

Der kreative Akt

Pascal Unbehaun

Dem Künstlerberuf haftet seit jeher ein besonderes Image an, denn das traditionelle Bild des Künstlers ist von vielen Klischees geprägt. Sie gelten als schwierig, besonders extro- oder introvertiert, frei und unabhängig, unkonventionell oder neurotisch. Nun zeichnet sich jede soziale oder Berufsgruppe in der externen Wahrnehmung durch bestimmte Merkmale und Stereotypen aus. Künstler nehmen hierbei jedoch eine Sonderstellung ein, denn ihr Schaffen gründet sich auf Gegebenheiten, die in dieser Form keiner anderen Gruppe zugerechnet werden können (dies ist zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung so, nicht unbedingt in der neueren Künstlerforschung).

Eine besondere Rolle spielt dabei der kreative Akt, dem zuweilen aufgrund seiner Undurchschaubarkeit die Qualität des mittelalterlichen *Creatio ex nihilo*, der "Schöpfung aus dem Nichts" zugeschrieben werden. In seiner schlichtesten Form wird er zum singulären Aha-Erlebnis, einem Heureka-Moment vereinfacht, wodurch das plötzliche, ansatzlose Entstehen von etwas neuem besonders pointiert wird. Was ist das überhaupt, "das Neue"? Diese Frage können wir der Philosophie überantworten, denn in der Kunst wird sie irgendwo zwischen "Man spricht drüber" und "Das hat Y doch schon vor 30 Jahren gemacht" verhandelt. Die Erschaffung von etwas aus nichts rührt jedoch an gewissen Grundeigenschaften westlich geprägter Gesellschaften. Zum einen widerspricht sie kapitalistischer Logik. Das Kunstwerk kann ohne erkennbare Ressourcen "produziert" werden. Diese eigentlich ideale Grundvoraussetzung für ein vermarktbare Produkt geht aber mit der Tatsache einher, dass dieses Produkt in seiner Form unvorhersehbar ist.¹ Es lässt sich so nicht ohne weiteres in den Warenkreislauf einspeisen und unterscheidet sich damit deutlich von fast allen anderen Produkten.

Zum anderen hat die Schöpfung aus dem Nichts etwas magisches an sich. Die westlich geprägte moderne Kultur verlässt sich aber auf die Performanz der Deduktion, unwissenschaftliches, unerklärbares stößt auf eine fast seltsam anmutende, heftige Ablehnungsreaktion. Ein Beispiel dafür ist der Erfolg des Buches *Der Gotteswahn* von Richard Dawkins. Der Autor wendet sich darin gegen alles mystische und magische, insbesondere gegen die Weltreligionen und speziell deren Schöpfungsmythen. Man muss seine Auffassung natürlich vor dem Hintergrund z.B. der "Intelligent Design"- bzw. Kreationismus-Debatte in den USA verstehen, wo tatsächlich reaktionäre, anti-aufklärerische Tendenzen auf breiter Front zu beobachten waren. So schlug der damalige US-Präsident Bush vor, Intelligent Design gleichwertig mit der Evolutionstheorie im Schulunterricht zu lehren.² (Interessanterweise trägt das Wappen³ Dawkins' Universität Oxford die Inschrift "*Dominus Illuminatio Mea*", etwa: "Der Herr ist mein Licht"). Die ebenso begeisterte Rezeption seines Buches in Europa ist zunächst weniger verständlich, da dort die wörtliche Bibelauslegung praktisch keine Rolle spielt. Es bleibt also der Eindruck, dass dem auf Performanz und Mehrwert trainierten Bürger der kreative Akt wie Zauberei vorkommen muss. Eine derartige Fehlstelle darf eigentlich nicht sein, und sie führt, wie wir gleich sehen werden, zu Widerstand. Sollten dennoch Fragen nach dem Ursprung aller Dinge verbleiben, werden diese bis zum nächstgrößeren Teilchenbeschleuniger aufgeschoben. Der kreative Schöpfungsakt des Künstlers verbleibt jedoch weiterhin im Dunkeln.

Der mit der Kreativität eng verwandte Begriffs der *Inspiration* ist mit der Entwicklung der Außen- und Selbstsicht des Künstlers eng verknüpft. In der Antike, in der insbesondere die bildende Kunst eher mit dem Handwerk gleichzusetzen war, fehlt in mehrerlei Hinsicht der Nährboden für den Kreativitätsbegriff. Malerei war geprägt durch Auftragswerke, die wenig Spielraum für künstlerische Entfaltung boten. Sie galt auch als wenig intellektuell, was sie von den Geisteswissenschaften noch weiter entfernte. Ein Künstler galt also nicht besonders viel und hatte wenig Veranlassung zur Selbstdarstellung, z.B. durch Originalität. Demzufolge wurden Künstler in der Geschichtsschreibung eher selten erwähnt. (Ganz eindeutig kann dieses Bild allerdings nicht bestehen, denn auch aus der Antike sind Namen, Biographien und Begebenheiten von Künstlern überliefert.)

Bis zum modernen Typus des Künstlers hat es demnach große Umwälzungen gegeben. Es begann ein Prozess der Intellektualisierung der Kunst und der Emanzipation des Künstlers. Das Streben nach Originalität und Imagination überflügelte die Wertschätzung der Mimesis. Der Handwerker wandelte sich zum Genie, das eine besondere Disposition, das Talent, dafür besaß, empfänglich für künstlerische Ideen zu sein. Im Zuge dessen wurde auch die Idee der Inspiration neu verhandelt.

In religiös geprägten Gesellschaften, in denen Kunst auch zur höheren Ehre Gottes produziert wird,

1 Zudem besitzt beispielsweise es keinen Gebrauchswert.

2 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4136690.stm>, aufgerufen am 22.03.2011

3 <http://www.oua.ox.ac.uk/enquiries/arms.html>, aufgerufen am 6.3.2011

Eine noch frühere Inschrift war kurioserweise das höchst modern anmutende (und für Dawkins sicher passendere) "*Veritas Liberabit*" (Freiheit durch Wahrheit).

beantwortet sich die Frage nach dem Ursprung der Inspiration auf natürliche Art und Weise. Im Mittelalter wird das künstlerische Werk als direkt von Gott empfangen betrachtet ("Inspirare": Einhauchen, Einatmen⁴). In der Antike waren dafür die Musen zuständig (auch wenn z.B. die Malerei selten erwähnt wird, da sie einen geringeren Stellenwert hatte.) Mit dem Aufkommen des Geniegedankens wird der Künstler jedoch auch als Person präsenter, und damit wird auch der kreative Akt ins Zentrum des Interesses gerückt. Der Künstler besitzt in dieser neuen Sichtweise Qualitäten, die für den Nicht-Künstler unerreichbar sind. Erstmals wird das dem Künstler angeborene Talent in Konkurrenz zur göttlichen Eingebung relevant. Damit ist der Grundstein gelegt für die Entwicklung bis hin zum Künstlerfürsten neuzeitlicher Prägung.

