



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der kunsttherapeutische Prozess als Translationsprozess
am Beispiel des bildnerischen Ausdrucks von Trauma“

verfasst von / submitted by

Hannah Kaiser, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements
for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears
on the student record sheet:

UA 070 331 348

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Italienisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke, M.A.

Für Müito

Danksagung

Es gibt so viele Menschen, die mich während dieses Schreibprozesses begleitet haben – ihnen gilt mein größter Dank. Allen voran danke ich meiner Betreuerin, Prof. Michèle Cooke, welche die größte Geduld bewiesen und mich tausendfach inspiriert hat. Danke an all meine Freund*innen, die mit mir nach Mitternacht Ideen gesammelt und zahlreiche Stunden in der Bibliothek verbracht haben, die mich in meinen Höhen und Tiefen erleben durften, aber immer an mich geglaubt haben. Danke an K.W. fürs Rekord-Korrekturlesen und an K.M. für den Tritt in den Hintern. Tiefe Dankbarkeit gilt auch meiner K., danke für alles. Zu guter Letzt möchte ich mich noch bei meiner Familie bedanken, die zwar weit weg, aber immer in meinem Herzen ist. Danke für eure Unterstützung!

Inhalt

1 Einleitung.....	1
2 Trauma als Relation.....	3
2.1 Traumaarbeit	7
2.2 Ist Trauma „unkommunizierbar“?	9
3 Kunst.....	11
3.1 Das innere Bild und sein Ausdruck.....	11
3.2 Distanz und Perspektivenwechsel	14
4 Kunsttherapie.....	17
5 Translation.....	24
6 Untersuchung.....	30
6.1 Analysemethode	30
6.2 Bildanalyse	38
Abbildung 1	38
Abbildung 2	46
Abbildung 3	54
Abbildung 4.....	62
Abbildung 5	72
7 Diskussion und Schlussbetrachtung	83
7.1 Ergebnisse der Bildanalyse	83
7.2 Kunsttherapie und Translation.....	87
Bibliographie.....	90
Abbildungsverzeichnis	95
Abstract Deutsch.....	96
Abstract Englisch	96

1 Einleitung

Im Laufe unseres Lebens erleben wir eine Vielzahl an unterschiedlichen Situationen und uns widerfährt – sowohl auf individueller als auch kollektiver Ebene – unweigerlich auch Negatives. Wie wir diese negativen Erlebnisse wahrnehmen, liegt nicht allein am Geschehnis, sondern auch an unseren subjektiven Bewältigungsmöglichkeiten, die auf unserer bisherigen Lebenserfahrung beruhen. Mit anderen Worten: Ob wir ein Ereignis als traumatisch wahrnehmen, hängt davon ab, wie wir es basierend auf unserer Lebenserfahrung bewerten. Je nachdem, wie wir uns auf das Erlebte beziehen, verändert sich zwangsläufig auch unsere Wahrnehmung der Welt. Das traumatische Erlebnis wird in unserem Körper/kognitiven System abgespeichert und auf verschiedenste Art immer wieder neu erlebt: Albträume, Panikattacken, Angstzustände, Aggressionen und/oder Gefühle der Hilfslosigkeit können unser alltägliches Leben stark beeinflussen und unseren Bezug zur Umwelt stören. Um diese gestörte Relation zur Umwelt zu ändern, ist es notwendig, sich mit dem Trauma auseinanderzusetzen. Damit wir uns unseren Gefühlen und Gedanken stellen können, müssen wir ihnen vorher Ausdruck verleihen. Nur so können wir uns ihrer bewusst werden, sie aus einer anderen Perspektive betrachten und schließlich verarbeiten. Da wir meistens jedoch kaum in der Lage sind, über traumatische Erlebnisse zu sprechen, bedarf es eines anderen Mediums, durch das wir unser Leid ausdrücken können. Besonders gut eignet sich dabei die Kunsttherapie, in deren Rahmen gemalt, gespielt, getanzt und musiziert werden kann. Diese Ausdrucksmöglichkeiten erlauben uns unsere Erfahrungen zu externalisieren, sie auf eine andere Art und Weise wieder zu erleben und neu mit ihnen umzugehen. Visuelle Kunst ist im Gegensatz zu Spiel, Tanz und Musik eine dauerhafte, sichtbare Darstellung des Erlebten. Kunst, die im therapeutischen Prozess kreiert wird, formt sozusagen eine Art Brücke zwischen unseren Erlebnissen und der Außenwelt und bringt innere und äußere Erfahrungen näher aneinander (vgl. Councill 2016:242). Durch die Kunst erschaffen wir ein tatsächliches Gegenüber, das wir mit Distanz immer wieder betrachten und deuten können. Im kunsttherapeutischen Prozess agieren wir jedoch nicht alleine, sondern treten in Beziehung zu den Kunsttherapeut*innen, die wir in unseren künstlerischen Prozess mit einbinden: In jedem Schaffensprozess beziehen wir uns nämlich immer auch auf unsere Mitmenschen und denken ihre Sichtweise mit. Im kunsttherapeutischen Prozess sind es die Kunsttherapeut*innen, die unsere Neugestaltung wahrnehmen. Wir denken also unbewusst darüber nach, wie die

anderen unser Bild verstehen könnten und erfahren dadurch einen Perspektivenwechsel. Indem wir also unser Trauma externalisieren, betrachten wir es in Relation zu den Therapeut*innen aus einer anderen Perspektive und können plötzlich verborgene Muster, unbewusste Ängste und verdrängte Gedanken und Gefühle erkennen und verarbeiten. Sowohl unser Bezug zum Trauma als auch unsere Wahrnehmung der Welt ändern sich. Der kunsttherapeutische Prozess führt also unweigerlich zu einer Änderung unseres Bezuges zum Trauma und somit auch zu einer Änderung unserer gestörten Relation zur Umwelt.

Was hat all dies jedoch mit Translation zu tun und inwiefern ist in Bezug auf die Kunsttherapie überhaupt von Translation zu sprechen? Wenn wir uns vom allgemeinen Verständnis der Translation als Übertragung von einer Sprache in eine andere entfernen, nähern wir uns einem ganzheitlichen Begriff, der nicht wie bisher ausgrenzt, sondern einschließt. Gehen wir davon aus, dass Translation immer und überall vorkommt, ziehen wir uns nicht von anderen Disziplinen zurück, sondern gehen in ihnen auf. Der translatorische Prozess als solcher ist somit in allen möglichen Bereichen auffindbar, wie zum Beispiel auch in der Kunsttherapie. Ziel dieser Arbeit ist es, den kunsttherapeutischen Prozess mit dem Translationsprozess zu vergleichen, um so der Frage nachzugehen, inwiefern der Ausdruck vom Trauma ins Bild eine Form der Translation darstellt. Zunächst bedarf es der zweckdienlichen Begriffsdefinitionen von Trauma, Kunst, Kunsttherapie und Translation. Es stellt sich heraus, dass sich der von Cooke (2017) geprägte Ansatz der Relationalität der Welt und der Translation als *Änderung der relationalen Dynamik* als Fundament für diesen experimentellen Ansatz am Besten eignet. Anschließend werden anhand eines Bildbeschreibungsmodells ausgewählte kunsttherapeutische Werke auf Ansätze untersucht, die auf einen Translationsprozess schließen lassen. Die ausgewählten Bildbeschreibungskriterien in Verbindung mit dem kunsttherapeutischen Kontext bilden dabei die Interpretationsbasis, um den Ausdruck des Traumas mit einem Translationsprozess zu vergleichen. Abschließend werden alle gewonnenen Ergebnisse der Bildanalyse zusammengefasst und in Bezug auf die Zielsetzung dieser Arbeit interpretiert. So wird ermittelt, ob der Ausdruck von Trauma eine Form von Translation ist bzw. der kunsttherapeutische Prozess mit einem Translationsprozess verglichen werden kann und ob die Unabdingbarkeit der Translation für die Arbeit mit Trauma gegeben ist. Ein positives Ergebnis trägt schließlich zur Untermauerung der von Cooke (2017) geprägten Auffassung bei, dass Translation immer und überall stattfindet.

2 Trauma als Relation

Mensch-Sein heißt, in Relation zu unserer Umwelt¹ zu stehen, sie mitzugestalten sowie auch von ihr gestaltet zu werden. Die ganze Welt besteht aus Relationen; *leben* selbst ist ein relationaler Prozess, bei dem wir ständig und spontan mit der sich immer verändernden Umwelt interagieren. Durch diese ständige Interaktion wirken wir auf unsere Umwelt und sie wirkt zurück. Wie wir diese Wirkung der Umwelt auf uns interpretieren, also wie wir die Dinge sehen und verstehen, hängt von der jeweiligen Lebenserfahrung ab (vgl. Cooke 2017): „Experiences frame our thoughts, forming a unique view of self, others, and the world“ (Kuban 2015:20). Vergangene und aktuelle Erfahrungen beeinflussen uns und somit auch unser Verständnis für die Welt.

So erleben wir Menschen im Laufe des Lebens immer wieder unerwünschte Ereignisse, die wir nicht kontrollieren können. Dazu gehören auch traumatische Geschehnisse, die uns direkt betreffen oder die wir unfreiwillig bezeugen (vgl. Talwar 2007:23). Da diese Erlebnisse aufgrund ihrer hohen Belastung und Konflikthaftigkeit meist aus dem Bewusstsein verbannt bzw. verdrängt werden, erscheinen sie schließlich in Form von Symptomen wieder (vgl. Lang 2000:93). „The metaphor underlying trauma is of untreated, subsuperficial wound: that which is not dealt with, cauterized, anaestheticized in the present but which comes back later, expressed on the body in a different form.“ (Parker 2011:22) Die Folgen eines traumatischen Ereignisses können von neurobiologischer, psychischer oder sozialer Natur sein. Diese können seit dem Ereignis konstant bestehen bleiben oder z.B. erst nach Jahrzehnten auftreten. Bei den neurologischen Folgen kann das Gehirn funktionell und strukturell geschädigt werden und somit die Fähigkeit der emotionalen Verarbeitung beeinflussen. Auch körperliche Beschwerden, wie erhöhter Herzschlag und hoher oder niedriger Blutdruck können dabei auftreten. Die psychischen Folgen können sehr vielfältig sein, dabei kann es zu Depressionen, Essstörungen, Drogenmissbrauch, Angststörungen und Panikattacken oder zu einer Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) kommen (vgl. Lindert 2010:385-389). Andere Symptome sind Albträume, Dissoziations- und Derealisierungserfahrungen, Aggressionsverhalten, Abkapselung auf emotionaler Ebene und das „Zusammenbrechen eines Urvertrauens in das schützende, gute Objekt und basale Sinnstrukturen des

¹ Der Begriff „Umwelt“ impliziert grundsätzlich die Trennung von uns Menschen und unserer Umwelt. In dieser Arbeit wird der Begriff jedoch als „In-Uns-Welt“ verstanden, da wir nicht von unserer Umwelt zu trennen sind. Wir sind viel mehr Teil davon, wir sind alle alles (vgl. Cooke 2017:162).

Lebens“ (Leuzinger-Bohleber 2009:134). Diese Folgen auf psychischer Ebene können sich schließlich auch auf die Konzentrations- und Lernfähigkeit sowie auch auf das soziale Umfeld auswirken: Es kann zu Misstrauen gegenüber den Mitmenschen und sogar zu Beziehungsabbrüchen kommen (vgl. Lindert 2010:385-389).

Trauma umfasst also eine ganze Reihe an extremen Situationen und gleichermaßen individuellen und kollektiven Reaktionen (vgl. Kirmayer et al. 2007:1). Dabei spielt jedoch die subjektive Ebene eine besondere Rolle, da ein Ereignis nur durch eine individuelle Erfahrung konkretisiert wird (vgl. Lindert 2010:384). Auch Wöller (2013²:22) schreibt diesbezüglich, dass die meisten Begriffsdefinitionen zwar das traumatische Ereignis erfassen, das individuelle Erlebnis dabei jedoch ausschließen. Er bezeichnet diese Definitionen als *objektiv*, denn sie „versuchen, objektive oder zumindest intersubjektiv nachvollziehbare Kriterien für traumatische Ereignisse zu formulieren.“ (Wöller 2013²:22) Dies mag zwar für die Forschung wichtig sein, da eine bestimmte Anzahl von traumatischen Ereignissen zusammengefasst werden kann, inwiefern Ereignisse jedoch die Personen individuell auf psychopathologischer Ebene betreffen, bleibt dabei meist unberücksichtigt. Das bedeutet, dass jene Ereignisse, die auf subjektiver Ebene äußerst traumatisch sein können, in den Definitionen außer Acht gelassen werden. Trauma sollte aber nicht nur aus der Perspektive des traumatischen Ereignisses betrachtet werden, sondern vielmehr aus der Perspektive der Betroffenen und ihrer subjektiven Realität. Wie stark das Trauma die Betroffenen individuell beeinflusst, hängt davon ab, wie diese das Erlebnis subjektiv interpretieren und bewerten (vgl. Wöller 2013²:22) – und somit verstehen. Dies wiederum liegt an unserer bisherigen Lebenserfahrung. Das, was wir verstehen, oder zu verstehen glauben, ist jedoch nur ein kleiner Bruchteil des großen Ganzen. Je nachdem, welche Informationen wir auf Basis unserer Lebenserfahrung auswählen, verstehen und interpretieren wir das Ereignis anders (vgl. Cooke 2017:163): „[T]hat what is perceived as emotional for one person may be perceived as lacking in emotional meaning for another“ (Hubscher-Davidson 2018:75). Basierend auf der jeweiligen Lebenserfahrung, interpretieren wir die Wirkung der Umwelt – in diesem Fall des Ereignisses – auf uns anders (vgl. Cooke 2017:163). Deshalb kann die Frage, wann ein Ereignis als traumatisch gilt, nicht allgemein beantwortet werden.

Fischer und Riedesser (2009⁴:84) definieren *Trauma* im Zusammenhang mit der subjektiven Wahrnehmung als

ein vitales Diskrepanzerlebnis² zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, das mit Gefühlen von Hilflosigkeit und schutzloser Preisgabe einhergeht und so eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis bewirkt.

Die traumatische Wirkung beruht nicht einzig und allein auf dem bedrohlichen Ereignis, sondern steht in Verbindung zu den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten (vgl. Fischer 2002:112). In welchem Ausmaß wir diese traumatischen Geschehnisse erleben, liegt an der Fähigkeit des Einzelnen, mit den Auswirkungen umzugehen und diese zu regulieren (vgl. Talwar 2007:23). Es gilt daher auch die Bedeutung zu berücksichtigen, welche der Mensch dem potenziell traumatischen Ereignis aufgrund seiner Bewältigungsmöglichkeiten zuschreibt (vgl. Fischer 2002:112). Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass es Situationen gibt, die für alle Menschen traumatisierend sind, jedoch kann sich bei einigen Erlebnissen die Bewältigungsfähigkeit auf subjektiver Ebene sehr unterscheiden. Das liegt laut Wöller (2013²:22f.) zum einen an den *kultur- und kontextspezifischen Interpretationen*, d.h. wie z.B. Gewalt in den jeweiligen Kulturen angesehen wird, und zum anderen am Entwicklungsstadium der Menschen, in dem ihnen das Trauma widerfahren ist.

Trauma ist also die *Relation* zwischen dem Ereignis und dem subjektiven Erlebnis.

„Es handelt sich damit um eine relationale oder umwelttheoretische (ökologische) Definition, die das Ereignis in Relation zur persönlichen Erfahrung setzt.“ (Fischer 2002:112) Trauma kann demnach nur an der Relation „zwischen objektiven und subjektiven Faktoren in ihrer quantitativen und qualitativen Ausprägung“ (ebda.) festgemacht werden; oder anders ausgedrückt: am „Ereignis-in-bezug-auf-das-Subjekt“ (ebda.).

In Anlehnung an Cooke (2017) kann in Bezug darauf argumentiert werden, dass die Möglichkeiten (Potenziale) zur Traumatisierung in jedem Menschen vorhanden sind, diese jedoch erst durch das Vorhandensein und die Wirkung des Ereignisses „von außen“ in Relation zur Lebenserfahrung aktiviert werden. Das Trauma wird demnach erst durch „die Relationen des gegenseitigen Erkennens und Einander-Bedingens“ (Cooke 2017:159) konstituiert. Diese Relationen zwischen dem Ereignis und der individuellen Erfahrung lösen schließlich etwas in uns aus, sie *wirken* auf uns und in uns. Mit anderen Worten: Erst durch das

² Vitale Diskrepanzerlebnisse können Ereignisse oder Situationen sein, welche in ihrer Natur (im Extremfall) als lebensbedrohlich angesehen werden, wie z.B. „Geiselnahme, politische Verfolgung, Krieg, Mißbrauch [sic!], Mißhandlung [sic!] oder lebensbedrohliche Erkrankungen.“ (Fischer 2002:111)

Trauma als Relation erleben wir seine Wirkung, sowohl *emotional*³ als auch psychosomatisch. Wir erleben die traumatische Wirkung also in uns, in unseren Körpern.

Betrachten wir Trauma als das Ganz-Mensch-Phänomen, das es ist, sehen wir, dass nicht nur „Teile“ von uns traumatisiert, sondern wir als ganzer Mensch davon betroffen sind. So wie wir in Gefühlen „eine persönlich bedeutsame Situation leiblich, ganzheitlich und bewertend wahr[nehmen]“ (Fuchs 2018:5), so nehmen wir auch das Trauma leiblich, ganzheitlich und bewertend wahr. Bei den vom Trauma geprägten emotionalen und physischen Wahrnehmungen handelt es sich schließlich nicht nur um Erinnerungen an das Ereignis, sondern auch um gegenwärtige physische Beeinträchtigungen (vgl. Kuban 2015:19).

Die Relation Trauma geht immer auch mit Emotion⁴ einher. Das Verhältnis zwischen Trauma und Emotion ist dabei jedoch reziprok: So wie das Trauma der Auslöser von Emotion ist, so ist Emotion der Auslöser des Traumas. Es sind jedoch nicht Angst oder Stress, welche das Trauma bzw. die traumatische Wirkung auslösen, sondern die Gefühle der „Hilflosigkeit und schutzlosen Preisgabe an bedrohlichen Umwelteinflüssen“ (Fischer 2002:113):

The essence of psychological trauma is the loss of faith that there is order and continuity in life. Trauma occurs when one loses the sense of having a safe place to retreat within or outside oneself to deal with frightening emotions or experiences. The result is a state of helplessness, a feeling that one's actions have no bearing on the outcome of one's life. Since human life seems to be incompatible with a sense of meaninglessness and lack of control, people will attempt to avoid this experience at just about any price, from abject dependency to psychosis. (van Der Kolk 2005:31)

Wie van Der Kolk hier treffend beschreibt, entsteht Trauma, wenn das Gefühl der Sicherheit verlorengeht. An seine Stelle treten nun die Gefühle der Hilflosigkeit, der Sinnlosigkeit und des Kontrollverlusts, welche nicht mit dem Leben – dem Überleben – zu vereinbaren sind. Das Überleben sichert uns die Kognition, denn sie „schafft Sinn aus der Umgebung, indem sie die für uns relevante Umwelt definiert.“ (Cooke 2017:160) Unter „Kognition“

³ Steyskal (2017) hat den Begriff der *Emotionalität* geprägt, indem sie auf das Zusammenspiel der Rationalität und Emotionalität hingewiesen hat. Somit sind alle emotionalen und rationalen Prozesse unmittelbar ineinander verwoben. Eine Trennung der beiden Begriffe ist also unmöglich bzw. unrealistisch.

⁴ Laut Frijda (2016:609) ist Emotion eine Ansammlung von Prozessen, die unsere Wahrnehmung der sozialen und physikalischen Welt prägen. Der Begriff der Emotion, als Überbegriff rund um die Gefühlswelt, muss jedoch von den Begriffen „Gefühl“ und „Affekt“ abgegrenzt werden (vgl. Steyskal 2017:25f.). Gefühle sind demnach „an assortment of socially and culturally shared scripts, which allow members of different cultures to differentially interpret similar physiological, subjective and behavioral processes.“ (Dewaele 2010:18) Gefühle können also als erdachte Ideen beschrieben werden, die zur Erklärung von Affektzuständen dienen. Affekte hingegen sind die Gemütsbewegungen, auf denen die Gefühle basieren (vgl. Steyskal 2017:26). Allgemein ist Emotion „(in einer Synergie mit Kognition) an jeglichem menschlichen Handeln beteiligt“ (Steyskal 2017:26).

verstehen Cooke (2017:158) nicht nur die „mentalen Prozesse“, sondern die „Gesamtheit der Informationsverarbeitung, die im Zuge der dynamischen Mensch-Umwelt-Relation zustande kommt.“ Dabei ist der Mensch als System, als Einheit zu berücksichtigen, für dessen Aufrechterhaltung alle „Teile“ bzw. Vorgänge ganzheitlich zusammenwirken müssen.⁵ Die vom Trauma hervorgerufene (dauerhafte) Erschütterung unseres Welt- und Selbstverständnisses, wirkt jedoch gegen uns als Einheit: Da unser systemisches Gleichgewicht gestört ist, ist auch die Relation zur Umwelt gestört. Trauma ist also nichts anderes als eine *Änderung* bzw. *Störung* unserer Relation zur Umwelt. Dies kann sich z.B. dadurch zeigen, dass wir häufig die Schuld für das Geschehene auf uns selbst nehmen und wir unser „Vertrauen in die Verlässlichkeit [sic!] der physischen und in die Gerechtigkeit der sozialen Welt [verlieren]“ (Fischer 2002:113).

Was können wir aber dagegen unternehmen? Wie kann mit dieser Störung der Relation zur Umwelt umgegangen werden? Muss die Relation zum Trauma und somit die Relation zur Umwelt umgestaltet werden, damit ein Leben mit dem Trauma möglich ist?

2.1 Traumaarbeit

Um mit den traumatischen Erfahrungen umzugehen und das Gefühl der Sicherheit wiederzuerlangen – also um zu überleben – werden sogenannte Coping-Mechanismen aktiviert. Nicht alle sind jedoch auf jede Situation anwendbar, weshalb ungeeignete Mechanismen viel Energie erfordern und mitunter auch einschränken können (vgl. Buland/Gottschild 2018:140). Die Anwendung ungeeigneter Strategien wird mit emotionalen Störungen wie Angststörungen und Stimmungsschwankungen sowie Depression in Verbindung gebracht. Vor allem Verdrängung wirkt sich negativ auf das Erleben positiver Emotionen und das Gedächtnis aus und führt zu schmerzvollen Gefühlen und depressiven Stimmungen (vgl. Hubcher-Davidson 2018:110). Werden traumatische Erfahrungen also verdrängt, um emotionale Entlastung zu erreichen, können sich die traumatisch bedingten Erinnerungen selbst Jahre später noch negativ auf die menschliche Psyche auswirken (vgl. Talwar 2007:23).

⁵ Durch diese Definition wird folglich auch die Dichotomie zwischen Emotionalem und Rationalem aufgehoben, denn „alles fließt [...] in alles hinein.“ (Cooke 2017:162)

Das bedeutet, dass das Trauma in das Leben integriert werden muss, damit eine brauchbare Vergangenheit geschaffen werden kann⁶ (vgl. Roth 1995:10). Da traumatische Erfahrungen selbst jedoch nie geändert werden können, muss die *Bedeutung* rund um das Trauma geändert werden: „[A]ll that can change is the *meaning* that these events have in the present and the expectation of the meaning that they will have in the future.“ (Bannink 2015:88) Hierbei muss festgehalten werden, dass das Trauma an sich keine Bedeutung hat, sondern nur in Relation vom Ereignis und dem subjektiven Erlebnis (unserer Bewältigungsmöglichkeiten) an Bedeutung gewinnt. Was das Trauma für uns bedeutet, liegt also an unserer Beziehung zum Erlebten und schließlich an unserer Wahrnehmung der Umwelt.

Da der Prozess der Bedeutungsfindung laut Cooke (2017:150) auf den Relationen zu den Mitmenschen basiert („Wir brauchen die Gruppe, um zu lernen, was die Dinge in der von uns wahrnehmbaren Welt bedeuten können.“ (ebda.)), kann argumentiert werden, dass wir in der Interaktion, in der Relation zu anderen Menschen – in diesem Fall zu den Therapeut*innen – die Bedeutung für das Geschehene finden und somit unsere Relation zum Trauma *ändern* können. Es geht demnach weniger um die Bedeutung als um die Beziehung zum Trauma, welche die Wahrnehmung der Umwelt beeinflusst.

Der Beginn einer Therapie kann jedoch die größte Hürde sein, die es zu überwinden gilt: Von der Angst begleitet, ist man sich nie sicher, welche möglichen Folgen eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit haben kann (vgl. Buland/Gottschild 2018:140). Schließlich wird man gewissermaßen dazu gezwungen sich zu erinnern und die Geschehnisse neu zu erleben, während man sie gleichzeitig jedoch vergessen will. Laut Buk (2009:72f.) entsteht die Bereitschaft zur Therapie aber schlussendlich aus einem Zusammenspiel von dem Überlebenswillen, dem Wunsch, verstanden zu werden und in Verbindung mit anderen zu treten sowie Sinn aus der Realität zu schaffen und zu heilen.

Ziel der Therapie ist

die Rekonstruktion der Einzelszenen mit dem Schwerpunkt zu erleben, daß [sic!] die Situation schmerzhaft, voller Angst, ohne andere Bewältigungsmöglichkeit usw. war, aber auch daß [sic!] sie ein Ende, einen Ausweg und insbesondere ein Überleben hatte, bei allen Unsicherheiten, Ängsten und Panik auf diesem Weg. (Unfried 2002:170)

⁶ Leuzinger-Bohleber (2009:134) hebt hervor, dass die Heilung tiefster psychischer Wunden unmöglich ist. Der Prozess der Traumaverarbeitung kann jedoch – von Psychotherapien unterstützt – zur Linderung der Wunden beitragen (vgl. Fischer 2002:113 u. Leuzinger-Bohleber 2009:134).

So kommt es zur Erkenntnis, dass „die Affekte, Körperempfindungen, Stimmen, u.ä. zu einer bestimmten Situation, der zugehörigen Zeit, in eine andere Umgebung und zu konkreten Personen gehören.“ (ebda.)

Benötigt wird sozusagen eine Änderung der Bedeutung bzw. der Relation zum Trauma, ein *Perspektivenwechsel*. So eine Bedeutungsverschiebung ist beispielsweise notwendig, um zu verstehen, dass wir an dem, was uns passiert ist, nicht selbst schuld sind (vgl. Banink 2015:88). Nur durch solche Erkenntnisse kann eine Trennung zwischen den zwei „Welten“⁷ erfolgen (vgl. Unfried 2002:170). So soll die Wirklichkeit der Betroffenen nicht einfach durch eine andere ersetzt werden, sondern es muss ein Wechsel zwischen den verschiedenen Wirklichkeitsauffassungen stattfinden können (vgl. Buland/Gottschild 2018:140).

Um die zwei Wirklichkeiten trennen und zwischen ihnen wechseln zu können, müssen wir zunächst jedoch auf beide Zugriff haben. Das Trauma muss also in irgendeiner Form ausgedrückt werden, um damit arbeiten zu können: „Translating trauma into something knowable and speakable can loosen the hold that it has on the psyche, giving survivors a way to begin working through their memories of suffering.“ (Stumm 2016:46) Nur indem wir das Trauma ausdrücken, können wir uns davon distanzieren, einen Perspektivenwechsel erzielen und somit eine Änderung der Relation zum Trauma sowie der Relation zur Umwelt erwirken.

2.2 Ist Trauma „unkommunizierbar“?

„How can one express in words those things for which there is no language, those things imprinted on the heart, those mysteries of soul unknown to the soul itself?“ (Flaubert 2003:37)

Systematisch erforscht wurde der Begriff *Trauma* ab Anfang des 20. Jahrhunderts, nachdem Sigmund Freud den direkten Zusammenhang zwischen Trauma und Psychopathologie

⁷ Die Zwei-Welten-Lehre, also „die Unterscheidung zwischen der Welt, wie sie uns erscheint, und der Welt, wie sie an sich ist“ (Zahavi 2007:15), ist prinzipiell längst hinfällig. Dennoch muss zwischen Erscheinung und Wirklichkeit unterschieden werden, denn gewisse Erscheinungen können täuschen, blenden und in die Irre führen (vgl. ebda.). Es handelt sich jedoch um „eine interne Unterscheidung, die zur erscheinenden Welt als solcher gehört.“ (ebda.) Die eigentliche Realität befindet sich nicht vor oder hinter ihren Erscheinungen, sondern „entfaltet sich gerade in ihnen.“ (ebda.)

entdeckt hatte. Schon von Beginn an wurde Sprache als zentraler Aspekt bei klinischen Studien von Traumapatient*innen beobachtet, denn laut Kuhiwczak (2009:42) ist die Fähigkeit, den eigenen Gefühlszustand ausdrücken zu können, für therapeutische Zwecke ausschlaggebend. Außerdem haben Menschen vor allem in Krisenzeiten das Bedürfnis, sich mitzuteilen und verstanden zu werden (vgl. Tosic-Memarzadeh et al. 2003:19).

Für Menschen, die traumatische Ereignisse erlebt haben, ist es jedoch oft unmöglich, ihre Erfahrungen sprachlich auszudrücken. „Alexithymia, the inability to understand, describe, and process emotions, couples with posttraumatic dissociation, a disruption in conscious thought or psychological functioning.“ (Loumeau-May 2012:104f.)

In kognitiver und sprachlicher Hinsicht können die Betroffenen oft nur schwer Zugang zum Geschehen finden. Das liegt vor allem daran, dass das Trauma meist nicht verstanden und nicht kommuniziert werden kann (vgl. Stumm 2016:46). Über sensible, emotionsgeladene Themen zu sprechen, die im Zusammenhang mit einem Trauma oder anderen tief verwurzelten Problemen, wie Trennung oder Verlust, stehen, fällt demnach oft besonders schwer. Damit in Zusammenhang stehen Vertrauensverlust, „Lähmung“ und Sprachlosigkeit sowie die Beeinträchtigung der Konzentration und des Gedächtnisses (vgl. Blumenthal 2016:25, Elkington/Talbot 2016:370, Miller et al. 2005:28).

Vor allem die Unmöglichkeit über das Trauma sprechen zu können, lähmt die Patient*innen. Studien zu den Überlebenden des Holocausts haben gezeigt, dass sich die Kommunikation zwischen ihnen und den Zuhörenden oft als unmöglich erweist, da die Überlebenden davon überzeugt sind, ihre Gesprächspartner*innen könnten sich das von ihnen Durchlebte nicht vorstellen. Es erscheint ihnen oft unmöglich, ihr Schicksal mitzuteilen, da sie sich nicht verstanden fühlen (vgl. Kuhiwczak 2009:42ff.). Stumm (2016) schreibt in ihrer Arbeit, dass die Unkommunizierbarkeit des Traumas eigentlich in der Unfähigkeit der Rezipient*innen liegt, „to receive, relate and respond to the survivor“ (Arnds 2016:9).

Die Fähigkeit das Geschehene zu verstehen, ist durch die Sprachtherapie also häufig nicht zugänglich (vgl. Kuban 2015:19). Wie aber kann darauf zugegriffen werden? Durch welches Medium können das traumatische Geschehen, die Erfahrungen und die Schmerzen ausgedrückt werden?

