

ALBERTO STEFANA

Die Rolle der ästhetischen Erfahrung im künstlerischen Schaffensprozess nach Marion Milner*

Zusammenfassung: Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Denken der englischen Psychoanalytikerin und Malerin Marion Milner (1900–1998) und speziell mit dem Themenkreis von Kreativität und Kunst. Nachdem Milner dem Umstand nachgegangen war, dass ihr die Fähigkeit zum Malen abging, wurde ihr klar, dass der kreative künstlerische Prozess, verstanden als das Erschaffen neuer Symbole, die der neugeschaffenen Realität eine persönliche und subjektive Bedeutung beilegen, in Augenblicken eines anfänglichen »Wahnsinns« (der Illusion von Einheit, von prälogischer Fusion von Subjekt und Objekt) vor sich geht und eine Wechselseitigkeit von innerer und äußerer Realität ermöglicht. In diesem Prozess kommt der ästhetischen Erfahrung des schaffenden Künstlers, wie sie zeigt, eine Schlüsselrolle zu.

Schlüsselwörter: Marion Milner; Kunst; Kreativität; Symbolisierung; ästhetische Erfahrung

Marion Milner (1900–1998) war ein wichtiges Mitglied der Britischen Psychoanalytischen Gesellschaft, genauer gesagt der Gruppe der Unabhängigen, die sich zwischen der A-Gruppe, den Anhängern Melanie Kleins, und der B-Gruppe, den Anhängern Anna Freuds, positionierte; sie war darüber hinaus aber auch Schriftstellerin und Amateur-Malerin. Ihr Interesse am Unbewussten erwachte schon in jungen Jahren, geraume Zeit vor ihrer psychoanalytischen Ausbildung, ausgehend von einem vagen Gefühl der Unzufriedenheit, das sie veranlasste, ein Tagebuch zu führen. Darin hielt sie fest, was ihr zu ihren flüchtigen Gedanken (»Schmetterlingsgedanken«), ihren Sinneserfahrungen (»weitgreifende Aufmerksamkeit«) und Selbstentdeckungen (etwa zu Facetten ihres Selbst, die sie zuvor geleugnet hatte: Kleinlichkeit, Angst, Eitelkeit, Wut) einfiel. Die »voranalytische« Marion Milner (die unter dem Pseudonym Joanna Field publizierte) näherte sich ebenso wie die spätere Analytikerin den Themen der Wahrnehmung und der Konzentration wie auch des Zeichnens und der Kunst ganz allgemein auf sehr persönliche und eigenständige Weise. Was sie dabei entdeckte, veranlasste sie zu einer ganz eigenen Art der Betrachtung der (inneren wie äußeren) Realität, die dann auch ihre Annäherung an die

* Der Artikel erschien unter dem Titel »Marion Milner il ruolo dell'esperienza estetica nella creazione artistica« zunächst in italienischer Sprache.
Bei der Redaktion eingegangen am 24.3.2017.

Psychoanalyse stark beeinflusste.¹ Milner gehörte der von dem Kunsthistoriker Adrian Stokes ins Leben gerufenen »Imago Group« an, einer Gruppe von rund zehn Personen (darunter auch Wilfred R. Bion, Donald Meltzer und Roger Money-Kyrle), die sich um Melanie Klein scharten und regelmäßig zusammenkamen, um über Fragen der Kunst zu diskutieren. Sie kannte auch die »Bloomsbury Group«, eine einflussreiche Gruppe englischer Schriftsteller, Philosophen, Intellektueller und Künstler (zu ihnen zählten Persönlichkeiten wie Virginia Woolf und Edward Morgan Forster), die sich ebenfalls aufgrund ihrer gemeinsamen Wertschätzung der Künste zusammengetan hatten.

Tatsächlich reichten Milners kulturelle Interessen weit über die engen und einengenden Grenzen der Psychoanalyse hinaus und schlossen auch die Philosophie, die Literatur, die Poesie und nicht zuletzt die figurativen Künste ein (interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Milners Leidenschaft für das Zeichnen und Malen als Identifizierung mit ihrer Mutter Caroline angesehen werden kann, die von der Malerei begeistert war).

*Ein Wort zum Verhältnis von Psychoanalyse und Kunst
im Werk Freuds und der Kleinianer*

Die Psychoanalyse sollte, zumindest nach den Vorstellungen ihres Gründers Sigmund Freud, den Ausgangspunkt einer *Weltanschauung* bilden; folgerichtig trat zur klinischen Psychoanalyse schon bald eine »angewandte« Psychoanalyse hinzu, die ihren Auftritt vor allem auf dem Gebiet der Kunst in ihren verschiedenen Formen – in Literatur, Dichtung, Musik, Malerei etc. – fand. Freud selbst nutzte die psychoanalytische Methode zur hingebungsvollen und beharrlichen Erforschung des Kunstwerks, wobei er zwei unterschiedlichen Vorgehensweisen folgte: Auf dem »archäologischen« Weg versuchte er, den latenten Inhalt des jeweiligen Werkes zu entziffern (siehe Freud 1907a); den psycho-biographischen Weg wählte er, um das Kunstwerk vor dem Hintergrund der Biographie des Künstlers zu interpretieren (siehe Freud 1910c). Diese Art der psychoanalytischen Erkundung der Essenz einer künstlerischen Hervorbringung stößt allerdings an deutliche Grenzen, die Freud sehr wohl erkannte (hier sei aber

¹ Eine Einführung in das psychoanalytische Denken dieser Autorin findet sich in einem Schwerpunktheft der Zeitschrift *Richard e Piggie* (Bruno & Lucantoni 2000a, b; Bonaminio & Di Rienzo 2000; Lucarelli 2000; Natoli 2000; Tabanelli 2000), ferner: bei Di Benedetto (2003) und Stefana (2011; siehe auch 2017, 2018); zur Biographie vgl. Letley (2013).

auch darauf hingewiesen, dass das, was den Wiener Meister am stärksten interessierte, die Psychologie des Künstlers war, nicht der schöpferische Prozess, der zur Realisierung des Kunstwerks führt). Jedenfalls tat sich hier eine neue Richtung der Forschung auf, in der die Psychoanalyse, weit entfernt davon, eine interpretierende Position einzunehmen, in Werken der Kunst die außeranalytische Bestätigung ihrer klinischen Intuitionen und theoretischen Konstruktionen suchte: Denn Dichter und Künstler ganz allgemein galten Freud zufolge als geschätzte Bundesgenossen, da sie profunde Kenner des menschlichen Geistes und (anders als gewöhnliche Sterbliche) imstande waren, aus Quellen zu schöpfen, die der »Wissenschaft« verschlossen waren. Ihr Zeugnis in Gestalt ihrer künstlerischen Hervorbringungen musste folglich aufmerksam betrachtet werden (vgl. Freud 1907a). Um eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie diese neue Richtung der Forschung sich auf und für die Psychoanalyse auswirkte, sei hier daran erinnert, welche Rolle der Ödipus-Mythos des Sophokles in der Theorie der ödipalen Triangulierung spielt, einem Grundpfeiler der Freud'schen Psychoanalyse.

Eine Beschäftigung mit dem Freud'schen Blick auf die Kunst geht über die Ziele dieser Arbeit hinaus; hier genügt der Hinweis, dass Freud (1930a, S. 437f.) einen engen Zusammenhang zwischen künstlerischen Talenten und Potentialen und der Sublimierung unterdrückter sexueller Strebungen (Libido) im Kunstwerk postulierte; Kunst, so verstanden als Ersatzbefriedigung und Illusion, konnte der Härte des Lebens Widerpart bieten. Der Künstler ist folglich ein dank seiner Kreativität »befreiter« Neurotiker (Freud 1913j). Bei alledem gelangte Freud allerdings nie zu einer definitiven theoretischen Position, was das Thema der Kunst und des Künstlers betrifft, sondern war und blieb sich insoweit zutiefst unsicher.

