

## Einführung: Edith Kramers theoretische Formulierungen

Von Dr. Phil. Laurie Wilson

In zwei früheren Büchern, die 1958 und 1971 erschienen sind<sup>5</sup>, hat Edith Kramer ihre theoretischen Vorstellungen von Kunsttherapie dargestellt und die Aufgaben erörtert, die ein Kunsttherapeut, der mit gestörten Kindern arbeitet, zu erfüllen hat.

In meiner Einführung möchte ich einen Überblick über ihren grundsätzlichen theoretischen Standpunkt und ihre Auffassung von den Aufgaben des Kunsttherapeuten geben, damit der Leser die fundamentalen Überlegungen nachvollziehen kann, auf denen Kramers neueres Denken basiert, wie es in diesem Buch präsentiert wird.

In der Einleitung zu ihrem Buch *Kunst als Therapie mit Kindern* legt Kramer ihre Einstellung folgendermaßen dar:

Mein Standpunkt ist der eines ausübenden Künstlers und Erziehers, der Erfahrung in diesen Bereichen mit allgemeinem Wissen über normale und pathologische Prozesse in der Kindheit verbindet. Mein Verständnis der Psychologie des Kindes stützt sich im Wesentlichen auf die Theorien Freuds und seiner Anhänger.

Das Hauptgewicht meiner Arbeit aber beruht auf der heilenden Wirkung der Kunst. Darin unterscheidet sie sich von derjenigen Form der Kunsttherapie, in welcher die bildnerischen Produkte des Patienten hauptsächlich als Hilfsmittel in der Psychotherapie dienen. In dieser Form der Kunsttherapie beruht die Behandlung des Kindes zwar auf dem Wissen um tiefenpsychologische Prozesse. Aber die therapeutischen Handlungen, über die berichtet wird, beziehen sich nicht auf das Bewußtmachen und auf die Deutung unbewußter Vorgänge. Die Aufgabe der Kunsttherapie beschränkt sich vielmehr auf die Stützung des Ichs, die Förderung des Gefühls der persönlichen Identität und der Reifungsprozesse im Allgemeinen. Ihre wichtigste Funktion beruht auf der besonderen Fähigkeit der Kunst, die Entwicklung einer psychischen Organisation zu fördern, welche auch unter Druck funktionieren kann, ohne zusammenzubrechen. So wird das Ich nicht gezwungen, sich durch allzu starke, entwicklungshemmende Abwehrmechanismen gegen die Triebgefahr zu schützen. In diesem Sinne ausgeführt, wird die Kunsttherapie zu einem wesentlichen Bestandteil des therapeutischen Milieus, und eine Form der Behandlung, welche die Psychotherapie ergänzt, aber nicht ersetzt.<sup>6</sup>

In ihrem ersten Buch, *Art Therapy in a Children's Community*, hat Kramer die Kunsttherapie als eine Methode beschrieben, die „für gestörte Menschen die Freuden und Befriedigungen zugänglich macht, die kreative Arbeit schenken kann“, und die mit Hilfe von Verständnis und therapeutischem Geschick solche Erfahrungen für die gesamte Persönlichkeit sinnvoll und nützlich gestaltet.

Diese beiden Aussagen deuten darauf hin, dass Kramers Vorstellung von Kunst und schöpferischem Prozess komplexe Kenntnisse im Umgang mit bildnerischen Mitteln erfordert, um diese so gestalten zu können, dass sie als symbolische Äquivalente für menschliche

Erfahrung dienen, sowie das Wissen um jene psychischen Vorgänge, durch die kreative Arbeit angeregt wird. Eine gewisse Kenntnis dieser Vorstellungen über das Wesen der Kunst ist nötig, um die Funktion der Kunst als Therapie zu verstehen.