3 Kunst

„Arts expression is not only a method of knowing and making meaning but also a form of communication when words do not convey the totality of human experience.“ (Malchiodi 2018:69)

Fällt es schwer eine traumatische Erfahrung sprachlich auszudrücken, muss auf eine andere Form der Kommunikation zurückgegriffen werden: So kann die Kunst angewandt werden, um „das ins Bild zu bringen, was in Sprache zu bringen (noch)⁸ nicht möglich ist bzw. sein wird“ (Steger 2018:175). Wir interpretieren also unser Trauma und formulieren es in einem Medium neu, denn durch den bildnerischen Ausdruck wird sogar das sprachlich Unkommunizierbare kommunikativ (vgl. Benedetti 2004:104). In Anlehnung an Dengerschitz und Cooke (2020:56) kommt es dabei zu einer kommunikativen Umgestaltung dessen, was wir zum Ausdruck bringen wollen.⁹

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“ (Klee 1920:28). Unser Trauma, unsere Erfahrungen und unsere Schmerzen sind nichts Sichtbares, ihre Wirkung auf uns ist kein konkreter Gegenstand, der auf ein Blatt Papier übertragen werden kann, sondern etwas Abstraktes, etwas, das in uns, in unseren Körpern vorhanden ist und erst durch die Kunst sichtbar gemacht werden kann. Bilder entstehen in materieller und visueller Hinsicht daher nur, weil sie bereits *in uns* existieren.

3.1 Das innere Bild und sein Ausdruck

Wir lassen unsere innere Welt also „außerhalb von uns Gestalt annehmen“ (Rogers 2018:412), indem wir unsere Gedanken, Gefühle, Wahrnehmungen und Erinnerungen sowie die visuellen Bilder, die durch das Trauma entstanden und geprägt worden sind, durch

⁸ Das Trauma kann oft erst mit Worten beschrieben werden, nachdem es durch Kunst ausgedrückt wurde. Der künstlerische Prozess erlaubt den Betroffenen nämlich ihre Erfahrungen darzustellen, indem sie diese durch eine konkrete Form zum Ausdruck bringen. Das Kunstwerk ermöglicht den Betroffenen schließlich, das traumatische Ereignis sprachlich zu beschreiben, indem sie die visuellen und sensorischen Erinnerungen umwandeln (vgl. Loumeau-May 2012:100/121).

⁹ Hierzu möchte ich anführen, dass Dengerschitz und Cooke (2020:56) Translation als „die kommunikative Umgestaltung dessen, was jemand zum Ausdruck bringen will“ definiert haben. Dieser Teilaspekt der translatorischen Begriffsdefinition ist vor allem für den Vergleich des kunsttherapeutischen Prozesses mit dem Translationsprozess wichtig (mehr dazu in Kapitel 5).

die Malerei sichtbar machen (vgl. Malchiodi 1999:15 u. Kuban 2015:19). Dabei ist die Bildfläche einem geschützten Raum ähnlich, in dem erforscht und experimentiert werden kann. Das Bild entsteht durch einen „mehr oder weniger langen Prozess, der die unterschiedlichsten Stadien und Veränderungen durchlaufen hat.“ (Hellinger 2018:158) Während der kreativen Aktivität gehen die Schaffenden nicht nur auf die internen Bilder ein, sondern reagieren auch auf die Wirkung des verkörpert Bildes, das sich gerade im Kunstprozess entwickelt. Dieses wirkt sowohl auf symbolischer als auch auf abstrakter Ebene und kann ein tatsächlicher, indirekter oder potenzieller Bedeutungsträger sein, bewusst oder unbewusst (vgl. Loumeau-May 2012:100/103). Kunst beinhaltet nämlich meist „subject matter that signifies more than the obvious.“ (Kaplan 2000:88) Durch den bildnerischen Ausdruck erlangen wir also Zugang auf die impliziten Botschaften und Bedeutungen (vgl. Kuban 2015:18), die wir dem traumatischen Ereignis aufgrund unserer Bewältigungsmöglichkeiten zuschreiben (vgl. Fischer 2002:112). Genau diese Botschaften und Bedeutungen sind es, welche durch die Traumaarbeit geändert werden müssen, denn sie stellen unsere Wahrnehmung des Selbst und unserer Welt auf den Kopf: Es kommt „zu Störungen der Interpretation dessen, was wahrgenommen wird, und der angemessenen Gefühlsreaktionen darauf.“ (Thomas 1996:19)

Unsere Erfahrungen sowie die Bedeutungen, die wir ihnen zuschreiben, tragen also zur Wahrnehmung der Umwelt bei. Diese kann demnach nie direkt wahrgenommen werden:

We feel as if we were conscious of the outer world. As the observer and the inner image are mostly not separated from each other, the inner image is usually not perceived as such. Yet, the observer has the impression of seeing the world outside. In fact we are conscious observers of our internal world which does not necessarily correspond to the objective one. It often does so with a striking accuracy and we are often not aware of our misconceptions. To sum up: the world outside can never be perceived directly and all experiences are observations within an internal space. (Hinterberger 2015:146)

Unser inneres Bild ist demnach nichts anderes als unsere individuelle Wahrnehmung der Welt. So prägen unsere subjektiven Erfahrungen unsere innere Wirklichkeit, welche jedoch nicht zwangsläufig der „äußeren“ Welt entspricht. Da uns meist nicht bewusst ist, dass wir nur unsere innere, subjektive Realität erfahren, wird diese oft als die *einzig wahre* Welt verstanden. Problematisch wird dies dann, wenn wir glauben, dass traumatische Erfahrungen und deren Auswirkungen Teil dieser *wirklichen* Welt sind. Wir empfinden sie als „normal“, dabei sind es nur unsere eigene Perspektive, unser eigener Bezug zur Umwelt, die durch das Trauma gestört sind. Das trifft beispielsweise dann zu, wenn wir uns die Schuld für das

Geschehene selbst geben. So müssen wir erst verstehen (lernen), dass diese „Wahrheit“ nur Teil unserer inneren Realität ist.

„Creating an actual product encodes the image more effectively than using words or mental rumination alone.“ (Loumeau-May 2012:103) Indem wir unser inneres Bild mithilfe der Kunst nach außen bringen, können wir verstehen (lernen), dass es unsere subjektive Wahrnehmung der Welt ist und nicht die *tatsächliche* äußere Wirklichkeit. Im künstlerischen Prozess erhalten wir nämlich Zugang zu unserer subjektiven Wahrnehmung bzw. inneren Reflektion der äußeren Realität: „Any art creation is not only ‚expression‘ from inside to outside but ‚representation‘ of inner reflection of outer reality or its appearance, in which outer reality reflects or controls inner reality“ (Sato 2007:30). Ist also jedes Kunstwerk grundsätzlich eine Darstellung der inneren Reflektion äußerer Umstände, erhalten wir bei jedem künstlerischen Ausdruck somit auch Zugang zu unserem vom Trauma erschütterten Selbst- und Weltverständnis bzw. zu unserer gestörten Relation zur Umwelt.

Im fertigen Werk betrachten wir also das materialisierte innere Bild bzw. unsere innere Realität. Diese ist jedoch nicht fest in uns verankert, sondern bleibt nur so lange im Medium fortbestehen, wie dieses existiert (vgl. Titze 2018:165). „Da sich die Umgebung von Moment zu Moment ändert, findet eine kontinuierliche Anpassung statt.“ (Cooke 2017:150) Die zahlreichen Veränderungen, die wir aufgrund der ständigen und spontanen Interaktion mit der Umwelt durchlaufen (vgl. ebda.), führen somit auch zu einem Wandel des inneren Bildes (vgl. Titze 2018:165).

Durch die Kunst drücken wir unsere wandelbare innere Wirklichkeit bzw. unseren gegenwärtigen Zustand aus. So kann Kunst, wie Sprache, „als physiologischer Ausdruck eines momentanen Zustands“ (Cooke 2017:152), beschrieben werden. Ausgangspunkt des kreativen Prozesses ist nämlich die körperliche Erscheinung der Emotionen: Die körperliche Resonanz der Gefühle (Anspannung der Muskeln, schneller Herzschlag, erhöhte Atemfrequenz, Psychomotorik usw.) wirkt sowohl nach außen als auch nach innen und wird durch die Verbildlichung im künstlerischen Akt intensiviert (vgl. Fuchs 2018:4f.). Kunst entsteht in unserem Körper, denn sie „kommt aus einer gefühlten, körperlichen Erfahrung.“ (Rogers 2018:418)

Gefühle können als zwischenmenschliche Signale verstanden werden, denn ihr „Ausdruck wird zum Eindruck, den sie im Anderen auslösen. Gefühle sind die primäre Sprache

der Kommunikation.“ (Fuchs 2018:5) Jeder körperliche Ausdruck, sei es durch Sprechen oder in diesem Fall durch Kunst, wirkt auf das eigene Denken, Fühlen und Handeln sowie auf das unserer Mitmenschen. So führen äußerliche „Ausdrücke innerer Vorgänge ihrerseits zu innerlichen Veränderungen mit äußerlichen Konsequenzen“ (Cooke 2017:152).

3.2 Distanz und Perspektivenwechsel

Bereichert durch die visuelle und materielle Form, die durch die Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks entstanden ist, wird das innere Bild – die Störung der Relation zur Umwelt – verkörpert.

Indem wir unser Innerstes ausdrücken, bringen wir es nach außen, wir können uns ihm gegenüberstellen und es „in die Distanz des sichtbaren Bildes [...] rücken.“ (Fuchs 2018:3) Das Bild ist nun ein externer, greifbarer Gegenstand, der sich selbst von den Schaffenden distanziert und damit Abstand ermöglicht. Wir, als Schaffende, können unser Gegenüber nun betrachten und uns damit auseinandersetzen. Dadurch werden wir nicht länger vom Bild kontrolliert, sondern wir kontrollieren es (vgl. Loumeau-May 2012:103).

Im künstlerischen Prozess ergeben sich zwei unterschiedliche Ebenen der Distanzierung: Einerseits gibt es die räumliche Distanz, da das Bild aus einer räumlichen Entfernung betrachtet werden kann, und andererseits die zeitliche Distanz, denn im Bild betrachten wir etwas Vergangenes, etwas Abwesendes. Dies können Gefühle, Ereignisse und Gedanken sein, die soeben im Bild ausgedrückt und festgehalten wurden und im Zeitpunkt der Betrachtung bereits vergangen sind. „Alles das, was ein Bild zeigt, ob ungegenständlich oder gegenständlich, ist abwesend.“ (Titze 2018:165)

Ein Bild ist ein eigenartiges Gebilde zwischen Sein und Nicht-Sein: Es zeigt uns etwas, was es doch selbst nicht ist. Es präsentiert etwas Abwesendes. Wir sehen nicht eine farbige Leinwand oder ein schwarzweißes Papier, sondern wir sehen gewissermaßen durch diese Materialien hindurch den dargestellten, den gemalten [...] Gegenstand.“ (Fuchs 2018:1)

Dass wir durch das Bild „hindurchblicken“, also „etwas als etwas anderes“ sehen können, ist laut Fuchs (2018:2) unmittelbar mit der Fähigkeit verbunden, sich in andere hineinversetzen und etwas aus ihrer Perspektive betrachten zu können.

Auf dieser zentralen personalen Fähigkeit beruhen nun alle Darstellungs- und Symbolfunktionen, die sich in der Folge entwickeln, etwa [...] beim Malen einen wirklichen Gegenstand im Bild darzustellen; und schließlich die Fähigkeit, einen Gegenstand mit einem Wort zu

beschreiben. All dies sind Vermögen, in deren Ausübung die anderen als Teilnehmer immer mit enthalten und mitgedacht sind, selbst wenn dies dann auch ohne ihre Anwesenheit geschieht. (ebda.)

Wir konstruieren etwas immer auch für jemand anderen, wir berücksichtigen zusätzlich immer auch unsere Mitmenschen in unserem Schaffensprozess: „Der mögliche Betrachter [...] ist Teil der kreativen Äußerung; seine innerlich vorweggenommenen oder auch tatsächlichen Antworten wirken bei jedem künstlerischen Akt mit.“ (ebda.) Dies lässt sich vor allem auf die Verbindung zwischen Kreativität und Emotionalität zurückführen: „Sowohl der kreative als auch der emotionale Ausdruck stellen eine verbindende Beziehung zwischen Innen und Außen, Selbst und Anderen her.“ (Fuchs 2018:4)

Die Tatsache, dass der künstlerische Prozess auch von außen, d.h. von unseren Mitmenschen beeinflusst wird, liegt in Anlehnung an Cooke (2017) der relationalen Dynamik der Welt zugrunde. So beziehen wir unsere Mitmenschen in unseren Schaffensprozess mit ein, indem wir unserem Bedürfnis nach sozialer Zugehörigkeit nachgehen. Wir brauchen diese Inklusion, um unsere Existenz auf dieser Welt zu bestätigen; schließlich sichern wir durch die Wahrnehmung und Anerkennung von anderen Menschen unser Überleben (vgl. Cooke 2017:154).

Kunst ist also von der Relationalität geprägt. Mit anderen Worten: Der künstlerische Prozess ist ein relationaler Prozess. Das bedeutet, dass nicht nur die Schaffenden die Betrachtenden miteinbeziehen, sondern dass auch die Betrachtenden beim Anblick der Bilder die Perspektive der Schaffenden mitdenken. Durch die Betrachtung des Bildes können sie nämlich seine*n Schaffer*in erkennen (Fuchs 2018:2).

Gehen wir im Rahmen dieser Arbeit aber davon aus, dass wir Schaffende und Betrachtende zugleich sind, können wir uns selbst erkennen, indem wir durch das Bild hindurchsehen und unser ausgedrücktes Innerstes betrachten: „Mit der Umsetzung in ein sichtbares Medium gibt es ein Gegenüber, eine erlebbare Realität“ (Hellinger 2018:158). Genauso wie Kunst ist auch Sprache als ein wahrnehmbares Medium eine erlebbare Realität, durch die wir uns selbst, unser Inneres wahrnehmen können.

Als Schaffende drücken wir unsere Welt, unsere innere Realität aus, als Betrachtende hingegen blicken wir von außen auf unser Inneres – so erfahren wir durch den künstlerischen Ausdruck einen Perspektivenwechsel. Wir erleben „eine relative Distanzierung des Zeichens von den quälenden psychischen Introjekten, eben durch die Projektion derselben auf das Bild, das gleichzeitig eine symbolische und eine spiegelbildliche Qualität hat“ (Benedetti

2004:104). Durch die Projektion des Traumas auf das Bild distanzieren wir uns von unserer inneren Realität und stellen so „der Welt der Entfremdung die ‚Welt des therapeutischen Empfangens‘ entgegen“ (ebda.). So „entsteht eine neue Wirklichkeit, die nicht nur Objekt der Interpretation, sondern Erfahrung einer existentiellen Dualität ist“ (ebda.). Der kreativ tätige Mensch nimmt im künstlerischen Prozess eine psychische Kraft wahr (vgl. ebda.).

Im folgenden Kapitel werfen wir einen genaueren Blick auf diese psychische Kraft, die durch den künstlerischen Ausdruck erlebt wird. Was ist Kunsttherapie und inwiefern hat Kunst eine therapeutische Funktion? Welche therapeutischen Folgen ergeben sich für uns aus dem künstlerischen Prozess? Welche Rolle spielen die Therapeut*innen dabei?

4 Kunsttherapie

Wie bereits oben angeführt, fällt es schwer, traumatische Erinnerungen sprachlich auszudrücken bzw. die richtigen Worte zu finden. Vor allem deshalb, weil die Betroffenen oft selbst nicht wissen, was sie eigentlich sagen wollen. Befunde aus der Neurobiologie haben ergeben, dass es teilweise sogar unmöglich ist, Traumata verbal zu äußern. Durch den künstlerischen Prozess kann das Erlebte jedoch in Form eines Bildes zum Ausdruck gebracht werden (vgl. Steger 2018:173): „Gerade dort, wo der unmittelbare Ausdruck gehemmt ist, stellt das künstlerische Medium einen über den Leib hinausreichenden Ausdrucksraum zur Verfügung.“ (Fuchs 2018:5) Das Trauma in etwas Fassbares zu übersetzen kann dabei helfen, das Trauma von der Psyche zu lösen. So wird der Weg freigemacht, sich durch die schmerzhaften Erinnerungen durchzuarbeiten (vgl. Stumm 2016:46). Im künstlerischen Prozess können sich die Traumatisierten wieder ihren Erfahrungen annähern und so eine Verbindung mit einem bestimmten Teil ihres Lebens schaffen (vgl. Steger 2018:175). Zur Behandlung von Traumata eignet sich die Kunsttherapie deshalb besonders gut (vgl. Loumeau-May 2012:99). Laut Steger (2018:174) leiten Bilder „dazu an, sich auseinanderzusetzen, und zwar selbstbestimmt und ganz im Sinn der Stiftung von eigener, also selbst eingeleiteter Erkenntnis.“

Selbst wenn wir im künstlerischen Prozess Betrachtende und Schaffende zugleich sind und uns selbstbestimmt mit dem Trauma auseinandersetzen, muss dennoch berücksichtigt werden, dass wir stets in Bezug zu unseren Mitmenschen handeln. Durch diese Relationalität erhalten und geben wir Informationen weiter, selbst wenn es uns nicht bewusst ist. Der künstlerische Prozess ist also von ständigen und spontanen Veränderungen geprägt (vgl. Cooke 2017). Im kunsttherapeutischen Kontext ist vor allem die Beziehung zwischen Betroffenen, Therapeut*innen und dem Kunstprodukt therapeutisch wirksam (vgl. Henningsen 2018:185).

Das künstlerische Endprodukt kann in Bezug auf die Verarbeitung des Erlebten eine wichtige Mitteilungsfunktion haben (vgl. Rogers 2018:422) oder aber wenig bis gar keinen symbolischen Inhalt besitzen. Schließlich wird die therapeutische Wirkung durch den künstlerischen Ausdruck und nicht durch das Kunstwerk erreicht. Es geht also um den Prozess und nicht um das Endprodukt (vgl. Kaplan 2000:87):

Der tief transformative Moment liegt [...] im Schaffensprozess. Persönliches Wachstum und höhere Bewusstseinszustände werden durch Selbstgewahrsein, Selbstverstehen und Einsicht erzielt. Selbstgewahrsein, Selbstverstehen und Einsicht werden erreicht, wenn wir unsere Emotionen erkunden. Gefühle wie Trauer, Wut, Schmerz, Angst, Freude und Ekstase sind

der Tunnel, durch den wir gehen müssen, um auf die andere Seite zu gelangen: zum Selbstge-
wahrsein, zum Verständnis, zur Ganzheit. (Rogers 2018:422f.)

Unabhängig davon welche Gefühle wir auch empfinden, ob wir leiden, trauern, wütend
oder ängstlich sind, ob wir glauben festzusitzen oder gefangen zu sein, all dies können wir
bildlich, durch Farben und Formen ausdrücken. Expressive Kunst fordert nämlich in unser
Innerstes hineinzublicken, Gefühle und Empfindungen aufzuspüren und visuell auszudrü-
cken (vgl. Rogers 2018:413). Dadurch kann die Quelle des emotionalen Leidens erkundet
und begriffen werden (vgl. Malchiodi 1999:15): „Alle Kunstformen, die aus einer emotiona-
len Tiefe kommen, führen zu einem Prozess der Selbst-Entdeckung.“ (Rogers 2018:412)

Die expressive Kunst eröffnet uns den Weg in unser Unterbewusstsein. So können
wir häufig bisher unbekannte Aspekte unseres Inneren ausdrücken und neue Einsichten
und Informationen hervorbringen (vgl. Rogers 2018:422f.). Im künstlerischen Kontext kön-
nen wir jene Gefühle, die nur schwer bzw. gar nicht artikuliert werden können, auf symboli-
scher Ebene ausdrücken, verarbeiten oder kontrollieren (vgl. Buk 2009:62). Indem wir un-
sere Empfindungen und Gefühle bildlich gestalten, identifizieren und ordnen wir unser In-
neres. Bedrängende und aufwühlende Gefühle, Gedanken und Empfindungen können
durch diesen Prozess schließlich besänftigt werden (vgl. Fuchs 2018:3). Die Kunsttherapie
zielt sowohl auf eine Änderung der Wahrnehmung auf sensorischer und atmosphärischer
Ebene ab, als auch auf eine Änderung des propriozeptiven Leibempfindens, welches in direk-
ter Verbindung mit dem gefühlsmäßigen Erleben steht. So wird vor allem die Selbstwahr-
nehmung bzw. der intuitive Selbstsinn gefördert (vgl. Fuchs 2018:5). Durch die Kunst kön-
nen wir uns ausdrücken, wir können loslassen und Einsichten über uns selbst gewinnen (vgl.
Rogers 2018:413).

Die Anwendung von expressiver Kunst hilft [...], Gefühle zu identifizieren und damit in Kon-
takt zu sein, unbewusstes Material zu erkunden, Energie freizumachen, Einsicht zu gewin-
nen, Probleme zu lösen und die intuitiven und spirituellen Dimensionen des Selbst zu entde-
cken. (ebda.)

Es ist also der künstlerische Prozess, der therapeutisch wirksam ist:

Nicht so sehr im Erleben eines Bildes, sondern vielmehr im Gestalten des Bildes liegt die
heilsame Wirkung der Kunst. Im künstlerischen, – einfacher – im gestalterischen Prozeß
[sic!] werden Gefühle lebendig und mächtig, schließlich auch geordnet und beherrscht.
(Neumann 1996:164)

Kunsttherapie basiert daher auf Kunst und ist somit nicht durch andere beliebige künstlerische Ausdrucksformen austauschbar (vgl. Steger 2018:175). Der ästhetische Aspekt spielt dabei keine Rolle (vgl. Rogers 2018:413):

Es geht schlichtweg nicht darum, etwas herzustellen, das nach einer ohnehin längst überholten Auffassung so ‚schön‘ ist, dass es als Kunst bezeichnet werden kann. [...] Im zeitgenössischen Kunstschaffen geht es oftmals um einen unmittelbaren Ausdruck und nicht um die Produktion von landläufig ‚schön‘ bezeichneten Werken. (Buland/Gottschild 2018:141)

Im künstlerischen Prozess bringen wir Erlebnisse und die damit verbundenen Emotionen nach außen, wir stellen uns ihnen gegenüber und distanzieren uns von ihnen. „Denn im Bild kehren nicht nur innere Bilder wieder, sondern auch die Ausdrucksgestalten und Gefühlstöne des Erlebens, die sich in den Farben, Formen und Motiven des Bildes niederschlagen.“ (Fuchs 2018:3) Künstlerisch tätig zu sein, bedeutet in unser Innerstes zu blicken, Gefühle zu erforschen sowie diese bildnerisch darzustellen, nicht etwas „Schönes“ zu erschaffen (vgl. Rogers 2018:413). Wir kreieren Kunstwerke und doch geht es in der Kunsttherapie um mehr als den künstlerischen Ausdruck des Erlebten: Wie wir den künstlerischen Prozess betrachten und zu ihm stehen, ist dabei besonders wichtig (vgl. Guillon/Schäfer 2018:520f.).

Da im kreativen Prozess jedoch auch Gefahren verborgen sind, sollten erfahrene Therapeut*innen stets sorgsam zur Seite stehen (vgl. Buland/Gottschild 2018:141). Sich die traumatischen Erfahrungen wieder in Erinnerung zu rufen und sie im Bild aufleben zu lassen, kann schließlich sehr schmerzhaft sein (vgl. Titze 2018:168). So gelten Therapeut*innen bei der Konfrontation und Auseinandersetzung mit den ausgedrückten Gefühlen, Gedanken und Erfahrungen als wichtige Begleiter*innen für die Traumaaarbeit (vgl. Pitschel-Walz 2018:33). Hierbei wird hervorgehoben, dass die therapeutische Funktion des künstlerischen Prozesses an sich bereits wesentlich für die Traumaaarbeit ist, „ohne dass die Verbalisierung erklärtes therapeutisches Ziel ist.“ (Steger 2018:174) Mit den Therapeut*innen über den Schaffensprozess zu sprechen kann jedoch dabei helfen, die Erlebnisse zu verstehen (vgl. Rogers 2018:418). So können Inhalte, Symbole und Bedeutungen des Bildes im therapeutischen Gespräch zur Analyse herangezogen werden, wodurch wiederum neue Erkenntnisse gewonnen werden können (vgl. Pitschel-Walz 2018:33f.).

Die Empathiefähigkeit der Therapeut*innen ist dabei besonders wichtig (vgl. Rogers 2018:418). Im therapeutischen Prozess erfahren diese das Trauma nämlich zu einem gewissen Teil selbst (vgl. Laub 1992:57). Die Empathie bringt in uns Menschen Emotionen hervor, die den Gefühlen unseres Gegenübers ähneln können, aber nicht müssen (vgl. Steyskal

2017:45). Wir erfahren die Notlage der anderen zwar, aber dennoch ist es nicht unsere Notlage; diese Erfahrung findet nicht auf persönlicher Ebene statt (vgl. Zahavi/Overgaard 2012:7f.). So können wir klar zwischen uns selbst und unserem Gegenüber unterscheiden (*self-other distinction*) (vgl. Steyskal 2017:45): „Empathy, i.e. seeing things through somebody else’s eyes, also requires that we see them as different, as somebody else.“ (Cooke 2011:129) Mit jemandem mitzufühlen heißt demnach nicht, die Emotionen der anderen zu fühlen, sondern empathisch an den Gefühlen anderer teilzuhaben (vgl. Steyskal 2017:45).

Die Beziehung der Betroffenen zum Ereignis des Traumas wirkt sich somit auch auf die Beziehung der Therapeut*innen zum Trauma aus. Diese erfahren die Bestürzung, Verwirrung, Angst und Schmerzen der Betroffenen selbst und nehmen so gewissermaßen am Kampf der Betroffenen mit ihren Erinnerungen teil. Obwohl sie die Erfahrungen der Traumatisierten bis zu einem gewissen Punkt selbst wahrnehmen, sind sie nicht persönlich betroffen – sie sind sich ihrer Position und Perspektive bewusst. Wichtig dabei ist, dass die Überlebenden oft keine Erinnerungen an das Geschehene haben und sich vor diesem zutiefst fürchten (vgl. Laub 1992:57f.).

He or she must listen to and hear the silence, speaking mutely both in silence and in speech, both from behind and from within the speech. He or she must recognize, acknowledge and address that silence, even if this simply means respect-and knowing how to wait. The listener to trauma needs to know all this, so as to be a guide and an explorer, a companion in a journey onto an uncharted land, a journey the survivor cannot traverse or return from alone. (Laub 1992:58f.)

Selbst im kunsttherapeutischen Setting vermag die Kunst die Wirklichkeit nie zur Gänze darzustellen, sondern immer aus einer bestimmten Sicht zu zeigen. Diese Perspektive enthält Leerstellen, welche sowohl die Traumatisierten als auch die Therapeut*innen mit eigenen Assoziationen, Überlegungen und Vorstellungen füllen können (vgl. Breit-Keßler 2018:180). Wichtig dabei ist, dass sich die Betroffenen selbst mit den Bildern auseinandersetzen, sie beschreiben und deuten. „Nur so kann verhindert werden, daß [sic!] der Therapeut seine eigenen Inhalte in die Arbeiten der Patienten projiziert und ihnen damit etwas ‚überstülpt‘.“ (Thomas 1996:26)

Das Bild wird zu einem Kommunikationsangebot, selbst wenn nicht darüber gesprochen wird. Wir verstehen Kunst auch ohne Sprache. Dadurch, dass das Bild unser Innerstes auf indirekte Weise vermittelt, fällt es leichter, sich jemanden anzuvertrauen. Die Bilder stellen hierbei eine Art Brücke dar, welche in unser Innerstes führt und den Therapeut*innen erlaubt, „in die gleiche Richtung zu blicken“ (Fuchs 2018:4).

Durch das Bild entsteht eine besondere Kommunikation zwischen den Schaffenden und den Therapeut*innen, wobei letztere die ausgedrückten Erlebnisse und Gefühle der Betroffenen (bis zu einem gewissen Teil) eben selbst nachempfinden (vgl. Fuchs 2018:3f.).

In der Kunsttherapie spiegelt sich die Wirkung des Bildes also nicht nur in der Tatsache wider, dass sich die Schaffenden im Bild selbst erkennen, sondern auch in „den Leib- und Gefühlsempfindungen, die das Bild auch im Betrachter wachruft“ (Fuchs 2018:3).

Schaffende und Betrachtende, Patient*innen und Therapeut*innen werden durch die Leib- und Gefühlsempfindungen, welche sich im Bild durch Struktur, Farbe und Bewegung widerspiegeln, miteinander verbunden. In der Kunsttherapie werden diese beidseitigen emotionalen Erfahrungen schließlich bewusst wahrgenommen (vgl. Fuchs 2018:5).

Der therapeutische Prozess ist demnach „ein zutiefst interpersoneller, beide Personen psychisch wie körperlich involvierender Vorgang“ (Henningsen 2018:187). Henningsen (2018:185) spricht von komplexen Handlungen, welche Therapeut*innen und Patient*innen verbinden. Diese Handlungen beziehen sich nicht nur auf die verbale und non-verbale Kommunikation zwischen Therapeut*innen und Patient*innen, sondern auch auf deren Aktionen und Reaktionen, aus denen sich das Bild ergibt und die es schließlich in diesen zwischenmenschlichen, interpretatorischen Kontext bringen.

Handlungen sind zielgerichtete Aktivitäten von Personen; in diesen Aktivitäten verschränken sich motorische, sensorische, kognitive und emotionale Anteile, es geht also um genuin psychosomatische Aktivitäten, Körper und Seele sind gleichermaßen beteiligt am kunsttherapeutischen Handeln. (Henningsen 2018:185)

So geschieht „denkendes, fühlendes und allgemein interagierendes Handeln in enger Verwobenheit von psychischen und körperlichen Prozessen in Interaktion mit der Umwelt, und das heißt im Besonderen, mit dem Gegenüber“ (Henningsen 2018:187).

Durch den künstlerischen Ausdruck können wir uns selbstbestimmt mit dem Trauma auseinandersetzen und es im kunsttherapeutischen Kontext – in Relation zu den Therapeut*innen – aus einer anderen Perspektive erblicken. Durch die Änderung des Mediums wird eine Änderung der Relation zum traumatischen Erlebnis erreicht. So erkennen wir, dass unsere Weltanschauung nicht die ganze Realität darstellt, sondern vielmehr von unseren traumatischen Erfahrungen vorbelastet bzw. beeinflusst worden ist. Nur durch diese Erkenntnis kann eine Trennung und somit ein Wechsel zwischen den zwei Wirklichkeiten erfolgen, was zur künftigen Lebensbewältigung beitragen kann:

Es kann nicht darum gehen, die innere Wirklichkeit eines Patienten durch eine andere Wirklichkeit zu ersetzen. Vielmehr muss es darum gehen, die Fähigkeit zu entwickeln, zwischen den verschiedenen Wirklichkeitsauffassungen wechseln zu können und damit Lebenstüchtigkeit herzustellen: Die Kunsttherapie kann dazu beitragen, die innere Welt des Patienten als lebensbereichernde Quelle nicht abzuwerten, sondern als eine mögliche Deutung der Realität zu begreifen, daneben aber mit der konventionellen Wirklichkeitsauffassung in ein experimentelles Spiel zu kommen, aus dem Modelle der Lebensbewältigung entstehen können und sollen. (Buland/Gottschild 2018:140)

In der Kunsttherapie soll uns bewusst werden, dass es zwei Wirklichkeiten gibt, die nebeneinander existieren können. Dadurch entsteht die Möglichkeit, die inneren Konflikte mit den äußeren Wirklichkeiten zu verknüpfen und bisher unbewusste Lösungen zu erkennen (vgl. Titze 2018:163ff.). Indem diese neuen Erkenntnisse ins Leben integriert werden, können die Betroffenen lernen, mit den traumatischen Erfahrungen umzugehen, ein Sicherheitsgefühl wiedererlangen und alltägliche Situationen meistern (vgl. Buland/Gottschild 2018:140ff.). So wird erwartet, dass durch das künstlerische Gestalten im Rahmen der Kunsttherapie therapeutische Wirkung erzielt wird, welche zur Stabilität und Besserung der Betroffenen beiträgt (vgl. Pitschel-Walz 2018:31f.).

