

URS FREUND

Zunächst und immer *creatio ex nihilo*

Das schöpferische Pathos als Konsekrationsmythos für Künstler und Selbst

1. *Am Anfang: Kreativität als existentielle Verpflichtung?*

„Von ‚Natur‘ aus ist der Mensch ein einsames Tier,“ schreibt der Philosoph Vilém Flusser,

denn er weiß, dass er sterben wird und dass in der Stunde des Todes keine wie immer geartete Gemeinschaft gilt: Jeder muss für sich allein sterben. Und potentiell ist jede Stunde die Stunde des Todes. Selbstredend kann man mit so einem Wissen um die grundlegende Sinnlosigkeit nicht leben. Die menschliche Kommunikation webt einen Schleier der kodifizierten Welt, einen Schleier aus Kunst und Wissenschaft, Philosophie und Religion um uns und webt ihn immer dichter, damit wir unsere eigene Einsamkeit und unseren Tod, auch den Tod derer, die wir lieben, vergessen.¹

Mit diesen deprimierenden Sätzen entwirft Flusser eine Perspektive, der man nicht ohne Weiteres entkommen kann. Wer sie als existentielle Verpflichtung annehmen will, verlässt jene behagliche Sphäre, in der beispielsweise Kunst nur etwas Bildungsbürgerlich-Dekoratives meint. Natürlich darf man hoffen, auf vielerlei Weise vergessen zu können. Aber soweit es nicht um triviale Sedierung geht, braucht es zweifellos eine äußerste Anstrengung, ein größtmögliches Pathos angesichts dieser fundamentalen Ausgesetztheit und ihrer Verschleierung durch künstlerisch-kulturelle Codes. Denn was hier geschehen soll, ist ja nichts weniger als die höchst mühevoll Transformation von Sinnlosigkeit in Sinn, von unerträglicher Einsamkeit in die Geborgenheit eines Weltbildes. Im Gegensatz zur gefälligen Dekoration muss sie verlässliche Antworten liefern; alles andere evozierte nur kollektive Verzweiflung. Diejenigen, denen eine solche Anstrengung gelingt, werden als außergewöhnliche Charaktere angesehen. Interessanterweise möchte man ihnen auch heute noch so etwas wie göttliche Eigenschaften zusprechen – göttlich, weil die *creatio ex nihilo* unter anderem das Urbild dessen vorstellt, was auf dem Kunst- oder Kulturfeld schließlich als Schöpferkraft gefeiert wird. Von der Antike bis weit ins 19. Jahrhundert haftet dem Begriff *Kreativität* ja tatsächlich eine deutlich sakrale Aura an. Auch in der Jetztzeit ist sie identifizierbar, z.B. im allseits strahlenden Nimbus des Künstler-Stars oder der immer schneller wachsenden Ego-Industrie als Konsekrationsmaschinerie des Individuums.

Allerdings besteht natürlich ein enormer Unterschied zwischen dem Einfall, der vor dem Nichts rettet, und einer beliebten Freizeitbeschäftigung wie der Gestaltung des eigenen Facebook-Profiles. Tatsächlich zeigt sich das Kreative häufig sehr harmlos; wobei *harmlos* in erster Linie die Beliebigkeit seiner Beschwörungsmöglichkeiten meint; oder das vermeintlich Steuerbare jedes kreativen Moments, der verwertbare Ideen bringen soll; oder eben die emotional-psychische Folgelosigkeit solcher Beschwörungen, nach denen ohne Schwierigkeiten der gewohnte Alltagsvollzug weitergehen kann.

¹ Vilém Flusser: *Kommunikologie*. Frankfurt a.M. 2003, S. 10.

Selbst wenn moderne Künstler den Begriff *Kreativität* beanspruchen, scheint er oftmals nicht existentiell aufgeladener oder schärfer gemeint als in den Bereichen der Persönlichkeitsentfaltung. Dabei gilt doch seit jeher die künstlerische Persönlichkeit als Prototyp des menschlichen Schöpfungstums schlechthin. Kreativität und Künstler sind unmittelbar aufeinander verwiesen; verändert sich der Begriff des einen, muss es Auswirkungen auf das (Selbst-)Verständnis des anderen haben. Ist *Kreativität* jedoch nur mehr ein Etikett, das zur Bestätigung seines sozialen Wertes den Nimbus einer einstmaligen existentiellen Verpflichtung leiht, muss sich dies auch auf die Idee der Schöpferkraft des Künstlers auswirken. Gerade in einer Zeit, in welcher keinerlei handwerkliche oder ästhetische Kriterien mehr gelten, bürgt für den Wert der Sache vornehmlich das Ansehen, die Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft des Künstlers. Gleichwohl möchte man ihn keinesfalls auf derselben Ebene verortet wissen wie die Kreativtechniker der Werbebranche. Im Gegenteil, es würde ihm sogar schaden, dort Anerkennung zu finden; der künstlerische Werdegang Andy Warhols hat es beispielhaft gezeigt:

Trotz jahrelanger Bemühungen, sich auf dem Kunstfeld zu etablieren, sah man in Warhol zunächst *nur* einen höchst erfolgreichen, mit zahlreichen Preisen überhäuften Werbegrafiker, und nicht einen innovativen Künstler.² Um in diese Kategorie aufgenommen zu werden, musste Warhol das Kunstpublikum erst davon überzeugen, dass seine Werke aus einer immanent künstlerisch-schöpferischen Tätigkeit resultieren, und nicht aus einem Werbestudio stammen.

Der eine Begriff des Kreativen, so scheint es, ist eben nicht gleich dem anderen, geschweige denn austauschbar, auch wenn dasselbe Wort jeden Unterschied kaschiert. Um nun den Abstand zwischen diesen Begriffspolen einmal auszumessen und zu beleuchten, möchte ich die Entwicklungslinie des ursprünglichen Konzepts jener radikalen Schöpferkraft nachzeichnen. Dabei interessiert mich vor allem der Verdacht einer längst erfolgten Umkehrung dieser Pole im Sinne eines entleerten schöpferischen Pathos' versus allgemein verfügbarer Kreativitätstechniken, die für die Aufrechterhaltung des Lebenssinnes sorgen sollen.

2. Die kreative Persönlichkeit als Medium der Götter

Blickt man auf den Ursprung abendländischen Kulturverständnisses, ist der Mythos gewiss einer der ersten dichter gewebten Schleier. Die mythologische Welt, die beispielsweise Homer in seinen Hauptwerken *Ilias* und *Odyssee* entwickelt, beeinflusst nicht nur die Dichtkunst bis weit ins 19. Jahrhundert, sondern kann auch heute noch eine Blaupause für Hollywood-Blockbuster abgeben.

Die für uns wichtige Frage lautet daher, wie es Homer gelingt, etwas derart zeitlos Faszinierendes und Maßgebliches zu erschaffen. Genauer gesagt: Fußt Homers Leistung auf einer originellen, höchst kreativen Erfindung? Oder existiert in Wirklichkeit z.B. ein lang dauernder Prozess narrativer Umschichtungen, Neukombinationen und Korrekturen durch ein immer wieder anders zusammengesetztes Dichter-Kollektiv, dessen Ergebnis schließlich unter dem Titel Homers *Ilias* bzw. *Odyssee* in die Geschichte eingeht? Darüber streitet die Forschung, und zumindest für die *Odyssee* scheinen wenigstens zwei verschiedene Autoren verantwortlich gewesen zu sein.³ Aber vielleicht ist das gar nicht der entscheidende Punkt, wenn es darum geht, diese Werke hinsichtlich ihres kreativen Ursprungs zu analysieren. Die Frage nach dem Autor, der sich als originelles Genie identifizieren lässt, ist ja eher Symptom eines neuzeitlichen Denkens, welches das selbstbewusste Individuum als Ursprung seiner Handlungen setzt; in Bezug auf Mythen hat es nie wirklich funktioniert.

Eher scheinen wir als individuell-subjektive Rezipienten in diesen Epen etwas wahrzunehmen, das offenbar einem ganz anderen, durchweg atavistischen Bedürfnis unseres Welthabens entspricht. Das meint zumindest der Mythenforscher Joseph Campbell, der hierzu eine Fülle an Material zusammengetragen hat. Im Mythos sieht er einen ganzheitlichen Ausdruck menschlicher Psyche, eine Verbindung des Unbewussten „mit den verschiedenen Formen praktischer Betätigung, jedoch nicht irrational, als dessen neurotische Projektion, sondern als Mittel, eine reife, nüchterne, realistische

² Nina Tessa Zahner: *Die neuen Regeln der Kunst*. Frankfurt a.M. 2006, S. 137.

³ Wolfgang Schadewaldt, in: Homer: *Die Odyssee*. Zürich 1966, S. 441.

Erkenntnis der Welt der Fakten auf den Bereich infantiler Wünsche und Ängste straff kontrollierend rückwirken zu lassen.“⁴

Campbell und andere Mythenforscher stellen fest, dass die verschiedenen mythologischen Erzählungen, egal aus welcher Weltregion sie stammen, auf gemeinsamen Mustern und Prinzipien basieren. Ihre unterschiedlichen Ausformungen sind daher eher Variationen als voneinander isolierte Ideenschöpfungen aus dem Nichts. Campbell et al. schließen daraus, dass es sich hierbei um Phantasie- und Imaginationsfelder handeln muss, die alle Menschen besitzen. Der Psychologe C.G. Jung erklärt diese Felder als Vorstellungstendenzen und belegt sie mit dem berühmt gewordenen Begriff *Archetypus*: Ein bestimmter seelischer Sachverhalt, so Jungs These, findet seinen Ausdruck nicht in einem scharf umrissenen Motiv, sondern in einer Imaginationsdynamik, die einem gemeinsamen Grundmuster folgt.⁵

Auf den künstlerischen Schöpfungsakt bezogen heißt das: Die Schöpfer mythischer Erzählungen müssen zunächst in Kontakt treten mit ihren angeborenen Archetypen und den darin virulenten Bildern und Szenerien. Im nächsten Schritt verwirklichen sie dieses archetypische Material in konkreten narrativen Strukturen, die im Dialog mit anderen Schöpfern wie auch dem Publikum immer wieder erweitert, umgestellt oder verbessert werden – verbessert im Sinne einer möglichst authentischen Nähe zu dem jeweils zugrundeliegenden archetypischen Rohstoff.

Zur Erschaffung des Epos bleibt dem Dichter mithin nichts anderes übrig, als in eine für ihn unergründliche Tiefe seiner seelischen Verfasstheit hinabzusteigen. Da es sich hierbei um unbewusstes, damit auch unsteuerbares Imaginationsmaterial handelt, muss dieses Hinabsteigen auf ihn höchst gefährlich, auf jeden Fall äußerst existentiell, mindesten jedoch beeindruckend wirken. In Prä-Psychotherapeutischen Zeiten fehlt ihm zweifellos jede rationalisierende Distanz dazu; eher dürfte er sich völlig überkommen fühlen von dem Unerklärlichen dieser anstürmenden Phantasmen.

