

RALF MATTI JÄGER

EDITH KRAMER

DIE MUTTER DER ART THERAPY

LEBEN, ANSATZ, REZEPTION



VERWANDELN VERLAG



EDITH KRAMER – DIE MUTTER DER ART THERAPY

Gewidmet
Arja Tuulikki Jäger



Leitsätze

»Since human society has existed the arts have helped man to reconcile the eternal conflict between the individuals instinctual urges and the demands of society. Thus, all art is therapeutic in the broadest sense of the word.«¹ *Edith Kramer* 1958

»In unserem Buch trennen wir die Kunsttherapie von der Psychotherapie. Wir befassen uns hauptsächlich mit einer Form der Arbeit, in der die Kunst die entscheidende heilende Kraft darstellt.«² *Edith Kramer* 1975

»Aus allen diesen Gründen ist es von allergrößter Wichtigkeit, dass der Kunsttherapeut ausübender Künstler ist oder die Kunst zumindest lange, intensiv und mit Freude betrieben hat. Nur dann hat er die technischen Fähigkeiten, die Einfühlungsgabe und die Hingabe an die Kunst, die notwendig sind, um anderen zu helfen.«³ *Edith Kramer* 1975

»The emphasis, however, is on the idea of art as therapy rather than on psychotherapy which uses art as a tool.«⁴ *Edith Kramer* 1998

»Kunst ist das Zentrale in der Kunsttherapie. [...] Der Kunsttherapeut soll ein Künstler sein und seine Kunst nicht vernachlässigen. [...] Das Wichtigste ist, dass der Kunsttherapeut sich genug Zeit lassen soll, seine eigene Kunst weiter zu betreiben und nicht die ganze Zeit sich damit beschäftigt, zu unterrichten, weil er da vergisst, worum es sich dreht. [...] Die Kunst ist älter und grundlegender als Psychotherapie.«⁵ *Edith Kramer* 2010

¹ Edith Kramer: *Art Therapy in a Children's Community. A Study of the Function of Art Therapy in the Treatment Program of Wiltwyck School for Boys*. New York 1958, 6.

² Edith Kramer: *Kunst als Therapie mit Kindern*. München 1975, 37

³ Ebd., 118.

⁴ Edith Kramer: *Art as Therapy. Collected Papers*. Edited by Lani Alaine Gerity. London and Philadelphia 2000, 17.

⁵ Aus: Harald Fritz Ipsmiller: *Zu Gast bei Edith Kramer, der Mutter der Kunsttherapie*. S. 2. Siehe: issa.at. Eingesehen am 9.8.2016.



Einleitung

Die Kunst (in Tanz, Musik, Poesie, Malerei, Theater etc.) hatte zu allen Zeiten eine starke Wirkung auf den Menschen. Von daher kommt der hohe Wert, den alle Kulturen der Welt der Kunst zugemessen haben⁶. In indigenen Kulturen spielte die Kunst bis in unsere Zeit hinein auch in Heilungsprozessen eine wichtige Rolle. Es kann vermutet werden, dass dies schon seit der Steinzeit ähnlich war. Auch im alten Indien und dann in der arabischen, griechischen und römischen Medizin kam der Kunst im Heilprozess eine große Bedeutung zu⁷. Die moderne Kunsttherapie, innerhalb derer der Patient selbst kunstschaftend tätig wird, ist in dieser Form aber erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts in Europa (Russland, Schweiz, Deutschland, Großbritannien) und seit den 1940er Jahren auch den USA entstanden.

Die Kunsttherapie ist als Therapieverfahren zugleich mit allen Künsten entstanden, auch wenn dies noch heute in vielen Darstellungen der Entwicklung der Kunsttherapie anders dargelegt wird. Dabei ist es kein Zufall, dass sich die moderne Kunsttherapie parallel mit der Erneuerung der Kunst durch den Expressionismus entwickelt hat. Letzterer entsprang dem Bedürfnis der Künstler den starr, steif und dogmatisch gewordenen Akademismus des 18. und 19. Jahrhunderts abzuschütteln, um sich wieder mit den Urkräften der Kunst verbinden

⁶ Siehe: Ralf Matti Jäger: *Gestaltungstherapie, Kreative Therapie, Künstlerische Therapie, Kunsttherapie – Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte, Gemeinschaftsbildung und Identitätsklärung*. Dissertation an der Fakultät für Gesundheit der Universität Witten/Herdecke bei Prof. Dr. med. David Martin und Prof. Dr. med. Peter F. Matthiessen †. Online-Publikation im November 2020 unter www.ralfmattijaeger.de/wissenschaft-philosophie, S. 11ff.

⁷ Siehe dazu: Ralf Matti Jäger: *Wurzeln der Kunsttherapie*. Online-Veröffentlichung vom November 2020 unter www.ralfmattijaeger.de/wissenschaft-philosophie, S. 4ff.



zu können⁸. Diesen Urkräften der Kunst wohnte immer auch das Potential inne, den Menschen zu verwandeln, zu therapieren, zu heilen.

Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten sich die ersten Ansätze zu

- einem *Therapeutischen Theater* durch Vladimir Iljine (1909),
- dem *Malen in der Analytischen Psychologie* durch C. G. Jung (1914),
- der *Heileurythmie* (einer Form von *Tanztherapie*) durch Rudolf Steiner (1921),
- einer *Tanzpädagogik, die von therapeutischen Impulsen durchzogen ist*, durch Rudolf von Laban (1921) und Emile Jacques-Dalcroze (1926),
- dem *Stehgreiftheater* durch Jakob Levy Moreno (1924),
- der *Künstlerischen Therapie als Malthherapie* durch Margarethe Hauschka (1927),
- der *therapeutischen Sprachgestaltung* (einer Form von *Poesietherapie*) durch Martha Hemsoth (1927),
- dem *Malen in der Psychoanalyse* durch Ludwig Paneth (1928),
- den ersten Ansätzen einer *Musiktherapie* im anthroposophisch-heilpädagogischen Kontext durch Karl König (1928) und Alois Künstler (1929),
- den ersten Ansätzen einer *Plastiziertherapie* durch die Zusammenarbeit von Siegfried Pütz und Karl Schubert (1931),
- der *Poesietherapie* durch Jakob Levy Moreno (1937),
- einer therapeutisch ausgerichteten Stimmbildung als Vorformen einer *Gesangstherapie* durch Valborg Werbeck-Svärdström (1938) ,
- einer Form von *Tanztherapie in der Psychiatrie* durch Marian Chace (1943) in den USA und durch Trudi Schoop in der Schweiz (1947) usw.⁹

Edith Kramer (1916-2014) war seit den 1960er Jahren die Leitfigur der *Art Therapy* in den USA, namentlich an der Ostküste. Seit den 1970er Jahren hat sie auch im deutschsprachigen Raum zum Bekanntwerden der Kunsttherapie beigetragen. In den USA wurde sie bisweilen als *Mother of Art Therapy*, als *Mutter der*

⁸ Siehe dazu meine Dissertation als Ganzes. Kap. 2.1 ist ein guter Einstieg in das Thema.

⁹ Quellenangaben in meiner Dissertation, S. 14f.



Kunsttherapie bezeichnet. Sie ist neben Siegfried Pütz eine der herausragenden Vertreterinnen einer Kunsttherapie, die von den Heilkräften des Kunstschaffensprozesses selbst ausgegangen ist. Anders als Siegfried Pütz bezog Kramer den Begriff *Art* (Kunst) aber allein auf die bildenden Künste.

In Kapitel 1 geht es um das Leben von Edith Kramer, wobei der Fokus auf jenen prägenden Einflüssen liegt, die zur Begründung ihres kunsttherapeutischen Ansatzes geführt haben. Edith Kramer ist in Wien geboren und aufgewachsen. Zu nennen sind hier die neue Kunstpädagogik Franz Cizeks, die Kramer über ihre Lehrerin Trude Hammerschlag, und die neue Kunstpädagogik des Bauhaus-Lehrers Johannes Itten, die Kramer über ihre Lehrerin und Freundin Friedl Dicker in ihrer Wirkung auf sich selbst erfahren konnte, sowie die Reformpädagogik Eugenie Schwarzwalds und die Einflüsse aus dem psychoanalytischen Umfeld, namentlich durch den Linksfreudianer Siegfried Bernfeld.

In Kapitel 2 geht es um die praktischen und theoretischen Grundlagen von Edith Kramers Art Therapy. Dabei werden zwei verbreitete Missverständnisse aufgedeckt. Zum ersten wird deutlich gemacht, dass auch Edith Kramers Ansatz – wie alle Ansätze der Kunsttherapie – nicht aus Theorien, sondern aus dem Erleben der Wirkungen des Kunstschaffens selbst entstanden ist.

Diesbezüglich denke ich, dass wir Kunsttherapeuten insbesondere in Deutschland, wo die Kunsttherapie absurderweise immer noch, nach mehr als 110 Jahren ihres Bestehens als ein neues, irgendwie spezielles, deshalb meist randständiges, angeblich wissenschaftlich schlecht begründetes, und bei den Krankenkassen abrechnungstechnisch nicht anerkanntes Therapieverfahren behandelt wird, guten Grund haben, darauf hinzuweisen, dass die Kunsttherapie aus der Kunst heraus entstanden ist, und dass sie nicht bemüht zu sein braucht, den Status wissenschaftlicher Anerkennung etwa dadurch zu erlangen, dass sie Anleihen bei den Theoriebildungen der Psychoanalyse, der Psychotherapie oder



der Medizin macht¹⁰. Als Edith Kramer 1958 ihr erstes Buch zur Kunsttherapie, *Art Therapy in a Childrens Community*, veröffentlichte, beinhaltet dies eine Fülle an grundlegenden Aussagen und Überlegungen zur Wirkungsweise des Kunstschaffens. Diese habe ich in Kapitel 2.1. aufgrund ihrer großen Bedeutung für die Fundierung unseres Fachgebietes herausgearbeitet. Denn hierin liegen die Fundamente zur eigenständigen Begründung der Kunsttherapie aus der der Kunst heraus¹¹.

In Kapitel 2.2 arbeite ich detailliert heraus, dass sich Edith Kramer, dort wo sie ihren Ansatz theoretisch und anthropologisch fundieren will, der Sache nach auf der *Ich-Psychologie* Heinz Hartmanns, Ernst Kris‘ und Rudolph Löwensteins aufstützt, und nicht auf der orthodoxen Psychoanalyse Sigmund Freuds; auch wenn sie selbst diese Differenzierung in dieser Form nie gemacht hat.

Im dritten Kapitel geht es um die weitestgehend unzutreffende Rezeption der *Art Therapy* Edith Kramers als einem »psychoanalytischen Ansatz der Kunsttherapie«. Tatsächlich handelt es sich um einen kunstbasierten Ansatz der Kunsttherapie, der in seiner anthropologischen Grundhaltung auf der Ich-Psychologie basiert. Dies wird meines Wissens in dieser Publikation erstmals herausgearbeitet.

Ralf Matti Jäger am 2.6.2022

Zuletzt aktualisiert am 9.8.2022

¹⁰ In Bezug auf die Entstehung der Kunsttherapie, wie auch ihre wissenschaftliche Fundierung möchte ich nicht nur auf meine Dissertation, sondern noch auf folgende Aufsätze hinweisen: *Wurzeln der Kunsttherapie*, *Die vier Entwicklungsphasen der modernen Kunsttherapie*, *Therapiebegriff und Einsatzfelder der Kunsttherapie*, *Wissenschaftsgebiet Kunsttherapie*, *Die wissenschaftliche Selbstbesinnung der Kunsttherapie* und *Wissenschaft und Art-based Research in der Kunsttherapie*. Alle Aufsätze sind 2020 online auf meiner Homepage veröffentlicht worden: www.ralfmattijaeger.de/wissenschaft-philosophie

¹¹ Weiteres dazu im Anhangskapitel *Zum Kunstschaffensprozess in der Kunsttherapie*. Grundlegendes dazu in meiner Dissertation.



Inhaltsverzeichnis

Leitsätze.....	3
Einleitung	4
1. LEBEN.....	10
Biographische Skizze	10
Trude Hammerschlag und die Kunstpädagogik Franz Cizeks.....	11
Der Reformpädagoge und Linksfreudianer Siegfried Bernfeld	15
Der Einfluss von Friedl Dicker	16
Begründung der Art Therapy in den USA	21
Weltweit anerkannte Pionierin der Kunsttherapie.....	23
2. ANSATZ.....	26
2.1 Künstlerische Grundlagen der Art Therapy	26
Art Therapy in a Children’s Community	26
Die Verwirklichung eigener Vorstellungen durch Kunst	27
Körperliches Geschick und intensive Wahrnehmung.....	29
Umgang mit eigenen Gefühlen und Vorstellungen	29
Kunst als besondere Form der Kommunikation	31
Kunst als Mittel der Erkenntnis und Selbsterkenntnis	33
Der flüssige künstlerische Prozess in der Mitte zwischen zwei Vereinseitigungen.....	33
Zusammenfassung: Anforderungen des künstlerischen Schaffens	35
2.2 Theoretische Grundlagen der Art Therapy	36
Die psychische Struktur des Menschen nach Freud	37
Freuds Kulturtheorie	39



Freuds Verständnis von Gesundheit und Krankheit.....	40
Denkerische Analyse als Therapie	42
Ich-Psychologie.....	45
2.3 Zusammenfassung: Art as Therapy	50
3. REZEPTION	52
Zur Rezeption von Edith Kramers Art Therapy als psychoanalytischer Kunsttherapie.....	52
ZUM KUNSTSCHAFFENSPROZESS IN DER KUNSTTHERAPIE.....	62
PERSÖNLICHES NACHWORT	69



1. LEBEN

Biographische Skizze

Edith Kramer wurde am 29. August 1916 in Wien geboren¹². Sie entstammte mütterlicherseits der wohlhabenden jüdischen Familie Neumann-Lichtblau.

Wien war in der Zeit von 1890 bis in die 1930er Jahre hinein eine blühende Kulturmetropole, von der im Bereich der Musik, der Malerei, der Medizin und auch der Kunstpädagogik innovative Impulse ausgingen. In Wien entwickelten Maler wie Gustav Klimt den Wiener Jugendstil, begründete Sigmund Freud die Psychoanalyse, wirkten progressive Dichter wie Hugo von Hofmannsthal oder Arthur Schnitzler, bewirkten Musiker wie Gustav Mahler, Arnold Schönberg und Alban Berg eine radikale Erneuerung der Musik, entwickelten Franz Cizek und Johannes Itten eine zukunftsweisende Kunstpädagogik und an der Wiener Universität eröffneten Psychologen wie Karl (1879-1963) und Charlotte Bühler (1893-1974) den Blick auf die verschiedenen Entwicklungsphasen des Kindes und Jugendlichen.

Edith Kramers Mutter Josefina Neumann, genannt Pepa, und deren Schwester Elisabeth¹³ waren begabte, kreative Persönlichkeiten, die sich im Rahmen der Wiener Jugendkulturbewegung engagierten. Anders als der *Wandervogel* in Deutschland, der nach Geschlechtern getrennt wanderte und die Keuschheit

¹² Diese biographische Skizze beruht im Wesentlichen auf Angaben aus: Charlotte Zwiauer (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997, Edith Kramer: *Art as Therapy. Collected Papers*. London, Philadelphia 2000 und Edith Kramer: *Kindheit und Kunsttherapie. Theorie und Praxis*. Wien 1998. Weitere Quellen sind einzeln in den Fußnoten vermerkt.

¹³ Elisabeth Neumann, spätere Neumann-Viertel, (1900-1994) wurde eine bekannte österreichische Schauspielerin.



hochhielt, wurden in der Wiener Jugendkulturbewegung die Gesellschaftszustände auf dem Boden der sozialen Ideen von Karl Marx und der Psychoanalyse Sigmund Freuds kritisch hinterfragt. 1915 wurde die »Aufhebung aller Konventionen zwischen den Geschlechtern«¹⁴ und die »völlige sexuelle Freiheit«¹⁵ proklamiert.

Charismatischer Vordenker der Wiener Jugendkulturbewegung war Siegfried Bernfeld (1892-1953), später ein bekannter Reformpädagoge und Psychoanalytiker. Im Kreise der Jugendbewegung lernte Josefina Neumann auch Richard Kramer kennen, einen Chemieingenieur, der sich später für die kommunistische Partei engagierte¹⁶. Richard Kramer (1893-1976) und Pepa heirateten etwa 1914, gegen den Willen von Pepas Vater. 1916 wurde ihre einzige Tochter Edith geboren. Die Eltern führten eine »offene Ehe und lebten zeitweise getrennt«¹⁷.

Pepas Schwester Elisabeth heiratete später Siegfried Bernfeld. Edith Kramer wuchs vor allen Dingen mit ihrer Mutter und Tante Elisabeth im Kreise progressiver, kreativer, kritischer Intellektueller auf, die über den Marxismus, die Psychoanalyse und die Reformpädagogik diskutierten und nach Wegen suchten, die Gesellschaft zu verändern.

Trude Hammerschlag und die Kunstpädagogik Franz Cizeks

Schon mit fünf Jahren (1921) erhielt Edith Kramer Kunstunterricht von der pädagogisch herausragend begabten Cizek-Schülerin Trude Hammerschlag (1899-1930).

¹⁴ Charlotte Zwiauer (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997, 22.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., 30.

¹⁷ Ebd., 33.



Hammerschlag hatte ab 1917/18 Psychologie an der Universität Wien studiert. Sie promovierte 1923 zum Doktor phil. bei Karl Bühler (1879-1963) mit dem Thema *Zur Psychologie von Kinderzeichnungen. Die die Zeichnung bestimmenden Faktoren*. Die Kinderzeichnung betrachtete Hammerschlag als »Ausdruck der kindlichen Seele«¹⁸. Im Fokus ihrer Promotionsarbeit stand »die innere Beziehung des Kindes zum Gegenstand seiner Darstellung«¹⁹. Darin nimmt sie auch Bezug auf den Wiener Pionier der neuen Kunstpädagogik Franz Cizek²⁰, dessen *Ornament-Kurse* sie von 1920 bis 1922²¹ besucht hatte. Hammerschlag hatte die aufregende Phase der Entwicklung des sogenannten *Wiener Kinetismus*²² bei Franz Cizek hautnah miterlebt²³.



Lokomotive, 1924, von Giovanna Klien, Studentin Franz Cizeks

¹⁸ Brigitta Keintzel und Ilse Korotin: *Wissenschaftlerinnen in und aus Österreich*. Wien 2002, 275.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Siehe: Monika Platzer, Ursula Storch (Hg.): *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Ostfildern 2006, 201.

²¹ Siehe: Charlotte Zwiauer (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997, 47.

²² Siehe dazu: Hans Bisanz, Wanda A. Bubrinski (Hg.): *Franz Cizek - Kunstpädagogik für das „Jahrhundert des Kindes“*. In: Cizek 1985, 10-15. Siehe auch: Monika Platzer, Ursula Storch (Hg.): *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Ostfildern 2006.