Grundsätzlich besteht der kunsttherapeutische Prozess aus folgenden Schritten: Die Kunst ermöglicht es uns, etwas auszudrücken, da wir sprachlich nicht dazu in der Lage sind. Wir interpretieren unser Trauma (unsere gestörte Relation zur Umwelt) und formulieren es in einem Medium neu. Im kreativen Prozess bringen wir unser inneres Bild – in Relation zu unseren Therapeut*innen – nach außen, schaffen so selbstbestimmt ein tatsächliches Gegenüber und gewinnen dadurch Distanz. Um die schmerzhaften Erfahrungen in das Leben integrieren zu können, muss unser Bezug zum Trauma und somit zur Umwelt geändert werden. Aufgrund der gewonnenen Distanz des künstlerischen Ausdrucks sowie des In-Beziehung-Tretens mit den Therapeut*innen kann schließlich ein Perspektivenwechsel erreicht werden. So erkennen wir, dass es neben unserer inneren Wirklichkeit noch eine andere Realität gibt: Neben all den Unsicherheiten und Ängsten gibt es auch ein Überleben, einen Ausweg.

Die im künstlerischen Prozess herbeigeführte Änderung der relationalen Dynamik unserer subjektiven Erfahrung und des traumatischen Ereignisses ist also therapeutisch wirksam.

In dieser kurzen Zusammenfassung wurde noch einmal auf die einzelnen Aspekte des kunsttherapeutischen Prozesses eingegangen, da wir schon bald feststellen werden, dass dieser dem Translationsprozess sehr ähnelt, wenn nicht sogar mit ihm ident ist. Im anschließenden Kapitel wird dieser Vergleich mithilfe der ganzheitlichen translatorischen Begriffsdefinition untermauert.

5 Translation

Aufgrund der bisherigen Argumentation ist bereits klar, dass die Auffassung von Translation als Übertragung von Inhalten von einer Sprache in die andere oder von einem Text in den anderen veraltet ist. Dem Thema bereits naheliegender ist das Verständnis der Übertragung von einer Form in die andere (vgl. Leavy 2018:579), wie zum Beispiel die Übersetzung eines Gedichts in einen Tanz oder eine Kurzgeschichte in ein Dufterlebnis (vgl. Campbell/Vidal 2019:xxvi). Jakobson (1959) nennt diese Art von Translation *intersemiotische Translation* oder *Transmutation*. Diese ermöglicht Form und Sinn über sprachliche Grenzen hinweg zu transportieren. Somit umfasst die intersemiotische Translation auch einen kreativen Schritt, in dem Translator*innen oder Künstler*innen das zu übersetzende Artefakt in einem anderen Medium darstellen (vgl. Campbell/Vidal 2019:xxvi). Beim Ausdruck von Trauma in Kunst kann ebenso von einem kreativen Wechsel des Mediums gesprochen werden, schließlich stellen die Betroffenen ihre Erlebnisse/ihr Trauma künstlerisch in einem anderen Medium dar. Pârlog (2019:1) schreibt, dass sich die Intersemiotik grundlegend mit dem komplexen Prozess „of understanding meaning that is necessary for various forms of coded expression“ beschäftigt. Translator*innen setzen sich dabei weniger mit der Übersetzung von Bedeutung auseinander, sondern fungieren vielmehr als Mittler*innen, wodurch die Rezipient*innen selbst den Sinn des Ausgangstextes erfassen können. Dieser holistische Ansatz impliziert somit die Existenz vielfacher Versionen von Ausgangs- und Zieltexten (vgl. Campbell/Vidal 2019:xxvi).

Da in dieser Arbeit davon ausgegangen wird, dass Dinge im Vorhinein gar keine Bedeutung tragen, sondern wir selbst aufgrund unserer subjektiven Erfahrung den Dingen Bedeutung zuschreiben, stößt die klassische Auffassung der intersemiotischen Translation rund um den bildnerischen Ausdruck von Trauma bereits an ihre Grenzen.

Im Rahmen der intersemiotischen Translation geht Clive Scott (2019) einen Schritt weiter und verfolgt einen Ansatz, der sich mehr auf die Sinne und weniger auf die Bedeutung des Ausgangstextes konzentriert. Translator*innen sollen nicht die Bedeutung des Textes übertragen, sondern die Dynamik der Rezipient*innen zum Text erfassen. Scotts Ansatz beschäftigt sich nicht mit der Bedeutung, sondern dem Spiel der Sinne, der Interaktion der Sinne mit dem Text (vgl. Scott 2019:88):

Synaesthetisation means the expansion of sensory involvement with the text, yes, but it also means the aiding of one sense by another: one sense functions as the prosthetic extension of

another. We do not just mix senses; we encourage the senses to cooperate in acts of reciprocal prosthetization. (Scott 2019:95)

Die Funktion des Lesens ist laut Scott (2019:88f.) beispielsweise die Erzeugung einer produktiven Teilnahme seitens der Rezipient*innen, wodurch Sinne sich entfalten und entwickeln, erscheinen und vergehen (vgl. Scott 2019:88f.). Übertragen wir diese Auffassung auf sämtliche Formen des Ausdrucks, kann davon ausgegangen werden, dass auch die Funktion der Kunst darin besteht, eine dynamische Teilnahme am Werk zu erzeugen. Da der Ausgangstext nicht vorhersagen kann, wie die Rezipient*innen den Text wahrnehmen bzw. welche Sinne in welcher Art und Weise ausgelöst werden, liegt es laut Scott (2019:88f.) an der Translation, die zahlreichen Möglichkeiten aufzufangen und uns daran zu hindern, die Bedeutung des Textes beim Text selbst zu suchen. Durch die Integration der Synästhesie auf die Translation erweitert der Autor den Translationsbegriff um den sensorischen Aspekt, der bei der intersemiotischen Translation keine Berücksichtigung findet (vgl. Scott 2019).

Zusammenfassend lassen sich die obigen Theorien und Ansätze zur Translation nicht auf diese Arbeit anwenden, da es beim künstlerischen Ausdruck von Trauma weder rein um die Übertragung¹⁰ von einer Form in die andere, noch um die sensorische Wahrnehmung des Textes geht. Um den kunsttherapeutischen Prozess als Translationsprozess darstellen zu können, bedarf es eines ganzheitlichen Zugangs zum Begriff der Translation – es bedarf der Auffassung, dass Translation immer und überall stattfindet: „Translation is already quite a large concept, [...] large enough to be considered ubiquitous“ (Blumczynski 2017:2), „it is [...] everywhere and ‚already there‘.“ (ebda. 6) Blumczynski entfernt sich von der Illusion, dass Translation ein statischer, objektiver, dekontextualisierter oder depersonalisierter Akt ist und geht von einem fluiden, dynamischen, kontextabhängigen und zutiefst subjektiven Prozess aus (vgl. ebda. 48, 69, 108). So wie der Text nie derselbe ist, sind auch die Translator*innen nie dieselben. Von einem Moment in den nächsten werden sie von einem Buch, einem Gespräch oder einer Erfahrung beeinflusst (vgl. ebda. 69). „To be – in whatever sense – is always to occur, move, and pulsate.“ (ebda.). Der Autor beschreibt den Translationsprozess als einen kreativen, synergetischen Prozess, welcher in der bloßen Kommunikation bereits als solcher zu finden ist: Selbst das Verstehen einer Nachricht ist eine Übersetzung dieser für

¹⁰ Erwähnenswert ist hierbei auch die Problematik rund um den Begriff der Übertragung bei der Translation: Im Translationsprozess wird etwas nicht nur übertragen, sondern es kommt zu einer Veränderung bzw. Umgestaltung (vgl. Dengscherz/Cooke 2020:51f.).

sich selbst (vgl. ebda. 107 u. 113). „In short, to think and to speak is to translate.” (ebda. 113). Wir übersetzen, was wir verstehen, was auf uns wirkt und uns betrifft (vgl. ebda. 163). Dabei geht es um die Erklärung einer selbst, um Selbstverständnis sowie die Transformation bzw. Umgestaltung der eigenen Person, denn um verstanden zu werden, müssen Menschen sich selbst für andere übersetzen. Übersetzen wir uns selbst für andere, schließen wir die anderen in unsere Welt ein. Gleichzeitig begeben wir uns in ihre Welt und versuchen uns darauf zu beziehen (vgl. ebda. 166). Translation ist eine demnach interpersonelle Erfahrung und schafft so alternative Zugänge zu Erfahrungen sowie unterschiedliche Perspektiven auf die Welt (vgl. ebda. 43 u. 156). Dadurch formt Translation unsere Identität und wirkt therapeutisch:

[I]t is not about replacing or overriding one identity with another. Rather, it involves the paradoxical experience of remaining yourself and yet undergoing a profound, innermost change in the process of a contingent, conditional, and emergent articulation of your identity.
(Blumczynski 2017:165)

Die von Blumczynski (2017) erläuterte Ubiquität bzw. Allgegenwart der Translation umfasst also einen Prozess, der subjektiv und dynamisch ist. Dabei spricht der Autor auch von einer therapeutischen Wirkung, von einer Veränderung des Inneren. Um den Ausdruck von Trauma in Kunst als Translation darstellen zu können, gilt es vor allem den von Blumczynski erwähnten Translationsprozess mit dem kunsttherapeutischen Prozess zu vergleichen. Dabei geht es jedoch nicht nur um den von der Translation geschaffenen Perspektivenwechsel und die damit einhergehende Umgestaltung des Inneren, sondern in erster Linie um die Relation zu den eigenen Erfahrungen und Emotionen, welche im Translationsprozess umgestaltet wird. Hubscher-Davidson (2018) geht in ihrem Werk ebenso auf den Translationsprozess ein und erweitert diesen um den emotionalen Aspekt:

Die Autorin bezeichnet die Translation sowohl als ein emotionales Phänomen (vgl. Hubscher-Davidson 2018:35) als auch einen komplexen und höchst persönlichen Prozess, bei dem die Translator*innen nicht nur die Emotionen im Text, sondern auch die eigenen – durch den Text ausgelöst – Emotionen wahrnehmen (vgl. ebda. 83). Während des Translationsprozesses findet nämlich eine unbewusste und unkontrollierte Aktivierung von Bildern, Emotionen und früheren Erfahrungen statt (vgl. ebda. 32). Dabei erwähnt die Autorin, dass Translation leichter fällt, wenn Translator*innen die mit dem Text einhergehenden Emotionen selbst erfahren haben (vgl. ebda. 83). Im Translationsprozess ist es also unvermeidbar, dass Translator*innen ihre eigenen Erfahrungen einbringen, um die

Informationen bestmöglich zu verstehen und letztendlich zu übersetzen (vgl. ebda. 4). Die Auseinandersetzung mit eigenen und fremden Gefühlen trägt dabei zu einem besseren Verständnis einer selbst und der anderen bei (vgl. ebda. 83). Der Ausdruck der Emotionen durch Translation trägt ebenso wie die Wahrnehmung der Emotionen zur Selbsterkenntnis bei (ebda. 157):

If writing promotes the development of emotions, in addition to providing a way to externally express them, then the act of translating could also conceivably provoke a change in the intensity of the translator's felt emotions and influence the translator's emotional information processing. (Hubscher:Davidson 2018:154f.)

Translation kann daher sowohl als eine Art des emotionalen Ausdrucks als auch als Bewältigungsstrategie gesehen werden. Emotionen beeinflussen den Translationsprozess, wie dieser die Emotionen der Translator*innen beeinflussen kann (vgl. ebda. 186 u. 218). Hubscher-Davidson (2018:87 u. 211) beschreibt die Auswirkungen der Emotionen auf die Translator*innen als dynamisch und komplex und unterstützt die Idee, dass während der Translation unbewusste Prozesse stattfinden. Zur näheren Veranschaulichung dieser Prozesse, die sich innerhalb des an sich komplexen Translationsprozesses abspielen, wird dieser nach der Auffassung von Dengerschz und Cooke (2020) im Folgenden erläutert:

In erster Linie ist Translation „der Ausdruck dessen, was jemand¹¹ sagen will“ (Dengerschz/Cooke 2020:52) bzw. „was jemand meint.“ (Cooke 2012²:66) Da wir uns alle ganz unterschiedlich auf die Umwelt beziehen, *verstehen* wir sie auch anders. Deshalb kommt es auch immer wieder zu Missverständnissen und Fehlern, wenn wir miteinander kommunizieren. Kommunikation kann demnach nie einwandfrei verlaufen. Indem wir unseren Mitmenschen verständlich machen, was wir sagen wollen, betreiben wir Translation. Translation ist also ein Kommunikationsprozess, bei dem wir aushandeln, was wir meinen (d.h. wie wir uns auf die Umwelt beziehen) (ebda.). Dabei zu beachten ist, dass sich Kommunikation auf vielen Ebenen abspielt: „the gestural, the olfactory, the visual, the linguistic.“ (Campbell/Vidal 2019:xxv) Wortbasierte Sprachen sind unter anderem von linguistischen Grenzen geprägt, während andere Formen der Kommunikation – wie beispielsweise Kunst – solche Grenzen überschreiten (vgl. ebda. xxv-xxvi).

Was wir im kunsttherapeutischen Prozess ausdrücken (wollen) ist nicht das traumatisierende Ereignis an sich, sondern vielmehr unser Verhältnis zum Trauma. Da es uns

¹¹ Auch nicht-professionell agierende Menschen können translatorisch tätig sein. Translation findet schließlich überall statt.

(meistens) nicht möglich ist, das Geschehene in Worte zu fassen, formulieren wir es neu und gestalten unser Trauma durch die Kunst um. Translation ist auch „die kommunikative Umgestaltung dessen, was jemand zum Ausdruck bringen will.“ (Dengscherz/Cooke 2020:56) Dabei geht es ebenfalls um die Änderung des Mediums: Was wir ausdrücken wollen, wird interpretiert und in einem neuen Medium umgestaltet (vgl. ebda). Wir interpretieren, weil wir etwas nie zur Gänze verstehen können. Translation „is more comfortable within an interpretivist paradigm, where reality [...] cannot be apprehended outside of human subjectivity“. (Campbell/Vidal 2019:xxviii) Wir verstehen hauptsächlich auf der Basis unserer Lebenserfahrung und entscheiden so, was für uns relevant ist (vgl. Dengscherz/Cooke 2020:56). Unsere Gefühle spielen dabei eine ebenso wichtige Rolle: „Je nachdem, wie es uns geht, sprechen uns bestimmte Bilder an, andere nicht. Wir nehmen das wahr, was uns gerade beschäftigt, sind uns dessen aber oft nicht bewußt [sic!].“ (Thomas 1996:25). „Verstehen ist daher immer selektiv. Was verstanden wird, ist in erster Linie die Relation.“ (Cooke 2017:162) Damit wir auch von unseren Mitmenschen verstanden werden, wählen wir gewisse Informationen aus. Translation ist nämlich auch „die Selektion bestimmter Merkmale eines Kommunikationsaktes und dessen Neugestaltung.“ (Cooke 2017:163)

Wir beziehen uns im Translationsprozess auch auf die anderen und denken ihre Sichtweise mit. Dazu müssen wir erst ihre Relation zur Umwelt verstehen. In Bezug auf die Therapeut*innen, die unsere Neugestaltung wahrnehmen, erfahren wir unbewusst einen Perspektivenwechsel. Schließlich geschieht Translation „jedes Mal, wenn wir in der Kommunikation mit anderen einen Perspektivenwechsel vornehmen.“ (Cooke 2012²:68) Translation ist demnach auch „Verstehen und Interpretieren aus zwei Perspektiven.“ (Dengscherz/Cooke 2020:58) Um etwas aus einer anderen Perspektive zu erblicken, braucht es jedoch etwas Distanz (vgl. Cooke 2012²:72). Diese wird zum Beispiel im künstlerischen Prozess geschaffen, indem durch den bildnerischen Ausdruck ein Gegenüber entsteht, das aus einer gewissen (räumlichen als auch zeitlichen) Entfernung betrachtet werden kann.

In der Kunsttherapie werden wir dazu aufgefordert, genauer hinzusehen und unsere ausgedrückte Relation zum Trauma anders zu *verstehen*, indem wir unser inneres Bild (das internalisierte Trauma) mit dem externalisierten Bild vergleichen. So entdecken wir „Details, die uns vorher nicht aufgefallen sind und gewinnen auf beide eine neue Sicht dessen, was sie aussagen.“ (Dengscherz/Cooke 2020:57)

Der von Cooke (2017) geprägte Ansatz beschäftigt sich damit, dass Translation eine *Änderung der relationalen Dynamik* ist. Wie bereits mehrfach erwähnt, ist unsere Welt von Relationen geprägt: „Du konstituierst mich und meine Welt, wie ich dich und deine Welt gestalte.“ (Cooke 2017:161) Alles ist ineinander verwoben, nichts ist getrennt. Dinge *werden* nur, indem wir uns auf sie beziehen. So wie wir nur in Relation zu unseren Mitmenschen *werden*. Es gibt keine Bedeutung unabhängig von der Relation. Nur indem wir uns auf die Dinge beziehen, erhalten sie für uns Bedeutung. Unsere Relationen beeinflussen also unsere Wahrnehmung auf die Welt (vgl. Cooke 2017).

Auch Trauma *wird* in Relation zwischen dem Ereignis und subjektiven Erlebnis. Nur durch unseren Bezug auf das Ereignis, gewinnt es für uns an Bedeutung. Unsere Wahrnehmung der Welt wird demnach erst durch das *Trauma als Relation* beeinflusst bzw. gestört. Um einen therapeutisch wirksamen Perspektivenwechsel rund um das Trauma zu erreichen, muss Translation stattfinden.

Zur Wiederholung: Die vorliegende Arbeit stützt sich auf die These, dass durch das Umgestalten ins künstlerische Medium eine Änderung des Bezugs zum Erlebten stattfindet. Wir betrachten unser Trauma von außen, können uns von ihm distanzieren und erzielen in Relation zu unseren Therapeut*innen einen Perspektivenwechsel. Translation macht es möglich, „die Welt oder einen Teil davon aus unterschiedlichen Perspektiven zu verstehen.“ (Cooke 2012²:83) Dabei ist es nicht notwendig, unsere eigene Perspektive zu verlassen, im Gegenteil: Die unterschiedlichen Wirklichkeitsbezüge sollen innerhalb unserer Wahrnehmung miteinander verglichen werden (vgl. Cooke 2012²:72).

Translation ist auch im kunsttherapeutischen Kontext „eine allgemeinmenschliche Tätigkeit, die [...] intuitiv, unbewusst und unkontrolliert“ stattfindet (Cooke 2012²:83). Es handelt sich um einen relationalen Prozess, welcher die Dynamik des Ereignisses und unseres subjektiven Erlebnisses zwangsläufig umgestaltet. Durch diese Änderung der Relation zum Trauma ändert sich auch unsere Selbst- und Weltwahrnehmung – und genau das macht den therapeutischen Prozess aus. So gesehen ist der kunsttherapeutische Prozess ein Translationsprozess. Folglich kann argumentiert werden, dass Translation für die Traumaaarbeit unabdingbar ist.

6 Untersuchung

Dem folgenden Abschnitt möchte ich konkreten Beispielen aus der Kunsttherapie widmen. Ich zeige einige Bilder von traumatisierten Menschen und gebe sämtliche, mir zur Verfügung stehende biografische und kunsttherapeutische Hintergrundinformationen wieder. Diese scheinen für die Gesamtanalyse und folgend für die translatorische Perspektive nicht unwesentlich zu sein, da nicht (nur) das Kunstwerk bzw. Endprodukt, sondern hauptsächlich der Schaffensprozess im Vordergrund der Kunsttherapie steht.

In den Bildern, die im Rahmen der Kunsttherapie entstanden sind, wird nach Ansätzen gesucht, die auf einen Translationsprozess schließen. Dabei werden Bildbeschreibungsmerkmale, wie Farben, Formen, Lichtverhältnisse und weitere Gestaltungsmittel einzeln sowie in gemeinsamen Kontext betrachtet und analysiert. Demographische Daten, wie Geschlecht, Alter, Herkunft usw. spielen in dieser Arbeit keine Rolle. Im Gegenteil: Ein breites Spektrum an biografischen Hintergründen ist für die Argumentation der Arbeit sogar erwünscht. Schließlich wird am Beispiel des kunsttherapeutischen Prozesses unter anderem auch aufgezeigt, dass der Translationsprozess immer und überall stattfindet.

6.1 Analysemethode

Meine Methode basiert auf dem kunsttherapeutisch-phänomenologisch orientierten Ansatz nach Stuhler-Bauer und Elbing (2003), welche „ein kunsttherapeutisches Instrument zur Bildbeschreibung auf phänomenologischer Basis“ (ebda. 32) entwickelt haben. Die Bildbeschreibung dient dabei als Zugang, um „das Bild, seine Wirkung und die Umgangs- bzw. Wahrnehmungsweise des Beschreibenden“ (ebda.) nachzuvollziehen. Schließlich geht es in der Kunsttherapie auch um das Erfassen des Werkes, sowohl seitens der Therapeut*innen als auch der Patient*innen (vgl. ebda. 33).

Ausgangspunkt für die kunsttherapeutische Fachbeschreibung ist der ästhetische Zustand, den die Autor*innen „in den Rahmen der Phänomenologie als Methode des Erkenntnisgewinns“ stellen (ebda.). Bevor näher auf die phänomenologische Basis eingegangen wird, wird die Frage beantwortet, was der ästhetische Zustand in diesem Kontext denn überhaupt bedeutet; zumal in Kapitel 4 betont wurde, dass Ästhetik in der Kunsttherapie keine Rolle spielt. Was die Autor*innen hier unter *ästhetischem Zustand* meinen, ist nicht mit der längst

überholten Auffassung zu verwechseln, wie „schön“ ein Bild denn sei. Vielmehr wird darunter „eine spezifische Form originär ästhetisch-künstlerischer Wahrnehmungstätigkeit“ (ebda. 33) verstanden.

Der ästhetische Zustand als Wahrnehmungstätigkeit bezieht sich demnach nicht auf das Bild, sondern auf die Kunsttherapeut*innen bzw. Beobachter*innen. Aus dieser Sicht betrachten wir den Begriff der Ästhetik als Gegensatz zum *Anästhetischen*, zur Empfindungslosigkeit:

For several years, I have been working with a formulation of „the aesthetic“ that goes back to its origins as the opposite of „anaesthetic“ or numbness. From this perspective, aesthetic comes to mean „enlivened being“. This not only turns the contemporary usage of „aesthetic“, as something rather cosmetic and superficial, on its head, but links such „enlivened being“ to responsibility, not as a moral imperative, but to response-ability, or the ability to respond! So this overcoming of numbness and enlivening of being can engage one, make one internally active, mobilize people’s imagination. (Sacks 2004:ix-x)

Das Ästhetische als Wahrnehmungstätigkeit steht also im Gegensatz zum Anästhetischen, der Wahrnehmungsverhinderung. Wir blenden nicht aus, sondern nehmen wahr. Nur indem wir die Gefühllosigkeit überwinden und unser Sein beleben, können wir etwas wahrnehmen bzw. darauf reagieren. Wir fühlen, um wahrzunehmen.

Laut Stuhler-Bauer und Elbing (2003:33), gelangen wir durch das bewusste und kontrollierte Wechselspiel von Denken und Fühlen zum ästhetischen Zustand, indem wir „im Fühlen sehen, im Fühlen handeln“ (ebda.). Da das Emotionale jedoch nicht vom Rationalen zu trennen ist,¹² können wir davon ausgehen, dass wir durch bewusstes, *emotionales* Sehen und Handeln zum ästhetischen Zustand gelangen, der laut Stuhler-Bauer/Elbing (2003:33) ein „hochaktiver, wacher Bewusstseinszustand“ ist.

Was die Autor*innen hier nicht berücksichtigen, ist die Tatsache, dass es sich dabei auch um einen *empathischen* Zustand handelt. Das verbildlichte Trauma wirkt auf uns Betrachtende und ruft in uns Gefühle und Empfindungen hervor, durch die wir am Leid der Patient*innen teilhaben. Wir nehmen die Bilder der Traumatisierten wahr und betrachten sie aus ihrer Perspektive. So erfahren wir ihr Trauma in gewisser Weise selbst. In der Wahrnehmung der Bilder handeln wir also empathisch (vgl. Steyskal 2017:45 u. Cooke 2011:129).

¹² Steyskal 2017

In diesem ästhetisch-empathischen Zustand, den wir durch die Emotionalität erfahren, fragen wir nicht nach dem *was*, sondern danach, *wie etwas ist*. Dadurch werden den Patient*innen ihre Notlagen zugänglich gemacht oder – indem sie sich mit ihrem Bild auseinandersetzen – können sie diesen Zustand selbst erreichen. Ist dies der Fall, erfahren sie ein waches Bewusstsein über sich selbst und ihre inneren Konflikte. In der Kunsttherapie können sich die Patient*innen also sowohl bewusst als auch unbewusst mit dem Bild identifizieren und es in ihr Leben integrieren. Ziel dabei ist es, einen anderen Zugang zu ihrem eigenen Erleben und Empfinden zu schaffen, was wiederum zur Heilung beitragen kann. Der ästhetische Zustand fungiert demnach sowohl als Erkenntnismethode als auch als kunsttherapeutisches Agens (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:33f.).

Der ästhetische Zustand wird schließlich als Methode des Erkenntnisgewinns in den Rahmen der Phänomenologie eingebettet. Stuhler-Bauer und Elbing (2003:34) gehen dabei davon aus, „dass der ästhetische Zustand eine spezifische Form der phänomenologischen Herangehensweise darstellt“. Weiters schreiben sie, dass es beim phänomenologischen Erkenntniszugang grundsätzlich darum geht, „die Phänomene¹³, d.h. die wahrnehmbaren Erscheinungen der Welt, möglichst unvoreingenommen aufzufassen und zu beschreiben.“ (ebda.) Diese Forderung ist unter Phänomenolog*innen nicht neu, schließlich gilt es das „Vorgefundene zunächst einfach hinzunehmen, wie es ist [...]. Die Dinge selbst sprechen zu lassen, ohne Seitenblick auf Bekanntes, früher Gelerntes, ‚Selbstverständliches‘, auf inhaltliches Wissen, Forderungen der Logik [...]“ (Metzger 2001:12).

Begriffe wie Objektivität, Unvoreingenommenheit, Wertfreiheit und Nüchternheit gehen jedoch nicht mit dem Verständnis der relationalen Dynamik einher. Aufgrund der Relationalität der Welt ist es nicht möglich, etwas wahrzunehmen, zu interpretieren oder zu verstehen, ohne uns auf Basis unserer Lebenserfahrung zu orientieren. Wir können nur wahrnehmen, indem wir uns auf etwas beziehen – und dies schließt Objektivität aus.

Um zu verstehen, wie Phänomene den Menschen erscheinen, müssen zwangsläufig auch die Subjekte miteinbezogen werden, denen die Gegenstände erscheinen:

Hat man es mit erscheinenden Gegenständen zu tun, mit Gegenständen, die vorgestellt, erfahren, beurteilt, geschätzt, bewertet, verstanden, erinnert werden usw., wird man auch auf die

¹³ Phänomene sind Gegenstände bzw. Dinge, wie sie uns unmittelbar *erscheinen*, also wie sie sich unserem Blick darstellen. Es geht also nicht um die Dinge an sich, sondern um ihre Erscheinungsweise (vgl. Zahavi 2007:14f.).

Intentionalitätsformen gelenkt, auf die Vorstellungs-, Perzeptions-, Urteils- und Wertakte, auf die die erscheinenden Gegenstände notwendigerweise bezogen sind. (Zahavi 2007:18)

Mit anderen Worten: Wir können uns in unterschiedlichster Art und Weise auf Dinge beziehen und sie wahrnehmen. Schließlich sind wir es, die Perspektiven anlegen, in denen uns die Dinge erscheinen (vgl. ebda.). Um zu verstehen, *wie* den Menschen ihr Trauma erscheint, gilt es sich empathisch in sie hineinzusetzen und ihre Perspektiven einzunehmen. In diesem ästhetisch-empathischen Wahrnehmungszustand können wir nicht objektiv, wertfrei oder nüchtern bleiben.

„Der Mensch ist ein komplexes System und so auch sein Werk, das er geschaffen hat.“ (Stuhler-Bauer/Elbing 2003:35) Mit dem kunsttherapeutischen Ansatz versuchen die Autor*innen möglichst viele Ebenen zu berücksichtigen: Der Fokus liegt dabei jedoch bei „der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen.“ (ebda. 36) In der kunsttherapeutischen Bildbeschreibung werden die Einzelteile des Werkes nicht nur zueinander, sondern auch in Bezug auf das Ganze betrachtet (vgl. ebda. 35f.): „Das Ganze meint den Rahmen und die Beziehung, in denen gearbeitet wird. Es besteht aus dem Werk, dem Prozess, der Umgebung und dem sozialen Kontext, also aus den Beteiligten [...] und deren Beziehung.“ (ebda.) Durch die Beschreibung der einzelnen Bildelemente in Verbindung zum Ganzen kann das Bild in Bezug zu den Patient*innen und ihrem Trauma gesetzt werden (vgl. ebda.).

Zehn Kriterien der phänomenologisch-kunsttherapeutischen Bildbeschreibung wurden von Stuhler-Bauer und Elbing (2003) herausgearbeitet, die in folgender Reihenfolge in meiner Bildanalyse Verwendung finden:

Spontaneindruck

Der Spontaneindruck dient als erste subjektive Einschätzung des Bildes. Durch die erste Betrachtung des Bildes als Ganzes erschließt sich sein Beziehungsgefüge und dadurch seine Wirksamkeit. Später gilt es, den Spontaneindruck mit den weiteren Ergebnissen der Bildbeschreibung gegenüberzustellen und zu vergleichen (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:36f.).

Material

Das Material ist die physikalische Grundlage des Dargestellten und wird deshalb thematisiert. Durch die Auswahl und Anwendung des Materials im Bild lassen sich nämlich bereits

bestimmte Eigenschaften der Patient*innen entdecken. Vor allem spielt die angewandte Technik im kunsttherapeutischen Kontext eine bedeutende Rolle (vgl. ebda. 37).

Vorherrschende Bildeigenschaft

Die Erfassung der vorherrschenden Bildeigenschaft(en) dient zur Erlangung eines umfassenderen Überblicks über das Bild und fungiert fortan als eine Art Bezugspunkt für die weitere Bildbeschreibung. Dabei geht es um jene Eigenschaften bzw. Elemente, welche das Bild dominieren. Im Laufe der Analyse kann beobachtet werden, ob sich die vorherrschende Bildeigenschaft wandelt und von anderen Bildelementen abgelöst wird oder gleichbleibt (vgl. ebda. 37).

Farbe

Ohne das Element der Farbe könnte kein anderes Kriterium bestehen. Bei der Beschreibung dieser zentralen Komponente des Bildes stellen sich folgende Fragen: Welche Farben wurden ausgewählt und wie wurden sie verwendet? Wie wurden die Farben verteilt und wie wirken sie zusammen? Die Farben werden konkret festgestellt und aufgelistet, um einen Überblick darüber zu erlangen, in welcher Quantität sie im Bild vorkommen. Dabei werden die Farbfelder auf ihre Größe und Anzahl beschrieben (vgl. ebda. 37 u. 43).