Es liegt nahe, das absolut Unerklärliche, das die Psyche überkommt und damit beherrscht, als das Göttliche anzusehen. Daher entspricht es einer gewissen Logik, wenn der antike Dichter leidenschaftlich behauptet, sich selbst nicht als Ursprung kreativer Einfälle zu wissen. Vielmehr besteht er stets auf seiner absoluten Passivität hinsichtlich des eigentlichen Schöpfungsvorganges, indem er als dessen Urheber explizit eine transzendente, göttliche Kraft verantwortlich macht:

„Den Zorn singe, Göttin, des Peleus-Sohns Achilleus, | Den verderblichen“⁶. So lässt Homer die *Ilias* beginnen und unterstreicht damit, dass er nur das Sprachrohr des Gottes, nämlich der Muse ist, die ihm das mythische Epos einflüstert. Analog heißt es am Anfang der *Odyssee*: „Den Mann nenne mir, Muse, den vielgewandten, der gar viel umgetrieben wurde, nachdem er Trojas heilige Stadt zerstörte.“⁷ Und eine ähnliche Formel verwendet auch der Dichter Hesiod in seiner *Theogonie*, die er mit den Worten beginnen lässt:

Von den Musen des Helikon | Lasst uns beginnen zu singen, | [...] Diese Göttinnen haben eines Tages | Hesiod schönen Gesang gelehrt, | wie er die Schafe weidete | Am Hang des gotterfüllten Helikon. | Und das war das Wort, das im Anbeginn | Die Göttinnen zu mir sprachen, | Sie, die Musen des Olymp, des Aigisherren Töchter.“⁸

Zahllose weitere Beispiele ließen sich anführen; in anderen Kulturkreisen finden sie sich ebenso. Aus historischer Distanz betrachtet und mit den Erfahrungen von über 2000 Jahren Kunstschaffen könnte man solche Aussagen natürlich als Floskeln abtun – entweder als Versuch, die erzählte Geschichte durch einen göttlichen Bezug zu rechtfertigen oder als Bescheidenheit angesichts des Gelingens eines tatsächlich erstaunlichen Kunstwerks. Aber die Überzeugung, dass Musen oder andere Götter Dichtern ihre Werke schenken, indem sie ihnen diese einflüstern, wird vor allem in der griechischen Antike höchst ernst genommen. Auch noch rund 400 Jahre nach Homer lässt

⁴ Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Berlin 2011, S 274.

⁵ C.G. Jung: *Das symbolische Leben*. Düsseldorf 1995, S. 248.

⁶ Homer: *Ilias*. Frankfurt a.M. 1975, S. 7.

⁷ Homer: *Die Odyssee*. Zürich 1966, S. 7.

⁸ Hesiod: *Theogonie*. In: Ders. *Sämtliche Gedichte*. Zürich u.a. 1984, S. 27–28, Vers 1–25.

selbst ein so rational argumentierender Charakter wie Platon seinen Sokrates diese spezielle Inspiration als etwas völlig Einsichtiges darlegen. Im Gespräch mit Ion von Ephesos kommt er zu dem Schluss, dass die künstlerische Kompetenz des Dichters auf Begeisterung und einer gewissen Besessenheit beruhen muss, weshalb „jeder nur dasjenige schön zu dichten vermögend [ist], wozu die Muse ihn antreibt.“⁹

Darüber hinaus nennt Sokrates in diesem Gespräch zwei wichtige Kriterien, welche die göttliche Inspiration fördern: zum einen das Ausschalten der Vernunft bzw. des diskursiven, konvergenten Denkens, wie wir heute sagen würden; zum anderen das Aufsuchen eines besonderen Ortes bzw. eines stimulierenden Ambientes, das aufgrund seiner nicht alltäglichen Beschaffenheit jene Öffnung gegenüber dem Göttlichen unterstützt. Sokrates betont auch, dass der solcherart Ergriffene die Kontrolle über sich verliert, da er sich, den Bacchen gleich, in einem rauschhaften Zustand befindet. Zweifellos ist er dann auch nicht mehr in der Lage, sich aus diesem Rausch selbst wieder auszuklinken – einmal davon ergriffen, bleibt er ganz der Gnade des Gottes ausgeliefert.

Eine ästhetische Distanzierung zur entstandenen Schöpfung dürfte also schwergefallen sein, eine Diskussion mit der inspirierenden Gottheit über künstlerische Mittel nahezu unmöglich. Wer zum Rhapsoden erwählt wird, benötigt selbstverständlich funktionstüchtige, genauer gesagt ästhetisch effektive Formen des Ausdrucks. Man könnte sie als die Gefäße für jene Archetypen bezeichnen, die sich im kollektiven Unterbewusstsein der menschlichen Psyche über lange Zeiträume hinweg entwickelt haben. Wer am Ursprung abendländischer *creatio* von künstlerischen Erfindungen spricht, meint folglich die kreativen Erfindungen einer umfassenden, kollektiven Psyche, die durch besonders geeignete Persönlichkeiten zum Ausdruck kommen.

3. Kreative Befehle

Während des Schöpfungsprozesses fungiert also die hierfür auserwählte, weil geeignete Persönlichkeit als passives Medium, das die Eingebungen der transzendenten Macht gewissenhaft notiert bzw. in künstlerisch-kulturelle Ausdrucksformen umsetzt. Offensichtlich erfolgen diese Eingebungen eher über Stimmen als durch Bilder, obwohl häufig auch von Träumen oder Visionen die Rede ist. Dass der kreative Input in dieser Weise berichtet wird – dass er also öfter über das Gehör als über die visuellen Sinne erfolgt, mag unter anderem daran liegen, dass letztere als zuvorderst leibliche Sinne gegolten haben. Vor allem Platon bezieht in seiner Seelenlehre eine ablehnende Position hierzu, indem er allein der Ideenerkenntnis einen Wert beimisst, während jene Erkenntnis, die auf körperliche Dinge zielt, von ihm als etwas Minderwertiges angesehen wird. Hierdurch begründet sich auch seine eklatante Zurückweisung von Malerei und Bildhauerei; denn sowohl Maler als auch Bildhauer ahmen nur die körperliche Dingwelt nach, in der wir leben. Aber diese besteht nach Platons Auffassung bloß aus Schatten, das heißt aus den Projektionen einer höheren, eben idealeren Welt. Platon meint daher, Maler und Bildhauer reproduzierten nur ablehnungswürdige Täuschungen, statt die Wahrheit zu stärken. Dagegen taue die Dichtkunst wenigstens zur Erziehung durch Vorbilder,¹⁰ aber vermutlich bevorzugt sie der Philosoph auch deswegen, weil sie bereits von ihrer begrifflichen Materialität her mehr dem Geistigen entspricht, um das es ihm geht.

Die Dominanz des Stimmlichen zeigt sich ebenfalls in den Zuständigkeitsbereichen der 9 Musen-Göttinnen. Ursprünglich den Nymphen ähnlich, sind sie zunächst mit dem Wasser verbunden, da die Geräusche des Fließens und Sprudeln zur Halluzination von Stimmen und Prophezeiungen animieren.¹¹ Dichter und Propheten stehen sich deshalb nahe, wobei man den Musen die Macht zuspricht, jede Persönlichkeit zum Dichten oder Prophezeien inspirieren zu können.¹² Die schöpferische Persönlichkeit muss sich nur jenseits ihrer Alltagsverrichtungen an einen günstigen Ort bege-

⁹ Platon: *Ion* 5. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Band 1. Reinbek 2007, S. 72.

¹⁰ Platon: *Politeia* 10. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Band 2. Reinbek 2007, S. 506–521.

¹¹ Herbert J. Rose: *Griechische Mythologie*. München 1988, S. 167.

¹² Ebd., S. 167.

ben: *Kalliope* diktiert dann epische Dichtungen, *Kleio* historische Erzählungen oder die Kunst des Leierspiels, *Euterpe* Tragödien oder die Kunst des Flötenspiels, *Melpomene* Tragödiendichtungen oder ebenfalls die Kunst des Leierspiels, *Terpsichore* die Kunst des Tanzes, *Erato* Hymnen an die Götter, *Polyhymnia* ebenfalls die Kunst des Tanzes, *Urania* Erkenntnisse der Astronomie, sowie *Thaleia* Komödiendichtungen.

Selbstverständlich ist es für uns schwierig, eine solche Gefühls- und Vorstellungswelt zu betreten. Wer heute von inneren Stimmen bedrängt wird, dem droht sogleich die Psychiatrie. Nichtsdestoweniger meint der Psychologe Julian Jaynes Ende der 1970er Jahre in genau dieser Ähnlichkeit zwischen Götterstimmen und psychotischen Stimmphänomenen eine Gemeinsamkeit gefunden zu haben. In seinem Buch *Der Ursprung des Bewusstseins durch den Zusammenbruch der bikameralen Psyche* stellt er die These auf, dass der antike Mensch tatsächlich inneren Stimmen ausgesetzt gewesen ist, die ihm Befehle geben und ihn damit durch die Herausforderungen seiner damaligen Lebenssituationen steuern. Für die Explikation eines existentiellen Kreativitätsbegriffs sind seine Ausführungen höchst ergiebig, weil er einen Großteil seiner Theorie mit den zu dieser Zeit entstandenen mythischen Erzählungen begründet. Im Besonderen bezieht er sich auf Homers *Ilias* und erklärt:

Die Helden der ‚Ilias‘ überlegen nicht, was als nächstes zu tun sei. Sie haben kein Bewusstsein in dem Sinn, wie wir das von uns sagen, und auf keinen Fall verfügen sie über die Gabe der Introspektion. [...] Als Agamemnon, der König der Mannen, dem Achilleus seine schöne Gefangene wegnimmt, greift eine Göttin in das goldene Haar des Peleussohns und ermahnt ihn, nicht das Schwert zu zücken gegen Agamemnon [...]. Und am düsteren Strand des Meeres steigt dann eine Göttin aus dem grauen Gewässer auf, um bei den schwarzen Schiffen dem Weinenden die Zornestränen zu trocknen. [...] Stets ist es ein Gott, der die Heere in die Schlacht führt, der in kritischen Momenten zu den einzelnen Kriegern spricht, [...] der die Krieger antreibt oder ihre Niederlage bewirkt, indem er einen lähmenden Bann auf sie legt oder ihr Gesichtsfeld vernebelt. [...] Kurzum, *die Götter spielen die Rolle des Bewusstseins* [Hervorhebung U.F.].¹³

Jenseits künstlerisch-literarischer Erwägungen folgert Jaynes also, dass diese Handlungen nicht von einem sich selbst bewussten Ich geplant, entschieden oder überlegt, sondern eben tatsächlich durch das Vernehmen göttlicher Stimmen initiiert und in Realität umgesetzt werden. Ohne sie scheint das Individuum ratlos, manchmal sogar wie gelähmt. Dass es Götter sind, die derartige Anweisungen geben, erhöht natürlich die Autorität des Wahrgenommenen und bürgt für eine in sich schlüssige wie auch erfolgversprechende Realisierung.¹⁴

Belege für seine Theorie findet Jaynes nicht nur in der *Ilias*, sondern ebenso in zahllosen anderen Epen, religiösen Erzählungen oder überlieferten Legenden des antiken Zeitraums. Die göttliche Stimme vergleicht er dabei mit dem Konzept des Über-Ichs von Sigmund Freud. Er betont den halluzinatorischen Charakter dieses Phänomens und schließt daraus, dass der antike Mensch eine bikamerale, in zwei Kammern aufgespaltene Psyche gehabt haben muss. Einerseits besteht sie aus Automatismen, die ohne weitere Reflexion im Alltag ausgeführt werden; andererseits existiert eine befehlende Instanz, die sich dazuschaltet, sobald der normale Alltagsvollzug nicht mehr funktioniert bzw. zwischen Alternativen entschieden werden muss. Neurophysiologisch verortet er die beiden Kammern in der rechten bzw. linken Hirnhälfte. Über Verbindungsleitungen ergänzen sie sich gegenseitig und komplettieren dergestalt ein buchstäblich bewusstloses Welthaben.

Für die Plausibilität des oben Angeführten stellt sich natürlich zunächst die Frage, ob ein menschliches Leben ohne Bewusstsein, bewusste Planung oder Selbstmotivation überhaupt gelingen kann. Jaynes argumentiert, dass die meisten unserer Daseinsvollzüge tatsächlich ohne jeden Bezug auf bewusstes Reflektieren oder Operieren auskommen. Vielmehr scheint es sogar der Fall zu sein, dass Automatisierungen, Konditionierungen oder ähnliches in ihrem Vollzug erheblich gestört werden, sobald man sie bewusst ausführen will. Ein unbewusster Vollzug garantiert dagegen den Erfolg einmal erlernter Abläufe bzw. funktioniert sogar bei den meisten Lernprozessen.

¹³ Julian Jaynes: *Der Ursprung des Bewusstseins*. Reinbek 1993, S. 94.

¹⁴ Ebd., S. 98.

Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist vor allem Jaynes expliziter Hinweis auf die Unbewusstheit kreativer Prozesse. Sobald das bewusste, konvergente Denken stoppt, werden augenscheinlich Instanzen freigesetzt, die in blinder Zielstrebigkeit das Richtige zu treffen vermögen, so dass die kreative Persönlichkeit nur noch feststellen kann: *Das ist es*. Da Kreativität oftmals mit Kunstschaffen gleichgesetzt wird, ist es interessant, dass Jaynes seine Beispiele vorwiegend aus den Wissenschaften nimmt. In seiner Definition von Kreativität als Manifestation eines speziellen mentalen und emotionalen Zustands folgt er dem englischen Sozialpsychologen Graham Wallas und unterscheidet „zuerst ein Präliminarstadium, in dem das Problem bewusst durchgearbeitet wird, dann eine Inkubationsphase ohne irgendwelche bewusste Konzentration auf das Problem und darauf die Erleuchtung, die hinterher logisch begründet wird.“¹⁵ Unter anderem führt Jaynes den Versuch des Mathematikers Carl Friedrich Gauß an, ein arithmetisches Theorem zu beweisen. Nachdem Gauß intensiv, jedoch erfolglos über dieses Theorem nachgedacht hat, soll ihm die richtige Lösung ganz plötzlich, einem Blitzschlag gleich, eingefallen sein. Und Henri Poincaré wird mit den Worten zitiert:

„Die Reiseerlebnisse ließen mich meine mathematische Arbeit vergessen. In Coutances angekommen, bestiegen wir einen Omnibus, der uns irgendwohin bringen sollte. In dem Augenblick, als ich meinen Fuß auf das Trittbrett setzte, überraschte mich völlig unvorbereitet der Gedanke, dass die Transformationen, die ich zur Definition der Fuchschen Funktionen benutzt hatte, mit der nichteuklidischen Geometrie identisch waren.“¹⁶

„Wir sprechen oft von den drei B's – Bus, Bad, Bett“, sagt ein englischer Physiker: „An diesen Orten werden in unserer Wissenschaft die großen Entdeckungen gemacht.“¹⁷

Allerdings kann sich die Bikameralität auch anders äußern; dann insistieren jene Stimmen, sie diktieren, drohen, wollen zerstören. Um die existentielle Kraft zu veranschaulichen, die der Befehl einer innerpsychischen Instanz versammeln kann, zitiert Jaynes den Erlebnisbericht eines Mannes namens Larry Jayson, der sich in einem plötzlich hervorbrechenden schizophrenen Zustand einer Macht ausgesetzt sieht, die ihn in den Tod treiben will:

Mit Freunden am Strand von Coney Island liegend, vernimmt Jayson mit einem Mal eine tiefe Stimme, die ihm sagt, er sei nichts wert. Die Gegenwart der Stimme ist so überzeugend, dass er sich über die anderen Anwesenden wundert, die nichts gehört zu haben scheinen. Daraufhin meldet sich die Stimme weitere Male und trägt die Behauptung seiner völligen menschlichen Wertlosigkeit noch überzeugender, noch drängender vor, bis sich Jayson nicht mehr davon abwenden kann,

„so dass meine Finger die Worte hörten und meine Beine und auch mein Kopf. ‚Du bist nichts wert‘, sagte die Stimme im gleichen sonoren Ton. ‚Nie warst du auch nur einen Pfifferling wert oder auf der ganzen Welt zu irgend etwas nütze. Da ist das Meer. Am besten, du ersäufst dich gleich. Geh einfach rein und dann weiter und immer weiter.‘

Sobald die Stimme geendet hatte, wusste ich aus ihrem ungerührten Befehlston, dass ich ihr gehorchen musste.“¹⁸

Jaynes interpretiert dieses schizophrene Erlebnis hinsichtlich der Bikameralität der antiken Psyche und vergleicht es mit jenen Stimmen, die griechischen oder biblischen Helden befahlen, in der einen oder anderen existentiellen Situation das Richtige zu tun.¹⁹ Wenn die bikamerale Psyche sowohl bei schizophrenen Schüben als auch im ursprünglichen kreativen Prozess eine Rolle spielt, verdeutlicht Larry Jaysons Bericht nachdrücklich, wie radikal existentiell eben auch der Bereich des Schöpferischen vorgestellt werden muss. Im Gegensatz zu Jayson haben die Dichter und Helden der Antike natürlich den Vorteil, dass sie das Phänomen andrängender Götterstimmen in ein konsistentes, soziokulturelles Umfeld einbetten können. So ist es ihnen möglich, existentiell bedrohliche Befehle durch Besänftigungs-, respektive Opferriten zu neutralisieren. Zudem werden Personen, denen wir

¹⁵ Ebd., S. 60.

¹⁶ Ebd., S. 59.

¹⁷ Ebd., S. 60.

¹⁸ Ebd., S. 123.

¹⁹ Ebd., S. 124.

heute wohl ausgeprägte Psychosen attestierten, weder als Kranke stigmatisiert, noch ausgegrenzt. Als Propheten oder Dichter besitzen sie vielmehr eine konkrete Funktion im Ganzen der jeweiligen Kultur, die darin besteht, auf *creative* Weise für die Gemeinschaft den Kontakt zur Gesamtheit transzendenter Daseinsmächte zu erhalten. Die einzelne kreative Leistung ist folglich eng verzahnt mit einem Publikum, das in ihr die Ergänzung zu den Tiefenebenen eines nur Abstrakt-Gewussten oder Erahnten findet, das es selbst nicht auszudrücken oder zu verstehen vermag.

4. *Autoritäten im Außen*

Erst durch die Entwicklung der Schrift, so Jaynes, wird es möglich, innere Stimmen und ihren Bezug zum Außen in eine reflektorische Distanz zu zwingen. Bewusstsein definiert er mithin als Möglichkeit nachhaltiger Metaphorisierung von Daten sowohl der Außen- als auch der Innenwelt. Einher geht diese Metaphorisierung mit der Fokussierung eines Selbst, das z.B. als *Ich-qua-Analogon* oder *Ich-qua-Metapher* auftritt und wie der Strahl einer Taschenlampe in einem dunklen Raum herumleuchtet. Dort, wo der Lichtstrahl hintrifft, wird die jeweilige Stelle in die Bewusstheit gehoben, damit in einer narrativen Struktur verfügbar gemacht und als abrufbare Erinnerung eines kontinuierlichen Selbst abgespeichert.²⁰ Bewusstsein als Metaphorisierungsmechanismus steht mithin in einem prinzipiellen Bezug zu jeder Dichtung und Narration, sowie auch Bewusstsein und individuelles Selbst eine untrennbare Einheit bilden.

An die Stelle des *es spricht* tritt im Lauf der Zeit folglich ein *ich spreche*. Damit benötigt der kreative Impetus nun andere Auslöser, denn offensichtlich genügt das *Ich-qua-Analogon* als schöpferischer Impuls (noch) nicht. Obwohl in ihm alle möglichen Fluchtlinien von Entscheidungen, Zukunftsentwürfen, Reflexionen, narrativen Metaphorisierungen etc. zusammenlaufen, ist es anscheinend weiterhin gezwungen, zumindest bei seinen schöpferischen Handlungen auf Instanzen zurückzugreifen, die dieses Handeln überzeugend autorisieren bzw. das kreative Ich überhaupt erst dazu berufen, schöpferisch tätig zu werden. Auf prägnante Weise zeigen dies jene am Beginn der Neuzeit entstehenden Künstlerlegenden.

4.1. *Talent und Entdecker*

In diesen Legenden präsentiert sich das Schöpferisch-Göttliche nunmehr in der Charakterdisposition des kreativen Individuums und seines besonderen Schicksals. Der kreative Impetus maskiert sich also nicht länger mit dem Sakral-Göttlichen, sondern zeigt sich in profaner Figuration oder Szenerie, um seinen Anspruch durchzusetzen. Allerdings funktioniert dieser Durchsetzungsanspruch nur, wenn der Rückbezug auf die sakrale Wurzel unerschwellig weiter mitschwingt. Dementsprechend gewinnen seine Strategien ihre Macht vor allem in Bezug auf das Außerordentliche, mithin Existenzielle, welches das einstmals Schicksalhaft-Göttliche gleichsam abbildet:

Zunächst wird dem schöpferischen Ich ein prädisponiertes Talent für künstlerisch hochrangige Werke zugesprochen, wofür es natürlich schon in seiner Jugend hinreichende Vorzeichen gibt. Das sich selbst bewusste Künstler-Ich besitzt daher all seine kreativen Fähigkeiten bereits von Natur aus oder qua Schicksal. Zur letztgültigen Entfaltung braucht es nur noch einen Entdecker bzw. Förderer, der nun die Rolle der einstmals inneren, göttlichen Autorität übernehmen muss – schließlich wird er es sein, der dem talentierten Individuum tatsächlich die Verwirklichung seiner Anlage ermöglicht.

Die Kunsthistoriker Ernst Kris und Otto Kurz haben hierzu zahlreiche Beispiele gesammelt.²¹ Paradigmatisch ist die Legende um die Entdeckung und Berufung Giotto's, der im 13. Jahrhundert als Initiator einer innovativen, naturalistischeren Darstellungsweise nach der jahrhundertelangen Vorherrschaft der *maniera greca* gilt. Diese Legende, von Giorgio Vasari überliefert, fußt offenbar auf

²⁰ Ebd., S. 65–87.

²¹ Ernst Kris/Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt a.M. 1980.

einem noch älteren Muster der Entdeckung des künstlerisch-kreativen Ingeniums, die bis auf antike Wurzeln zurückgeht:

Als er [Giotto, U.F.] zehn Jahre alt wurde, gab ihm Bondone [Giottos Vater, U.F.] einige Schafe zu hüten, die er auf seinem Grundbesitze da und dort weiden ließ, und weil ihm die Neigung seiner *Natur* [Hervorhebung U.F.] zur Zeichenkunst trieb, zeichnete er dabei auf Steine, in die Erde und den Sand immer etwas nach der Natur oder was ihm sonst in den Sinn kam [das heißt: er übte, U.F.]. Da ging eines Tages Cimabue eines Geschäftes halber von Florenz nach Vespignano [Giottos Geburtsort, U.F.] und fand Giotto, der, während seine Schafe weideten, auf einer ebenen und geglätteten Steinplatte mit einem zugespitzten Steine ein Schaf nach der Natur zeichnete, was ihn niemand gelehrt, sondern er nur von der Natur gelernt hatte [und zwar durch Nachahmung der Natur, U.F.]. Cimabue blieb ganz verwundert stehen und fragte ihn, ob er mit ihm kommen und bei ihm bleiben wolle, worauf der Knabe antwortete, wenn sein Vater zustimme, so würde er es gerne tun. Cimabue fragte darauf Bondone, und dieser willigte gern darein, dass er ihn mit sich nach Florenz führe. Dort erlernte der Knabe, von Cimabue unterrichtet und von der Natur unterstützt, nach kurzer Zeit nicht nur die Manier seines Meisters, sondern ahmte die Natur so treu nach, dass er die plumpe griechische Methode [= *maniera greca*, U.F.] ganz verbannte und die neue und gute Kunst der Malerei wiedererweckte, indem er die Bahn brach, lebende Personen gut nach der Natur zu zeichnen, was mehr als zweihundert Jahre nicht geübt worden war, oder wenn es auch, wie wir oben sagten, zuweilen von einigen versucht wurde [z.B. Cimabue, U.F.], es doch keinem so schnell und glücklich gelang wie Giotto.²²

Vasaris Bericht beginnt mit einem häufig verwendeten Mythologem, das Kris und Kurz beinahe ironisch kommentieren, indem sie überlegen, ob „der Beruf des Hirtenknaben [...] besonders geeignet [sei], Regungen künstlerischen Talents zu wecken“²³. Deutlich ist auf jeden Fall die Nähe zu Hesiods Versen, in denen der Dichter davon erzählt, wie ihm die Musen des Helikon seine Theogonie diktieren, während er Schafe weidet. Dieses Weiden illustriert zweifellos einen entspannten Zustand, eine innerpsychische Öffnung, infolge derer die Muse sprechen kann. Im Italien des 13. Jahrhunderts schafft es nunmehr einen kontemplativen Raum für Giottos künstlerisches Talent, und zwar auf ganz selbstverständliche Weise, nämlich als Versenkung in den Anblick der Natur. Diese ist es schließlich, die dem jungen Talent den Wahrnehmungssinn für eine subtile Mimesis aufschließt, mit der er später sein Publikum überzeugen wird.

