

1. Von der Kunst zur Kreativität: Situierungen, Forschungslage, strukturelle Definition

Eine historisch orientierte Hinführung ist für Folgendes unerlässlich. Der Hintergrund dafür wird gebildet durch die tradierte institutionelle Organisation der bildenden Künste und einen historisch späten Übergang der ästhetischen Erwartung auf das ›Kreative‹. Diese Hinführung hat nicht nur geschichtlichen, sondern auch methodischen Charakter. Man darf ob der von den Protagonisten jeweils als akut und ›heiß‹ empfundenen Historien des Episodischen, der Ereignisse, Handlungen, der kurzfristigen Setzungen und Brechungen, die Historie der unterliegenden Strukturen mit ihrer längeren Dauer und dem langsameren Rhythmus nicht vergessen. Sie werden nicht akut sichtbar, sind aber, vielleicht wegen der Unsichtbarkeit auf der Ebene der Historie der Ereignisse und der Politik, umso wirksamer. In diesem Sinne ist daran zu erinnern: Der Kern der Kunst bleibt nach den Auffassungen der wesentlichen Gestaltungstheoretiker, Akademiegründer, Lehrer und Programmatiker von Federico Zuccari bis zum Bauhaus und zur Hochschule für Gestaltung Ulm unverändert (s. dazu ausführlich in diesem Buch den gesamten vierten Teil), nämlich hermetisch, prinzipiell unergründbar und unerkennbar. Die Anzeichen für Kunst und künstlerische Befähigung gelten dagegen systematisch als ambivalent. Das hat zwei Seiten, eine öffentliche und eine interne. Die interne ist, dass ohne metasprachliche Verbalisierung oder Begründung jeder Kenner Zeichen wie Anzeichen künstlerischer Befähigungen mitsamt ihren Stufungen, Gradierungen und Grundierungen zu erkennen vermag, was ihn eben zum Kenner macht. Die öffentliche Seite dagegen hält stetig und angeblich unbeirrbar daran fest, dass es dafür keine Theorie gibt, keine Doktrin, nichts

Übergreifendes, kaum Hinweise auf eine Heuristik der Verallgemeinerung, jedenfalls keine, die eine induktive Festlegung ermöglichen würde.

Dem entspricht die Genealogie des neuzeitlich bestimmenden Akademie-Gedankens, dessen Konturen in den ersten wesentlichen Institutionen festgelegt werden, der 1563 in Florenz durch Giorgio Vasari betriebenen Gründung der ›Accademia del Disegno‹ und der 1593 von Federico Zuccari in eine Kunstakademie umorganisierten römischen Lucasgilde. Hier waren zunächst erstaunlich einfache Rezepte und Anliegen leitend. Man versteht die seitdem wirksame Reduktion der Kunstdebatte, die Abschottung der Regeln der Kennerschaft von einem, konträr dazu, ausufernden Diskurs über die Ästhetik der Kunst und die Rhetorik ihrer Werke gegen außen erst, wenn man die gesamten Zusammenhänge betrachtet. Vasari ging es nämlich ausschließlich um die Förderung der Anerkennung der Künstler in der gewandelten Öffentlichkeit unter Wahrung ihrer Verbindlichkeit gegenüber einem überschaubaren Kreis der Machthaber und der Auftragselite, also um eine affektiv bewegende Teilnahme der Öffentlichkeit an einem gewandelten Konzept, das ihr gar nicht richtig zu Bewusstsein gebracht wurde. Das markiert die Figur des Künstlers ebenso nachhaltig wie seine Rolle und den jeweils unter Innovations- oder Beschleunigungsgesichtspunkten begründeten ›neuen‹ Geltungsanspruch, insbesondere einen von Zeit zu Zeit erweiterten oder veränderten Handlungsspielraum in der Gesellschaft.

Funktion, Gestalt, Charakteristik und Rollenbesetzung sollten im Sinne einer endgültigen Aufwertung des vom Handwerk gelösten Künstlers neu bestimmt und durchgesetzt werden. Die öffentliche Künstlerrolle autonomisierte die Kunst, obwohl die stoff- und technikorientierte Hälfte der Ausbildung der akademischen Künstler weiterhin in Handwerks-Betrieben zu erfolgen hatte. Die Autonomisierung verband die neue Eindeutigkeit des Künstlerbildes bewusst mit einer Verunklärung der Zeichen, an denen die Kunst, als Inkorporation dieser Konzeption, zu erkennen ist. Hier herrschte, wie erwähnt, der Diskurs der Kenner vor. Die Ambivalenz der Zeichen der Kunst in der Öffentlichkeit diente als eine Maskerade der Eindeutigkeit, mit welcher im Rahmen einer Ästhetik der Macht eine doktrinaire, zumindest dogmatische Festlegung der Kunst an der Akademie erfolgte.