²³ Siehe: Charlotte Zwiauer (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997, 47.



In ihrer kunstpädagogischen Vorgehensweise war Trude Hammerschlag von Franz Cizek beeinflusst. In diametralem Gegensatz zu dem damals üblichen Drillen der Kinder ließ Cizek die Kinder möglichst frei arbeiten. Er glaubte »an ein in jedem Kind zu erweckendes Talent.«²⁴

»Mit einer Variation des Rousseau’schen Satzes, der meint, dass jeder Mensch von Geburt aus gut sei, könnte man sagen, jeder Mensch sei als Künstler geboren. Das ist der wahre Angelpunkt einer Bewegung, die auf allgemeine künstlerische Bildung gerichtet ist. Dieses ursprüngliche Stück Künstler, das von der Schule meistens erstickt wird, in jedem Menschen für das spätere Leben zu erhalten, ist das Ziel.«²⁵

Die Kinder durften bei Cizek mit den verschiedensten Materialien (Zeichnung, Malerei, Papier- und Klebearbeiten, Werken, Holzschnitt, Radierung, Collage, Ton, Schnitzen, Sticken, Weben usw.) experimentieren.

»Die Methode ist vollkommen frei, sie untersteht keiner Vorschrift, keinem Zwange. Es ist dies eine der wichtigsten Voraussetzungen einer gedeihlichen Kunsterziehung, dass sich alle Unterrichtsmethoden aus dem Milieu der Klasse, aus den Wechselwirkungen von Lehren und Schaffen, sowie aus den persönlichen Beziehungen von Lehrer und Schüler entwickeln und immer wieder neu gestalten.«²⁶

In diesem Sinne schrieb auch Trude Hammerschlag:

»So haben wir in keinerlei Weise die Phantasie der Kinder besonders zu beeinflussen versucht, doch haben wir ihnen Mittel aller Art zur Verfügung gestellt, ihrer Phantasie bildnerischen Ausdruck zu verleihen. Und es entstand ganz von

²⁴ Hans Bisanz, Wanda A. Bubrinski (Hg.): *Franz Cizek - Kunstpädagogik für das ›Jahrhundert des Kindes‹*. In: Cizek 1985, 12.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., 13.



selbst in der Klasse eine zeichnerische Produktivität, phantastisch in Form, Farbe und Inhalt, wie sie dieser Periode des kindlichen Schaffens eigentümlich ist.«²⁷

Von Karl und Charlotte Bühler hatte Hammerschlag zudem den entwicklungspsychologischen Blick erworben²⁸. Sie achtete in ihrer kunstpädagogischen Arbeit sorgfältig darauf, nicht »den organischen Ablauf einer naturgemäßen Entwicklung zu stören und dem Kinde eine geistige Leistung und die richtige Erarbeitung von Begriffen vorwegzunehmen.«²⁹

Nach 1925 wurde Hammerschlag beauftragt, in Maria Montessoris *Haus der Kinder* am Rudolfsplatz in Wien einen eigenen Raum für Malen und Zeichnen einzurichten³⁰. Sie lehrte an der Kindergärtnerinnen-Bildungsanstalt Wiens Cizeks Methode³¹. Ab 1929 war Hammerschlag auch Lehrerin an der von Eugenie Schwarzwald begründeten Schwarzwald-Schule in Wien, an der auch Edith Kramer Schülerin wurde.

Trude Hammerschlag heiratete den Psychoanalytiker Heinz Hartmann (1894-1970), der später Freuds Psychoanalyse zur Ich-Psychologie weiterentwickelte. Sie verstarb durch einen tragischen Unfall in ihrer Werkstatt am 11.6.1930 im Alter von 31 Jahren.

²⁷ Hammerschlag zitiert nach Harald Ludwig, Christian Fischer, Reinhard Fischer und Michael Klein-Landeck: *Musik - Kunst - Sprache: Möglichkeiten des persönlichen Ausdrucks in der Montessori-Pädagogik*. Berlin, Münster, Wien, Zürich, London 2006, 74.

²⁸ Karl Bühler hatte 1922 das Buch *Die geistige Entwicklung des Kindes*, Charlotte Bühler 1923 das Buch *Das Seelenleben des Jugendlichen* veröffentlicht (Siehe: Helmut E. Lück und Rudolf Miller (Hg.): *Illustrierte Geschichte der Psychologie*. 2. Aufl. Weinheim 1999, 127f.). Als Promovendin Karl Bühlers wird Hammerschlag die Inhalte beider Bücher gekannt haben.

²⁹ Hammerschlag zitiert nach Harald Ludwig, Christian Fischer, Reinhard Fischer und Michael Klein-Landeck: *Musik - Kunst - Sprache: Möglichkeiten des persönlichen Ausdrucks in der Montessori-Pädagogik*. Berlin, Münster, Wien, Zürich, London 2006, 74.

³⁰ Ebd., 75.

³¹ Nach: Brigitta Keintzel und Ilse Korotin: *Wissenschaftlerinnen in und aus Österreich*. Wien 2002, 275.



Edith Kramer hat durch Trude Hammerschlag eine einfühlsame Einführung in ein eigenes Kunstschaffen erleben dürfen.

Der Reformpädagoge und Linksfreudianer Siegfried Bernfeld

Von großer Bedeutung war für Edith Kramer auch Siegfried Bernfeld, der zeitweise zur »prägenden Identifikationsfigur«³² wurde. Bernfeld vermittelte Kramer die Grundsätze seiner Reformpädagogik und der Psychoanalyse zunächst ganz praktisch durch seinen Erziehungsstil, in der Jugendzeit auch theoretisch in der Diskussion³³. Die Psychoanalyse wurde allemal fortwährend in Kramers Umfeld diskutiert.

Bedeutende Erfahrungen brachten auch Edith Kramers Jahre an der Schwarzwald-Schule in Wien. Diese war 1901 von Eugenie Schwarzwald (1872-1940), einer der ersten promovierten Frauen Österreichs, aufgebaut worden. Edith Kramers Tante Elisabeth Neumann, die selbst Schülerin Schwarzwalds gewesen war, erinnert sich an Eugenie Schwarzwalds herausragende Fähigkeiten als Pädagogin:

»Wir Schüler wurden fast immer instinktiv von Schwarzwalds Wesen erfasst, in unseren Fähigkeiten bestätigt, in unserer geistigen Entwicklung gelenkt. Diese wunderbare Frau zeigte mir meine Möglichkeiten und gab mir Ziele, durch sie wurde in mir das Bewusstsein geweckt, dass ich mit jeder Situation des Lebens fertig werden könne.«³⁴

³² Charlotte Zwiauer (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997, 35.

³³ Siehe: Charlotte Zwiauer (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997, 9.

³⁴ Zitiert nach: **Streibl** 1996, 105.



Eugenie Schwarzwalds Konzept basierte einerseits auf der liebevollen Hingabe des Lehrers an das kindliche Wesen³⁵, was zu jener Zeit nicht üblich war³⁶. Andererseits sah sie, dass in jedem Kind ein ganz besonderes Potential vorhanden ist, welches auch dem Erwachsenen erhalten bleiben sollte, das schöpferische, das künstlerische Potential³⁷. Ziel ihrer Pädagogik war es deshalb,

»das Schöpferische, das in jedem Kinde schlummert, [zu] erschließen«³⁸.

Prägend für die Entwicklung ihres eigenen künstlerischen Stils war auch Edith Kramers Onkel Theodor Kramer (1897-1958), der in den 1930er Jahren einer der »bedeutendsten österreichischen Lyriker«³⁹ war. Theodor Kramer hatte einen vom Realismus ausgehenden Zugang zur Kunst und nahm einen »vom Rande ausgehenden Blick«⁴⁰ auf die Menschen ein. Eine Zugangsweise, die sich Edith Kramer später selbst zu eigen machte.

Der Einfluss von Friedl Dicker

Über all diese bedeutenden Einflüsse hinausgehend war für Edith Kramers spätere Begründung eines eigenen kunsttherapeutischen Ansatzes aber die Begeg-

³⁵ Schwarzwald: »Jeder Mensch, der mit Kindern zu tun hat, weiß wie genial, liebens- und lebenswürdig diese Wesen sind.« Zitiert nach http://www.eduhi.at/dl/Textauswahl_Lesung_Eugenie_Schwarzwald_2.12.08.pdf, eingesehen am 26.9.2011.

³⁶ Die Schriftstellerin Alice Herdan-Zuckmayer (1901-1991) beschreibt ihren Eindruck von den Lehrerinnen an einer gewöhnlichen Volksschule Wiens etwa im Jahre 1907 folgendermaßen: Die Lehrerinnen »waren hager und mager, sie konnten Kinder nicht leiden, aber sie konnten ihnen Leiden zufügen. Das Belehren gab ihnen Macht, und das Bestrafen war ihnen Gesetz.« Alice Herdan-Zuckmayer: *Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen*. Frankfurt am Main 1979, 9f.

³⁷ Siehe: Schwarzwald in: Alice Herdan-Zuckmayer: *Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen*. Frankfurt am Main 1979, 43.

³⁸ Zitiert nach Alice Herdan-Zuckmayer: *Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen*. Frankfurt am Main 1979, 43.

³⁹ Charlotte Zwiauer (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997, 32.

⁴⁰ Ebd.



nung mit Friedl Dicker (1898-1944) entscheidend. Dicker gehörte zu jenem Kreis der engen Schüler Johannes Ittens, die diesem bei seiner Berufung ans Bauhaus folgten. Dicker war eine Ausnahmestudentin, die bald auch Teile der Lehre am Bauhaus übernehmen durfte⁴¹. Nach Abschluss ihres Studiums am Bauhaus im Jahre 1923 wurde sie zu einer der damals

»bedeutendsten Vertreterinnen des frühen Weimarer Bauhauses. Dort und in ihren eigenen freien Werkstätten in Berlin, Wien und Prag trat sie mit Grafik, Plastiken, Bucheinbänden, Lederarbeiten und Schmuck, aber auch mit Theaterkostümen, Entwürfen für Häuser, Wohn- und Arbeitsräume, mit modernen Verwandlungsmöbeln und mit Spielzeug in Erscheinung.«⁴²

1929 wurde Dicker von der Stadt Wien eingeladen, Kurse für die städtischen Kindergärtnerinnen zu halten. Sie lud die damals 13-jährige Edith Kramer ein, daran teilzunehmen⁴³. Da sich Edith Kramer nach der Matura für eine künstlerische Laufbahn entschied, entstand eine langjährige Schülerschaft, die zu einer Freundschaft wurde.

Über Dicker nahm Edith Kramer die Impulse der progressiven Kunstpädagogik Johannes Ittens auf, die auch die Anfangsphase des Bauhauses geprägt hatte⁴⁴. Johannes Ittens großes pädagogisches Ziel war es, die »naturegebenen

⁴¹ So schreibt der Bauhaus-Begründer Walter Gropius über Dicker: »Die Vielseitigkeit ihrer Begabung und ihre große Energie hatten zur Folge, dass ihre Leistungen und Arbeiten zu den allerbesten des Institutes gehörten und dass sie schon während ihrer Studienzeit zur Tätigkeit als Lehrerin mit herangezogen werden konnte.« In: Elena Makarova: *Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre*. Wien 2000, 21.

⁴² <http://www.emma.de/hefte/ausgaben-2009/inhalt-emma-2009-5/bauhaus-dicker-2009-5/>, eingesehen am 16.9.2011.

⁴³ Makarova und Zwiauer datieren den Beginn der Kurse in das Jahr 1930 (Zwiauer 1997, 54) bzw. 1931 (Makarova 2000, 21). Edith Kramer selbst erinnert sich an eine Teilnahme mit 13 Jahren (Makarova 2000, 21). Das wäre 1929 gewesen.

⁴⁴ »The pedagogic methods of Bauhaus have been formative in my understanding of the visual arts.« Edith Kramer: *Art as Therapy. Collected Papers*. Edited by Lani Alaine Gerity. London and Philadelphia 2000, 16.



Anlagen und Temperamente seiner Schüler [zu] erkennen und zur Entfaltung⁴⁵ zu bringen. Er wollte »den Menschen in seiner Ganzheit als schöpferisches Wesen«⁴⁶ aufbauen. Dazu förderte er »körperliche, sinnliche, seelische und intellektuelle Kräfte und Fähigkeiten gleichermaßen«⁴⁷. Er regte die Studenten zu vertiefter Sinneswahrnehmung, zu einem intensiven Umgang mit allen erdenklichen Materialien, zum Erfassen der verschiedenen Materialtexturen, sowie zu vollkommen eigenständiger künstlerischer Gestaltung an. Bei seinen künstlerischen Übungen ging es ihm nicht um die bloße Wiedergabe der sinnlichen Erscheinung der Dinge, sondern es ging ihm darum, dass das innere Wesen einer Sache erspürt und zum Ausdruck gebracht wurde. Im selben Sinne arbeitete auch Friedl Dicker mit Edith Kramer, wie sich Kramer erinnert:

»Sie sagte: Zeichnet ein Stück Gestricktes. Stellt Euch vor, wie der Faden verläuft, hinein und heraus. Man erkennt also nicht, wie das Strickstück aussieht, sondern wie es gemacht ist, seine Struktur. So entwickelt man ein Gefühl dafür, wie es gemacht ist, die Bewegung, die in ihm steckt – wie ein Korb geflochten wird – man fühlt die Struktur eines Gegenstands, wie er entstand: ob von Menschenhand oder natürlich. Denken Sie mal daran, wie der Bambus wächst – in Schüben. Hoch und immer höher, bis er sich schließlich öffnet; man erkennt die Bewegung in den Dingen.«⁴⁸

Mit dem stärker werdenden Antisemitismus in Deutschland und ebenso auch in Österreich wurde das blühende Kulturleben Wiens nach und nach erstickt. Als Hitler 1933 in Deutschland an die Macht kam, nahm auch in Österreich die Verfolgung der Juden, Kommunisten und Liberalen zu. Friedl Dicker engagierte sich in kommunistischen Kreisen gegen den Faschismus. Da sie fliehenden

⁴⁵ Johannes Itten: *Gestaltungs- und Formenlehre. Mein Vorkurs am Bauhaus und später*. (1. Aufl. 1963). Ravensburg 1978, 5.

⁴⁶ Ebd., 8.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Aus einem Interview mit Edith Kramer 1994.

In: <http://www.ogbeiw.de/LeseprobeFriedl.htm>. Eingesehen am 16.9.2011.



Freunden geholfen hatte, indem sie deren gefälschte Pässe in ihrem Atelier versteckt hatte, wurde sie 1934 zu einer Haftstrafe im Wiener Gefängnis verurteilt⁴⁹. Danach verließ sie Wien und ging, wie viele andere Deutsche und Österreicher, die aus jüdischen Familien stammten oder kommunistisch oder liberal gesinnt waren, nach Prag.

Edith Kramer begann nun zwischen Prag und Wien zu pendeln. In Wien erhielt sie Unterricht bei dem Bildhauer Fritz Wotruba (1907-1975)⁵⁰, der später einer der anerkanntesten Bildhauer Österreichs werden sollte. In Prag erhielt sie weiterhin Unterricht von Dicker und durfte dieser auch bei ihrer kunstpädagogischen Arbeit mit Kindern helfen. Es handelte sich, wie Kramer sich erinnert, um

»Kinder von deutschen Flüchtlingen aus Familien, welche Deutschland aus politischen Gründen oder wegen ihrer jüdischen Abstammung verlassen mussten«⁵¹.

Es waren »entwurzelte, traumatisierte Kinder von entwurzelten, verzweifelten Eltern.«⁵² Dicker versuchte, die »Kinder zur schöpferischen Arbeit zu bringen«⁵³. Edith Kramer erinnert sich:

»Das Prinzip in Prag war das gleiche wie in Wien: Diktate nach Klang und Textur, rhythmische Übungen, Collagen, Kopien – aber alles in vereinfachter Form.«⁵⁴

Hier erlebte Edith Kramer durch das Wirken ihrer Lehrerin Friedl Dicker erstmals die therapeutische Kraft der Kunst:

⁴⁹ Siehe: Elena Makarova: *Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre*. Wien 2000, 23.

⁵⁰ Zu Wotruba siehe: www.wotruba.at.

⁵¹ Edith Kramer: *Kunst als Therapie mit Kindern*. München 1975, 14.

⁵² Kramer in Zwiauer 1997, 56.

⁵³ Kramer in Zwiauer 1997, 57.

⁵⁴ Kramer zitiert nach Makarova 2000, 25.



»Für die traumatisierten, von ihrem Zuhause in ein fremdes Land verbannten Kinder war das eine erstaunlich erfolgreiche Therapie. Friedl wurde für sie ein ›Zentrum der Inspiration‹. Die Kinder öffneten sich, blühten auf vor unseren Augen.«⁵⁵

Die entscheidende Prägung zur späteren Begründung ihres eigenen kunsttherapeutischen Ansatzes erfolgte also in den 1930er Jahren in Prag durch Friedl Dicker⁵⁶. Als 1938 die deutsche Wehrmacht in Prag einmarschierte, setzte auch dort die Verfolgung von Juden und Andersdenkenden ein. 1942 wurde Dicker in das Ghetto Theresienstadt deportiert. Trotz Verbotes organisierte sie Zeichen- und Kunstunterricht für die über 15.000 Kinder in Theresienstadt.

»Über 5.000 Bilder entstanden hier unter ihrer Anleitung.«⁵⁷

Ihre Biographin Elena Makarova schreibt:

Dicker »sah ihr Ziel nicht nur in der Aufdeckung der Erschütterungen im Bewusstsein der Kinder, sondern in dessen Wiederherstellung. Rhythmische Übungen, Zeichnen nach einem Märchen oder nach einer Geschichte, die Friedl erzählte, Zeichnen vom Modell, das Studium der Alten Meister, freie Themen – alle künstlerischen und pädagogischen Methoden über die sie verfügte, kamen dabei zur Anwendung.«⁵⁸

Dickers Einfluss auf die Kinder

»war ungewöhnlich groß, denn ihr hoher Grad an Professionalität verband sich mit der Fähigkeit, sich mit ihrer unverbrauchten mütterlichen Energie in jedes

⁵⁵ Kramer zitiert nach Makarova 2000, 25.

⁵⁶ »Vieles davon, was später in die Kunsttherapie einfluss, begann [in der Arbeit Friedl Dickers] in Österreich und setzte sich in der Tschechoslowakei fort.« Kramer zitiert nach Makarova 2000, 25. Einfügung in eckigen Klammern von RMJ.

⁵⁷ <http://www.ghetto-theresienstadt.de/pages/d/dickerbrandeisf.htm>, eingesehen am 16.9.2011, eingesehen am 16.9.2011.

⁵⁸ Elena Makarova in: <http://www.ogbeiwi.de/LeseprobenFriedl.htm>, eingesehen am 16.9.2011.