Der zufällig vorbeikommende Cimabue spielt die Rolle der auf dem damaligen Kunstfeld allseits anerkannten Künstlerpersönlichkeit. Als arrivierter Künstler besitzt er natürlich auch das entsprechende Sensorium zur Entdeckung eines künstlerischen Talents – nur ein herausragendes Ingenium, so die damalige Meinung, vermag in einem anderen zu erkennen, dass es genauso herausragend oder sogar noch herausragender ist. Dass Giotto sein Schüler wird, bestätigt zudem die fortlaufende Genealogie des Schöpferischen. Darüber hinaus thematisiert die Zufälligkeit der Begegnung etwas immanent Schicksalhaftes, wie ich es oben bereits erwähnt habe: Es kann als Ausweis göttlicher Bestimmung gelesen werden und fungiert letztlich als Ersatz für die sakrale Nobilitation.

Das eigentlich Besondere des ganzen Berichts findet sich allerdings in der Betonung des Neuen als ausschlaggebenden Wert. Vasari formuliert hier einen fortan zu beachtenden Maßstab des Schöpferischen, in welchem sich der eigentliche Bruch mit den althergebrachten Mustern am deutlichsten zeigt. Denn die Bedeutung Giottos fokussiert ja nicht in seinem naturalistischen Können, sondern in seiner Fähigkeit, das Alte zu überwinden und völlig neue bildnerische Mittel zu entwickeln, die eine für damalige Zeiten außerordentliche, bildnerische Lebendigkeit ermöglichen. In dieser Weise beginnt mit Giotto eine Reihe permanenter Innovationen. Sie wird schließlich zum wesentlichen Faktor des Kreativen, das sich hierdurch von der immerwährenden Beharrlichkeit des Archetypus emanzipiert.

Was in solcherart überlieferten Künstlerlegenden zu finden ist, diagnostiziert zum Teil auch die aktuelle Kreativitätsforschung, z.B. das bereits im Kindesalter erkennbare Talent für den kreativen Bereich, in welchem sich die jeweilige Persönlichkeit später realisieren will. Nach den Erkenntnissen des Soziologen Mihaly Csikszentmihalyi steht zwar der im Erwachsenenalter erreichte kreative Er-

²² Giorgio Vasari: *Künstler der Renaissance*. Köln 2001, S. 59.

²³ Kris/Kurz, 1980, S. 30.

folg „in keiner direkten Beziehung zu den Talenten der Kindheit. Aber eine spezifische sensorische Stärke fördert möglicherweise ein frühzeitiges *Interesse für die Domäne* [sic], was zweifellos ein wichtiger Bestandteil der Kreativität ist.“²⁴ In den 1990er Jahren interviewt Csikszentmihalyi zahlreiche Persönlichkeiten, die in ihren jeweiligen Domänen als eminent kreativ gelten. Unter anderem bestätigen sie auch die Bedeutung des frühen Talent-Entdeckers, der als „ein spezieller Lehrer die Neugier und Begabung eines Kindes (fördert) und [...] es behutsam an die jeweilige Disziplin heran(führt). Einige kreative Menschen können auf eine lange Liste solcher Lehrer verweisen.“²⁵

Ebenfalls als signifikant für die Entdeckung und Förderung des individuellen Kreativitätspotentials erweist sich nach Csikszentmihalyi das Mythologem des glücklichen Zufalls als schicksalhafte Fügung:

Ein sehr erfolgreicher Künstler, dessen Werke sich gut verkaufen und in den besten Museen hängen, lebt auf einem herrlichen Landsitz mit Pferden und Swimmingpool. Er erklärte einmal mit einem Anflug von Schuldbewusstsein, dass es wahrscheinlich mindestens 1000 andere, ebenso begabte Künstler wie ihn gebe – und doch seien sie unbekannt und ihre Arbeit werde nicht gewürdigt. Der einzige Unterschied zwischen ihm und den anderen, so dieser Künstler, bestehe darin, dass er vor vielen Jahren auf einer Party einem Mann begegnet sei, mit dem er einige Drinks genommen habe. Sie waren sich auf Anhieb sympathisch und wurden Freunde. Der Mann wurde schließlich ein erfolgreicher Kunsthändler, der alle Hebel in Bewegung setzte, um die Arbeit seines Freundes bekannt zu machen. Eines führte zum anderen: Ein reicher Sammler fing an, die Bilder des Malers zu kaufen, Kritiker begannen sich für ihn zu interessieren, ein großes Museum nahm eines seiner Werke in seinen festen Bestand auf. Und als der Erfolg sich einmal eingestellt hatte, entdeckte das Feld seine Kreativität.²⁶

Der Begriff *Feld*, den Csikszentmihalyi hier verwendet, ist aus der Soziologie Pierre Bourdieus bekannt und bezieht sich auf die Gesamtheit dessen, was den jeweiligen Wert eines Bereiches – in diesem Fall den Kunst- oder Kreativitätswert – generiert. Nach Bourdieu gehören dazu nicht nur die Künstler mit ihren Schöpfungen, sondern ebenso das interessierte Publikum, Kunstexperten, Galerien, Sammlungen, Museen, Publikationsinstitutionen und vieles mehr. Csikszentmihalyi betont ausdrücklich, dass es keine unbekannte bzw. unerkannte kreative Persönlichkeit geben kann: „Was zählt, ist, ob ihr kreatives Werk anerkannt und in die Domäne aufgenommen wird.“²⁷ Auf das kreative Angebot des Künstlers muss das Kunstfeld, respektive die Gemeinschaft der Akteure auf diesem Feld, mit einem *Ja* antworten, erst dann ist es in den dort herrschenden Diskurs eingespeist und kann in Relation zu den übrigen Angeboten diskutiert werden. Dies betont auch der berühmte Konzeptkünstler Marcel Duchamp, wenn er erklärt: „Letzten Endes mag der Künstler noch so sehr von allen Hausdächern herabschreien, er sei ein Genie – er wird das Verdikt des Zuschauers abwarten müssen, damit seine Erklärungen einen sozialen Wert bekommen und die Nachwelt ihn schließlich in den Handbüchern der Kunstgeschichte erwähnt.“²⁸

Natürlich existiert Kreativität auch im privaten Bereich jenseits besagter Institutionen und ein ganzer Industriezweig lebt heute davon. Nichtsdestotrotz werden die einzelnen Schöpfungen bzw. Ideen als Kunst eben erst maßgeblich, wenn jene Instanzen – Künstler, Akteure und Kunstfeld – zusammenwirken. Insofern veranschaulichen sie auch den Gegensatz zum Konzept innerpsychischer Götterstimmen in geradezu größtmöglichem Kontrast: Ob jemand Talent besitzt, ob sich das kreative Ich verwirklichen kann, und ob es irgendeine Relevanz über seine unmittelbare Subjekthaf-tigkeit hinaus erlangt, ist nicht mehr Folge einer allgemeinen Notwendigkeit, die sich transzendent-existentiell begründet, sondern Ergebnis eines labilen Kräftedreiecks, dessen Vektoren mal zum schnellen Weltruhm verhelfen, mal zum endgültigen Scheitern verurteilen. Denn „wer heute verloren hat, der hat für alle Zeiten verloren“, schreibt der Kunstphilosoph Boris Groys und erklärt:

²⁴ Mihaly Csikszentmihalyi: *Flow und Kreativität*. Stuttgart 1997, S. 82.

²⁵ Ebd., S. 135.

²⁶ Ebd., S. 73.

²⁷ Ebd., S. 48.

²⁸ Marcel Duchamp: *Der kreative Akt*. Hamburg 1998, S. 9.

Der Van-Gogh-Effekt existiert nicht mehr. Die heutige Niederlage kann nicht mehr durch einen späteren historischen Sieg kompensiert werden – so wie das Hundeleben in der diesseitigen Welt nicht durch ein jenseitiges Paradies kompensiert werden kann.²⁹

Dass allerdings selbst in einem Hundeleben noch ein gewaltiger kreativer Impetus möglich ist, zeigt sich besonders nach dem Wegfall des traditionellen Kunstfeldes am Phänomen der künstlerischen Bohème zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Hier erlangt das schöpferische Ich eine maximale, im Klischee des erfolglosen, unverstandenen Künstlers bis heute virulente Kraft.

4.2. *Leben in existentieller Ausgesetztheit als kreative Bereitschaft*

Die künstlerische Bohème hat ihre Heimat in den westeuropäischen Großstädten. In den immer unübersichtlicher werdenden Häuserschluchten sind nicht nur die Götter verstummt, sondern eben auch traditionelle Förderer, Auftraggeber und Sammler verschwunden, so dass der einzelne Künstler zuerst sich selbst zum Schöpfer berufen muss, um dann zu definieren, was er dem allgemeinen Kunstfeld anbieten will. Das ist eine völlig neue Situation und das kontradiktorische Gegenteil zu kontemplativen Landschaften mit weidenden Schafen oder sprudelnden Quellen, aus denen Musen sprechen. Demgemäß erfordert es ebenfalls völlig neue, bisher unbekannte kreative Erregungszustände. Denn natürlich existieren die archetypischen Muster weiter – allerdings wirken sie nun in völlig veränderten Relationen zwischen dem isolierten Individuum und einer immer bedrängender werdenden, wiewohl unbestimmter agierenden Masse. *Verstädterung* ist schließlich ein viel zu harmloser Begriff für das, was im 19. Jahrhundert beginnt und selbst am Anfang des 21. Jahrhunderts noch immer kein Ende gefunden hat. Um dies nachvollziehen zu können, hält man sich die Relation Individuum – Masse am besten in Vergleichen vor Augen, die auf bemerkenswerte Weise dem eigentlich menschlicheren Maß jenseits seiner großstädtischen Gewöhnung nahekommen. Wenn z.B. Aristoteles vor rund 2400 Jahren über die Quantität möglicher Sozialbeziehungen sinniert, schlussfolgert er, dass man über bestimmte Größenordnungen überhaupt nicht nachdenken muss, weil sie absurd sind:

Denn aus zehn Menschen entsteht keine Stadt, und aus hunderttausend ist es keine Stadt mehr. [...] Und so gibt es eine begrenzte Zahl der Freunde und ein gewisses Maximum, mit denen man zusammenleben kann [...]. Dass es aber nicht möglich ist, mit vielen zusammenzuleben und sich unter sie zu verteilen, ist klar.³⁰

Sobald jedoch das Maximum möglicher Sozialbeziehungen nicht nur übertroffen, sondern gänzlich inkommensurabel wird, greifen völlig neue Mechanismen. Einerseits droht das überbordend Massenhafte mit totaler Assimilation, was letztendlich die Auslöschung des individuellen Ichs bedeutete. Andererseits ermöglicht es jedem seiner Elemente gleichermaßen zum *besonderen* Individuum zu werden, weil die Struktur des Massenhaften auf viel egalitäreren Relationen des Nebeneinanders beruht als die ständisch organisierten Gesellschaften vergangener Zeiten. In der entgrenzten Stadt geschieht die Genese des Individuums ja nicht mehr durch göttliche oder geburtsmäßige Erwähltheit, sondern mittels dessen, was als Individualität ihrem innersten Wesen nach bis heute vorgestellt wird:

Das ist zweifellos Unverwechselbarkeit, genauer gesagt *Originalität*. Gegenüber der Wucht des Innovativen, die Vasari bei Giotto zum ersten Mal entdeckt haben will, bedeutet sie eine zusätzliche, enorm nachhaltige Potenzierung des kreativen Impetus. Demgemäß wirkt sie auch bis in die Tiefenstrukturen archetypischer Vorstellungstendenzen hinein. Aber der Archetypus ist etwas Kollektives, und als dieses Kollektive behauptet er einen Imperativ, dem sich das originelle Individuum eben nicht unterwerfen kann. Die Koinzidenz von archetypischem Vorstellungsmuster plus Originalität mündet daher in eine gewisse Neurotisierung, in ein fast zwanghaftes Suchen nach dem Außergewöhnlichen, Dunklen, Melancholischen etc. In seinem Buch *Liebe, Tod und Teufel – die schwarze Romantik* zählt der italienische Literaturwissenschaftler Mario Praz zahlreiche Beispiele auf, wie diese

²⁹ Boris Groys: *Topologie der Kunst*. München 2003, S. 24.