Daraus wurde abgeleitet eine über Jahrhunderte kanonisch wirkende Ausbildung, die sich auf die Schulung in einem schrittweise aufbauenden Zeichnen von den Gegenständen bis zur menschlichen Anatomie, die Komposition von der Ideenskizze bis zum ausgearbeiteten ›bozetto‹ und später auch eine theoretische Begründung der Funktionen der Kunst konzentrierte.

In dem Ausmaß, wie der Künstler gesellschaftlich als freier anerkannt war, wurde der Qualitätsdiskurs strikte der professionellen Kunstöffentlichkeit vorbehalten. Die gesellschaftliche Verallgemeinerung verband sich mit einer rigiden Partikularisierung der Bewertungszuständigkeit und mit einer Hierarchie, welche den Betrachter auf den nachvollziehenden Genuss und das Erleben der Rekonstruktion der Kunstentscheidungen reduzierte und sie den Erfindungen der programmgebenden Entscheidungsinstanzen – von den Impresarios bis zu den Künstlern selbst – unterordnete.

Parallel wurde durch diese institutionelle Kunstsphäre mit den Jahrhunderten eine wirkliche Aufmerksamkeit für Fragen der ›Kreativität‹ in einem modernen Sinne geschaffen. Nun tritt das Schöpferische mitsamt seinen inhaltlichen und rhetorischen Stilisierungen durch die bildenden Künste machtvoll auf den Plan (SAXL 1957). Gänzlich wird es der professionellen Sphäre der Kunst vorbehalten. Erst durch die Dekonstruktion der akademischen Kanons von Francisco de Goya und William Blake bis Paul Cézanne und von dort weiter zur idiosynkratischen Reformulierung der Kunst-Selbstbehauptung im 20. Jahrhundert wird der heute bekannte Boden bereitet für ein Auseinanderdriften von Kunst und Kreativität. Das führt dazu, dass eine nurmehr hermetisch, willkürlich und singular wirkende Kunst (WITTKOWER 1965), unbesehen ihrer Bewertung, einem Aufriss an Kreativität weichen muss, der sich der Aufwertung des Alltäglichen diesseits der Kunst verschrieben hat. Also auch meint und propagiert, sich die Anstrengungen der Transformation und der Transgression, also den Bedingungen des vordem exklusiv so benannten ›Schöpferischen‹ ersparen zu können (BLUMENBERG 1981). Was der Künstler sei, vermag man nurmehr mediatisiert zu erkennen, Kunst könne nicht gelehrt und nicht gelernt werden. Dieses Argument erwies sich zwar als erfolgreich, aber seit Cézanne meinte diese Aussage nur noch, dass aktuelle Kunst keiner ästhetischen Institution, keiner Norm und keiner exklusiven, monolithischen Theorie mehr folgt.

Von der Kunst zum Diskurs der ›Kreativität‹?

So wie die Bildsprache der späteren, selbstreferenziell gesteigerten Malerei seit Cézanne nur noch als interne Bereicherung einer systemtheoretischen Operation, nämlich einer Abschließung des Subsystems Kunst von anderen Subsystemen erschien, so wurde nun der soziale Nutzen des Kreativen von Kunst abgelöst und auf eine säkulare, innergesellschaftliche Setzung, ja zuletzt gar auf intrapsychisch universal beliebige, d. h. auf das

Selbstempfinden des schieren Daseins jedes Einzelnen ausgeweitet – elementarisiert und entwertet zugleich. Unbestritten in der neuzeitlichen Konstruktion emanzipierter ›freier Künste‹ dagegen war die durchgängige Auffassung, der schöpferische Akt der Kunst beruhe auf der Transformation von Reproduzierbarkeit und vor allem auf der Transzendierung der Gegebenheiten des ›gewöhnlichen‹ Lebens. Genau die konträre Auffassung dazu vertritt seit den Tagen von Guilford, Gordon und Taylor (GUILFORD 1950, 1968; GUILFORD/CHRISTENSEN/KETTNER 1959; GORDON 1956; TAYLOR 1964; TAYLOR/BARRON 1963; TAYLOR/WILLIAMS 1964) die psychologische Kreativitätsbehauptung und -forschung. Sie ist für das 20. Jahrhundert und die Durchsetzung einer normativ geschlossenen Faktizität des ›Persönlichen‹ typisch (und damit eines undurchschauenden, fiktionalen Konstrukts; vgl. HEUBACH 1988). Sie behauptet ohne Einschränkung eine normative Kraft des Selbst als empirische Evidenz des Kreativen.

Das darin wurzelnde Ideal von Selbstverwirklichung – die auf diesem Hintergrund natürlich, vegetativ, per se ›kreativ‹ ist – entspringt somit vorrangig der aus strategischen Gründen verordneten Korrektur einer Bio-Metrik von Fähigkeiten, die seit dem Zeitalter des ›Sputnik-Schocks‹ parallel und analog zur kognitiven Intelligenz einem untangiblen Bestand der Persönlichkeit zugerechnet werden (vgl. VON HENTIG 1998). Mit dieser Universalisierung wird, genau besehen, die sektorielle und territoriale Grenze zur Kunst aufgehoben. Sie hat keine Funktion mehr im Hinblick auf die Paradigmatik und Beispielgebung des Schöpferischen, sondern koexistiert als eine gesellschaftlich unbedeutende Variante desjenigen Lebensempfindens, das, ohne Anstrengung, Werk oder Überschreitungsnotwendigkeit, dem schieren, vegetativen Leben und besonders dem eigenen Dasein einen ästhetischen Mehrwert garantieren und vorbehalten will. Wie ist es dazu gekommen, was sind Begründungen für so etwas?

