

## Zusammenfassung

Die vorliegende Forschungsarbeit soll ein Beitrag sein, die psychosoziale Situation der kriegstraumatisierten Migranten zu verbessern und die Eingliederung in die soziale Gesellschaftsschichtung der Residenzgesellschaft, welche eine Migration begleitet und als „kulturelle Anpassung“ bezeichnet wird, zu erleichtern und zu unterstützen. Da auch zukünftig mit Flüchtlingsströmen zu rechnen ist, soll die Dissertation zur weiteren Entwicklung von Therapieangeboten beitragen. Es wurden fünf Hypothesen aufgestellt. Es sind diese wie folgt:

- Beitrag zur Prävention und Intervention
- Stärkung der kulturellen Identität
- Integration traumatischer Erfahrung
- Anpassung an die veränderte Wirklichkeit
- Wunscherfüllungscharakter der Kunstwerke

Die Untersuchung stützt sich auf Einzeldaten, sowie auf eine möglichst ganzheitliche, wenig vorstrukturierte oder gefilterte Erfassung von

psychologischen und kunstpsychotherapeutischen Einzeluntersuchungen. Es handelt sich um einen qualitativen Forschungsansatz, bei dem nur eine begrenzte Personengruppe untersucht wird. Dadurch werden Hintergründe, Prozesse und Motivationen sichtbar und damit nachvollziehbar gemacht. Es wurden exemplarisch dreizehn Therapieverläufe ausgewählt. Die gewählten Prototypen illustrieren kürzere Therapien von Patienten mit Acute Stress Disorder und eine längere Therapie eines Patienten mit Posttraumatic Stress Disorder. Es wurde untersucht, wie kriegstraumatisierte Migranten ihre belastenden Erfahrungen bildlich und verbal in der Kunstpsychotherapie ausdrücken und wie dabei eine Entlastung erreicht werden kann. Die Fallvignetten wurden auf der Basis von Gesprächsnotizen und Bildmaterial untersucht und ausgewertet.

Kunstpsychotherapie mit Migranten fördert ihre Kreativität und somit ihre Gesundheit. Durch kunstpsychotherapeutische Interventionen kann auf der Handlungsebene einer

Rollenumkehr zwischen Eltern und Kindern Vorschub geleistet sowie die weitere gesunde Entwicklung der Kinder gefördert werden. In der kunstpsychotherapeutischen Arbeit mit Patienten verschiedener kultureller Hintergründe kann beobachtet werden, wie unterschiedlich Subjekte Identität in den verschiedenen Lebenswelten konstruieren und wie unterschiedlich sie dabei auf kulturelle Vorgaben zurückgreifen. Die interkulturelle Arbeitsweise in der Kunstpsychotherapie wirkt unterstützend im erschwerten Prozess der Identitätsarbeit der kriegstraumatisierten Migranten und stärkt die kulturelle Identität. Die gestalterischen Mittel ermöglichen in der Kunstpsychotherapie auf sehr konkreter Ebene das Erproben neuer Handlungsweisen und führen zu einer Erweiterung des Handlungsspielraums. Das Material gibt dem Patienten die Möglichkeit neue oder rekonstruierte Rollen zu visualisieren. Durch die kunstpsychotherapeutische Arbeit können verloren gegangene Ressourcen der Patienten reaktiviert und gefördert werden.

Durch nonverbale Interventionen des aktuellen Gestaltens zusammen mit dem Patienten kann an der therapeutischen Beziehung gearbeitet und ein sicherer Rahmen für die folgende Integration der traumatischen Erfahrungen geschaffen werden. Durch das kunstpsychotherapeutische Setting wird den kriegs-

traumatisierten Patienten ein symbolischer Raum zur Verfügung gestellt, ihrer Trauer und ihren Ängsten Ausdruck zu geben. Die bildnerische Darstellung einer traumatischen Situation trägt zum richtigen Zeitpunkt – auf dem Boden bereits geleisteter Beziehungsarbeit – einen wichtigen Teil zur Herstellung von Sicherheit bei. Für die Bewältigung des Traumas ist eine Integration der traumatischen Erfahrung wichtig. Die Umsetzung von Phantasien in eine neue Art von Wirklichkeit fördert den Bezug zur Realität. Die kunstpsychotherapeutische Arbeit führt zu einem Gewinn an Authentizität und Anpassung an die veränderte Wirklichkeit. Die Symbole helfen zum einen zuerst Emotionen zu erfahren und zum andern, daraufhin auszudrücken. Im diesbezüglich erschwerten Prozess mit traumatisierten Migranten, kann die Kunstpsychotherapie als eine Form der nonverbalen Therapien hierbei unterstützend wirken. Der erneute Ausdruck von Gefühlen in der Kunstpsychotherapie gibt eine konkrete Grundlage der Wiederanknüpfung. Auf bildnerischer Ebene und mittels Symbolen werden traumatische Erlebnisse ausgedrückt, wie dies verbal nicht möglich wäre. Die Worte dienen dabei als Ergänzung. Zum gegebenen Zeitpunkt muss über und durch die Werke gesprochen und die kulturspezifische Betrachtungsweise des Patienten miteinbezogen werden.