Bei der Wahrnehmung der Farbe spielt auch der Duktus bzw. die Linienführung als Bewegungsindikator eine wichtige Rolle: Wie behutsam bzw. bewegungsintensiv wurde gearbeitet? In welche Richtung verlaufen die Linien? Wurde die Farbe mit festem oder leichtem Druck aufgetragen? Überschneiden sich die Linien/Farben? Die Art und Weise, wie die Farbe aufgetragen wurde, gibt nämlich Rückschlüsse auf den Willen sowie die Wahrnehmung der Patient*innen beim Gestalten. Es geht um ihre „Fähigkeit, genau abspüren zu können.“ (ebda. 37 u. 43f.)

Die Farbintensität hingegen gibt Aufschlüsse auf den seelischen Ausdruck der Künstler*innen. Weiters kann durch die Erfassung der Licht- und Schatten- bzw. Hell- und Dunkelwerte erkannt werden, wie die Patient*innen Farbgegensätze bzw. Kontraste im Bild handhaben. Dies sagt aus, wie sie grundsätzlich mit Gegensätzen und Polaritäten umgehen (vgl. ebda. 37).

Form

Formen sind „eine Möglichkeit der Darstellung von realen oder auch nicht-realen Gegenständen sowie [...] eine rein abstrakte Abgrenzung einer selbständig existierenden Fläche oder eines Volumens.“ (ebda.)

Unter diesem Punkt werden jegliche Formarten beschrieben, quantifiziert und miteinander verglichen. Welche Formkontraste bilden sich heraus? Da sich Formen hauptsächlich aus Linien zusammenfügen, muss auch die Linienführung und -qualität miteinbezogen werden (vgl. ebda. 37f. u. 44f.): Um welche Art von Linien handelt es sich im Bild? Verlaufen die Linien gerade, wellenartig, vertikal, diagonal, horizontal? Überschneiden sie sich? Handelt es sich um kräftige oder zarte Linien?

Da Farben bzw. Farbflächen von Formen eingegrenzt werden, werden diese Kriterien häufig gemeinsam unter einem Punkt angeführt.

Bewegung

Obwohl in einem zweidimensionalen Bild konkret keine Bewegung vorhanden sein kann, können durch bestimmte Darstellungen von Farben und Formen Scheinbewegungen und Illusionen entstehen, die das Auge als Bewegungen erkennt. Vor allem sind es Linien, die sich als Bewegungsspuren durch das Bild ziehen. Auch durch die Art und Weise, wie Formen ausgerichtet sind kann Bewegung vorgetäuscht werden: Sind die Bewegungen still oder dynamisch? In welche Richtung führen sie? Aufgrund der zahlreichen Möglichkeiten Bewegungen darzustellen, kann die Emotionalität der Patient*innen zum Vorschein kommen (vgl. ebda. 38 u. 45).

Raum

Ein dreidimensionaler Raum in einem zweidimensionalen Bild klingt genauso paradox, wie die Bewegung in einem zweidimensionalen Bild. Aufgrund von unterschiedlichen Möglichkeiten Bildelemente darzustellen und anzuordnen, kann jedoch eine räumliche Wirkung erreicht werden (vgl. ebda. 38).

Unter diesem Punkt werden folgende Fragen beantwortet: Wurde die gesamte Malfläche bearbeitet oder blieben einige Stellen unbemalt? Gibt es einen Vorder-, Mittel- und

Hintergrund? Handelt es sich um einen perspektivischen oder imaginären Raum¹⁴? Entstehen durch die Anordnung und Zusammenwirkung von Farben Farbräume? (vgl. ebda. 45)

Inhaltliche Beschreibung

Hierbei geht es um „die logische, kognitive, gedankenartige Gesamtheit des Bildes“ (ebda. 38). Nachdem die vorherigen Kriterien das Bild in Einzelelemente zergliedern, ist es wichtig, sie wieder in einen Sinnzusammenhang zu bringen, um den Inhalt betrachten zu können. Folgende Fragen werden beantwortet: Was ist abgebildet? Was passiert im Bild? Was vermittelt es? Was ist sein Wesen? Bei diesen Fragen spielt auch der Titel des Bildes oft eine wichtige Rolle und wird somit in die Beschreibungen miteinbezogen (vgl. ebda. 38 u. 45).

Komposition

„Die Komposition ist die Zusammenstellung der Inhalte (Physis), der Gestaltungsmittel zusammen mit dem Materiellen (Seele) und des Beziehungsgefüges (Leben) zu einer einmaligen authentischen, [...] individuellen ‚geistigen Aussage‘ (Stil).“ (ebda. 45). Die Komposition dient dazu, einen Überblick über das Bild zu gewinnen: Wie ist es aufgebaut? Was drückt es aus? Welche Spannung erzeugt es? Es gilt die verschiedenen Bildelemente in Beziehung zueinander zu beschreiben, um ein potenzielles Gleichgewicht bzw. Ungleichgewicht im Bild zu erkennen: Wie verhalten sich die Elemente zueinander? Wie verhalten sie sich zum Ganzen? Bedingen die einzelnen Bildelemente einander bilden sie einen spezifischen Zusammenhang, den es so nur in der Darstellung gibt. Formen und Farben bilden dabei die unterschiedlichsten Kombinationen und stehen wiederum in Relation zum Gesamtwerk (vgl. ebda. 39).

Ebenso wird der Gesamteindruck bzw. „seelische Ausdruck“ thematisiert, d.h. es wird nach der Stimmung und Gefühlsqualität des Bildes gefragt. Stuhler-Bauer und Elbing (2003:38f.) erwähnen in diesem Zusammenhang erneut, wie wichtig es ist, möglichst objektiv zu bleiben. Gleichzeitig widersprechen sie sich jedoch, indem sie Sinneswahrnehmungen als subjektiv bezeichnen (vgl. ebda. 38). Ganz davon abgesehen, dass wir Menschen nie objektiv sein können, ist es wohl kaum möglich, etwas subjektiv wahrzunehmen und dabei objektiv zu bleiben. Da sich dieser Widerspruch durch ihre ganze Arbeit zieht, gilt es an dieser Stelle noch einmal zu betonen, dass die Erkenntnisse der Bildanalyse im folgenden Kapitel auf

¹⁴ Ein imaginärer Raum ist „nur in der Vorstellung des Betrachters vorhanden [...] und nicht real erkennbar.“ (Stuhler-Bauer/Elbing 2003:45.) Beispielsweise gilt das Dahinterliegende bzw. Überschnittene als passiv, während das Vorneliegende und Überschneidende als aktiv eingestuft wird (vgl. ebda.)

meinen persönlichen Wahrnehmungen beruhen und daher von meinen subjektiven Interpretationen geprägt sind.

Vergleich mit dem Spontaneindruck

Dieses Kriterium dient vor allem zur Klärung der Frage, ob bzw. was sich im Vergleich zum Ersteindruck verändert hat. Welche Details wurden im Spontaneindruck berücksichtigt? Auf was wurde vergessen? Welche Aussagen können bestätigt bzw. widerlegt werden? Hier kontrollieren wir unseren ersten Eindruck vom Bild und beugen dadurch Fehlinterpretationen vor (vgl. ebda. 39).

Mit diesem Kriterium endet die phänomenologisch-kunsttherapeutische Bildbeschreibung von Stuhler-Bauer und Elbing (2003). Um eine meinem Thema entsprechende und umfassende Bildanalyse zu bieten, habe ich die folgenden zwei Kriterien hinzugefügt:

Kontext

Die Hintergrundgeschichte rund um das Trauma der betroffenen Personen wird insofern miteingebunden, als sie wesentlich zur Deutung der Bilder beitragen kann. Stuhler-Bauer und Elbing (2003) haben die Bildbeschreibung als kunsttherapeutisches Instrument schließlich vorwiegend für die Arbeit der Kunsttherapeut*innen erstellt, um ihnen „das Bild, seine Wirkung und die Umgangs- bzw. Wahrnehmungsweise des Beschreibenden“ näherzubringen (ebda. 32). Da Kunsttherapeut*innen die Hintergrundgeschichte ihrer Patient*innen bereits kennen bzw. im kunsttherapeutischen Prozess kennenlernen, können diese die Bilder dementsprechend auch besser deuten. Um einer ganzheitlichen Bildanalyse gerecht zu werden, darf der Kontext nicht fehlen. An dieser Stelle möchte ich hervorheben, dass ich keinesfalls in der Lage bin, die Bilder psychoanalytisch zu deuten.

Resümee und translatorische Perspektive

Um eine finale Übersicht des Bildes zu erhalten, werden noch einmal alle Erkenntnisse der Bildanalyse in Verbindung mit dem biografischen und kunsttherapeutischen Hintergrund betrachtet und zusammengefasst. Anschließend wird das Bild aus translatorischer Sicht gedeutet: Die zusammengefassten Ergebnisse werden – basierend auf der herausgearbeiteten Theorie der vorherigen Kapitel – auf Ansätze untersucht, die auf einen Translationsprozess

schließen lassen. Dabei werden einerseits die Bezüge der einzelnen Bildelemente zueinander mit den Bezügen der Patient*innen zu ihren Traumata verglichen, und andererseits werden die einzelnen Schritte des kunsttherapeutischen Prozesses, welche durch die Bildbeschreibung sowie den Kontext aufgedeckt wurden, mit dem Translationsprozess auf Parallelen und Unterschiede analysiert. Hier stellen sich folgende Fragen: Welche Aspekte des kunsttherapeutischen Prozesses lassen sich im Bild wiederfinden? Inwiefern können diese Aspekte mit dem translatorischen Prozess verglichen werden?

6.2 Bildanalyse

Abbildung 1



Abb. 1: „Feelings shattering a young woman’s calm appearance“ © Wadeson 2016:124

Spontaneindruck

Das Bild zeigt den Kopf bzw. das Gesicht einer Person, höchstwahrscheinlich einer Frau, mit rötlichen, mittellangen Haaren. Ihre blauen Augen sind leicht nach rechts unten gewandt. Auffällig ist vor allem der hellrote, unebene Schnitt quer über ihren Kopf und ihr Gesicht. Blut tropft heraus. Die Wunde scheint ihr nichts auszumachen. Ihr Blick ist leer. Es ist kein Schmerz im Gesichtsausdruck festzumachen.

Material

Das Bild ist im Hochformat und scheint mit Holz- und/oder Kreidefarben und Bleistift auf Papier gezeichnet bzw. gemalt worden zu sein. Die Originalmaße sind nicht bekannt.

Vorherrschende Eigenschaft

Farben und Linien beherrschen das Bild.

Farben/Formen

Vor allem die Farben Rostbraun, Rot und Blau stechen im Bild hervor. Ocker und Grau wurden nur für Konturen verwendet. Quantitativ herrscht jedoch die Farbe Rostbraun über das Bild. Alle Farben wurden rein verwendet, es gibt kaum Abstufungen oder Vermischungen. Auffallend ist, dass die Farben nicht komplett deckend aufgetragen wurden, wodurch der Farbauftrag nicht ganz gleichmäßig scheint.

Die Farbe Rostbraun bedeckt gut ein Viertel des Bildes und taucht in nur einem großen Farbfeld auf, welches von einer leichten grauen Kontur umgeben ist. Es handelt sich dabei um die Form des schulterlangen Haares, welches das Gesicht umgibt. Die Farbe Rot zieht sich in einer breiteren, ungleichmäßigen und dennoch kräftigen Linie quer, von rechts oben nach links unten, über das Gesicht. Zwei weitere breite, jedoch kurze Striche kommen links unten, am Ende der großen Linie hervor. Die linke davon ist etwas breiter und länger als die andere. Beide enden in Tropfenform. Die Intensität der Linie weist auf ein mehrfaches und kräftiges (vielleicht auch hastiges) Auftragen der Farbe hin. Laut Stuhler-Bauer und Elbing (2003:37) spiegelt sich der seelische Ausdruck in der „Wahrnehmung der Farbintensität“ wider. Das intensive Rot der Linie kann demnach als ein Emotionsausdruck angesehen werden, deren Wesen sich erst in Zusammenhang mit den weiteren Bildbeschreibungskriterien zeigen wird.

Die Farbe Blau wird in nur zwei kleinen Flächen im Bild eingesetzt, hebt sich jedoch im Kontrast zu den Farben Rostbraun und Rot hervor. Eine der beiden blauen Farbflächen befindet sich zentriert im Bild. Die andere Fläche befindet sich auf der rechten Seite des Bildes, etwas oberhalb der ersteren Form. Bei den Flächen handelt es sich um etwa gleichgroße Iriden, welche beide von einer blauen Kontur umgeben sind. Aufgrund der Intensität der Farbe beider Konturen, kann auf einen kräftigen Druck geschlossen werden. Dasselbe Blau befindet sich auch innerhalb der kreisförmigen Konturen, jedoch ist die Farbe dort nur durch einen leichten Druck aufgetragen, sodass sie etwas heller erscheint. In der Mitte beider Formen befindet sich schließlich jeweils noch ein schwarzer Punkt: die Pupillen.

Die blauen Iriden sind jeweils von Augenformen umgeben, welche jedoch mit keiner Farbe ausgemalt, sondern nur mit mehreren zarten, grauen Umrisslinien gezeichnet worden sind. Oberhalb dieser Formen befinden sich mehrere dünne, ineinander gehende, graue Linien, welche die Augenbrauen bilden.

Rechts zwischen beiden Augen befindet sich eine graue Linie, die vertikal nach unten geht. Unter dieser befinden sich wieder zwei graue gebogene Linien. Die Gesamtheit dieser Linien ergeben die Nase des Gesichtes. Darunter befindet sich der Mund, welcher mit derselben rostbraunen Farbe gemalt wurde, die im Bild bereits auf der größten Farbfläche verwendet wurde. Die Lippen haben weder Konturen, noch wurden sie vollständig ausgemalt. Ein kleiner Spalt trennt die obere von der unteren Lippe.

Unterhalb davon befindet sich eine ockerfarbige, gebogene Linie, die das Kinn der Person darstellt. Links und rechts neben dem Kinn befinden sich noch zwei gleichfarbige Linien nach unten, welche den Hals ausmachen.

Bis auf die rote Linie, die sich über das Gesicht zieht, scheint langsam und präzise gezeichnet worden zu sein, ohne jegliche Aufregung oder Hast. Zudem wurden auch die Farben innerhalb der Formen sehr behutsam aufgetragen. „Der Duktus wird vom Willen des Patienten gesteuert und äußert sich im Handeln.“ (Stuhler-Bauer/Elbing 2003:37) Eine behutsame Linienführung lässt also auf ein ruhiges Handeln und somit ruhiges Gemüt im Moment der Gestaltung schließen. Eine schnelle und kräftige Linienführung, wie sie hier bei der roten Linie beobachtet werden kann, vermittelt hingegen eine unruhige und nervöse, vielleicht auch aggressive Stimmung.

Bewegung

Die einzige im Bild spürbare Bewegung kann auf die rote Linie im Gesicht zurückgeführt werden: So wie sie sich von rechts oben nach links unten zieht, so beginnt auch die Bewegung von rechts oben nach links unten und liegt hier somit in der Schwerkraft. Dass zudem noch rote Farbe (wahrscheinlich Blut) links unten aus der Linie läuft bzw. tropft, bestätigt dies umso mehr.

Ansonsten kann im Bild keine weitere Bewegung festgestellt werden. Die Mimik der dargestellten Person ist starr und ausdruckslos. Sie scheint distanziert zu sein und nichts von ihrem Inneren preisgeben zu wollen. Ihr Blick ist nach rechts unten gerichtet und scheint ins Leere zu gehen. Stuhler-Bauer und Elbing (2003:28) schreiben, dass durch die Bewegung „die Emotionalität im Bild zum Ausdruck kommen“ kann. Trotz der offenen Wunde können im Gesicht keine Bewegungen und demnach auch keine Gefühlsregungen beobachtet werden. Emotionen kommen hier also lediglich durch die wahrnehmbare Bewegung (und in Zusammenhang mit der kräftigen Linienführung und dem intensiven Farbauftrag) der roten Linie zum Ausdruck.

Raum

Im Vordergrund des Bildes steht die rote Linie, was einerseits daran liegt, dass die Farbe Rot in den Vordergrund rückt und andererseits, weil sich die Linie quer vom Haaransatz über das gesamte Gesicht zieht. Die rostbraunen Farbflächen des Haares und der Lippen treten aufgrund ihrer Wärme ebenso nach vorne.

Die Patientin hat nicht die komplette Bildfläche ausgenutzt und so bleibt eine große Fläche rund um das dargestellte Gesicht unbemalt. Informationen bietet uns der leere Raum nur durch seine Wirkung auf das dargestellte Objekt und dessen Rückwirkung. So erhalten wir die Möglichkeit, das Objekt von dem umgebenden leeren Raum zu unterscheiden (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:38) und es in Bezug auf diese Leere zu betrachten. Gibt es Parallelen? Unterschiede? Gegensätze?

Inhalt/Bedeutung

Dargestellt wird der Kopf einer Frau, über deren Gesicht sich quer eine rote Linie zieht. Diese könnte auf eine blutende Wunde, wie einen Schnitt oder Riss, hinweisen. Höchstwahrscheinlich stellt sie Leid und Schmerz dar. Betrachtet man den Titel des Bildes –

*Feelings shattering a young woman's calm appearance*¹⁵ – kann darauf geschlossen werden, dass die offene Wunde die Gefühle der Patientin repräsentiert, die ihre ruhige Erscheinung erschüttern. Der Blick der Frau geht ins Leere, ihre Miene verrät keine Gefühlsregungen. Sie scheint ruhig und distanziert zu sein, frei oder taub von jedem Schmerz. Ihre starre Mimik könnte auch auf Angst oder Schock hindeuten, wodurch sie ihren Schmerz (noch) nicht wahrnehmen bzw. darauf zugreifen kann. Andererseits könnte die Person ihren Schmerz auch unterdrücken oder verbergen und sich von ihm distanzieren. Vielleicht ist sie auch noch nicht bereit, sich ihrem Leid zu stellen.

Diese Beschreibung des Bildes und seiner Bedeutung ist im Gegensatz zu den Anschauungen von Stuhler-Bauer und Elbing (2003) nicht als objektiv zu betrachten, da es sich – wie bereits weiter oben erwähnt – hauptsächlich um eine subjektive Interpretation des Dargestellten handelt.

Komposition

Gesamtheitlich ist das Bild sehr einfach. Es besteht aus nur wenigen Bildelementen, die sich nicht großartig voneinander abgrenzen. Das Gesicht ist schmal und mittig platziert und weist wenig markante Elemente auf. Die Bewegungslosigkeit im Bild, die auch in der Mimik festzumachen ist, kann auf eine gewisse Distanziertheit und/oder Taubheit der Person zurückgeführt werden.

Grundsätzlich ist das Bild stimmig und nachvollziehbar, nur die rote Linie hebt sich vom Rest ab. Sie hat etwas Hartes, Einschneidendes und Unheimliches an sich, was auch auf den intensiven und kräftigen Farbauftrag zurückgeführt werden kann. Dadurch sticht diese besonders heraus und steht so im Kontrast zu den weichen und simplen Gesichtszügen. Die Platzierung des Schnitts schräg über das Gesicht durchbricht die Ruhe, die im Ausdruck der Person festzumachen ist. Der Einsatz von fast ausschließlich warmen Farben unterstreicht diese ruhige Stimmung. Das Blau der Augen hebt sich als einzig kühle Farbe von der sonstigen Farbauswahl ab und betont den leeren und starren Blick der Frau. In Betrachtung der Gesamtheit des Bildes fällt auf, dass sich die Person in einem sonst leeren Raum befindet, was wiederum die Leere in ihrem Gesichtsausdruck unterstreicht. Ein Bildelement „wirkt

¹⁵ Bild und Titel stammen von der Kunsttherapeutin Harriet Wadeson (2016:124), welche die Patientin und Autorin des obenstehenden Bildes betreut hat. Der Titel ist Teil einer Aussage der Patientin.

[schließlich] nur deshalb, weil es ein Anderes gibt und bildet mit diesem den inneren Zusammenhang im Bild.“ (Stuhler-Bauer/Elbing 2003:39)

Der seelische Ausdruck des Bildes vermittelt etwas Unsicheres, Verletzendes und Distanziertes. Die Frau ist uns Betrachtenden zwar gegenübergestellt, weicht uns mit ihrem Blick jedoch aus. Das Bild konfrontiert uns dennoch mit unmittelbarem Schmerz und Leid, welche durch die rote Linie gekennzeichnet sind. Dieser Kontrast wird erzeugt, indem die einzelnen Bildelemente einander bedingen (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:39). So wirkt das Thema des Schmerzes durch die scheinbar verborgenen Gefühle umso stärker.

Vergleich zum Spontaneindruck

Im Spontaneindruck wurde die rote Linie als Schnitt bezeichnet, was nach der ausführlichen Analyse nicht bestätigt werden kann. Es könnte sich nämlich auch um einen Riss oder Bruch handeln. Es scheint jedoch wirklich Blut aus dieser offenen Wunde zu fließen, was die schmerzvolle Stimmung im Bild noch einmal mehr hervorhebt.

Der leere Blick in ihrem Gesicht, der im Spontaneindruck einer gewissen Gleichgültigkeit zugewiesen wurde, kann jedoch mehr auf Schock und Angst, Taubheit und Distanziertheit zurückzuführen sein. Vielleicht ist die Person aber auch noch nicht in der Lage, sich mit ihrem Schmerz und Leid auseinanderzusetzen.

In der Analyse ergaben sich zudem gewisse Zusammenhänge und Kontraste zwischen den einzelnen Bildelementen, die im Spontaneindruck nicht berücksichtigt wurden: So stimmt die Farbauswahl – unter Ausnahme der kräftig roten Linie im Gesicht – mit der allgemein ruhigen Stimmung des Bildes überein. Farbe, Farbauftrag, Form und Platzierung der roten Linie wirken hingegen zusammen, um Schmerz und Leid zu symbolisieren. Als Gegensatz dazu steht die Bewegungslosigkeit, die mit einer gewissen Distanziertheit oder Taubheit in Verbindung gebracht wird. Im Vordergrund des Bildes steht jedoch vor allem der starke Kontrast zwischen den zarten Gesichtszügen und der harten, einschneidenden roten Linie, der die Polarität der scheinbaren Gefühllosigkeit und dem offensichtlichen Schmerz noch einmal mehr unterstreicht.

Kontext

Das Bild stammt von einer jungen Frau namens Jennifer, die in einer Gasse nahe an ihrem Zuhause vergewaltigt wurde. Am Beginn der Kunsttherapie malte sie Bilder von Blumen und

Vögeln und erzählte, wie sie sich durch die Kunsttherapie entspannen und aus sich herauskommen kann. Sie wäre jedoch nicht in der Lage über die Vergewaltigung zu sprechen. Harriet Wadeson, ihre Kunsttherapeutin, gab ihr deshalb ausreichend Zeit, um Vertrauen zu ihr aufzubauen. Menschen mit einem Trauma benötigen nämlich oft länger dazu als andere Patient*innen (vgl. Wadeson 2016:123f.).

Nach einer Weile schlug Wadeson ihr vor, ein Bild von sich selbst malen, das ihre Gefühle repräsentieren sollte (Abb. 1). Nachdem sie ein ruhiges Gesicht dargestellt hatte, betrachtete sie es eine Zeit lang. Schließlich fügte sie die rote Wunde hinzu. „She’s trying to keep it all inside her“, erklärte Jennifer, „but it’s cracking her open, shattering her calm appearance. I’m having horrible nightmares.“ (Wadeson 2016:124)

Auf Wadesons Vorschlag hin, stellte die Patientin diese Albträume dar: So zeichnete sie die Gasse, in der sie vergewaltigt wurde und die Dusche, die sie nachher zuhause nahm. Jennifer fertigte anschließend noch viele Bilder von der Vergewaltigung und den unterdrückten Gefühlen der Wut, Angst und Verwundbarkeit. Die Kunst ermöglichte es ihr, mit diesen Gefühlen wieder in Berührung zu kommen und ihnen Ausdruck zu verleihen. Schließlich konnte sie zur Arbeit zurückzukehren, ihre Angst vor Sex überwinden und heiraten (vgl. ebda.). Laut Wadeson (2016:123) ist Jennifer ein weiteres Beispiel dafür, wie Kunst dazu beitragen kann, ein traumatisches Ereignis und die dazugehörigen Gefühle freizusetzen.

Resümee und translatorische Perspektive

Es steht außer Frage, dass die Patientin hier ihren Bezug zum Trauma darstellt. Das, was ihr passiert ist, hat sie auf gewisse Weise gelähmt. Es ist ihr nicht möglich, die Gefühle von Wut, Angst und Verwundbarkeit nach der Vergewaltigung zuzulassen und zu verarbeiten. In der Kunsttherapie erzählt sie, dass sie versuche, alles in ihr zu behalten und dass sie nicht über das Geschehene sprechen kann. Ihrem Verhältnis zum Trauma kann sie in Relation zur Kunsttherapeutin erst nach einer bestimmten Zeit Ausdruck verleihen. Was sprachlich zu diesem Zeitpunkt nicht möglich ist, kann sie durch Kunst ausdrücken. Dem Vorschlag der Kunsttherapeutin folgend, zeichnet sie ein Bild von sich selbst, das zeigt, wie sie sich gerade fühlt (Abb. 1). Durch die rote Linie, die als Riss, Bruch oder Schnitt interpretiert werden kann, vervollständigt sie schließlich das Bild: Es sind die vielen unterdrückten Gefühle und Gedanken rund um das Geschehnis, die ihre „Schutzschicht“ aufbrechen und anhand von Albträumen an die Oberfläche kommen. Die offene Wunde repräsentiert demnach all das,

was sie nicht auszudrücken vermag, jedoch immer hartnäckiger in ihr Bewusstsein rückt. Dass die Wunde erst nach längerer Betrachtung hinzugefügt wurde, erklärt den starken Kontrast zwischen der roten Linie und dem restlichen Bild: Schmerz und Leid durchbrechen die vermeintliche Ruhe der Person. Erst indem sie ihr Inneres nach außen bringt, wird ihr plötzlich klar, wie sehr sie unter den unterdrückten Gefühlen und Gedanken gelitten hat. Durch den künstlerischen Ausdruck und in Relation mit der Therapeutin kann sie ihre Blockade überwinden und sich in der Kunsttherapie weiter mit ihrem Trauma auseinandersetzen.

In diesem Analysebeispiel wird der kunsttherapeutische Prozess als Translationsprozess bereits sichtbar. Der erste Hinweis darauf ergibt sich aus der Tatsache, dass die Patientin etwas ausdrücken möchte, es aber nicht kann. In der Kunsttherapie tritt sie in Beziehung zur Therapeutin und wird aufgefordert, ihre Gefühle zu interpretieren und künstlerisch auszudrücken. Sie gestaltet ihr Trauma in Kunst um. Aus einer gewissen Distanz betrachtet sie ihr externalisiertes Inneres, das in erster Linie überhaupt erst im Setting der Kunsttherapie entstanden ist, und ergänzt es mit der roten Linie. Das Bild symbolisiert die Gefühle, Gedanken und Alpträume, die sie nicht länger unterdrücken kann. Aufgrund des bildnerischen Ausdrucks, der ihre gegenwärtige Gefühlslage widerspiegelt, kann sie ihre Situation bewusst wahrnehmen und verstehen. In der Auseinandersetzung mit dem Bild entdeckt sie, dass ihre unterdrückten Gefühle sie gewissermaßen zerreißen. Durch diese Erkenntnis kann sie sich dem Trauma und ihren Gefühlen öffnen, sie künstlerisch aufarbeiten und schließlich freisetzen. Diese therapeutisch wirksame Änderung des Bezugs zum Erlebten wird somit durch den Translationsprozess ermöglicht.

Abbildung 2



Abb. 2: „Dr. Rubin’s Ugly Face“ © Rubin 2016:33

Spontaneindruck

Das Bild zeigt den Kopf bzw. das Gesicht einer Person. Das Gesicht ist mit den Farben Lila und Rot besudelt. Die Augenbrauen sind zornig nach unten geneigt und die spitzen Zähne sind gefletscht. Die Person scheint sehr wütend zu sein. Unter dem Bild steht groß „DR. RUBIN’S face“.

Material

Das Bild ist im Hochformat und scheint mit Filzstiften auf Papier gezeichnet worden zu sein. Die Originalmaße sind nicht bekannt.

Vorherrschende Eigenschaft

Farben und Linien beherrschen das Bild.

Farben/Formen

Schwarz, Rot, Lila und Blau: Das sind die vier Farben, die im Bild zu relativ gleichen Maßen benutzt wurden. Auffällig ist, dass es sich größtenteils nur um Linien handelt. Die wenigen Formen, die vorkommen, sind nicht ausgemalt. So wie es keine Farbfelder gibt, so sind auch keine Farbabstufungen vorhanden. Die unterschiedlichen Farblinien scheinen willkürlich durcheinander und übereinander gemalt worden zu sein.

Die einzigen Formen, die im Bild erkennbar sind, wurden in Schwarz gezeichnet. In der Mitte des Bildes befindet sich ein großer, senkrechter, ovaler Kreis, der als Kontur des Kopfes bzw. Gesichtes dient. In einer einzigen, wahrscheinlich schnellen Linienführung wurden um die obere Hälfte des Kopfes herum, kleine, unebene Kreise gezeichnet, welche wohl das lockige und kurze Haar der Person darstellen. In der Mitte des Kreises befinden sich zwei kleinere Kreise, die am unteren Rand jeweils zwei größere Punkte enthalten. Diese stellen die Augen und Pupillen der Person dar. Über den Augen befinden sich die Augenbrauen: Zwei gerade Linien zeigen diagonal nach innen und unten. Unterhalb der Augen ist die Nase, eine u-förmige Linie, die noch weitere zwei Male mit dem Filzstift nachgezogen wurde. Die Nasenspitze berührt den offenen, bohnenförmigen Mund, der die spitzen Zähne zeigt. Mund sowie Zähne wurden jeweils in nur einer Linienführung geformt. Alle Linien in Schwarz scheinen wenig präzise, jedoch schnell gezeichnet worden zu sein. Manche der Linien sind in ihrer Farbintensität nicht so stark, obwohl es so aussieht, als wäre größtenteils mit festem Druck gearbeitet worden. Sehr intensiv ist vor allem das Schwarz der Konturen von Augen und Nase. Die geringere Intensität der anderen Formen und Konturen könnte demnach auf weniger Druck, eine schnelle Linienführung oder – wenn wir uns mit den Materialien befassen – einen etwas ausgetrockneten Filzstift zurückzuführen sein.

Die Farben Rot und Lila durchkreuzen und umfassen in wilden, impulsiven Linien den Kopf und das Gesicht der dargestellten Person. Sie scheinen ebenso jeweils in einer einzigen Linie gezeichnet worden zu sein, haben jedoch keine nachvollziehbare Form. Um Formkontraste zu identifizieren, ist es für Stuhler-Bauer und Elbing (2003:37) wichtig, verschiedene Formen zu erfassen und sie einander gegenüberzustellen. Die Gegenüberstellung dieser abstrakten roten und lilafarbenen Formen mit den „realen“¹⁶ Gesichtsformen, erzeugt einen besonders starken Kontrast. Nicht nur die Formen stehen im Kontrast zueinander,

¹⁶ Formen dienen als „eine Möglichkeit der Darstellung von realen oder auch nicht-realen Gegenständen sowie als eine rein abstrakte Abgrenzung einer selbständig existierende Fläche oder eines Volumens.“ (Stuhler-Bauer/Elbing 2003:37)

sondern auch die warmen Farben heben sich vom restlichen Bild ab. So rücken diese auch hier in den Vordergrund, wobei das Gesicht in den Hintergrund fällt. Beide Linien scheinen mit kräftigem Druck geführt worden zu sein, da sie in ihrer Farbe sehr kräftig erscheinen. Obwohl die lilafarbene Linie etwas breiter als die rote ist, sticht letztere mehr hervor. Beide Linien fallen aufgrund ihrer unkontrollierten Art der Linienführung bzw. des Duktus auf. Da sich durch diese die Bewegungsintensität offenbart (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:37), kann ein schnelles und impulsives Handeln festgestellt werden. Durch die Farbwahl¹⁷ und die Bewegungsintensität dieser beiden willkürlichen Linien entfaltet sich eine eher unruhige, aggressive Stimmung, die bei der Gesamtbetrachtung des Bildes noch deutlicher hervortritt.