Eine Definition

Versuchen wir ein vertiefendes Verständnis der ebenso seltsamen wie auffälligen Wendung der Kunst zum Kreativen, vor allem aber dessen angemessene Beschreibbarkeit mit Hilfe einer formalen, allgemeinen, strukturorientierten Definition aus dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Eintrag ›Kreativität‹, Autor W. Matthäus (auf dessen Darstellung zur Forschungslage wir uns im Folgenden auch über Definitionsfragen hinaus primär stützen). In dieser auf Strukturbeschreibung abhebenden Definition wird

exponiert: »Man müsste, genau betrachtet, ›Kreativität‹ als mindestens sechsstellige Relation verwenden: K. (H, I, R, P, B, S); das bedeutet: Die im Rahmen R zum Produkt P führende Handlung H des Individuums I wird vom Beurteiler B im Hinblick auf ein System S von Erwartungen und Zwecken als kreativ eingestuft« (MATTHÄUS 1976, Sp. 1200).

Wo nun das Kreative generativ verstanden wird und alle Beurteilungskriterien für das unvermeidlich Neue fehlen, dort gibt es nach dieser Definition keine Einstufung von etwas als ›kreativ‹. Alles verbleibt im Paradoxon, dass kreativ ist, was evident als solches erscheint und genau dann, Kraft seiner Evidenz, keinerlei definitorische Fixierung oder deskriptive Erklärung zulässt. Was als kreativ eingeschätzt wird mittels allgemeinen objektivierbaren Merkmalen, ist es dadurch eben gerade und schon nicht mehr. Denn ein generativ bedeutendes Neues beispielsweise kann auf solchen allgemeinen Konsens nicht zählen. Das Paradoxon kann nicht gelöst oder verstanden werden, sondern nur zur Erscheinung kommen, vorzugsweise dort, wo es in Phasen zergliedert und von verschiedenen Seiten als in auseinandertreibende Momente zerlegtes dargestellt wird. Deshalb ist ›destruktive‹, mindestens dekonstruktive Arbeit vonnöten: Deregulierung ist eine Bezeichnung für die Phase einer initialen Neubestimmung des Paradoxons, also das Neue, das noch nicht gefasst ist, wohingegen Doktrinierung auf konventionalisierte Standards und Stereotypen eines wiederholbar Kreativen, also einer Inszenierung verweist, die unvermeidlich selbstwidersprüchlich ist: ›Kreativ‹ als Stereotyp ist strikte widersinnig und was vorausgesehen werden kann, genügt gewiss nicht den maximalen Erwartungen an die Generativität eines wahrhaft Neuen. Diese Paradoxie wird innerhalb der Konzepte der Künste und der Modellierung der Künstlerfigur seit der Antike in unterschiedlichster Weise modelliert.

Meistens wird in solchen Hinsichten verkürzt oder – zuweilen mit gar programmatischem Gewicht – von Kreativität überhaupt nur metaphorisch gesprochen (vgl. ROGERS 1959). Oder man dekretiert Paradoxien, zuweilen gar Antinomien, zum Beispiel dergestalt, dass gerade kreative Prozesse mehr Geduld, Engagement und Energie benötigen als andere (vgl. BRUNER 1962). Kreative Handlungen seien voller Geduld und gleichzeitig Leidenschaft, unmittelbar und verschiebend/vermittelnd usw. Diese und weitere Antinomien entstehen natürlich durch eine prozessuale Betrachtung mit einem, dem Gegenstand vermeintlich kongenial angemessenen ›holistischem‹ Interesse oberhalb der zergliedernden Faktorenbehauptungen. Gegenüber dem Prozess der kreativen Transformationen liefert

also gerade die auf der Ebene der Faktorenbeschreibungen sich unweigerlich ergebende antinomische Struktur eine wesentliche neue definitorische Einsicht und Möglichkeit. Es geht dann nicht mehr um Nennung und je individuelle Gewichtung von Faktoren wie Einfallsflüssigkeit, Flexibilität, Originalität, planendes Ausarbeiten, Sensitivität für Probleme, Umdefinieren von Objekten und Situationen (so GUILFORD 1967), sondern um die Dynamik ihrer Verbindungen und ihre Anwendung im Verlauf von Bearbeitungen. Nominell und einzeln, gar in weitreichender Kombination genommen, treffen die Faktoren ja auf nahezu alle Menschen in ihrer alltäglichen, lebensweltlich normalen Gegebenheit zu, sind anthropologisch konstitutiv, aber hochstufig-artistisch unbedeutend und bezeichnen schlicht nichts auf dieser Ebene. Die Betrachtung des Zusammenspiels zeigt, dass es um bestimmte Formen des Ausarbeitens und des Umdefinierens geht, also eine strikte Selektion jenseits der Permanenz von Problemlösungen, aus denen nahezu jeder Alltag im Grunde aller Menschen besteht.