Die Rezeption künstlerischer Kreativität ist bis heute stetem Wandel unterworfen: Einige Motive treten in neuem Gewand seit der Antike immer wieder hervor, andere sind an unsere Zeit gebunden. Auf diesen, neueren Entwicklungen soll hier die Aufmerksamkeit liegen.

Durch die ihm zugeschriebenen Eigenschaften - wie der freie, unabhängige Lebensstil, trotz oder gerade aufgrund einer besonderen psychischen Disposition - ist das Künstlertum als Lebensentwurf stets eine unterschwellige Provokation, und Kreativität ist sein Alleinstellungsmerkmal und Aushängeschild. Es ist also nicht verwunderlich, dass auf dieses Phänomen Gegenreaktionen erfolgen.

Technik

Manche dieser Gegenreaktionen haben ihren Ursprung in der Gruppe der Künstler selbst⁵. Sie misstrauen ihrer Schöpfungskraft und reflektieren sie kritisch in ihrer Arbeit. Der kreative Akt wird verneint, zerstört oder unterminiert. Hierfür entwickelten sich zahlreiche künstlerische Ansätze, vor allem im 20. Jahrhundert. Eine Strategie ist das Erweitern der Definition dessen, was alles Kunst sein kann, indem die Künstler sich bestimmte neue Techniken aneignen – als Beispiel sei die Fotografie genannt. Das Aufkommen der Fotografie als Kunstform verneint die Kreativität zwar nicht, lässt aber einen gewissen Kontrollverlust des Künstlers zu, weil beim Fotografieren ein rein technischer Prozess stark aufgewertet wird. Da Kreativität auch im Augenblick, z.B. in der Geste des Malers verortet wird, verkompliziert die Fotografie die direkte Verbindung von Idee und Ergebnis durch Zwischenschaltung der Kamera. Dieser technische Apparat ist dann auch noch auf ein reales Motiv angewiesen (und von dessen Verfügbarkeit abhängig.) Nicht umsonst wird vielen Fotoarbeiten ein dokumentarischer Charakter zugeschrieben, was den Künstler eher in die Nähe eines Journalisten rückt.

Analog kann man bei auch Drucktechniken argumentieren. Künstler benutzen zwar schon seit Jahrhunderten Stiche zur Reproduktion von Werken. Allerdings wurden Drucktechniken zur *Verbreitung* von Kunst verwendet, nicht, weil das Original gedruckt sein sollte (um z.B. inhaltlich auf Printmedien zu verweisen). Auch dem gedruckten Werk fehlt wie dem Foto die direkte Verbindung zur Geste des Künstlers, indem ein technischer Prozess beide voneinander trennt.

Der Begriff der "Technik" kann sich statt auf Apparate aber auch auf Prozesse beziehen. In den 60er Jahren begann Sol LeWitt, Arbeiten wie z.B. die Wall Drawings nach seinen exakten Plänen von seinen Assistenten ausführen zu lassen. Damit etablierte auch er eine Distanz zwischen seiner Komposition und deren Realisierung. Gewissermaßen kehrte er mit dieser Arbeitsweise zurück zu den Werkstattarbeiten alter Meister, wenn auch in deutlich avancierterer und vor allem konsequenter Form. Andere Minimalisten ließen ihre Objekte zusätzlich aus betont "unkünstlerischen" Materialien wie Beton oder Stahl anfertigen. Durch solche Werkstoffe betonen sie noch stärker eine technische Komponente ihrer Arbeiten, die damit nahe an den industriellen Fertigungsprozess gerückt wurden.

Heute sind neue technische Prozesse verfügbar, die die Künstler sich rasch zur Erweiterung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten angeeignet haben. Netzkunst spielt mit den veränderten Bedingungen der Verbreitung, Verfügbarkeit und Darstellung von Informationen durch das Internet. Und nicht nur die Fotografie ist durch die Digitaltechnik einfacher zu handhaben geworden, sondern auch die Videotechnik. Es ist also einfacher geworden, diese Verfahren anzuwenden. Schnitt, digitale Manipulation und Postproduction gehören fast automatisch dazu und bilden einen weiteren Schritt weg von der spontanen Geste.

Wiederholung, Reduktion, Zitat

In den 60er Jahren begann Andy Warhol, die für ihn typische Arbeitsweise zu entwickeln. Seine wichtigste Technik war dabei der Siebdruck. Zunächst wählte Warhol seine Motive aus Massenmedien wie Zeitungen, Plakaten oder Comics. Je höher der Wiedererkennungswert und um so geringer damit die eigene kreative

4 Kluge, Friedrich(2002) *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*: DeGruyter: Berlin

5 Solche Reaktionen *innerhalb* der Kunst sind in der Literatur häufiger anzutreffen, da sich Künstlerforschung häufig an Untersuchungen konkreter Positionen festmacht, sprich das Werk bestimmter Künstler analysiert.

Leistung, desto besser. Die Vorlagen wurden dann stilistisch verändert. Er unterwarf er sie zunächst einer starken Reduktion, indem er Details entfernte und Umrisse vereinfachte. Die Farbzahl wurde per Tontrennung so stark eingeschränkt, dass nur noch eine Handvoll Farben übrig blieb. Das Ergebnis wurde dann im Siebdruck vervielfältigt.