# Theorie

## Kunst und Kreativität

### Grenzen und Möglichkeiten eines Kunstverständnisses bei Freud

Bereits 1898 wandte sich Freud den Fragen der Kunst zu, wobei ihn fast ausschließlich die Zusammenhänge zwischen Künstler und Kunstwerk interessierten. Mit „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“ (1910) verfasste er eine aufschlussreiche Psychographie des Künstlers. Es handelt sich hier um einen Diskurs über Wesen und Wirken der Psyche des Leonardo da Vinci (1452–1519). Dieses Werk ist jedoch von zeitüberdauerndem Wert:

*„Mag eine Zeit kommen, wenn die Bilder und Statuen, die wir heute bewundern, zerfallen sind, oder ein Menschengeschlecht nach uns, welches die Werke unserer Dichter und Denker nicht mehr versteht, oder selbst eine geologische Epoche, in der alles Lebende auf der Erde verstummt ist, der Wert all die-*

*ses Schönen und Vollkommenen wird nur durch seine Bedeutung für unser Empfindungsleben bestimmt, braucht dieses selbst nicht zu Überdauern und ist darum von der absoluten Zeitdauer unabhängig.“* (Freud, 1916, zit. nach Kraft, 1984, S. 20).

Leonardo da Vinci war zeitlebens hin und her gerissen zwischen Künstlerdasein einerseits und einer Existenz als Forscher andererseits. Freud geht in seinem Diskurs den Ursachen dieses Konflikts nach, die seiner Ansicht nach in der problematischen Kindheit da Vincis zu suchen sind.

Der Künstler wurde 1452 als uneheliches Kind des Bauernmädchens Caterina geboren. Bis zu seinem fünften Lebensjahr wächst er bei seiner armen, verlassenen Mutter auf, danach im Hause seines Vaters. Wie jedes Kind beginnt auch Leonardo nach Erreichen des dritten Lebensjahres nach seiner Herkunft zu fragen, betreibt infantile Sexualforschung. Gemäß Freud ist die kindliche Konstitution dieser Forschung noch nicht gewachsen.

Als Lösung für die daraus resultierende Frustration kommt es zur Sexualverdrängung. Es gibt davon drei Erscheinungsformen:

- die neurotische Hemmung
- der neurotische Denkwang
- die Sublimierung

Da Vincis Wissbegierde als Forscher ist nach Freud auf den dritten Typus der Sexualverdrängung zurückzuführen, die *Sublimierung*.

Freud schreibt:

*„Seine Affekte waren gebändigt, dem Forschertrieb unterworfen; er liebte und hasste nicht, sondern fragte sich, woher das komme, was er lieben oder hassen sollte, und was es bedeute (...). Er hatte die Leidenschaft nur in Wissensdrang verwandelt; er ergab sich nun der Forschung mit der Ausdauer, Stetigkeit, Vertiefung, die sich aus der Leidenschaft ableiten, und auf der Höhe der geistigen Arbeit, nach gewonnener Erkenntnis, lässt er den langen zurückgehaltenen Affekt losbrechen, frei abströmen wie einen vom Strome abgeleiteten Wasserarm, nachdem er das Werk getrieben hat.“* (1910, S. 101).

Das Schaffen von Kunst als Ersatzbefriedigung (Es-Theorie) und zwecks Abfuhr verdrängter Energien (Katharsis) bezeichnet Freud als „sekundären Kunstgewinn“. Die Studie baut weitgehend auf einer Kindheitserinnerung Leonardo da Vincis auf. Es handelt sich hierbei um den einzigen Hinweis da Vincis auf seine Kindheit in seinem gesamten wissenschaftlichen Werk:

*„Es scheint, dass es mir schon vorher bestimmt war, mich so gründlich mit dem Geier zu befassen, denn es kommt mir als eine ganz frühe Erinnerung in den Sinn, als ich noch in der Wiege lag, ist ein Geier zu mir herabgekommen, hat mir den Mund mit seinem Schwanz geöffnet und viele Male mit diesem seinem Schwanz gegen meine Lippen gestoßen.“* (Freud, 1910, S. 109)

Es handelt sich hier um eine äußerst befremdliche Erinnerung. Aus psychoanalytischer Sicht ist dies höchstwahrscheinlich nicht eine reale Kindheitserinnerung, sondern eine Phantasie, die sich da Vinci später gebildet und in seine Kindheit versetzt hat. Freud deutet die Phantasie als Erinnerung an das Gesäugtwerden durch die Mutter, welche durch einen Geier ersetzt wird.