»Das höhere Integrationsniveau involviert hier also Prozessüberlegungen. Man kann nun annehmen, dass die paradoxen Aussagen folgende Auffassung vom kreativen Prozess ausdrücken sollen: Kreation ist geistige Transformation einer konventionellen Struktur. Deren Ausgangsform muss erst scharf erfasst und analysiert werden, ehe sie transformiert werden kann. Bezieht man nun Leidenschaft und Geduld auf disparate Stadien der Transformation, die zeitlich simultan oder sukzessiv sein können, so erweist sich die Antinomie als Ergebnis übermäßiger Generalisierung von in ihrer Konstellation spezifischen Dispositionen« (MATTHÄUS 1976, Sp. 1200f.).

Zum historischen Hintergrund lässt sich resümieren:

»Kreativität (engl. creativity) wird seit fast 40 Jahren als Titel für eine hypothetische Gemeinsamkeit von Forschungsgegenständen der Psychologie verwendet, Schlüsselbegriffe der unter K. konvergierenden Gebiete sind etwa: Begabung, Originalität, Phantasie, Intuition, Inspiration, wissenschaftlich-technisches Erfinden, künstlerisches Schaffen« (MATTHÄUS 1976, Sp. 1194).

Seit den 1970er-Jahren gibt es einen forschungsstimulierenden Boom der Kreativitäts-Theoreme, aber bis heute nach wie vor keinen präzisen wissenschaftlichen Begriff ihres Gegenstandes. So wird zum Beispiel oft nicht unterschieden zwischen kreativen Personen, Handlungen, Ergebnissen von Handlungen. Auch gibt es keine abzählende oder abschließende Merkmalsliste. Prozessual scheint es so zu sein, dass folgenreiche Produkte, die bezüglich des Erwartungssystems der sie auswertenden Gruppe neu

sind und die dieses Erwartungssystem modifizieren, berechtigten Anspruch auf das Epitheton ›kreativ‹ haben. Aber das ist abhängig vom Sub- oder Referenzsystem. In der Kunst beispielsweise redete man in genau diesen Fällen auch schon von ›avantgardistisch‹ oder ›radikal‹.

Metaphernfeld, Vor- und Ausprägungen ästhetischer Assoziationen

Das semantische Assoziations- und Synonymisierungsfeld für ›Kreativität‹ und ›kreative Personen‹ ist schier unbegrenzt, in vielerlei Hinsicht nahezu beliebig substituierbar. Tenor: Subtile Rezeptivität, Freude an unkonventionellen Einfällen, Selbständigkeit des Denkens seien wesentliche Eigenschaften. Ein offenes System oder Feld gehören ebenfalls dazu, in das neue Eigenschaften sich einschreiben können. Für die Annahme eines ›divergenten Denkens‹, aber auch schon eines ›abenteuerlichen Denkens‹, wird ein Prozess ohne Abschluss durch den Prototyp freien Assoziierens markiert.

Vorläufer der Kreativitätskonzeptionen sind das Genie, der Geniebegriff, damit bestimmte Konzepte der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Ende des 19. Jahrhunderts versprach sich Wilhelm Wundt Aufschluss für eine allgemeine Theorie der Fantasie durch die Annahme, dass weltgeschichtlich bedeutsame und normale Individuen im Grundsatz bezüglich ihrer Geistestätigkeit gleich ›funktionieren‹. Am Genie sind Erscheinungen akzentuiert, die im normalen Bereich durch eine normale Variationsbreite und partielle wie graduelle Fokussierungen ausgezeichnet sind. »Die so aus dem Zusammenhang der ästhetischen Genietheorie entlassenen Teilgebiete der experimentellen Psychologie überschneiden sich und legen den Versuch nahe, sie erneut zu integrieren« (MATTHÄUS 1976, Sp. 1195). Ein solcher Versuch wurde 1931 unternommen von E. D. Hutchinson (vgl. HUTCHINSON 1931). Von da datiert der Wortgebrauch der Kreativität, des Kreativen oder auch kreativen Denkens und Handelns in der Psychologie. Als systematisierungsfähiger und vor allem: systematisierungsbedürftiger psychologischer Fachterminus bürgert sich der Begriff jedoch erst ein, nachdem J. P. Guilford 1950 (s. GUILFORD 1950) erneut die Einheit dieses Forschungsgebietes postuliert, einen Forschungsplan und seine Dringlichkeit begründet hat. Im deutschen Sprachraum wird der Begriff nach und durch Übernahme aus dem Amerikanischen populär, wesentlich vermittelt durch E. Landaus 1969 publizierte *Psychologie der Kreativität*. Interessant ist begriffsgeschichtlich außerdem, dass bereits 1913 im Titel

der amerikanischen Übersetzung von Henri Poincarés *Invention* das Wort ›creation‹ auftaucht (vgl. 1952).