Weitere Beiträge zu diesem ersten Zweig der angewandten Psychoanalyse kamen von der Analytikerin Melanie Klein. Vorausgeschickt werden muss hier, dass diese Begründerin einer neuen Schule im Gegensatz zu Freud (für den die erste Beziehung des Kindes zur Welt eine narzisstische Beziehung ist) davon ausging, dass das Kind von Anfang an eine Beziehung zum Objekt unterhält: Eine Beziehung, die allerdings insofern partiell ist, als es sich um eine Beziehung zur Brust handelt (zu einem Teilobjekt, das als erstes ästhetisches Objekt betrachtet werden kann). Diese Konfiguration der Beziehung zum Teilobjekt definiert die von Klein so bezeichnete paranoid-schizoide Position, in der das kleine Kind primitive Abwehrmechanismen (Spaltung, Verleugnung, Projektion und Introjektion) nutzt, um sich gegen die von der Phantasie vom verfolgenden Objekt (unangenehme Sensationen, zum Beispiel Hungergefühle) ausgelöste und

das Selbst vernichtende Angst zu wehren. Um den fünften bis sechsten Monat herum erkennt das Kind die Mutter als vollständiges Objekt, nicht mehr als Teilobjekt (allein die Brust). Zugleich taucht die Furcht in ihm auf, das geliebte Objekt mit seinen destruktiven Impulsen und seiner Gier zerstört zu haben (die Angst des Kindes hat also einen vorwiegend depressiven Charakter). Mit der gelungenen Wahrnehmung des vollständigen Objekts vollzieht sich der Übergang von der paranoid-schizoiden zur depressiven Position. Gleichzeitig wird das Kind von Schuldgefühlen und dem heftigen Wunsch ergriffen, das Objekt zu bewahren und den ihm zugefügten Schaden wiedergutzumachen – eine reparative Tendenz, die über die gesamte Lebensspanne des Subjekts hinweg eine entscheidende Rolle im Rahmen der Sublimierungsprozesse und bei der Begründung von Objektbeziehungen spielen wird (Klein 2000b [1959], S. 400).

Nach Klein (1995b [1929]) steht die künstlerische Kreativität in der Tat insofern in einem Zusammenhang mit dem Konzept der Wiedergutmachung, als die depressiven Gefühle starke kreative und rekonstruktive Impulse in Gang setzen. Der künstlerische Prozess scheint also der depressiven Position zuzugehören; tatsächlich stellte Klein dann (zum Beispiel 2000a [1958], 2000c [1960]) klar, dass Voraussetzung für das Gelingen des kreativen Prozesses die Integration der paranoid-schizoiden mit der depressiven Position ist, eine Integration, die ihrerseits von grundlegender Bedeutung dafür ist, dass sich eine harmonischere Persönlichkeitsstruktur etabliert.

Melanie Kleins Denkfigur von »Kunst als Wiedergutmachung« wurde von mehreren ihrer Schüler weiterentwickelt, so von Hanna Segal und von Adrian Stokes, dem Maler, Dichter und Kunsthistoriker, der bei Klein in Analyse gewesen war. Diese Schüler vollzogen den Schritt vom Verständnis von Kunst als Wiedergutmachung zum Konzept des ästhetischen Konflikts (siehe Gosso 2004). Dabei verband Segal (1992 [1952]) den Prozess des künstlerischen Schaffens mit der depressiven Position und mit der Trauerarbeit, in dem Sinn, dass ein Kunstwerk sich der Fähigkeit des Künstlers verdankt, die eigenen Phantasien und depressiven Ängste zu erkennen und zum Ausdruck zu bringen und zugleich die so wiedergewonnene innere Harmonie in das Werk zu projizieren (das eine ganz neue Hervorbringung bzw. Realität ist, in der die innere Welt des Künstlers zum Ausdruck kommt). Die Kunst erweist sich also für den Künstler als die beste Art, die in der Phantasie zerstörten Objekte zu rekonstruieren und die der depressiven Position zugehörigen Gefühle der Reue und der Verzweiflung abzumildern. Stokes (1955) wiederum hob in Übereinstimmung mit Segal hervor, dass der kreative Prozess sich aus der Vereinigung der Lebenstribe (Eros) mit den Todestrieben (Thanatos) entwickelt.

In diese historische und theoretische Situation, in der die Psychoanalyse sich allmählich auch der (in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch von ihr vernachlässigten) ästhetischen Fragen der Kunst annimmt, gehört der eigenständige Beitrag Marion Milners, mit dem wir uns jetzt befassen wollen.

Die Entdeckung der »freien Zeichnungen«

Um 1920 entstand in Frankreich die künstlerische Bewegung des Surrealismus, die zwar bestrebt war, der radikalen Ungeordnetheit des Dadaismus eine Ordnung entgegenzusetzen, dabei aber selbst noch gewisse Elemente dieser vorausgegangenen Stilepoche erkennen ließ, so etwa die Begeisterung für das Irrationale und Unsinnige ebenso wie die häufige Berufung auf die Mechanismen des Unbewussten (»psychischer Automatismus«) und des Zufälligen. Die Sur-Realität äußerte sich darin, dass Begriffe wie Präsenz, Solidität und Unwiderruflichkeit, die üblicherweise mit der äußeren Realität in Verbindung gebracht werden, nun der Traumarbeit zugeordnet wurden. Freuds *Traumdeutung* (1900a) hatte einen erheblichen Anteil an dieser Entwicklung, wenn man bedenkt, dass René Magritte (1981 [1938], S. 79) notieren konnte: »Der Surrealismus fordert für das wache Leben eine Freiheit, die der, die wir beim Träumen haben, ähnlich ist«. Die Definition der surrealistischen Bewegung findet sich im Ersten Manifest des Surrealismus, wo wir lesen:

»Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung. [...] Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen« (Breton 1968 [1924], S. 26 f.).

Marion Milner kannte die surrealistische Bewegung; wir wissen auch, dass sie in den späten 1930er Jahren eine Gemäldeausstellung zweier britischer Surrealisten – Reuben Mednikoff und Grace Pailthorpe – besuchte, die ausgiebigen Gebrauch vom automatischen Zeichnen machten (Pailthorpe war übrigens nicht nur Malerin, sondern auch Psychoanalytikerin).

Gelangweilt von den eigenen Zeichnungen, die ziemlich getreue Abbilder der äußeren Realität waren, und parallel zu einer persönlichen Ana-

lyse, die schon im darauffolgenden Jahr Teil einer psychoanalytischen Ausbildung wurde, suchte Milner ab 1938 einen eigenen Weg zur Malerei. Diese Suche und ihre Reflexionen über die Zeichnungen, die dabei entstanden, fanden in Form eines inneren Dialogs auch Eingang in ihre Analyse bei Sylvia Payne (Sayers 2002, S. 114). Milner überlegte, dass es interessant sein müsste, ohne bewusste Absicht zu zeichnen, und war verblüfft, als sie eher zufällig entdeckte, dass ihr hin und wieder Skizzen oder Zeichnungen gelangen, obwohl sie Auge und Hand frei hatte tun lassen, was sie wollten – dass es also möglich war, ohne bewusste Absicht oder inhaltliche Vorgabe »etwas« zu zeichnen.² Folgerichtig begann sie, Zeichnungen etwa so zu betrachten wie Freud sich den Träumen genähert hatte, und stellte fest, dass die Bewegungen des Bleistifts auf dem Papier nach der Methode, die sie die »freie« nannte, Stimmungen und Ideen auftauchen lassen konnten, die auf der Ebene der Bewusstheit nicht vorhanden zu sein schienen: Die freien Zeichnungen waren also durchdrungen von der Beschaffenheit der Gefühle und authentischen (bewussten wie unbewussten) Gedanken der Person, die sie produzierte. Das stimmte mit dem überein, was der Psychoanalytiker Herbert Silberer (1909) als »funktionales Phänomen« bzw. als den Umstand beschrieben hatte, dass die Traumbilder die tatsächliche Verfassung des Träumers repräsentieren und nicht den Inhalt des Denkens. Eine Zeichnung kann also nur dann interessant sein, wenn sie ein Amalgam aus äußerer Welt und Aspekten des Selbst darstellt, und dieses Selbst zeigt sich auch in den Gesten des »Künstlers«, die ganz einmalige Spuren auf dem Blatt hinterlassen und damit zum Ausdruck bringen, was in ihm vorgeht.

In Parenthese möchte ich hier daran erinnern, dass die Entdeckung der Spiegelneuronen und der verkörperten Simulation zu neuen Überlegungen bezüglich der empathischen (automatischen) Reaktionen auf Bilder, Kunstwerke eingeschlossen, geführt hat. Ein umfangreiches neurowissenschaftliches Datenmaterial erlaubt die Hypothese, dass

² Hier sei ein weiterer Passus aus dem Manifest des Surrealismus zitiert: »Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist soweit wie möglich auf sich selber konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. Machen Sie sich klar, daß die Schriftstellerei einer der kläglichsten Wege ist, die zu allem und jedem führen. Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlesen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden« (Breton 1968 [1924], S. 29 f.).