Kind hineinzusetzen. [...] sie wollte nur mit den Kindern arbeiten und damit dieser Welt Barmherzigkeit wiedergeben.«⁵⁹

Dicker wurde wie 90% der Kinder Theresienstadts in Auschwitz ermordet. Die Bilder der Kinder blieben erhalten und geben, wie Edith Kramer schreibt, Zeugnis

»von der Macht der Kunst, Entwicklungsmöglichkeiten und Ausdrucksfähigkeit von Kindern, selbst unter außerordentlichen Schwierigkeiten zu fördern und zu bewahren«⁶⁰.

Edith Kramer sah in Dicker eine *Ur-Abnin der Kunsttherapie*:

»Even though Dicker and most of these children were murdered at Auschwitz, their art as well as few of the lectures Dicker gave in Terezin about teaching art to children survived, testifying to the sustaining and healing power of art. In this sense, Dicker can be counted among the ancestors of art therapy along with Naumburg and Adrian Hill. Indeed, her work seems closer to us than theirs.«⁶¹

Begründung der Art Therapy in den USA

Nahezu alle Künstler und Psychoanalytiker, Kulturschaffende und Intellektuelle Wiens emigrierten in den 1930er Jahren, die meisten in die USA. Edith Kramers Mutter war 1937 durch Suizid aus dem Leben geschieden. Edith Kramer entkam »auf einem der letzten Schiffe«⁶² im September 1938 nach New York. Dort traf sie ihre Tante und den größten Teil der Psychoanalytiker Wiens wieder. So konnte sie auch ihre in Prag begonnene Analyse bei Annie Reich (1902-1971) fortset-

⁵⁹ Makarova 2000, 33.

⁶⁰ Kramer 1978, 14. Kursivsetzung durch RMJ.

⁶¹ Kramer 2000, 21. – Es sei hier angemerkt, dass Kramer hier Margaret Naumburg und Adrian Hill als die Urahnen der Kunsttherapie benennt, während ihr deren Vorgänger, die ich eingangs benannt habe, nicht bekannt waren. Dieser verkürzte Blick auf die Entstehung der Kunsttherapie besteht insbesondere in den USA vielfach noch heute.

⁶² Zwiauer 1997, 142.



zen. Sie unterrichtete zunächst »Malerei, Bildhauerei und Tischlerei«⁶³ an einer Privatschule, dann in sogenannten »Neighborhood Houses«, wo sie auch die Kunst von Kindern kennen lernen konnte, »deren Leben reich an kulturellen und intellektuellen Anregungen war.«⁶⁴ In dieser Zeit konnte sie auch erstmals ihre eigenen Malereien ausstellen.

New York wurde ihr zur zweiten Heimat. Im Jahre 1950 wurde sie an der »Wiltwyck School« angestellt, »einem therapeutisch geführten Heim für psychisch gestörte, oft in Slums aufgewachsene«⁶⁵ Jungen im Alter von 8 bis 13 Jahren⁶⁶. Da man diese Kinder und Jugendlichen über psychoanalytische Gespräche nicht erreichen konnte, versuchte man andere Mittel und Wege. Edith Kramer wirkte mit der Kunst. In sieben Jahren intensiver, engagierter Arbeit mit den Jungen entwickelte sie dort ihren eigenen kunsttherapeutischen Ansatz. Dieser wurde als *Art Therapy* bezeichnet, da zu dieser Zeit die Pädagogin und Psychologin Margaret Naumburg bereits mit ihrer Form eines therapeutischen Einsatzes künstlerischer Mittel unter dem Namen *Art Therapy* hervorgetreten war⁶⁷.

1958 erschien Kramers erstes Buch *Art Therapy in a Childrens Community*. Einfühlsam und mit echtem Interesse für die menschliche Entwicklung der Jungen beschreibt Kramer darin die Persönlichkeiten der Jungen, ihr soziales Umfeld, und die Art und Weise, wie das künstlerische Schaffen auf die Schwierigkeiten und Probleme der Jungen mit sich selbst und ihrer Umwelt positiv einzuwirken vermochte (was selbstverständlich nicht immer gelang). Die therapeutische Wirksamkeit ihres Tuns führte Edith Kramer auf die Kunst selbst zu-

⁶³ Kramer 1975, 14.

⁶⁴ Kramer 1975, 14.

⁶⁵ Zwiauer 1997, 71. Einfügung in Klammer von R.M.J.

⁶⁶ Kramer 1958, 27.

⁶⁷ Siehe: Zwiauer 1997, 71.



rück und sie grenzte diese damit deutlich von dem Vorgehen in der Psychoanalyse ab:

»Art Therapy is based on the understanding that all art is therapeutic in the largest sense of the word. The core of art therapy is the creative act which enriches the painter's inner life. The diagnostic value of painting is of secondary importance.«⁶⁸

Sie vertrat damit einen grundsätzlich anderen Ansatz als Margaret Naumburg, deren Wirken darauf abzielte, die spontane, freie künstlerische Äußerung als Mittel einzusetzen, um unbewusste psychische Prozesse bewusst machen zu können⁶⁹. Später grenzten beide ihre Ansätze voneinander ab. Naumburg bezeichnete ihren Ansatz zu Abgrenzungszwecken seit 1966 als *Dynamically oriented Art Therapy*⁷⁰ (Psychodynamische Kunsttherapie). Kramer präziserte ihren Ansatz vermutlich in Reaktion darauf im Jahr 1973 als *Art as Therapy* (Kunst als Therapie)⁷¹.

Weltweit anerkannte Pionierin der Kunsttherapie

Edith Kramer hat nach 1958 in verschiedenen Tätigkeitsfeldern als Kunsttherapeutin gewirkt, mit psychisch kranken Kindern in der Kinderstation des städti-

⁶⁸ Kramer zitiert nach Zwiauer 1997, 71. Übersetzung von Ralf Matti Jäger: »Die Kunsttherapie basiert auf dem Verständnis, dass die Kunst als solche im weitesten Sinne von therapeutischer Wirksamkeit ist. Der Hauptpunkt der Kunsttherapie ist der schöpferische Prozess, da er das Innenleben des Malers bereichert. Der diagnostische Wert des Malens ist dabei zweitrangig.«

⁶⁹ Naumburg: »The Art Therapy approach offers a specialized additional non-verbal technique for releasing, through symbolic imagery, the unconscious, repressed emotions.« Naumburg, Margaret (2008): *An Introduction to Art Therapy. Studies of the „free“ Art Expression of Behaviour Problem Children and Adolescents as a Means of Diagnosis und Therapy*. 1. Aufl. 1947. Reprint der 2. Aufl. von 1973. New York, London, V.

⁷⁰ Margaret Naumburg: *Dynamically oriented Art Therapy – Its Principle and Practice*. New York 1966.

⁷¹ Siehe: Edith Kramer: *Kunst als Therapie mit Kindern*. 1. englischsprachige Aufl. 1973. München 1975.



schen *Jacobi in Hospital*⁷² in der Bronx, mit blinden Kindern an der *Jewish Guild for the Blind*, an dem *Leake and Watts Children's Home, Yorkers N.Y.* usw.⁷³

1959 begann sie mit der Lehrtätigkeit in Kunsttherapie an der *New School for Social Research*⁷⁴. Ab 1972 ergab sich dann die Möglichkeit an der *George Washington University* als *Assistant Professional Lecturer*, später als *Adjunct Professional Lecturer* und ab 1973 an der *New York University* als *Adjunct Professor of Art Therapy* Kunsttherapie zu lehren⁷⁵. Ab 1975 entwickelte sie gemeinsam mit Laurie Wilson und Elinor Ulman das *Graduate Art Therapy Training Program* (Ausbildungslehrgang zum Magister der Kunsttherapie) für die *New York University*⁷⁶. Damit war die Kunsttherapie-Ausbildung in den USA ab 1975 universitär verankert.

1972 erschien Edith Kramers Buch *Art as Therapy with Children* (1971), das bis 1997 in sieben Sprachen übersetzt war⁷⁷. In Deutschland erschien es im Jahre 1975 als *Kunst als Therapie mit Kindern*. 1979 erschien *Childhood and Art Therapy (Kindheit und Kunsttherapie, deutsch 1998)*. Im Jahre 2000 erschien ein Sammelband von Aufsätzen, Vorträgen, Ansprachen und Auszügen aus ihrem ersten Buch: *Art as therapy – Collected Papers* (bislang keine deutschsprachige Ausgabe).

Seit den 1970er Jahren ist Edith Kramer als herausragende Pionierin der Kunsttherapie weltweit bekannt. Im deutschsprachigen Raum war die *Art Therapy* Kramers seit Vortragsreisen ab dem Jahre 1970 bekannt und zeitigte Wirkung⁷⁸. Ihr Buch *Kunst als Therapie mit Kindern* gilt auch hierzulande als Klassi-

⁷² Zwiauer 1997, 71.

⁷³ Siehe: Kramer 2000, 22 und Zwiauer 1997, 71.

⁷⁴ Siehe: Kramer 2000, 22.

⁷⁵ Zwiauer 1997, 143.

⁷⁶ Zwiauer 1997, 75 u. Kramer 1998, 8.

⁷⁷ Siehe: Zwiauer 1997, 74.

⁷⁸ Dunkel, Rech 2007, 81. – Eine der hierzulande bekannteren Schülerinnen Edith Kramers ist Karin Dannecker (siehe: Dannecker 2003, 13f. u. Dannecker 2000, 11f.),



ker der Kunsttherapie. Kramer erhielt Lehraufträge in aller Welt, nicht nur in Deutschland, auch in Italien, Australien usw.⁷⁹ Edith Kramer verfolgte aber auch ihr eigenes künstlerisches Schaffen als Malerin weiter. Sie hatte seit den 1970er Jahren weltweit Ausstellungen und verkaufte ihre Bilder⁸⁰. Ihre letzten Lebensjahre verbrachte sie vorwiegend in Österreich am Grundlsee, wo sie auch große Teile ihrer Kindheit verbracht hatte. Sie starb im Jahr 2014 im Alter von 98 Jahren.

heute Professorin für Kunsttherapie an der *Kunsthochschule Weissensee* in Berlin. Auch Gerlach Bommersheim, der später die *Arbeitsgemeinschaft für Psychoanalytische Kunsttherapie (APAKT)* leitete, war in den 1970er Jahren maßgeblich von Edith Kramer impulsiert worden (siehe: Dunkel, Rech 2007, 81).

⁷⁹ Siehe: Zwiauer 1997, 10 u. 144. Zwiauer gibt leider nicht genau an, wann und an welchen Universitäten.

⁸⁰ Siehe: <http://www.galerie-pallauf.com/Ausstellung/edith-kramer/bildseite-01.html>. Eingesehen am 27.10.2011.



2. ANSATZ

2.1 Künstlerische Grundlagen der Art Therapy

Wie der biographische Überblick zeigt, war Edith Kramers Fähigkeit zum Erleben des künstlerischen Prozesses von früher Kindheit an unter der Führung ganz herausragender Pädagoginnen und Kunstpädagoginnen ausgebildet worden. Eugenie Schwarzwalds großartige Fähigkeit des empathischen Eingehens auf die ureigenen Fähigkeiten und Bedürfnisse des Kindes, Trude Hammerschlags Bestreben das Schöpferische im Kinde selbst nicht zu überformen, sondern dem Alter des Kindes gemäß anzusprechen und zur Ausbildung kommen zu lassen, und insbesondere die künstlerische Ausbildung durch Friedl Dicker, die zu dem Erleben zu führen vermochte, dass die Kinder selbst in der Lage sind, künstlerisch Bedeutsames zu erschaffen, haben Edith Kramer einen Zugang zur Kunst aus der Einfühlung in den kunstschaffenden Menschen eröffnet.

Art Therapy in a Children's Community

Ihre ureigene Art und Weise des Umganges mit der Kunst als Therapie hat Edith Kramer in den Jahren 1950 bis 1957 entwickelt und in ihrem ersten Buch *Art Therapy in a Childrens Community* dargelegt. Edith Kramer geht, wie oben zitiert, von der Überzeugung aus, dass es die Kunst selbst ist, der eine therapeutische Wirksamkeit inne wohne. In großer Bescheidenheit schreibt sie aber gleich zu Anfang ihres Buches, dass der künstlerische Prozess letztlich »geheim-



nisvoll«⁸¹ sei, und dass es ihr kaum möglich sein würde, etwas zur Lösung der Geheimnisse des künstlerischen Prozesses beizutragen⁸². Untersucht man ihr Buch aber genauer, so zeigt sich, dass die besondere Art und Weise ihres Vorgehens von einer tiefen Kenntnis des künstlerischen Prozesses und dessen therapeutischer Wirkkraft getragen war. Edith Kramer hat die grundlegenden Prozesse im Kunstschaffen allerdings nicht methodisch und strukturiert herausgearbeitet, sondern in die Darstellung ihrer kunsttherapeutischen Arbeit einfließen lassen. Im Folgenden sollen die von Kramer benannten Grundmomente des Kunstschaffens also strukturiert dargelegt werden.

Kramers kunsttherapeutische Arbeit mit den 8 bis 13-jährigen Jungen der *Wiltwyck School for Boys* erfolgte innerhalb eines großen Malateliers, in dem meistens mehrere Jungen gemeinsam arbeiteten. Es gab keine übergeordneten Aufgabenstellungen. Jedes Kind verfolgte das Thema, das es interessierte⁸³.

Die Verwirklichung eigener Vorstellungen durch Kunst

Schon im Einstieg in die therapeutische Arbeit vertraute Kramer auf das Potential der Kunst, die Kinder in ein engagiertes Tun zu führen. Kramer spricht vom »Magnetismus kreativer Arbeit«⁸⁴, der natürlich insbesondere auf Kinder anziehend wirkt, da diesen das schöpferische Element als natürliche Anlage innewohnt⁸⁵. Wo Unsicherheiten oder Hemmungen den Einstieg in den künst-

⁸¹ »The process by which this happens is as mysterious as all basic processes of life.« Kramer 1958, 7.

⁸² Kramer 1958, 7 und 10.

⁸³ »During art sessions each child is engrossed in his own work.« Kramer 1958, 41.

⁸⁴ Kramer 1958, 39: Kramer spricht vom »magnetism of creative work«.

⁸⁵ Kramer spricht von einer »inate creativeness of childhood«, Kramer 1958, 39. - Dass die kreative Kraft im Kinde prinzipiell vorhanden ist, war eine der Grundüberzeugungen Franz Cizeks.



lerischen Prozess erschwerten⁸⁶, ermöglichte Kramer einen möglichst niederschweligen Einstieg in die Kunst, indem sie den Kindern Materialien und Arbeitsweisen erläuterte und einfache Aufgabenstellungen gab. War aber der Einstieg einmal gefunden, so erwachte das Bedürfnis, diesen wieder zu erleben. Denn die Kunst eröffnet die Möglichkeit zum »Ausdruck eigener Ideen«⁸⁷, zur »Verwirklichung der eigenen Visionen«⁸⁸. In dem Versuch eine ureigene Idee oder Vision künstlerisch zu verwirklichen, fließt die Gesamtpersönlichkeit des Schaffenden, fließen seine Gefühle, seine Wünsche, seine Vorstellungen von der Welt und sich selbst in das Schaffen ein⁸⁹. Edith Kramer sieht das künstlerische Werk deshalb als Ausdruck für das innerste Wesen des Schaffenden an⁹⁰. Selbstverständlich ist es nicht jedem Kind sogleich möglich, mit einem Schaffen aus eigenen Ideen oder Vorstellungen zu beginnen. Deshalb muss der Kunsttherapeut zu Anfang Gestaltungsideen anbieten, vielleicht in Form einfacher Aufgabenstellungen, wo es nur darum geht, den spielerischen Umgang mit den Materialien zu erüben, vielleicht in inspirierenden Vorlagen von berühmten Künstlern, vielleicht durch die Anregung die das Schaffen der anderen Kinder im Atelier bietet⁹¹. Im Verlauf dieses Ausprobierens kann sich dann eine eigenständige Idee entwickeln.

⁸⁶ »To show one's ideas without knowing whether others share it is frightening to many of the children.« Kramer 1958, 52. Siehe auch: Kramer 1958, 126f.

⁸⁷ Kramer 1958, 52: »to express his own ideas«.

⁸⁸ Kramer 1958, 135: »Walters ambitions were focused on realizing his visions«.

⁸⁹ »Albert created a painting which was at once an expression of his inner situation and an inspired interpretation of reality.« Kramer 1958, 151. »Painting is an emotionally charged activity.« Kramer 1958, 141. Siehe auch: Kramer 1958, 76.

⁹⁰ »Any painting is in a sense a self-portrait.« Kramer 1958, 138. - »Once a child's paintings are truly his own, they reflect not only his wishes and fantasies, but also his innermost feelings about himself.« Kramer 1958, 138.

⁹¹ Siehe: Kramer 1958, 41f. und 136f.



Körperliches Geschick und intensive Wahrnehmung

Zum Kunstschaffen gehören aber selbstverständlich auch grundlegende Kompetenzen, die zunächst ganz praktischer Natur sind. Es bedarf des körperlichen Geschicks. Man muss in der Lage sein, mit seinen Händen mit dem Pinsel und der Materialität der Farben und des Maluntergrundes so umzugehen, dass auf dem Bild auch dasjenige entsteht, was man dort entstehen sehen möchte⁹². Dazu gehört auch die Fähigkeit dasjenige, was man gestalten will, erfassen zu können. Das Malen erfordert also eine vertiefte Wahrnehmung⁹³.

Umgang mit eigenen Gefühlen und Vorstellungen

Im Weiteren bedarf es der Kompetenz im Umgang mit den eigenen Gefühlen und Vorstellungen. Denn das künstlerische Gestalten eigener Ideen findet auf dem Boden des eigenen Vorstellungslebens und Gefühlserlebens statt. Wer versucht, seine eigenen Ideen und Visionen zu einem Kunstwerk zu gestalten, greift dabei auf seine innere Vorstellungs- und Gefühlswelt zurück. Sind im Schaffenden nicht allein positive Gefühle, sondern auch negative, beispielsweise beängstigende, grausame oder zerstörerische Gefühle und Vorstellungen vorhanden, so treten diese im Schaffensprozess zwangsläufig auf⁹⁴. Edith Kramer sah ihre Aufgabe dann zunächst darin, dem Schaffenden emotional beizustehen und ihn zu unterstützen, im Weiteren aber ihm dabei zu helfen, diese Gefühle und Vorstellungen in der künstlerischen Arbeit zu gestalten⁹⁵. Sie versuchte, die

⁹² Es geht um »Geschicklichkeit« um »Fertigkeit«, um »skills«: »As they express themselves through painting, the children acquire skill in handling their medium...« Kramer 1958, 125.

⁹³ Kramer 1958, 131: »He soon acquired the form perception and muscular control necessary for his new subjects.«

⁹⁴ »Yet the creative act often arouses emotions of anger and despair.« Kramer 1958, 142.