Methodische Differenzierungen und Situierungen

Die Operationalisierung des Konzepts der Kreativität ermöglicht auch eine Parallelisierung der methodischen Zugänge mit der Geschichte des Begriffs. Fünf Typen methodischer Zugänge sind festzustellen, die alle bereits Ende des 19. Jahrhunderts beschritten wurden:

1. Auswertung der Biografien berühmter Personen; man geht mit vor-gefassten Meinungen an das empirische Material heran (z. B. auch Cesare Lombroso, der die Biografien von ›Geistesriesen‹ nach dem für ihn als Quelle genialen Schaffens bereits vorab feststehenden entscheidenden Merkmal der ›epileptoiden Psychose‹ durchforstet; vgl. Cesare Lombroso, *Der geniale Mensch*, 1890; ders., *Studien über Genie und Entartung*, 1910); klar ist, dass, in welcher Ausrichtung auch immer – ob IQ-messend, die Triebdynamik untersuchend, Skalen von Merkmalen festlegend – die biografische Methode nicht wissenschaftlich sein kann; das biografische Material ist immer zu stark selektioniert, seine Aufbereitung nochmals entschieden selektionierend.
2. Analyse von ›kreativen Gebilden‹: symbolische Inhalte, die sich gemäß der Theorie codieren lassen, Kunstwerke, Rorschach-Tests, Werkanalysen etc.
3. Prozessbeobachtung im Labor: beginnend mit den Kleckstests; weiter: experimentelle Manipulation, Lösungsverläufe beim produktiven Denken, Variationsspielräume, Versuch der Ausbildung und experimentierenden Befolgung von Kontext- und Instruktionsvarianten.
4. Introspektion kreativer Personen; Systematisierung des ursprünglichsten Zugangs zur Kreativität über persönliche Zeugnisse (vgl. o. g. Darstellung von Poincaré). Allerdings kommt man hier nicht zu wirklichen Aufschlüssen bezüglich Kreativität, weil ja vorab schon feststehen muss, dass die Autoren ›kreative‹ seien, damit ihre Selbstzeugnisse im Hinblick auf die epistemische Organisation der Merkmalerfüllung des ›Kreativen‹ auch beweiskräftig sind (erschlichene Beweisführung); klarerweise aber ergeben sich wesentliche Einsichten in die intellektuelle Mechanik und damit das Gegenstandsfeld

solcher Personen; wenig verwunderlich darum, dass Jean Piaget die introspektive Methode einer vernichtenden Kritik unterzogen und nachgewiesen hat, dass diese Zeugnisse nicht Adjektivlisten des Kreativen dokumentieren, sondern persönlichkeits-signifikante Epiphänomene der ontogenetischen Organisation der Fähigkeit zur Artikulation und Exteriori(al)isierung von Introspektionen wiedergeben (vgl. PIAGET 1961, S. 212ff.).

5. Differenziell-psychologischer Ansatz: Kreativität als Vermögen, bzw. Kombination von Vermögen; dispositionelle Merkmale, die individuell konstant, interindividuell variabel sind; Wachstumsbranche, aktuelles Feld: Tests zur Diagnose kreativer Personen (mit Variation von Mustern, die vor 1922 erfunden wurden); man weist als Kreativitätsmerkmal Urteils-selbstständigkeit nach; Paradoxien der Tests häufen sich hier, z. B. in Gestalt von zeitbegrenzenden Leistungsprüfungen, die Kreativität per definitionem ausschließen und stattdessen Schulverhalten bestätigen, also Unselbstständigkeit zum Maß nehmen. Bereits 1965 kritisieren M. A. Wallach und N. Kogan solche Leistungstests (WALLACH/KOGAN 1965). Unbedingt müsste als Kreativitätsmerkmal eingeführt werden: das Aufspüren der Problematik an alltäglichen Dingen und Situationen. »Im Problemfinden dürfte der wesentliche Unterschied zwischen kreativem Denken und produktivem Denken im herkömmlichen Sinn (Problemlösen) liegen« (MATTHÄUS 1976, Sp. 1198). Allerdings ist auch hier die Kalamität nicht zu übersehen und nicht aufzulösen, dass solchen Forderungen und jeder Legitimation von Merkmalen und Verhaltensanforderungen bereits vorab zugrunde liegt, was erst den Folgen der »Beobachtung« von Objekten und Phänomenen, also einem Nachgreifen der Konsequenzen entspringen müsste. Auch hier also konstituiert ein wissenschaftstheoretisch und methodologisch unzulässiges quid-pro-quo erst das Phänomen, das es zu entdecken vorgibt, zu schweigen von der Divergenz nachfolgender Interpretationen.