Die ersten wesentlichen Kindheitsjahre hat Leonardo bei seiner Mutter verbracht. Aus der Geierphantasie wird ersichtlich, dass er seinen Vater vermisst haben muss, während er bei seiner Mutter (Geier) war. Dieser Eindruck der Verlassenheit ist für sein späteres Erleben von Bedeutung. Der kleine Leonardo wirbt um seine Mutter, währenddessen der abwesende Vater in seiner Rolle als Rivale fehlt. So beginnt sich der Junge anstatt mit dem Vater nun mit der Mutter zu identifizieren. Diese liebt ihn über alles und nimmt ihn zum Ersatz für ihren fehlenden Ehemann. Die Liebe zur Mutter wird zunehmend verdrängt, indem er sich mit ihr identifiziert und sich selbst zum Vorbild nimmt. An dieser Stelle erscheint bei Freud erstmals der Ausdruck Narzissmus, um die Objektwahl der Homosexuellen zu erklären:

*„(...) die Knaben, die der Heranwachsende jetzt liebt, doch nur Ersatzpersonen und Erneuerung seiner eigenen kindlichen Person sind, die er so liebt, wie die Mutter ihn als Kind geliebt hat (...) er findet seine Liebesobjekte auf dem Wege des Narzissmus.“* (1910, S. 125)

In da Vincis Werk finden sich zahlreiche weibliche Porträts. Ihnen allen ist ein sowohl sanft lächelnder, wie auch geheimnisvoller und verführerischer Mund gemein (vgl. Mona Lisa). Freud stellt die Vermutung auf, dass es sich hier um die vielfache Darstellung von da Vincis Mutter und letztendlich – aufgrund der Narzissmustheorie – seiner selbst handle.

Infolge einer sexuellen Hemmung kann die Liebe, welche da Vinci den von ihm angebeteten Frauen gegenüber empfindet, nicht gelehrt werden. Durch Sublimierung seiner triebhaften Energien (Kunst als Verzicht auf direkte

Triebbefriedigung) – indem er sie malt – findet er eine andere Form, um seine Zuneigung auszudrücken. Das künstlerische Schaffen Leonardo da Vincis dient ihm wiederholt als Ableitung sexueller Begierden. Somit werden die Wünsche, die Welt zu sehen und zu erleben, in Phantasien umgesetzt.

Im Abschluss seiner 23. Vorlesung (1915) geht Freud in allgemeiner Form auf die Kunst ein. Die Frage der Bedeutung der Phantasie wird hier erneut aufgegriffen:

*„Es gibt nämlich einen Rückweg von der Phantasie zur Realität, und das ist – die Kunst. Der Künstler ist im Ansatz auch ein Introvertierter, der es nicht weit zur Neurose hat. Er wird von überstarken Triebbedürfnissen gedrängt, möchte Ehre, Macht, Reichtum und die Liebe der Frauen erwerben; es fehlen ihm aber die Mittel, um diese Befriedigungen zu erreichen. Darum wendet er sich wie ein anderer Unbefriedigter von der Wirklichkeit ab und überträgt all sein Interessen, auch seine Libido, auf die Wunschvorstellungen seines Phantasielebens, (...).“ (1915, S. 366)*

Abgesehen von der Problematik des sekundären Kunstgewinns (Ehre, Macht und Frauen) wird hier besonders deutlich, wie Freud das Formale in erster Linie unter dem Aspekt der Verhüllung des eigentlichen Inhalts sieht, mit dem Ziel der Abfuhr verdrängter Energien. Freud bemerkt, wie ihn vor allem die inhaltlichen Aspekte des Kunstwerks ansprechen:

*„Ich schicke voraus, dass ich kein Kunstkenner bin, sondern Laie. Ich habe oft bemerkt, dass mich der Inhalt eines Kunstwerkes stärker anzieht als dessen formale und technische Eigenschaften, auf welche doch der Künstler in erster Linie Wert legt.“ (1914, S. 197)*

Zur Frage der Ästhetik, der formalen und gestalterischen Kraft, ist Freud ausdrücklich der Meinung gewesen, keinen Beitrag leisten zu können. So schreibt er an anderer Stelle:

*„Da die künstlerische Begabung und Leistungsfähigkeit mit der Sublimierung innig zusammenhängt,*

*müssen wir zugestehen, dass auch das Wesen der künstlerischen Leistung uns psychoanalytisch unzugänglich ist.“ (1910, S. 157).*

Die Thematik der unmittelbaren Übermittlung psychischer Inhalte durch die Form in der Kunst ist von ihm lediglich angeschnitten worden:

*„Er [der Künstler, Anm.] versteht es erstens, seine Tagträume so zu bearbeiten, dass sie das allzu Persönliche, welches Fremde abstößt, verlieren und für die anderen mitgenießbar werden. Er besitzt ferner das rätselhafte Vermögen, ein bestimmtes Material zu formen bis es zum getreuen Ebenbilde seiner Phantasievorstellung geworden ist.“ (1915, S. 366)*

Trotzdem setzt sich Freud in der Studie „Der Moses des Michelangelo“ (1914), zunächst anonym (!), anhand der Statue mit der gestalterischen Form und der vom Künstler dargestellten Situation auseinander. Durch die Deutung von Sinn und Inhalt am Kunstwerk erhofft sich Freud Aufschluss über die Absicht des Künstlers zu erhalten. Hier wird auch die Reproduzierbarkeit von Affekten des Künstlers im Rezipienten angesprochen.

Das Kunstwerk als Medium soll nämlich im Betrachter eben diese Gefühle wieder hervorgerufen, welche den Künstler ursprünglich veranlasst haben, das Kunstwerk erst zu schaffen.

*„(...) ich weiß, dass es sich um kein bloß verständnismäßiges Erfassen handeln kann, es soll die Affektlage, die psychische Konstellation, welche beim Künstler die Triebkraft zur Schöpfung abgab, bei uns wieder hervorgerufen werden. Aber warum soll die Absicht des Künstlers nicht angebbbar und in Worte zu fassen sein, wie irgendeine andere Tatsache des seelischen Lebens? (...) um diese Absicht zu erraten, muss ich doch vorerst den Sinn und den Inhalt des im Kunstwerk Dargestellten heraus finden, also es deuten können.“ (Freud, 1914, S. 198)*

Es bleibt denn auch bei einem ausführlichen Deutungsversuch am Charakter des Moses. Zur Frage der Hemmung des kreativen Prozesses, leistete Freud einen bemerkenswer-

ten Beitrag. Die eigentliche Schöpferkraft hingegen (der Begriff Kreativität war zu seiner Zeit noch nicht bekannt) blieb ihm sein Leben lang ein Rätsel. Die Frage nach dem Ich als kreative Instanz, wo Freud noch auf das Es als Quelle, als durch Sublimierung zu gestaltendes Material verwies, bleibt weiterhin unbeantwortet. Die Klärung des eigentlichen Künstlerischen, der Frage nach der formalen, ästhetischen Gestaltung blieb der zukünftigen psychoanalytischen Forschung zur Entwicklung des Ich und des Selbst vorbehalten.

### **Kunst und Kreativität: Neuere theoretische Ansätze im Überblick**

Freud hat im Rahmen seiner Forschungen keine Kinder beobachtet. In den 40er und 50er Jahren haben Anna Freud, Melanie Klein, Bettelheim, Erikson, Spitz und Winnicott direkte Beobachtungen an Kindern und auch analytisch orientierte Behandlungen durchgeführt. Sie legten den Grundstein für heutige umfassende Konzepte der präverbalen Entwicklung des Kindes (orale Phase).

Unter dem wesentlichen Einfluss von Hartmann erstellte die Ich-Psychologie in der Folge zwei für die psychoanalytische Kreativitätstheorie bedeutsam theoretische Konzepte. Zum einen ging Glover davon aus, dass das Ich aus zunächst unabhängigen primitiven Ich-Kernen bestünde, die erst im Laufe der psychischen Entwicklung integriert werden. Unter psychischer Belastung kann es dann später zu einer erneuten Aufsplitterung des „Funktionssystemes Ich“ kommen, wobei einzelne Fähigkeiten recht gut erhalten bleiben, andere wiederum entwickeln sich im Sinne einer *Regression*. Im weiteren hat Beres in einer Untersuchung an psychisch geschädigten Kindern nachgewiesen, dass zum Beispiel einzelne Fähigkeiten – wie die zeichnerische Fähigkeit – besonders entwickelt waren, während in anderen Bereichen – zum Beispiel bei der Selbstkontrolle – regressive Veränderungen festzustellen waren. Die Regression wurde ursprünglich als Abwehrvorgang mit einhergehender Schwä-

chung des Ichs angesehen. Als zweites Konzept betont Kris mit der „Regression im Dienste des Ich“ die positiven Möglichkeiten, die Fähigkeit des Künstlers, sich vorübergehend unbewussten Prozessen zu überlassen, ohne von diesen überwältigt zu werden. Er greift hiermit den Gedanken Freuds von der „Lockerheit der Verdrängung beim Künstler“ auf.