³⁰ Aristoteles: *Die Nikomachische Ethik*. München 2006, S. 326.

neuen Impulse zu bizarren, teilweise völlig aus dem Rahmen fallenden künstlerischen Schöpfungen führen. Über Charles Baudelaire, einer der einflussreichsten Persönlichkeiten der frühen Bohème des 19. Jahrhunderts, schreibt er: „Auf der einen Seite höchstes Abstraktionsvermögen [...], auf der anderen Seite das Wohlgefallen am Unrat, welches Bilder einer unterirdischen, verwesenden Welt heraufbeschwört.“³¹

In seinen Schriften betont Baudelaire immer wieder die Bedeutung der Großstadt für die kreative Inspiration – in seinem Fall ist das Paris. Diese Inspiration gibt es später jedoch auch in Berlin, London, in den 1960er Jahren in Haight Ashbury, San Francisco oder in Greenwich Village, New York. In jedem Fall gewinnt das schöpferische Ich aus den jeweiligen Umgebungsreizen seine Ausdruckskraft, seinen Befehl zum Erschaffen neuer Epen. Wie in der Antike sollen sie ihrem Publikum das Unaussprechliche, Subrationale veranschaulichen. Weil die aus solcherart psychischen und existentiellen Perspektiven entstandenen Werke nicht mehr auf allgemein anerkannten, verständlichen Bedeutungsfeldern basieren, zeigt sich das künstlerisch Originelle in der Regel nun hermetisch, rätselhaft. Es sperrt sich gegen die konventionell-vertraute Rezeption und behauptet zunehmend ein Höchstmaß an Selbstreferentialität im Sinne des *l'art pour l'art*. Mit der Zeit baut sich hierdurch eine extreme Opposition auf, die sich immer radikaler sowohl gegen den Massengeschmack als auch gegen die offiziell beglaubigte Kunst in Stellung bringt. Dabei wird die Ablehnung, die ein Künstler vom Publikum oder von arrivierten Künstlern und Sammlern erfährt, innerhalb der Bohème zum Ausweis seiner kreativen, künstlerischen Qualität. Statt Fadheit des Schönen, das aus Reglement entstanden ist, oder ästhetischer Langeweile des guten Geschmacks will man Provokation und Schock. Die künstlerischen Formen, mit denen innere und äußere Affekte ausgedrückt werden, unterstreichen das individuelle, teilweise rücksichtslos subjektive Schaffen.

Im nächsten Schritt führt dies allerdings zu Fragen der Legitimation; das heißt, der Diskurs spitzt sich darauf zu, welche der verschiedenen Kunstäußerungen tatsächlich künstlerischen Wert besitzen, welche innovativ bzw. wirklich revolutionär sind, vor allem welcher Künstler auf überzeugende Weise das Neue zu definieren vermag. Folglich entstehen nun divergierende Gruppierungen, die sich gegenseitig ihre Konsekrationsmacht streitig machen, dem einen oder anderen Werk das Prädikat *Kunst* zuzusprechen. Man veröffentlicht Manifeste, um die eigenen Ansprüche intellektuell zu untermauern. Oder man stellt seine besondere Sensibilität heraus, die einen in die Lage versetzt, jene von allen anderen übersehenen Werte wahrzunehmen und zu goutieren.

Und schließlich zählt neben sämtlichen ästhetischen oder philosophischen Argumenten das schöpferisch Radikale einer antibürgerlichen, unkonventionellen Lebensweise mit der Bereitschaft zum Äußersten. Das *kreative Ich* muss den Verdacht ausräumen, korrumpierbar zu sein: Hat es z.B. nachgelassen in seinem Bemühen um das Unbedingte? Ist es bequem geworden? Lethargisch? Oder bleibt es sich selbst treu trotz existentieller Not und dem Unverständnis, das es erntet? Echte Kreativität zeigt sich jetzt als schöpferische Kompromisslosigkeit, unechte als Anbiederung an die Konvention. In diesem Zusammenhang entsteht auch das immer noch aktuelle Klischee des künstlerisch-kreativen Genies, das in desaströsen Lebensumständen und außerhalb jedes *vernünftigen* Zeitmanagements haust und von dorthier geniale Werke schöpft.

Csikszentmihalyis Forschungen aus den 1990er Jahren bestätigen die Bedeutung des Einflusses der Umgebung.³² Dass hier alles insgesamt wesentlich harmloser erscheint, liegt natürlich vor allem daran, dass die meisten Beispiele Csikszentmihalyis aus dem Gebiet der Wissenschaften stammen. Sobald jedoch das Kunstfeld in den Fokus rückt, zeigt sich die Inspiration des Künstlers durch den existentiellen Druck nahezu im gleichen Tenor von Authentizität und Kompromisslosigkeit:

„Ich hatte einen Freund, einen Dichter namens Radnory. Er schrieb Gedichte, die ich scheußlich fand“, erzählt Faludy [György Faludy, ungarischer Schriftsteller, den Csikszentmihalyi für seine Forschungen interviewt hat, U.F.]. „Das Leid, das er dann im Konzentrationslager erfuhr, veränderte ihn völlig, und er schrieb wundervolle Verse. Schmerzliche Erlebnisse sind nicht das Schlechteste: Sie sind im Gegenteil sehr hilfreich. Kennen Sie viel-

³¹ Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel*. München 1963, S. 50.

³² Csikszentmihalyi, 1997, S. 135.

leicht einen Roman über das Glück? Oder einen Film über glückliche Menschen? Wir sind eine perverse Rasse: Wir interessieren uns nur für das Leiden.³³

4.3. Drogen als Katalysator der Schöpferkraft

Solch schöpferisches Pathos verbraucht natürlich ein hohes Maß an Energie. Stets schwebt daher die Gefahr des kreativen Ausbrennens wie ein Damoklesschwert über der Hand, die im Niederschreiben des Einfalls plötzlich stockt, oder über der Leinwand, die sich nicht mehr mit Imaginationen füllen lassen will. Dazu kommt die sich immer wieder einschaltende Ratio des Überlebenswillens, welche die kreative Aufmerksamkeit unterbricht, indem sie den Fokus auf das unmittelbare Hier und Jetzt mit seinen alltäglichen Forderungen lenkt. Nach einmal eingetretener Hemmung der Inspiration bleibt ein neuer Ansatz äußerst schwierig. Mihaly Csikszentmihalyi meint sogar, dass nach längerer Unterbrechung des künstlerischen Schaffens eine kreative Laufbahn unter Umständen für immer zu Ende sein kann.³⁴

Die Kontinuität der Eingebung muss daher unbedingt bewahrt werden und die Strategien hierfür sind höchst vielfältig. Zur Vermeidung von Störungen beim Schreiben seines berühmten Romans *On the Road* schließt sich der amerikanische Schriftsteller Jack Kerouac in einem Zimmer ein. Dort nimmt er Unmengen des Amphetamins Benzedrin, um den Imaginationsstrom als fortlaufendes Diktat einer inneren Stimme empfangen zu können. Das Problem des Papierwechsels in der Schreibmaschine löst er, indem er Brotpapier zu einer 36 Meter langen Rolle zusammenklebt. So kann er Tag und Nacht ununterbrochen schreiben.

Die romantischen Dichter des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts thematisieren als Erste jene chemischen Hilfsmittel, die verlässliche Inspirationen zu evozieren vermögen. Zur Verfügung stehen ihnen damals vor allem die berauschende Kraft des Weins, der anders als Hopfengetränke nicht sedierend, sondern beschwingend wirkt. Weiterhin nutzen sie den berühmten Kräuterschnaps Absinth, welcher nach hinreichendem Genuss zu Visionen von grünen Feen als einflüsternde Musen führen soll. Außerdem schwören Künstler wie Lord Byron, Mary Shelley oder E.T.A. Hoffmann auf die damalige Modedroge Laudanum, eine Tinktur aus in Alkohol gelöstem Opium.

In seinen *Hymnen an die Nacht* besingt Novalis die „[d]unkle Macht“ des Opiums,³⁵ das die Nacht zu einer Offenbarung des normalerweise Verborgenen werden lässt. Paradigmatisch wird hier die Droge zum Katalysator des Schöpferischen; Novalis Verse muten wie eine Anrufung an – ähnlich den Anrufungen der Musen, wie wir sie von Homer oder Hesiod kennen. In derart gesteigerter Empfindsamkeit entstehen Kunstwerke, die häufig auf Introspektion gründen. Das rohe, archetypische Material wird nun zum vermeintlichen Abgrund des Traumes, in welchen die Protagonisten hinabsteigen, um sich darin auf mal tragische, mal erlösende Weise zu verstricken. Von diesen Drogen induzierten Schöpfungen der Schwarzen Romantik lassen sich dementsprechend direkte Fluchtlinien zur psychedelischen Kunst der 1960er Jahre ziehen – einer Kunst, die schließlich völlig in der Applikation so genannter bewusstseinsweiternder Drogen aufgeht.

Jaynes Theorie folgend, ließe sich diese psychedelische Kunst wohl als moderner Ausdruck einer Sehnsucht nach der Rückkehr bikameraler Stimmen auffassen. Die Dominanz des Musikalischen, vor allem in der Rock- und Pop-Musik Mitte der 1960er Jahre, könnte dabei dem vormals engen Zusammenhang zwischen Gesang und Götterstimmen entsprechen, wie ihn die bikamerale Psyche halluziniert hat. Tatsächlich vermögen Drogen wie LSD, Psilocybin oder Meskalin tief empfundene, religiöse Visionen einer radikalen Ganzheitlichkeit zwischen Ich und Nicht-Ich zu evozieren. Ansonsten scheinen sich figurative Strukturen vor allem in einem zunehmend ornamentalen Abstraktionsgrad zu entfalten, z.B. als Multiplikation von Mustern, die sich analog visualisierter Fraktale der Mandelbrotmenge bis ins Unendliche fortsetzen können.

³³ Ebd., S. 126.

³⁴ Ebd., S. 176.

³⁵ Novalis: Gedichte, *Die Lehrlinge zu Sais*. Stuttgart 1984, S. 127.

Im Gegensatz zur Bikameralität reichen drogeninduzierte Introspektionen also weit über die archetypische Ebene hinaus; besonders anschaulich zeigt das der Spielfilm *Enter the Void* von Gaspar Noé: Nach Applikation von DMT (*N,N*-Dimethyltryptamin, ein besonders stark wirkendes, halluzinogenes Psychedelikum) ist der Protagonist Visionen von abstrakten, intensiv farbigen Geweben ausgeliefert, die Abbildern neuronaler Netze ähneln. Narrative, mythische Halluzinationen tauchen hier zunächst nicht mehr auf.³⁶ Erst in der Erfahrung des eigenen Todes, den der Film aus subjektiver Perspektive und in einer beeindruckenden Kamerafahrt ohne sichtbaren Schnitt entfaltet, kommt es wieder zu einer Verbindung mit einer archetypischen Vision, nämlich der Seelenwanderung, wie sie das Tibetische Totenbuch erzählt.