Natürlich ist eine solche künstlerische Strategie per se kreativ. Liest man Warhols Stil auf einer Metaebene, auf der grundlegende Fragen der Bedeutung von Kunst und des Zeitgeistes thematisiert werden ist seine Arbeit von großer Originalität und formaler Konsequenz. Zu Warhols Zeit war diese Lesart noch nicht so offensichtlich wie in der Kunstkritik der Gegenwart. So musste dieses Vorgehen als provokant empfunden werden, da sich seine Ästhetik an die Massenmedien anlehnte, die der Bildungsbürger nur mit Trivialität und nicht mit hoher Kunst (und so auch nicht mit Kreativität) in Verbindung bringen konnte.

Warhol greift die allgemeine Auffassung künstlerischer Kreativität damit auf mehreren Fronten gleichzeitig an. Zunächst er bediente sich bei der Wahl seiner Sujets fremder Ästhetiken statt selbst schöpferisch zu sein. Die Technik des Zitierens sollte als stilprägender Begriff in der aufkommenden Postmoderne – und damit auch deren Kunst - eine wichtige Rolle spielen. Durch die Reduktion der Details betonte er die Beliebigkeit und das Generische der Motive. Seine Motivwahl war also betont unspezifisch. Schließlich setzte er das Prinzip der Vervielfältigung ein, indem einzelne Elemente oder ganze Bilder per Siebdruck multipliziert wurden. So stand für Warhol die Anzahl über dem Inhalt. Die Vervielfältigung war auch als künstlerischer Prozess gewollt un kreativ: "I like doing boring things".

Computer und Digitaltechnik erleichtern heute nicht nur alle drei genannten Verfahren, sie enthalten diese auch implizit. Wenn ein Zeichner mit dem Bleistift mehrere ähnliche Objekte darstellen wollte, so musste er sich bemühen, diese Ähnlichkeit überzeugend aufs Papier zu bringen. Mit Computer und Vektorgrafikprogramm muss man sich heute anstrengen, eine Darstellung nicht klinisch und kalt aussehen zu lassen, da die exakte Kopie für den Computer die Norm ist. Visuelle Vorlagen aller Art sind im Internet schnell und in schier endloser Zahl verfügbar, und Reduktion von Details ist mit der richtigen Software eine Sache von wenigen Klicks. Die einfache Verfügbarkeit solcher Techniken sorgt schließlich gleichsam für häufige Verwendung wie erhöhte Akzeptanz beim Publikum.

Autorschaft

Sowohl die Fotografie als auch das Zitat erschweren es, dem Künstler die alleinige Autorschaft am Ergebnis zuzusprechen. Man könnte also den Hebel an genau der Stelle des Arbeitsprozesses ansetzen, wo der Künstler direkten Einfluss auf das Werk nehmen kann. Marcel Duchamp bereitete mit seinen Readymades hierfür die Initialzündung. Später wurden im Zusammenhang mit dem poststrukturalistischen Tod des Autors die Methoden verfeinert. So entsteht Kunst, deren Erscheinungsbild auf vorher festgelegten Regeln basiert (*generative* bzw. *rule based art*)⁶ oder von Zufallsprozessen bestimmt wird. In einem etwas weiter gefassten Sinne könnte man auch Malmaschinen dazuzählen, also mechanische Kunstwerke, die Blätter oder Wände etc. automatisch bemalen⁷. Regeln erscheinen uns durch ihre direkte Nachvollziehbarkeit weniger mysteriös als spontane Ideen, und umgedreht sind Zufälle nach Definition außerhalb des künstlerischen

Einflussbereichs. Ein wesentlicher Punkt dabei ist, dass die vorgegeben Regeln dem Betrachter bekannt sind oder aus dem Werk hervorgehen, um den generativen Aspekt zu betonen. So folgen On Kawaras Date Paintings relativ strengen Vorgaben, während die geometrischen Konstruktionsprinzipien vieler Minimalisten durch einen fließenden Übergang zwischen Regel und Komposition gekennzeichnet sind.

Generell ist die Beziehung zwischen Kreativität und konzeptioneller Kunst ambivalent. Im Grunde stärkt die Konzeptkunst die Rolle des Künstlers und seiner Imagination insofern, als praktische Einflüsse wie verwendete Materialien oder die Rezeptionsbedingungen des Werks keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielen. Alles was zählt, ist ja grade die reine Idee. Diese gelangt im Idealfall direkt vom Sender zum Empfänger, ohne dazwischen in ein physisches Objekt codiert zu werden und dann wieder der Decodierung zugeführt werden zu müssen. Dabei ist aber vorausgesetzt, dass das Konzept auch bekannt, sprich ein Teil des Werks ist. Andererseits gilt konzeptionell geprägte Kunst aus genau denselben Gründen als spröde und verkopft, da sie durch den Verzicht auf Geste, Farbe, Sinnlichkeit oder Ungenauigkeiten das Individuelle nicht so gut vermitteln kann. Originell ist aber nur, was man nicht überall findet und in seiner Besonderheit auch erkannt wird.

Kunst bietet im Zusammenhang mit der auktorialen Rolle noch weitere Möglichkeiten, viele davon traten erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts verstärkt in Erscheinung. Kunst kann auf formaler Ebene z.B. darin bestehen, Gegenstände oder Informationen zu sammeln anstatt sie herzustellen. Sie kann politische und soziale Prozesse dokumentieren, Messdaten visualisieren, sich in kaum planbaren Happenings manifestieren, Geschichten erzählen oder Aktionen durchführen.

Eine besondere Rolle spielen solche formalen Aspekte seit den neunziger Jahren. Immer häufiger war ein

6 http://philipgalanter.com/downloads/vague_terrain_2006.pdf, aufgerufen am 23.03.2011

7 Krieger, Verena (2007), *Was ist ein Künstler? Genie-Heilsbringer-Antikünstler*: Deubner Verlag, Köln

Kunstwerk etwas, das im Kollektiv entstand. Entweder traten schon die Künstler als Gruppe auf oder das Publikum wurde mit in den Ablauf einbezogen: *Relational Aesthetics*, um Nicolas Bourriauds Begriff zu leihen. Wenn Rirkrit Tiravanija den Besuchern die Möglichkeit gibt, Speisen zuzubereiten tritt er nur zu Beginn als "Ausrichter" eines Werks auf und überlässt die weitere Entwicklung dem Publikum. Mischformen, d.h. Künstlerkollektiv unter Einbeziehung des Publikums gibt es vor allem in den Positionen, die auf *Projekten* basieren⁸. Allen Formen ist gemeinsam, dass die Autorschaft über mehrere Akteure verteilt wird. Kann der kreative Prozess nicht mehr direkt einem Individuum zugerechnet werden, werden Inhalte durch Partizipation, also soziale Interaktionen bestimmt. Diese gelten als weniger magisch, da sie soziologisch, und damit wissenschaftlich, erfassbar wären.