⁹⁵ Tief verletzte Kindern, wie jene mit denen Kramer arbeitete, brauchen im künstlerischen Schaffen Unterstützung des Therapeuten, insbesondere dann, wenn sie im Schaffen



Jungen bei der produktiven Arbeit zu halten. Denn nur wenn dies gelingt, kann es zuletzt zu einem Erfolgserlebnis kommen. Edith Kramer erzählt, wie oft die vernachlässigten und verwehrten Jungen ihre Bilder zerfetzt und zerrissen haben, weil sie von ihren eigenen Gefühlen überwältigt wurden⁹⁶. Sie erzählt aber auch, wie dennoch zumeist der Wunsch lebendig blieb, etwas Bedeutsames künstlerisch hervorzubringen und also mit den eigenen Gefühlen einen aktiven Umgang zu finden. Die Jungen mussten also übend erlernen sich auf ihre Aufgabe zu konzentrieren und mit sich selbst und ihren Gefühlen geduldig zu sein⁹⁷.

Gelingt es zuletzt, ein Werk zu vollenden, so steht dieses nicht nur als Ausdruck der Ideen und Visionen des Schaffenden, und nicht nur als Ausdruck der erworbenen manuellen Geschicklichkeit und sensibilisierten Wahrnehmung da, sondern auch als Ausdruck der erlangten Kompetenz im Umgang mit den eigenen Gefühlen und Vorstellungen. Gelingt es aber im herausfordernden künstlerischen Schaffensprozess, der mit dem tiefsten inneren Wesen verbunden ist, die eigenen Gefühle und Vorstellungen aktiv zu gestalten, sich also nicht von diesen überwältigen zu lassen, führt dies auch im gewöhnlichen Leben zu der Fähigkeit, mit den eigenen Gefühlen umzugehen⁹⁸.

Kramer weist allerdings mehrfach darauf hin, dass die durch das künstlerische Tun neu erworbenen Kompetenzen bei Kindern nur dann von

mit ihrem eigenen, verunsicherten Wesen konfrontiert sind. »...even with the best of will, the children are unable to maintain a spirit conducive to creative work without the therapist's aid.« Kramer 1958, 39.

⁹⁶ »Walter easily became overexcited while painting, and often destroyed his pictures in a sudden rage.« Kramer 1958, 165.

⁹⁷ »...they learn to control their impulses and tempers. They have to learn to concentrate on their task and to be patient with themselves and others. In this learning process the art therapist becomes the teacher and educator.« Kramer 1958, 125. - »In order to work and concentrate the artist has to be in command of his emotions.« Kramer 1958, 144.

⁹⁸ »His capacity for expressing his feelings through creative work was an aid in his struggle to maintain a precarious emotional balance.« Kramer 1958, 76. - Ein Fallbeispiel für den aktiven Umgang mit erstarrten Gefühls-, Vorstellungs- und Verhaltensmustern und deren Verwandlung gibt Kramer 1958 auf den Seiten 194-226.



nachhaltiger Wirkung sein können, wenn sich in der Folge auch etwas im sozialen Umfeld ändert⁹⁹. Bei einem gleichbleibend repressiven und destruktiven Umfeld wird es einem Kind nicht möglich werden, sich selbst und sein Leben zu verändern, selbst wenn es durch die künstlerische Arbeit neue Potentiale erworben hat.

Kunst als besondere Form der Kommunikation

Kramer reduzierte die künstlerischen Werke ihrer Jungen aber nicht darauf, allein Ausdruck der Kompetenz im Umgang mit den eigenen Gefühlen und Vorstellungen zu sein. Sie betonte auch die Bedeutung des künstlerischen Werkes als Mittel der Kommunikation. Denn wo es einem Menschen gelingt, seine eigenen Ideen, sein eigenes innerstes Wesen im künstlerischen Werk zum Ausdruck zu bringen, so hat er einen Weg gefunden, sich selbst bis hin in die tiefsten Schichten seiner Persönlichkeit mitzuteilen. Für Kinder, denen die Möglichkeiten der intellektuell-verbale Kommunikation noch gar nicht voll zur Verfügung stehen, ist die Möglichkeit, über die Kunst ein Mittel zum gegenseitigen Verständnis zu finden, von der allergrößten Bedeutung.

Vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Auffassung, wonach der Mensch nicht nur über bewusste sondern auch unbewussten Seelenanteile verfügt, sieht Edith Kramer die Kunst aber nicht nur als einen Ersatz für (noch) nicht mögliche intellektuell-verbale Kommunikation an. In der künstlerischen Äußerung kommt ja nicht allein dasjenige zum Ausdruck, was einem Menschen über sich selbst bewusst ist, und was er (als Erwachsener) dementsprechend auch verbal äußern könnte, sondern es kommt der ganze Mensch auch mit jenen Gefühls- und Vorstellungsanteilen, die ihm selbst unbewusst sind, zum Ausdruck.

⁹⁹ »Ultimately no amount of symbolic activities such as painting, music, or imaginative play can be truly meaningful to the child unless they are nourished by tangible constructive experiences in practical life.« Kramer 1958, 124.



Die Kunst ist von daher ein Mittel ganz anderer Kommunikation, als die sprachlich-intellektuelle Kommunikation. Kramer weist darauf hin, dass Kinder, die die besondere Art und Weise, über das künstlerische Schaffen zu kommunizieren, erfahren haben, auch ein ganz anderes Interesse, eine ganz andere Fähigkeit des Eingehens auf ihre Mitmenschen erwerben¹⁰⁰.

Diese Möglichkeit tiefgreifender Kommunikation über die künstlerischen Werke wird von Kramer durch die Durchführung von Ausstellungen verstärkt¹⁰¹. Dabei nutzt sie die »soziale Funktion«¹⁰², die Kunst hat, in ihrer sozial-therapeutischen Wirksamkeit aus. Wer ein Kunstwerk ausstellt, tritt in Kommunikation mit seinen Mitmenschen. Er offenbart etwas aus seinem tiefsten Inneren, das er durch intensive Arbeit zu einem Kunstwerk gestaltet hat. So kann er erleben, von seinen Mitmenschen in seinem tiefsten Wesen verstanden zu werden. Und für die Offenbarung von bedeutsamen Innererlebnissen und die gestalterische Leistung kann er auch Anerkennung finden. Er erlebt, dass sein Werk andere Menschen ansprechen und inspirieren kann. So erlebt er sich als ein für die Mitmenschen wertvoller und bedeutungsvoller Mensch.

Dies gilt umgekehrt ebenso. An dem Werk eines Mitmenschen kann er erleben, wie etwas Bedeutsames aus dessen Seele offenbart wird. Für die Leistung, dieses Werk erschaffen zu haben, wird er ihm Respekt zollen. So eröffnet sich beim gemeinsamen künstlerischen Schaffen und durch gemeinschaftliche Ausstellungen eine Ebene gegenseitigen Verständnisses, die zu ge-

¹⁰⁰ »Communication through their pictures is a new experience which breaks through the children's isolation and creates an new kind of understanding among them.« Kramer 1958, 40.

¹⁰¹ »An exhibition of their paintings is the most effective medium in establishing a spirit of mutual acceptance and identification.« Kramer 1958, 40.

¹⁰² »Thus the children's painting fulfill the social function of art...« Kramer 1958, 40.



gegenseitiger Wertschätzung führt. Es entsteht ein Gefühl für Gemeinschaft, Zugehörigkeit und Verbundenheit.

Kunst als Mittel der Erkenntnis und Selbsterkenntnis

Auch die Möglichkeit durch die Kunst die Erkenntnis und Selbsterkenntnis zu fördern, wird von Kramer als therapeutisches Mittel angesehen und eingesetzt. Sie beschreibt beispielsweise einen farbigen Jungen New Yorks, der in einer langen Serie von Bildern zunächst ätiopische Könige (seine Eltern stammten ursprünglich aus Äthiopien), dann Farbige aus den USA (z.Bsp. einen Sänger) und zuletzt seine eigene Mutter malte¹⁰³. Auf diese Weise bewirkte er nicht nur für sich selbst, sondern auch für die anderen Jungen des Heims ein besseres Verständnis des eigenen Daseins als Farbiger in den USA. Die Farbigen wurden zu jener Zeit noch massiver und offenkundiger unterdrückt und abwertend behandelt als heute. Zuletzt gelang es dem Jungen durch seine Bilder, seine eigene, für ein Kind nicht gerade günstige Ausgangsposition in der Welt zu erkennen und anzunehmen¹⁰⁴.

Der flüssige künstlerische Prozess in der Mitte zwischen zwei Vereinseitigungen

In Edith Kramers knappen Ausführungen zum künstlerischen Prozess lassen sich Prinzipien aufspüren, die für alles Kunstschaffen Gültigkeit haben¹⁰⁵. So spricht auch Edith Kramer davon, dass der Kunstschaffensprozess »flüssig«

¹⁰³ Kramer 1958, 60-65

¹⁰⁴ Dies zeigt nach Kramer das letzte Bild des Jungen, siehe Kramer 1958, 63.

¹⁰⁵ Zum Spielen als Grundprozess des Kunstschaffens siehe: Ralf Matti Jäger: *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen*, Wendland 2017, und ders: *Verwandlung*, Wendland 2017.



gehalten werden müsse¹⁰⁶. Und sie benennt implizit jene Pole oder Einseitigkeiten, in die der Kunstschaffensprozess geraten kann, nämlich einerseits die Erstarrung, andererseits die Auflösung.

Auf der einen Seite kann es geschehen, dass der Kunstschaffende zu sehr geneigt ist, sein Werk auszuformen, durchzugestalten und bis ins Extrem durchzustrukturieren. Der Versuch, das Schaffen eines Werkes und das Werk selbst perfekt durchzustrukturieren, hat zumeist mit dem Wunsch zu tun, alles zu kontrollieren. Dahinter verbergen sich selbstverständlich Ängste. Alles zu kontrollieren, gelingt selbst ausgebildeten Künstlern kaum. Für Laien, die vielfach durch technische Unerfahrenheit begrenzt sind, ist es unmöglich. So kommt es bei überzogenem Perfektionismus oft nicht bis zur Fertigstellung eines Werkes, oder aber das fertiggestellte Werk erfüllt niemals die Erwartungen, die an es gestellt werden. Am Ende steht dann die Enttäuschung und es folgt oftmals die Zerstörung des Werkes.

Aber selbst wenn es gelingen sollte, ein künstlerisches Werk nach fest vorgegebenen Vorstellungen perfekt durchzugestalten, so fehlt diesem doch die Freiheit und Lockerheit, die auch den Betrachter in Freiheit und Lockerheit versetzt¹⁰⁷. Es spricht sich dann im Werk der Zwang aus, alles kontrollieren zu wollen.

Auf der anderen Seite kann es geschehen, dass der Kunstschaffende einfach nur im Schaffen, im Machen aufgeht, ohne das Werk in eine bestimmte Form bringen zu wollen oder zu können. Das Schaffen wird uferlos. Es entstehen ungeformte Werke. Oder es entstehen gar keine Werke mehr. Werke, denen es an Formung fehlt, sorgen laut Edith Kramer dafür, dass der Schaffende

¹⁰⁶ »As long as the process remains fluid it provides the optimal conditions for individual growth.« Kramer 1958, 51.

¹⁰⁷ »When form becomes to rigid freedom of expression is lost.« Kramer 1958, 51.



über seine Werke nicht mehr mit seinen Mitmenschen in Kontakt treten kann und damit isoliert bleibt¹⁰⁸.

Aufgabe des Kunsttherapeuten sei es folglich, den Patienten ein Schaffen zu ermöglichen, dass einerseits frei dahinfließen kann, andererseits aber hinreichend von strukturierenden Elementen gestaltet ist:

»It is the task of the art therapist to create conditions which give both a maximum of leeway for individual expression and sufficient coherence and structure to prevent anxiety and isolation.«¹⁰⁹

Gelingt dies, so sind die besten Möglichkeiten vorhanden, damit sich die Persönlichkeit des Kunstschaffenden in der besten Weise entwickeln kann. Hier spricht sich implizit auch bei Kramer das Prinzip des Spielens zwischen polaren Kräften aus, das ursprünglich von Friedrich Schiller stammt¹¹⁰.

Zusammenfassung: Anforderungen des künstlerischen Schaffens

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Edith Kramer eine ganze Reihe von zentralen Aspekten des künstlerischen Prozesses in seiner therapeutischen Wirksamkeit erkannt, benannt und gezielt eingesetzt hat: Wer erfolgreich künstlerisch schaffen will, muss lernen verschiedene künstlerische Techniken handzuhaben, er trainiert also sein körperliches Geschick. Er lernt die ihn umgebende Dingwelt durch sein Schaffen kennen und verstehen, wobei sich auch die Sinnes-

¹⁰⁸ »Without any structure, communication becomes impossible. The individual is isolated and helpless and easily regresses.« Kramer 1958, 51. In dieser Aussage Kramers könnte sich auch ein Seitenhieb gegen die gegenstandslose, sogenannte abstrakte oder konkrete Kunst verbergen. Kramer selbst malte lebenslang gegenständlich, oft Landschaften, Städte oder Menschen, und konnte damit in den 1950er Jahren in den USA kaum als progressive Malerin angesehen werden. Tatsächlich erlauben gerade gegenstandsfreie Malereien eine intensive, rein gefühlsmäßige Kommunikation, die aber natürlich als solche auch anerkannt werden muss.

¹⁰⁹ Kramer 1958, 51f.

¹¹⁰ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. (von 1795) Kommentar von Stefan Matuschek. Frankfurt am Main 2009.



wahrnehmung intensiviert. Er lernt seine eigenen Gefühle und Vorstellungen kennen und er lernt einen aktiven Umgang mit diesen, da er diese im künstlerischen Prozess gestalten muss, vielleicht sogar umgestalten kann. Er lernt, sich nicht von seinen Gefühlen fortragen zu lassen, sondern aktiv mit seinen Gefühlen zu arbeiten. Das Erlebnis der eigenen Fähigkeit, die eigenen Ideen und Vorstellungen und damit auch das eigene intimste Innere in einem Kunstwerk zum Ausdruck zu bringen, ist für jeden Menschen ein bedeutender Erfolg, der zu Freude und Stolz und damit zu einem gesteigerten Bewusstsein der eigenen Fähigkeiten, aber auch des eigenen Wesens führt. Gleichzeitig wird auch das Interesse für das (künstlerische) Tun der Mitmenschen geweckt. So entsteht eine besondere Form der Kommunikation, die bis in tiefste Sphären des menschlichen Wesens reicht. Das Kunstschaffen führt damit auch zu einer besseren Einbindung in die gegebenen sozialen Strukturen. Im Ergebnis, so Edith Kramer, sorgt der erfolgreich durchgeführte künstlerische Prozess dafür, dass der Mensch »im Prozess der Identitätsfindung« und in der »Entwicklung seines Selbstgefühls«¹¹¹ gestärkt wird. Das künstlerische Schaffen bildet also Ich-Funktionen aus.

2.2 Theoretische Grundlagen der Art Therapy

In dem Versuch, ihrer Art Therapy ein theoretisches Fundament zu geben, ging Edith Kramer von der Psychoanalyse Sigmund Freuds aus, mit der sie aufgewachsen war. Diese beinhaltet nicht nur eine Theorie von der Psyche des Menschen, von deren Funktionsweisen und ein darauf aufbauendes spezifisches psychotherapeutisches Verfahren, sondern auch eine Kulturtheorie, die dadurch

¹¹¹ »... the experience contributes to the process of identification and to the development of a feeling of identity.« Kramer 1958, 120.



entstanden ist, dass Freud seine Theorien über die Psyche des Menschen auch auf die menschliche Gesellschaft angewendet hat¹¹².

Die psychische Struktur des Menschen nach Freud

In seiner Studienzeit war Freud, wie sein Lehrer Ernst Wilhelm von Brücke (1819-1892), davon ausgegangen, dass alle seelisch-geistigen Prozesse letztlich auf physikalisch-chemische Prozesse im Menschen zurückzuführen seien¹¹³. Erst durch einen Studienaufenthalt an der Salpêtrière in Paris in den Jahren 1885-86 war er durch das Wirken von Jean-Martin Charcot (1825-1893) davon überzeugt worden, dass bestimmten psychischen Erkrankungen, namentlich der Hysterie, rein psychische Ursachen zugrunde liegen¹¹⁴.

Freud entwickelte in den folgenden Jahren eine »Theorie der Psyche«¹¹⁵, die davon ausging, dass dem bewussten Seelenleben ein unbewusstes Seelenleben zugrunde liegt, welches großen Einfluss auf das bewusste Seelenleben habe¹¹⁶. Aufgrund von speziellen Fallgeschichten seiner Patienten, aber auch aufgrund der Introspektion der eigenen Psyche kam Freud in den Jahren 1886 – 1900 zu

¹¹² Man kann sagen, dass Freud seine Theorien in den Jahren von 1893 bis 1940 nahezu mit jedem Aufsatz präzisiert, erweitert, mitunter neu gegriffen und verändert hat. Einen Überblick über die Wandlungen in Freuds Denken gibt Nagera 1993. In der folgenden Darstellung der Theorien Freuds folge ich den Hauptlinien seines Denkens, um nachvollziehbar machen zu können, inwiefern Edith Kramer tatsächlich auf Freud aufbaut und inwiefern dies nicht der Fall war.

¹¹³ »Der Gedanke, physiologische Veränderungen und das Physikalisch-Messbare zur Grundlage aller psychologischen Erörterungen zu machen, also die strenge Anwendung jener Anschauungen, die dem Helmholtz-Brückeschen Ansatz zugrunde lagen, beherrschte Freuds Denken in diesen Jahren.« Ernst Kris zitiert nach Drews, Brecht 1982, 19.

¹¹⁴ »Charcot, der eine der größten Ärzte, ein genial nüchterner Mensch ist, reißt meine Ansichten und Absichten einfach um.« Freud in einem Brief am 24.1.1885. Aus: Freud 1989, 114.

¹¹⁵ Vgl. Zaretsky 2009, 51.

¹¹⁶ »Das Unbewusste muss [...] als allgemeine Basis des psychischen Lebens angenommen werden.« Freud 1996, 599.



der Auffassung, dass das unbewusste Seelenleben zentral von dem Trieb des Menschen, sich mittels seines Körpers Lust zu verschaffen, bestimmt wird¹¹⁷. An dieser Auffassung hielt Freud Zeit seines Lebens fest¹¹⁸. Diesen Trieb, der vornehmlich ein Sexualtrieb sei, nannte Freud ab 1905 »Libido«¹¹⁹.

Der direkten Befriedigung des Sexualtriebes standen nach Freud die Regeln und Normen der menschlichen Gesellschaft gegenüber. Denn das direkte Ausleben der Sexualtriebe, die egoistischer und mitunter aggressiver Natur sind, würde dazu führen, dass alle Menschen miteinander im Kampf stünden. Erst die Regeln, Normen und Traditionen der Gesellschaft, die meistens das direkte Ausleben der individuellen sexuellen Impulse tabuisieren, ermöglichen ein gemeinschaftliches Zusammenleben. Diese Regeln und Normen würden von jedem Menschen von frühester Kindheit an aufgenommen und bilden in der Psyche eine eigene Instanz, die Freud als »Über-Ich«¹²⁰ bezeichnete und die als Gewissen erlebt wird.