»allein schon die Bewegungen des Künstlers, der an seinem Werk arbeitet, die empathische Einbeziehung des Beobachters ermöglichen, indem sie die Simulation jenes motorischen Programms in Gang setzen, das der im Zeichen (also in den Pinselstrichen oder Farbspritzern) implizierten Geste entspricht« (Freedberg & Gallese 2007, S. 202; siehe auch Gallese 2011).

Tatsächlich handelt es sich dabei um keine ganz neue Hypothese, denn schon 1873 hatte der deutsche Philosoph und Kunsthistoriker Robert Vischer von der Bedeutung der *Einfühlung* in der ästhetischen Erfahrung des Kunstbetrachters gesprochen.

Milner erkannte, dass das Zeichnen eng mit den Fragen von Getrenntheit und Distanz zwischen dem Subjekt und den Objekten zusammenhängt und dass die Konturen der Objekte in der Realität der Natur nicht so fest umrissen, so klar und geschlossen sind wie der vernunftgeleitete und beschwichtigende sogenannte gesunde Menschenverstand das gern hätte: »Wenn man sie [= die Gegenstände] wirklich im Verhältnis zueinander betrachtete, waren ihre Umrisse nicht klar und eindeutig, wie ich immer gemeint hatte, sondern verloren sich ständig im Schatten« (Milner 1988 [1950], S. 32). Im sicheren Wissen um die Existenz der Grenzen sah Milner allerdings ein Bollwerk gegenüber der Angst, verrückt zu werden, der Angst, »jedes Gefühl für trennende Grenzen zu verlieren, vor allem für die Grenzen zwischen den greifbaren Wirklichkeiten der Außenwelt und den phantastischen der Innenwelt des Fühlens und Denkens« (S. 34). Tatsächlich war es die Lektüre von Harold Speeds *The practice and science of drawing*, die ihr half, die Objekte in ihrer Umgebung auf neue Weise zu betrachten. Besonders nützlich war ihr in diesem Zusammenhang der folgende Passus:

»Die meisten frühen Formen der uns aus der Geschichte bekannten Zeichnungen [...] sind ihrer Art nach weitgehend Umrisszeichnungen. Das ist eine bemerkenswerte Tatsache, wenn man das etwas entfernte Verhältnis bedenkt, das die Konturen zum gesamten Phänomen des Sehens haben [...]. Eine Linie scheint vom optischen Gesichtspunkt etwas Bedauerndes zu sein, da die Grenzen nicht immer klar bestimmt sind, sondern ständig in die umgebende Fläche übergehen und sich verlieren, um später erneut aufgenommen und noch einmal bestimmt zu werden« (Speed 1917, S. 50; zit. nach Milner 1988 [1950], S. 32).

Tatsächlich hatte sich bereits Leonardo da Vinci der Technik des *Sfumato* bedient, des allmählichen Übergangs von einem Farbton zum anderen, des Verschwimmens der Farben ineinander anstelle ihres kontrastierenden Nebeneinanders. Ausgehend von seinen wissenschaftlichen Studien war

Leonardo zu der Überzeugung gelangt, dass keine in der Natur anzutreffende Form sich jemals fest umrissen präsentiert; entsprechend lösten sich die Umrisse der Gegenstände in seinen Bildern auf, und der Eindruck des Plastischen verringerte sich. Einen wichtigen Beitrag zum Diskurs über die Konturen in der Malerei leistete auch William Turner, der Vater der romantischen englischen Landschaftsmalerei und Vorläufer des Impressionismus, der in seinen Gemälden bis zur Aufhebung der Umrisslinien gelangte, jener Linien, die eine Figur umschreiben und sie vom Hintergrund abheben. Wichtige einschlägige Beiträge kamen in der Folge von den Impressionisten, etwa von Claude Monet, und von den Expressionisten, in erster Linie von Vincent van Gogh.

Die vielen kreativen Erfahrungen, die Milner in jenen Jahren machte, die Auseinandersetzung mit dem Inhalt ihrer Zeichnungen und die Autoanalyse der eigenen mentalen Prozesse, die diese kreativen Erfahrungen begleiteten, schlugen sich schließlich in dem Buch *On Not Being Able to Paint* (deutsch: *Zeichnen und Malen ohne Scheu*) nieder, dessen Abfassung sich als ein Versuch erwies, »innerhalb der Grenzen eines Spezialgebiets etwas über die Natur jener Kräfte zu erfahren, die Ordnung ins Chaos bringen« (Milner 1987e [1957], S. 216), und gleichzeitig herauszufinden, wie psychische Kreativität funktioniert.

Der Prozess der Symbolisierung

Über der Arbeit an ihrem Buch *On Not Being Able to Paint* wurde Milner sich zunehmend der Tatsache bewusst, dass sie es nicht vermochte, eine präzise Definition »psychischer Kreativität« zu geben. Erst später konnte sie psychische Kreativität als die Fähigkeit definieren, ein Symbol zu gestalten: Kreativität in der Kunst schafft ein Symbol für das Fühlen³, Kreativität in der Wissenschaft schafft ein Symbol für das Wissen. In dieser Definition kommt eine Übereinstimmung mit den Ideen der Philosophin Susanne K. Langer zum Ausdruck: Langer (1984 [1942], 2016 [1953])

³ Das Verständnis des Kunstwerks als Repräsentant oder Symbol von Emotionen erscheint heute als starke Vereinfachung. Gegenwärtig wird die künstlerische Schöpfung – auf eine vielleicht weniger poetische, sicherlich aber auch weniger naive Weise – als Ergebnis des koordinierten Zusammenwirkens kognitiver (Wahrnehmung, Denken, Imagination, Aufmerksamkeit, Erinnerung etc.), affektiver und eben auch somatischer Prozesse betrachtet (siehe Argenton 1996). Überdies ist die Idee des Kunstwerks als Repräsentant der Emotionen des Künstlers außerordentlich eng gefasst; sie muss auch das Innenleben des Künstlers und seine Sicht der Realität und des Lebens einschließen (Bartoli 2003).

betrachtete künstlerisches Tun als das Erschaffen von Formen, die symbolisch zum Ausdruck bringen, was der Künstler über diesem seinem Tun fühlt und wie er diese Gefühle erlebt. Mit anderen Worten, der Künstler bringt seine Gefühle nicht unmittelbar zum Ausdruck, sondern artikuliert sie mittels jener symbolischen Formen, die ihm unter dem Eindruck dieser Gefühle gelingen.

Berührungspunkte finden sich auch mit dem Denken des englischen Dichters William Wordsworth (1990 [1800]). In seinem berühmten Vorwort zu den *Lyrical Ballads* schreibt er:

»Poesie nimmt ihren Anfang mit einem Gefühl, das in der Stille wiedererlebt und so lange kontempliert wird, bis die Stille sich durch eine Reaktion allmählich auflöst und ein Gefühl ähnlich dem zuvor kontemplierten Gefühl aufkommt und nun seinerseits im Geist präsent ist. In dieser Stimmung nimmt in der Regel ein gutes Gedicht seinen Anfang, und in einer Stimmung wie dieser setzt es sich fort« (S. 266).

Nach Milner (1987b [1952]) geht der Symbolbildung die Identifikation eines Primärobjekts mit einem sekundären Objekt voraus, das in der Realität anders, aber unter emotionalem Aspekt identisch ist (was nicht bedeutet, dass das Subjekt die beiden verwechselt). Dabei ist unter dem Primärobjekt jenes Objekt bzw. ein Teil jenes Objekts zu verstehen, mit dem das Kind von Anfang an verbunden ist. In ihm sucht das Subjekt eine Repräsentation der eigenen inneren Zustände, eine Errungenschaft, die es ihm ermöglichen soll, ihre notwendige Expulsion zu vermeiden. Das sekundäre Objekt ist ein weiteres Stück Welt (eine Person, ein Kunstwerk etc.), das durch den Prozess der Symbolisierung Signifikanz gewinnt.

Es sind zwei Konzepte, die Milner heranzieht, um über diesen Fusions- bzw. Identifikationsprozess nachzudenken: Zum einen die Phantasie, denn nur in der inneren Realität können zwei separate Objekte zu *einem* Objekt verschmelzen; zum anderen die Illusion – ein Verweis auf den »potentiellen Raum«, von dem Winnicott (1997 [1953]) spricht –, die eine (phantasmatische) Beziehung zu einem in der Außenwelt wahrgenommenen Objekt impliziert. Aber was ist es, was das kleine Kind dazu bringt, sein Interesse vom primären auf das sekundäre Objekt zu verlagern?