Hard Science

Auch die Naturwissenschaften widmen sich der menschlichen Kreativität. Viel ist aufgrund der Komplexität des Gehirns bisher dabei nicht herausgekommen – die Neurologie im heutigen Sinne ist eine junge Wissenschaft. Ihre Anfangserfolge erwecken völlig neue Erwartungen und eröffnen bisher ungekannte Zukunftsperspektiven für das Menschenbild. Das Ziel der meisten Neurologen, aber mindestens die Erwartungshaltung der der Performanz und Technikbegeisterung zugewandten Gesellschaft dürfte sein, das Gehirn auf eine Art Automaten zurückzuführen, womit es gewissermaßen entzaubert wäre. Dies scheint dem Zeitgeist zu entsprechen: Die der Kreativität notwendigerweise vorausgehende *Willensfreiheit* ist ebenso unter Beschuss. Im sogenannten Libet-Experiment⁹ wurden in den 80er Jahren Hinweise gefunden, dass der bewussten Entscheidung, eine Handlung durchzuführen, ein unbewusster Impuls zeitlich *vorausgeht*. Interessanter noch als das Experiment selbst ist die mediale Rezeption dieser und ähnlicher Entdeckungen (wie beispielsweise der Fragwürdigkeit authentischer Erinnerungen) bis heute. Das Thema wurde ausgiebig kolportiert: die Möglichkeit, man selbst könnte gar keinen freien Willen besitzen sorgte anscheinend für ein wohliges Schaudern und eine gewisse Faszination. Es scheint, als würde die Gesellschaft mit derselben Lust, mit der sie die Religion entwertet hat, nun humanistische Grundüberzeugungen und das Selbst als kohärente Identität attackieren.

Kreative Leistungen wären damit der direkten Kontrolle des Künstlers entzogen: Sie wären zumindest nicht *bewusst* gesteuert, sondern in eine tiefere Schicht des Denkapparates verbannt. Dort, in Abwesenheit offensichtlich kognitiver oder zumindest bewusster Prozesse besteht die Möglichkeit, dass es sich bei Ideen entweder um reine Zufallsprodukte handelt – eine Art weißes Rauschen – oder um deterministische Abläufe in einem Automaten.

Soziologie

Außerhalb der Neurologie verfolgt man eine andere Strategie: man betont weniger die Kreativität selbst, sondern deren Nährboden. Voraussetzung dafür, neues schaffen zu können, ist u.A. der intensive kulturelle Austausch in der Gruppe. Die Einflüsse und Anregungen durch andere Menschen aus unterschiedlichen Wirkungskreisen, Kulturen oder Schichten erleichtern es, Querverbindungen zu ziehen und so Elemente der Erfahrung zu neuen Formen zusammenzufügen. Hier entsteht dann zwar auch etwas neues, aber sozusagen wenigstens nicht aus dem Nichts. In diesem Bild trägt jeder Akteur einen Teil zur kreativen Leistung bei. Stellt sich diese Leistung damit letztlich als Rekombination bekannter Komponenten dar? Es ist sicherlich nicht falsch, dass Netzwerke kreative Prozesse fördern. Jedoch besteht die Gefahr dass es von außen so wirken könnte, dass Kreativität dabei auf die Neukombination bereits vorhandener Informationen reduziert wird, also etwas, was auch ein Computer mithilfe der Brute-Force-Methode erreichen könnte. Einem bestehenden Repertoire der Ausdrucksformen einfach nur exotische Stile oder Elemente hinzuzufügen ist aber zunächst einmal nicht besonders kreativ. Der kreative Prozess wird durch kulturellen Austausch gefördert, aber er *besteht* nicht daraus. Die Soziologie müsste ansonsten die Entwicklung der Kunst bereits vollständig enthalten (anstatt die Bedingungen ihrer Entstehung nachgängig zu erklären.) Dies ist aber nicht das Ziel der Soziologen. Die Soziologie, die man natürlich nicht nur auf diesen Aspekt reduzieren kann, betrachtet nicht das Zustandekommen der einzelnen kreativen Leistung, sie ist eine makroskopische Theorie. Stattdessen kann sie dazu beitragen, die Bedingungen der kulturellen Produktion und die gesellschaftliche Einbettung kreativer Strategien zu erkunden.

In unserem Zusammenhang ist jedoch die genaue Rolle der Soziologie nicht ausschlaggebend, ihre Rezeption und Nutzung hingegen weist in eine interessante und sehr moderne Richtung, nämlich das Think-Tank-Prinzip. Bei diesem Ansatz wird die Aufmerksamkeit von der individuellen kreativen Leistung des

8 Unbehaun, Pascal: Service Art <http://www.d498.de/oca/0807projectwork.shtml> aufgerufen am 23.4.2011

9 <http://de.wikipedia.org/wiki/Libet-Experiment> aufgerufen am 24.03.2011

Einzelnen abgelenkt und ein kulturelles Inkubator-Prinzip als praktisches Kochrezept hervorgehoben. So betonen z.B. Stadtentwickler den Wert lokaler Communities, deren kreatives Potential es auszunutzen gilt¹⁰. Im kulturellen Prekariat gibt es kreatives Potential, etablierte Netzwerke und vor allem die Breitschaft, für wenig oder gar kein Geld zu arbeiten. Ein typisches Szenario dafür bieten dann Stadtentwicklungsprojekte in sozialen Brennpunkten oder zur Raumerschließung in strukturschwachen Stadtteilen. Nach einem Prozess der Gentrifizierung, der oft durch kulturelle Pionierprojekte "von unten" eingeleitet wurde, profitieren eben diese Pioniere am wenigsten von steigenden Mieten und höheren Preisen. Die Inkubator-Theorie enthält damit zwar grundsätzlich Richtiges, zeichnet durch ihre Zweitverwertung außerhalb der Wissenschaft jedoch ein Bild, dass dem individuellem Künstler nicht unbedingt nur gutes verspricht.