Kramer unterscheidet fünf Möglichkeiten für die Anwendung von Materialien. Die ersten vier gelten nicht als Kunst und werden entweder als ihre Vorstadien, als Symptome von Funktionsstörungen, die für gewöhnlich psychische Einschränkungen widerspiegeln, oder als beschränkte Formen der Kommunikation betrachtet.

Die erste Kategorie besteht aus *vorbereitenden Tätigkeiten*: Kritzeln, Schmierern, zur Schaffung symbolischer Formen, werden jedoch als positiv und Ich-gerecht erlebt.

Die zweite Kategorie bezeichnet Kramer als *chaotische Entladung*: Planschen, Spritzen, Hämmern – zerstörerisches Verhalten, das zu Kontrollverlust führt.

Die dritte Kategorie, *Stereotypien*, bezeichnet sie als Kunst im Dienste der Abwehr. Es kann sich dabei um Kopieren, Durchpausen oder stereotypes Wiederholen handeln. In dieser Kategorie unterscheidet Kramer drei Arten: nichts sagende Stereotypien, die langweilig und konventionell sind, – starre oder bizarre Stereotypien, die eine persönliche Bedeutung haben, – und symbolische Darstellungen, die unechte Gefühle zur Schau stellen, wie etwa süßliche Sentimentalität, vorgetäushtes Heldentum und falsche Frömmigkeit.

Die letzte und vielleicht umstrittenste dieser vier Kategorien ist das *Piktogramm* – eine bildhafte Form der Kommunikation, die Worte ersetzt oder unterstützt.

Kramer stellt fest, dass diese Form der Kommunikation in der Psychotherapie und in der Kunsttherapie häufig vorkommt und auch von Menschen verwendet wird, die einander gut kennen und denen es Freude bereitet, einen privaten Code zu verwenden. Piktogramme bleiben für Außenstehende normalerweise unverständlich, sind in der Regel flüchtig ausgeführt und erreichen nur selten die Geschlossenheit und die evokative Kraft echter Kunst.

Die fünfte Kategorie nennt sie *geformten Ausdruck* und definiert ihn als eine Produktion symbolischer Formen, die sowohl der Selbstdarstellung als auch der Kommunikation dienen. Kramer ist der Ansicht, dass nur diese Art der Verwendung von Materialien als Kunst im eigentlichen Sinn zu bezeichnen ist, da sie auf Gefühlen beruht und Gefühle auslöst und als Äquivalent für ein breites Spektrum menschlicher Erfahrungen dienen kann.

Die Schaffung einer künstlichen Welt von Symbolen und Konventionen kann zum Entstehen echter Gefühle führen. Diese Erfahrung kann Freude bereiten, weil die ihr zugrunde liegenden unbewussten Gefühle, Konflikte und Phantasien durch diese bildhaften Regeln und Symbole von der Realität isoliert sind, so dass diese symbolischen Erfahrungen in der Regel keinerlei Bedürfnis wecken, sie im wirklichen Leben auszuagieren.

Für Kramer unterscheidet sich Kunst von anderen Formen bildlicher Darstellung durch folgende Hauptmerkmale: ökonomischen Einsatz der Mittel, innere Konsistenz und evokative Kraft.

Die Kategorien, die Kramer umrissen hat, sind nicht streng voneinander getrennt. Bei der Herstellung eines einzigen Objektes können verschiedene Verhaltensweisen ins Spiel kommen: ein Kind kann über die Vorstufe des spielerischen Experimentierens zu geformtem Ausdruck gelangen, zu chaotischer Entladung regredieren, sich in zwanghafte, der Abwehr dienende Arbeit zurückziehen und dann wieder zu geformter, kreativer Arbeit zurückkehren. Obwohl es das Ziel des Kunsttherapeuten ist, Menschen dabei zu helfen, Arbeiten herzustellen, die

zugleich ausdrucksvoll und geformt sind, gibt es Augenblicke, in denen kreatives Arbeiten nicht erreichbar ist, und Situationen, in denen andere Vorgangsweisen dem Betroffenen besser helfen können.<sup>7</sup>