Die psychedelische Halluzination soll möglichst unmittelbar Niederschlag finden in Bildern, Texten, Musik, Performances und anderem – so zumindest das Konzept Mitte der 1960er Jahre. Durch die Rezeption dieser Artefakte soll das Publikum ebenfalls eine psychedelische Erfahrung machen, die daraufhin wiederum zu weiteren psychedelischen Kunstwerken führt. Im günstigsten Fall entwickelt sich so ein kreativ-künstlerischer Zirkel zwischen psychedelischem Erleben, Werkschöpfung und dessen Rezeption. Der Unterschied Künstler*in – Kunstrezipient*in löst sich hierbei schrittweise auf zugunsten einer Praxis, die jeden elitären Aspekt verliert und idealerweise alle Gesellschaftsbereiche durchdringt. In den Jahren 1965-69, speziell durch die maßgeblichen Festivals Monterey und Woodstock, hat dieser Zirkel tatsächlich eine gewisse, wenn auch nur kurze Breitenwirkung erlangt.

Im Zentrum der Koinzidenz von Droge und Kreativität steht zweifellos der amerikanische Schriftsteller William Seward Burroughs (1914-1997). Wie keinem anderen Künstler ist es ihm gelungen, exzessiven Drogenkonsum in eine Kunst zu verwandeln, die gleichermaßen kompromisslos, visionär und berührend zugleich wirkt. Barry Miles schreibt in seiner Biographie über den Künstler, dass Burroughs' Drogenkonsum stets auf literarische Ziele ausgerichtet gewesen sei.³⁷ Und über sein bekanntestes Werk *Naked Lunch*, das wegen seiner zahlreichen obszönen Passagen in vielen Ländern jahrelang auf dem Index steht, berichtet Burroughs selbst:

,Viele der unangenehmeren Bilder erwischte ich mit N-dimethyltryptamin dim-N. Minraud erwischte ich mit Meskalin. Aber alle diese Orte haben jeweils auch einen ganz realen Ursprung. Interzone ist sehr an Tanger in der alten internationalen Zeit ausgerichtet: Es war eine Inter-Zone, es war kein Land. Die Dschungelszenen stammen von meinen südamerikanischen Entdeckungsreisen. Der Upper Baboonasshole ist eigentlich der Upper Babanassa.³⁸

5. Kreativität versus Bewusstsein?

Egal wie selbstvergessen ein Künstler aus der Tiefe seines Unbewussten auch schöpft – das daraus hervorgehende Kunstwerk wird am Ende auf nachvollziehbaren, künstlerischen Mitteln gründen, die beschrieben und kategorisiert werden können. Das heißt: Dem Schöpfer bleibt letztlich doch nichts anderes übrig, als zwischen sich und seinem Werk eine gewisse ästhetische Distanz zu akzeptieren. Hier überprüft er dann die Wirkung des Entstandenen, gibt sich möglicherweise in einem inneren Monolog selber Rechenschaft darüber ab. Gelingt ihm diese Reflexion nicht selbst, übernimmt dies für ihn der Galerist, Feuilletonist oder ein anderer Akteur des Kunstfeldes. Auf jeden Fall ist dafür ein völlig anderes Denken und Fühlen notwendig, als es im kreativen Handeln genutzt wird. Mithin kreuzen sich in jedem Kunstwerk zwei verschiedene Weisen des Welthabens, die an sich konträr zueinanderstehen: einmal ein Denken bzw. Vorstellen in Imaginationen, einmal eines in Begriffen.

Letzteres beschreibt der Psychologe C.G. Jung als eine Art Nachahmung des aufeinanderfolgenden Ablaufs historischer Ereignisse des Alltags, „so dass die Bilder in unserem Kopfe in derselben streng kausalen Reihe folgen wie die historischen Bilder außerhalb unseres Kopfes. Wir nennen dieses Denken auch *Denken mit gerichteter Aufmerksamkeit* [Hervorhebung U.F].“³⁹

³⁶ Gaspar Noé: *Enter the Void*, Frankreich, Capeloght 2009. (00:07:00-00:11:00).

³⁷ Barry Miles: *William S. Burroughs*. Hamburg 1994, S. 123.

³⁸ Ebd., S. 123.

³⁹ C.G. Jung: *Wandlungen und Symbole der Libido*. Leipzig, Wien 1938, S. 9.

Jung unterstreicht den sprachlichen Charakter dieses Denkens, dessen Bestimmung speziell die Mitteilung bzw. Kommunikation ist.⁴⁰ Dass es sich im Laufe der Zeit etablieren konnte, resultiert seiner Meinung nach aus einer über Jahrhunderte andauernden Erziehungsarbeit, in der er die Grundlage sowohl für die moderne Technik, als auch für Empirie und andere Anpassungsleistungen sieht. „Es ist daher anzunehmen,“ stellt er fest, „dass das gerichtete Denken unserer Zeit eine mehr oder weniger moderne Errungenschaft ist, die früheren Zeiten fehlte.“⁴¹

Demgegenüber, so erklärt Jung, entfaltet sich das *nicht gerichtete* oder *frei assoziative Denken*, sobald das Subjekt seine Gedanken nicht mehr in eine bestimmte Richtung befiehlt, also den roten Faden aufgibt, an dem sich die einzelnen Gedanken aufreihen. Dann „hört das Denken in Sprachform auf, Bild drängt sich an Bild, Gefühl an Gefühl [...]. Der Sprachgebrauch nennt dieses Denken ‚Träumen‘“.⁴²

Für die Frage nach der Kreativität bedeutsam ist vor allem Jungs Erkenntnis, dass dieses ungerichtete Denken anhebt, sobald das gerichtete losgelassen wird, weil das Subjekt z.B. ermüdet oder die Konzentration auf seine Aufgaben nicht mehr durchhalten kann.⁴³ Führt man diesen Gedanken weiter, liegt es durchaus nahe, jene jahrhundertelange Erziehung zum gerichteten Denken als etwas zu verstehen, das offensichtlich der natürlichen Schwerkraft unserer mentalen Prozesse zuwiderläuft. Die Dominanz des zivilisierten Welthabens scheint völlig einseitig Vernunft als seine Essenz vorzustellen, während das andere – Imagination, Irrationales, Dunkles, Symbolhaftes etc. – aus kulturellen Gründen gehemmt wird. Diesem kulturell-zivilisiertem Dasein des (abendländischen) Menschen fehlt dann jedoch die existentielle Ganzheit; durch die Verdrängung seiner Nachtseite findet es sich vielmehr eingesperrt im engen Korsett eines rein vernunftorientierten, zivilisatorischen Imperativs. So behaupten es zumindest die Surrealisten um André Breton. Im ersten surrealistischen Manifest von 1924 schreibt Breton deshalb:

Zuzulassen, dass die Imagination verklavt wird, auch wenn es um das ginge, was man so leichthin das Glück nennt – das hieße, sich allem entziehen, was man in der Tiefe seiner selbst an höchster Gerechtigkeit findet. Einzig die Imagination zeigt mir, was *sein kann* [sic], und das genügt, den furchtbaren Bann ein wenig zu lösen; genügt auch, mich ihr ohne Furcht, mich zu täuschen, zu ergeben (als wenn man sich noch mehr täuschen könnte). Wo beginnt sie, Trug zu werden, und wo ist der Geist nicht mehr zuverlässig? Ist für den Geist die Möglichkeit, sich zu irren, nicht vielmehr die Zufälligkeit, richtig zu denken?⁴⁴

Man kann den Surrealismus als eine Auseinandersetzung mit der Komplementarität des divergenten Denkens versus des kulturell dominanten konvergenten Denkens verstehen – der Dichter Tristan Tzara weist sogar explizit darauf hin.⁴⁵ Die Proklamationen, die von den verschiedenen Initiatoren mit großer Vehemenz verkündet werden, haben dementsprechend ein betont gesellschaftlich-politisches Ziel, nämlich die Ganzheit dessen, was den Menschen an sich ausmacht. Aus dieser Ganzheit soll eine von Konventionen befreite Gesellschaft erwachsen, wie sie auch später in der 68er-Bewegung gefordert und teilweise durchgesetzt worden ist. Zu diesem Zweck soll es zu einer Vereinigung von Kunst und Leben kommen als eines dauerhaften Strebens nach dem authentischen kreativen Ausdruck.

Wer eine höhere, surreale Wirklichkeit will, muss das herrschende Bewusstsein nicht unbedingt eliminieren, aber auf jeden Fall unterwandern. Dafür entwickeln die Surrealisten verschiedene Praktiken, in deren Zentrum vor allem das automatische Schreiben steht. Die *écriture automatique* ist die grundlegende Praxis des psychischen Automatismus, wie ihn André Breton in seiner berühmten Definition des Surrealismus fordert. Durch ihn soll sich der wirkliche Ablauf des Denkens ausdrücken;

⁴⁰ Ebd., S. 12.

⁴¹ Ebd., S. 16.

⁴² Ebd., S. 18.

⁴³ Ebd., S. 27.

⁴⁴ André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek 2012, S. 12.

⁴⁵ Tristan Tzara: *Versuch über die Lage der Poesie*. In: Günter Metken: *Als die Surrealisten noch recht hatten*. Stuttgart 1976, S. 234–250, hier S. 241.

Breton spricht hier auch von einem „*Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft* [Hervorhebung U.F.], jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“⁴⁶

Gewiss lässt sich das Konzept der *écriture automatique* ohne Weiteres vom Hinabsteigen des Künstler-Schöpfers auf die Ebene des rohen Archetypus herleiten; allerdings erinnert die Beschreibung der Methode eher an moderne Kreativitätstechniken. Auch wenn es keinem Surrealisten gefallen dürfte, markiert Bretons Anleitung zum automatischen Schreiben letztlich eine Art Bindeglied zwischen dem ursprünglich unkontrollierten Schöpfertum archetypischer Selbstvergessenheit und der steuerbaren Verfügung über den kreativen Prozess in den Werbestudios und Workshops der modernen Freizeitindustrie:

Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist soweit wie möglich auf sich selber konzentrieren können [= großstädtisch-bürgerliche Variante des Schafe-Weidens, U.F.]. 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. [...] 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, dass in jedem Augenblick in unserem Bewusstsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. Ziemlich schwierig ist es, etwas darüber zu sagen, wie es mit dem folgenden Satz geht; ohne Zweifel gehört er unserer bewussten Tätigkeit und zugleich der anderen an – wenn man annimmt, dass die Tatsache, einen ersten Satz geschrieben zu haben, ein Minimum an Wahrnehmung mit sich bringt. Es spielt übrigens keine Rolle: gerade darin liegt zum großen Teil der Wert des surrealistischen Spiels.⁴⁷

Der rote Faden des Rationalen soll also losgelassen, das konvergente Denken zugunsten einer schöpferischen Anarchie ausgesetzt werden. Im automatischen Schreiben negieren die Surrealisten mithin alles, was über lange Zeiten als Ausweis des Künstlerischen gegolten hat, nämlich 1. das Beherrschen von gewissen *Regeln*, die schöne, mindestens interessante Kunstwerke garantieren; 2. das *geniale Schöpfer-Ich*, welches zu genialen Erfindungen fähig ist und deshalb einen besonderen Nimbus besitzt; 3. die Möglichkeit, Kunstwerke *inhaltlich dechiffrieren* bzw. wenigstens einigermaßen verstehen zu können, denn es gibt in ihnen nichts, was sie mit allgemeinen kulturellen Codes verbindet. In *Was ist Surrealismus* erklärt der Maler Max Ernst hierzu:

Als letzter Aberglaube, als trauriges Reststück des Schöpfungsmythos blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpfertum des Künstlers. Es gehört zu den ersten revolutionären Akten des Surrealismus, diesen Mythos mit sachlichen Mitteln und in schärfster Form attackiert und wohl auf immer vernichtet zu haben, indem er auf die rein passive Rolle des ‚Autors‘ im Mechanismus der poetischen Inspiration mit allem Nachdruck bestand und jede ‚aktive‘ Kontrolle durch Vernunft, Moral oder ästhetische Erwägungen als inspirationswidrig entlarvte. Als Zuschauer kann er der Entstehung des Werkes beiwohnen und seine Entwicklungsphasen mit Gleichgültigkeit oder Leidenschaft verfolgen.⁴⁸

Dass der psychische Automatismus nicht ganz ohne moderierenden Intellekt auskommt, deutet Breton in seiner Anleitung zur *écriture automatique* selber an: Schon der zweite Satz im Prozess des automatischen Schreibens drängt sich nicht mehr von alleine aus dem Unbewussten auf. Offensichtlich ist diese Art des Denkens zu labil, als dass sie sich ohne Hilfsmittel bewahren ließe. Breton denkt hier jedoch nicht an die Applikation von Drogen oder das Hervorrufen von Bewusstseinsstörungen durch z.B. extreme körperliche Praktiken wie Fasten, Sich-Verausgaben oder ähnliches. Vielmehr unterstreicht er die Inspiration durch besondere surrealistische Spiele, in welchen es offensichtlich zu einer Koinzidenz von passiven und aktiven Anteilen des Schöpferischen kommen soll. Beim Spiel der *écriture automatique* werden die entstandenen Texte selbstverständlich nachträglich redigiert, wie auch später die abstrakt-expressiven Bilder des amerikanischen Action Paintings nach vollzogenem, möglichst unbewusst-automatisch ablaufendem Malakt einem kritischen Blick unterzogen werden.