¹¹⁷ »Es scheint, dass unsere gesamte Seelentätigkeit darauf gerichtet ist, Lust zu erwerben und Unlust zu vermeiden, dass sie automatisch durch das Lustprinzip reguliert wird.« Freud zitiert nach Nagera 1993, 375. - Zu Freuds Auffassung von dem Grundtrieb des Menschen, sich mittels des Körpers Lust zu bereiten, siehe auch: Freud 1955, 10-20.

¹¹⁸ »Freud hat in allen Phasen seines Werkes das Lustprinzip als den Hauptregulator des psychischen Apparates angesehen.« Nagera 1993, 378.

¹¹⁹ »Die Tatsache geschlechtlicher Bedürfnisse bei Mensch und Tier drückt man in der Biologie durch die Annahme eines ›Geschlechtstriebes‹ aus. Man folgt dabei der Analogie mit dem Trieb nach Nahrungsaufnahme, dem Hunger. Eine dem Worte ›Hunger‹ entsprechende Bezeichnung fehlt der Volkssprache; die Wissenschaft gebraucht als solche ›Libido‹.« Freud 1982, 47. - Lateinisch »Libido« bedeutet »Begierde, Lust, Verlangen«. Pons Globalwörterbuch Lateinisch-Deutsch 1988, 574. - Die Libido hat nach Freud ihren Ursprung im Körper des Menschen: Die »Kräfte, welche den seelischen Apparat zur Tätigkeit antreiben, [werden] in den Organen des Körpers erzeugt.« Freud 1973, 156.

¹²⁰ Freud sprach in den Anfangsjahren der Entwicklung der Psychoanalyse bis 1923 von drei Systemen des psychischen Apparates, die sich in die Bereiche des Unbewussten, des Vorbewussten und Bewussten einteilen (Siehe: Nagera 1993, 43). Ab 1917 revidierte er seine Theorien und entwickelte dann das sogenannten »Strukturmodell« des psychischen Apparates, wo er von drei Instanzen, dem »Es«, dem »Ich« und dem »Über-Ich« sprach. Nach: Nagera 1993, 42ff. und Zaretsky 2009, 238.



Jene Instanz der Psyche des Menschen, die über das Wahrnehmen, das Denken, das Erinnern und die willkürlichen Handlungen verfügt¹²¹ und also bewusst ist, bezeichnete Freud als »Ich«¹²².

Den unbewussten Teil der Seele, der die sexuellen und aggressiven Triebe (Libido) und alles Verdrängte beinhaltet, bezeichnete Freud als »Es«¹²³. Diese drei Instanzen von *Es*, *Ich* und *Über-Ich* bilden zusammen dasjenige, was Freud ab 1923 als den »psychischen Apparat« oder die »psychische Struktur«¹²⁴ des Menschen bezeichnete.

Freuds Kulturtheorie

Dieser Theorie der Psyche zufolge betrachtete Freud den individuellen Menschen im Kontext der menschlichen Gesellschaft als ein Wesen, welches einerseits von seinen Triebbedürfnissen angetrieben wird (dies zumeist unbewusst), und welches andererseits mit den Regeln und Normen der Gesellschaft, die das gemeinschaftliche Zusammenleben ermöglichen sollen, konfrontiert ist¹²⁵. Diese beiden Faktoren stehen miteinander im Widerspruch, so dass der Mensch sich grundsätzlich in einer Situation des Konfliktes befindet. Die Aufgabe, die der Mensch zu lösen hat, ist es dementsprechend, diesen Konflikt in solcher Art zu befrieden, dass einerseits den Anforderungen der Gesellschaft Genüge getan wird, dass aber andererseits auch der Sexualtrieb zu seinem Recht kommt. Da es

¹²¹ Vgl. Eissler 1989, 28 und Freud 1955, 7f.

¹²² Siehe: Freud 1955, 7 und Eissler 1989, 28.

¹²³ Siehe: Freud 1955, 7 und Eissler 1989, 28.

¹²⁴ Eissler 1989, 28.

¹²⁵ Freud befasste sich ab 1908 mit dem gesellschaftlichen Leben aus der Sicht seiner psychologischen Theorien. Zuerst in der Schrift »Die »kulturelle« Sexualmoral und die moderne Nervosität« (1908), dann in »Totem und Tabu« (1912/13) und anderen Schriften, schließlich in der zentralen Schrift »Das Unbehagen in der Kultur« (1930). - Ich beziehe mich in der Darstellung von Freuds Kulturtheorie im Wesentlichen auf: Lohmann 2002, 75-83 u. 27-36.



schlechterdings in den meisten Fällen nicht möglich ist, den Sexualtrieb direkt zu befriedigen, ist es nötig, einen Weg im Umgang mit den bedrängenden sexuellen Bedürfnissen zu finden. Es gilt diese umzuwandeln, in produktive Bahnen zu lenken. Sie müssen, wie Freud sagt, *sublimiert* werden¹²⁶. Mittel und Wege, die sexuellen Triebenergien zu sublimieren, hat der Mensch in der arbeitenden, der wissenschaftlichen, der künstlerischen, der politischen Betätigung gefunden¹²⁷.

Die Errungenschaften der menschlichen Kultur, die Hervorbringungen des Menschen, die herausragenden Leistungen von Wissenschaftlern und Künstlern betrachtete Freud demzufolge letztlich als Ausdruck der Unmöglichkeit, die sexuellen Triebe direkt ausleben zu dürfen und nach Wegen zu deren Sublimierung suchen zu müssen¹²⁸.

Freuds Verständnis von Gesundheit und Krankheit

Verfügt der Mensch über die Fähigkeit der Sublimierung, also über die Fähigkeit, den dauerhaften Konflikt, in dem er steht, immer wieder für Momente zu lösen, so ist er im Sinne Freuds gesund. Aber selbst dann bleibt ihm doch das »Un-

¹²⁶ Freud hat die Bezeichnung *Sublimieren* erstmals in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) gebraucht. - Lateinisch *sublimare* bedeutet »in die Höhe heben, erhöhen«. Pons Globalwörterbuch Lateinisch-Deutsch 1988, 994.

¹²⁷ »Ergebnisse von Sublimierung sind z. B. die intellektuelle Arbeit oder die künstlerische Betätigung, aber auch Umwandlung von Wut in sinnvolle Aktivitäten wie Holzhacken oder Saubermachen.« Aus: Brockhaus 2009, Stichwort »Sublimierung«.

¹²⁸ C. G. Jung erinnert sich an ein Gespräch mit Freud, wo es um diese Überzeugung Freuds ging. Jung: »Wo immer bei einem Menschen oder in einem Kunstwerk der Ausdruck von Geistigkeit zutage trat, verdächtigte er [Freud] sie und ließ »»verdrängte Sexualität«« durchblicken. Was sich nicht unmittelbar als Sexualität deuten ließ, bezeichnete er als »Psychosexualität«. Ich wandte ein, dass seine Hypothese, logisch zu Ende gedacht, zu einem vernichtenden Urteil über die Kultur führe. Kultur erschiene als bloße Farce, als morbides Ergebnis verdrängter Sexualität. »Ja«, bestätigte er, »so ist es. Das ist ein Schicksalsfluch, gegen den wir machtlos sind.« Jung zitiert nach: Jung, Jaffé 1981, 154. - So verstehen auch Hans-Martin Lohmann (siehe: Lohmann 2002, 34) und Eveline List (List 2009, 102) Freuds Theorie des Entstehens von kulturellen Errungenschaften.



behagen in der Kultur«¹²⁹, da es ihm verwehrt ist, seine ursächlichen Sexualtriebe direkt auszuleben. Denn auch die vollkommenste Sublimierung vermag es nicht, den ursprünglichen Trieb vollständig zu verwandeln. Ein Rest des ursprünglichen sexuellen oder aggressiven Triebes bleibt bestehen und sorgt so für ein latentes Unwohlsein, das nach Freud dem Menschsein zugrunde liegt. Verfügt der Mensch aber gar nicht oder nur in sehr eingeschränkter Weise über die Fähigkeit zur Sublimierung, so wird er krank. Es kann dazu kommen, dass er in die Einseitigkeit eines von Trieben bestimmten Lebens verfällt und entweder beginnt, seine Triebe offen auszuleben, was dazu führt, dass er asozial wird. Oder er lebt diese heimlich oder in krimineller Weise aus und verfällt in die »Perversion«¹³⁰. Er kann aber auch in die andere Einseitigkeit geraten, sein Leben streng nach den Regeln und Gesetzen, die die Gesellschaft vorgibt, zu führen. Dann muss er seine Triebe, Begierden, Wünsche usw. rigide unterdrücken. Die Triebe werden dabei zwar aus dem Bewusstsein gedrückt, bleiben im Unbewussten aber unverwandelt erhalten. Von dort aus beginnen sie, das bewusste Leben zu beeinflussen. Es kommt zur psychischen Krankheit, zur Neurose¹³¹.

Im Sinne der Psychoanalyse ist der Mensch also dann als »gesund« anzusehen, wenn er fortlaufend über die Fähigkeit verfügt, seine Triebe zu sublimieren. Aber selbst dann verbleibt er in einer Situation des »Unbehagens«, da es ihm nicht erlaubt ist, seinen sexuellen Trieben direkte Befriedigung zu gewähren.

Der Mensch verbleibt nach Freud also selbst dann, wenn er im vollen Sinne über die Fähigkeiten der Sublimierung verfügt, grundsätzlich in einer

¹²⁹ Freud 1955, 90ff.

¹³⁰ »Es sind dann Fixierungen der Libido an Zuständen früherer Phasen vorhanden, deren vom normalen Sexualziel unabhängige Strebung als Perversion bezeichnet wird.« Freud 1955, 19.

¹³¹ »...die Neurose ist sozusagen das Negativ der Perversion.« Freud 1982b, 74.



Situation des »Unbehagens«, des Unwohlseins, des »Unglücks«¹³². Nach dieser Einschätzung Freuds ist auch der Gesunde letztlich ein »Gekränkter«, ein Mensch, der sich unwohl fühlt. Gleichwohl war Freud nicht der Auffassung, dass die Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse – wie sie zum Teil von den sogenannten »Linksfreudianern« oder »Freudomarxisten« gefordert wurde – diesbezüglich Abhilfe schaffen könnte. Freud war zwar durchaus für eine Lockerung der extremen Unterdrückung aller Sexuellen, wie sie in der bigotten Wiener Gesellschaft um das Jahr 1900 vorlag¹³³, aber durch eine radikale Revolution der gesellschaftlichen Verhältnisse, wie sie die Linksfreudianer forderten, eine Gesellschaft herbeizuführen, in der jeder Einzelne seine Triebe ausleben kann, hielt Freud für unmöglich. Das direkte Ausleben der Triebe würde zwar zu deren Befriedigung führen, würde aber das gesellschaftliche Zusammenleben zerstören und auf diese Weise den Einzelnen in die Situation des Einzelkämpfers führen, was wiederum bedrohlich und angsterweckend wäre. Die Triebe des Einzelnen sind sexueller, aggressiver und rein egoistischer Natur. Das direkte Ausleben der Triebe ist für Freud im Rahmen eines gemeinschaftlichen, menschlichen Zusammenlebens nicht möglich.

Denkerische Analyse als Therapie

Als überragendes Heilmittel, um dem Menschen sein Leben in einer unausweichlichen, kränkenden Grundsituation zu erleichtern, sah Freud das menschliche Denken an¹³⁴. Zwar sei der Grundkonflikt, in dem sich der Mensch be-

¹³² Ursprünglich plante Freud seine Schrift »Über das Unbehagen in der Kultur« unter dem Titel »Über das Unglück in der Kultur« herauszugeben (siehe: Lohmann 2002, 76).

¹³³ In seiner Schrift »Die »kulturelle« Sexualmoral und die moderne Nervosität« von 1908 schlug er vor, ein »gewisses Maß von individueller Glücksbefriedigung unter die Ziele unserer Kulturentwicklung« aufzunehmen. Freud zitiert nach Lohmann 2006, 76.

¹³⁴ »In der Vernunft sah Freud das alleinige Werkzeug - oder Kampfmittel -, das Leben sinnvoll zu machen, mit Illusionen (wozu er auch religiöse Glaubensvorstellungen zählte)



findet, unausweichlich, aber durch das Denken könne sich der Mensch darüber Klarheit verschaffen, dass dieser Grundkonflikt eine unausweichliche Tatsache sei. Dies könne ihn einerseits von dem Irrglauben befreien, dass er selbst ein besonders schweres Schicksal zu erleiden habe, andererseits, dass es überhaupt eine Möglichkeit gebe, glücklich sein zu können. Denkend könne sich der Mensch zur klaren Einsicht erheben, dass das menschliche Dasein nicht dazu bestimmt ist, in Glück leben zu können.

Dem entsprechend war für Freud die Wissenschaft das höchste Gut des Menschen und die wissenschaftliche Betätigung – auch wenn sie nach seiner Auffassung ihren Ursprung darin habe, das Drängen der sexuellen Triebe zu sublimieren – die bedeutendste Leistung, die ein Mensch vollbringen kann.

Freud hat sein ganzes Leben darum gerungen, das Bewusstsein der Menschen für all jene Prozesse zu erweitern, innerhalb derer er sich im menschlichen Dasein als Gesunder oder Kranker befindet. Und so sah Freud in der Analyse der Psyche des Menschen das ideale Mittel, um das Bewusstsein eines psychisch erkrankten Menschen über seine eigene Vergangenheit, seine Gefühle, seine Beziehungen und die in ihm sich vollziehenden psychischen Prozesse zu erweitern. Freuds Psychoanalyse ist eine Therapie mittels des analytischen Denkens¹³⁵.

Die analytische Erkenntnis des Zustandes, in dem der Mensch sich befindet, war das Ziel von Freuds Psychoanalyse. Die Idee, den Menschen mit

aufzuräumen, die Fesseln der Autoritätszugehörigkeit zu zerreißen und so unsere eigene Autorität aufzurichten. Hatte er in der Komplexität und Vielfalt der wahrnehmbaren Erscheinungen eine theoretische Wahrheit erspät, so diente ihm dieser Glaube an die Vernunft als Bollwerk, von dem aus er für die Wahrheit fechten konnte. [...] Mit seinem unerschütterlichen Glauben an die Macht der Vernunft war Freud ein Geschöpf der Aufklärungsepoche. Ihre Devise »Sapere aude!« - »Wage zu wissen!« - durchdringt Freuds Persönlichkeit ebenso wie sein gesamtes Werk.« Fromm 1959, 18.

¹³⁵ »Ich sagte Ihnen, die Psychoanalyse begann als eine Therapie, aber nicht als Therapie wollte ich sie Ihnen empfehlen, sondern wegen ihres Wahrheitsgehalts, wegen der Aufschlüsse, die sie uns gibt über das, was dem Menschen am nächsten geht, sein eigenes Wesen.« Freud in den »Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse«, zitiert nach Lohmann 2006, 70.



dem Mittel der Kunst zu therapieren, ergab sich Freud von daher nicht. Zwar war er ein Liebhaber der Kunst. Er schätzte antike Kleinplastiken¹³⁶ und die Literatur von Goethe, Thomas Mann, Arthur Schnitzler, Heinrich Heine usw.¹³⁷ Auch war ihm ein Zusammenhang zwischen der Hervorbringung von Träumen und der Hervorbringung von Kunst bewusst¹³⁸, aber die künstlerische Betätigung sah er gemäß seiner Kulturtheorie vor allen Dingen als eine spezielle Methode an, die Triebe zu sublimieren. Sie war ihm ein spezieller Weg in gesellschaftlich anerkannter Form ein gewisses Maß an Befriedigung der Triebe zu erreichen¹³⁹.

Wo Freud sich von Seiten der Psychoanalyse mit Kunst befasste, betrachtete er diese als Ausdruck des Umganges des Künstlers mit seinen sexuellen und aggressiven Trieben, sowie als Mittel zur Verarbeitung seiner Vergangenheit (insbesondere der Kindheit). In diesem Sinne beschäftigte er sich beispielsweise mit Leonardos Gemälde *Die Heilige Anna Selbdritt*. Er hinterfragte, inwieweit in diesem Bild Leonardos Probleme mit seiner leiblichen Mutter und seiner Ziehmutter, sowie seine etwaige Homosexualität zum Ausdruck kämen¹⁴⁰. Auch eine Passage aus Goethes Lebenserinnerungen *Dichtung und Wahrheit* wurde ihm so zum Anlass, über dessen libidinöse Bindung zu seiner Mutter nachzudenken¹⁴¹. Bei seiner Betrachtung von Michelangelos Skulptur des *Moses*

¹³⁶ Siehe: Freud 1989, 234 und König 1961, 32.

¹³⁷ Siehe: Lohmann 2006, 90ff.

¹³⁸ Vgl. Freuds Schrift *Der Dichter und das Phantasieren* in: Freud 2006, 157ff.

¹³⁹ Der Künstler oder Dichter »besitzt ferner das rätselhafte Vermögen, ein bestimmtes Material zu formen, bis es zum getreuen Ebenbilde seiner Phantasievorstellungen geworden ist, und dann weiß er an diese Darstellung seiner Phantasie so viel Lustgewinn zu knüpfen, dass die Verdrängungen wenigstens zeitweilig überwogen und aufgehoben werden. Kann er das alles leisten, so ermöglicht er es den anderen, aus den eigenen unzugänglich gewordenen Lustquellen des Unbewussten zu schöpfen, gewinnt ihre Dankbarkeit und Bewunderung und hat nun durch seine Phantasie erreicht, was er vorerst nur in seiner Phantasie erreicht hatte: Ehre, Macht und Liebe der Frauen.« Freud zitiert nach Dannecker 2000, 31.

¹⁴⁰ Siehe: Freud: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. 1910.

¹⁴¹ Siehe: Freud: *Eine Kindheitserinnerung aus ›Dichtung und Wahrheit‹*. 1917. - Die von Freud begonnene »psychoanalytische Art und Weise« der Betrachtung von Kunst, hat



war Freud zwar um eine künstlerische Betrachtung bemüht, gleichwohl war das Ziel seiner Abhandlung nicht die Herausarbeitung eines künstlerischen Erlebnisses, sondern die Frage, was die Skulptur über die historische Gestalt des Moses als religiöse Stifterfigur des Judentums auszusagen vermag¹⁴².