Der Standpunkt, den Kramer bezüglich der Dynamik des kreativen Prozesses vertritt, gründet sich auf ihr Verständnis der psychoanalytischen Vorstellung von Sublimierung. Wie in ihren früheren Büchern wird auch in dem vorliegenden Buch dieser Prozess ausführlich besprochen. Sie hat theoretisches Material aus mehreren Quellen herangezogen und daraus Formulierungen entwickelt, die – vor allem auf dem Gebiet der Sublimierung in der Kunst – eine Neuerung darstellen. Aus diesem Grund möchte ich nun aus ihren früheren Büchern einige Passagen zitieren, die sich mit diesem Thema befassen:

Um den Begriff der Sublimierung zu verstehen, wollen wir vorerst ein grundlegendes Dilemma der Menschheit erörtern.<sup>8</sup>

Zum Unterschied von anderen Arten, deren Verhalten hauptsächlich durch genau synchronisierte instinktive Mechanismen geregelt ist, kann der Mensch niemals vorbehaltlos seinen instinktiven Trieben folgen oder sich von seinen primitiven Affekten leiten lassen:

Um zu überleben, ist der Mensch daher gezwungen, diese Mechanismen durch ständiges Beurteilen jeder einzelnen Situation und durch immer neue Anpassung an die wechselnde Umwelt zu ersetzen. Dabei bleiben die Triebe aber die Hauptquelle aller Energie, und Triebbefriedigung die Urquelle aller Lust, auch beim Menschen. Da jedoch die Triebe nicht länger durch angeborene Mechanismen reguliert werden, die bestimmen, unter welchen Umständen sie befriedigt werden können oder wann Erfüllung versagt werden muß, sind sie den Menschen in ihrer Urform lebensgefährlich. Nach Freuds Theorien hat dieses unvermeidliche Dilemma zu einer tiefgehenden Spaltung in der psychischen Organisation des Menschen geführt: eine Teilung in die ursprünglich primitive Organisation, die wir als „Es“ bezeichnen und in das „Ich“, welches sich später daraus entwickelt hat. Das Ich ist eine organisierende Kraft, die in jedem Individuum von neuem entsteht und das unentbehrlichste Organ für das Überleben der Menschheit darstellt. Wir schreiben dem Ich alle höheren psychischen Funktionen zu, wie die Fähigkeit, die Umwelt wahrzunehmen und zu beeinflussen, Befriedigung aufzuschieben und die innere Einheit der Persönlichkeit zu erhalten. Letztlich dient das Ich den Trieben, die durch seine Anstrengungen Befriedigung erhalten, die sie durch impulsive Entladung niemals erreicht hätten. In diesem späten Entwicklungsstadium stehen dem primitiven System wenig andere Verhaltensweisen mehr zur Verfügung.<sup>9</sup>

In ihrem neuen Buch bringt Kramer den Unterschied zwischen Trieben und Instinkten zur Sprache. Ich halte es daher für erforderlich, dem Leser an dieser Stelle eine gebräuchliche Definition der Triebe zu liefern: „Ein Trieb ist ein genetisch determinierter Bestandteil der Psyche. Die moderne psychoanalytische Psychologie unterscheidet zwei Arten von Trieben. Den Sexualtrieb oder erotischen Trieb (dessen psychische Energie die Libido ist) und den Aggressionstrieb oder Zerstörungstrieb (dessen Antriebskraft die aggressive Energie ist).“<sup>10</sup> Kramer sagt:

Das Über-Ich entwickelt sich mit dem Heranreifen des Individuums, wenn soziale Anforderungen und Hemmungen introjiziert werden (...) Das Ich könnte seine

zahlreichen, einander widersprechenden Aufgaben, wie die Kontrolle der Impulse, das Vermeiden von Gefahren, die Abwehr von Angst und den Gewinn der Lust nicht ohne die Hilfe einfacher Verdrängung oder anderer komplizierterer Abwehrmechanismen erfüllen. Unter ihnen ist die Sublimierung einer der wirksamsten Prozesse zur Bewältigung der zerstörerischen Gewalt der Triebe und der konstruktiven Verwertung ihrer Kräfte. In diesem Vorgang wird Triebenergie von ihrem ursprünglichen Ziel abgelenkt und einer Leistung zugeführt, die vom Ich geschätzt und meist sozial produktiv ist. Die starre und zwanghafte Qualität, welche die Triebe in ihrer ursprünglichen Form charakterisieren, wird durch die Sublimierung weitgehend gemäßigt, so daß Energien für Tätigkeiten frei werden, die über den beschränkten Kreis infantiler Konflikte und primitiver Bedürfnisse hinausgehen. Wir beobachten, daß die Stärke und Unabhängigkeit des Ichs in diesem Prozeß wächst und schließen daraus, daß Energiemengen dem ES entzogen und dem Ich zugeführt werden. Aggressive oder sexuell geladene Energien werden dabei weitgehend neutralisiert. (Hartmann 1955; Kris 1955 ). Ein wesentliches Merkmal der Sublimierung ist die echte und starke Befriedigung durch die gewonnene Ersatzhandlung.<sup>11</sup>

Doch Kramer weist darauf hin, dass sich die Freuden der Sublimierung in ihrem Wesen von jenen der direkten Triebbefriedigung, die zwar intensiver, jedoch kurzlebiger ist, unterscheiden. Sie erklärt auch den Unterschied zwischen Verschiebung und Sublimierung:

Bei Sublimierung erwarten wir, daß das Triebobjekt sich ändert, daß das Ziel der Handlung ein anderes wird, und daß die Qualität der Energie, mit der das Ziel erreicht wird, ebenfalls eine Änderung erfährt.<sup>12</sup>

Bei der Verschiebung ändert sich nur das Objekt:

In der Kunst kommt es zu Sublimierung, wenn der Künstler den Impuls, seine Phantasien auszuleben, durch die Schaffung von Äquivalenten dieser Phantasien in Form visueller Darstellungen ersetzt. Diese Schöpfungen werden nur dann zu wahren Kunstwerken, wenn es dem Künstler gelingt, sie auch für andere bedeutungsvoll zu gestalten. Die gesamte Sublimierung (...) besteht darin, visuelle Abbilder zu schaffen, um damit einer Gruppe von Menschen ein sehr komplexes gedankliches Material zu vermitteln, für das es keine andere Möglichkeit der Vermittlung gibt.<sup>13</sup>

Kramer unterscheidet verschiedene Ursachen für das Bedürfnis nach dieser Art von Kommunikation. Ausgangspunkt für jeden Akt der Sublimierung ist „das unterdrückte psychische Material des Künstlers, das an die Oberfläche drängt und Erfüllung verlangt“<sup>14</sup> und zwar in der impulsiven, für urzeitliche Triebe typischen Art. Der Kern jedes Kunstwerkes sind innere Konflikte, die es lebendig machen, und die seine Form und seinen Inhalt in hohem Maße bestimmen. Konflikte werden geformt und beherrscht, aber nur zum Teil neutralisiert. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Kunst von den meisten anderen Produkten der Sublimierung, die selbst gefühlsneutral sind. Die Position des Künstlers verkörpert die prekäre Situation des Menschen: während die Kunst von ihm ein starkes Ich verlangt, das zu größter Selbstdisziplin und Ausdauer fähig ist, muss er auf die primitiven Impulse und Phantasien zurückgreifen können, die das Ausgangsmaterial für seine kreative Arbeit bilden.<sup>15</sup>