Neben diesen mehr die reinen Ich-Funktionen betonenden Autoren, stehen diejenigen Psychoanalytiker, welche die frühen *Objektbeziehungen* (Mutter-Kind-Beziehung) und ihre Bedeutung für die Ich-Entwicklung besonders hervorheben. Am Beispiel der Beziehung des Säuglings zur Mutter beziehungsweise zur mütterlichen Brust entwickelt Winnicott sein Konzept der *Primären Kreativität*. Er beschreibt wie der Säugling, der sich in den ersten Tagen und Wochen aufgrund der mangelnden Wahrnehmungssysteme als noch nicht von der Mutter getrennt erleben kann, ein körperliches Bedürfnis verspürt, das ihn empfänglich macht für die ihm dargebotene Brust. Das Kind, das die Brust nicht als Teil eines von ihm getrennten Individuums wahrnehmen kann, erlebt sie als aus seinen Bedürfnissen erschaffen:

*„Die Brust wird immer wieder aufs Neue erschaffen aus dem Bedürfnis des Kindes (...) Die reale Brust wird dort gereicht, wo das Kind zu solch einem schöpferischen Prozess bereit ist.“ (Winnicott, 1989, S. 89)*

Mittels der *Übergangsphänomene* (z. B. Daumenlutschen) und *Übergangsobjekte* (z. B. Teddybär) versucht das Kind, seine Ängste und Schwierigkeiten zu überwinden, die sich durch die zunehmende Wahrnehmung des Getrenntseins von der Mutter ergeben:

*„Dieser Zwischenbereich der Erfahrung, der im Hinblick auf seine Zugehörigkeit zur inneren oder äußeren Realität nicht in Frage gestellt werden kann, bildet den entscheidenden Teil der Erfahrung des Kindes. Er tritt das ganze Leben hindurch in der intensiven Erfahrung auf, wie sie in den Künsten, der Religion, im imaginativen Leben und in der wissenschaftlichen Arbeit gemacht wird.“ (Ebd. S. 41)*

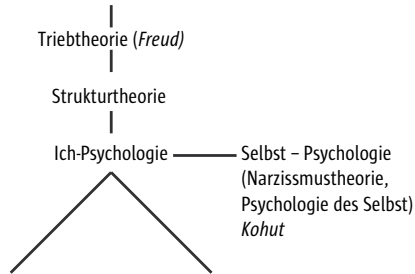
Kernberg, ein weiterer Vertreter der Objektbeziehungstheorie, beschreibt, wie sich der Säugling anfänglich nicht als getrennt existierendes Wesen erleben kann. Das Selbst (der Säugling) und das Objekt (z. B. die Mutter) werden als Einheit, als *Selbst-Objekt-Einheit*, erlebt. Selbst und Objekt sind Funktionen der psychischen Instanz Ich. Neben der Ich-Psychologie und der Objektbeziehungstheorie ist inzwischen auch eine Selbst-Psychologie entstanden. Kohut, der prominenteste Vertreter dieses Ansatzes in den USA, betrachtet das Selbst im Gegensatz zur Ich-Psychologie als Mittelpunkt des „psychischen Universums“, als „Kern der Persönlichkeit“ (Kraft, 1984, S. 30). So sieht er als einen wesentlichen Aspekt der Kunst heute das Bemühen, mit einem Auseinanderbrechen des Selbst (und damit der Persönlichkeit) fertig zu werden:

*“Im Gegensatz zur zentralen künstlerischen Aufgabe unserer Tage behandelt die Kunst von gestern (...) die Probleme des schuldigen Menschen, des Menschen des Ödipuskomplexes, des Menschen des strukturellen Konflikts der, von Kindheit an stark in seine menschliche Umgebung einbezogen, durch seine Wünsche und Begierden schwer geprüft wird. Doch die emotionalen Probleme des modernen Menschen wandeln sich, und die großen modernen Künstler waren die ersten, bei denen die neuen emotionalen Aufgaben des Menschen einen tiefen Widerhall fanden (...). Sie alle bilden das Auseinanderbrechen des Selbst ab und versuchen, durch Wiederaussetzen und Neuordnen der Fragmente neue Strukturen zu schaffen, die Ganzheit, Vollkommenheit und Sinn besitzen.“ (Kohut, 1973, S. 279ff.)*

Die so genannte „Borderline-Persönlichkeit“ nimmt neben den narzisstischen Persönlichkeitsstörungen in der aktuellen theoretischen Diskussion innerhalb der Psychoanalyse eine wichtige Rolle ein, dies auch im Zusammenhang mit Fragen zur Kunst.