Interpretation

Eine Strategie, die einer kreativen Leistung durch eine Annäherung begegnet ist die *Interpretation*. Das Kunstwerk wird in die Alltagssprache übersetzt: "Was will uns der Künstler damit sagen?" Für den singulären, kreativen Moment ist es weniger problematisch, dass dabei stillschweigend überhaupt die Möglichkeit einer Übersetzung in die Alltagssprache vorausgesetzt wird, denn dies greift eher das Werk als solches an, weniger seine Genese. Wenn aber tatsächlich eine Übersetzung möglich ist, dann wird der kreative Akt formal ein Akt der *Codierung*. Anfangs existiert bereits eine "Aussage", sie wird nun in einem Kunstwerk so codiert, dass ein dazu inverser Prozess, die Interpretation, die Aussage wieder entschlüsseln kann und soll. An die Stelle der Schöpfung aus dem Nichts tritt die Verschlüsselung einer schon zuvor vorhandenen Message. Noch problematischer sind Interpretationen grundsätzlicher Art, die auf die Frage "Warum ist das Kunst" abzielen wie z.B. bei Arthur C. Dantos Gedankenexperimenten, die aus heutiger Sicht wie Erbsenzählerei anmuten. Ob etwas Kunst ist, kann heute nicht mehr aus einer externen Position entschieden werden (falls es überhaupt jemanden interessiert), sondern nur aus der Praxis der Kunst heraus. Umgekehrt wird daher eine theoretische Überlegung, was Kunst ist, einem konkreten Werk nichts wirklich Gutes tun.

Dabei darf man Hermeneutik und Rezeption nicht verwechseln: Es geht nicht darum, die Interpretation zu verteufeln, sondern sie abzugrenzen von einer selbstreflexiven Rezeption, welche in der Sprache des Kunstwerks erfolgen muss, oder in einer vollkommen neuen Sprache, die zwischen Sender und Empfänger ausgehandelt werden wird. Kunst wird so leicht Spielball einer Theorie, also instrumentalisiert, um eine völlig andere theoretische Position sozusagen zu illustrieren. Kunst ist dafür gut geeignet, da sie in ihrer Ambivalenz nur schwerlich widersprechen kann.

Legenden

Andere Reaktionen auf den kreativen Akt greifen diesen nicht direkt an, sondern versuchen ihn in verschiedene Arten von Sekundärtexten einzukleiden, um ihn so überhaupt verhandelbar zu machen. Die erste davon ergibt sich aus dem Begriff des Mythos, genauer des Schöpfungsmythos. Die Erschaffung der Welt ist ein Hauptthema vieler mythologischer Vorstellungen. Interessant dabei ist, dass es häufig ein "davor" gibt, welches erklärt wie es zu Entstehung des Kosmos, z.B. aus dem Chaos oder Negativbildern wie einer Schlucht oder dem Abgrund kam. Ebenso wird das schöpferische Potential des Künstlers in eine mythische Erzählung eingekleidet, deren Fortgang scheinbar notwendigerweise auf kreatives Schaffen hinausläuft, welches dadurch plausibilisiert werden soll. Die Mythen der heute tätigen Künstler sollen noch gesondert betrachtet werden, beschränken wir uns zunächst auf einige ganz allgemeine Motive, wie sie zu allen Zeiten - meist als "Künstlerlegenden" - von Künstlern kolportiert wurden¹¹. Zunächst wird die Jugend des Künstlers beleuchtet (oder sein erster Kontakt mit der Kunst): Dabei wird oft von früh erkennbaren Talent oder Interesse berichtet, manchmal in Verbindung mit einer Art Erweckungserlebnis. "Wie kamst du zur Kunst?" ist auch heute eine häufige Frage in Interviews. Damit wird der Grundstein für eine Betrachtung gelegt, die Kreativität in den besonderen Eigenschaften der Person des Künstlers verortet: Die Fähigkeit, Kreativität zu zeigen ist also eine Disposition, allerdings eine sehr komplexe. Weitere Legenden unterfüttern das Bild eines Sonderlings, dessen gestalterische Leistungen zwangsläufig in irgendeiner Weise besonders sein müssen, eben weil schon die Person besonders ist. Künstler seien besonders intro- oder extrovertiert sagt das Klischee, neigten ganz allgemein zu extremen Charakterzügen, sie gelten als "schwierig". Ihre Arbeit verfolgen sie zielstrebig dank klarer Visionen dessen, was sie erreichen wollen, dabei stützen sie sich auf ihre besondere geistige und soziale Unabhängigkeit. Besondere technische Fähigkeiten erlauben schließlich eine wirkungsvolle Umsetzung ihrer Ideen.

¹⁰ www.schader-stiftung.de/docs/liebmann-robischon.pdf aufgerufen am 25.03.2011

¹¹ Ernst Kris, Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1980

Wenngleich die einzelne kreative Idee auf die oben beschriebene Weise immer noch nicht erklärt ist, so wird doch das Phänomen als ganzes zumindest in eine persönliche Schöpfungsmythologie eingekleidet. Diese hat zwei Vorteile: Sie ist eine Art Geschichte und damit für einen äußeren Betrachter *erzählbar* und damit überhaupt irgendwie greifbar. Zum zweiten ist der mythologische Sekundärtext zu einem guten Teil ein Werk dieses Betrachters und nicht des Künstlers. Letzterer gibt damit ein Stück Integrität auf, gewinnt aber natürlich an Aufmerksamkeit. Der Preis dafür kann sein, dass sich diese Aufmerksamkeit andere Prioritäten setzt als der Künstler es selbst tun würde. So sind übliche Fragen von Rezipienten oft technischer Natur oder bewegen sich auf einer interpretativen- oder Metaebene: Wie wird das gemacht? Wie bist du darauf gekommen? Was bedeutet das?