Ich-Psychologie

Betrachtet man Edith Kramers theoretische Ausführungen über das Wesen der Kunst¹⁴³, so zeigt sich, dass ihr Denken zwar in den Theorien Sigmund Freuds seinen Ausgangspunkt nimmt. Wie Freud geht sie davon aus, dass der Mensch in einem dauerhaften Konflikt zwischen seinen sexuellen Trieben und den Normen und Anforderungen der menschlichen Gesellschaft, die das Ausleben der Triebe nicht gestatten darf, stehe. Sie spricht von dem »ewigen Konflikt« zwischen den »instinktiven Trieben des Menschen« und den »Anforderungen, die die

unter Psychoanalytikern viele Nachfolger gefunden. In einem Aufsatz (vermutlich aus den 1960er Jahren, in deutscher Übersetzung 1980 erschienen) kritisiert der Kunstwissenschaftler und Gestaltpsychologe Rudolf Arnheim (1904 - 2007) die psychoanalytische Kunstbetrachtung: »Selbst in Fällen, wo die Interpretation nicht rein willkürlich scheint, sondern sich auf gewisse Zeugnisse stützt, fühlen wir uns bei der Suche nach dem inneren Heiligtum künstlerischer Bedeutung auf halbem Wege aufgehoben, wenn jemand behauptet, es gehe in dem Werk nur um die Sehnsucht nach einem Partner, um einen Wunsch, in den Mutterleib zurückzukehren, oder um eine Kastrationsangst. Der Gewinn, den der Betrachter aus einer solchen Botschaft zieht, scheint so geringfügig, dass man sich fragen muss, warum die Kunst in jeder bekannten Kultur für unentbehrlich gehalten worden ist und warum sie vermeintlich die tiefste Einsicht in das Leben und die Natur vermittelt.« (Arnheim 1980, 186f.) Im Weiteren stellt Arnheim fest, dass die Freud'sche Betrachtungsweise, selbst dort, wie sie möglicherweise zutreffend ist, allein dazu führt, dass wir etwas gefunden haben, »das den Biographen interessieren mag, oder denjenigen, der sich mit menschlicher Motivation auseinandersetzt. Die Entdeckung reicht jedoch in keiner Weise aus, um den schöpferischen Prozess zu beschreiben oder den Inhalt eines Werkes zu definieren. Bestenfalls haben wir ein einzelnes Merkmal entdeckt, das auch seine Gültigkeit hat, wenn es im Zusammenhang gesehen wird, das aber irreführt, wenn es allein dargeboten wird.« (Arnheim 1980, 189).

¹⁴² Siehe: Freud: *Der Moses des Michelangelo*. 1914.

¹⁴³ Kramer 1958, 5-23.



Gesellschaft an ihn stellt«¹⁴⁴. Jedoch sieht Kramer anders als Freud die Kunst aber als eines der herausragenden Mittel zur Lösung dieses ewigen Konfliktes, ja, zur Heilung dieses Konfliktes, an:

»Since human society has existed the arts have helped man to reconcile the eternal conflict between the individual's instinctual urges and the demands of society. Thus, all art is therapeutic in the broadest sense of the word.«¹⁴⁵

Während Freud den ewigen Konflikt, innerhalb dessen sich der Mensch befindet, prinzipiell für unauflösbar hielt, und dementsprechend den bestmöglichen Weg des Umgangs damit in der denkerischen Klärung dieser Tatsachen suchte, erachtete Kramer die Kunst selbst als ein Mittel der Therapie, welches diesen ewigen Konflikt zu versöhnen vermag. Diese Auffassung der Kunst findet ihre theoretische Begründung nicht in der Psychoanalyse Sigmund Freuds, wohl aber auf dem Boden der Erweiterungen der Psychoanalyse durch die sogenannte *Ich-Psychologie*, namentlich von Heinz Hartmann, Ernst Kris, Rudolph Löwenstein und in gewisser Weise auch Anna Freud u.a.¹⁴⁶

Edith Kramer betrachtete die Kunst nicht allein als einen speziellen Weg zur Sublimierung von Trieben, das auch, sie betrachtete sie darüber hinaus als Ausdruck von besonderen Fähigkeiten des *Ich*.

Es sind die psychischen Energien der sexuellen Triebe (im *Es*), die das Handeln des Menschen antreiben. Da die Triebe aber sexueller und damit rein egoistischer Natur sind, dürfen sie nicht direkt ausgelebt werden. Dieses direkte

¹⁴⁴ Siehe: Kramer 1958, 6.

¹⁴⁵ Kramer 1958, 6.

¹⁴⁶ Kramer führt in ihrem Buch von 1958 keine Diskussion verschiedener psychoanalytischer Theoreme durch. Aus dem Inhalt ihrer Ausführungen und aus der beigefügten Literaturliste lässt sich aber entnehmen, dass sie sich auf Heinz Hartmann, Ernst Kris und Anna Freud bezieht. – Auch in ihren späteren Veröffentlichungen diskutiert Kramer die Auffassungsunterschiede zwischen den Ich-Psychologen und der orthodoxen Psychoanalyse nicht, obgleich es sich hier durchaus um gespaltene Lager handelte. Weiteres dazu siehe unten.



Ausleben der Triebe verbietet das *Über-Ich*, welches der innere Repräsentant der Anforderungen der Gesellschaft im Menschen ist. Aber es ist das *Ich*, welches dieses Ausleben dann aktiv verhindern muss¹⁴⁷. Gelingt dem *Ich* dies, so wird die direkte Befriedigung der sexuellen oder aggressiven Triebe zwar »blockiert«¹⁴⁸. Dadurch aber wird es möglich, dass sich ein Teil der Triebenergie auf das *Ich* überträgt. Und es ist gerade diese auf das *Ich* übertragene Energie, die es möglich macht, dass das *Ich* lernt, dass es Fähigkeiten und Geschicklichkeiten entwickeln kann, um mit den Problemen, die ihm in seinem Leben gestellt sind, umgehen zu können¹⁴⁹.

Während aus Freud'scher Sicht die Unmöglichkeit, die sexuellen Triebe im Rahmen des menschlichen Zusammenlebens direkt und vollständig auszu-
leben, dazu führt, dass der Mensch zwangsläufig in einer ihn kränkenden Situa-
tion verbleibe, lenken die Ich-Psychologen und mit ihnen Edith Kramer den
Blick auf den Umstand, dass gerade dadurch, dass die Triebe an ihrem direkten
Ausleben gehindert werden, die Möglichkeit entsteht, dass dem *Ich* psychische
Energie zuwächst. Dass dem Ich durch Sublimieren psychische Energie
zuwächst, sieht auch Freud. Insofern weicht Kramer an dieser Stelle noch nicht
grundsätzlich von Freuds Auffassung ab. Kramer betont dann aber mit den Ich-
Psychologen, dass dieser Zuwachs an psychischer Energie des *Ich* dafür Sorge,
dass der Mensch lernen kann, dass er sich entwickeln kann, um – wie Kramer
sagt – zu einem »noch wertvolleren Mitglied der menschlichen Gesellschaft wer-

¹⁴⁷ »...the achievement ist performed by the child's ego.« Kramer 1958, 12.

¹⁴⁸ »Only when the original aim of the drive is blocked can the inherent energy become available for new purposes.« Kramer 1958, 12.

¹⁴⁹ »The instinctual energy, which is not discharged becomes, at least in part, available to the ego, is used in the development of skills and accomplishments which give the individual greater mastery over his environment and improve his capacity for positive object relationship so that he becomes a more valuable member of society.« Kramer 1958, 13.



den«¹⁵⁰ zu können. Damit schließt sie sich direkt an Heinz Hartmanns positive Auffassung der Bedeutung des Ich an. Und offenkundig schließt sie sich damit nicht der grundsätzlich pessimistischen Sicht Freuds auf den Menschen und die menschliche Kultur an.

Heinz Hartmann hatte 1939 erstmals in seinem Vortrag *Ich-Psychologie und Anpassungsprobleme* von der positiven Bedeutung des Ich gesprochen und damit die Entwicklung der *Ich-Psychologie* eingeleitet. Er bezog sich dabei auf Anna Freud, die mit ihrer Schrift *Das Ich und die Abwehrmechanismen* von 1936 den Blick auf die aktiven Tätigkeiten und damit auch die Fähigkeiten des *Ich* gelenkt hatte. Während Freud das *Ich* mehr oder minder als Spielball zwischen den Triebforderungen des *Es* und den Anforderungen der Gesellschaft, innerpsychisch repräsentiert durch das *Über-Ich*, ansah¹⁵¹, hatte Hartmann gezeigt, dass »dem Ich größere Bedeutung innerhalb der menschlichen Gesamtpersönlichkeit«¹⁵² zukomme, als bis dahin angenommen. Hartmann eröffnete eine von Freud abweichende Perspektive, als er betonte, dass das *Ich* »hinsichtlich seiner strukturellen, dynamischen und ökonomischen Aspekte« »teilweise unabhängig«¹⁵³ vom »Es« sei, also teilweise unabhängig von der von Freud als absolut gesetzten Bestimmtheit des menschlichen Seelenlebens durch den Sexualtrieb.

¹⁵⁰ »...he becomes a more valuable member of society.« Kramer 1958, 13.

¹⁵¹ So schreibt er es in seinem letzten Werk, dem »Abriss der Psychoanalyse«: »Das Ich strebt nach Lust, will der Unlust ausweichen. [...] Eine Handlung des Ichs ist dann korrekt, wenn sie gleichzeitig den Anforderungen des Es [der Triebe], des Über-Ichs [den Anforderungen der Gesellschaft] und der Realität genügt, also deren Ansprüche miteinander zu versöhnen weiß.« Freud 1955, 8. - Ebenso beschreibt es auch Eli Zaretsky 2009, 242.

¹⁵² Hartmann 1972, 9. - Obleich Hartmann offenkundig und radikal von den Freud'schen Grundüberzeugungen abwich, vertrat er seine Position so, als handele es sich um eine Weiterentwicklung von Ansätzen Freuds, die Freud selber grundgelegt, aber aufgrund seines Todes im Jahre 1939 nicht mehr habe entfalten können. Den Ausgangspunkt seiner Theorienbildung benennt er deshalb ausdrücklich in der Schrift von Anna Freud, die die Theorien des Vaters ja zunächst treu vertreten hat. (siehe: Hartmann 1972, 9).

¹⁵³ Hartmann 1972, 9.



So lenkte die Ich-Psychologie den Blick auf die aktiven, positiven Fähigkeiten des *Ich*, sich in der Welt anzupassen und zu behaupten.

Theoretisch ging es in der Ich-Psychologie darum, die Kompetenzen des *Ich*, wie »Wahrnehmung, Gedächtnis, Wollen, Abwehr, Urteilen, Planen, Lernen, Vorausschauen, synthetischer Fähigkeit oder Motilität« herauszuarbeiten. In der praktischen Therapie lenkte sie den Blick auf die Stärkung der Kompetenzen des *Ich* und die Förderung der Autonomie der Persönlichkeit¹⁵⁴. Dies stand nicht in Einklang mit Freuds pessimistischem Postulat einer unüberwindbar kränkenden Lebenssituation und seiner negativen Einschätzung der Entstehungsgründe der kulturellen Leistungen des Menschen.

Die Aufgabe des *Ich* erschöpfe sich demnach eben nicht darin, das Erlangen von Lust zu ermöglichen und Unlust zu vermeiden, wie Freud meinte, vielmehr könne das *Ich* aktiv seine Fähigkeiten erweitern und aktiv das Leben des Menschen in der menschlichen Gesellschaft gestalten und verändern.

Bei der Unterschiedlichkeit zwischen der Sichtweise der Ich-Psychologie und jener Freuds auf die Bedeutung der Sublimierung für das Ich müsste es sich nicht um sich ausschließende Gegensätze handeln. Aber es handelt sich um eine gewichtige Aktzentverschiebung¹⁵⁵. Denn diese bewirkt ein

¹⁵⁴ Nach: List 2009, 139ff. - Eli Zaretsky zitiert Bruno Bettelheims und Morris Janowitz' Auffassung, »dass Hartmann mit der herrschenden Auffassung von einem »energie- und initiativlosen« Ich gebrochen habe.« (Zaretsky 2009, 395).

¹⁵⁵ Wie Freud war Ernst Kris der Auffassung, dass im Kunstschaffen »unbewusstes Material aus dem Es aufsteigt«. Damit es zum Kunstwerk kommt, muss dieses Material dann ja aber aktiv »vom Ich gestaltet« werden. Es handelt sich beim Kunstschaffen also nach Kris um eine Regression, aber um eine »Regression im Dienste des Ich«. (Kris' Auffassung wiedergegeben nach Orth, Petzold 1993, 97). - Da es mit dem Aufkommen der »Ich-Psychologie« ab 1945 vor allen Dingen in den USA, auch dazu kam, dass Freuds Ansatz mitunter abfällig als »Es-Analyse« (List 2009, 139) bezeichnet wurde, entstand für Hartmann, Kris und Löwenstein die Notwendigkeit klarzustellen, dass sie ihre »Ich-Psychologie« als mit den Theorien Freuds übereinstimmende Weiterentwicklung der Psychoanalyse verstanden (siehe unten). So sah es auch Edith Kramer: »Ich-Psychologie ist ungeheuer wichtig und natürlich ist Kunsttherapie hauptsächlich Ich-Stützung, aber



von Freuds Auffassung abweichendes, grundsätzlich positives Menschenbild: Auch im Sinne der Ich-Psychologie steht der Mensch im Konflikt zwischen seinen sexuellen Trieben und den Anforderungen der Gesellschaft, die deren Ausleben nicht erlauben kann. Aber gerade durch die Notwendigkeit sublimieren zu müssen, entsteht das Momentum, die menschliche Kultur und das *Ich* des Menschen weiter zu entwickeln. Die Ich-Psychologie deutet den »ewigen Konflikt«, in dem der Mensch steht, damit positiv. Die Kultur, und damit auch die Kunst, ist also nicht nur unzureichender und im letzten Sinne wirkungsloser Ausdruck des Versuchs, mit der Bestimmtheit des menschlichen Lebens durch die sexuellen Triebe umzugehen, wie Freud es sah, sondern sie ist Ausdruck der Möglichkeit des Menschen, sich selbst weiterzuentwickeln und sich selbst und seine Umwelt aktiv zu gestalten.

Gerade der künstlerische Prozess aber ist nach Edith Kramer als ein solcher Prozess anzusehen, in dem die aktiven, gestalterischen Fähigkeiten des *Ich* im besten Sinne herausgefordert und somit ausgebildet werden. Diese Überzeugung Kramers liegt der Darstellung ihrer praktischen kunsttherapeutischen Arbeit auf den Seiten 27 bis 226 ihres ersten Buches, wie oben aufgewiesen, zugrunde.

2.3 Zusammenfassung: Art as Therapy

Der anthropologische Grundansatz von Edith Kramers *Art Therapy* lässt sich also wie folgt in aller Kürze zusammen fassen: Edith Kramer betrachtet mit Freud den dauerhaften Konflikt zwischen den menschlichen Trieben und den Anforderungen der Gesellschaft, in dem sich der Mensch befindet, als Ursache aller Krankheit. Sie sieht sodann im Sinne der Ich-Psychologie in den aktiven

wenn das Ich nicht Zugang hat zum Es, entwickelt es sich nicht und kann sich nicht entfalten.« Kramer zitiert nach Zwiauer 1997, 75.



Fähigkeiten des *Ich* das Potential, diesen Konflikt positiv zu meistern. Aus ihren Erfahrungen mit Friedl Dicker und Trude Hammerschlag und ihrer eigenen künstlerischen Arbeit als Malerin weiß sie, dass der künstlerische Prozess die Fähigkeiten des *Ich* anfordert, stärkt und ausbildet. So kommt sie zu dem Schluss, dass alle Kunst im weitesten Sinne des Wortes Therapie ist¹⁵⁶. Hat man es aber mit Menschen zu tun, die über keine Erfahrungen in der künstlerischen Arbeit verfügen und deren Fähigkeiten, mit den Anforderungen des menschlichen Lebens konstruktiv umzugehen, darüber hinaus geschwächt sind, so gilt es, diesen eine erfolgreiche künstlerische Arbeit zu ermöglichen, damit sie die Fähigkeiten ihres *Ich* entwickeln können. Hier ist der Kunsttherapeut als Vermittler und Helfer gefordert. Die *Art Therapy* ist also ein kunsttherapeutischer Ansatz, der über den künstlerischen Prozess, der therapeutisch geführt wird, stärkend auf das *Ich* wirkt.

¹⁵⁶ Kramer 1958, 6.



3. REZEPTION

Zur Rezeption von Edith Kramers Art Therapy als psychoanalytischer Kunsttherapie

Edith Kramer schrieb in der Einleitung zu ihrem zweiten Buch *Kunst als Therapie mit Kindern* (englisch 1971, deutsch 1975), dass ihr »Verständnis der Psychologie des Kindes« sich »im Wesentlichen auf die Theorien Freuds und seiner Anhänger«¹⁵⁷ stütze. Sie erwähnt dann ihre »ersten Erfahrungen über den Wert der Kunst für seelisch geschädigte Kinder«¹⁵⁸ in den 1930er Jahren, die sie in der Zusammenarbeit mit Friedl Dicker gemacht hatte und erzählt, dass sie einen »großen Teil« ihres »Wissens über die Entwicklung des künstlerischen Schaffens des Kindes [...] dem Werk Viktor Löwenfelds«¹⁵⁹ verdanke. Damit sind die entscheidenden Einflüsse auf die Entstehung der Art Therapy von Edith Kramer zwar einleitend genannt, aber nur ungenau. Dass die *Ich-Psychologie* einen vollkommen anderen Blick auf den Menschen eröffnet als die orthodoxe Psychoana-

¹⁵⁷ Kramer 1975, 13.

¹⁵⁸ Kramer 1975, 14.

¹⁵⁹ Kramer 1975, 13. - Der Kunstpädagoge Victor Löwenfeld (1903-1960) hatte ab 1923 mit blinden Kindern plastiziert und dabei grundlegende kunstpädagogische und kunsttherapeutische Erfahrungen gemacht, die 1934 in dem Buch »Plastische Arbeiten Blinder« (siehe: Münz, Löwenfeld 1934) veröffentlicht. Die Arbeiten der Kinder waren in den 1920er oder 30er Jahren mehrfach in Wien ausgestellt worden. Kramer hatte eine dieser Ausstellungen gesehen. Als sie später selbst mit blinden Kindern arbeitete, waren die Erfahrungen Löwenfelds für sie maßgeblich (siehe: Kramer 2000, 21). Nach Edith Kramer war es Löwenfelds Verdienst die »Beziehung zwischen der darstellenden Kraft und Lebendigkeit der Kunst von Kindern und dem Gefühl der persönlichen Identität [...] sehr genau beschrieben« zu haben. Indem er Kindern »dazu verhalf, zu empfinden, wer sie eigentlich sind, wo sie hingehören und was sie alles tun können, brachte er Kinder dazu, ganz außerordentliche künstlerische Arbeit zu leisten.« (Kramer 1975, 22).



lyse, wird nicht deutlich. Auch wird die Bedeutung, die Kramers eigene Erlebnisse als Malerin, als Künstlerin hatten, hier nicht genannt.