Intelligenz, Gewitztheit und weitere kreativitätstheoretisch bedeutsame Differenzen, aber auch Parallelen

Spätestens seit den 1950er-Jahren wurde der Begriff der Kreativität an dem der Intelligenz operationalisiert. Allerdings merkte man auch, dass

›cleverness‹ ein Faktor ist, der unabhängig von der Intelligenz existiert. Also ergibt sich auch für diesen Zugang zum Kreativitätsproblem, dass der Begriff so schwammig ist wie die Sache und vorab oder extern festgelegt wird – eben zum Beispiel als Intelligenz –, was erst dem Begriff der Kreativität entspringen müsste. Man schiebt die Erklärung der Phänomene gewissermaßen hin und her. Später arbeitete man heraus (vgl. WALLACH/KOGAN 1965), dass Kreativität und Intelligenz zwei vollkommen verschiedene, unabhängige, allgemeingültige Faktoren sind, also in ihrer Definition voneinander isoliert werden können.

»Die der Kreativität gewidmete Forschung ist eminent praxis-bezogen. Es ist daher eine Eigentümlichkeit des Begriffs, dass ihm wissenschaftliche Definitionen mit dem Blick auf seine pädagogische Verwendung gegeben werden. Seine Geschichte vollzieht sich derzeit unter dem Einfluss einer Selbstpotenzierung von pädagogischen Anwendungen und praxisbegleitender Forschung« (MATTHÄUS 1976, Sp. 1203f.).

Seit den 1960er-Jahren multiplizieren sich die Bemühungen, kreative Potentiale und Subjekte allerorten aufzuspüren, nicht zuletzt auch für eine ideologische Auswertung im Wettlauf der Systeme im Kontext des kalten Krieges. Interessant ist, dass Künstler demgegenüber hermetisch-idiosynkratisch geblieben sind und Auskünfte verweigern mit dem nicht uneinsichtigen Verweis darauf, dass es unter der Behauptung des Kreativen doch nur um ein neues Instrument zur sozialen Kontrolle gegenüber Abweichlern, Devianten, Dissidenten, mithin um die Perpetuierung eines status quo geht. Kreativität geht entsprechend ein (und auf) in Kommunizierbarkeit, Verwertbarkeit, Realitätsangepasstheit – alles Faktoren, die auf Kunst in keiner Weise oder per se passen – allenfalls in individuell angestregten Sondersituationen, die genau solches beabsichtigen. Die Verweigerung der Künstler gegenüber Kreativitätszsumutungen blieb signifikant singulär. Die gängige psychologische Bewertung dieses ungeheuer boomenden Feldes oder Diskurses grassiert seitdem, publizistisch, medial, aber auch werberhetorisch unterstützt durch die ebenso wirksamen wie banalen Verführungsfiguren im Zeitalter des televisuellen Geständniszwangs und einer gewalttätigen Popularisierungsmaschine. Fazit: »Es ist also nicht ausgeschlossen, dass die unkreativste Bedeutungsvariante des vieldeutigen Wortes ›Kreativität‹ sich als die offizielle durchsetzt: Kreativität als Arbeitsproduktivität« (MATTHÄUS 1976, Sp. 1204).

Die weiter oben zitierte prozessuale Strukturdefinition bezieht sich offenkundig jederzeit auf eine klare begriffsgeschichtliche Entwicklung.

Sie beginnt mit Beschreibungen konkreter individueller kreativer Prozesse, die natürlich in die Diversität persönlicher Rituale zerfallen (vgl. als historische Zeugnisse zum Beispiel HENNIG 1917; NACHMANSOHN 1917; HARDING 1940; KOESTLER 1964). Meistens wird dabei nur der Moment der Illumination beachtet und damit das Thema verzerrt. Bereits Poincaré machte in seinem auf Selbstbeobachtung beruhenden Bericht über mathematische Erfindungen (vgl. POINCARÉ 1952) darauf aufmerksam, wie wichtig Vorbereitung und prüfende Ausarbeitung, Formulierung und Reformulierung, die Revision der Visionen bei einer Erfindung sind. Man muss das gesamte Verlaufsschema kreativer Denkprozesse beachten und prozessual strukturieren: Vorbereitung/Recherchen/Korpus (zu dem gehört auch der lebensgeschichtlich erworbene Erfahrungs- Wissens- und Bildungshintergrund), Gliederung/Hierarchisierung/Selektion, Beginn einer Intuition oder Inkubation, Formulierung einer Idee/Epiphanie/Illumination, Überprüfung, Auswertung/Revision, erhärtete Formulierung etc.

Diese prozessuale Gliederung kann – semiotisch, methodologisch, verfahrenstheoretisch – natürlich auch auf künstlerische Prozesse angewandt werden, auch wenn dort eine strikte zeitliche Abfolge der Phasen noch weniger beobachtet werden kann als bei wissenschaftlichen Vorgängen. Gerade für das Experiment ist eine solche zeitliche Gliederung nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die Phasen werden als Teilprozesse verkettet zu Zyklen mit wechselnden Dominanzhierarchien, aber auch partieller Dehierarchisierung und fragmentarischer Rehierarchisierung ausgesetzt.