Unterhalb des Gesichtes, am Ende des Bildes befindet sich eine blaue Schrift: „DR. RUBIN’S face“. Die Großbuchstaben reichen über das ganze Blatt und werden zudem stetig größer. Bloß das S am Ende ist etwas kleiner geraten und scheint vom Rande des Blattes abgeschnitten zu werden. Unterhalb steht in Kleinbuchstaben (und in generell kleinerer Schrift) das Wort „face“. Dieses ist ebenso am unteren Rand des Blattes abgeschnitten, scheint jedoch gerade noch so in das Bild zu passen. Diese unpräzise Raumaufteilung im Hinblick auf den blauen Schriftzug deutet auch hier auf eine schnelle und willkürliche Arbeitsweise hin. Die kühle Farbe der Schrift steht im Kontrast zu den warmen Farben der zwei Linien. Obwohl das Gesicht mittig platziert ist, wird der letzte freie Platz unterhalb der Darstellung dafür verwendet, das Bild in großen Buchstaben zu betiteln. Die Farb- und Bewegungsintensität sowie die Größe der Schrift lassen auch hier auf ein energisches Handeln schließen.

Bewegung

Vor allem die roten und lilafarbenen Linien, die sich wild und impulsiv über das dargestellte Gesicht ziehen, geben dem Bild sehr viel Bewegung. Diese Linien lassen sich hier jedoch nicht wirklich in eine Richtung festmachen, sondern eher als bewegtes Chaos beschreiben. Es geht hin und her, auf und ab. Das mit schwarzen Linien gezeichnete Gesicht hat – unabhängig vom Rest – eine eigene Bewegtheit: Alles zieht sich nach unten. Augenbrauen, Augen, Nase sowie Zähne zeigen nach unten.

Laut Stuhler-Bauer und Elbing (2003:38) sind in der vielfach möglichen Gestaltung von Bewegungen Emotionen im Bild erkennbar. So lassen sich bereits in der Mimik

¹⁷ Rot verkörpert neben Liebe und Mut auch Hass und Aggression (vgl. Welsch/Liebmann 2018³:58).

Bewegungen feststellen, die auf Wut, Aggression oder Verärgerung hinweisen. Ein erstes Anzeichen dafür sind die herabgezogenen Augenbrauen, die fast schon dämonisch wirken. Der offene Mund mit den gefletschten, spitzen Zähnen ist aufgrund seines animalischen Charakters ebenso ein Symbol für Aggression im Bild. Wie bereits oben erwähnt, deuten sowohl die chaotischen Linien in Rot und Lila als auch der blaue Schriftzug auf ein energisches und impulsives Arbeiten hin, was wiederum den aggressiven Ton des Bildes unterstreicht.

Emotionen äußern sich in diesem Bild also vor allem durch das künstlerische Handeln und können in den Bewegungen festgemacht werden (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:37f.).

Raum

Das Gesicht ist mittig platziert. Unter ihm befindet sich lediglich der blaue Schriftzug, der scheinbar als Titel des Bildes fungiert. Der Rest der Bildfläche wurde nicht genutzt und blieb somit unbemalt. Vorne im Bild stehen die wilden Linien in Rot und Lila, da sie aufgrund ihrer Wärme in den Vordergrund rücken und es demnach so erscheint, als wäre das Gesicht mit ihnen übermalt worden.

Der leere Raum und das dargestellte Objekt wirken auch in diesem Bild aufeinander. So betont die Leere das Dargestellte noch zusätzlich, indem sie die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen weder beansprucht noch vom Eigentlichen ablenkt: Im leeren Raum liegt der Fokus einzig und allein auf dem Dargestellten.

Inhalt/Bedeutung

Dargestellt wird der Kopf bzw. das Gesicht einer/eines gewissen Dr. Rubin. Die Mimik der Person drückt Wut aus, was vor allem an den heruntergezogenen Augenbrauen und den gefletschten Zähnen erkennbar ist. Auch die roten und lilafarbenen Linien, die wild über und durch das Gesicht der Person ziehen, weisen auf Verärgerung beim künstlerischen Handeln hin. Ihr schielender Blick zeigt nach unten. Unter der Darstellung befindet sich in blauer Schrift der Titel des Bildes: „Dr. Rubin’s face“. Die Großbuchstaben signalisieren ebenso ein eher aggressives Arbeiten bei der Herstellung des Bildes.

Bild und Titel stammen von der Psychologin und Psychoanalytikerin Judith A. Rubin (2016:33), welche die Autorin dieses Bildes kunsttherapeutisch betreut hat. Der von der Kunsttherapeutin verabreichte Bildtitel, *Dr. Rubin’s Ugly Face*, gibt also noch eine zusätzliche

Information: Die dargestellte Person sei hässlich. Im therapeutischen Gespräch über das Bild dürfte das Gesicht demnach als hässlich bezeichnet worden sein. Dieser verbale Ausdruck weist einmal mehr auf ein aggressives Verhalten seitens der Künstlerin hin. Nun ist auch klar, wer im Bild dargestellt wurde: Dr. Rubin, die Kunsttherapeutin der Patientin selbst.

Warum wurde diese jedoch so wütend dargestellt? Wurde die Therapeutin etwa verärgert oder drückt die Patientin auch ihren eigenen Zorn aus? Um diese Fragen zu beantworten, müssen die Ergebnisse der Bildanalyse im Zusammenhang mit der Hintergrundgeschichte betrachtet werden.

Komposition

Das Bild ist mit nur wenigen Bildelementen relativ einfach aufgebaut. Das mittig platzierte Gesicht ist mit schwarzen Linien gezeichnet worden und wurde mit roten und lilafarbenen Linien besudelt. Besonders aufgrund dieser Linien herrscht eine hohe Bewegungsintensität im Bild, die jedoch in keine Richtung festzumachen ist. Sie könnte jedoch als willkürlich bewegtes Chaos beschrieben werden. Im Gesicht zeigen die einzelnen Elemente hingegen nach unten.

Grundsätzlich weisen alle Bildelemente ein und dieselbe Stimmung auf. Bereits beim ersten Anblick ist der Zorn bzw. die Aggression in der Mimik erkennbar. Nach längerem Betrachten und Analysieren fallen immer mehr Bildelemente ins Gewicht, die auf diese Stimmung hinweisen. Um diesen Zusammenhang zu erkennen, müssen die gestalteten Elemente in ihrer Beziehung zueinander betrachtet werden (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:39). So sind nicht nur die harten Gesichtszüge, wie die zornig herunter gezogenen Augenbrauen und die spitzen, gefletschten Zähne, ein Indiz für diese Stimmung, sondern auch die Linien, die sich kreuz und quer über das Gesicht ziehen. Diese fallen zudem aufgrund ihrer Farbwahl sowie ihrer kräftigen und schnellen Linienführung auf. Zusammengefasst ergeben diese Elemente etwas Aggressives, das den dargestellten Zorn im Gesicht noch einmal mehr unterstreicht. Der blaue Schriftzug unter dem Bild ist durch seine Größe und scheinbar schnelle Linienführung ebenso Teil dieser gesamten energisch-aggressiven Komposition.

Die blauen Buchstaben heben sich nicht nur durch ihre Farbe, sondern auch als einzige Schriftzeichen vom restlichen Bild ab. Die abstrakten Formen der roten und lilafarbenen Linien bilden gemeinsam mit den nachvollziehbaren Formen des Kopfes/Gesichtes einen weiteren Kontrast. Dieser Gegensatz im Bild scheint jedoch weniger bewusst gewählt, als

zufällig entstanden zu sein. Außerdem trägt er nicht zur ganzheitlichen Bedeutung des Bildes bei.

Vergleich zum Spontaneindruck

Im Spontaneindruck wurden bereits jene Elemente entdeckt, die im Bild am meisten hervorstechen: die wutgeladene Mimik, die chaotischen Linien in Rot und Lila sowie die blaue Schrift unterhalb der Darstellung. Durch die detaillierte Bildbeschreibung konnte ihre Bedeutung allerdings noch eindeutiger analysiert werden. Im Großen und Ganzen wurde im Spontaneindruck jedoch das erfasst, was im Bild die zentrale Rolle spielt: der Zorn, die Wut, die Aggression. Allerdings wurde die Aufmerksamkeit mehr auf die Darstellung und weniger auf die Kunstschaffende und den künstlerischen Prozess gelegt. Die Gesamtkomposition hat jedoch gezeigt, dass vor allem die Art und Weise, *wie* das Bild entstanden ist, die Gefühlslage der Patientin wiedergibt. So sind Farb- und Bewegungsintensität sowie Linienführung ebenso Teil des emotionalen Ausdrucks, wie die im ersten Eindruck berücksichtigte Mimik. Nicht nur die heruntergezogenen, dämonischen Augenbrauen und die spitzen, gefletschten Zähne stellen Wut und Aggression dar; auch die roten und lilafarbenen Linien, die sich wild über das Bild ziehen, greifen diese Stimmung des Bildes auf. Was bzw. wer dargestellt wurde, spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle. So wie es bereits im Bild in blauer Schrift angeführt wurde, handelt es sich bei der abgebildeten Person um die Kunsttherapeutin Dr. Rubin.

Kontext

Als fünfjähriges Mädchen wurde Jackie von ihrem Vater sexuell misshandelt und erlebte sogar mit, wie ihr Bruder von ihrer Mutter erschossen wurde. Sie konnte weder über das eine noch das andere Ereignis sprechen, litt unter PTBS (Posttraumatischer Belastungsstörung) und wurde von schrecklichen Albträumen sowie verstörenden Bildern geplagt. Zudem fühlte sie sich aufgrund ihres mürrischen Verhaltens sehr vereinsamt. Selbst nach fast einem Jahr in Spieltherapie, veränderten sich ihre Symptome nicht, weshalb sie schließlich zur Kunsttherapie wechselte (vgl. Rubin 2016:32).

Die meisten Kinder, die dem Missbrauch zum Opfer fallen, können ihre Wut auf ihre Eltern nicht richtig erkennen bzw. anerkennen. Jackie konnte ihre Wut zwar nicht auf ihre Mutter, jedoch ohne Risiko auf ihre Kunsttherapeutin, Dr. Rubin, richten – „as the

mother in transference“¹⁸ (ebda.). Indem sie hässliche Bilder von *Dr. Rubin's Face* (Abb. 2) malte, konnte sie ihren Zorn schließlich ausdrücken. Einige Wochen lang hing Jackie Warnschilder an die Tür der Therapeutin, um andere Kinder darauf aufmerksam zu machen, dieser kein Wort zu glauben. Zudem bezeichnete sie die Therapeutin als „Bettlerin“. Für Rubin (2016:32) war dies ein Zeichen dafür, dass Jackie ihren Neid und ihre Bedürftigkeit auf sie projizierte.

Mit der Zeit konnte Jackie ihr Gefühlschaos verarbeiten. Vor allem mithilfe von Kunst und durch ihre Beziehung zur Therapeutin gelang es ihr, sich der Gefühle ihr selbst und anderen gegenüber klar zu werden. Schließlich konnte sie die Therapie beenden und zeigte sich beim Abschied sogar zugeneigt, indem sie der Therapeutin eine liebevolle Valentinskarte als Abschiedsgeschenk fertigte. „Thus, Jackie was able to work through her rage at her parents by using me and her art in the transference.“ (Rubin 2016:32)

Resümee und translatorische Perspektive

Das Mädchen Jackie kann ihr Trauma weder sprachlich ausdrücken noch mit dessen Auswirkungen umgehen. Da sie ihre Wut nicht auf ihre Eltern richten kann, frisst sie alles in sich hinein und verhält sich dementsprechend mürrisch. Das Trauma und die damit verbundenen Gefühle haben also ihre Wahrnehmung auf und ihren Umgang mit der Umwelt verändert. In der Kunsttherapie richtet sie ihren Zorn auf die Kunsttherapeutin, indem sie ihr die Mutterrolle überträgt. In ihrer Beziehung zur Therapeutin kann Jackie also ihren Ärger äußern. Durch Beschimpfungen und „hässliche“ Zeichnungen drückt sie ihre Wut aus. In Abb. 2 spiegelt sich diese nicht nur in der Mimik der dargestellten Therapeutin wider, sondern vor allem in ihrem eigenen künstlerischen Verhalten. Linienführung, Bewegungsintensität und Farbwahl sprechen für ein energisches und aggressives Handeln, das sich im Bild manifestiert. Formen und Linien scheinen alle sehr schnell gezogen worden zu sein. Vor allem die wilden, impulsiven Linien in Rot und Lila erzeugen diese energisch-aggressive Stimmung. Selbst die nicht sorgfältig kalkulierte Raumaufteilung hinsichtlich des Schriftzugs

¹⁸ *Transference* – oder *Übertragung* im Deutschen – ist ein von Freud geprägtes Phänomen aus der Psychoanalyse, das sich auf die Art und Weise bezieht, wie die Patient*innen ihre Therapeut*innen wahrnehmen und auf sie reagieren (vgl. Rubin 2016:29). Das Konzept der Übertragung dient dazu, Wahrnehmungs- und Erlebnismuster zu erkennen und zu identifizieren (vgl. ebda.). Mit anderen Worten werden darunter „die im jeweiligen Moment aktualisierten inneren Erlebens- und Beziehungsmuster des Patienten verstanden, die die Beziehung zum Therapeuten [...] prägen und färben.“ (Lohmer 2011:98) In diesem Fall nimmt Jackie demnach ihre verzerrte Wahrnehmung des Zorns auf ihre Mutter und überträgt sie auf ihre Kunsttherapeutin. Auf diese wird somit die Mutterrolle übertragen und Jackie kann ihre Wut ausdrücken.

zeugt von schneller, willkürlicher Arbeit. Wut und Aggression der Patientin zeigen sich sowohl in dem, was dargestellt wird, als in dessen Ausführung. Was bzw. wer gemalt wurde, dient lediglich als Mittel zum Zweck: Jackie benutzt ihre Therapeutin als eine Art Zielscheibe, indem sie ihren ganzen Zorn auf sie richtet. Die Kunst dient dabei als Medium, um ihre Wut auszudrücken und umzuwandeln. Am Ende der Therapie zeigt Jackie sich Dr. Rubin gegenüber sogar wohlwollend – ein Zeichen dafür, dass Jackie ihre vom Trauma ausgelöste Wut in der Kunsttherapie verarbeiten konnte.

Dieses Beispiel zeigt ein von Wut geprägtes Verhältnis zum Trauma und somit auch zur Umwelt. Für Jackie ist es unmöglich, ihren Zorn auf diejenigen zu richten, die für ihr Trauma verantwortlich sind: ihre Eltern. Für eine lange Zeit konnte Jackie mit ihren Gefühlen nichts anfangen, konnte sie nicht zuordnen oder sprachlich äußern. Erst als sie in der Kunsttherapie in Beziehung zu Dr. Rubin tritt, kann die Patientin ihre internalisierte Wut interpretieren (indem sie diese auf die Therapeutin richtet) und in Kunst umwandeln. Durch die Externalisierung ihres Zornes kann sie ihre Gefühle verarbeiten. Obwohl sich Jackie nie direkt mit dem Geschehenen auseinandergesetzt hat, findet durch diesen Prozess eine Änderung der Relation zur Umwelt statt: Ihr Leben ist nicht länger von ihrer Wut geprägt. Diese durch den Translationsprozess entstandene therapeutische Wirkung geschieht hier unbewusst.

Abbildung 3



Abb. 3: „Invisible Man“ © Wise 2016:356

Spontaneindruck

Das Bild zeigt eine Art schwarzer Tunnel, der in seinem Inneren weiß ist und schwarze, dünne Linien bzw. Kreise aufweist. Diese Linien könnten auch eine Spirale ins Innere andeuten. Am Eingang, jedoch im Inneren des Tunnels, steht ein weißer, beinahe durchsichtiger Körper mit erhobenen Armen. Dabei ist es nicht klar, ob diese Person aus dem Tunnel herauskommt oder hineingeht. Am Ende des Tunnels befindet sich ein schwarzes Loch, durch das ein weißes Licht heraus strahlt. Dieses Loch könnte auf einen Ein-, Aus- oder Durchgang hinweisen.

Material

Das Bild im Querformat scheint mit Filzstiften auf Papier gezeichnet worden zu sein. Die Originalmaße sind nicht bekannt.

Vorherrschende Eigenschaft

Die Farbe Schwarz und Linien beherrschen das Bild.

Farben/Formen

Beim ersten Anblick fällt bereits auf, dass es sich im Bild nur um schwarze Linien und Flächen handelt. Da keine weiteren Farben vorkommen, gibt es weder Abstufungen noch Vermischungen. Das Schwarz sowie das unbemalte Weiß des Papiers kommen im Bild ungefähr zu gleichen Einheiten vor. Zusammen bilden sie einen starken Hell-Dunkel-Kontrast und symbolisieren Licht und Schatten: „Dieser polare Kontrast zwischen Helligkeit (= Tag oder Licht) und Dunkelheit (= Nacht oder Finsternis) bestimmt das menschliche Dasein“ (Welsch/Liebmann 2018³:37). Da das Dunkle aufgrund seiner Farbintensität überwiegt, kommt ein eher unheimlicher Charakter zum Vorschein. Schließlich symbolisiert Schwarz allgemein „etwas Negatives und Böses“ und „vertritt auch die Idee des Nichts und der Verneinung“ (Welsch/Liebmann 2018³:97f.).

Das Schwarz bedeckt in einem großen Farbfeld fast die ganze rechte Hälfte des Bildes und wurde flächendeckend und gleichmäßig aufgetragen. Obwohl es beinahe undurchdringlich erscheint, kommt die Linienführung an manchen Stellen ganz leicht durch. Das große Farbfeld hat die ungefähre Form eines Rechtecks mit unebenen Kanten, dessen linke Seite mit einem Kreis verschmolzen zu sein scheint. Betrachten wir Rechteck und Kreis als unabhängige Einheiten, ergibt sich ein Formkontrast. Der Kreis befindet sich auf der linken Seite des Bildes, ist jedoch vom oberen Rand des Bildes abgeschnitten. Die dicke schwarze Linie, die als Kontur des Kreises dient, zeigt einige Unebenheiten auf. Das Innere des Kreises ist nicht ausgemalt, sondern enthält lediglich dünne, unebene Halbkreise in Schwarz, die nach rechts allmählich kleiner werden. Die meisten dieser Linien stehen in einem gewissen Abstand zueinander und nur wenige überkreuzen sich. An einer Stelle liegen mehrere dieser Halbkreise dicht an- und übereinander und bilden so ein Kollektiv, das eine höhere Farbintensität aufweist. Ganz rechts im Kreis gibt es ein kleines, schwarzes Farbfeld, das – abgesehen von seiner rechten Seite – ebenso von dicht aneinanderliegenden Linien umfasst wird. Im Inneren dieses Farbfeldes, das einer Bogentür ähnelt, befindet sich eine weiße Form mit spitzen Zacken, die einem halben Stern gleicht.

In der Mitte dieses Kreises befindet sich eine weiße Form, die einen menschlichen Körper darstellt. Da diese Form keine Kontur aufweist, ist sie eher unauffällig und erscheint beinahe durchsichtig. Unklar ist, wie diese augenscheinliche Person gezeichnet worden ist. So wurden die schwarzen Linien entweder um sie herum gezeichnet oder sie wurden mit weißer Farbe übermalt. Der schlichte Körper besteht aus dem Wesentlichen: einem runden

Kopf, einem schmalen Rumpf sowie den Extremitäten. Die Beine stehen breit auseinander und die Füße sind nach außen sowie leicht nach vorne gerichtet. Die Arme, die Tennisschlägern ähneln, sind gehoben. Es sind keine Hände dargestellt.

Grundsätzlich scheinen alle Linien kräftig und präzise geführt worden zu sein. Auch die ausgemalten Formen zeigen von einem sorgfältigen und genauen Arbeiten, schließlich wurde weder eine Stelle übersehen noch über den Rand hinaus gemalt. Aufgrund dieser Linienführung kann auf ein unruhiges und aggressives Malen ausgeschlossen werden (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:37).

Bewegung

Die einzige Bewegung, die hier festgestellt werden kann, führt von links außen über die Bildmitte nach innen. Die immer kleiner werdenden Halbkreise, die sich beinahe wie eine unvollständige Spirale nach innen ziehen, gelten hier als „Bewegungsspuren, die das Auge beim Betrachten lenken.“ (Stuhler-Bauer/Elbing 2003:38) Diese Linien und Formen führen uns sozusagen mit sich ins Bild hinein.

Ansonsten ist keine Bewegung im Bild erkennbar. Die große schwarze Form erscheint wie ein schwerer Fels, der bewegungslos da liegt. Selbst die Person im Bild steht mit erhobenen Armen starr und reglos da.

Raum

Beinahe der gesamte Bildraum wurde benutzt, nur ein etwa zwei bis drei Zentimeter breiter Streifen unten sowie zwei Stellen oben links und rechts sind unbemalt. Die sternenförmige, spitze Form blieb ebenso unbemalt und das Innere des Kreises wurde lediglich mit dünnen Linien bearbeitet.

Diese Linien bzw. Halbkreise, die uns in das Bild hineinführen, schaffen zudem einen perspektivischen Hohlraum, wodurch das Bild Tiefendimension erlangt (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:45). Wir können also in diesen Raum hineinblicken.

Der schwarze Kreis stellt dabei eine Öffnung dar, durch die sich uns das Innere dieses Raumes erschließt. Es ergibt sich also eine Art Tunnel, der sich vom Eingang nach rechts weg bewegt. Das hintere Ende des Tunnels sowie seine innere rechte Seite sind für uns allerdings nicht sichtbar, da sie von der schwarzen Form überschritten werden. So erzielt das „hinten Liegende, also das Überschrittene, [...] eine passive Wirkung und das vorne

Überschneidende eine aktive Wirkung“ (Stuhler-Bauer/Elbing 2003:45). In den Vordergrund des Bildes rückt demnach die schwarze Form, die sich aus Kreis und Rechteck ergibt und als Vorder- sowie Außenseite des Tunnels fungiert.

Nun kann auch die dargestellte Person im Bild lokalisiert werden. Sie befindet sich im vorderen Teil des Tunnels, in der Nähe der Öffnung.

Inhalt/Bedeutung

Dargestellt wird ein schwarzer Tunnel mit einer runden Öffnung, durch die wir in ihn hineinblicken können. In seinem Inneren befinden sich schmale Linien, die sich wie eine Spirale nach innen ziehen.

Bei näherer Betrachtung ist vorne im Tunnel ein weißer, beinahe unsichtbarer Körper zu sehen. An der Stellung der Füße erkennen wir, dass die Person zu uns gerichtet zu sein scheint. Warum sie die Arme hoch hält, ist jedoch nicht klar deutbar. Ist die Person hoffnungsvoll und fröhlich oder will sie vor etwas warnen? Da ihr aufgrund mangelnder Charakteristika keine spezifische Emotion zuweisbar ist, kann diese Frage nicht ohne Hintergrundwissen beantwortet werden. Ihr gespenstiges Wesen hinterlässt jedoch eine beklemmende Stimmung, die nicht ganz festzumachen ist. Die Person scheint weder anwesend noch abwesend zu sein. Der Titel des Bildes – *Invisible Man*¹⁹ – lässt allerdings darauf schließen, dass die beinahe durchsichtige Darstellung des Körpers unmittelbar mit dem Gefühl „unsichtbar zu sein“ im Zusammenhang steht.

Der Tunnel hingegen könnte für all die Dinge stehen, welche die Person zu diesem Gefühl verleiten. So könnten es vergangene Ereignisse und gegenwärtige Ängste oder Depressionen sein, die, wie die Spirale im Bild, in die Dunkelheit führen. Der Tunnel zieht sozusagen alles in sich hinein, bis am Ende nur mehr ein leerer Körper übrigbleibt.

Diese Interpretation basiert allerdings auf einer subjektiven Betrachtungsweise und kann nur in Zusammenhang mit dem Kontext des Bildes bestätigt oder widerlegt werden. Dieses Beispiel zeigt besonders, dass eine objektive Bildbeschreibung nicht möglich ist. Laut Stuhler-Bauer und Elbing (2003:36) sollten die Bilder jedoch „nach ihrer sinnlichen Erscheinung wahrgenommen werden, völlig ohne Assoziation und Deutung, d.h. die exakte

¹⁹ Bild und Titel stammen von der Kunsttherapeutin Stephanie Wise (2016:356). Robert, ihr Patient, schildert hier sein Gefühl, unsichtbar zu sein.

Beschreibung selbst ist die Deutung“. Zur Wiederholung: Die Bedeutung des Bildes zu erfassen, ohne dabei zu deuten bzw. zu interpretieren ist nicht möglich.

Komposition

Im Gesamten besteht das Bild aus nur wenigen Elementen. Wie bereits beschrieben, beherrschen schwarze Formen und Linien das Bild. Das große Farbfeld rechts rückt vor allem durch sein intensives und undurchdringliches Schwarz in den Vordergrund. Es ist Teil des Tunnels, der sich beinahe über die ganze Bildfläche erstreckt. Der andere Teil besteht aus einem Kreis, der sich nicht nur durch seine Form vom rechteckigen Farbfeld unterscheidet, sondern auch aufgrund seiner Farbe: Das Schwarz in Verbindung mit dem weißen Papier ergibt einen starken Hell-Dunkel-Kontrast, der für eine unbeständige Stimmung im Bild sorgt. Das Schwarz, das etwas Düsteres, Unheimliches und Böses an sich hat, wird durch die weißen Stellen meist noch bestärkt.

Die düstere Stimmung wird auch vom geisterhaften, einsamen Körper, dem *unsichtbaren Mann* im Tunnel aufgegriffen. Die Unsichtbarkeit richtet sich nicht nur auf die Art und Weise der Darstellung, sondern gibt auch die Gefühlslage der Person wieder. Die erhobenen Arme symbolisieren deshalb weder Freude noch wollen sie vor etwas warnen.

Die Halbkreise im Bild schaffen nicht nur einen Hohlraum, der das Innere des Tunnels darstellt, sondern bilden auch eine Spirale, deren Bewegung die Beobachter*innen ins Bild hineinzieht. Durch diesen Effekt wirkt der Tunnel anziehend, so als ob er Dinge verschlingen würde. Im Zusammenhang mit dem unsichtbaren Körper kann darauf geschlossen werden, dass der Tunnel alles aufgesaugt hat, was die Person ausmacht und so nur noch die leere, unsichtbare Hülle übrigbleibt. Der seelische Ausdruck des Bildes vermittelt demnach Einsamkeit und Leere.

Vergleich zum Spontaneindruck

Die grundlegendsten Merkmale des Bildes wurden bereits im Spontaneindruck erkannt. Allerdings wurden weder die Bedeutungen der Darstellung noch die Kontraste und Zusammenhänge thematisiert.

Wie im Spontaneindruck beschrieben, handelt es sich um einen schwarzen Tunnel, dessen Linien im Inneren eine Spirale bilden. Dass diese Linien bzw. Halbkreise durch ihre Bewegung für einen perspektivischen Hohlraum sorgen, wurde erst in der Analyse

festgestellt. Das Zusammenwirken dieser Elemente bewirkt, dass der Tunnel unseren Blick ins Bild mit hineinzieht.

Die schwarze Form am Ende des Tunnels wurde im Spontaneindruck als Aus- oder Durchgang bezeichnet. Ebenso wurde die weiße Zackenform darin erwähnt. Die Bedeutung dieser zwei Formen konnte in der Analyse allerdings nicht erklärt werden.

Im Spontaneindruck wurde ihr durchsichtiger Körper zwar erwähnt, seine Ausrichtung konnte jedoch nicht genau bestimmt werden. Durch die Analyse der Fußstellung wurde deutlich, dass die Person aus dem Tunnel heraus- bzw. in unsere Richtung blickt. Warum die Person ihre Arme hebt, ist auch nach der Analyse nicht ganz eindeutig. Es wird vermutet, sie seien eine Art Zeichen dafür, dass die Person den Tunnel bzw. die Dunkelheit gewissermaßen „überlebt“ hat. Wofür diese Dunkelheit steht, kann ebenso nicht beantwortet werden. Allerdings ist sie der Grund dafür, warum die Person unsichtbar ist. Erst später in der Analyse wurde der beinahe durchsichtige Körper mit dem Gefühl der Unsichtbarkeit verknüpft.

Kontext

Robert, ein 40-jähriger psychiatrischer Pfleger, kam als Jugendlicher mit seiner Mutter und seinem Bruder von Trinidad in die Vereinigten Staaten, während sein Vater dortblieb. In seiner Kindheit wurde er gelegentlich von seinem strengen Vater körperlich und emotional missbraucht. Laut eigener Aussagen war dies ein Grund für seine leichte und unregelmäßige Depression, die Robert sein ganzes Leben begleitete. Durch seinen Wunsch, anderen Menschen zu helfen, fand er schließlich seine Berufung. 20 Jahre lang arbeitete er als herausragender Pfleger, bis er eines Tages von einem männlichen Patienten auf der Psychiatrie angegriffen wurde. Der etwas größere Patient kam von hinten an Robert heran und hob ihn an seinem Kopf hoch. Während der Rest der Belegschaft versuchte den Patienten zu umkreisen und zu überwältigen, ergriff dieser Robert mit beiden Armen. Als er ihn losließ, prallte Robert auf den Betonboden. Seine Verletzungen am Nacken und der Wirbelsäule führten zu einer dauerhaften Behinderung. Über das Trauma des Angriffs hinaus, fühlte sich Robert vom Krankenhaus im Stich gelassen. Zudem fühlte er sich isoliert und verraten. Am schlimmsten war für ihn jedoch die Tatsache, dass er seiner Berufung nicht länger nachgehen konnte und so verfiel er immer mehr in eine Depression (vgl. Wise 2016:354).

Als Robert mit der Kunsttherapie begann, sprach er über seine anhaltenden Schmerzen und wie frustriert er mit dem Krankenhaus war. Als psychiatrischer Pfleger konnte er seine Depression abschätzen und erkannte, dass sie „ernster“ war als seine bisherige Depression. Obwohl er sich „nicht länger am Leben“ fühlte, war er nicht suizidgefährdet. Roberts psychische Verfassung verschlechterte sich allerdings nach einiger Zeit. Ein großer Verlust für ihn war die Tatsache, dass er seinen Beruf nie wieder ausführen könne und so fragte er sich immer wieder, ob das Leben denn noch lebenswert sei (vgl. Wise 2016:354f.).