Assimilation

Ist das Kunstwerk zwar in seiner eigenen Sprache hermetisch und singulär, kann es doch durch Assimilationsprozesse beherrschbar werden. Einer solcher Schauplatz ist der Markt. Der offensichtlichste Punkt dabei ist die Bewertung eines Kunstwerkes mit einem Preis. Dies ist ein großer symbolischer Schritt, denn zunächst hat das Werk keinen (oder nur einen geringen) materiellen oder Gebrauchswert. Das bedeutet, dass der Preis auf anderen Wegen bemessen werden muss. Über den Zwischenschritt der Nachfrage werden zahlreiche Kriterien herangezogen, die in den Preis eingegangen. Da aber der Preis mindestens unbewusst in der Wahrnehmung mit der Bedeutung oder gar Qualität in Relation gesetzt wird, ergeben sich zwei Konsequenzen. Zum einen wird der Eindruck vermittelt, durch eine Preisfestlegung sei ein Werk "verstanden", denn in diese Bewertung gehen nicht nur Kategorien des Marktes, sondern durchaus auch der Kunst ein. Zweitens kann über die Existenz des Marktes ein Kunstwerk symbolisch beherrscht werden, z.B. indem es einer bedeutenden Sammlung hinzugefügt wird oder eben nicht.

Welche Kriterien bestimmen nun den Preis? Wie bei jedem Produkt geht es natürlich um Angebot und Nachfrage zwischen Sammlern, Händlern und Auktionshäusern. Neben taktischen Manövern werden aber auch Argumente genannt, die das Werk selbst betreffen: Ist dies ein Hauptwerk, oder zumindest ein Signature Piece? Damit geht eine Auffassung einher, wofür der Künstler steht, was ihn unverwechselbar macht: Seine zentrale Idee. Weiterhin: wird von diesem Künstler noch etwas erwartet oder hat er seinen Zenit überschritten? Im Wort Erwartung ist schon enthalten, wie weitgehend inhaltliche Erwägungen eine Rolle spielen. Wo steht der Künstler auf der Karriereleiter? Das kann z.B. an seinen Ausstellungsorten festgemacht werden, die dafür ihrerseits bewertet werden müssen. Doch die Verbindung zwischen Sammler und Künstler geht noch weiter: Es ist durchaus üblich, dass Sammler zu "ihren" Künstlern persönlichen Kontakt pflegen. Dabei mag es auch darum gehen, sich mit dem Künstler zu schmücken. Diese Nähe drückt aber auch die Frage aus: Wie weit kann ein Außenstehender sich einem künstlerischen Werk annähern? Andrea Fraser hat dies in ihrer berühmten Arbeit "untitled" vorgeführt¹².

Assimilation drückt sich ebenso in der Kunstkritik aus. Der Wert wird hier nicht zwischen billig und teuer, sondern in Kategorien wie gut, schlecht, visionär, bedeutend oder langweilig bemessen. Dasselbe Prinzip steht dennoch dahinter. Eine generelle Tendenz der Kunstkritik der letzten zwei Jahrzehnte, sich weniger wertend als beschreibend darzustellen wird zuweilen selbst kritisiert: Man solle doch bitte mal ein Urteil abgeben. Davon unabhängig fällt die Einordnung von Kunstkritik in unserem Zusammenhang uneindeutig aus. Sie ist nicht vollständig überzeugend als Gegenreaktion auf den kreativen Akt zu deuten, auch nicht wenn sie negativ ausfällt. Bedeutend ist das Interesse der Profiteure: So wird eine Kunstzeitschrift ihren Stil auch in ihren Kritiken durchgesetzt wissen wollen.

Nahe der Assimilation liegt die Affirmation: Wie der Name schon andeutet, sollen in den creative industries Potentiale der Kunst genutzt werden. Werbeagenturen überbieten sich mit originellen Konzepten, visuellen Ideen und Texten. Zum Teil werden Künstler hierfür herangezogen, wenn sie ihren "Dayjob" nicht sowieso in der Werbeagentur gefunden haben. Durch den Filter des Internets prasseln minütlich "schräge" Ideen, neue Meme oder surrelle Performances auf den Betrachter herein. Dies ist durchaus als Konkurrenz zu verstehen, da viele Stilmittel dabei der bildenden Kunst entlehnt sind und dieser damit Wasser abgraben. Heute hat jeder Mediamarkt größere Videowände als eine Biennale, und Wandschriften zum Aufkleben gibt es im Möbelhaus. Die formalen Mittel der Kunst werden absorbiert, was verwertbar ist wird verwässert und multipliziert. Es ist damit schwierig, mit rein rein formalen Mitteln Kunst von Nichtkunst abzugrenzen (dies ist nicht unbedingt negativ).

Ein darin enthaltener Effekt, der nur Künstler der Gegenwart betrifft, betrifft die Sichtbarkeit der Kreativität. Zunächst gibt es heute rein zahlenmäßig viel mehr Menschen, Kreative und Künstler als früher. Dabei zählte ein Land wie China noch vor 20 Jahren kaum zur Konkurrenz. "Westliche" Kunst gab es eher in epigonaler Form, traditionelle spielte im abendländischen Kontext keine Rolle, höchstens als Exoten. Heute ist chinesische Gegenwartskunst allgegenwärtig und wird von Kuratoren in ihr Portfolio mit aufgenommen.

¹² http://de.wikipedia.org/wiki/Andrea_Fraser, aufgerufen am 6.7.2011

Thematisch kuratierte Gruppenausstellungen tragen dazu bei, "ähnliche" Kunst zusammenzutragen, sie publik und damit vergleichbar zu machen. Das Internet trägt dazu bei, diese Fülle an Kunst für jeden (oberflächlich) sichtbar zu machen und damit die Konkurrenz zu erhöhen.