Melanie Klein (1995a [1923], 1995c [1930]) hatte über den realen Verlust des Objekts hinaus auf die Existenz eines inneren Konfliktes hingewiesen, der das Kind zwingt, ein anderes Objekt zu besetzen, um das primäre Objekt vor seiner Aggressivität und sich selbst vor Schuldgefühlen zu schützen. Milner teilte die Meinung Melanie Kleins, dass Symbolisierung der Ausgangspunkt aller Talente ist bzw. allen Fertigkeiten zugrunde liegt,

mittels derer die Menschen sich mit ihrem Umfeld auseinandersetzen, und dass eine vorzeitige Ich-Entwicklung dieses symbolisch-poetische Potential hemmt; den Gedanken eines *angeborenen* Neidgefühls akzeptierte sie dagegen nicht. Für sie war Neid an eine frühe Ich-Bildung gebunden, die ihrerseits einer Kindheit geschuldet war, in der die primäre Omnipotenz allzu wenig Raum gefunden hatte. Da sie sich über die Notwendigkeit der Entstehung und Festigung von Objektbeziehungen im Klaren war, verwarf sie die allein auf das Wiedergutmachungsbedürfnis abhebende Sicht Melanie Kleins und verband sie zugleich mit dem schon von Ernest Jones (1978 [1916]) vorgetragenen Gedanken, dem zufolge der Identifikationsprozess auf dem Anliegen gründet, die äußere Welt mit Aspekten des Selbst zu bestücken, die sie vertraut erscheinen lassen. Der Gedanke der Projektion des Selbst in die Welt, von der Jones sprach, wurde von Sandor Ferenczi (1970 [1913]) wiederaufgenommen. Ferenczi schildert, wie das Kind die äußere Realität zu leben sucht, indem es sie filtert und dort projektiv die eigenen Organe und ihre Funktionen wiederfindet. Milner, die einem Gedankengang folgt, wie er ähnlich auch von Ella Sharpe (1935) vertreten wurde, rückt von Jones ab und sieht im Prozess der Symbolisierung keineswegs ein »Hindernis gegenüber dem Fortschritt« (Milner 1987c [1952], S. 84), sondern die einzig mögliche Art, die Welt zu verstehen.

Die imaginative Konzentration

Mit Beginn der 1930er Jahre näherte Milner sich dem Zen-Buddhismus und den mystischen Traditionen des Orients und des Okzidents, um mehr über Methoden der Bewusstseinsveränderung und die Konzentration auf die innere Körperwahrnehmung zu erfahren. Auf diesem Weg vertrat sie in der Folge den Gedanken, dass es zur Erschaffung einer Illusion einer bestimmten Art von (zugleich aktiver und immobiler) imaginativer Konzentration bedürfe, eines kontemplativen Handelns, durch das die äußere Welt um gewisse Qualitäten des eigenen Wesens des Subjekts bereichert wird (Milner 1987d [1956]). Dieser Zustand der tiefen Konzentration ist eine Sinneserfahrung, in der sich ein leerer Raum⁴ darbietet, ein »uteriner

⁴ Dabei darf nicht vergessen werden, dass diese Leere, die mit dem zeitweisen Verzicht auf das beruhigende logische Denken zusammenhängt, auch ein Raum des Schreckens und der Furcht sein kann, in eine unumkehrbare Depression zu fallen. Um diesen leeren Raum ertragen zu können, hält Milner es für notwendig, auch den Zweifel und das nichtbefriedigte Sicherheitsbedürfnis zu ertragen. Sie erwähnt das schon 1943, wobei sie an die »negative capability« denkt, die »negative Fähigkeit«, über die sich der britische

Raum«, aus dem etwas Neues entstehen kann. Die Konzentration auf die Erschaffung einer kreativen Illusion gleicht einer Ekstase; es ist die emotionale Erfahrung des Suchens und Findens des Substituts, des Vertrauten im Unvertrauten (eine Anspielung auf Wordsworth [1800], der davon spricht, dass es ein Vergnügen und das wichtigste Nahrungsmittel für unseren Geist sei, Gleiches im Ungleichen wahrzunehmen). Ein solcher Zustand der Ekstase lässt den, der ihn erfährt, an eine eigene ozeanische Fähigkeit denken, die Welt zu erschaffen. Man kann also sagen, dass »die Kunst die Natur erschafft«:

»Sie vereinigt das nicht-ich-objektive Material mit dem ich-subjektiven psychischen Inhalt, indem sie ihm Gestalt verleiht, und dadurch macht sie das Nicht-Ich ›real‹, realisierbar. [...] Was also der Künstler – oder vielleicht sollte man sagen, der große Erneuerer in der Kunst – im Grunde macht, ist kein Neuerschaffen im Sinne des Wieder-Herstellens dessen, was verlorengegangen ist (obwohl er das macht), sondern ein Erschaffen dessen, was ist, weil er die Kraft erschafft, es wahrzunehmen. Durch das ständige Aufbrechen der eingefahrenen, vertrauten Muster (vertraut im Rahmen seiner eigenen Kultur und geschichtlichen Zeit) der logischen, vernünftigen Trennungen von ›Ich-Nicht-Ich‹ erschafft er tatsächlich ›Natur‹, auch menschliche Natur. Das geschieht, indem er alte Symbole enttarnt und neue schafft, wodurch er uns beiläufig zu erkennen gibt, daß das alte Symbol ein Symbol war, während wir vorher dachten, das Symbol wäre eine ›Realität‹, weil wir nichts hatten, womit wir es vergleichen konnten.⁵ In diesem Sinne zerstört er ständig ›Natur‹ und schafft Natur neu – was vielleicht der

Romantiker John Keats in einem Brief vom 21. Dezember 1817 an seine Geschwister äußert: Diese Fähigkeit zeichnet einen Menschen aus, der imstande ist, sich in ungewissen, mysteriösen, unerklärlichen Situationen einzurichten, ohne nervös nach einer rationalen Erklärung zu suchen: »Negative Capability, that is when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason« (Keats 1995 [1817–1820], S. 75). Zur Auseinandersetzung mit Bions »O« und Milners »Zero« (»schwängere Leere«) siehe Michael Eigen (2015).

⁵ Der Autor und Kunsthistoriker Herbert E. Read (1951) macht darauf aufmerksam, dass es geboten ist, zwischen zwei sehr unterschiedlichen Bedeutungen des Wortes »Symbol« zu unterscheiden: Einerseits klingt darin die Vermischung zweier konkreter Objekte oder aber eines konkreten Objekts mit einer immateriellen Vorstellung an; zum anderen der Gedanke, dass es jene anfängliche Trennung gar nicht gab, dass das Symbol vielmehr eine Form der eigentlichen Verlautbarung sei. Im Zusammenhang mit dieser zweiten Erklärung des Wortes »Symbol« spricht Segal (2002 [1950]) von der »symbolischen Gleichung«: Das Symbol geht eine Fusion mit dem Symbolisierten ein; zwischen beiden besteht kein Unterschied. Ein bekanntes Beispiel ist das des Geigers, der auf die Frage seines Arztes, warum er im Augenblick seiner Erkrankung aufgehört hat zu spielen, die Antwort gibt, er habe nicht die Absicht, in der Öffentlichkeit zu masturbieren.

Grund dafür ist, weshalb die depressiven Ängste ein erfolgreiches kreatives Arbeiten in der Kunst so leicht hemmen, aber zugleich können sie dadurch auch gemildert werden« (Milner 1988 [1950], S. 211 f.).

Milner sagt uns damit, dass der in jedem von uns verborgene poetische Genius, der die äußere Welt für uns »erschafft« und damit etwas Vertrautes im Unbekannten aufdeckt, für sein Wirken einer besonderen Form der imaginativen Konzentration bedarf, einer diffusen kontemplativen Aufmerksamkeit, die das, was er sieht, um eine spezielle Beschaffenheit des eigenen Selbst bereichert. Eine solche Konzentration im Selbst und im Körper darf nicht ausschließlich als regressive Bewegung betrachtet werden, sondern auch, wenn nicht überhaupt in erster Linie, als prälogisches Verschmelzen von Subjekt und Objekt ebenso wie von Körper und Geist (Milner 1987f [1960], 1969). Und was den poetischen Genius angeht, den jeder Mensch besitzt: Auch der Philosoph Jacques Maritain (1983 [1953]) attestierte allen Menschen die potentielle Fähigkeit zur poetischen Intuition (für ihn der Ausgangspunkt des kreativen Prozesses) und war darüber hinaus der Ansicht, dass diejenigen, die diese Fähigkeit nicht besitzen, sie sehr wahrscheinlich unterdrückt oder abgetötet haben. Der Künstler ist also ein Mensch, der sich diese Fähigkeit gestattet, auch wenn er dafür jenen abgrundtiefen Schrecken erleben muss, die Angst, verrückt zu werden, weil ihm jedes Gefühl für die Grenzen zwischen getrennten Entitäten abhandengekommen ist – ein Zustand des Nicht-Unterscheidens und Nicht-Unterscheiden-Könnens, der zugleich aber auch Quelle der Kreativität ist.