Inhaltlich und formal, so das Resümee von Matthäus (MATTHÄUS 1976), sind die Theorien zur Kreativität verschieden und im Grunde unvergleichlich. Das Niveau der Theoriebildung steige keineswegs mit der Zunahme der empirischen Einzelbefunde. Auch sei ein Fortschritt nicht notwendig parallel zum Ablaufen der Zeit festzustellen. Ein Buch wie das von F. Paulhan (*Psychologie de l'Invention*, Paris 1901) sei vielen späteren Werken durch Komplexität, Präzision und Geschlossenheit des Ansatzes überlegen. Die existentialistischen Theorien der 1940er-Jahre fallen in die Numinosität transzendentaler Einwirkungen zurück und beschwören Kreativität nur in Termini inneren Erlebens: Kreativität als Selbstaktualisierung, Gipfelerfahrung, Offenheit, gar täglich aufgegebene Wiedergeburt etc. Freud wiederum verbindet subjektive Terminologie mit striktem Reduktionszwang. Jeweils ein – und nur ein – Prinzip soll Kreativität erklären, wobei die Zahl der Prinzipien ungefähr identisch ist mit der Zahl der Autoren, die sie vorschlugen. Freud sieht beispielsweise in der Kunst eine Fortsetzung

des kindlichen wunscherfüllenden Tagträumens, Rank hält wissenschaftliches wie künstlerisches Arbeiten für narzisstische Idealbildung, die ihre Energie aus dem Konflikt mit der verdrängten Sexualität beziehe, C. G. Jung sieht die Intuition durch Archetypen (also universale, transkulturelle, gar transhumane Inhalte, Muster, generative Prinzipien, Formalisierungen von Prozessen) gesteuert, Adler behauptet Kreativität als Ergebnis gewisser der Kompensation dienender Lebenszielentwürfe. Für W. R. D. Fairbairn (FAIRBAIRN 1938) entsteht Kunst im Wechselspiel destruktiver Impulse mit schuldtilgenden Resitationsfantasien, für Ernst Kris (1952) aus dem zeitweiligen, zielgesteuerten Wechsel des psychischen Funktionierens zwischen Primär- und Sekundärprozess. Wohltuend dagegen auch hier die Klarheit von Jean Piaget. Bei den nicht-bewussten Vorgängen handle es sich überhaupt nicht um eine besondere Instanz, sondern lediglich um Prozesse (des Denkens oder seiner Konnotation oder Konfusion mit ›Bewusstsein‹), die normalerweise lediglich der schwach entwickelten Introspektion entgehen (vgl. PIAGET 1961).

Kreativität und Simulation

Den holistischen Theorien stehen die elementaristischen Versuche einer Erklärung der Kreativität mittels möglichst weniger hypothetischer Mechanismen der Steuerung nicht-reproduktiver Ideenverläufe gegenüber. Ein Modell ist das des ideenkombinierenden Zufallsgenerators, der mit einem Selektor für günstige Kombinationen gekoppelt ist (vgl. CAMPBELL 1960a und 1960b). Weitere Möglichkeit: Überkreuzung von Assoziationsreihen, assoziative Verknüpfung disparater Inhaltsgebiete. Es werden also kombinatorisch-selektive Strukturen in eine atomistische Theorie eingeführt. Bereits Poincarés Selektor ist ein Gestaltprinzip, er wählt mathematische Einfälle nach einer ästhetischen Norm aus (vgl. POINCARÉ 1952).

Eine strukturelle Theorie der Kreativität ermöglichen Allen Newell und seine Mitarbeiter durch die Übersetzung der Prozessbeschreibung der Kreativität in die Metasprache der Computer-Simulation. Allerdings reduzieren sie den Inhalt des Kreativitäts-Prozesses auf das Problemlösen (vgl. NEWELL/SIMON/SHAW 1962). Kennzeichnend für diese Arbeit ist methodologisch ein ständiges Transformieren des offen definierten Ausgangsproblems in immer spezifischere Probleme.

Bereits das schon erwähnte, 1901 erstmals publizierte Buch von Paulhan über die Psychologie des Erfindens hat den atomistischen und den

gestalttheoretischen Ansatz in sich vereinigt. Nach ihm ist die Entstehung eines kreativen Produktes eine Evolution mit immanenter Logik (vgl. PAULHAN 1901: 84). Differenzierung und Integration greifen stetig ineinander (vgl. PAULHAN 1901: 118). Teile können sich eigenmächtig entwickeln, Gewichtverhältnisse verschieben sich, Hierarchisierungen, De- und Rehierarchisierungen wechseln sich ab (vgl., wenn auch in anderer Terminologie, PAULHAN 1901: 122ff.), die Idee eines Ganzen transformiert sich zwecks Herstellung eines neuen Gleichgewichts, es kann aber auch ein unharmonisches Ganzes mit Stilbrüchen entstehen (vgl. PAULHAN 1901: 135ff.). Man sieht bereits an diesem Vokabular, dass die kunsttheoretischen Debatten über den Manierismus am Übergang zur restabilisierenden Kunstdoktrin des Barock offenbar typenbildenden Einfluss auf das Vokabular zur Beschreibung aller vergleichbaren Gestaltungsleistungen genommen, ja recht eigentlich die Tiefensemantik des Artikulationsfeldes determiniert (ermöglicht und festlegt) haben, ganz unabhängig davon, ob man sich direkt und intentional darauf bezieht, also ob man weder gar keine expliziten Kenntnisse des Sachverhalts hat noch der ausdrücklichen Bezugnahme darauf bedarf.