Kreativität als Krankheit

In einer späteren Arbeit deutet Ernst Kris den kreativen Akt psychoanalytisch als unterbewussten Prozess¹³. Für Kris, der sich durch den Kontakt zu Freud der Psychoanalyse zuwendete, ist eine solche Deutung naheliegend, und auch grundsätzlich sind psychologische Deutungen der Kunst oder der Künstler nicht unbedingt problematisch. Kris geht jedoch noch weiter, wenn er z.B. den Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt aufgrund seines Werks als geisteskrank bezeichnet: "[...] psychosis with predominant paranoid trends, which fits the general picture of schizophrenia"¹⁴. Die Verbindung von außergewöhnlichen Leistungen und Melancholie geht schon auf Aristoteles zurück¹⁵. Dieser Zusammenhang ist in den Geisteswissenschaften fortan immer präsent, bis hin zur Entwicklung der modernen Psychologie im 20. Jahrhundert. Den größten Einfluss übte dabei Freud aus, der alle kulturelle Produktion als Sublimierung unbewusster Triebe sah. Auch wenn später Deutungen der Kreativität entstanden, die "positiver" sind, so bleibt ein Motiv stets erkennbar: Dass sich Persönlichkeit und Psyche des Künstlers mehr oder weniger direkt in seinem Werk manifestieren. Daraus ergibt sich umgekehrt die Möglichkeit, durch die Kreativität die Psyche zu beeinflussen, wie es sich beispielsweise in der Kunsttherapie ausdrückt. In der Wahrnehmung von Nicht-Fachleuten bleibt hängen, dass das Erscheinungsbild der Kunst irgendwie Rückschlüsse auf die Psyche des Künstlers erlaubt, dass vielleicht schon die Tatsache alleine, dass jemand überhaupt künstlerisch tätig ist, auf ein bestimmtes Persönlichkeitsbild hinweist. Genie und Wahnsinn liegen eng beieinander, weiß der Volksmund, und tatsächlich zeigt sich die hohe Aufmerksamkeit auf psychische Dispositionen von Künstlern auch in den traditionellen Künstlerlegenden. Die Liste der Künstlern zugeschriebenen Eigenschaften umfasst nicht nur psychische Extreme wie den umgangssprachlichen "Wahn", sondern beginnt zunächst unspektakulär: Künstler sind sonderbar und schrullig, aufbrausend oder verschlossen, exzentrisch, furchtlos, ausschweifend, respektlos, zügellos. Es verwundert dann also niemanden, wenn ein Künstler diese Eigenschaften auch in pathologischem Maße besitzt. Berühmte "Fälle" wie van Gogh sind sprichwörtlich geworden. Diese Faszination schlug sich in einer umgekehrten Logik im Interesse an der Art Brut und Outsider Art nieder, indem man sich direkt auf Geistesranke und deren Werk konzentrierte, weil es dort was zu holen gab. Hinter diesem Interesse verbirgt sich die Vorstellung, dass die Hervorbringungen von künstlerischen Ideen keine Fähigkeit, sondern letztlich ein Makel ist: Wie krank muss man sein, um sowas zu erschaffen. Umgekehrt ist es auch für den Künstler eine Herausforderung, sich nicht nur der Interpretierbarkeit seiner Arbeit durch Dritte zu stellen, sondern auch der Tatsache, dass er eine Steilvorlage für Rückschlüsse auf seine private Person gibt. Dieser Punkt erhält im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer mehr Relevanz: Mit der Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten in der Kunst wurde auch ihre Ausdruckskraft - wenn auch nicht ihr Verständlichkeit - immer weiter erhöht. Vormals arbeiteten Künstler mit Allegorien, Symbolen und verklausulierten Darstellungen, die von Nichtfachleuten kaum zu entziffern waren. Ihre formalen Mittel waren im wesentlichen auf Malerei und Bildhauerei beschränkt. Heute stehen den Künstlern neue stilistische und technische Verfahren zur Verfügung, die auch auf Kunst-Laien deutlich immersiver wirken können. Videokunst vereint Bild und Ton und kann alle Ausdrucksmittel des Films verwenden (und noch mehr, wie z.B. Multichannel-Videos). Und die Performance- und Body Art bietet Darbietungen echter Menschen an, die mit allen Sinnen wahrgenommen werden können. Paradoxerweise trägt auch der heute allgemein akzeptierte konzeptionelle Anteil der Kunst dazu bei, eine direkte Wirkung beim Publikum zu erzeugen: Es macht einen Unterschied, ob man einfach Seifenblasen sieht, oder weiß, dass diese mit Wasser erzeugt wurden, mit dem Leichen gewaschen worden sind.¹⁶ Insgesamt wird also der Sprechakt des Künstlers in seinem Werk unmittelbarer, deutlicher und auch auffälliger. Damit liefert sich der Künstler der biographischen Interpretation seines Tuns umsomehr aus.

Soziologische Feldforschung mag ergeben oder nicht ergeben, dass Künstler exzentrisches Temperament besitzen oder künstlerische Begabung mit bipolaren Störungen korreliert. Diesen und anderen psychologischen Prozessen allein die Basis des schöpferischen Denkens zuzuschreiben wäre immer noch nicht überzeugend. Dabei spielt es keine Rolle, ob die jeweilige Theorie eher negativ (Triebabfuhr) oder positiv (als Weg zur Individuation) ausfällt. Im letzteren Sinne trägt Kreativität immerhin Aspekte einer positiv

13 Ernst Kris: *Psychoanalytic Explorations in Art*. International University Press, Inc: 1952. (Paperback Edition, Schocken Books, New York: 1964)

14 Zitiert aus: Margot and Rudolf Wittkower: *Born Under Saturn*. New York Review Books, New York: 1969 S.129

15 ebd.

16 Teresa Morgolles: *En el aire* (2003)

zu denkenden Grundfähigkeit aller Menschen, erwächst aus diversen, teilweise unbekanntem Faktoren, kann aber eben bei jedem kultiviert und gefördert werden. Dennoch ist Kunst stets auch ein Ergebnis filternder, selbstreflexiver kognitiver Prozesse. Problematisch an der populärwissenschaftlichen Deutung im Sinne psychologischer Theorien ist nicht etwa, dass sich die Künstler auf den Schlipps getreten fühlen könnten, sondern dass das Publikum Kunst als Ausdrucksmittel für Seelenzustände versteht, also eine eingeschränkte Form der *Interpretation* von Kunst sich zu eigen macht.

Philosophie

Schon die Philosophen der Antike haben sich mit den Künsten und der Kreativität befasst, und heutige Philosophen ziehen deren Arbeiten gern als Objekt der philosophiegeschichtlichen Forschung heran oder benutzen sie als Ausgangspunkt für eigene Positionen. Die zeitgenössische Philosophie vermittelt ein insgesamt positives Bild der Kreativität und deckt dabei ein großes Spektrum¹⁷ von Themen und Methoden ab. Letztere sind Gegenstand der Betrachtung, weil das Denken über das Denken selbstbezüglichen Charakter besitzt:

*"(...) alles, was philosophisch über das Phänomen der Kreativität zu ergründen ist, läuft im Ergebnis auf eine Kritik exakt jener Methoden hinaus, mit denen gearbeitet wird."*¹⁸

Inhaltlich diskutiert man zunächst die klassischen Philosophiedisziplinen und -Themen: Kreativität in der Philosophy of the Mind, Religionsphilosophie, Handlungstheorie, Hermeneutik, Staatsphilosophie. Daneben fällt jedoch die große Anzahl "anwendungsorientierter" Themen des Zeitgeistes auf: Technikphilosophie und Biotechnologie, "Virtuelle Welten"¹⁹, Genforschung, Gender, Computersimulationen, Selbstorganisation, "Wirtschaftliches Handeln"²⁰ und praktische Erwägungen zur Förderung der Kreativität.