⁴⁶ Breton, 2012, S. 26.

⁴⁷ Ebd., S. 29.

⁴⁸ Max Ernst: *Was ist Surrealismus*. In: Metken, 1976, S. 323–325, hier S. 323.

Lautréamonts *Gesänge des Maldoror* von 1874 gelten als der erste, weitgehend automatisch verfasste Text. Sie enthalten auch jene berühmte Definition des Schönen, wie sie für den Surrealismus ein halbes Jahrhundert später maßgeblich werden sollte: „schön wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!“⁴⁹ Analog zu den Prinzipien der surrealistischen Collage sieht Max Ernst hier „die Auswertung der *zufälligen Begegnung zweier entfernter Wirklichkeiten*“:

Allein dadurch, dass eine fest umrissene Realität, deren natürliche Bestimmung ein für alle Mal festzuliegen scheint (ein Regenschirm), sich unvermittelt neben einer zweiten, weit entfernten und nicht weniger absurden Realität (einer Nähmaschine) an einem Ort findet, wo beide sich fremd fühlen müssen (auf einem Seziertisch), tritt sie aus ihrer natürlichen Bestimmung und ihrer Identität heraus; auf dem Umweg über ihren relativen Wert geht sie von ihrer falschen Absolutheit [ihrem vorgegebenen Zweck, U.F.] über in eine neue, wahre und poetische Absolutheit: Regenschirm und Nähmaschine begatten sich.⁵⁰

Die zufällige Begegnung, respektive Kombination zweier oder mehrerer Gegenstände bzw. Sachverhalte, die keinen inhaltlich zweckgerichteten Zusammenhang besitzen, bewirkt einen begriffsfernen, rein poetischen Ausdruck und forciert die Freiheit des divergenten, nicht geleiteten Denkens, wie es von Jung vorgestellt wird. Als weitere zentrale Praxis etabliert der Surrealist daher eine fortwährende Sehnsucht nach überraschenden Begegnungen oder dem abrupten Auffinden von Objekten, die aufgrund ihrer unvermittelten Gegenwart mit begriffsloser Bedeutung aufgeladen sind. Diese *objets trouvés* gewinnen infolgedessen ihren Wert nicht aus einer ästhetischen Hinsicht, sondern allein aus dem Umstand, dass sie mit Vehemenz in den Gesichtskreis des Künstlers gekommen sind. Das Unvermittelte, Überraschende sorgt für den mystischen Nimbus; der triviale Alltagsgegenstand erscheint plötzlich in einem völlig anderen Licht, entbirgt darin Qualitäten des Ausdrucksstarken unabhängig von jeglicher ästhetischer Kontrolle. In Bretons bekanntestem Roman *Nadja* findet sich als Schlusssatz dementsprechend auch eine zweite maßgebliche Definition des Schönen, wie sie sich aus dem Überraschenden und seiner, das *Ich-qua-Analogon* überkommenden Affektion ergibt: „Die Schönheit wird KONVULSIV sein oder nicht sein.“⁵¹

Ein größerer Gegensatz zur stillen Einfalt und edlen Größe des klassisch gewordenen common sense lässt sich kaum denken. Sicher macht sich hier die Dominanz großstädtischer Dynamik bemerkbar, allerdings in wesentlich gemäßigterer Form als es z.B. bei der Pariser Bohème des 19. Jahrhunderts der Fall war. Denn die konvulsivische Schönheit kann sich schon beim gedankenverlorenen (!) Promenieren auf den Boulevards manifestieren z.B. in einem Gesicht, das in der Menge plötzlich auffällt, in einem Ladenschild oder einer Schaufensterauslage, die unversehens zu freien Assoziationen animiert. Sowohl *Nadja* als auch Bretons *L'Amour fou* beinhalten zahllose solcher Begebenheiten, die das an sich Vertraute als mit einem Mal Fremdes offenbaren. Erst in solcher Fremdheit kann eben das *Wunderbare* eintreten, das die Surrealisten Zeit ihres Wirkens suchen. „Vertrautheit macht gleichgültig“, schreiben die Kreativitätsforscher David Eagleman und Anthony Brandt. „Der Effekt der Wiederholungsunterdrückung setzt ein, und unsere Aufmerksamkeit lässt nach.“⁵² Je unvorhergesehener also etwas in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, desto mehr wird die Imaginationskraft dazu motiviert, das Neue, Ungewöhnliche in den Fluchtlinien des Alltäglichen zu finden.

Das berühmte *Cadavre-exquis*-Spiel funktioniert auf der gleichen Ebene wie das Moment des Überraschenden oder die Enttheimung (Dépayment) von Objekten oder Sachverhalten aus ihrem zweckgerichteten Zusammenhang. Mehrere Personen teilen dabei unter sich die grammatischen Glieder eines Satzes auf. Ein Spieler schreibt das Subjekt, ein anderer das Adjektiv, wieder ein anderer das Verb, das Objekt usw. Das Aufschreiben geschieht allerdings so, dass der jeweils nächste

⁴⁹ Lautréamont: *Das Gesamtwerk*. Reinbek 1988, S. 223.

⁵⁰ Max Ernst: *Jenseits der Malerei*. In: Metken, 1976, S. 326–333, hier S. 330.

⁵¹ André Breton: *Nadja*. Frankfurt a.M. 2015. S. 139.

⁵² Davin Eagleman/ Anthony Brandt: *Kreativität*. München 2018, S. 27.

Spieler nicht sehen kann, was die Person vor ihm notiert hat. Das Gleiche lässt sich natürlich auch mit Zeichnungen, Collagen oder ähnlichem durchführen.

Seinen Namen hat das Spiel von dem ersten damit konstruierten Satz: „Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau – der köstliche-Leichnam-trinkt-den-neuen-Wein.“⁵³ Die auf diese Weise generierten Sätze oder Bilder wirken ebenso unbestimmt ausdrucksmächtig wie die automatisch niedergeschriebenen Texte oder die zahlreichen anderen Zufallsverfahren, welche die Surrealisten zur Evokation des divergierenden Denkens entwickelt haben. Der Rekurs auf die angebliche Unverstelltheit des Kindes ist nicht zufällig. Schon in seinem ersten Manifest äußert sich Breton diesbezüglich recht überschwenglich und folgt damit Romantikern wie Novalis, der ebenfalls von der Unverbildetheit und damit unverdorbenen Schöpferkraft des Kindes spricht.⁵⁴

Über die 1968er-Bewegung mit ihrem Slogan „Phantasie an die Macht“ wird das *Kindische* des Surrealismus zunehmend für die Pädagogik, im speziellen die Kunstpädagogik wichtig, und es ist äußerst interessant zu verfolgen, wie die verschiedenen surrealistischen Praktiken zur Kreativitätsförderung im schulischen Kunstunterricht Verwendung finden. Aber die Werbebranche bedient sich ihrer ebenfalls auf vielerlei Art, denn auch wenn Kreativitätsförderung in diesem Sinne in keiner Weise zu den Intentionen des Surrealismus gehörte (genauso wenig natürlich wie Kunstpädagogik), sind die Praktiken dieser Künstler letztlich bemerkenswerte Aktualisierungen älterer Vorgehensweisen zur Evokation einer schöpferischen Dynamik, die tiefste Ebenen ausloten und damit verfügbar machen kann. Warum sollte man sie nicht ganz pragmatisch, wenn auch oberflächlich nutzen lernen?

6. Surrealistische versus systematische Kreativität?

In historischer Rückschau erscheint der Surrealismus, speziell durch die Bilder Salvador Dalis, meist zum Klischee erstarrt als ästhetisch schöne Traumlandschaften mit einem Hauch des Bizarren, Unergründlichen. Dergestalt hält man den klassischen Surrealisten für jemanden, der in einem Traum- oder Phantasereich lebt, in welchem er nur die halluzinierten Eindrücke künstlerisch aufbereiten muss, um zu bemerkenswerten, allseits beliebten Bildern oder Geschichten zu kommen. Weil er darüber hinaus eine große Anzahl neuer künstlerischer Techniken erfunden hat, gilt er ebenso als ein höchst kreativer Erneuerer. In der Ankündigung der schweizerischen Fondation Beyeler für eine große Surrealismus-Ausstellung im Jahre 2011 heißt es dementsprechend: „Unter der Einbeziehung des Traums und des Unbewussten wurde eine faszinierende neue Kreativität entwickelt.“⁵⁵

In diesem eher verharmlosenden Blickwinkel erscheint diese künstlerische Bewegung tatsächlich geradezu prädestiniert für den schulischen Kunstunterricht. Nimmt man seine Theorien als praktische Anleitungen, bietet der Surrealismus eine breite Palette spontaner Ausdrucksmöglichkeiten, die jenseits der üblichen Stringenz klassischer Techniken noch dazu äußerst einfach zu erlernen und anzuwenden sind. Dazu zählen vor allem jene Techniken, die fast alle auf Experimenten von Max Ernst basieren. Ich erwähne hier nur die für den Kunstunterricht praktikabelsten:

1. die *Frottage*, bei der eine vorhandene Struktur auf einem geeigneten, also nicht zu dicken Bildträger durchgerieben wird – unterschiedliche Strukturen können dann zu einer, meist gegenständlichen, Komposition zusammengestellt werden, woraus sich erstaunliche Figurationen und Landschaften ergeben.
2. die *Décalcomanie* bzw. das so genannte Abklatschverfahren: Hier wird Farbe richtungslos auf einem Bildträger aufgetragen, dann ein Blatt Papier oder eine Folie darübergelegt, angedrückt und schließlich möglichst schnell wieder abgezogen – die so entstandenen Strukturen lassen sich als Landschaften oder phantastische Tier- und Fabelwesen deuten und entsprechend weiterverarbeiten.

⁵³ André Breton: *Le Cadavre exquis*. In: Patrick Waldberg: *Der Surrealismus*. Köln 1975, S. 87–89, hier S. 88.

⁵⁴ Novalis: Gedichte, *Die Lehrlinge zu Saïs*. Stuttgart 1984, S. 63.

⁵⁵ *Surrealismus in Paris*. (2011), online unter <https://www.fondationbeyeler.ch/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/surrealismus-in-paris/> (Stand 06.06.2019).

3. das *Drip-Painting*: Schon einige Jahre vor Jackson Pollock füllt Max Ernst Farbe in eine Konservendose, die in ihrem Boden Löcher hat. Damit tropft er die Farbe auf den Bildträger und schafft dichte, oszillierende Gewebe, die sich bei längerem Hinsehen wiederum zu allerlei Gegenständlichkeiten verdichten lassen.