Edith Kramers zweites Buch *Kunst als Therapie mit Kindern* kann zunächst als Ausgestaltung und Erweiterung ihres ersten Buches angesehen werden. Wiederum wird die kunsttherapeutische Arbeit an einer Vielzahl von Fallbeispielen erläutert. Gegenüber ihrem ersten Buch ist die Darstellung der einzelnen Fälle jedoch deutlich kürzer, was den Nachvollzug nicht erleichtert. Dafür ist die theoretische Einordnung und Aufarbeitung umfassender. Und obwohl einleitend die Bedeutung der Kunstpädagogik insbesondere von Dicker und Löwenfeld für ihr Werk genannt wird, bezieht sie sich in ihren theoretischen Ausführungen vor allen Dingen auf Freud und die Vertreter der Ich-Psychologie, Heinz Hartmann, Ernst Kris und Rudolph Löwenstein¹⁶⁰. Dabei macht Kramer nicht einmal den Ansatz eines Versuchs, das vollkommen unterschiedliche Verständnis vom *Ich* des Menschen und seinen Entwicklungsmöglichkeiten das sich aus der Ich-Psychologie ergibt, gegenüber den ursprünglichen Theorien Freuds (wie in dieser Arbeit dargelegt), herauszuarbeiten. Es entsteht vielmehr der Eindruck, als ob es Kramer auf eine Differenzierung der originär Freud'schen Konzepte von jenen seiner Schüler nicht angekommen wäre. Unwahrscheinlich, aber nicht gänzlich unmöglich ist, dass ihr dieser Unterschied nie voll zu Bewusstsein gekommen ist.

In einem gemeinsamen Aufsatz Edith Kramers mit Elinor Ulman aus dem Jahre 1977 wird dem entsprechend der nicht ganz zutreffende Ausdruck »Freud'sche Ich-Psychologie«¹⁶¹ verwendet. Es ist klar, dass die Ich-Psychologie

¹⁶⁰ Siehe: Kramer 1975, 73ff.

¹⁶¹ Ulman und Kramer zitiert nach Ulman 1991, 294.



auf Freuds Konzeptionen aufbaut und diese erweitert, Freud selbst aber hätte den Überzeugungen der Ich-Psychologen widersprochen¹⁶².

Kramers undifferenzierter Umgang mit den Theorien aus Psychoanalyse und Ich-Psychologie mag mit der Rezeption Freuds seit den 1950er Jahren in den USA zusammenhängen, die es in ihrer Begeisterung für Freud mit den Differenzierungen zwischen den ursprünglichen Denkansätzen Freuds und deren Weiterentwicklungen durch seine Nachfolger nicht so genau nahm, und großzügig alle Konzeptionen, die auf Freud Bezug nahmen, als »Freud'sche« betrachtete. Freuds Psychoanalyse war in den USA seit 1950er Jahren hoch angesehen¹⁶³. Und eine differenzierende theoretische Aufarbeitung der Entwicklung der Freud'schen Konzepte und von deren Weiterentwicklungen durch seine Nachfolger war noch nicht so weit gediehen, wie dies heute der Fall ist¹⁶⁴. Es mag dies auch mit dem Auftreten Hartmanns und Kris' zu tun haben, die ihre Theorien als konsequente Weiterentwicklungen von Impulsen Freuds darstellten,

¹⁶² So wie der Freudianer Eli Zaretsky in seinem Überblicksbuch über die Geschichte der Psychoanalyse die Ich-Psychologie als einen Ansatz, dem der von Freud beschriebene »zweiseitige Charakter« des »Ich« verloren gegangen sei und der dazu beitrage, die Psychoanalyse als Mittel der »sozialen Kontrolle« nutzbar zu machen, diskreditiert. Siehe: Zaretsky 2009, 394f. – Und so wie die Freudianerinnen Sibylle Drews und Karen Brecht in ihrer umfassenden Studie, die einen Vergleich des Freud'schen Konzeptes vom *Ich* mit jenem von Hartmann, Kris und Löwenstein beinhaltet, in übertriebener Orthodoxie zu dem Schluss kommen, dass sich das »Konzept der Unabhängigkeit des Ich« vor dem Hintergrund der Theorien Freuds als »unhaltbar« erweise, ja, dass dieses Konzept nur entwickelt werden konnte, wenn Freuds »Psychologie verzerrt interpretiert und die psychopathologischen Schriften [Freuds] vernachlässigt werden.« Drews, Brecht 1982, 2.

¹⁶³ Vgl. Zaretsky 2009, 391ff.

¹⁶⁴ Zum heutigen Kenntnisstand siehe Eli Zaretskys Buch *Freuds Jahrhundert. Die Geschichte der Psychoanalyse* (englischsprachig im Jahre 2004, deutschsprachig im Jahre 2009), welches die Entwicklung der Psychoanalyse und deren Weiterentwicklung (aus orthodox Freudianischer Sicht) darstellt und die Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den verschiedenen Theorien kurz gefasst wieder gibt (Zaretsky 2009). - Sibylle Drews und Karen Brechts eingehende vergleichende Untersuchung der Freud'schen Konzeptionen und jenen der Ich-Psychologie erschien erst 1982 und wird Edith Kramer wohl unbekannt geblieben sein.



die dieser nur aufgrund seines frühen Todes nicht mehr habe ausarbeiten können¹⁶⁵.

Da Edith Kramer in ihrem zweiten Buch also nicht zwischen den Einflüssen aus Freud'scher Psychoanalyse und deren Weiterentwicklung durch die Ich-Psychologie differenziert, und zudem in ihren theoretischen Begründungen inhaltlich und argumentativ gar nicht auf Friedl Dicker, aber auch nicht auf Viktor Löwenfeld Bezug nimmt, ist es nicht verwunderlich, dass ihr Ansatz weitgehend verkürzt als ein *psychoanalytischer kunsttherapeutischer Ansatz* angesehen wurde.

So führte beispielsweise Charlotte Zwiauer im Jahre 1997 ein Symposium unter dem Titel *Edith Kramer: Psychoanalytische Kunsttherapie, Geschichte-Theorie-Praxis* durch. Dabei hatte gerade Zwiauer durch ihr Buch *Edith Kramer: Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*¹⁶⁶, die biographischen Hintergründe zu einem umfassenden Verständnis von Edith Kramers *Art Therapy* zusammengetragen. Der Kunsttherapeut Karl-Heinz Menzen bezeichnete Edith Kramers *Art Therapy* im Jahre 2004 in seinem Buch *Grundlagen der Kunsttherapie* ebenfalls vereinfachend als einen »psychoanalytisch orientierten«¹⁶⁷ Ansatz.

Etwas anders wurde Kramers Ansatz in den USA von der zweiten Generation der Kunsttherapeutinnen wahrgenommen. Vor dem Hintergrund der Kenntnis der *Dynamically oriented Art Therapy* von Margaret Naumburg betrachtete die US-amerikanische Kunsttherapeutin Judith Aron Rubin Edith

¹⁶⁵ Siehe: Hartmann 1972, 8. - Kris' tritt in dem für Edith Kramer bedeutsamen Buch *Psychoanalytic Explorations in Art* als Vertreter des Freud'schen Ansatzes auf, indem er dessen Wissenschaftlichkeit herausstellt (»Psychoanalytic propositions fulfill the general requirements of theory in science.« Kris 1971, 13) und gleichzeitig demgegenüber die Theorien von C. G. Jung und Otto Rank als zuhöchst bedauerliche Beispiele (»most regrettable examples«, Kris 1971, 15) von theoretischen »Verkürzungen« und »Popularisierungen«, also Vereinfachungen, (Kris 1971, 15) abwertet.

¹⁶⁶ Zwiauer 1997, 145.

¹⁶⁷ Menzen 2004, 79.



Kramers Art Therapy im Jahre 1987 etwas differenzierter. Während Naumburg die Malerei in eben demselben Sinne einsetzte, wie Sigmund Freud die (verbale) freie Assoziation seiner Patienten eingesetzt hatte¹⁶⁸, liege bei Kramer unter dem Einfluss »der psychoanalytischen Ich-Psychologie auf die Kunsttherapie [...] das Schwergewicht auf den Themen der Sublimierung und der Symbolisierung«¹⁶⁹. Noch deutlicher differenziert die Psychoanalytikerin und Kunsttherapeutin Laurie Wilson zwischen Naumburgs und Kramers Ansatz:

»Der erstere bedient sich der künstlerischen Tätigkeit zunächst zu dem Zweck, die unbewussten Konflikte an die Oberfläche zu bringen, und schließlich zu dem weiteren Zweck, den Patienten zur bewussten und verbalen Erkenntnis dieser Konflikte zu führen. Der letztere zielt auf die Neutralisierung der die symbolische Äußerung stimulierenden Triebenergie dadurch, dass diese Äußerung im Wege der anhaltenden künstlerischen Produktion zur Sublimierung geführt wird.«¹⁷⁰

Auch Wilson vergißt in diesem Kontext nicht, auf die Bedeutung der »psychoanalytische[n] Ich-Psychologie«¹⁷¹ für Kramers Ansatz hinzuweisen. Demgegenüber verwischt Edith Kramer in demselben Buch, in dem auch Rubins und Wilsons Aufsätze veröffentlicht sind, wieder dieser Differenzierungen. So schreibt sie über die Sublimierung:

»Mein Verständnis des Sublimierungsprozesses fußt auf der Freud'schen psychoanalytischen Theorie.«¹⁷²

Das Konzept der Sublimierung stammt selbstverständlich von Freud. Die Bedeutung, die die Sublimierung der sexuellen Triebenergien für das *Ich* hat, wird jedoch von Heinz Hartmann anders bewertet als von Freud. Vor dem Hintergrund der Ich-Psychologie ergibt sich ein positives Verständnis der Möglichkeit,

¹⁶⁸ Siehe: Rubin 1991, 23 und 31.

¹⁶⁹ Rubin 1991, 23.

¹⁷⁰ Wilson in Rubin 1991, 79.

¹⁷¹ Wilson in Rubin 1991, 79.

¹⁷² Kramer in Rubin 1991, 45.



durch die sublimierten Triebenergien die aktiven Kompetenzen des Ich auszubilden und dieses damit in eine Unabhängigkeit von den Bedrängungen des *Es* zu versetzen.

Im Übrigen ist allen Aufsätzen Wilsons, Rubins und auch Kramers gemein, dass sie die bedeutenden Einflüsse der Kunstpädagogik auf Kramers Ansatz nicht erwähnen. Darin zeigt sich die nicht nur in der US-amerikanischen Kunsttherapie vorhandene Überschätzung der Fundierung der Kunsttherapie durch psychotherapeutische Theorien, bzw. die starke Sehnsucht, die Kunsttherapie durch eben solche Theorien wissenschaftlich fundieren zu können.

Auch ein vierter Aufsatz aus demselben Buch geht auf Kramers Art Therapy ein. Elinor Ulman (1910-1991), Pionierin der US-amerikanischen Kunsttherapie und Kollegin und Freundin Edith Kramers, schreibt darin zutreffend, dass »Kramer den speziellen Beitrag des Kunsttherapeuten zur Psychotherapie in der Kunst selbst«¹⁷³ sieht. Ihre folgende Behauptung, dass Kramers »Sicht des heilenden Potentials des kreativen Prozesses [...] fest in der Freud'schen Theorie der Persönlichkeit verankert«¹⁷⁴ sei, ist aber wohl als Ergebnis eines einseitigen Verständnisses von Kramers Ansatz, zu dem Kramer ja selbst beigetragen hat, und einer ungenügenden Kenntnis der originären Theorien Freuds anzusehen. Denn die vorangegangene Untersuchung der Theoriebildung Sigmund Freuds hat gezeigt, dass diese aus sich heraus keine Ansätze bietet, um das therapeutische Potential des Kunstschaffens erkennen und begründen zu können. Dies zeigt sich auch äußerlich darin, dass Freud selbst nie auf die Idee gekommen ist, die Kunst in die Therapie einzubeziehen¹⁷⁵. Auch all jene Schüler Freuds, die streng in den Bahnen der von ihm ersonnenen Theorien

¹⁷³ Ulman 1991, 294.

¹⁷⁴ Ulmann 1991, 294.

¹⁷⁵ Freud »selbst hat sich gestalterischer Möglichkeiten allerdings nie bedient.« (Biniek 1992, 20). »Sigmund Freud hat seine Patienten nie malen lassen.« (Biniek 1992, 21).



verblieben sind, haben nur zögerliche Schritte in Richtung eines Einbezuges der Kunst in die Therapie unternommen¹⁷⁶.

Im weiteren Kontext der psychoanalytischen Bewegung erfolgte der Einbezug der Kunst eben vor allen Dingen durch jene abtrünnigen Schüler Freuds, wie C.G. Jung und Sandor Ferenczi und den Freidenker Ludwig Paneth, die über ein Gefühl für die Kunst verfügten, und die es wagten, ausgehend von Freuds Theorien ganz anders in die psychotherapeutische Praxis zu gehen.

Edith Kramer aber gilt eben deshalb weltweit als eine der bedeutendsten Pionierinnen der Kunsttherapie, weil sie die Kunsttherapie als eigenständige therapeutische Disziplin *neben* der psychoanalytischen Psychotherapie begründet hat. Dies wäre ihr nicht möglich gewesen, wenn sie nicht über umfassende eigene Erlebnisse mit der künstlerischen Arbeit und über bedeutende Erlebnisse mit der Wirkung des künstlerischen Prozesses im Kontext kunstpädagogischer Arbeit (mit Friedl Dicker) verfügt hätte.

Wer in aller Kürze zum Ausdruck bringen will, vor welchen Hintergründen Edith Kramers Art Therapy entstanden ist, muss also wenigstens folgende drei Faktoren benennen:

1. Kramers Erfahrungen mit ihrer eigenen künstlerischen Arbeit,
2. Kramers Erfahrungen der therapeutischen Wirksamkeit des künstlerischen Prozesses in der Arbeit mit gestörten Kindern,
3. den Einfluss der Theorien Freuds in ihrer Erweiterung durch die Ich-Psychologie.

¹⁷⁶ Aus Freuds Umfeld veröffentlichten von Seiten der Theorie Otto Rank ab 1907, Ernst Kris ab 1934 und Hanns Sachs ab 1942 Schriften zur Kunst. Annäherungen an ein gestalterisches Tun der Patienten gab es aus dem näheren Umfeld Freuds von Melanie Klein ab 1919, später von S. Morgenstern, J. Marciniowski, H. Rohrschach und Otto Pfister (Siehe: Biniek 1992, 21-23). »Praktisch ist der Kreis der frühen Versuche um S. Freud damit auch schon erschöpft.« »Die Versuche, gestalterische Mittel in die Analyse Erwachsener einzubeziehen, sind im engeren Umkreis S. Freuds im Übrigen eher zögernd.« Biniek 1992, 23.



Wo Edith Kramers Art Therapy verkürzt als *psychoanalytische Kunsttherapie* bezeichnet wird, führt dies zu einer Reihe von Missverständnissen oder Unklarheiten.

Zum ersten wird dadurch der Eindruck erweckt, als würde auch Kramer das Hauptziel der Psychoanalyse, nämlich die Analyse und Aufdeckung unbewusster psychischer Vorgänge verfolgen. Das aber ist nicht der Fall. Gerade das intellektuelle Analysieren der Psyche lag nach Edith Kramers Ansicht außerhalb der Wirkmöglichkeiten ihrer Art Therapy¹⁷⁷. Ihr ging es nicht um die Analyse der Psyche mittels der Kunst, ihr ging es darum, das heilende Potential, das im Erleben des künstlerischen Schaffensprozesses steckt, wirksam werden zu lassen.

Zum zweiten wird dadurch die Differenzierung zwischen den Ansätzen von Edith Kramer und Margaret Naumburg verwischt. Bei Margaret Naumburgs *Dynamically oriented Art Therapy* liegt tatsächlich ein kunsttherapeutischer Ansatz vor, der bestrebt ist, die künstlerischen Produktionen der Patienten als Mittel zur Aufdeckung und Bewusstmachung von tief unbewusstem Material einzusetzen. Um sich von diesem Ansatz abzugrenzen hat Edith Kramer ihren Ansatz oftmals auch als *Art as Therapy* bezeichnet.

Zum dritten sorgt die Bezeichnung von Kramers Ansatz als *psychoanalytischer Kunsttherapie* dafür, dass die Besonderheit der Kunsttherapie als einer eigenständigen Therapieform nicht erkannt werden kann.

Abschließend muss auch darauf hingewiesen werden, dass die Zukunftsfähigkeit der Art Therapy in Frage gestellt wäre, wenn sich diese tatsächlich hauptsächlich auf die veralteten bzw. stark erweiterungsbedürftigen

¹⁷⁷ Mehrfach erwähnt sie in ihrem ersten Buch, dass bestimmte Vorgänge, die sich in der Malerei ihrer Schüler zeigen, für den Kunsttherapeuten unverständlich bleiben, und es zu deren Klärung einer Psychoanalyse des Schülers bedürfe. Siehe: Kramer 1958, 96; 108; 171 und 177.



psychologischen Konzepte Sigmund Freuds stützen würde¹⁷⁸. Ihre theoretische Begründung wäre dann unüberzeugend, ihre praktische Anwendung dem entsprechend fragwürdig.

Vielleicht hat Edith Kramer die weitgehende Rezeption ihrer Art Therapy als einer psychoanalytischen Kunsttherapie im Verlauf der Jahre selbst als einseitig empfunden. In jedem Falle hat sie ihre letzte Buchveröffentlichung aus dem Jahre 2000 wiederum mit dem Titel *Art as Therapy* (Kunst als Therapie) versehen und in dieser einen Aufsatz veröffentlicht, in dem sie nochmals all ihre Einflüsse und Grundlagen benennt: das Umfeld von »Bohemiens«, von »Schauspielern, bildenden Künstlern, politisch engagierten Idealisten und Psychoanalytikern«¹⁷⁹, in dem sie aufwuchs, (gemeint sind die Linksfreudianer um Siegfried Bernfeld), der Einfluss von Ernst Kris, über den sie die Ich-Psychologie in Anwendung auf die Kunst kennenlernte¹⁸⁰, die Bedeutung, die ihre eigene Analyse bei Annie Reich für sie hatte¹⁸¹, die Bedeutung, die Viktor Löwenfelds Arbeit mit Blinden auf sie hatte¹⁸², und der Einfluss ihrer Kunstlehrer, von denen sie Friedl Dicker besonders hervorhebt¹⁸³.

Und in einem ihrer zuletzt in deutscher Sprache veröffentlichten Aufsätze aus dem Jahre 2003 befasste sie sich unter anderem mit der

¹⁷⁸ Michael Wirsching meint zur Psychoanalyse: »Dieses Modell des dynamischen Unbewussten, das durch neurobiologische Forschungen bestätigt und aufgewertet wird, ist der bis heute bleibende Beitrag der Freudschen Metapsychologie, wogegen andere Teile, vor allem die Triebtheorie und Entwicklungspsychologie, der sogenannte psychische Apparat von Es, Ich und Über-Ich als weitgehend unbrauchbar und spekulativ und durch empirische Beobachtungen widerlegt gelten.« Wirsching 2008, 12.