Einen direkten Einfluss der Philosophie auf die aktuelle Kunst ("zeitgenössisch" wäre hier schon zu weit gefasst) kann man zunächst kaum ausmachen. Zu schnell, zu divers sind die Entwicklungen in der Kunst vorangeschritten. Geht es aber um die Bedeutung der Philosophie für diese, die aktuelle, Kunst, so tut man gut daran, eine Perspektive außerhalb der Philosophie einzunehmen. Betrachtet man, was Künstler mit Philosophie in Verbindung bringen, fallen einem eher Namen wie Bourdieu, Lacan, Foucault, Lyotard ein – Namen, die für psychologische, soziologische und politische Philosophie stehen, vor allem aber für das Umfeld linker Denker des Poststrukturalismus. Speziell die Ideen dieser und ähnlicher Philosophen sind sicherlich dem Wesen der heutigen Kunst sehr nahe, da sie dieselben gesellschaftlichen Umstände thematisieren, die auch die Künstler und deren Werk geformt hat. Ganz allgemein kann damit die Philosophie ein Leitmotiv für Werk oder gar Persönlichkeit eines Künstlers liefern. Ein klassisches Beispiel wäre die Anthroposophie und Josef Beuys, ein aktuelleres die häufige Berufung junger, "politischer" Künstler auf linke Denker. Bis zu einem gewissen Grade kann man nun beobachten, dass nicht die Philosophen die Kunst denken, sondern die Künstler eher auf die genannten Philosophen rekurrieren, um z.B. ihrer Arbeit ein intellektuelles Fundament zu verleihen. Dieses Gefühl wurde von Pablo Helguera (eigentlich als Leitfaden für den Kritiker) ironisch pointiert:

*"Upon beginning the essay, the writer should make a vague and generic philosophical reflection around the genre that the artist is working on. It is desirable to quote Benjamin and Sontag if writing about photography, Foucault and Derrida if about conceptual art, Adorno and Deleuze if the work addresses genre, and Greenberg and Danto if speaking about painting."*²¹

Mit dieser Überlegung berühren wir bereits deutlicher das große Themenfeld aktueller Künstlerforschung, die sich mit dem vielschichtigen Wechselspiel bei der Konstruktion der Figur des Künstlers durch sein Umfeld und sich selbst befasst, eingebunden in den Wirkungskreis von Lebensumständen, Identitätsbild, Persönlichkeit, sozialer Gruppe, medialer Rezeption, Markt und Karriere und so fort. Die Philosophie tritt dabei also in mindestens drei verschiedenen Rollen in Erscheinung: analysierend, indem sie die Kunst interpretiert, legitimierend, indem Künstler sie instrumentalisieren, und schließlich konstitutiv, sofern Künstler in ihrem Werk hauptsächlich durch eine Denkschule beeinflusst sind.

17 Günter Abel (Hg): "Kreativität. XX. Deutscher Kongress für Philosophie", Universitätsverlag der TU Berlin: 2005

18 Ebd: Simone Mahrenholz: "Kritik des Denkens. Kreativität als Herausforderung für Erkenntnis- und Rationalitätskonzepte"

19 Ebd, Sektion 8

20 Ebd

21 Pablo Helguera: "The Pablo Helguera Manual of Contemporary Art Style", 2007: Jorge Pinto Books Inc. New York

Eine andere Kreativität

Es bleibt also einiges offen: Was genau ist "das Neue" oder das Originelle? Und wie entsteht es? Dies ist eine logische Frage und eine der Philosophy of the Mind, weniger der Kunst. In dieser, jenseits der rein philosophischen Themen, kann man einen Unterschied zwischen praktischer und künstlerischer kreativer Leistung feststellen. Eine kreative Lösung für ein (egal wie triviales) Problem des täglichen Lebens erzeugt im Menschen ein mit Freude verbundenes Aha-Erlebnis, einen mentalen, aber auch emotionalen Moment der Erkenntnis – Erkenntnis im Sinne des reinen, kognitiven Verstehens. Der Wert der wiederverschließbaren Milchtüte ist unmittelbar einzusehen und auch von der Funktionsweise her kein Mysterium. Künstlerische Kreativität kann jedoch noch ganz andere Formen annehmen. Zunächst besteht ihr "Nutzen" in irgendeiner Form von Wirkung auf den Produzenten selbst und Betrachter, also ein vollkommen subjektives Erleben. Erleben von was? Es wird kein konkretes Problem gelöst, die kreative Leistung gibt sich möglicherweise nur schwer als solche zu erkennen. C.F. v. Weizsäcker sagt über die Philosophie:

„Philosophie ist die Wissenschaft, über die man nicht reden kann, ohne sie selbst zu betreiben.“²²

Der Betrachter geht also mit völlig anderen Verstehenswerkzeugen an die Kunst heran als der Künstler selbst. Damit soll nicht das vorgestrige Bild des Verstehens eines Werks "wie es gemeint ist" erneut beschworen werden, sondern im Gegenteil der Gedanke eröffnet werden, dass das "Verstehen" von Kunst selbst ein kreativer Akt ist, sofern der Betrachter diese Möglichkeit selbst erkennt. Diese Kreativität ist nötig, denn das Kunstwerk bleibt ansonsten in seiner Mehrdeutigkeit nicht greifbar. Das innere Auge kann es nur schwer fokussieren, wenn dieses nicht durch eigenes Erleben gesteuert wird. Kunst gibt unverständliche Antworten auf Fragen, die niemand gestellt hat.

²² Carl Friedrich von Weizsäcker, *Die Einheit der Natur* (1971). Zitiert nach: <http://de.wikiquote.org/wiki/Philosophie#P>