Die Erfahrung des Künstlers

An diesem Punkt dürfte klar sein, dass es Milner in ihrer Auseinandersetzung mit den Themen von Kreativität und Kunst gezielt um die persönliche gefühlsmäßige Erfahrung des eigenen künstlerischen Schaffens zu tun war, um ein Erleben, an dem der Körper in ganz elementarer Weise beteiligt ist. In diesem Zusammenhang spricht sie vom notwendigen Wechselspiel zwischen den körperlichen Rhythmen des Subjekts und dessen innerer Beziehung zu der Person, die sich hingebungsvoll und in gebührender Weise um das einstige Kind kümmerte; notwendig ist aber auch das Zusammenspiel mit den besonderen Eigenschaften des gewählten Ausdrucksmittels (siehe Rayner 1991, S. 75). Der psychophysische Rhythmus einer Person, die in das Erschaffen eines Kunstwerks vertieft ist, was immer es sei, ist einmalig und unwiederholbar, er ist der Lebens-

quell der *wahren* Kunstwerke, jener Schöpfungen, in denen sich – im Fall der Malerei mittels Linien und Farben – die Einmaligkeit der psychophysischen Struktur ihres Urhebers im Wortsinn »äußert« (hier sei daran erinnert, dass Ella Sharpe schon 1935 in einer Veröffentlichung, in der sie sich eingehend mit den Eigenschaften befasste, die den Künstler auszeichnen, die Schönheit eines Kunstwerks auf die rhythmischen Bewegungen des in seine Arbeit vertieften Urhebers zurückführte). Denken wir in diesem Zusammenhang auch an das kleine Kind, das in seinem imaginativen Szenarium die Mutter erschafft. Wir wissen natürlich, dass das nicht stimmt, aber das Kind wird sein ganzes Selbst auf diese Illusion verwenden, zumindest solange es sie konstruiert, solange es sich also in einem Zustand der Ekstase befindet, die der subjektiven Realität des soeben von ihm Erschaffenen geschuldet ist. Das Ausdrucksmittel bzw. die flexible Materie ist in diesem Fall die Mutter, die »dem Kind die reale Brust gerade dann [anbietet], wenn es zu einem schöpferischen Prozeß bereit ist, also genau zum richtigen Zeitpunkt« (Winnicott 1997 [1953], S. 21). Milner (1987e) sagt uns auch, dass das rhythmische Potential, das dem psychophysischen Organismus jedes Menschen innewohnt, eine verlässlichere Quelle der Ordnung sein kann als der Glaube an eine entweder von außen oder von innen (d. h. vom bewusst planenden Geist) aufgenötigte Ordnung.

In einem eher allgemeinen Sinn können wir mit Milner sagen:

»So ist also [...] das, was der Künstler in nichtverbalen Symbolen begrifflich formuliert, die verblüffende Erfahrung des Daseins, die innerlich empfundene Erfahrung, ein sich bewegender, lebender Körper im Raum zu sein, mit der Fähigkeit, eine Beziehung zu anderen Gegenständen im Raum herzustellen. Inbegriffen in dieser Erfahrung des Lebens ist die Erfahrung des schöpferischen Prozesses selbst« (Milner 1988 [1950], S. 209).

Das Bemühen, die Erfahrung zu bewahren, ist der unbewusste Versuch, den Rapport mit dem Primärobjekt wiederherzustellen, das für das Innenleben verlorengegangen ist, sei es wegen der unbewussten aggressiven Gefühle, die durch die Trennung vom Nicht-Ich geweckt wurden, sei es weil es im Wesen der emotionalen Erfahrung liegt, flüchtig zu sein. Hier sei allerdings daran erinnert, dass die primäre Funktion der Kunst nicht die Wiedergewinnung verlorener Objekte ist, sondern das »Erschaffen« neuer Objekte.

Das Körper-Erleben, genauer gesagt die libidinösen Besetzungen in den verschiedenen Phasen der psychosexuellen Entwicklung (der oralen, der analen und der phallischen Phase), spielt also eine wichtige Rolle auch in Bezug auf die Symbole, die der Einzelne im schöpferischen Prozess nutzt.

Eben das ist gemeint, wenn es heißt, dass die Metaphern ihren Ursprung im Körper haben.

Zur ästhetischen Erfahrung im schöpferischen Prozess

Für die psychische Kreativität, verstanden als die Fähigkeit, ein Symbol zu erschaffen, ist es entscheidend wichtig, das Bekannte im Unbekannten zu finden und damit die natürlichen Ängste vor dem von seinem Wesen her beunruhigenden Unbekannten zu überwinden. Das gestattet es, die Realität von Loslösung und Trennung mit der sie begleitenden Angst zur Kenntnis zu nehmen und Objektbeziehungen einzugehen. Möglich wird das durch die frühen Identifikationen, die ihrerseits die Fähigkeit voraussetzen, einen vorübergehenden Verlust des Selbstgefühls zu tolerieren, »einen vorübergehenden Verzicht auf das diskriminierende Ich, das gewissermaßen abseits steht und versucht, die Dinge objektiv, rational und ohne affektive Färbung zu sehen« (Milner 1987b, S. 97). Der mentale Zustand des in diesen Prozess vertieften Subjekts ist derjenige, den der Kunsthistoriker Bernard Berenson (1950 [1948]) als »ästhetischen Augenblick« beschreibt:

»Der aesthetische Augenblick in der bildenden Kunst ist jener flüchtige Augenblick – er ist nahezu zeitlos in seiner Kürze –, wenn der Beschauer sich eins fühlt mit dem Kunstwerk, das er betrachtet, oder mit jeder Art von Wirklichkeit, die der Beschauer selbst mit den Ausdrucksmitteln der Kunst als Form und Farbe aufnimmt. Er hört auf, sein eigenes Ich zu sein, und Bild oder Bauwerk, Statue, Landschaft oder aesthetische Wirklichkeit befinden sich nicht länger außerhalb seiner selbst. Es wird aus beiden eine Einheit. Zeit und Raum sind aufgehoben, und der Beschauer ist besessen von seiner eigenen Wahrnehmung. Wenn sein Alltagsbewußtsein zurückkehrt, ist ihm, als hätte man ihn in erhebende, erleuchtende, ihn verwandelnde Mysterien eingeführt. Der aesthetische Augenblick ist in kurzen Worten ein Augenblick mystischer Vision« (Berenson 1950, S. 74f.).

In ebendiesem »ästhetischen Augenblick« identifiziert sich der Rezipient mit dem Kunstwerk und verliert sich vollständig darin. Es ist klar, dass die Angst, die das Subjekt in solchen Augenblicken des Eintauchens in die Abgründe der Kreativität empfindet, integrierender Bestandteil des schöpferischen Prozesses ist und daher weder gemieden noch negiert wird; das Subjekt ist gewissermaßen gefordert, sich seiner Wahrnehmung auszuliefern.

Nach Milner findet der kreative Prozess, mit dem die dem logischen Denken geschuldete Trennung zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben

wird, im Bereich der Lücken unserer bewussten mentalen Tätigkeit statt: »Jedem, der in sein Inneres blickt, muss klar sein, dass unser mentales Leben sich ganz ähnlich bewegt wie ein Delphin« (Milner 1987d, S. 195), nämlich in einer zyklischen Aufeinanderfolge von Immersionen und Emersionen, bezogen auf die Wasseroberfläche wie auch auf die Grenze zwischen dem Bewusstsein und dem Unbewussten. Milner meint:

»Die logischen Begriffe, in denen wir über die Fähigkeit zur Symbolbildung nachdenken, sind vielleicht weniger wichtig als die prälogischen. Meiner Meinung nach sind es die Begriffe, in denen wir auf den tieferen, nonverbalen Ebenen der Psyche über diese spezifisch menschliche Fähigkeit zur Symbolbildung nachdenken, die mit darüber bestimmen, wie diese Fähigkeit in uns wirkt« (1987e, S. 217).