^{179/179} »...I grew up within a Bohemian environment...« Kramer 2000, 21.

¹⁸⁰ Siehe: Kramer 2000, 21.

¹⁸¹ Siehe: Kramer 2000, 22.

¹⁸² Siehe: Kramer 2000, 21.

¹⁸³ »Most influential of them was Friedl Dicker.« Kramer 2000, 21.



»Vernachlässigung der Kunst in der Kunsttherapie«¹⁸⁴. Darin äußerte sie die Vermutung, dass

»die künstlerischen Produkte vieler Patienten unter dem Niveau bleiben, das für sie erreichbar wäre«, da »viele Kunsttherapeuten die Unterstützung des künstlerischen Gestaltens zu Gunsten anderer psychotherapeutischer Manöver vernachlässigen«¹⁸⁵.

So lenkte Edith Kramer im hohen Alter das Augenmerk der Kunsttherapeuten wiederum auf dasjenige (leider von den Kunsttherapeuten selbst oftmals vernachlässigte) Element, das sie als junge Frau zur Begründung ihres therapeutischen Ansatzes geführt hatte und das dessen zentrales therapeutisches Element ist: die Kunst.

¹⁸⁴ Kramer in Dannecker 2003, 133.

¹⁸⁵ Kramer in Dannecker 2003, 136.



ZUM KUNSTSCHAFFENSPROZESS IN DER KUNSTTHERAPIE

Edith Kramers erstes Buch zur Kunsttherapie, *Art Therapy in a Childrens Community*, erschien 1958 in New York im *Schocken Verlag*, dem Verlag für psychoanalytische Literatur. Seit Beginn des 3. Reichs waren viele Psychoanalytiker aus Deutschland und Österreich in die USA emigriert, die meisten nach New York. Zur *Psychoanalytic Community*¹⁸⁶ New Yorks gehörten unter anderem Heinz Hartmann, (der Ehemann der verstorbenen Trude Hammerschlags, die Edith Kramers erste Kunstlehrerin gewesen war) und Ernst Kris, die Begründer der Ich-Psychologie, mit denen Edith Kramer in persönlichem Kontakt stand, aber beispielsweise auch Annie Reich, Ex-Frau von Wilhelm Reich, bei der Edith Kramer ihre in Prag begonnene Psychoanalyse fortsetzen konnte¹⁸⁷.

In der hochintellektualisierten, laborierten *Psychoanalytic Community* wurde Edith Kramers Buch mit freundlichem Wohlwollen aufgenommen und genau das mag Edith Kramer nicht gereicht haben. Jedenfalls zeigt ihr zweites Buch *Art as Therapy with Children* aus dem Jahr 1971 (deutsch 1975) einen deutlichen Schritt in Richtung stärkerer theoretischer Durchdringung. Während sie in *Art Therapy in a Childrens Community* mit spürbarer Empathie für ihre Schützlinge geschrieben und dabei ausführlich die persönliche Entwicklung der einzelnen Jugendlichen anhand ihrer künstlerischen Entwicklung darlegt hatte, nutzte sie in *Art as Therapy with Children* weitestgehend dieselben Fallbeispiele, die nun aber verknüpft dargestellt werden, um im Kontext des vorgegebenen

¹⁸⁶ Charlotte Zwiauer (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997, 9.

¹⁸⁷ Siehe Zwiauer 1997.



theoretischen Rahmens die entsprechenden theoretischen Vorannahmen beispielhaft zu belegen.

Art as Therapy with Children, auf deutsch *Kunst als Therapie mit Kindern*, gilt als Edith Kramers Hauptwerk. Doch gerade die hingebungsvolle Darstellung der künstlerischen Entwicklung der einzelnen Jugendlichen macht Edith Kramers erstes Buch noch heute zu einem weitaus wertvolleren Grundlagenwerk der Kunsttherapie, während ihr zweites Buch durch das psychoanalytische und Ich-psychologische Ideengut den Zugang zur *Art as Therapy*, zur Kunst als Therapie eher verstellt.

Gerade heute, wo sich alle Kollegen unseres Fachgebietes endlich eingeworden sind, dass die Kunst (Musik, Tanz, Malerei, Schauspiel, Gesang etc.) das Wesentliche der Kunsttherapie ausmacht, wäre es sinnvoll, wenn Edith Kramers erstes Buch endlich in zweiter Auflage und auch in deutscher Übersetzung erscheinen würde.

Leider gibt es bis heute viel zu wenige Beiträge von Kunsttherapeuten, die tatsächlich den Kunstschaffensprozess konkret in den Blick nehmen und schriftlich darlegen würden.

So hätte man sicher schon von Siegfried Pütz eine Fülle an Beobachtungen zum Kunstschaffensprozess und dessen Wirkungen erwarten können, doch beschränkte sich dessen Beitrag im Wesentlichen darauf, die anthropologische Stellung der Kunst als der zentralen Herzkraft des Menschen herauszuarbeiten. Was den Kunstschaffensprozess selbst betrifft, hatte sich Pütz darauf verlassen, dass die Menschen die entsprechenden Erfahrungen konkret im praktischen Kunstschaffen selbst machten. Über das Kunstschaffen zu sprechen, behagte ihm nicht. Er empfand es als etwas Unaussprechliches.

»Es gibt schlechterdings nichts, um dieses Unaussprechliche ebenso auszusprechen, wie es durch die Kunst möglich ist. [...] Es gibt nur einen Weg, um an



das Unaussprechliche näher und näher heranzukommen, nämlich: s e l b e r künstlerisch zu gestalten«¹⁸⁸.

Eine ähnliche Zurückhaltung gegenüber dem Geheimnisvollen in der Kunst hatte auch Edith Kramer in der Einleitung ihres ersten Buches geäußert:

»Since the time of the cave men, men have created configurations which serve as equivalents for life processes. We call those configurations works of art. The process by which this happens is as mysterious as all basic processes of life.«¹⁸⁹

Hilarion Petzold, Begründer der *Kreativen Therapie* (heute *Integrative Kunst- und Kreativitätstherapie*), hatte 1986 eine *Anthropologie des schöpferischen Menschen* skizziert, die doch – anders als der Name vermuten lässt – auf den kunstschaffenden Menschen spezifiziert ist. Von der Leib-Phänomenologie Gabriel Marcells, Maurice Merleau-Pontys und Hermann Schmitz‘ kommend, hatte Petzold dabei die von ihm differenzierten Prozesse im Kunstschaffen in den *Leib* verlegt. Er sprach vom »perzeptiven, memorativen, reflexiven und expressiven Leib«¹⁹⁰.

- Das »Wahrnehmungspotential des Körpers« verstand Petzold als den *perzeptiven Leib*.
- Das »Handlungspotential des Körpers« bezeichnete er als *expressiven Leib*.
- »Wahrgenommenes und Ausgedrücktes« werde im *memorativen Leib*, im sogenannten »Leibgedächtnis« niedergelegt¹⁹¹.

¹⁸⁸ Siegfried Pütz: *Kunst als Therapie (in der Problemstellung des ›Das Was bedenke, mehr bedenke Wie‹)* 4/1970. 1f. Weiteres dazu in meiner Dissertation im Pütz-Kapitel.

¹⁸⁹ Kramer, Edith: *Art Therapy in a Children's Community. A Study of the Function of Art Therapy in the Treatment Program of Wiltwyck School for Boys*. New York 1958, 7.

¹⁹⁰ Petzold, Hilarion: *Überlegungen und Konzepte zur Integrativen Therapie mit kreativen Medien und einer intermedialen Kunstpsychotherapie*. In: Petzold, Hilarion; Orth, Ilse (2007) (Hg.): *Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie*. In 2 Bänden. 1. Aufl. 1990. 4. Aufl. Bielefeld und Locarno 2007, 593.

¹⁹¹ Petzold, Orth in: Petzold, Hilarion; Sieper, Johanna (Hg.): *Integration und Kreation. Modelle und Konzepte der Integrativen Therapie, Agogik und Arbeit mit kreativen Medien. Jubiläumsband zu 20 Jahren Weiterbildung an der „Europäischen Akademie für*



- Unter dem Begriff *reflexiver Leib* verstand Petzold den Körper als Basis der Fähigkeit des *Ich*, sich selbst und seine Umwelt in Vergangenheit und Gegenwart bewusst erleben, aber auch sich selbst und seinen Lebensraum von außen zu betrachten zu können¹⁹².

Wie auch sonst wirken Petzolds Ausführung eher theorielastig, als aus der Beobachtung geschöpft. Dass er die verschiedenen Schichten des Menschen auf diese Weise, wie auch Hermann Schmitz, auf den Leib reduziert bzw. in den Leib hineinprojiziert, habe ich schon an anderer Stelle kritisch angemerkt¹⁹³.

Erfreulich ist gleichwohl Petzolds ganzheitlicher Ansatz. Er betonte, dass die expressiven Fähigkeiten des Menschen zu einem gesunden Menschsein ebenso dazu gehören, wie das Wahrnehmen, Erinnern und Reflektieren. Und er vertrat eine Auffassung, wonach alle Künste zusammen die Ganzheit des Menschen abbilden. Für Petzold ist jedes Kind

»Tänzer, Sänger, Dichter, Maler, Schauspieler, Koch- und Duftkünstler. Und in komplexen Kinderspielen wie Verkleiden und den sich daraus entwickelnden Szenen [...] wird Mimik und Tanz, Wort und Ton, Schminkgesicht und Kostüm ein Ausdruck, Ausdruckstotalität [...]. Das Kind verfügt über all diese Möglichkeiten, bis diese Fähigkeiten ihm im Prozess sozialer Disziplinierung abhanden kommen«¹⁹⁴.

psychoziale Gesundheit“ und am „Fritz Perls Institut für Integrative Therapie, Gestalttherapie und Kreativitätsförderung“. 20 Jahre DGGK. 20 Jahre DGIK. 2 Bde. Paderborn 1993, Bd. 1, 100.

¹⁹² Vgl. Schweighofer 2009 und Petzold, Hilarion: *Überlegungen und Konzepte zur Integrativen Therapie mit kreativen Medien und einer intermedialen Kunstpsychotherapie*. In: Petzold, Hilarion; Orth, Ilse (2007) (Hg.): *Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie*. In 2 Bänden. 1. Aufl. 1990. 4. Aufl. Bielefeld und Locarno 2007, 594.

¹⁹³ Ralf Matti Jäger: *Die Bedeutung von Körper und Leib wird in der Psychotherapie noch unterschätzt... Leserbrief zum Thema Embodiment in Psychologie und Psychotherapie*. In: Maja Storch, Wolfgang Tschacher: *Embodied Communication. Kommunikation beginnt im Körper, nicht im Kopf*. 2. Aufl. 2016, S. 172-175.

¹⁹⁴ Petzold, Hilarion: *Überlegungen und Konzepte zur Integrativen Therapie mit kreativen Medien und einer intermedialen Kunstpsychotherapie*. In: Petzold, Hilarion; Orth, Ilse



Wenn Petzold im Weiteren den verschiedenen Sinnen des Menschen je verschiedene Künste zuordnet¹⁹⁵, erscheint sein Konzept jedoch als der Wirklichkeit ein Stückweit übergestülpt. Ist ein direkter Zusammenhang des Malens mit dem Sehsinn und der Musik mit dem Hörsinn noch nachvollziehbar, so ist dies nicht ganz so eindeutig bei der Zuordnung des Plastizierens zum Tastsinn oder des Tanzens zum Gleichgewichtssinn. Denn selbstverständlich braucht der Tänzer auch den Sehsinn und der Plastiker den Gleichgewichtssinn. Mir erscheint es sinnvoller auch hier vom Zusammenspiel aller Sinne im Kunstschaffensprozess auszugehen, ganz gleich welche Kunstform ausgeübt wird¹⁹⁶.

Gleich 2009, zu Beginn der Forschungszeit zu meiner Dissertation war mir klar geworden, dass der Kunstschaffensprozess das Ureigene und Besondere ist, das wir mit der Kunsttherapie in den Therapieprozess einbringen. Von daher sollten wir diesen Kunstschaffensprozess nicht nur in- und auswendig kennen und praktisch handhaben können, wir sollten ihn auch wissenschaftlich erforschen und beschreiben, um theoretisch darlegen zu können, wie die therapeutische Wirkung der Kunsttherapie zustande kommt.

Meine Dissertation war dieser Einsicht folgend ein breit angelegter Versuch, deutlich zu machen, dass es immer, ganz gleich ob die Pioniere unseres Fachgebietes ausweichend von *Gestaltung* und *Gestaltungstherapie*, von *Kreativität* und *Kreativer Therapie*, vom *Künstlerischen* und *Künstlerischer Therapie* oder eben konkret von der *Kunst* und der *Kunsttherapie* gesprochen haben, die Kraft des Kunstschaffensprozesses war, auf den sie sich letztlich zurückbezogen haben. Insofern ist es sehr bedauerlich, dass sich die großen Berufsverbände un-

(2007) (Hg.): *Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie*. In 2 Bänden. 1. Aufl. 1990. 4. Aufl. Bielefeld und Locarno 2007, 594.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ich habe das Zusammenspiel aller Sinne in meinem Buch *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen* (2017) am Beispiel des Plastizierens (S. 97-100) beschrieben.



seres Fachgebietes in den letzten Jahren darauf geeinigt haben, unser Fachgebiet mit dem schwammigen Oberbegriff *Künstlerische Therapien* zu belegen¹⁹⁷.

Den Kunstschaffensprozess als Kernprozess der Kunsttherapie habe ich seit dem Jahr 2009 intensiv beobachtet, bei meinen Kindern, Freunden, Kollegen und meinen Patienten, und in introspektiver Phänomenologie bei mir selbst. Nach meinem Eindruck ist der Kunstschaffensprozess ein umfassender, lebendiger Verwandlungsprozess, der sich sinnvoll in sieben grundlegende Teilprozesse gliedern lässt. Diese Teilprozesse müssen alle zusammenwirken, damit es zum Kunstschaffen kommen kann. Indem wir Patienten dazu motivieren, sich kunstschaffend auszuprobieren, werden alle diese Teilprozesse als solche aktiviert und deren flüssiges Zusammenspiel wird angeregt.

1. Das Kunstschaffen ist selbstverständlich ein *Schaffen* (Poiesis). Wir müssen handeln, tätig werden.
2. Im Kunstschaffen ist das *Wahrnehmen* basal, nicht nur das Wahrnehmen mit den Sinnen, sondern mit allen Wahrnehmungsorganen, die wir haben.
3. Das Kunstschaffen bedarf des *Fühlens*. Wir müssen uns einfühlen, empathisch sein, für das Material und uns selbst. Wir müssen aber auch unseren eigenen Gefühlen als unseren Energien im Kunstschaffen folgen.
4. Der Nukleus des Kunstschaffens ist das *Spielen*, das Wechselspiel. Wir müssen spielen können zwischen Intentionalität und Pathischem, zwischen Gerichtetheit und Loslassen, zwischen Aktivität und Passivität, zwischen Geben und Nehmen.
5. Dazu gehört das *Phantasieren* oder Imaginieren, das innerliche Entwickeln von Bildern, von Szenen, von Geschichten, von Bewegungen, von Gestalten und Formen usw.
6. Dazu gehört auf der anderen Seite die Fähigkeit zur Inspiration. *Inspirationen* kann man nicht aktiv machen, man kann nur den innerlichen Boden bereiten, um für Inspirationen offen zu sein und diese empfangen zu können.

¹⁹⁷ Weiteres dazu im Abschlusskapitel meiner Dissertation.



7. Im Ergebnis ist das Kunstschaffen ein *Verwandeln*. Im Kunstschaffen verwandeln wir die Welt und wir verwandeln uns selbst.

All diese sieben Teilprozesse sind basal auch für den gewöhnlichen Lebensvollzug; im Kunstschaffen kommen sie aber in intensiverter Weise zu einem größeren Ganzen zusammen. Der Kunstschaffensprozess ist eine Intensivierung des Daseins, der Welt- und Selbstverwandlung¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Aphoristische Ausführungen dazu finden sich in meinem Buch *Verwandlung* (Wendland 2017). Eine grundlegende Studie ist in Arbeit: *Empathologie des Kunstschaffens in Tanz, Plastik, Malerei, Musik & Poesie*.



PERSÖNLICHES NACHWORT

Nachdem ich vor einigen Tagen drei meiner wesentlichen Forschungsarbeiten zu Siegfried Pütz, einem anderen der herausragenden Pioniere der Kunsttherapie, zusammengestellt und online veröffentlicht habe, möchte ich nun diese kurze Darstellung der *Art Therapy* von Edith Kramer folgen lassen.

Auch diese Darstellung der Art Therapy Edith Kramers entstammt aus dem Kontext der Forschungen zu meiner Dissertation. Da ich mich in meiner Dissertation aber letztlich auf die Entwicklung der deutschsprachigen Oberbegriffe konzentriert habe, konnte ich Edith Kramer dort leider nicht vollauf berücksichtigen. Sie wird natürlich an vielen Stellen als Entwicklerin des englischsprachigen Begriffs Art Therapy und als argumentativ fundierte Begründerin einer kunstbasierten Kunsttherapie erwähnt¹⁹⁹.

Der hiermit veröffentlichte Text datiert aus dem Jahr 2012. Ich hatte schon 2011 ein umfassendes Kapitel zu Edith Kramer erarbeitet, das meinem damaligen Doktorvater aber zu lang erschienen war. So ist damals diese sehr dichtgedrängte Kurzfassung des Kapitels entstanden. Für mich war es immer schade, dass meine Forschungen zu Edith Kramer zuletzt nicht Teil der Dissertation geworden und deshalb bis jetzt unveröffentlicht geblieben sind; einerseits weil ich sie als herausragende Vertreterin einer Kunsttherapie, die auf die Heilkräfte des Kunstschaffensprozesses selbst setzt, hoch schätze, andererseits aber weil ich 2012 hatte herausarbeiten können, dass die bisherige Rezeption von Edith Kramers Art Therapy als einem *psychoanalytischen Ansatz der Kunsttherapie* einseitig und in dieser Einseitigkeit sogar falsch ist. Dies ist bis heute in dieser Form nicht bekannt. Wenn Edith Kramer tatsächlich von der orthodoxen

¹⁹⁹ In den Kapiteln 1.1, 2.3.5 und 2.4.5 – 2.4.7 und im Abschlusskapitel 3.1.4.



EDITH KRAMER – DIE MUTTER DER ART THERAPY

Psychoanalyse Sigmund Freuds ausgegangen wäre, wie vielfach immer noch angenommen wird, wäre ihr Ansatz der Art Therapy nicht entstanden.

Ralf Matti Jäger am 10.6.2022

Zuletzt aktualisiert am 9.8.2022