Schließlich brachte Robert das obige Bild (Abb. 3) mit in die Therapie, das recht eindeutig auf seine Verzweiflung hinwies. Er sagte, er fühle sich allein und das Leben wäre für ihn sinnlos geworden. Das Bild zeigte erstmals nur eine schwarze Spirale und wurde im Laufe der Sitzung mit dem geisterhaften Körper ergänzt; dazu benutzte Robert Tipp-Ex. Er platzierte die Person in der Nähe der Öffnung dieser alles verzehrenden Spirale. Es scheint so, als ob sie sich von ihrem Verderben wegbewegen würde. Laut Wise (2016:355) symbolisiert das Bild Roberts Wunsch, gesehen zu werden. Vom „System“ vernachlässigt, fühlte er sich nämlich unsichtbar. Dass er sich so offen gegenüber ihr zeigte, zeugt vom tiefen Vertrauen zwischen Therapeutin und Patient (vgl. ebda.).

Robert wies darauf hin, dass sich der Unsichtbare mit viel Zeit und Vorsicht von der Spirale wegbewegen könne. Dabei wurde er von der Therapeutin darauf aufmerksam gemacht, dass es für so etwas immer viel Zeit braucht und dass er auf seinem Weg begleitet wird. In seinen Bildern erforschte Robert seine Hoffnungslosigkeit und seinen Identitätsverlust und konnte seine Zukunftsängste konfrontieren (vgl. Wise 2016:356). Allerdings fand er im künstlerischen Prozess auch wieder Momente von Glück und Hoffnung. Durch die Kunst und die Allianz mit der Kunsttherapeutin war eine Veränderung seines psychischen Zustands spürbar. Er dachte sich beispielsweise selbst Strategien aus, die zu seiner emotionalen Heilung beitrugen. So gab er sich selbst Aufgaben, erstellte Listen und malte jeden Tag. Der kreative Prozess brachte Robert schließlich vom Gefühl der Unsichtbarkeit zum Gefühl als Person wieder vollständig zu sein. Er interessierte sich wieder mehr für sich, wodurch sein Leben wieder an Bedeutung gewann (vgl. Wise 2016:356 u. 359).

Im kunsttherapeutischen Prozess tragen für Wise (2016:359) folgende Komponenten zur Heilung der Patient*innen bei: „A truly compassionate therapeutic alliance [...], a belief on the part of the patient in the healing potential of art making, and allowance for enough time for our patients to process the art properly“.

Resümee und translatorische Perspektive

Der traumatische Angriff verändert Roberts Relation zu seiner Umwelt. Plötzlich ist er körperlich eingeschränkt und fühlt sich wegen der Umstände auch vom Krankenhaus im Stich gelassen. Dass er seiner Berufung nicht länger nachgehen kann, lässt ihn am Sinn des Lebens zweifeln. Seine Depression sowie die Gefühle von Einsamkeit und Unsichtbarkeit kann er schließlich in der Kunsttherapie zum Ausdruck bringen: Er stellt sich selbst als unsichtbare Person in einem schwarzen, alles verschlingenden Tunnel dar, der seine Verzweiflung widerspiegelt. Die anziehende und aufsaugende Kraft des Tunnels bzw. der Spirale ergibt sich dabei durch die Zusammenwirkung der Bewegung der Linien und dem Hohlraum, den sie bilden. Selbst wir als Betrachtende werden in das Bild mit hineingezogen, werden von der beklemmenden Stimmung eingenommen. Dass sich Robert beinahe durchsichtig abbildet, ist ein direkter Verweis auf seine Gefühlslage.

Durch die Positionierung seiner selbst im Bild, erfahren wir auch seinen metaphorischen Standort im Leben (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:45): Im Bild hat er der Spirale den Rücken gekehrt und befindet sich bereits in der Nähe der Öffnung des Tunnels. Daraus lässt sich schließen, dass auch Robert sich von seiner Verzweiflung wegbewegt und ihr den Rücken kehrt (oder es zumindest möchte). Das bedeutet, dass er trotz der vielen Schwierigkeiten die Möglichkeit wahrnimmt, sein Leben wieder in den Griff zu bekommen. Das Bild symbolisiert also einerseits Verzweiflung, die das ganze Leben einzunehmen scheint und andererseits Hoffnung auf Besserung. Diese dualistische Stimmung ist auch durch den Hell-Dunkel-Kontrast spürbar, der für Licht und Schatten im Bild sorgt.

Indem Robert seine Emotionen in Kunst umgestaltet, kann er sich von ihnen distanzieren und sie erforschen. Zudem findet er durch die Kunst erstmals wieder Freude und Sinn im Leben. Sein Bezug zu seinem Leben ändert sich, als er in vertrauter Beziehung zur Therapeutin erkennt, dass er sich mit viel Geduld und Vorsicht von seiner Verzweiflung lösen kann. In diesem Translationsprozess erlebt Robert also einen Perspektivenwechsel, der therapeutisch wirksam ist.

Abbildung 4



Abb. 4: „Broad brush strokes“ © Howie et al. 2013:174

Spontaneindruck

Das Bild zeigt viele Linien unterschiedlicher Dicke und Farbe, die drei- und viereckige Formen bilden. Außerdem gibt es auch drei verschiedenfarbige größere Punkte im Bild. Es scheint mit Wasserfarben gemalt worden zu sein, wobei die Farben Gelb, Blau und Grün abwechselnd vorkommen. Was genau mit den geometrischen Formen dargestellt werden sollte, kann nicht ausgemacht werden. Es scheint sich um eine abstrakte Darstellung zu handeln.

Material

Das Bild ist im Querformat und scheint mit Wasserfarben auf Papier gezeichnet bzw. gemalt worden zu sein. Die Originalmaße sind nicht bekannt.

Vorherrschende Eigenschaft

Farben und Linien beherrschen das Bild.

Farben/Formen

Das Bild besteht aus den drei Farben Gelb, Grün und Blau, die quantitativ ungefähr gleichermäßen vorkommen. Vermischungen der Farben gibt es nur an wenigen Stellen,

Abstufungen gibt es keine. Weder Linien noch Formen haben Konturen. Die Farben wurden nicht komplett deckend aufgetragen und sind so in ihrer Intensität nicht ganz so stark. Das wird vor allem an bestimmten Stellen sichtbar, an denen das Weiß des Blattes durchscheint. Die blauen Linien bzw. Formen sind in ihrer Farbintensität noch am stärksten. Am transparentesten sind die Linien in Gelb und in den grünen Farbflächen sind die Pinselstriche am deutlichsten erkennbar. Da alles darauf hindeutet, dass es sich um Wasserfarben handelt, kann auch davon ausgegangen werden, dass mit Pinseln gearbeitet wurde.

Die Darstellung fügt sich aus unterschiedlich dicken Linien zusammen, die mit verschiedenen Pinseln gezeichnet wurden. Bis auf die drei Kreise bzw. Punkte, die ebenso in ihrer Größe variieren, gibt es nur gerade, wenn auch etwas unebene Linien. Das deutet darauf hin, dass freihändig gemalt worden ist. An einigen Stellen überschneiden und vermischen sich die verschiedenfarbigen Linien etwas. Allgemein scheint jedoch mit einer recht präzisen Linienführung gezeichnet worden zu sein, was wiederum darauf hinweist, dass langsam und behutsam gearbeitet wurde (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:37).

Teilen wir das Bild nach der Anzahl der Farben und Linien auf, so besteht es aus vier dicken und elf dünnen Linien in Gelb, drei dicken und dreizehn dünnen Linien in Blau sowie vier dicken und vier dünnen Linien in Grün. Zudem hat jeder der drei Kreise bzw. Punkte eine unterschiedliche Farbe. Der blaue Punkt, der auch der kleinste von allen ist, wird von einem gelben Dreieck umfasst. In dessen Ecken führen jeweils drei blaue Striche, die aus dem blauen Punkt hervorgehen. Drei blaue Striche entspringen auch aus dem grünen Punkt, deren Enden jedoch mit drei grünen Strichen zu einem Dreieck verbunden werden. Aus dem gelben Punkt hingegen kommen vier blaue Striche hervor, die über den Punkt hinaus ein X bilden. Die Enden dieser Striche werden wiederum von vier gelben Linien verbunden, die ein Rechteck bilden. Die gelbe Farbe des Punktes scheint sich mit dem Blau der Linien vermischt zu haben, wodurch sie etwas grünlich wirkt. Die Flächen, die sich ringsum die Punkte und blauen Striche bilden, bleiben unbemalt.

Ganz links im Bild ist eine gelbe Linie, die sich senkrecht bis ganz nach unten zieht. An ihrer rechten Seite befinden sich vier dünne, etwas kürzere Linien, wobei die erste blau, die zweite grün, die dritte gelb und die vierte Linie wieder blau ist. Diese vier dünnen Linien werden an ihrem unteren Ende mit einer waagrechten, dünnen und kurzen Linie in Blau miteinander verbunden. Ungefähr ein bis zwei Zentimeter vom oberen Blattrand entfernt befindet sich eine dicke grüne Linie, die sich horizontal durch das Bild zieht. Sie beginnt

links, am oberen Ende der dünnen blauen Linie und reicht über die Bildmitte bis hin zu einer dicken blauen Linie, die diagonal nach rechts oben zeigt. An der unteren rechten Hälfte der horizontalen grünen Linie befindet sich das gelbe Dreieck mit dem blauen Punkt in der Mitte. Auch dieses grenzt an seiner rechten Seite an die diagonale blaue Linie. Die linke Seite des Dreiecks berührt hingegen eine weitere grüne Linie, die schräg nach rechts unten führt. Diese Linie überkreuzt sich etwas mit der horizontalen grünen Linie, die bereits beschrieben wurde. Unter dem Dreieck und der blauen diagonalen Linie sowie rechts von der diagonalen grünen Linie befindet sich das schief gelegene, gelbe Rechteck mit dem gelben Punkt in der Mitte. Dieses wird wiederum auf seiner rechten oberen Seite sowie linken unteren Seite von einer dicken grünen, L-förmigen Linie umgeben, deren Eck an den rechten Blattrand stößt. An den Pinselstrichen lässt sich erkennen, dass es sich dabei um eine einzige Linienführung handelt. An die rechte Seite dieser grünen Linie grenzt ein dünner gelber Strich, aus dem oben ein kürzerer gelber Strich austritt. Dieser verläuft diagonal nach rechts oben und nach ein bis zwei Zentimetern – parallel zum ersten gelben Strich – wieder schräg nach unten und scheint über den rechten Blattrand hinauszugehen. An dessen rechter Seite befindet sich eine weitere diagonale Linie in Blau, die ebenso über den Rand des Blattes hinausläuft. Aus dieser Linie tritt oben links eine weitere blaue Linie heraus, die zwischen dem gelben Dreieck und gelben Rechteck schräg nach links unten führt, bis sie an eine querliegende, grüne Linie stößt. Auf der linken Seite dieser grünen Linie, die rechts auch an das gelbe Dreieck und Rechteck grenzt, liegt eine diagonale Form in Blau. Diese gleicht einem Pfeil, der schräg nach links oben zeigt. Links von dieser Form befinden sich zwei dicke gelbe Linien, wobei eine senkrecht und die andere diagonal nach (rechts) unten führt. Zwischen diesen Linien liegt das grüne Dreieck mit dem grünen Punkt und den blauen Strichen in seiner Mitte. Unter diesem rechtwinkligen Dreieck befindet sich wiederum eine weitere dicke gelbe Linie, die sich horizontal über die Blattmitte zieht und mit allen anderen dicken gelben Linien verschmilzt.

In direktem Kontrast zueinander stehen im Bild vor allem die Farben Blau und Gelb. Das liegt daran, dass sie zusammen mit Rot zu den primären Grundfarben gehören. Durch die Gegenüberstellung dieser Farben wird der stärkste Farbkontrast erreicht (vgl. Welsch/Liebmann 2018³:37). Grün steht den Farben Blau und Gelb hingegen in seiner Intensität etwas schwächer gegenüber. Das liegt vor allem daran, dass Grün als sekundäre Mischfarbe einen geringeren Kontrast zu den zwei Grundfarben erzeugt: „Bei der

Verwendung von sekundären Mischfarben, wie Grün, Orange oder Violett, [...] schwächt sich die Intensität des Farbkontrastes zunehmend ab.“ (ebda.)

Das Bild besteht aus Linien, die sich zu Formen zusammenfügen. So sind auch Dreiecke, Rechtecke und Kreise zu erkennen, die sich von den geraden Strichen abheben. Selbst wenn es sich bei diesem Bild um eine abstrakte Darstellung handelt, verfügt es nur über Formen, die bestimmbar sind. Mit anderen Worten: Es sind keine „willkürlichen“ Formen vorhanden, die sich nicht eindeutig definieren lassen. Durch den Vergleich der verschiedenen Formarten miteinander, können Formkontraste festgestellt werden. Wie alle Kontraste, zeigen auch diese den Umgang der PatientInnen „mit Gegensätzen und Polaritäten“ (Stuhler-Bauer/Elbing 2003:37). Im Laufe der Kunsttherapie ist dabei eine Veränderung der Wahrnehmung von Kontrasten bzw. des Verhaltens ihnen gegenüber möglich (vgl. ebda.).

Bewegung

Die Behutsamkeit, die sich durch die präzise Pinselführung zeigt, weist auf eine allgemein eher geringe Bewegungsintensität hin. Grundsätzlich scheint keine bestimmte Richtung im Bild angestrebt worden zu sein, da sich durch die vielen Linien unterschiedliche Bewegungsmuster ergeben. Es sind schließlich nicht nur senkrechte oder waagrechte, sondern auch diagonale Linien vorhanden, die sowohl nach rechts/links oben als auch nach links/rechts unten gerichtet sind. Die sichtbaren Pinselstriche der grünen Linien können zudem als Bewegungsspuren gedeutet werden. Allerdings werden die meisten dargestellten Linien – und somit auch ihr Bewegungsfluss – immer wieder durch andere Linien aufgehalten.

Emotionen, die durch die Bewegung im Bild zum Vorschein kommen (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:28), können hier aufgrund der geringen Bewegungsintensität nicht eindeutig festgemacht werden. Es zeichnen sich weder eindeutig positive noch negative Gefühle ab, weshalb das Bild in seiner Emotionalität neutral wirkt. Das Bild strahlt jedoch eine gewisse Ruhe aus.

Raum

Es wurde nicht die ganze Bildfläche ausgenutzt und so blieben folgende Elemente unbemalt: ein schmaler Streifen an der gesamten linken Seite des Blattes; ein etwas breiterer Streifen an der Blattoberseite, der sich über etwa Dreiviertel der Seite zieht; ein kleines Dreieck im rechten oberen Eck sowie ein größeres Dreieck im rechten unteren Eck; ein schmales,

diagonales Rechteck auf der rechten Seite des Bildes, das von drei gelben Linien eingegrenzt wird und sich bis an den Blattrand zieht; die Flächen innerhalb des gelben Dreiecks, gelben Rechtecks und grünen Dreiecks, die jeweils von blauen Linien durchbrochen werden.

Die zwei Dreiecke und das Rechteck erhalten aufgrund ihrer Leerstellen Tiefe, wodurch imaginäre Räume entstehen. Die vielen Linien, die sie umgeben, erscheinen wie Wände bzw. Abgrenzungen. Diese treten zusammen mit den Punkten und Strichen, die sich im Inneren der Räume befinden, hervor. Zudem bilden die einzelnen Farbflächen eigene Räume, die im Bild hervor- und zurücktreten und so mehrere Ebenen entstehen lassen. Es geht dabei „um die Raumdarstellung als Erscheinung, die innerhalb des Bildes durch die Anordnung von Bildelementen eine Beziehung mit räumlicher Wirkung entstehen lässt.“ (Stuhler-Bauer/Elbing 2003:38) Die grünen Linien beispielsweise rücken durch ihre kräftige Farb- und Bewegungsintensität am stärksten in den Vordergrund. Die gelben Linien fallen hingegen weniger durch ihre Farbe als durch den Farbauftrag auf. Die vielen verschiedenen Muster und Flecken innerhalb der Linien könnten darauf hindeuten, dass sie immer wieder übermalt wurden, bis sie an erwünschter Intensität gewannen. Die blauen Linien bzw. Formen treten aufgrund ihrer geringen Bewegungsintensität jedoch in den Hintergrund. Der gleichmäßige Auftrag der Farbe Blau sorgt für Ruhe und Tiefe im Bild.

Inhalt/Bedeutung

Gemalt wurden insgesamt dicke und dünne Linien in Blau, Gelb und Grün sowie zwei Dreiecke und ein Rechteck, die in ihrem Inneren jeweils einen Punkt und drei bzw. vier Striche enthalten. Diese Formen werden von den zahlreichen Linien wie Schutzwände umgeben, die sich aneinander anpassen und gegenseitig ergänzen. Die Darstellung könnte als eine Art Plan bzw. Grundriss interpretiert werden; allerdings liegt die Betonung hier auf *Interpretation*, da es keine konkreten Anhaltspunkte dafür gibt. Dabei wird die Auffassung von Stuhler-Bauer und Elbing (2003) zur Objektivität bei der Bildbeschreibung erneut widerlegt.

Der Titel *Broad brush strokes* (Howie et al. 2013:174) weist weniger auf die Bedeutung der Darstellung als auf die Ausführung hin. Somit wird die obige Annahme, dass es sich im Bild um breite Pinselstriche handele, bestätigt. Mehr gibt der Titel nicht preis.

Komposition

Das Bild ist simpel und überschaubar, da es nur aus wenigen Elementen besteht. Die Farben Grün, Blau und Gelb heben sich in ihrer Farbintensität nur unwesentlich voneinander ab. Linien und Formen stehen ebenso in keinem starken Kontrast zueinander. Gesamtheitlich erscheint die Darstellung also kohärent und stimmig.

Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass sehr sorgfältig gearbeitet wurde. Beobachtet werden kann dies vor allem an den vielen präzisen Linien, die sich weder überschneiden noch durchkreuzen. Vielmehr liegen sie eng aneinander, passen sich an und ergänzen sich gegenseitig. Obwohl die Linien und Formen willkürlich angeordnet bzw. zusammengefügt zu sein scheinen, wirkt das Bild sauber und ordentlich. Diese Sorgfalt und Präzision lassen sich jedoch nicht nur an der Linienführung, sondern auch anhand des Farbauftrags feststellen. So scheinen die einzelnen Farben bedacht aufgetragen worden zu sein, was die allgemein ruhige Stimmung des Bildes zusätzlich unterstreicht. Selbst der Kontrast zwischen Blau und Gelb ist aufgrund der geringen Farbintensität abgeschwächt vorzufinden. Grün, als Mischfarbe von Blau und Gelb, wirkt zudem wie ein „Mediator“ zwischen den zwei Primärfarben und dämpft so den Kontrast zusätzlich ab.

In den vorherigen Bildern konnte der kräftige und intensive Farbauftrag als auch die unruhige und willkürliche Linienführung auf Aggression und Wut zurückgeführt werden. Diese Gefühle werden uns hier jedoch nicht vermittelt, ganz im Gegenteil: Der/die Autor*in scheint mit Vorsicht und Behutsamkeit gearbeitet zu haben, was sich auch in der geringen Bewegungsintensität im Bild widerspiegelt und auf ein ruhiges Gemüt schließen lässt.

Das Bild bzw. sein seelischer Ausdruck kann mit folgenden Wörtern beschrieben werden: sorgfältig und präzise; ordentlich, jedoch impulsiv; bedacht und ruhig; weich.

Vergleich zum Spontaneindruck

Im Vergleich zur Analyse fällt auf, dass der Spontaneindruck eine kurze Zusammenfassung der bisherigen Erkenntnisse darstellt. Wie zu erwarten, brachte die Analyse auch Details hervor, die beim ersten Eindruck nicht berücksichtigt wurden. Vor allem lieferte die Erörterung der Komposition viele Erkenntnisse: Stimmung und Emotionalität des Bildes sowie der Gemütszustand der Autorin/des Autors konnten durch das Zusammenspiel der einzelnen Bildelemente erfasst werden.

Im Spontaneindruck blieb die Frage, was genau mit den Linien und Formen dargestellt wurde, unbeantwortet. In der Analyse wurde zwar kurz thematisiert, dass es sich dabei um eine Art Plan oder Grundriss handeln könnte, allerdings gibt es keine konkreten Hinweise darauf. Für die Argumentation ist dies aber weniger relevant, da es primär nicht um das Bild an sich, sondern um den künstlerischen Prozess im Hintergrund geht. Aufschluss über die Bedeutung der Darstellung und die Intention des Künstlers geben uns die Hintergrundinformationen im Anschluss.

Kontext

Das Bild wurde aus einer Fallstudie entnommen, die sich mit der Situation des Asylbewerbers Arman und seiner Familie beschäftigt. Aufgrund ihrer regierungsfeindlichen Ansichten wurden Arman und seine Frau in Armenien verhaftet und verprügelt. Schließlich floh Anna mit ihrem ersten Kind nach Großbritannien. Arman hingegen konnte erst zwei Jahre später folgen und hielt sich währenddessen in Georgien und Russland auf. In London hatten sie Zugang zu armenischen Kontakten sowie zur Organisation *Freedom from Torture*. Vom *National Asylum Support Service* (NASS) wurden sie nach South Wales gebracht, wo sie isoliert lebten. Nach der Geburt ihres zweiten Kindes litt Anna unter postnataler Depression und Armans psychischer Zustand verschlechterte sich zunehmend. Er litt unter Schlaflosigkeit und visuellen Halluzinationen über seine Angreifer. In den Nächten, in denen er schlafen konnte, träumte er von ihnen. Er lebte in ständiger Angst, von ihnen verfolgt zu werden, verließ kaum sein Haus und war suizidal. Nach ihrer Anfrage nach einer Übersiedelung zurück nach London, wurden sie von NASS nach Bristol gebracht, das auf halbem Wege nach London liegt. Dort klangen einige Symptome von Arman ab, jedoch war er immer noch stark depressiv, ritzte sich an den Handgelenken und litt unter auditiven Halluzinationen. Schließlich wurde Arman von seinem Arzt an einen Dienst für psychische Gesundheit überwiesen. Seine Diagnose lautete: leichte bis mittelschwere Depression und PTBS (posttraumatische Belastungsstörung) (vgl. Liebmann 2013:340f.).

Arman interessierte sich sehr für Kunst und Skulptur und erwünschte eine Therapie, also verwies man ihn zur Kunsttherapie. Für die Sitzungen wurde ein*e Dolmetscher*in benötigt, da Arman auch nach drei Jahren in Großbritannien kein Englisch sprechen konnte. Da es in der Umgebung keine armenischen Dolmetscher*innen gab, mussten sie auf Armans zweite Sprache zurückgreifen und fanden so den russischen Dolmetscher Ivan. Durch die

vielen Behördengänge, Umzüge sowie den Geldmangel der Familie, konnte die Therapie anfangs nicht regelmäßig stattfinden, was vieles erschwerte. Allerdings wurden diese Hürden Teil der Therapie und die Beziehung zwischen Arman, dem Dolmetscher Ivan und der Kunsttherapeutin Liebmann festigte sich. In der Therapie wollte Arman sich von seinen Problemen, seiner Angst und Ungewissheit über die Zukunft ablenken. Zudem wollte er das Leben allgemein besser meistern können (vgl. ebda. 341).

In seiner zweiten Sitzung bemerkte Liebmann, dass er eindeutig ein Perfektionist war. Er stimmte zu und so unterhielten sie sich über die Vor- und Nachteile des Perfektionismus. Dieser schien Arman größtenteils jedoch zu belasten und eine Art Bewältigungsmechanismus zu sein, der zu Migräne, Selbstkritik und Frustration führte (vgl. ebda.).

Irgendwann schlug Liebmann vor, Kunst zu verwenden, um lockerer zu werden und zu entspannen. Auf Karten schrieb sie Auflockerungsübungen, wie z.B. „Make marks with paint“ oder „Fill the paper with colors“ (Liebmann 2013:342). Arman wählte erstere und so bat ihn die Kunsttherapeutin das Bild (Abb. 4) zu fertigen, ohne sich Gedanken darüber zu machen, wie es denn aussehe. Ihm gefiel, mit dicken Pinseln und Farbrollern große Linien in Blau, Grün und Gelb zu malen. Dann begann er damit, schmale Linien zu zeichnen und fing an, sich den Kopf darüber zu zerbrechen, wie er die Kanten perfekt gestalten könne (vgl. ebda. 342f.).

Die Therapie verlief mit Höhen und Tiefen. So fiel Arman wieder zurück in seinen Perfektionismus, als seine Familie die unbefristete Aufenthaltsgenehmigung erhielt und er sich als Folge davor fürchtete, sie könne rückgängig gemacht werden. Außerdem hatte er Angst sein psychischer Zustand sei chronisch, denn auch seine Mutter hatte sich umgebracht. Liebmann bestärkte ihn jedoch in dem Gedanken, dass es nur eine Phase in seinem Leben und kein Dauerzustand sei. Schließlich fühlte er sich wieder besser und mochte eines seiner neuen Bilder sogar sehr. Dann wiederum gab es Momente, in denen sich Arman nur schwer auf etwas fokussieren konnte. Seine Bilder gefielen ihm stets besser, vor allem durch die Hilfe der Kunsttherapeutin. Irgendwann malte er erneut ein Bild über Armenien und erzählte von seinem Leben dort. Es schien ihm sehr wichtig, sich an sein früheres Leben zu erinnern. Liebmann betonte zudem, wie wichtig es war, auch positive Momente mitteilen zu können. Da ihm irgendwann keine mehr einfielen und er nicht wieder zu seinen schlechten Erinnerungen zurückkehren wollte, gab die Therapeutin ihm die Aufgabe, einen friedlichen Ort darzustellen. Nach einigen Bildern erwähnte er, dass er die Dinge um ihn herum wieder

mehr wahrnahm und generell positivere Gedanken hatte. Als Arman wenig später aus der Kunsttherapie entlassen wurde, war er weniger traumatisiert und hatte sein Leben wieder mehr im Griff. Der ganze Prozess dauerte zwei Jahre (vgl. ebda. 344ff.).

An diesem Beispiel ist sichtbar, „how art therapy can help an asylum seeker/refugee to work through stages of trauma, find a source of healing, and achieve stability and a more normal life.“ (Liebmann 2013:346) Schließlich kann die Anwendung von Kunst als Kommunikationsmittel den Patient*innen dabei helfen, ihre Probleme auf praktischer Ebene zu verarbeiten (vgl. ebda.).

Resümee und translatorische Perspektive

Dieses Werk unterscheidet sich von den bisherigen Werken. Vor allem aus den ersten zwei Bildern konnte mittels der Bildbeschreibung bereits sehr viel herausgelesen werden. So haben beispielsweise die beiden ersten Patientinnen ihre unterdrückten Gefühle symbolisch durch die Darstellung eines Gesichtes geäußert. Im dritten Werk war es hingegen die Darstellung des unsichtbaren Mannes in der Spirale, welche uns seine Gefühlswelt preisgab. Durch diese konkreten Bilder, welche die Emotionen rund um das Trauma wiedergeben, zeigt sich uns eindeutig der unmittelbare Bezug der Patient*innen zu ihren Erfahrungen und ihrer Umgebung.

Im obigen Bild hingegen werden nur Linien und Formen dargestellt, die als Komposition keinen konkreten Gegenstand bilden. Das heißt nicht, dass sie keine Bedeutung tragen bzw. zugewiesen bekommen. Es handelt sich lediglich um ein abstraktes, gegenstandsloses Bild, das aufzeigt, dass die Darstellung in der Kunsttherapie nur eine nebensächliche Rolle spielt und der Prozess im Vordergrund steht. Die Umgestaltung des Traumas in Kunst kann auf vielen Ebenen stattfinden und lässt sich nicht durch ein einmaliges Bild ausdrücken. Die ausgewählten Bilder dienen dabei lediglich als kurzer Einblick in den komplexen Prozess der Kunsttherapie.

Das Bild (Abb. 4) weist auf die Auswirkungen der traumatischen Erfahrungen hin, die das alltägliche Leben des Patienten beeinflussen. Es stellt Armans Bezug zu seinem Leben dar, das vom Perfektionismus geprägt ist. Dieser dient als eine Art Bewältigungsmechanismus, um sein Leben auf einer gewissen Ebene kontrollieren zu können. Da es sich jedoch um einen ungeeigneten Mechanismus handelt, der viel Energie fordert und einschränkt (vgl. Buland/Gottschild 2018:140), leidet Arman dementsprechend unter Frustration,

Selbstkritik und Migräne. Dies wirkt sich auch auf seine Kunst aus: Er gibt sich stets sehr viel Mühe, seine Bilder perfekt zu gestalten, ist jedoch kaum mit einem seiner Werke zufrieden. Die obige Abbildung wurde zwar mit der Absicht gemalt, Kunst als entspannende und auflockernde Aktivität zu betrachten, allerdings fällt der Perfektionismus auch hier auf: Durch die präzise Linienführung, die exakte Anpassung der Linien, die Abstimmung der Farben sowie den behutsamen Farbauftrag lässt sich ein klares Muster erkennen. Das Bild weist aber auch Unebenheiten und Imperfektionen auf, die wiederum auf die Lockerheit und Entspanntheit bei der künstlerischen Arbeit schließen lassen. So kommen auch unebene Kanten, unterschiedlich lange Linien, Farbvermischungen, ungleichmäßige Farbverteilungen, Farbflecken und leere Stellen vor. Das Bild scheint also eine Art Mitte zwischen seinem Perfektionismus und dem Akt des Loslassens darzustellen.

Kunst ist hierbei ein gutes Mittel, um seine perfektionistischen Züge zu erkennen, zu verarbeiten und loszulassen. Sein Perfektionismus äußert sich symptomatisch und spiegelt seinen Bezug zum Trauma wider. Indem Arman daran arbeitet loszulassen, lernt er, nachsichtig mit sich selbst und seiner Umgebung zu sein. So entdeckt er, dass es neben den schlechten Erfahrungen auch gute Erinnerungen gibt. Er öffnet sich der Kunsttherapeutin gegenüber immer mehr und erzählt von seinem alten Leben in Armenien, das er nicht vergessen möchte. Er findet Ruhe und Frieden in den vielen Dingen, die ihn tagtäglich umgeben und nimmt sie wieder mehr wahr. Zudem ist er allgemein viel positiver gestimmt.

Durch die Kunst kann Arman seinen – vom Perfektionismus geprägten – Bezug zum Trauma ausdrücken. Durch den erfolgten Perspektivenwechsel sowie mithilfe der starken Beziehung zwischen ihm, seiner Kunsttherapeutin und dem Dolmetscher, kann er sein Trauma verarbeiten und loslassen. Der künstlerische Prozess, der auch hier wieder eindeutig als Translationsprozess zu identifizieren ist, führt also eine therapeutisch wirksame Änderung der relationalen Dynamik herbei.

Abbildung 5



Abb. 5: „A Picture Is More Than a Picture“ © Pernicano 2019:202

Spontaneindruck

Das Bild zeigt drei einzelne Blumen, die sich in Form und Farbe voneinander unterscheiden. Die Blume ganz links ist die kleinste von allen. Ihre Blütenblätter haben die Farbe Rostbraun, die jedoch in kleinen Zacken und Strichen über die Ränder hinausragt. Die Blütenblätter umrahmen eine gelbe runde Fläche. Der dünne Stängel ist gerade, die zwei grünen Blätter sind nicht ausgemalt. Die Blume rechts ist die größte von allen und verfügt über unebene Blütenblätter, die mit Lila grob ausgemalt wurden. Zudem weisen diese fünf schwarzen Striche auf. Der lange Stängel hat zwei grüne Blätter, die auch hier nicht ausgemalt sind. In der Mitte des Bildes befindet sich die „schönste“ der drei Blumen. Sie hat gleichmäßige rote Blütenblätter mit schwarzen Strichen, einen großen dunkelgelben Punkt in der Mitte, einen langen Stängel und zwei gleichmäßige grüne Blätter, die ausgemalt wurden. Der Hintergrund ist nicht bemalt.