Auch hier lässt sich eine Übereinstimmung mit Susanne Langer (1984) feststellen, die zwischen diskursiven (= verbalen) und präsentativen (= nonverbalen) Denkprozessen unterscheidet (deren Gesetze, wie Langer betont, ursprünglich von Freud formuliert worden waren). Letztlich sind es aber die Ideen Jacques Maritains und Anton Ehrenzweigs, die Milners Sicht des kreativen Prozesses stark beeinflussen.

Maritain (1983 [1953]) war der Ansicht, dass der moderne Maler eher am Malen als solchem interessiert sei als daran, »etwas« darzustellen. Das bedeutet nicht, dass der Künstler sich von der Natur zurückzieht; es bedeutet vielmehr, dass er, getrieben von der verzweifelten Suche nach einer tieferen Realität, über die Erscheinung der Dinge hinausgeht. Motor dieses Prozesses dürfte der Umstand sein, dass die kreative Subjektivität des Künstlers nur zusammen mit dem, was außerhalb des Selbst liegt, Bewusstheit erlangen kann. Für den Philosophen Maritain werden das Selbst und die »Dinge« im kreativen Akt gleichzeitig erfasst, weil die für das logische Denken typische Trennung von Subjekt und Objekt hier aufgehoben ist.

Ehrenzweig (1953) wiederum spricht von einer Artikulationstendenz des logisch-rationalen Denkens und von einer tieferen mentalen Aktivität, dem unbewusst-prälogischen Denken, dessen Funktionsweise dem Oberflächendenken chaotisch erscheint, das im Vergleich mit diesem aber in Wahrheit sehr viel mehr leisten und verstehen kann. Überdies weist Ehrenzweig darauf hin, dass schon andere auf diese Artikulationstendenz des rationalen Denkens hingewiesen hatten, so Freud, William James und die Gestaltpsychologen (die Letzteren hatten sich zudem eingehend mit der Frage der Wahrnehmung der Objekte befasst, genauer gesagt mit der Uneindeutigkeit und undefiniertheit der Objekte im Verhältnis zum Kontext – ein Thema, das auch die malerische Wahrnehmung einschließt).

Was das Kreativitätsverständnis Milners (1987d) angeht, so können wir sagen, dass es sich nicht einfach auf jenen mentalen Zustand zurückführen lässt, den der französische Schriftsteller und Dramaturg Romain Rolland (1927, zit. nach Freud 1930a, S. 430) als das »ozeanische Gefühl« bezeichnete, völlig eins mit dem Universum zu sein. Es steht auch in einem engen Zusammenhang mit dem ständigen Oszillieren zwischen dem Zustand, in dem das Ich des Kindes und später auch des gesunden Erwachsenen (noch) nicht von der es umgebenden Außenwelt differenziert ist, und dem Zustand, der das logische Denken charakterisiert und in dem die Dinge und das Selbst je separat begriffen werden.

In diesem Zusammenhang spricht Ernst Kris [1977/1952], ein Vertreter der Ichpsychologie, vom kreativen Prozess in Begriffen einer kontrollierten Regression des Ich auf den Primärvorgang, wobei die Kontrolle über die höheren Funktionen teilweise gelockert wird, das Ich sich aber doch eine gewisse Autonomie gegenüber dem Es bewahrt.

Dieses zyklische Alternieren wird nicht einfach passiv erfahren, sondern auch aktiv in der Absicht genutzt, etwas zu produzieren; damit es sich ereignen kann, bedarf es allerdings eines Kontextes, in dem das Subjekt sich gefahrlos seinen Phantastereien und Illusionen des Einsseins hingeben kann, eines Kontextes also, wie er sowohl dem Künstler als auch dem Kunstbetrachter beispielsweise durch die Malerei geboten wird (Milner 1987e). Was also erreicht oder wiedererlangt werden muss, ist

»ein mentaler Zustand angesichts des Materials, des Sujets oder des Kunstwerks, der demjenigen der frühen Zweisamkeit nahekommt, in dem Ich und Nicht-Ich nicht klar voneinander differenziert sind, denn nur in einem solchen mentalen Zustand ist die Erfahrung von Kreativität möglich« (Spitz 1985, S. 148).

Das deckt sich mit der Position von Christopher Bollas (1997 [1987]), der die erste Ästhetik des Menschen im Idiom der formalen Ästhetik erkennt, hier verstanden als die Erfahrung des kleinen Kindes mit dem Idiom der mütterlichen Betreuung.

Ausgehend von Otto Ranks 1932 erschienenem Werk über *Kunst und Künstler* gelangte Milner (1987b, 1987d) zu einer Sicht der Kunst als Brücke zwischen der inneren und der äußeren Welt, deren Grenzen verschmelzen, ohne sich dabei zu verunklären. Kunst ist folglich eine Methode, die es dem erwachsenen Menschen erlaubt, nicht in die tödliche Sterilität zu verfallen, die der starren, ausschließlich »objektiven« Perfektion der Welt innewohnt. Möglich ist das, weil die Kunst die Illusion von Einheit, von prälogischer Fusion zwischen Subjekt und Objekt zulässt und

damit eine reziproke Beziehung zwischen innerer und äußerer Realität ermöglicht. Kurz gesagt, die Kunst ermöglicht jene Illusion, die notwendig ist, um einen kreativen Rapport mit der Realität zu unterhalten. In diesem Prozess kommt dem Rahmen eine ganz grundlegende Rolle zu: Der Rahmen soll gewährleisten, dass das, was in ihm wiedergegeben ist, nicht die objektive Realität, sondern eine Illusion ist; folglich muss das, was wir innerhalb des Rahmens wahrnehmen, symbolisch gedeutet werden, als Metapher (Modus der Verständigung), in der die psychische Realität zum Ausdruck kommt (Milner 1987c). Im Einklang mit dem Gedanken des notwendigen Oszillierens zwischen der Illusion des Einsseins und der Desillusion meint Stokes (1955): Dass das chaotische Material am Ende eine ästhetische Form annehmen kann, verdankt sich der doppelten Erfahrung a) eines Zustandes der Fusion mit dem gewählten Ausdrucksmittel und b) der Erkenntnis des Separiertseins.

Es ist klar, dass künstlerische Tätigkeit mit Hilfe eines Ausdrucksmittels oder Mediums die Erfahrung ermöglicht, ein Objekt zu erschaffen (eine Erfahrung, die, falls die frühe emotionale Entwicklung einigermaßen gut verlaufen ist, in Wahrheit eine Wieder-Erfahrung ist). Für Milner (1987b, 1987d) ist das Ausdrucksmittel ein formbares Material, das sich dem, was ihm zugefügt wird, unterwirft, ohne eigene Ansprüche anzumelden, ein Material, das man dazu bringen kann, die Form der eigenen Phantasie anzunehmen. Der Künstler verwendet also das von ihm gewählte Ausdrucksmittel etwa so, wie der Dichter – jedenfalls nach Christopher Caudwell (1971 [1937]) – die Worte verwendet. Aber das Ausdrucksmittel ist zugleich auch das, was der Künstler aller Wahrscheinlichkeit nach im höchsten Maß idealisiert. Nur wenn er es so sehr liebt, dass er sich für die realen Qualitäten und effektiven Möglichkeiten seines Materials zu sensibilisieren und so dessen Formbarkeit voll auszunutzen vermag, wird das von ihm geschaffene Objekt die Höhe der Idealisierung erreichen. Nur dort, »wo Material als Medium eingesetzt wird, entstehen Ausdruck und Kunst« (Dewey 1980 [1934], S. 78).

Wichtigster Aspekt jedes Kunstwerks ist nicht der darin symbolisierte unbewusste Wunsch, sondern der Umstand, dass etwas Neues erschaffen worden ist (ein neues Stück Außenwelt, das auf dem Weg über die Symbolisierung das primäre Fusionsbedürfnis befriedigt und es damit ermöglicht hat, dass das Interesse sich auf ein reales Objekt verlagert). Der Künstler bringt sein individuelles Erleben in eine neue Form, die sich der sozialen Welt der Kunst eingliedern lässt; er erschafft Symbole, die das Innenleben erkennbar machen, und bewirkt damit, dass der Graben zwischen seinem Erleben und den ihm zur Verfügung stehenden (sprach-

lichen und künstlerischen) Mitteln der emotionalen Äußerung sich wenn schon nicht schließt, so doch verringert. Wenn es stimmt, was Kandinsky (2016 [1952], S. 88) sagt – »nur durch Gefühl [...] ist das künstlerisch Richtige zu erreichen« –, dann ist das Kunstwerk mittels der »Form«, in der es materialisiert wurde, das Kommunikationsvehikel der Gefühle des Künstlers. Damit nehmen die vom Künstler gefundenen Symbole volle Bedeutung (für ihn) an (Milner 1987b). Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass es nach dem Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1978 [1955]) die Einheit von »Form«, »Idee« und »Gehalt« eines Kunstwerks ist, was die ästhetische Erfahrung ausmacht.