Ein weiterer Grund für das Bedürfnis des Künstlers, kreativ zu arbeiten, findet sich „in dem großen Bedürfnis des Menschen, die Isolation zu überwinden, die Teil des menschlichen Lebens ist“.<sup>16</sup> So kann er durch seine schöpferische Arbeit seine Innenwelt enthüllen und mit anderen teilen, ohne seine Integrität als Individuum zu verlieren oder die feinen Grenzen zu überschreiten, die das Innenleben jedes Menschen vor destruktiven Einflüssen schützen.<sup>17</sup>

Aus der Sicht Kramers spiegelt die komplexe Harmonie der Kunst das prekäre Gleichgewicht innerer Kräfte wider, das der Sublimierung zugrunde liegt. Die Kraft, die dieses Gleichgewicht in der Kunst wie auch im Leben am häufigsten bedroht, ist die Aggression, und Kramer schenkt diesem Thema bereits in ihren früheren Büchern große Beachtung. Für unsere Zwecke genügen die beiden folgenden Absätze aus *Kunst als Therapie mit Kindern* als Zusammenfassung über den Begriff der Aggression:

Im Laufe unserer Untersuchungen begegneten wir verschiedenen Formen von Aggression: Wir sahen Aggression als Gewalttätigkeit, welche die Arbeit unmöglich machte; als Gefahr, die Abwehrmaßnahmen in Bewegung setzte; als destruktive Kraft, die zwar den schöpferischen Prozeß nicht völlig verhinderte, aber die Harmonie der künstlerischen Arbeit beeinträchtigte; als gefühlsmäßigen Inhalt, der ausgedrückt und begrenzt werden konnte. Schließlich müssen wir in Übereinstimmung mit unserer Sublimierungstheorie annehmen, daß die konstruktive Energie, welche künstlerische Arbeit ermöglicht, zumindest teilweise aus neutralisierter Aggression zufließt. Es scheint daher, daß Aggression einerseits eine gefährliche Kraft unseres Innenlebens darstellt, andererseits aber auch eine unentbehrliche Energiequelle für konstruktive Arbeit ist.

Was das Wesen der Aggression betrifft, lassen weder die psychoanalytischen Untersuchungen noch das Studium der Naturgeschichte des Verhaltens, wie sie Konrad Lorenz (1966) und Niko Tinbergen (1966) betreiben, einen Zweifel zu, daß es sich um einen ursprünglichen Trieb handelt. Bedingungen in der Außenwelt, wie etwa unbefriedigte Bedürfnisse oder drohende Gefahr, können ungewöhnlich starkes aggressives Verhalten hervorrufen, aber man darf solche Reize nicht für primäre Ursachen aggressiven Verhaltens halten. Es handelt sich um einen angeborenen Trieb, nicht um eine Reaktion auf äußere Bedingungen.<sup>18</sup>

Aus den zu Beginn dieser Einführung zitierten sowie den noch folgenden Darlegungen Kramers können wir die Beziehung zwischen ihren Vorstellungen von den klinischen Zielen der Kunsttherapie und ihrem theoretischen Verständnis von Sublimierung erkennen. Um es zusammenzufassen: Der Kunsttherapeut plant und liefert die Bedingungen, unter denen der kreative Prozeß stattfinden und Freude bereiten kann. Er stellt sein Wissen und sein überlegtes Handeln überall dort zur Verfügung, wo das Individuum unfähig ist, seine Funktionen voll zu erfüllen,<sup>19</sup> und dient so als Vorbild für Ich-Funktionen und als Hilfs-Ich.

Er passt seine Arbeitsweise dem Krankheitsbild und den Bedürfnissen des Patienten an.