Material

Das Bild ist im Querformat und scheint mit Holzfarben und/oder Kreidefarben gemalt worden zu sein. Es könnte sich hierbei um ein A4 Blatt handeln, die Originalmaße sind jedoch nicht bekannt.

Vorherrschende Eigenschaft

Farben und Linien beherrschen das Bild.

Farben/Formen

Das Bild besteht aus den Farben Grün, Rostbraun, Hellrot, Lila, Gelb, Dunkelgelb und Schwarz. Quantitativ beherrscht die Farbe Grün das Bild, gefolgt von den Farben Rostbraun und Hellrot. Gelb kommt in zwei kleinen Flächen, Dunkelgelb in einer etwas größeren Fläche vor. Lila fällt aufgrund der geringen Farbintensität und des ungleichmäßigen Farbauftrags in den Hintergrund. Die Farbe Schwarz kommt hingegen nur in einigen kurzen Linien vor. Auf den ersten Blick dominieren jedoch die Farben Rostbraun und Rot sowie Gelb bzw. Dunkelgelb.

Das Bild weist sowohl Linien als auch wiederholt gleiche Formen auf, die sich in ihrer Größe und Ausführung voneinander unterscheiden. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass die Farbflächen von Konturen derselben Farbe umgeben sind. Bei den Flächen in Gelb und Dunkelgelb ist jedoch keine Kontur erkennbar. Einige Formen in Grün bleiben unausgemalt, enthalten aber trotzdem kurze Linien.

Die Farben wurden größtenteils rein verwendet, d.h. es gibt keine Farbabstufungen und kaum Vermischungen. Nur die Farben Gelb und Lila überlappen sich an einer Stelle im Bild. Nicht alle Farben wurden deckend aufgetragen: Die rostbraune Farbfläche enthält kleine, jedoch sichtbare weiße Stellen, die hellroten Farbflächen hingegen weisen nur minimale Lücken auf. Die Farbe Lila wurde, wie bereits erwähnt, sehr ungleichmäßig aufgetragen.

Die Farbe Grün, die im Bild am häufigsten vorkommt, taucht an drei verschiedenen Stellen auf. Dabei handelt es sich um drei gerade bzw. leicht gebogene, senkrechte Striche, die im Bild links, mittig und rechts sowie hauptsächlich in der unteren Hälfte des Blattes platziert sind. An den unterschiedlich langen Strichen sind jeweils zwei halbrunde Formen angebracht, die sich an der oberen linken und unteren rechten Seite der Linien befinden. Insgesamt weist das Bild also sechs dieser unterschiedlich großen halbrunden Formen auf, wobei nur zwei davon ausgemalt wurden. Die Farbflächen innerhalb dieser zwei Formen besitzen allerdings nicht dieselbe Farbintensität, wie die Linien selbst. Außerdem beinhaltet jede der Formen zwei kurze, gebogene Linien, die sich waagrecht in der Mitte der Flächen befinden. Die unbemalten Elemente weisen zusätzlich noch drei weitere kürzere Linien auf,

die sich in geringem Abstand zueinander senkrecht bzw. diagonal durch die kurzen, gebogenen Linien ziehen. Bei der letzten Form ganz rechts im Bild, sind die drei kürzeren Linien nur schwer auszumachen, was allerdings daran liegen könnte, dass sie zu eng aneinander liegen.

Gelb wurde in zwei kleineren und Dunkelgelb in einer größeren Fläche eingesetzt. Diese Farbflächen befinden sich jeweils am oberen Ende der grünen Linien, wobei die dunkelgelbe Fläche die „Spitze“ der mittleren Linie bildet. Die kleine gelbe Fläche links sowie die größere dunkelgelbe Fläche in der Mitte haben eine runde bis ovale Form. Die gelbe Fläche rechts hat hingegen keine klar erkennbare Form, da sie sich nur schwer eingrenzen lässt. Das Dunkelgelb in der Mitte leuchtet im Vergleich zu den anderen gelben Flächen besonders stark. Das liegt vor allem an seiner starken Farbintensität, die sich aus einem kräftigen Farbauftrag ergibt.

Die gelbe Farbfläche links weist hingegen verschiedene Farbtöne auf, da sie sich etwas mit dem Rostbraun, das sie umgibt, vermischt hat. Unter der rostbraunen Farbe liegt eine noch dunklere Linie, die sich in kleinen, aufeinanderfolgenden Halbkreisen um die gelbe Fläche zieht. Obwohl diese Linie als Kontur der rostbraunen Farbfläche(n) gedeutet werden kann, wurde sie übermalt: Die Farbe reicht in spitzen Zacken und kurzen Linien über die Kontur hinaus. Die kleinen, leeren Stellen innerhalb der Farbfläche scheinen aufgrund der ungleichmäßigen, jedoch kräftigen Pinselführung der rostbraunen Farbe entstanden zu sein.

Die dunkelgelbe Fläche in der Mitte ist von sechs halbrunden, unterschiedlich geformten Farbflächen umkreist. Im Gegensatz zum rostbraunen Farbfeld wurde hier die Kontur nicht übermalt, sondern als Eingrenzung der Farbfläche respektiert. Zudem scheint die Farbe innerhalb der Formen sehr behutsam und nur mit leichtem Druck aufgetragen worden zu sein, weshalb sie eine geringere Farbintensität aufweist, als die kräftige, hellrote Kontur, die sie umgibt. Innerhalb jeder der halbrunden Flächen gibt es je einen schwarzen, kurzen Strich, der sich mittig durch die Form zieht. Dabei handelt es sich um sehr kräftige schwarze Striche, die eine dementsprechende Farbintensität aufweisen.

Rechts im Bild befindet sich über dem grünen Strich eine lilafarbene Farbfläche, die von allen Farbflächen am nächsten am oberen Bildrand liegt. Sie hat die Form von unterschiedlich großen, aufeinanderfolgenden Halbkreisen und wird von einer leichten, lilafarbenen Kontur eingegrenzt. Die Farbfläche wurde nicht komplett, sondern in groben Linien

ausgemalt. Auch hier wurde die Kontur an einigen Stellen übermalt. Die geringe Farbinintensität sowie der kraftlose Farbauftrag lassen das Farbfeld blass erscheinen. In der Mitte des Farbfeldes befindet sich die gelbe Stelle, die bereits beschrieben wurde. Im Gegensatz zu den anderen Flächen in Gelb bzw. Dunkelgelb, die eigenständige Formen bilden, besteht dieses gelbe Farbfeld nur aus Linien, die über die Farbe Lila gekritzelt wurden. Innerhalb der lilafarbenen Form, nahe des gelben Farbfeldes wurden fünf schwarze Striche angebracht, die sich – ähnlich wie bei den hellroten Farbflächen – durch die halbkreisförmigen Elemente ziehen. Hier scheinen die etwas dünneren, jedoch längeren schwarzen Striche weniger präzise platziert worden zu sein.

Im Bild gibt es keine konkreten Licht- bzw. Schattenelemente, allerdings leuchten die Farben selbst – wenn auch unterschiedlich stark – und dienen so als eigene Lichtquelle. Der Pinselduktus ist zum Teil sehr bewegt und lässt sich in den rostbraunen und lilafarbenen Farbflächen besonders gut erkennen. In den zwei ausgemalten grünen sowie in den hellroten Farbfeldern ist er hingegen kaum sichtbar. Die Strichqualität der Linien ist nicht konstant: Die rostbraune Farbe wurde im Gegensatz zu den Farben Hellrot und Lila in sehr kräftigen und harten Linien aufgetragen. Die Bewegungsintensität, die sich aus dem Pinselduktus ergibt (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:37), ist in diesem Bild also sehr unterschiedlich. Einerseits scheint hektisch und grob, andererseits behutsam und präzise gearbeitet worden zu sein.

Die primären Farben Gelb und Rot stehen üblicherweise in direktem Kontrast zueinander (vgl. Welsch/Liebmann 2018³:37). Dunkelgelb und Hellrot heben sich jedoch nur unwesentlich voneinander ab und erzeugen hier keinen Gegensatz. Der stärkste Farb- sowie Hell-Dunkel-Kontrast in diesem Bild liegt zwischen den Farben Gelb und Rostbraun (durch den Rotstich).

Die Formen bzw. Farbflächen heben sich im Bild – bis auf das gelbe Farbfeld und die lilafarbene Fläche ganz rechts – deutlich voneinander ab. Insgesamt besteht das Bild aus folgenden Elementen: Bei den grünen Linien und Formen handelt es sich um Stängel und Blätter. Die gelben bzw. dunkelgelben Farbflächen bilden das Zentrum der Blüten und die halbrunden Formen, die dieses Zentrum umgeben, bilden die Blütenblätter. Diese kleineren Elemente fügen sich schließlich zu drei zweidimensionalen Blumen zusammen.

Bewegung

Die Blume ganz links ist gerade, während die Blume in der Mitte minimal nach rechts und die rechte Blume minimal nach links geneigt ist. Durch die kurzen Linien in den Blättern, die sich nach oben biegen, sowie durch die Wachstumsrichtung der Blumen, kann zudem eine Bewegung nach oben festgestellt werden.

Durch den unterschiedlichen Pinselduktus in den Farbflächen ergeben sich zudem verschiedene Muster, die dem Bild Bewegung verleihen. Da die Emotionalität des Bildes in den Bewegungen erkennbar ist (vgl. Stuhler-Bauer/Elbing 2003:38), können den vereinzelt Farbflächen bzw. Blumen aufgrund ihrer unterschiedlichen Bewegungsintensität, verschiedene Emotionen zugeordnet werden. Die farb- und bewegungsintensiven Linien in Rostbraun deuten auf ein schnelles und kraftvolles Arbeiten hin. Sie könnten beispielsweise für Wut oder Leid stehen, die sich durch das energische Handeln im Bild festmachen. Die sanft geführten Linien in den hellroten und grünen Farbflächen der zweiten Blume strahlen hingegen innere Ruhe und Wohlbefinden aus. Die bewegungsintensiven Linien in Lila sind aufgrund ihrer geringen Farbtintensität allerdings weder als schmerzvoll noch ruhig einzustufen. Diese Farbfläche ist lückenhaft und erscheint sehr kraftlos. Bei der Gesamtbetrachtung der lilafarbenen Blume wird ein eher schwächerer Eindruck erweckt.

Raum

Der/die Autor*in hat weniger als ein Drittel der Bildfläche ausgemalt, der Rest blieb unbearbeitet. Die drei Blumen stehen alle in einem gewissen Abstand zueinander und „blicken“ in unsere Richtung. Die lilafarbene Blume nimmt am meisten Platz ein, da sie die größte von allen ist. Am wenigsten Platz benötigt die rostbraune Blume ganz links im Bild. Die Blumen in Hellrot und Lila neigen einander jedoch ein wenig zu, wodurch sie einander näher sind. Die linke Blume hingegen steht etwas abseits von ihnen.

Dadurch, dass der Stängel der mittleren Blume etwas weiter unten im Bild platziert wurde, tritt diese automatisch etwas in den Vordergrund. Die lilafarbene Linie ist zwar etwas größer als die hellrote, jedoch minimal weiter hinten gelegen. In den Hintergrund rückt schließlich die rostbraune Blume, die auf dem Blatt als kleinste von allen dargestellt wurde. Auf diese Weise entsteht ein imaginärer Raum, der auf den ersten Blick kaum auffällt.

Neben der mittleren Blume zeichnet sich fast unkenntlich eine weitere Blume ab, die sich in die andere Richtung biegt und beinahe wie ein spiegelverkehrter Schatten erscheint.

Dabei kann es sich entweder um einen gelöschten Entwurf einer Blume handeln, dessen Druckstellen immer noch vorhanden sind, oder die Blume befindet sich auf der Rückseite des Blattes. Dieser spiegelverkehrte Schatten betont die mittlere Blume jedoch zusätzlich.

Durch den sonst leeren Raum heben sich die Wesen der drei Blumen ohne jegliche Ablenkung deutlich hervor und offenbaren sich uns. Nur durch die Leere erhalten sie unsere ganze Aufmerksamkeit.

Inhalt/Bedeutung

Es wurden insgesamt drei unterschiedlich große Blumen gemalt. Alle haben einen grünen Stängel, zwei Blätter, farbige Blütenblätter und ein gelbes bzw. dunkelgelbes Blütenzentrum. Die mittlere Blume in Hellrot verfügt als einzige über ausgemalte grüne Blätter. Außerdem wurde die Kontur der hellroten Blütenblätter, im Gegensatz zu den anderen Blumen, präzise eingehalten. Sie ist die „schönste“ und „gepflegteste“ Blume von allen und erfreut sich sozusagen „bester Gesundheit“. Durch die geringe Farb- und Bewegungsintensität der Linien strahlt sie Leben und Wohlbefinden aus. Die rostbraune Blume links dagegen ist die kleinste von allen und hat das kleinste Zentrum. Sie steht etwas abseits von den anderen und befindet sich eher im Hintergrund. Ihre Blütenblätter sehen so aus, als wären sie beschädigt worden. Sie symbolisiert Einsamkeit, Ausgeschlossenheit und Schmerz. Die lilafarbene Blume ist zwar die größte von allen, erweckt jedoch trotzdem den Eindruck von Kraftlosigkeit und Schwäche. Aufgrund ihres ungleichmäßigen und fahlen Farbauftrags besitzt sie eine gewisse Lückenhaftigkeit, die auf einen Mangel hinweist. Hinzu kommt, dass sowohl die linke als auch rechte Blume über nicht ausgemalte Blätter verfügt, wodurch beiden eine bestimmte Leere verliehen wird.

Der Titel des Bildes lautet „A Picture Is More Than a Picture“. Er stammt von der Psychologin Pat Pernicano (2019:202), welche die Autorin des Bildes psychologisch betreut hat. Sie scheint uns mitteilen zu wollen, dass hinter (je)dem Bild noch mehr verborgen liegt als das tatsächlich Dargestellte. Hier könnte das bedeuten, dass die einzelnen Blumen für die bereits erwähnten Emotionen stehen, die uns durch Farbe, Form und Linienführung mitgeteilt werden.

Komposition

Dieses Bild wird vor allem von der strahlenden Farbenpracht beherrscht, die sich aus einer harmonischen Mischung von primären und sekundären Farben ergibt. Die Gesamtwirkung des Bildes entfaltet sich jedoch erst in Verbindung mit den Formen, die sich zu drei einzelnen Blumen zusammenfügen.

Durch die Platzierung und Größe der Blumen entsteht ein imaginärer Raum, in dem die hellrote Blume am weitesten nach vorne und die rostbraune Blume nach hinten rückt. Dadurch wird im Bild eine Art Hierarchie geschaffen, bei der die hellrote Blume in der Mitte die Führung übernimmt. Zusätzlich wird diese Hierarchisierung durch die künstlerische Ausführung bestärkt: Die hellrote Blume wurde am „schönsten“ dargestellt, was nichts anderes bedeutet, als dass die Linien präzise geführt und die Farben sorgfältig aufgetragen wurden. Bei den Blumen rechts und links ist die Linienführung ungenauer, die Bewegungsintensität aggressiver und die Farbintensität ungleichmäßiger. Die Farbe Rostbraun wurde beispielsweise mit viel Kraft aufgetragen, wohingegen die Farbe Lila sehr kraftlos wirkt. Auch die Darstellung der Blütenblätter ist bei jeder Blume sehr unterschiedlich ausgefallen. Während die hellrote Blume gleichförmige Blütenblätter besitzt, wurden diese bei der lilafarbenen Blume nur grob angedeutet. Die Blütenblätter der rostbraunen Blume scheinen hingegen gar nicht zu existieren bzw. beschädigt zu sein.

Diese vielen Kontraste zwischen den einzelnen Elementen sorgen für eine unausgeglichene Stimmung im Bild. Alle drei Blumen unterscheiden sich in ihrem Wesen voneinander. Jede scheint für sich allein zu stehen und ihre eigene Geschichte erzählen zu wollen. Dabei stellen sich folgende Fragen: Waren die Blumen verschiedenen Umständen ausgesetzt? Was hat sie verändert/beeinflusst?

Der seelische Ausdruck des Bildes vermittelt einerseits Bedrücktheit, Leid, Mangel, Schwäche, Einsamkeit und gleichzeitig Unbeschwertheit, Leben, Wohlbefinden und Kraft. Diese vielfältige Komposition zeigt uns mehr als das, was abgebildet wurde: „A Picture Is More Than a Picture“.

Vergleich zum Spontaneindruck

Wie zu erwarten wurden im Spontaneindruck weder Kontraste noch Zusammenhänge der einzelnen Bildbeschreibungsmerkmale berücksichtigt. Thematisiert wurde nämlich mehr die Darstellung der Blumen als ihre Bedeutung:

Die rostbraunen Blütenblätter wurden im Spontaneindruck beispielsweise bloß als Zacken und Striche beschrieben. Interpretiert werden könnten diese jedoch als beschädigte Blüten. Die Blüte in Lila, deren grobe Linien schon beim ersten Anblick auffielen, wurde erst in der Analyse mit Kraftlosigkeit und Schwäche verbunden. Die Blume in der Mitte symbolisiert hingegen Leben und Wohlbefinden. Dass die Leere des unbemalten Hintergrundes das Darstellte zusätzlich betont, wurde ebenso erst in der Analyse festgestellt. Die Größe der Blumen wurde zwar bereits im Spontaneindruck beachtet, allerdings wurde ihre Position im Bild nicht untersucht. Erst durch die Untersuchung der gesamten Bildfläche wurde der imaginäre Raum erkannt und die Anordnung der Elemente bestimmt.

Die vielen Gegensätze innerhalb der Komposition haben sich erst durch die detaillierte Analyse der Bildelemente und deren Vergleich zueinander sowie zum Gesamtwerk gezeigt. Diese Kontraste ergeben sich vor allem durch die Art und Weise, *wie* die Blumen dargestellt wurden. Durch die unterschiedlichen Farb- und Bewegungsintensitäten offenbart sich uns auch hier der emotionale Ausdruck des Bildes. Da jede Blume für etwas anderes zu stehen scheint, ergeben sich verschiedene Stimmungen, die sich durch das Bild ziehen.

Kontext

Angefertigt wurde das Bild von einem sechsjährigen Mädchen im Wartezimmer der Psychologin Dr. Pernicano. Da das Bild nicht im direkten Setting der Kunsttherapie entstanden ist, unterscheidet es sich von den vorherigen Werken.

Es war bereits die dritte oder vierte Sitzung des Mädchens, das aufgrund von möglicher ADHS (Aufmerksamkeitsdefizit-/Hyperaktivitätsstörung) zu Dr. Pernicano in therapeutische Behandlung kam. Sein familiäres Umfeld war geprägt vom Drogenmissbrauch der Eltern sowie der häuslichen Gewalt, die sich zwischen ihnen abspielte. Die Mutter war bereits mehrere Male im Gefängnis und in Rehabilitationskliniken, wurde jedoch immer wieder rückfällig. Aufgrund dieser instabilen familiären Verhältnisse übernahm die Großmutter das Sorgerecht. Irgendwann trennten sich die Eltern und der Vater verließ sie. In ihren stabilen Phasen durfte die Mutter bei der Großmutter und dem Mädchen wohnen. Sobald sie rückfällig wurde, musste sie jedoch wieder ausziehen, da sie ihre Tochter vernachlässigte. Dieses Auf und Ab forderte sehr viel von dem Mädchen und so entwickelte sie Fähigkeiten, um das Leben und den persönlichen Stress zu bewältigen. Obwohl die Patientin unter ADHS-Symptomen litt, wurde schnell klar, dass ihre Angststörungen, ihre intensiven Stimmungen und

ihr starkes Bedürfnis nach Bindung vom Trauma ihrer Vergangenheit herrührten (vgl. Pernicano 2019:111).

Während das Mädchen an diesem Tag auf die Sitzung mit Dr. Pernicano wartete, malte es das Bild (Abb. 5), das drei Blumen in unterschiedlichen Blütestadien zeigt. Als die Patientin zur Tür hereinkam schenkte sie es der Psychologin und noch bevor diese das Bild aufhängen konnte, fragte sie die Psychologin, ob sie nicht wissen wolle, was abgebildet ist. Sie sprachen darüber, welche Blume ihnen denn am besten gefiel. Das Mädchen mochte die mittlere Blume, da sie über eine große „Sonne“ (Blütenzentrum) verfügt, noch all ihre Blütenblätter hat und ihre Blätter nicht zerrissen sind. Dann erklärte die Patientin, dass alle Blumen sie selbst zu unterschiedlichen Zeiten repräsentierten. Die mittlere Blume stand für den jetzigen Zustand: Sie war glücklich, dass sie zur Therapie kam. Die Blume links hingegen besaß keine Blütenblätter, war zerfetzt und hatte nur eine sehr kleine „Sonne“. Sie stand für die Zeit, als sie zwei bis drei Jahre alt war. Damals wurde sie aufgrund von Vernachlässigung und Drogenmissbrauch aus der Obhut ihrer Mutter genommen und ihrer Großmutter anvertraut. Die Mutter besuchte sie zwar ab und zu und wohnte sporadisch immer wieder bei ihnen, vernachlässigte ihre Tochter jedoch stark (vgl. Pernicano 2019:2).

Die Blume rechts repräsentierte sie im Alter von vier oder fünf Jahren. Das Mädchen erklärte, dass die „Sonne“ etwas gewachsen war. Allerdings war die Blume etwas zerkratzt und einige Blütenblätter waren abgefallen. Im Vergleich zur linken Blume schaute sie etwas fröhlicher, aber dennoch zerbrechlich aus, ihr Farbauftrag war skizzenhaft. Diese Blume stand für die Zeit, in der die Mutter bereits öfters genesen und bereits mindestens einmal im Gefängnis war. Die Großmutter sorgte jedoch gut für das Mädchen, was die Unbeständigkeit der Mutter ausglich. Die Patientin sehnte sich dennoch nach einer beständigen und liebevollen Beziehung zu ihrer Mutter (vgl. Pernicano 2019:2f.).

Schließlich sprach sie auch die Blume auf der Blattrückseite an. Sie erklärte, dass die Blume sie als Baby darstellte: Sie hatte keine „Sonne“, keine Blütenblätter, nur zwei völlig zerrupfte Blätter. Es handelte sich um eine „Baby-Blume“, die keine Farben oder Details aufwies und alleine auf dem Blatt erschien. Das Mädchen war sich dessen bewusst, da seine Bedürfnisse als Baby nicht erfüllt wurden. Pernicano (2019:3) erkannte, dass die Bilder und Beschreibungen eine Art Einladung zum Gespräch waren: „they reflected a ‚shift‘ in our therapy work, as she was *telling* me through her artwork that she was ready to talk about the past.“ (ebda.)

Resümee und translatorische Perspektive

Das Mädchen hat in seiner Kindheit eine Vielzahl an traumatischen Erfahrungen gemacht. Obwohl es größtenteils bei seiner Großmutter aufwuchs, sehnte es sich nach einer stabilen Bindung zu seiner Mutter. Diese war jedoch nie vollständig in der Lage, sich um ihre Tochter zu kümmern.

In der Therapie mit Dr. Pernicano formte sich eine vertraute Beziehung, in welcher sich das Mädchen schnell wohlfühlte. Im Bild mit den drei Blumen konnte die Patientin der Vergangenheit und ihren Gefühlen künstlerisch Ausdruck verleihen. Die Darstellung weist verschiedene zeitliche und emotionale Ebenen auf, wodurch sich das Bild nicht auf eine einheitliche Stimmung festlegen lässt. Jede der drei Blumen steht für eine bestimmte Lebensphase und zeigt, wie sie sich gefühlt hatte. Farb- und Bewegungsintensität sowie Platzierung der Blumen offenbaren einen Teil dieser Gefühle bereits. So stehen die zerrissenen bzw. beschädigten Blütenblätter der rostbraunen Blume für das Trauma, welches das Mädchen durch den Drogenmissbrauch und die Vernachlässigung seitens der Mutter erlitt. Die Distanz der Blume zu den anderen kann zudem als Einsamkeit und Ausgeschlossenheit interpretiert werden. Die lilafarbene Blume rechts ist zwar größer, schaut allerdings auch etwas mitgenommen aus. Durch die Farb- und Bewegungsintensität der Linien ergeben sich die Gefühle von Kraftlosigkeit und Schwäche. Zu diesem Zeitpunkt fühlte sich das Mädchen in der Obhut seiner Großmutter schon besser, litt aber trotzdem unter dem starken Bedürfnis nach einer stabilen und liebevollen Beziehung zur Mutter. Innere Ruhe und Wohlbefinden strahlt hingegen die mittlere Blume aus. Das liegt laut eigener Aussage des Mädchens daran, dass es sich in der Therapie sehr wohl fühlt und glücklich ist.

Durch das Bild zeigt das Mädchen, dass seine Bedürfnisse als Baby und Kleinkind nicht gestillt wurden. Um ihre inneren Wunden darzustellen, malt die Patientin Blumen mit und ohne „Verletzungen“, die für ihre Gefühle stehen. Sie interpretiert also die Gefühle rund um das Trauma und wandelt sie in Kunst um. Da unsere Gefühle jedoch nichts anderes widerspiegeln als unseren unmittelbaren Bezug zur Umwelt, drückt auch sie im Bild ihr vom Trauma geprägtes Verhältnis zur Umwelt aus. Genau genommen handelt es sich dabei um drei verschiedene, zeitlich versetzte Bezüge zur Umwelt, die aus den unterschiedlichen Lebenslagen resultieren.

Das Bild spielt dabei eine nur nebensächliche Rolle. Vielmehr dient es als Kommunikationsmittel: Das Mädchen vermittelt seine Bereitschaft, über das Trauma sprechen und es verarbeiten zu wollen. Indem es sein Inneres externalisiert, kreiert es Distanz: Die negativen Gefühle gehören der Vergangenheit an, während die guten Gefühle ins Hier und Jetzt gehören. Die Patientin ist sich sowohl über die Auswirkungen des Drogenkonsums und der Vernachlässigung seitens der Mutter auf ihr Wohlbefinden bewusst als auch über die Tatsache, wie gut es ihr durch die Therapie geht. Durch den künstlerischen Ausdruck und in Beziehung zur Therapeutin ändert sich also ihr Verhältnis zur Umwelt. Diese Änderung der relationalen Dynamik wird auch hier durch den kunsttherapeutischen Prozess bewirkt, der grundlegende Aspekte eines Translationsprozesses aufweist.

7 Diskussion und Schlussbetrachtung

Folgend werden die Ergebnisse der vorangegangenen Bildanalyse sowie ihre Bedeutung für die Zielsetzung dieser Arbeit – den Vergleich des kunsttherapeutischen Prozesses mit dem Translationsprozess und damit die Beantwortung der Frage bezüglich des Ausdrucks von Trauma als eine Form von Translation – zusammenfassend geschildert. Zunächst werden dabei die durch die angewandte Analysemethode gewonnenen Ergebnisse in Zusammenhang mit dem kunsttherapeutischen Kontext zusammengefasst und auf Gemeinsamkeiten und Gegensätze geprüft. Anschließend werden die Erkenntnisse der theoretischen Grundlagen der ersten Kapitel wieder aufgegriffen und in Beziehung zu den Ergebnissen der Bildanalyse gesetzt.

7.1 Ergebnisse der Bildanalyse

Alle obigen Werke haben eine grundlegende Gemeinsamkeit: Emotionen. Die Bilder drücken nicht nur vom jeweiligen Trauma hergerührte Emotionen wie Schmerz, Wut und Leere aus, sondern auch Ruhe, Wohlbefinden und Stärke. Die Emotionen bringen sich vor allem durch das künstlerische Handeln der Kunstschaffenden zum Ausdruck, das schlussendlich immer auf ihren Gemütszustand zurückzuführen ist. Die Auswahl und Intensität der Farben sowie die Art der Linienführung geben dabei meist mehr von ihrer Gefühlswelt preis als das, was tatsächlich dargestellt wurde. Es hat sich herausgestellt, wie wichtig es ist, die gestalterischen Mittel nicht nur einzeln, sondern vor allem in Verbindung zueinander sowie zum Ganzen zu betrachten. Kein Bildelement steht für sich alleine, es wirkt nur, indem es sich auf die anderen Elemente bezieht. Dieser Bezug der Bildelemente zueinander und zum Ganzen kann schließlich mit der Relation der Künstler*innen zum Bild und somit zu ihrem Trauma verglichen werden.

Zur Wiederholung: Im kunsttherapeutischen Prozess sowie im Translationsprozess geht es viel weniger darum *was* ausgedrückt wird, sondern *wie*: Wie stehen wir zu dem, was ausgedrückt wird? Wie stehen wir zur Umwelt? Wie nehmen wir sie wahr, wie interpretieren wir sie? Durch die zahlreichen gestalterischen Mittel, die uns – im Gegensatz zur Sprache – durch die Kunst zur Verfügung stehen, ist es uns möglich, unseren Bezug auf verschiedenste Art und Weise auszudrücken. Die Patient*innen haben sowohl einheitlich als auch auf unterschiedliche Weise künstlerisch agiert. Wie bereits erwähnt, spielen für den seelischen

Ausdruck des Bildes und seine Emotionalität vor allem Farb- und Bewegungsintensität eine zentrale Rolle: In den Abbildungen konnte unter anderem anhand des Farbauftrags und der Linienführung festgestellt werden, wie sich die Patient*innen zum Zeitpunkt des künstlerischen Ausdrucks fühlten. Die Relation der Patient*innen zu ihren Erfahrungen, gespiegelt in ihrer Unruhe, Aggression und ihrem Schmerz, offenbarte sich hier bereits durch ihr kräftiges und hastiges Arbeiten in Verbindung mit der Farbauswahl. In Abb. 1 beispielsweise zeigt sich das Leid der Patientin durch die kräftige rote Linie, die sich quer durch das abgebildete Gesicht zieht. In Abb. 2 lassen die wilden und bewegungsintensiven Linien in Lila und Rot auf Aggression und Unruhe schließen, wohingegen in Abb. 3 und 4 kein Hinweis auf Aggression und Unruhe besteht. Diese Bilder weisen eine präzise und behutsame Linienführung auf, die auf ein sorgfältiges und genaues Arbeiten zurückgeführt werden kann. Heftige Emotionen können also ausgeschlossen werden. Im Hinblick auf die Farbintensität unterscheiden sich die beiden Bilder folgendermaßen: Abb. 3 wird vor allem von einem undurchdringlichen, kräftigen Schwarz dominiert, das etwas Unheimliches und Depressives an sich hat. In Abb. 4 sind die Linien weder kräftig gezogen, noch weisen sie eine hohe Farbinsintensität auf. So wirkt das Bild in Zusammenhang mit den ausgewählten Farben in seiner Stimmung neutral. In Abb. 5 kommen in den drei Blumen sehr unterschiedliche Farb- und Bewegungsintensitäten vor. Einerseits zog das Mädchen die Linien sehr kräftig und ungestüm, andererseits behutsam und sanft. Auch die Farben leuchten aufgrund der wechselhaften Farbinsintensität unterschiedlich stark. Durch die künstlerisch unterschiedliche Ausführung der drei Blumen kann dem Bild keine einheitliche Stimmung zugewiesen werden. Jede Blume steht für eine bestimmte Gefühlslage. Durch die Relation der Farben mit der abwechslungsreichen Bewegungsintensität sind bereits erste Anzeichen der unterschiedlichen Bezüge des Mädchens zu den verschiedenen Lebenssituationen im Hinblick auf sein Trauma erkennbar.