Was Milner uns sagen will, ist,

»dass das Unbewusste, gerade weil es sich nicht an die Unterscheidung zwischen Selbst und Anderem, zwischen dem Seher und dem Gesehenen klammert, Dinge tun kann, die das bewusste logische Denken nicht zu tun vermag. Da sein Gespür für die Gleichheiten zwischen den Dingen feiner ausgeprägt ist als sein Gespür für die Unterschiede und da es ihm dringend darum zu tun ist, »das Vertraute im Unvertrauten« zu finden [...], tut es genau das, was Maritain sagt, dass es tut: Es bringt dem Geist das Blut, der Intuition die Leidenschaft zurück. Es ist die Quelle aller Erneuerung und Wiedergeburt, wenn alte Symbole sich erschöpft haben. Es ist in der Tat das, was Blake den poetischen Genius⁶ jedes Menschen nennt« (Milner 1987d, S. 214).

Milners Arbeiten lässt sich entnehmen, dass es im Leben sowohl erwachsener Personen als auch junger Kinder wiederkehrende und jeweils begrenzte Momente eines vorübergehenden Verzichts auf Differenzierung gibt, Momente, in denen die Grenzen nicht mehr vorhanden sind und die aristotelische Logik ihren Sinn verliert. In der Folge ihrer persönlichen Reflexionen über ihre Unfähigkeit zu zeichnen lässt Milner uns wissen, dass es ebendiese Momente eines anfänglichen »Wahnsinns« sind, in denen der Mensch neue Symbole erschafft, die der gerade erst konstruierten Realität eine persönliche und subjektive Bedeutung beilegen: »Das Wesen der Erfahrung ist also das, was wir dem Sichtbaren entgegenbringen; ohne unseren eigenen Beitrag sehen wir nichts« (Milner 1988 [1950], S. 48). Dieses Verständnis von Wahrnehmung trifft heute auf einhellige Zustimmung: Wahrnehmung ist kein bloßer Prozess des passiven Registrierens

⁶ Der Dichter, Maler und Graveur William Blake schreibt: »Der Poetische Genius ist der wahre Mensch und der Körper oder die äußere Gestalt des Menschen geht aus dem Poetischen Genius hervor. Ebenso leitet sich die Gestalt aller Dinge aus ihrem Genius ab, der bei den Alten Engel & Geist & Dämon hieß« (1987 [1788], S. 46).

von Reizen (und damit auch nicht der auf der Konstanz-Hypothese basierende »naive Realismus« der Gestaltpsychologie); vielmehr wird sie »der Domäne des ›Mentalen‹ zugeschrieben, unabhängig vom Grad ihrer Bewusstheit und Komplexität. Das impliziert präzise Selektions- und Verarbeitungsprogramme, die gegenüber den von außen kommenden Informationen nicht nur im Sinne von Zustimmung und Bestätigung, sondern auch im Sinne einer unvermeidlichen Verzerrung funktionieren. Eine ›Lektüre‹ ist niemals die getreue Transposition einer vermeintlich objektiven Realität, sondern die Befolgung eines Programms zur Interpretation des Input« (Imbasciati 2006, S. 29).

Am Ende können wir uns mit Marion Milner fragen: Was ist Kunst?

»Könnten wir sagen, dass sie mit der Fähigkeit des bewussten Geistes zu tun hat, die Erfahrung des Zusammenwirkens mit den Tiefen des Unbewussten zu machen, und dies im Wege der Anstrengung, etwas mit dem gewählten Medium zum Ausdruck zu bringen? Wenn ja, dann ist es vielleicht auch richtig zu sagen, dass das Maß des Genies in den Künsten davon abhängt, wie weit es dem Künstler gelingt, auf dem Weg über sein Medium mit dem eigenen Unbewussten zu kooperieren« (Milner 1987 [1956], S. 215).

Wie wir gesehen haben, hat die ästhetische Erfahrung des Künstlers in diesem Verständnis von Kunst und künstlerischer Schöpfung eine Schlüsselrolle inne.

Kontakt: Alberto Stefana, Via Fratelli Bandiera, 10, 25122 Brescia (BS), Italien.

E-Mail: alberto.stefana@email.it

Aus dem Italienischen von Ulrike Stopfel, Freiburg.

LITERATUR

- Argenton, A. (1996): *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*. Milano (Cortina).
- Bartoli, G. (2003): *Scritti di psicologia dell'arte e dell'esperienza estetica*. Roma (Monolite).
- Berenson, B. (1950 [1948]): *Ästhetik und Geschichte in der bildenden Kunst*. Übers. H. Kiel. Zürich (Atlantis-Verlag).
- Blake, W. (1987 [1788]): *Es gibt keine Naturreligion. Alle Religionen sind eins*. In: Ders.: *Die Hochzeit von Himmel und Hölle. Eine Auswahl aus den prophetisch-revolutionären Schriften*. Hg., kommentiert u. völlig neu & frei übers. v. S. Luetjohann. Bad Münstereifel (Edition Tramonane), 33–48.
- Bollas, C. (1997 [1987]): *Der Schatten des Objekts. Das ungedachte Bekannte: zur Psychoanalyse der frühen Entwicklung*. Übers. C. Trunk. Stuttgart (Klett-Cotta).
- Bonaminio, V. & Di Rienzo, M. (2000): »I giocattoli sono cose che vogliono essere giocate«. *Qualche considerazione su creatività e gioco nel pensiero di Marion Milner e di Donald Winnicott*. *Richard e Piggle* 8, 258–263.

- Breton, A. (1968 [1924]): Die Manifeste des Surrealismus. Übers. R. Henry. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt).
- Bruno, G. & Lucantoni (2000a): Introduzione [zum Schwerpunkt »Centenario nascita di Marion Milner«]. Richard e Piggie 8, 241–248.
- Bruno, G. & Lucantoni (2000b): Marion Milner tra le pagine e i ricordi. Conversazione con A. Giannakoulas. Richard e Piggie 8, 249–257.
- Caudwell, C. (1971 [1937]): Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit. Beiträge zur materialistischen Ästhetik. Übers. H. Bretschneider. München (Hanser).
- Dewey, J. (1980 [1934]): Kunst als Erfahrung. Übers. C. Velten, G. vom Hofe u. D. Sulzer. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Di Benedetto, P. (Hg.) (2003): La creatività nella stanza d'analisi. Marion Milner 1900–1998. Bologna (CLUEB).
- Ehrenzweig, A. (1953): The psycho-analysis of artistic vision and hearing. London (Routledge & Kegan Paul).
- Ferenczi, S. (1970 [1913]): Entwicklungsstufen des Wirklichkeitssinnes. In: Ders.: Schriften zur Psychoanalyse, Bd. 1. Frankfurt/M. (Fischer), 148–163.
- Freedberg, D. & Gallese, V. (2007): Motion, emotion and empathy in aesthetic experience. Trends Cogn Sci 11, 197–203. DOI 10.1016/j.tics.2007.02.003.
- Freud, S. (1900a): Die Traumdeutung. GW 2/3
- Freud, S. (1907a): Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva«. GW 7, 29–122.
- Freud, S. (1910c): Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. GW 8, 127–211.
- Freud, S. (1913j): Das Interesse an der Psychoanalyse. GW 8, 389–420.
- Freud, S. (1930a): Das Unbehagen in der Kultur. GW 14, 419–506.
- Gallese, V. (2011): Mirror neurons and art. In: Bacci, F. & Melcher, D. (Hg.): Art and the senses. Oxford (Oxford University Press), 455–464.
- Gosso, S. (Hg.) (2004 [2001]): Psychoanalysis and art: Kleinian perspectives. London, New York (Karnac).
- Imbasciati, A. (2006): Il sistema protomentale. Psicoanalisi cognitiva; origini, costruzione e funzionamento della mente. Milano (LED).
- Jones, E. (1978 [1916]): Die Theorie der Symbolik. In: Die Theorie der Symbolik und andere Aufsätze. Frankfurt/M. (Ullstein), 50–114.
- Kandinsky, W. (2016 [1952]): Über das Geistige in der Kunst. Zürich (Benteli-Verlag).
- Keats, J. (1995 [1817–1820]): Werke und Briefe. Stuttgart (Reclam).
- Klein, M. (1995a [1923]): Zur Frühanalyse. In: Gesammelte Schriften, Bd. I, Teil 1. Mit Übers. v. E. Vorspohl. Stuttgart-Bad Cannstatt (frommann-holzboog), 99–137.
- Klein, M. (1995b [1929]): Frühkindliche Angstsituationen im Spiegel künstlerischer Darstellungen. In: Gesammelte Schriften, Bd. I, Teil 1. Mit Übers. v. E. Vorspohl. Stuttgart-Bad Cannstatt (frommann-holzboog), 329–341.
- Klein, M. (1995c [1930]): Die Bedeutung der Symbolbildung für die Ich-Entwicklung. In: Gesammelte Schriften, Bd. I, Teil 1. Mit Übers. v. E. Vorspohl. Stuttgart-Bad Cannstatt (frommann-holzboog), 347–368.
- Klein, M. (2000a [1958]): Zur Entwicklung psychischen Funktionierens. In: Gesammelte Schriften, Bd. 3. Übers. E. Vorspohl. Stuttgart-Bad Cannstatt (frommann-holzboog), 369–386.
- Klein, M. (2000b [1959]): Die Welt der Erwachsenen und ihre Wurzeln im Kindesalter. In: Gesammelte Schriften, Bd. 3. Übers. E. Vorspohl. Stuttgart-Bad Cannstatt (frommann-holzboog), 387–412.