Es steht fest, dass die Ich-Psychologie, die Selbst-Psychologie sowie die Narzissmus- und Borderlineforschung, nach dem Tode von Freud 1939, oft auf dessen Konzepten aufgebaut und weiterentwickelt wurden:

**Topographisches Modell**



**Theorien der Ich-Funktionen**

Glover: Konzept der „primitiven Ich-Kerne“  
„Kreatives Subsystem im Ich“  
Kris: „Regression im Dienste des Ich“

**Objektbeziehungstheorie**

Winnicott: „Primäre Kreativität“  
Kernberg: „Selbst - Objekt - Einheit“

Gemeinsam ist allen Ansätzen die Betrachtung des kreativen Menschen einerseits und der Wirkung auf den Rezipient andererseits. Die Problemkreise, die sich teilweise auch überschneiden, lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- der Zusammenhang zwischen der Lebensgeschichte des Künstlers und seinem Werk
- der Beitrag des kreativen Gestaltens zur Aufrechterhaltung des psychischen Gleichgewichts (Psychoökonomie, Homöostase)
- die Bedeutung der formalen Gestaltung, die Frage nach den Interaktionen zwischen Werk und Rezipient

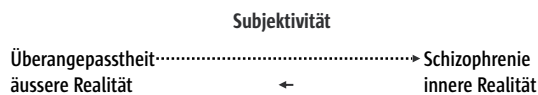
**Kreativität als Existenzweise des Menschen**

Das Wort *Kreativität* leitet sich vom lateinischen „creare“ (erschaffen, gebären) ab. Es hat sich über das im Amerikanischen entstandene Wort „creativity“ im deutschen Sprachraum eingebürgert. Die Zahl der Definitionen von Kreativität ist groß. Die wohl am häufigsten genannten sind Originalität, Erfindungsreichtum, Außergewöhnliches, Intelligenz. Zwar ist keine einheitliche Definition von Kreativität auszumachen, der gemeinsame Nenner der verschiedenen Kreativitätsbegriffe liegt aber in der Betonung des Neuen, „von der neu gefundenen Fähigkeit, eine begrenzte Aufgabe mit eifriger Initiative zu erfüllen, bis hin zum Auftauchen glänzender, phantasievoller künstlerischer Entwürfe.“ (Kohut, 1974, S. 346).

Winnicott unterscheidet zwei Arten von Kreativität. Es sind dies die Kreativität im alltäglichen Sinne und die künstlerische Kreativität. Erstere gehört zum Lebendigsein als Grundeinstellung des Individuums gegenüber der äußeren Realität. Unter diesem Aspekt kann die Einrichtung eines Zimmers oder die Zubereitung eines Gerichts eine kreative Leistung darstellen.

*„Ein Bild, ein Haus, ein Garten, eine Tracht oder eine Frisur, eine Symphonie oder eine Skulptur können zweifellos ebenso eine Schöpfung sein wie ein gelungenes Mahl, das zu Hause angerichtet wird. Vielleicht sollte man lieber sagen, diese Dinge könnten Schöpfungen sein.“ (1989, S. 80).*

Kreativ leben ist ein Zeichen von Gesundheit; Übergefügigkeit hingegen eine krankhafte Basis für das Leben. Überangepasstheit an die objektive Realität und Schizophrenie, die subjektive Realität ist hier ausschließlich maßgebend, bilden zwei Extreme:



Zwischen Kreativität und Lebenssinn besteht ein direkter Zusammenhang. Mit zunehmender Kreativität steigt der Lebenssinn, mit abnehmender Kreativität verringert sich dieser.

*„(Es ist) die kreative Wahrnehmung, die dem Einzelnen das Gefühl gibt, dass das Leben lebenswert ist. Im Gegensatz dazu steht eine Form der Beziehung zur äußeren Realität, die sich als Angepasstheit bezeichnen lässt, (...) die Anpassung bringt für den Einzelnen ein Gefühl der Nutzlosigkeit mit sich und ist mit der Vorstellung verbunden, dass alles sinnlos und das Leben nicht lebenswert ist.“ (Ebd., S. 78).*

Künstlerische Kreativität schafft neue, kommunizierbare Formen, mit denen auch neue Erlebnisinhalte übermittelt werden. Wie bei der alltäglichen Form von Kreativität müssen

auch hier alte Denk-, Form- und Erlebnisklischees aufgelöst und sinnvoll neu organisiert werden.

Grinberg (1972) spricht von Kreativität als einem „universellen Impuls“. Ihm zufolge hat jeder Mensch ein bestimmtes, nur ihm eigenes Kreativitätspotential, das er aufgrund seiner Ich-Funktionen, der Qualität seiner inneren und äußeren Objektbeziehungen, entwickeln oder verkümmern lassen kann:

*„All humans have potentialities which may develop into true creativity or genius, depending on certain ego capacities and the quality of internal and external relationships.“ (1972, S. 21)*

### Voraussetzungen für die Entwicklung der Kreativität

Die Phase, in der das Kind erstmals das Objekt (Mutter/Bezugsperson) als „Nicht-Ich“ (objektives Objekt) – das damit einhergehende Schaffen eines vom Objekt getrennt lebenden Selbst ist der erste schöpferische Akt – ablehnt, d. h. also am Ende der Phase der Verschmelzung mit dem Objekt (subjektives Objekt), bildet das Spannungsfeld zwischen Kleinkind und Mutter, den potentiellen Raum. Aufgrund der Erfahrungen des Einzelnen, ob Kleinkind, Kind, Jugendlicher oder Erwachsener in der ihn umgebenden Umwelt, ist der Bereich des kulturellen Erlebens – im potentiellen Raum angesiedelt – äußerst variabel.