*Künstlerische Artefakte, Kreativität als Fiktionalisierungsmacht
der Künste*

Man hat zwar die praktisch-pädagogische Wendung und Verflochtenheit der Kreativitäts-Theoreme nicht nur festgestellt, sondern immer wieder auch gefordert, aber offenkundig wollte man sie nicht in einem starken Sinne auf die hochstufig explikative, Explikation hochstufig erforderne Sphäre der Künftlerausbildung (also der artistischen Pädagogik der Genies oder herausragenden Gestalterpersönlichkeiten) beziehen. Genau dies wird in diesem vorliegenden Buch unternommen. Der Preis für dieses Vorhaben scheint mir leicht zu entrichten zu sein, obwohl er ein Tabu markiert, das zu vielen Absurditäten geführt hat: die Preisgabe der zutiefst demokratischen Konnotation des Kreativitätsbegriffs. Man wollte und konnte diesen nicht auf die Kunstsphäre eingrenzen, obwohl man damit ein übersichtliches Feld bekommen hätte, an dem jedes begabte Subjekt teilnehmen könnte. Da jedoch die Zahl der Subjekte, die den Selektionsfilter der notwendigen Begabung passieren, natürlich von Natur aus eminent klein ist verglichen mit der Zahl der Menschen, die kompensatorisch die Misere des Realen und das Elend der Welt mit dem symbolischen Menschenrecht eines rohen, un-

gebildeten, gar ›ethischen‹ Kreativen abgegolten erhalten wollen, gerät das Unterfangen unweigerlich in die Grauzone eines Elitarismus. Mit diesem hat die Psychologie – diese Sinn ausstreuende theologische Begleitmusik der Gleichschaltung der Menschen im technischen Zeitalter, die kompensatorisch Gott spielen sollen – schon immer die größten, ja fatale, ihr Geschäft bedrohende Mühen gehabt. Das markiert zugleich eine Antinomie, die in der Psychologie nicht auflösbar ist, weil sie diese überhaupt erst konstituiert. Dennoch kommt man nicht darum herum: Ein wissenschaftlich erhärtetes Verstehen des Kreativen bedingt die Zerschlagung der demokrat(isti)schen Mystifikationen. Nur: wie soll das *in* der Psychologie gehen können, wenn diese *als sie selbst* doch zu einer den Zerfall der Subjektphilosophie bemäntelnden Theologie für das Volk im Industriezeitalter geworden ist?

Dazu soll ein heuristischer Definierungs-Vorschlag mit Rücksicht auf die alten Griechen wieder versucht werden: Kreativität ist zu verstehen als rekombinante Imitation und damit strikte prozessual. Sie ist sich in ihrem Konstitutionsprozess beobachtende, ihre Beobachtung bewusst einsetzende, selbstreferenzialisierbare Modifikation/Konstruktion einer vorab gegebenen Gegenstandswelt, kurz gefasst: von Natur generell und schlechthin. Auch deshalb wird die Geschichte der Künftlerausbildung nicht nur für die Bildung der künstlerischen Fähigkeiten in den diversen Gattungen und eine typologisierungsbare Lebensgeschichte der Künstler (idealtypisch ›des Künstlers‹) interessant, sondern auch für die Konstruktion eines schöpferischen Bezugs von selbstsimulierter Subjektivität zu Gegenstandsbereichen allgemein. Denn gerade die ›Imitation von Natur‹ als Leistung einer subjektspezifisch beschreibbaren, unterscheidbaren und bewertbaren Darstellung bildet den Fokus der Beschäftigung, aber auch den Kern der Bewertung und des Erwerbs einer Fähigkeit zu exklusiv künstlerischer Erfahrung und zu den dafür nötigen Symbolisierungen. Die Geschichte der institutionellen Künftlerausbildung ist deshalb die privilegierte Sphäre der Erörterung von Kreativität, ganz unbesehen des Begriffs und seiner geschichtlichen, methodologischen, psychostrategischen Legitimierung, Reduktion, Kritik, Entwicklung. Hier sind auch die Sprünge, Schwellen, Einzeichnungen in das Dispositiv der Subjektivität enthalten, die wiederum als eine Mediosphäre für die Zuschreibung spezifischer künstlerischer und damit, ab einem bestimmten Zeitpunkt in der geschichtlichen Entwicklung, genereller kreativer Leistungen dienen können. Allerdings sind Kunst und Kreativität strikte und jederzeit voneinander zu unterscheiden (vgl. RECK 2002: 11f.).