- Klein, M. (2000c [1960]): Reflexionen über die Oresteia. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Übers. E. Vorspohl. Stuttgart-Bad Cannstatt (frommann-holzboog), 437–472.
- Kris, E. (1977 [1952]): Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse. Übers. P. Schütze. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Langer, S.K. (1984 [1942]): Philosophie auf neuem Wege: das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Übers. A. Löwith. Frankfurt/M. (Fischer).
- Langer, S.K. (2016 [1953]): Fühlen und Form: eine Theorie der Kunst. Hg. v. C. Grüny. Übers. C. Goldmann. Hamburg (Meiner).
- Letley, E. (2013): Marion Milner: The life. London (Routledge).
- Lucarelli, D. (2000): Marion Milner: l'Arte come metodo. *Richard e Piggle* 8 (3), 264–270.
- Magritte, R. (1981 [1938]): Die Lebenslinie (I). In: *Sämtliche Schriften*. Übers. C. Müller u. R. Schiebler. München, Wien (Hanser).
- Maritain, J. (1983 [1953]): L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia. Brescia (Morcelliana).
- Milner, M. (1969): The hands of the living God: An account of a psycho-analytical treatment. London (Hogarth); New York (International Universities Press).
- Milner, M. (1987a): The suppressed madness of sane men: forty-four years of exploring psychoanalysis. London (Tavistock).
- Milner, M. (1987b [1952]): The role of illusion in symbol formation. In: Milner (1987a), 83–113.
- Milner, M. (1987c [1952]): The framed gap. In: Milner (1987a), 79–82.
- Milner, M. (1987d [1956]): Psychoanalysis and art. In: Milner (1987a), 192–215.
- Milner, M. (1987e [1957]): The ordering of chaos. In: Milner (1987a), 216–233.
- Milner, M. (1987f [1960]): The concentration of the body. In: Milner (1987a), 234–240.
- Milner, M. (1988 [1950]): Zeichnen und Malen ohne Scheu: Ein Weg zur kreativen Befreiung. Köln (DuMont Buchverlag).
- Natoli, E. (2000): Pensare per immagini. Modi non discorsivi di sperimentare i pensieri. *Richard e Piggle* 8, 271–279.
- Panofsky, E. (1978 [1955]): Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Übers. W. Höck. Köln (Dumont).
- Rank, O. (2000 [1932]): Kunst und Künstler: Studien zur Genese und Entwicklung des Schaffensdranges. Hg. von H.-J. Wirth. Gießen (Psychosozial-Verlag).
- Rayner, E. (1991): The independent mind in British psychoanalysis. London (Free Association Books).
- Read, H. (1951): Psycho-analysis and the problem of aesthetic value. *Int J Psychoanal* 32, 73–82.
- Sayers, J. (2002): Marion Milner, mysticism and psycho-analysis. *Int J Psychoanal* 83, 105–120. DOI 10.1516/DBAA-43RY-EB97-T27Y.
- Segal, H. (1992 [1952]): Eine psychoanalytische Betrachtung der Ästhetik. In: Dies.: *Wahnvorstellung und künstlerische Kreativität*. Übers. A. Lösch. Stuttgart (Klett-Cotta), 233–259.
- Segal, H. (2002 [1950]): Aspekte der Analyse eines schizophrenen Patienten. In: Spillius, E.B. (Hg.): *Melanie Klein heute*. Bd. 2: Anwendungen. Übers. E. Vorspohl. 3. Aufl. Stuttgart (Klett-Cotta), 128–153.
- Sharpe, E.F. (1935): Similar and divergent unconscious determinants underlying the sublimations of pure art and pure science. *Int J Psychoanal* 6, 186–202.
- Silberer, J. (1909): Bericht über eine Methode, gewisse symbolische Halluzinations-Erscheinungen hervorzurufen und zu beobachten. *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen* 1, 513–525.

- Speed, H. (1917 [1913]): The practice and science of drawing. London (Seeley, Service & Co).
- Spitz, E. H. (1985): Art and psyche: A study in psychoanalysis and aesthetics. New Haven, London (Yale University Press).
- Stefana, A. (2011): Introduzione al pensiero di Marion Milner. *Psicoterapia e Scienze Umane* 45 (3), 355–374.
- Stefana A. (2018): From »Die Traumdeutung« to »The squiggle game«: A brief history of an evolution. *American Journal of Psychoanalysis* (im Druck).
- Stokes, A. (1955): Form in art. In: Klein, M., Heimann, P. & Money-Kyrle, R. (Hg.): *New directions in psycho-analysis*. London (Tavistock), 406–420.
- Tabanelli, L. (2000): Marion Milner prima di Marion Milner. *Brevi note sul libro »Una vita tutta per sé«*. *Richard e Piggle* 8, 280–282.
- Vischer, R. (1873): Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik. Leipzig (Credner).
- Winnicott, D. W. (1997 [1953]): Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. In: Ders.: *Vom Spiel zur Kreativität*. Übers. M. Ermann. 9. Aufl. Stuttgart (Klett-Cotta), 10–36.
- Wordsworth, W. (1990 [1800]): Preface. In: Wordsworth, W. & Coleridge, S. T.: *Lyrical ballads: The text of the 1798 ed. with the additional 1800 poems and the prefaces*. Hg. von R. L. Brett u. A. R. Jones. New and rev. impr. London, New York (Routledge), 241–272.

Abstract

Marion Milner, the role of aesthetic experience in artistic creation. – This paper outlines the thinking of the English psychoanalyst and painter Marion Milner (1900–1998) and examines the issues of creativity and art. Milner, as a result of personal research on the inability to paint, came to believe that the creative artistic process, intended as the creation of new symbols that attribute a personal and subjective meaning to the newly-created reality, occurs during moments of ›primary madness‹ (of illusion of unity, of pre-logical fusion between subject and object) making it possible to have a relationship of reciprocity between internal and external reality. In such a process, the aesthetic experience of the artist at work plays a key role.

Keywords: Marion Milner; art; creativity; symbolization; aesthetic experience

Résumé

Le rôle de l'expérience esthétique dans le processus de création selon Marion Milner. – L'article se penche sur la pensée de la psychanalyste et peintre anglaise Marion Milner (1900–1998), en particulier la thématique liée à la créativité et à l'art. Après avoir remarqué qu'elle perdait la faculté de peindre, Marion Milner comprit que le processus créatif artistique, entendu comme la création de nouveaux symboles qui confèrent à la réalité nouvellement créée une signification personnelle et subjective, se déroule dans des débuts de « folie » (l'illusion d'unité, de fusion prélogique de sujet et objet) et rend possible une alternance entre réalité interne et réalité externe. Milner montre que lors de ce processus l'expérience esthétique de l'artiste créateur joue un rôle essentiel.

Mots-clés : Marion Milner ; art ; créativité ; symbolisation ; expérience esthétique