Die Konfrontation, die kreative Arbeit bewirkt, entspricht in gewisser Hinsicht der Konfrontation, die in der Psychoanalyse und in der psychoanalytisch orientierten Psychotherapie stattfindet. Der amorphe Zustand des Materials und das Fehlen spezifischer Anweisungen für seine Gestaltung entsprechen dem freien Charakter der Beziehung zu einem Therapeuten. Diese Freiheit veranlaßt das Kind dazu, das Material

oder die Beziehung nach seiner eigenen Vorstellung zu gestalten (...) Jedes Element in der Arbeit des Kindes ist ein Teil von ihm selbst. Die Bedrohung, welche die Konfrontation mit dem Selbst und seiner Pathologie darstellt, wird durch (diese) narzißtische Befriedigung gemildert.<sup>20</sup>

Der Kunsttherapeut muss sowohl die verborgenen als auch die sichtbaren Aspekte kindlicher Arbeiten erkennen und darauf reagieren, und er wird dem Kind helfen, ein Kunstwerk zu schaffen, das emotionsgeladenes Material enthält und ausdrückt. Ferner

ist er dazu ausgebildet, das Verhalten und die Arbeit des Patienten zu beurteilen und seine Beobachtungen dem therapeutischen Team mitzuteilen. Er handelt gemäß den therapeutischen Zielen des Teams, verwendet jedoch für gewöhnlich seinen klinischen Einblick nicht dazu, um dem Patienten tief unbewußtes Material zu enthüllen oder zu erklären.<sup>21</sup>

Die primäre Aufgabe des Kunsttherapeuten ist es daher, eine Arbeitsatmosphäre zu schaffen und zu bewahren, in welcher der Wunsch, künstlerisch zu arbeiten, über allen anderen Interessen steht. Mit diesem grundlegenden Wissen über den Prozess der Sublimierung und über die Funktion der Kunst bei der Entwicklung des Ichs können wir uns nun den speziellen Problemen zuwenden, die sich einem Kunsttherapeuten, der mit Kindern arbeitet, stellen.

Laurie Wilson war Professorin an der New York University und Leiterin des Studiengangs für Kunsttherapie. Sie wurde ausgebildet bei Margaret Naumburg und Edith Kramer und hat umfangreich über Kunsttherapie veröffentlicht. Als Kunsthistorikerin schrieb sie ein Buch über Louise Nevelson und verfertigt eine Monographie über Alberto Giacometti. Sie ist Mitglied und Absolventin des New York Psychoanalytic Institute am New York University Medical Center und hat eine eigene klinische Praxis in New York City.

### Anmerkungen:

<sup>5</sup> *Art Therapy in a Children's Community und Kunst als Therapie mit Kindern.*

<sup>6</sup> *Kunst als Therapie mit Kindern*, S. XIII.

<sup>7</sup> *Kunst als Therapie mit Kindern*, S. 54-66.

<sup>8</sup> *Kunst als Therapie mit Kindern*, S. 75.

<sup>9</sup> *Kunst als Therapie mit Kindern*, S. 75-76.

<sup>10</sup> Leland E. Hinsie, Robert Jean Campbell: *Psychiatric Dictionary* New York: Oxford University Press 1960, S. 235.

<sup>11</sup> *Kunst als Therapie mit Kindern*, S. 76.

<sup>12</sup> *Kunst als Therapie mit Kindern*, S. 78.

<sup>13</sup> *Art Therapy in a Children's Community*, S. 15.

<sup>14</sup> *Art Therapy in a Children's Community*, S. 16.

<sup>15</sup> *Art Therapy in a Children's Community*, S. 15-18.

<sup>16</sup> *Art Therapy in a Children's Community*, S. 16.

<sup>17</sup> *Art Therapy in a Children's Community*, S. 15-18.

<sup>18</sup> *Kunst als Therapie mit Kindern*, S 149.

<sup>19</sup> *Art Therapy in a Children's Community*, S. 7.

<sup>20</sup> Direkt übersetzt aus dem englischen Original: *Art as Therapy with Children*, S. 32.

<sup>21</sup> *Kunst als Therapie mit Kindern*, S. 40.

Auszug aus:

\* Edith KRAMER,

**Kindheit und Kunsttherapie. Theorie und Praxis**

Nausner & Nausner Verlag, Graz 2003, 280 Seiten

ISBN 3-901402-31-4, EURO 42,00