Dazu Winnicott:

*„(Es ist) eine Variabilität, die sich ganz wesentlich von der der Phänomene der inneren psychischen Realität und der äußeren, erlebbaren Realität unterscheidet. Die Ausprägung dieses (...) Bereiches kann je nach dem Ausmaß realer Erfahrungen äußerst gering oder sehr groß sein.“ (1989, S. 124).*

Zu den Bereichen der inneren und äußeren Realität kommt der Bereich des kulturellen Lebens hinzu. Der Mensch lebt somit an drei Orten:



- innere, psychische Realität gegeben
- äußere Realität
- Bereich des *kulturellen Erlebens* variabel

Ein Gefühl für Vertrauen und Zuverlässigkeit, zwanglose und uneingeschränkte Selbstverwirklichung entwickelt sich in diesem potentiellen Raum. Hier liegt der Ursprung für

*„die differenzierte Freude des Erwachsenen am Leben, am Schönen oder an abstrakten Gedankenkonstruktionen, (...) die kreative Gestik des Kleinkindes, das etwa nach dem Mund der Mutter greift und ihre Zähne fühlt, ihr in die Augen schaut und sie auf kreative Weise wahrnimmt.“ (Ebd., S. 123).*

Kreativität ist also aufgrund der Theorie von Winnicott primär abhängig von Erfahrungen und nicht von Anlagefaktoren. Als wichtigste Forderung gilt es somit, die Mutter-Kind-Beziehung oder die Eltern-Kind-Beziehung in der frühen Kindheitsentwicklung abzusichern, damit aufgrund von Vertrauen der potentielle Raum entstehen kann, in dem sich kreatives Spiel [als eine Möglichkeit kreativen Handelns, R. H.] entwickelt.“ (Ebd., S. 127).

Hinzu kommt die Forderung nach der Bereitschaft der Bezugspersonen,

*„dem Kind je nach seinen Fähigkeiten, seiner emotionalen Reife und seiner augenblicklichen Entwicklungsphase eine Beziehung zu geeigneten Elementen des Kulturerbes zu vermitteln.“ (Ebd.)*

Für die Fähigkeit allein zu sein – als Voraussetzung eines kreativen Impulses – ist die *konstante* Gegenwärtigkeit der Mutter oder einer anderen Bezugsperson notwendig. Nur wenn das Kind in der Gegenwart eines anderen allein ist (Ich-Bezogenheit), somit das unreife Ich durch diese Präsenz Ich-Stützung erhält, kann es sein eigenes persönliches Leben entdecken.

*„Wenn das Kind in dem von mir gemeinten Sinne allein ist kann es seine Integration lockern, „schwimmen“, in einem Zustand sein, in dem es keine Orientierung gibt (...).Im Laufe der Zeit taucht eine Empfindung oder ein Impuls auf.“ (Winnicott, 1958, S. 349)*

Im Gegensatz zu Phillis Greenacre (1957), die auf angeborene größere persönliche Empfindsamkeit und Reizbarkeit hingewiesen hat, führt Niederland (1969) die erhöhte Sensibilität des Künstlers auf seine eigenen Konflikte (z. B. gestörtes Körper selbst) zurück:

*„(...) auf dem Wege über Projektion und Externalisierung – jene erhöhte Sensibilität und affektive Reaktivität, die die Wahrnehmung des inneren und äußeren Milieus entscheidend beeinflusst. Sie führt dazu, dass das betreffende Individuum die Welt um und in sich anders erlebt, auf Reize intensiver reagiert und dergleichen mehr.“ (Niederland, S. 906)*

Die kreativen Strebungen stellen die künstlerische Externalisierung unermüdlicher Bemühungen um die Lösung eines Konflikts dar, wie beispielsweise ein Konflikt im Bereich der frühen Objektbeziehungen (Mutter-Kinder/Vater-Kind).

*„Spannungsreiche frühe Objektbeziehungen haben offensichtlich einen wesentlichen Anteil daran [an der Motivation zur kreativen Tätigkeit, [Anm. R. H.]. Spannung kann einen wichtigen Anstoß zur Produktivität geben, sofern sie die Tragfähigkeit des Einzelnen nicht überschreitet.“ (Müller-Braunschweig, 1974, S. 834).*

### Die Bedingungen für kreatives Leben

Der *kreative Impuls* ist etwas Eigenständiges, das notwendig ist, wenn ein Künstler ein Kunstwerk erschafft, das aber auch bei jedem anderen vorhanden ist. Diesen zu erklären ist nicht möglich. Hingegen ist es sinnvoll und nützlich, kreatives Leben und Leben überhaupt miteinander in Verbindung zu setzen. Dann können auch die Gründe untersucht werden, warum kreatives Leben verloren geht.