Als schulische Praktiken sollen diese aleatorischen Verfahren im Kind imaginative Begeisterung wachrufen und seine Assoziationsfähigkeit trainieren. In ihrem Buch *Kreativität in der Grundschule erfolgreich fördern* betonen die Autoren Constanze Kirchner und Georg Peez vor allem die Bedeutung von Umstrukturierungs- bzw. Umdeutungsfähigkeiten des Kindes für den kreativen Prozess an sich und das kreative Training im Besonderen: Durch gestalterische Verfahren wie die oben beschriebenen entstehen Anreize zur freien Assoziation, die wiederum zu weiterer gestalterisch-kreativer Praxis führen sollen. Außerdem eignen sie sich dazu, das kreative Potenzial einer Persönlichkeit zu messen bzw. zu analysieren, um es anschließend möglichst effektiv fördern zu können.⁵⁶

Natürlich wäre es absurd, dem schulischen Kunstunterricht die Reduktion professioneller künstlerischer Praxis auf das ihm eigene, handhabbare Maß vorzuwerfen. Jede Gelegenheit zur Förderung der mündigen Persönlichkeit ist schließlich ein Wert an sich. Jede Fähigkeit und Bereitschaft zur Imagination führt zu einer Erweiterung des Welthabens – der Surrealismus will nichts anderes als diese immer größer werdende Freiheit. Dessen ungeachtet fungiert der Kunstunterricht zum einen vor allem als Kompensationsmöglichkeit zur Dominanz des konvergenten Denkens in den anderen Fächern. Zum anderen wird das Kreative hier zweifellos als etwas Lenk- und Evaluierbares eingeübt, das sich gemäß klar bestimmbarer Kriterien entfalten soll. Die Unschärfe der kontemplativen Situation, die das große Werk niemals garantiert, seine Wahrscheinlichkeit jedoch erhöht, weicht hier einer exakt bemessenen Zeit, in der es zu etwas Verwertbaren kommen muss. Das eindeutig Verwertbare ist das möglichst originelle Produkt und Kreativität dergestalt in erster Linie ein Schlüssel zur Selbstoptimierung. Aus ihr resultiert schließlich die erfolgreiche Partizipation an einer wissenschaftlich-technisch orientierten Gesellschaft mit ihrem ständigen Bedarf an Innovationen – denn wer in der Lage ist, in einem bestimmten zeitlichen Rahmen Neues, Originelles zu schaffen, erschafft letztendlich wirtschaftlich relevante Werte.

Die klare Scheidung von divergentem und konvergentem Denken zugunsten einer steuerbaren und damit verwertbaren Kreativität findet sich dann folgerichtig auch und vor allem in der Werbebranche. Der Werbefachmann Florian Rustler schreibt:

Particularly important and in the truest sense of the word fundamental, the foundation for using all thinking tools [= die in Rustlers Buch vorgestellten Kreativwerkzeuge, U.F.] is this: an understanding of the dynamic balance between divergent and convergent thinking and the separation of these two phases of thinking. If you do not take this fundamental principal into account, then all of the techniques will be limited in their effectiveness.⁵⁷

Rustlers Buch bietet einen guten Überblick über die modernsten Methoden zur Förderung, Lenkung und Verwertung von Kreativität. Bemerkenswerterweise zeigt Rustler darin, wie vor allem die surrealistische *écriture automatique* dafür ergiebig werden kann, nämlich als *Brainstorming*⁵⁸ oder *Brainwriting*⁵⁹: Ähnlich wie Breton es im ersten surrealistischen Manifest für das automatische Schreiben fordert, soll der Gedankenfluß beim Brainstorming schnell, unreflektiert, möglichst in einem fortlaufenden Schwung ausgesprochen, dann auf mind maps gesammelt bzw. niedergeschrieben werden. Rustler empfiehlt allerdings einen bestimmten Rhythmus, nach welchem zwischen divergentem und konvergentem Denken buchstäblich hin und her geschaltet werden soll: „Every 15 ideas or so, check to see if these ideas are leading in the right direction with about your problem or if you should adjust the focus.“⁶⁰ Wie gut diese Technik funktioniert, das heißt: wie paradox zielführend sie ist innerhalb der Anarchie freier Assoziationen, fasst er wie folgt zusammen:

⁵⁶ Constanze Kirchner/ Georg Peez: *Kreativität in der Grundschule erfolgreich fördern*. Braunschweig 2009, S. 13–16.

⁵⁷ Florian Rustler: *Thinking Tools for Creativity and Innovation*. Zürich 2018, S. 17.

⁵⁸ Ebd., S. 166.

⁵⁹ Ebd., S. 172.

⁶⁰ Ebd., S. 166.

Brainstorming [...] is a good way to generate ideas within a group. [...] When brainstorming is done properly, results are produced that are difficult to match by any one person alone or by combining results of many individuals.⁶¹

Sind die kreativen Persönlichkeiten eher introvertiert, so empfiehlt Rustler als Variante hierzu das Brainwriting. Der zeitliche Aspekt, wie er im schulischen Kunstunterricht vorbereitet wird, erhält hierbei größte Wichtigkeit:

Brainwriting is a silent brainstorming technique in which every participant has time to consider several ideas and build on the thoughts of others. A significant advantage for using the technique is that all participants generate ideas simultaneously, so a multitude of ideas can be developed in a short period of time. When Horst Geschka developed Brainwriting, he called it the 6-3-5 Method. 6-3-5 stands for 6 people, 3 exchanges and a 5-minute time limit per round.⁶²

Im Bereich dieser Kreativitätsindustrie ist der Impuls zum schöpferischen Handeln nunmehr der konkrete Auftrag, das Ziel die Erschaffung eines prägnanten Alleinstellungsmerkmals, das höchsten Wiedererkennungswert besitzt. In der Zufriedenheit des Auftraggebers manifestiert sich schließlich der profane Abglanz göttlicher Autorität, der den Wert der Sache bestätigt und eventuell für weitere Aufträge sorgt. Rustler beschreibt Kreativität folglich als ganz und gar technisch ausgerichteten Methodenbegriff. Deswegen spricht er auch nicht mehr von Kreativität an sich, sondern nennt das, was in der Werbebranche als Schöpferkraft gilt und für Innovationen sorgt, *systematische Kreativität*: „Systematic creativity can be a catalyst for innovation.“⁶³ Zweifellos könnte man auch von *Gebrauchskreativität* oder *Zweckkreativität* sprechen, um es von dem zu unterscheiden, was Künstler über die Jahrhunderte hinweg als die ihnen eigene Macht verstanden haben und wohl immer noch verstehen.

7. Am Ende: Systematische Kreativität für das Selbst?

Zu Beginn der 1950er Jahre stellt der Abstrakte Expressionismus das künstlerische Schöpfer-Ich zwar noch einmal als größtmögliche Behauptung auf, aber seine Praxis fußt letztendlich auf nichts anderem als dem reinen psychischen Automatismus, wie ihn die Surrealisten in den Jahren davor praktiziert haben. Insoweit ist der Surrealismus wohl die letzte künstlerische Bewegung, welche noch einmal das radikale Pathos des Schöpferischen feiert, bevor es in der Breitenwirkung allgemein verfügbarer Kreativitätstechniken diffundiert. Natürlich gibt es weiterhin Künstler, die behaupten, sich aus den Tiefenschichten des Unbewussten inspirieren zu lassen. Aber angesichts jener Positionen, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute mit nüchterner Intellektualität oder beißender Ironie die *Kunst* an sich in Frage stellen, wirken sie wie Vertreter einer längst erledigten Propaganda – hierzu drei Beispiele:

1917 generiert R. Mutt alias Marcel Duchamp ein künstlerisch indifferentes Werk, indem er ein Urinal auf jenen Koordinaten platziert, die gewöhnlich nur Kunstwerken vorbehalten sind. Trotz zahlloser Deutungsversuche seitens der Kunstgeschichte, Kunstphilosophie oder anderer Künstler beharrt Duchamp zeitlebens darauf, dass dieses Urinal keinerlei verborgenen Sinn, Geheimnisse oder ästhetische Qualitäten besitzt. Auf dem Kunstfeld markiert es demgemäß eine immer noch störende Leerstelle, welche die gesamte Konstruktion von Kunst als äußerst labiles Gefüge entlarvt.

1969 malt Sigmar Polke ein Bild mit dem Titel *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*. Im Stil des Hard Edge ist die rechte obere Ecke dieses Bildes tatsächlich entsprechend ausgemalt, der Rest der Fläche weiß. Die Malerei illustriert damit auf ironische Weise den Anspruch einer besonderen Geistigkeit, welche abstrakte Maler oftmals als den wesentlichen Impetus ihrer Werke behaupten. Dass höhere Wesen zu dieser Komposition aufgefordert haben sollen, konterkariert gleichzeitig jede nachvollziehbare Herangehensweise und führt den Rekurs auf eine Inspiration aus unbewussten Bereichen ad absurdum.

⁶¹ Ebd., S. 169.

⁶² Ebd., S. 172.

⁶³ Ebd., S. 22.

2001 gewinnt der britische Künstler Martin Creed einen der wichtigsten abendländischen Kunstpreise, indem er einen leeren Museumsraum als Kunstwerk ausstellt. Tatsächlich gibt es hier nichts als nackte Wände zu sehen; nur das Licht schaltet sich alle 5 Sekunden ein, um dann wieder 5 Sekunden lang ausgeschaltet zu bleiben. *Lights going on and off*, so der Titel, negiert mithin radikal das eigentlich Künstlerische; stattdessen zeigt es das, was normalerweise Hintergrund ist bzw. die künstlerische Schöpfung sichtbar macht. Der sinngebende Schleier ist hier nicht bloß durchsichtig geworden, sondern komplett entfernt.

Wie oben beschrieben, hat bereits der Surrealismus das Konzept des schöpferischen Genies aufgegeben. Endlich darf sich nun jeder kreativ-künstlerisch ausdrücken, und tatsächlich stehen die Möglichkeiten der Systematic Creativity allen offen. Niemand muss mehr vor einem andrängenden Nichts zuerst maximale Verlorenheit ertragen, um daraus dann unendliche, künstlerisch-kulturelle Fülle schöpfen zu können. Folglich entlastet Systematic Creativity von jeder existentiellen Verpflichtung:

Gegenüber dem gestaltlos Massenhaften ermöglicht sie jedem Protagonisten das notwendige Maß an Einmaligkeit. Diese Einmaligkeit gründet dabei in einem immer wieder neu zu bestimmenden Persönlichkeitsmarketing innerhalb der Unübersichtlichkeit schnell wechselnder Ansprüche. Der Schleier ist somit zu einem individuell-schöpferischen Code geworden. Er funktioniert zwar über kollektive Parameter, aber diese Parameter manifestieren sich stets als kreative Herausforderungen an jeden Einzelnen.

Den Aufruf oder Impuls zum Schöpferischen erfährt der einzelne Protagonist dagegen im Austausch mit anderen Protagonisten innerhalb des potenziell unendlichen Kommunikationsnetzwerkes der sozialen Medien. Als originelles, weil kreatives Individuum erhält er dort auch eine klar ausgewiesene Positionierung. Hier sprechen die Musen vor allem durch eine allumfassend verfügbare Software für mediale Selbstgestaltung, die Professionalität vorgaukelt. Das Analogon zum archetypischen Material, das sie vermitteln, sind dann z.B. Profilbilder, Videoclips aktueller Unternehmungen, Statements zu Outfits, Musik- und Filmgeschmack, Likes zur politischen oder privat-ideologischen Verortung und vieles mehr. Inspiration resultiert folglich aus einem permanenten Austausch mit einer medialen Oberfläche, die nun als Natur fungiert.

Man könnte sich dazu hinreißen lassen, eine solch oberflächliche Natur als etwas Minderwertiges zu verachten im Vergleich mit den angeblich tiefgründigen Leistungen, die sich immer noch auf dem allgemeinen Kunstfeld versammeln. Aber dabei würde man die gewaltige Leistung verkennen, die heute jeder Einzelne aufbringen muss, um für sich allein unter dieser Oberflächen-Natur die ihm jeweils eigene *archetypische* Tiefe auszuloten. Nur so kann er ja der potenziellen Sinnlosigkeit des Daseins entkommen und einen geeigneten, funktionstüchtigen Schleier weben. Eine solche Leistung ist nichts weniger als göttlich zu nennen.