Anhand der Formen können wir sehen, ob reale oder nicht-reale Gegenstände dargestellt wurden. Das Abgebildete ist immer Teil des großen Ganzen, seine Bedeutung liegt allerdings meist hinter der Darstellung verborgen. Beispielsweise geben die Darstellungen in Abb. 3 und 5 weniger vom Bezug der Patient*innen zu ihrem Trauma preis als die Gesichter in Abb. 1 und 2. Letztere offenbaren uns nicht nur, dass es um eine bestimmte Person geht, sondern auch darüber, wie sich diese Person fühlt. Vor allem in Abb. 2 zeigt die dämonische Mimik der abgebildeten Person die ausgeprägte Wut und Aggression der Patientin, die sie

auf ihre Therapeutin richtet. Im Gegensatz zu den anderen Beispielen, bei welchen der Bezug zum Trauma oft nur indirekt erkennbar ist, projiziert die Patientin in Abb. 2 ihre wutgefüllte Relation zu ihrem Trauma direkt auf die Therapeutin. Dadurch wird unter anderem spürbar, wie wenig sie sich bisher mit ihren Erfahrungen auseinander gesetzt hat und wie nah an der Oberfläche ihr Trauma bereits schlummerte.

In Abb. 1 stehen sich die starre Mimik und der leere Ausdruck gegenüber, wodurch sich der Schmerz – dargestellt durch die rote Wunde – noch weiter hervorhebt. Die „realen“ Gegenstände in Abb. 3 und 5 (Tunnel, Spirale, Person/Silhouette, Blumen) können nur in Zusammenhang mit der Farb- und Bewegungsintensität auf den emotionalen Ausdruck interpretiert werden. Abb. 4 weist als einzig abstraktes Bild ausschließlich Linien und Formen auf, die willkürlich aneinandergereiht wurden. Auch in diesem Bild weisen sowohl Farben als auch Linienführung mehr auf die Emotionalität des Bildes und schließlich auf das Verhältnis des Patienten zum Trauma hin als auf das tatsächlich Dargestellte.

Durch die Platzierung der Formen ergibt sich ein realer oder imaginärer Raum, der wie alle anderen Bildelemente auf uns wirkt. Handelt es sich bei den Bildern um alleinstehende Darstellungen, die von einem sonst leeren Raum umgeben sind (z.B. Abb. 1), liegt der Fokus alleinig auf dem Dargestellten. Anhand der Platzierung zeigt sich ebenso die Wirkung der einzelnen Elemente aufeinander (z.B. Abb. 5). In Abb. 2 zeigen die einzelnen Bildelemente weniger eine Reaktion aufeinander als dass sie miteinander wirken. Die wilden Linien, die sich über die zornige Mimik ziehen, heben die Wut und Aggression noch mehr hervor und schildern die schiere Notwendigkeit des Ausdrucks des Traumabezugs. In Abb. 5 hingegen besitzt jede Blume eine eigene Bedeutung. Abb. 3 und 4 heben sich räumlich insofern von den anderen Bildern ab, als sie durch die Art der Darstellung Tiefe erlangen. In Abb. 3 ergibt sich durch die Linien und Kreise ein perspektivischer Hohlraum, der uns sozusagen mit in das Bild hineinzieht. Das Gefühl der Beklommenheit, das durch die unsichtbare Gestalt und das tiefe Schwarz bereits spürbar ist und die Relation zum Trauma perfekt widerspiegelt, „überträgt“ sich dadurch noch stärker auf uns. In Abb. 4 bilden einzelne Farbflächen eigene Räume, die hervor- und zurücktreten. Dadurch entstehen mehrere Ebenen: Die grünen Linien rücken dabei in den Vorder-, die blauen in den Hintergrund. Die Leerstellen zwischen den Formen erhalten so Tiefe, wodurch die Linien wie Abgrenzungen bzw. Wände erscheinen.

Durch die bisherige Zusammenfassung fällt bereits auf, dass Gemeinsamkeiten und Gegensätze der einzelnen Bildelemente sowie ihr Zusammenwirken ausschlaggebend für das Gesamtverständnis der Bilder und der dahinterliegenden emotionsgeladenen Bezüge zu den jeweiligen Erfahrungen sind. Durch die Kriterien Inhalt und Komposition werden die zergliederten Bildelemente wieder in einen Sinnzusammenhang gebracht und als Beziehungsgefüge betrachtet. Wie bereits mehrfach erwähnt, spiegelt sich der Bezug der Patient*innen zum Trauma in der Relation der einzelnen Bildelemente zueinander und zum Ganzen. Abb. 2 ist wohl das beste Beispiel für ein in sich stimmiges Bild: Alle Elemente vermitteln ein und dieselbe aggressive Stimmung, die bereits beim ersten Anblick spürbar ist. Der emotionale Zustand des Mädchens spiegelt sich in der gesamten Darstellung wider. Seine Rage ist nicht nur durch die aggressive Mimik im Bild sichtbar, sondern zeigt sich auch durch die Linienführung, Bewegungs- und Farbintensität als auch der Farbwahl. Die von der Wut geprägte Relation zum Trauma ist in allen Bildelementen gleichermaßen sichtbar. Abb. 4 ist ebenfalls in sich stimmig. Die Stimmung und Emotionalität im Bild sowie der Gemütszustand des Autors können durch das Zusammenspiel der einzelnen Bildelemente erfasst werden: Sowohl Linienführung als auch Farbauftrag sind von Sorgfalt und Präzision geprägt und unterstreichen die ruhige Stimmung des Bildes. Die Ruhe und Präzision, die im Bild erkennbar sind, können direkt mit dem Gemütszustand des Kunstschaffenden in Verbindung gebracht werden. Der Künstler ist ruhig, sein vom Perfektionismus geprägtes Verhältnis zum Trauma ist durch die Präzision aber dennoch spürbar. In Abb. 1 und 5 zeigt sich die Relationalität der Bildelemente durch Kontraste: Die Ausdrucks- und Gefühlslosigkeit im Gesicht der in Abb. 1 dargestellten Person steht dem Schmerz gegenüber, der sich uns durch die blutrote Wunde offenbart. Hier spiegelt der Kontrast ihren Bezug zum Trauma wider, indem er auf ihre unterdrückten Gefühle hinweist, die sie nicht zuordnen kann. Durch die unterschiedlichen Farb- und Bewegungsintensitäten der Blumen, die in Abb. 5 in Kontrast zueinanderstehen, drückt das Mädchen drei zeitlich versetzte Gefühlslagen aus. Anhand der gegensätzlichen Darstellungsweise entsteht eine Art Hierarchie, in der die positiven Gefühle über den negativen stehen. Diese Hierarchie weist tatsächlich auf das aktuelle Gefühlserlebnis der Patientin und somit auf den Bezug zu ihrem Trauma hin. Sie ist sich des Schmerzes der Vergangenheit bewusst, fühlt sich in- und außerhalb der Therapie aber besser. In Abb. 3 sorgt die Dunkelheit zusammen mit der geisterhaften Gestalt in der Spirale hingegen für eine düstere, unbehagliche Stimmung. Die fast unsichtbar dargestellte Gestalt steht dabei symbolisch für das

Gefühl der Unsichtbarkeit. Der Hell-Dunkel-Kontrast weist aber auch auf Licht bzw. Hoffnung hin und zeigt somit die von Depression und Hoffnung geprägte Relation zu seinem Trauma.

Die Integration des Kontextes in die Bildbeschreibung hat sich vor allem aufgrund des kunsttherapeutischen Hintergrundes als wichtig erwiesen, da ich diesen als außenstehende Translatorin so nie hätte bieten können. Dabei wurden folgende wesentliche Fragen beantwortet: Was ist den Patient*innen widerfahren? In welcher Beziehung standen sie zu den Therapeut*innen? Wurden die Bilder im Nachhinein besprochen? Was brachte der kunsttherapeutische Prozess für die Patient*innen hervor? Da die Bildanalyse hauptsächlich auf meiner subjektiven Wahrnehmung basiert, tragen die aus dem Kontext hervorgehenden Informationen in Erweiterung zu den Erkenntnissen aus der Bildanalyse zusätzlich zur Untermauerung folgender Aussagen/Argumente in Bezug auf die Rolle der Translation in der Kunsttherapie bei.

7.2 Kunsttherapie und Translation

Translation in der Kunsttherapie ist in erster Linie der Ausdruck dessen, was jemand sagen möchte, aber nicht kann. Sei es aufgrund von unterdrückten bzw. überwältigenden Gefühlen oder schlichtweg aufgrund der Unkommunizierbarkeit des Geschehenen – die Möglichkeit über das Trauma sprechen zu können ist nicht oder kaum gegeben.

Translation in der Kunsttherapie ist die Umgestaltung dessen, was jemand zum Ausdruck bringen möchte. Da das Medium Sprache für die meisten Traumabetroffenen nicht oder nur schwer zugänglich ist, gibt ihnen die Kunsttherapie die Möglichkeit, ihr Trauma bzw. ihr Verhältnis zum Trauma in Kunst umzuwandeln. Dabei nehmen die Patient*innen nur das wahr, was sie rund um die Entstehung der Bilder beschäftigt: das überwältigende Leid, den Zorn, die Depression, die aufstrebende Hoffnung, das Gefühl der Besserung. Wie bereits weiter oben beschrieben, spiegeln sich die Gefühle auf verschiedenste Weise in den Bildelementen wider. Die Kunst als Medium dient also vorwiegend zum Ausdruck und zur Umwandlung von Emotionen. Dadurch entdecken die Patient*innen nicht nur neue Details, sondern gewinnen auch eine neue Sicht auf ihr Trauma.

Translation in der Kunsttherapie ist „Verstehen und Interpretieren aus zwei Perspektiven.“ (Dengscherz/Cooke 2020:58) Ein sowohl der Kunsttherapie als auch der Translation zugrundeliegendes Merkmal ist die zwischenmenschliche Beziehung. Der bildnerische Ausdruck von Trauma ist stets von dem Verhältnis zwischen den Patient*innen und ihren Therapeut*innen geprägt. Es spielt nicht nur das Vertrauen zwischen ihnen eine Rolle, es wird immer auch die Sicht der Therapeut*innen bei der Entstehung der Bilder miteinbezogen. In Verbindung mit der Distanz, die durch den künstlerischen Ausdruck entsteht, ist es den Patient*innen möglich, ihr Trauma aus unterschiedlichen Perspektiven wahrzunehmen und zu verstehen. Auch sie selbst werden durch den künstlerischen Ausdruck zu Betrachten. Als Schaffende drücken sie ihre innere Realität aus, als Betrachtende hingegen blicken sie von außen auf ihr Inneres. Hubscher-Davidson (2018:4) spricht bei der Translation von Emotionen von einem Prozess, bei welchem die Translator*innen sowohl die Rolle von Patient*innen als auch Therapeut*innen einnehmen: Sie erfahren, äußern und verstehen die Emotionen, welche in der Translation entstehen – so wie die Patient*innen im kunsttherapeutischen Prozess ihre Emotionen erfahren, äußern und verstehen. Hier kommt es also zu einer Änderung des Bezugs zum künstlerisch ausgedrückten Trauma.

Translation in der Kunsttherapie ist eine „Änderung der relationalen Dynamik.“ (Cooke 2017) Bei allen fünf Patient*innen hat durch den künstlerischen Ausdruck eine Änderung des Bezugs zum Erlebten stattgefunden. Die unterschiedlichen Wirklichkeitsbezüge (die innere und äußere Wirklichkeit) konnten also durch die Distanz zum geschaffenen Gegenüber innerhalb der eigenen Wahrnehmung miteinander verglichen werden. Durch die Änderung der Relation veränderte sich auch die Bedeutung, welche die Patient*innen ihrem Trauma zugemessen haben. Die Patientin der Abb. 1 konnte sich durch den Ausdruck ihres Leidens ins Bild beispielsweise ihrer unterdrückten Gefühle bewusst werden und sie schließlich freisetzen. Das Mädchen der Abb. 2 wusste aufgrund seiner Situation nicht wohin mit seiner Wut und so konnte es durch die Externalisierung und Umgestaltung des Zorns seine Gefühle verarbeiten. Durch den künstlerischen Ausdruck in Abb. 3 konnte der Patient sich von seinen überwältigenden Gefühlen distanzieren und sie erforschen. Dieser im Translationsprozess hervorgerufene Perspektivenwechsel führte schließlich zu einer Änderung des von Verzweiflung geprägten Bezugs zu seinem Trauma. Der Patient der Abb. 4 konnte durch Kunst sein von Perfektionismus geprägtes Trauma ausdrücken und es schließlich durch die

Unterstützung seiner Therapeutin und dem Dolmetscher verarbeiten. Durch die Abb. 5 konnte das Mädchen seine Bereitschaft über das Trauma sprechen zu wollen ausdrücken. Indem die Patientin ihren Wunsch im Bild preisgibt, kreiert sie Distanz – sie erkennt, dass ihre negativen Gefühle der Vergangenheit angehören und es ihr nun gut geht. Ihr Verhältnis zum Trauma und zur Umwelt ändert sich, indem sie ihre Gefühle im kunsttherapeutischen Setting ausdrückt. Alle fünf Traumapatient*innen erfuhren in ihrem eigenen Translationsprozess eine Änderung ihres Bezugs zum Trauma.

Indem Traumapatient*innen also ihre gestörte Relation zur Umwelt künstlerisch ausdrücken, betreiben sie Translation. Die Patient*innen übersetzen nicht nur ihre Gefühle und Erfahrungen, sondern auch ihr erschüttertes Weltverständnis. Durch den bildnerischen Ausdruck von Trauma lernen sie mit ihrem Trauma umzugehen und es in ihr Leben zu integrieren. Ihr systemisches Gleichgewicht wird also wieder hergestellt, eine Änderung der relationalen Dynamik hat stattgefunden.

Der künstlerische Ausdruck von Trauma ist demnach eine Form der Translation, somit ist der kunsttherapeutische Prozess ein Translationsprozess. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass Translation für die Traumaaarbeit unabdingbar ist. Neben der Verifizierung dieser Aussagen war ein weiteres Anstreben dieser Arbeit die Annäherung an ein ganzheitliches und allgegenwärtiges Translationsverständnis, um die Translation über ihre konstruierten und konstituierten Grenzen hinauszubegleiten und vor allem zukünftige Translator*innen anzuregen, über den Tellerrand hinauszublicken und sich der Allgegenwart der Translation bewusst zu werden – denn sie ist bereits „everywhere and ,already there‘.“²⁰

²⁰ Blumczynski 2017:6

Bibliographie

- Arnds, Peter: „Introduction“. In: Arnds, Peter (Hrsg.): *Translating Holocaust Literature*. Göttingen: V&R unipress, 2016, S.7-12.
- Bannink, Fredrike: *101 Solution-Focused Questions for Help with Trauma*. New York: W. W. Norton & Company, 2015.
- Benedetti, Gaetano: „Trauma und Kunst: Beides entspringt dem Leiden“. In: Rut / Benedetti, Gaetano / Waser, Gottfried (Hrsg.): *Trauma und Kunst. Sexueller Missbrauch und Depression*. Basel: Karger, 2004, S.98-109.
- Blumenthal, Caroline: *Das Nonverbale beim Dolmetschen im psychotherapeutischen Setting*. München: Akademische Verlagsgemeinschaft, 2016.
- Blumczynski, Piotr: *Ubiquitous Translation*. New York: Routledge, 2017.
- Breit-Keßler, Susanne: „Spiritualität in Kunst und Therapie: Ein gemeinsamer Weg?“ In: Sprei, Flora von / Martius, Philipp / Steger, Florian (Hrsg.): *Kunsttherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart: Schattauer, 2018, S.179-183.
- Buchheim, Anna: „Bindung, Exploration und Kreativität“. In: Sprei, Flora von / Martius, Philipp / Steger, Florian (Hrsg.): *Kunsttherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart: Schattauer, 2018, S.19-26.
- Buk, Ani: „The mirror neuron system and embodied simulation: Clinical implications for art therapists working with trauma survivors“. In: *The Arts in Psychotherapy*, 36(2), 2009, S.61-74.
- Buland, Rainer / Gottschild, Nurjehan: „Der kunsttherapeutische Prozess als Spiel im Sinne von play“. In: Sprei, Flora von / Martius, Philipp / Steger, Florian (Hrsg.): *Kunsttherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart: Schattauer, 2018, S.135-143.
- Campbell, Madeleine / Vidal, Ricarda: „Entangled Journeys–An Introduction“. In: Campbell, Madeleine / Vidal, Ricarda (Hrsg.): *Translating across Sensory and Linguistic Borders. Intersemiotic Journeys between Media*. Cham, Schweiz, 2019, S.xxv-xliv.
- Cooke, Michèle: *The Lightning Flash. Language, longing and the facts of life*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.
- Cooke, Michèle: „Translation, Leben und spontane Systeme“. In: Cooke, Michèle (Hrsg.): *Translation ohne Biologie – Henne ohne Ei?* Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017, S.147-167.
- Cooke, Michèle: *Wissenschaft, Kommunikation, Translation*. Wien: Facultas.WUV, 2012².
- Councill, Tracy: „Art Therapy with Children“. In: Gussak, David E./Rosal, Marcia L. (Hrsg.): *The Wiley Handbook of Art*. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd, 2016, S.242-251.
- Dengscherz, Sabine / Cooke, Michèle: *Transkulturelle Kommunikation. Verstehen – Vertiefen – Weiterdenken*. München: UVK Verlag, 2020.
- Dewaele, Jean-Marc: *Emotions in Multiple Languages*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

- Elkington, Emily J. / Talbot, Kirsten M.: „The role of interpreters in mental health care“. In: *South African Journal of Psychology*, 46(3), 2016, S.364-375.
- Fischer, Gottfried: „Kindheitstrauma und Lebensentwurf – zur Psychodynamik langfristiger traumatischer Prozesse“. In: Kretz, Helmut (Hrsg.): *Lebendige Psychohygiene 2000plus*. München: Eberhard Verlag, 2002, S.105-140.
- Fischer, Gottfried / Riedesser, Peter (Hrsg.): *Lehrbuch der Psychotraumatologie*. München/Basel: Reinhardt, 2009⁴.
- Flaubert, Gustave: *Memoirs of a madman*. London: Hesperus Press, 2003.
- Frijda, Nico H.: „The evolutionary emergence of what we call ‚emotions‘“. In: *Cognition and Emotion*, 30(4), 2016, S.609-620.
- Fuchs, Thomas: „Kunst und das ‚Als-ob‘. Anthropologische Anmerkungen“. In: Spreti, Flora von / Martius, Philipp / Steger, Florian (Hrsg.): *Kunsttherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart: Schattauer, 2018, S.1-6.
- Guillon, Jessica Smartt / Schäfer, Lisa: „An Overview of Arts-Based Research in Sociology, Anthropology, and Psychology“. In: Leavy, Patricia (Hrsg.): *Handbook of Arts-Based Research*. New York: The Guilford Press, 2018, S.511-525.
- Hellinger, Thomas: „Struktur künstlerischen Handelns“. In: Spreti, Flora von / Martius, Philipp / Steger, Florian (Hrsg.): *Kunsttherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart: Schattauer, 2018, S.155-162.
- Henningsen, Peter: „Kunsttherapeutisches Handeln“. In: Spreti, Flora von / Martius, Philipp / Steger, Florian (Hrsg.): *Kunsttherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart: Schattauer, 2018, S.185-188.
- Hinterberger, Thilo: „The science of consciousness – Basics, models, and visions“. In: *Journal of Physiology – Paris*, 109(4-6), 2015, S.143-151.
- Howie, Paula / Prasad, Sangeeta / Kristel, Jennie (Hrsg.): *Using Art Therapy with Diverse Populations. Crossing Cultures and Abilities*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2013.
- Hubscher-Davidson, Séverine: *Translation and Emotion. A Psychological Perspective*. New York: Routledge, 2018.
- Jakobson, Roman: „On linguistic aspects of translation“. In: Brower, A. Reuben (Hrsg.): *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959, S.232-239.
- Kaplan, Frances F.: *Art, Science and Art Therapy. Repainting the Picture*. London/Philadelphia: Jessica Kingsley Publisher, 2000.
- Kirmayer, Laurence J. / Lemelson, Robert / Barad, Mark: „Introduction: Inscribing Trauma in Culture, Brain, and Body“. In: Kirmayer, Laurence J. / Lemelson, Robert / Barad, Mark (Hrsg.): *Understanding Trauma. Integrating Biological, Clinical, and Cultural Perspectives*. New York: Cambridge University Press, 2007, S.1-20.
- Klee, Paul: „Paul Klee“. In: Edschmid, Kasimir (Hrsg.): *Tribüne der Kunst und Zeit: Eine Schriftensammlung*. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1920, S.28-40.
- Kuban, Cealan: „Healing trauma through art.“ In: *Reclaiming Children and Youth*, 24(2), 2015, S.18-20.

- Kuhiwczak, Piotr: „Is trauma translatable?“ In: *In Other Words: the journal for literary translators* 34, 2009, S.41-55.
- Lang, Hermann: „Was ist ein Trauma?“ In: Kretz, Helmut (Hrsg.): *Lebendige Psychohygiene 2000plus*. München: Eberhard Verlag, 2002, S.91-103.
- Laub, Dori: „Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening“. In: Felman, Shoshana / Laub, Dori (Hrsg.): *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992, S.57-74.
- Leuzinger-Bohleber, Marianne: *Frühe Kindheit als Schicksal? Trauma, Embodiment, Soziale Desintegration. Psychoanalytische Perspektiven*. Stuttgart: Kohlhammer, 2009.
- Liebmann, Marian: „Working with Asylum Seekers and Refugees“. In: Howie, Paula / Prasad, Sangeeta / Kristel, Jennie (Hrsg.): *Using Art Therapy with Diverse Populations. Crossing Cultures and Abilities*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2013, S.338-346.
- Lindert, Jutta: „Traumatische Ereignisse bei Migranten und ihre Auswirkungen“. In: Hegemann, Thomas / Salman, Ramazan (Hrsg.): *Handbuch Transkulturelle Psychiatrie*. Bonn: Psychiatrie Verlag, 2010, S.383-397.
- Loumeau-May, Laura V.: „Art Therapy With Traumatically Bereaved Children“. In: Brandell, Jerrold R. / Ringel, Shoshana: *Trauma. Contemporary Directions in Theory, Practice, and Research*. Thousand Oaks, California: Sage Publications, 2012, S.98-129.
- Malchiodi, Cathy A.: *Medical Art Therapy with Adults*. London: Jessica Kingsley Publishers, 1999.
- Malchiodi, Cathy A.: „Creative Arts Therapies and Arts-Based Research“. In: Leavy, Patricia (Hrsg.): *Handbook of Arts-Based Research*. New York: The Guilford Press, 2018, S.68-87.
- McNiff, Shaun: „Enlarging the vision of art therapy research“. In: *Art Therapy*, 15(2), 1998, S.86-92.
- Metzger, Wolfgang: *Psychologie. Ihre Entwicklung seit der Einführung des Experiments*. Wien: Krammer, 2001⁶.
- Miller, Kenneth E. / Martell, Zoe L. / Paydirek, Linda / Caruth, Melissa / Lopez, Diana: „The Role of Interpreters in Psychotherapy With Refugees: An Exploratory Study“. In: *American Journal of Orthopsychiatry*, 75(1), 2005, S.27-39.
- Neumann, Norbert-Ulrich: „Kunst wirkt, auch therapeutisch. Anmerkungen eines Psychiaters.“ In: Kraus, Werner (Hrsg.): *Die Heilkraft des Malens. Einführung in die Kunsttherapie*. München: Beck, 1996, S.163-166.
- Parker, Jan: „Introduction: Images of Tradition, Translation, Trauma...“ In: Parker, Jan / Mathews, Timothy (Hrsg.): *Tradition, Translation, Trauma. The Classic and the Modern*. Oxford: Oxford University Press, 2011, S.11-28.
- Pärlog, Aba-Carina. *Intersemiotic Translation. Literary and Lingistic Multimodality*. Cham: Springer, 2019.
- Pernicano, Pat. *Using Stories, Art, and Play in Trauma-Informed Treatment. Case Examples and Applications Across the Lifespan*. New York: Routledge, 2019.

- Pitscher-Walz, Gabriele: „Kunst- und Verhaltenstherapie“. In: Spreti, Flora von / Martius, Philipp / Steger, Florian (Hrsg.): *Kunsttherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart: Schattauer, 2018, S.31-35.
- Rogers, Natalie: „Personenzentrierte Expressive Kunsttherapie: Ein Weg zur Ganzheit“. In: Spreti, Flora von / Martius, Philipp / Steger, Florian (Hrsg.): *Kunsttherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart: Schattauer, 2018, S.411-426.
- Roth, Michael S.: *The Ironist's Cage. Memory, Trauma, and the Construction of History*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Rubin, Judith A.: „Psychoanalytic Art Therapy“. In: Gussak, David E./Rosal, Marcia L. (Hrsg.): *The Wiley Handbook of Art*. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd, 2016, S.26-36.
- Sacks, Shelley: „Foreword.“ In: Harlan, Volker (Hrsg.): *What is art? Conversation with Joseph Beuys*. London: Clairview Books, 2004, S.ix-xii.
- Sato, Manabu: „Searching for a new Vision of Art Education“. In: Imai, Yasuo / Wulf, Christoph (Hrsg.): *Concepts of Aesthetic Education. Japanese and European Perspectives*. Vol. 24 in der Reihe European Studies in Education, Münster/New York/Berlin: Waxmann Verlag, 2007, S.28-30.
- Scott, Clive: „Synaesthesia and Intersemiosis: Competing Principles in Literary Translation“. In: Campbell, Madeleine / Vidal, Ricarda (Hrsg.): *Translating across Sensory and Linguistic Borders. Intersemiotic Journeys between Media*. Cham, Schweiz, 2019, S.87-111.
- Steger, Florian: „Kunst, Bilder und Therapie: Überlegungen zum Gegenstand der Kunsttherapie“. In: Spreti, Flora von / Martius, Philipp / Steger, Florian (Hrsg.): *Kunsttherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart: Schattauer, 2018, S.171-178.
- Steyskal, Christina: „Translation als emotionale Tätigkeit“. In: Cooke, Michèle (Hrsg.): *Translation ohne Biologie – Henne ohne Ei?* Frankfurt: Peter Lang, 2017, S.11-50.
- Stumm, Bettina: „Collaborative Translation: The Relational Dimension of Translating Holocaust Trauma“. In: Arnds, Peter (Hrsg.): *Translating Holocaust Literature*. Göttingen: V&R unipress, 2016, S.45-62.
- Talwar, Savnett: „Accessing traumatic memory through art making: An art therapy trauma protocol (ATTP)“. In: *The Arts in Psychotherapy*, 34(1), 2007, S.22-25.
- Thomas, Christoph: „„Ich kann aber nicht malen...“ – Geschichte, Verfahren, Möglichkeiten und Grenzen der Kunsttherapie.“ In: Kraus, Werner (Hrsg.): *Die Heilkraft des Malens. Einführung in die Kunsttherapie*. München: Beck, 1996, S.13-36.
- Titze, Doris: „Die Gestaltung im Fluss der Zeit: Dasselbe Bild ist heute ein anderes als morgen“. In: Spreti, Flora von / Martius, Philipp / Steger, Florian (Hrsg.): *Kunsttherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart: Schattauer, 2018, S.163-170.
- Tosic-Memarzadeh, Radmila / Egenolf, Claudia / Giesin, Carmen / Besikci, Asuman: „Manual 5: Dolmetschende im Beratungs- und Behandlungskontext“. In: Deutsches Rotes Kreuz / Kreisverband Freiburg / Psychosoziale Beratungsstelle für MigrantInnen (Hrsg.): *Materialien zur Traumarbeit mit Flüchtlingen*. Karlsruhe: Loeper Literaturverlag, 2003.

- Unfried, Natascha: „Imaginative traumaorientierte Psychotherapie zur Behandlung von Kindern und Jugendlichen mit prae- und perinatalen Traumen“. In: Kretz, Helmut (Hrsg.): *Lebendige Psychohygiene 2000plus*. München: Eberhard Verlag, 2002, S.165-179.
- van Der Kolk, Bessel: *Psychological Trauma*. Washington DC: American Psychiatric Press, 2005.
- Wadeson, Harriet: „An Eclectic Approach to Art Therapy – Revisited“. In: Gussak, David E./Rosal, Marcia L. (Hrsg.): *The Wiley Handbook of Art*. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd, 2016, S.122-131.
- Welsch, Norbert / Liebmann, Claus Chr.: *Farben. Natur, Technik, Kunst*. Berlin/Heidelberg: Springer, 2018³.
- Wise, Stephanie: „On Considering the Role of Art Therapy in Treating With Depression“. In: Gussak, David E./Rosal, Marcia L. (Hrsg.): *The Wiley Handbook of Art*. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd, 2016, S.350-360.
- Wöller, Wolfgang: *Trauma und Persönlichkeitsstörungen. Ressourcenbasierte Psychodynamische Therapie (RPT) traumabedingter Persönlichkeitsstörungen*. Stuttgart: Schattauer, 2013².
- Zahavi, Dan: *Phänomenologie für Einsteiger*. Paderborn: W. Fink, 2007.
- Zahavi, Dan / Overgaard, Soren: „Empathy without Isomorphism: A Phenomenological Account“. In: Decety, Jean (Hrsg.): *Empathy. From Bench to Bedside*. Cambridge: MIT Press, 2012, S.3-20.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Feelings shattering a young woman’s calm appearance“ © Wadeson 2016:124.....	38
Abb. 2: „Dr. Rubin’s Ugly Face“ © Rubin 2016:33	46
Abb. 3: „Invisible Man“ © Wise 2016:356	54
Abb. 4: „Broad brush strokes“ © Howie et al. 2013:174.....	62
Abb. 5: „A Picture Is More Than a Picture“ © Pernicano 2019:202	72

Abstract Deutsch

Traumatische Erfahrungen können unser alltägliches Leben stark beeinflussen und unser Verständnis von und unseren Bezug zu der Umwelt stören. Um eine Änderung dieser gestörten Relation zur Umwelt zu bewirken, ist es notwendig, dass wir uns mit unserem Trauma auseinandersetzen und ihm Ausdruck verleihen. Besonders gut eignet sich hierbei die Kunsttherapie, in der wir unsere Erfahrungen im Bild ausdrücken, sie aus einer neuen Perspektive betrachten und schließlich verarbeiten können. In diesem Prozess findet sich auch die Translation wieder. Basierend auf Cookes Konzept der Translation als Änderung der relationalen Dynamik wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass die Kunsttherapie ein relationaler Translationsprozess ist, welcher die Dynamik des Ereignisses und unseres subjektiven Erlebnisses zwangsläufig umgestaltet. Mit anderen Worten kommt es durch den kunsttherapeutischen (Translations-)Prozess zu einer Änderung des Bezuges zum Trauma und somit auch zu einer Änderung der gestörten Relation zur Umwelt. So gesehen kann argumentiert werden, dass der kunsttherapeutische Prozess ein Translationsprozess ist und die Unabdingbarkeit der Translation für die Arbeit mit Trauma gegeben ist.

Abstract Englisch

Traumatic experiences can have a strong impact on our everyday life, and disturb our understanding of, and relationship with our environment. In order to change this disturbed relation to the environment, it is necessary to deal with and express this trauma. Art therapy is particularly suitable for this, as it allows us to express our experiences visually, view them from a new perspective, and eventually process them. Translation is also found in this process. Based on Cooke's concept of translation as a change in relational dynamics, we can conclude that art therapy is in fact a translational relational process as it inevitably transforms the dynamics of our subjective experience of the traumatic event. In other words, through the art-therapeutic (translational) process our relationship with trauma changes, and thus there is also a change in our disturbed relationship with the environment. We would then argue that this translational process within art therapy is crucial for trauma work.