Nach dem Ansatz von Melanie Klein sind aggressive Impulse und destruktive Phantasien in den allerersten Phasen des kindlichen Lebens von zentraler Bedeutung. Als Folge dieser destruktiven Vorstellungen entwickelt das Kleinkind im Laufe der Reifung Schuld-

gefühle. Hieraus entstand das Konzept der Wiedergutmachung als eine Motivation kreativen Schaffens. Freud und Klein führen beide die Kreativität also letztlich auf den Todestrieb zurück. Sie gehen der Tragweite von Abhängigkeiten und Umweltfaktoren somit aus dem Weg.

Winnicott, Schüler von Klein postuliert hingegen:

*„Wenn Abhängigkeit wirklich Abhängigkeit bedeutet, kann man die Geschichte des einzelnen Kindes nicht allein im Hinblick auf das Kind schreiben. Man hat ebenso die Umweltbedingungen zu berücksichtigen, die die Abhängigkeitsbedürfnisse des Kindes entweder befriedigen oder nicht befriedigen.“ (1989, S. 84).*

Die Qualität und die Quantität der *Umweltbedingungen* (konstante und gegenwärtige Bezugspersonen und Objekte, den jeweiligen Bedürfnissen angemessene unter anderen) in den allerersten Phasen der kindlichen Entwicklung sind von vitaler Bedeutung für den Einzelnen und wegweisend für die spätere Fähigkeit, kreativ zu leben.

*„Das subjektive Objekt wird mehr und mehr mit objektiv wahrgenommenen Objekten in Beziehung gebracht, dies geschieht jedoch nur, wenn genügend gute Umweltbedingungen oder eine „durchschnittlich annehmbare Umgebung“ (Hartmann, 1960) dem Kleinkind ermöglichen, auf bestimmte Weise, die man eben Kleinkindern zugesteht, verrückt zu sein. Dieses Verrücktsein wird nur dann zu wirklichem Irresein, wenn es im späteren Leben auftritt.“ (Ebd.).*

Eine völlige Zerstörung der kreativen Fähigkeit eines Menschen kann es nicht geben. Selbst in äußerster Anpasstheit und fehlgeschlagenem Persönlichkeitsaufbau – den beiden Extremfällen, bei denen ein relativer Mangel beim Aufbau individueller kreativer Lebensmöglichkeiten von Anfang an besteht – nicht. Verborgenes gibt es in jedem Menschen.

*„ (...) einen geheimen Lebensbereich, der befriedigend ist, weil er kreativ ist und dem betreffenden*

*Menschen entspricht. Er ist soweit unbefriedigend, wie er verborgen ist und nicht durch lebendige Erfahrung bereichert wird.“*

*(Ebd., S. 81).*

Kreativität wird zum großen Teil gelernt. Sie lässt sich – zumindest in bestimmtem Umfang – durch Erziehung auf- oder abbauen, favorisieren oder reduzieren. Müller-Braunschweig misst der *narzisstischen Bestätigung* durch die Umgebung, welche der zeichnerischen Produktion (als ein Beispiel kreativer Tätigkeit) verständnisvoll gegenübersteht, große Bedeutung zu. Die Sublimierung wird durch diese Haltung der Umgebung gefördert.

### Phasen der Kreativität

Der kreative Prozess wird nach psychoanalytischem Verständnis üblicherweise durch *drei Phasen* gekennzeichnet:

*„In der einleitenden, ersten Phase, der so genannten Vorbereitungsphase, begegnet das Individuum einem Problem. Diese Begegnung mit bestimmten Umweltgegebenheiten ist besonders im Bereich der Kunst stark subjektiv gefärbt. Hier trifft eine bestimmte äußere Konstellation auf eine innerpsychische Motivation, d. h. eine bestimmte Bedürfnislage, die zunächst „das Interesse“ des Betroffenen hervorruft.“ (Müller-Braunschweig, 1974, S. 823)*

Der Betroffene wird von einem Problem besonders angezogen, das seinen eigenen Konflikt berührt. Es-Energien verstärken den kreativen Prozess, die/der Betroffene wird förmlich zum Werk hin „gedrängt“.

Es handelt sich um einen *unbewussten* Auswahlprozess. Während dieser Phase der Inspiration, in der ein Inhalt ins Bewusstsein tritt, wird ein Zustand punktueller Verdichtung geschaffen, der das vorhandene Material auf engstem Raum zusammendrängt. Dies führt zum berausenden Erlebnis, dass sonst unüberbrückbare innere Gegensätze kurzfristig zu einer vorübergehenden Einheit der Persönlichkeit verschmelzen.