

Sybille Ebert-Schifferer

Zwischen Tabula rasa und Normerwartung — Kreativität in der Kunst am historischen Beispiel der Malerei

Daß Künstler irgendwie kreativ sind, wird kaum bestritten. Für Kunsthistoriker widerspricht es dennoch dem *Komment*, bahnbrechende oder revolutionäre Kunstwerke als Ergebnis von Kreativität zu bezeichnen, und Künstler selbst haben zumindest bis in die allerjüngste Vergangenheit hinein ihre Werke auch nicht als Ergebnisse eines solchen Begriffs definiert. Das liegt am Geruch eines rapide herabgesunkenen Modeworts. „Kreativität“ wurde 1950 zunächst als psychologischer Fachbegriff mit Joy Paul Guilfords Forderung nach ihrer Erforschung in die Diskussion gebracht.¹ Diesem Aufruf folgten reichlich Fördergelder, als die Sowjetunion den ersten künstlichen Satelliten in Umlauf brachte und im Westen den sogenannten „Sputnik-Schock“ auslöste, den Ruf nach Förderung der Kreativität als Garanten für das Überleben der Nation.² (Erst) seit damals geht „creativity“ als Schlagwort um die Welt.³ Es ersetzte als eine Art Lehnwort aus dem Amerikanischen im Deutschen erst ab ca. 1970 die älteren Begriffe „Schöpfung“ bzw. „schöpfe-

¹ Darauf weist auch der Artikel „Kreativität“ von D. Herles hin in *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Pfisterer, U., Stuttgart/Weimar 2003, 183–188, der eine gute Einführung für den Begriff in der Kunstgeschichte bietet. Genauer s. Funke, J. 2000. *Psychologie der Kreativität*. www.psychologie.uni-heidelberg.de/ae/allg/mitarb/jf/Funke_2000_Kreativitaet.pdf, 285, und Weinert, F. E. 1990. „Der aktuelle Stand der psychologischen Kreativitätsforschung und einige daraus ableitbare Schlußfolgerungen für die Lösung praktischer Probleme“. In: *Max-Planck-Gesellschaft. Berichte und Mitteilungen* 3, 21–44, 29.

² Zeitgleich mit der heutigen völligen Trivialität des Begriffs sucht auch die deutsche Außenpolitik die Rettung Deutschlands als Wirtschaftsstandort wieder im Export der Kreativität bzw. „Kreativindustrie“, vgl. die Konferenzdokumentation *Menschen bewegen – Kultur und Bildung in der deutschen Außenpolitik*, Tagung Berlin, Auswärtiges Amt 25.–26. Oktober 2006, Auswärtiges Amt (Hrsg.), Edition Diplomatie, Berlin 2007; hierin besonders die Beiträge Griefahn, M. „Creativity for X-port“, 40–42, und Schmidt, T. E. „Hauch von Zukunft“, 49–53.

³ Funke 2000 (wie Anm. 1), 285; Brodbeck, K.-H. 1997. *Ist Kreativität erlernbar?*, 1 (www.graeuzelle.de/gz_erlernbar.html).

risch“.⁴ Die bis heute fortbestehende Schwammigkeit des Begriffs hat nicht verhindert, daß Kreativitätsforschung seit den 80er Jahren thematisch auf Wirtschaftswissenschaften, Biologie, Kognitions- und Hirnforschung, Soziologie und Philosophie ausgeweitet wurde,⁵ nur nicht auf die Kunst und ihre Geschichte, soweit erkennbar, und das hat Gründe. Zum einen war bildnerische Betätigung von Anfang an Teil der Kreativitätspädagogik selbst, so daß die Kunst begrifflich gleichsam von der Kreativität verschluckt wurde. „Kreativ“ war schnell im populären Sprachgebrauch nahezu jegliche Art bildnerischer Hervorbringung, vor allem von Dilettanten, denen Bastelarbeit an der Töpferscheibe, am Aquarellierkasten oder auch am eigenen Herd, vor allem zur pädagogischen Begleitung, auf dem Weg zum besseren Menschen, natürlich nur zu wünschen war und ist. Zum anderen, und damit zusammenhängend, wurde im Zuge der Demokratisierung des Begriffs „Kreativität“ das Genie, das bislang die ästhetische und kunsttheoretische Diskussion bestimmt hatte und dessen Erforschung lange von der Kreativitätsforschung nicht zu trennen war, für tot erklärt.⁶ Das Vulgärverständnis von Joseph Beuys' Ausspruch, daß jeder Mensch ein Künstler sei, hat dazu beigetragen. Dabei hatte Beuys mit seinem 1978 gehaltenen Vortrag alles andere im Sinne, als jedermann zum Malen und Zeichnen aufzufordern. Der Untertitel seiner damaligen Rede machte das deutlich: „Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus.“ Aus dem gleichen Impuls heraus wie die Kreativitätsforscher, also durchaus zeitgeistig, aber von der anderen Ecke kommend, hatte Beuys Kreativität und schöpferisches Denken als das eigentliche Kapital einer Gesellschaft erkannt, und so ist seine Gleichung „KUNST = KAPITAL“ zu verstehen. Seine Theorie der „sozialen Plastik“ forderte den Beitrag eines jeden zum Gelingen einer offenen demokratischen Gesellschaft durch die Überwindung der gegenseitigen Isolierung von Naturwissenschaften und Kunst seitens der letzteren ein. Sein Begriff von Kreativität war ein anthropologischer, kein im engeren Sinne künstlerischer. Insofern mag es in seinem Sinne sein, wenn dieser Begriff seither auf alle menschlichen Tätigkeitsbereiche ausgedehnt wurde und, wie Niklas

⁴ Brodbeck 1997 (wie Anm. 3): „Noch im Duden-Fremdwörter-Lexikon aus dem Jahre 1962 findet sich der Eintrag: ‚kreativ‘, selten für ‚schöpferisch‘“. Vgl. Herles 2003 (wie Anm. 1), 183, und Weinert 1990 (wie Anm. 1), 26–29.

⁵ Brodbeck, K.-H. 2006. „Neue Trends in der Kreativitätsforschung“. In: *Psychologie in Österreich* 4 & 5, 246–253, hier 2 f.

⁶ „Das Zeitalter der Genies ist vorbei, in der Wissenschaft genauso wie in der Politik“: Matussek, P. 1979. *Kreativität als Chance*. München, 7, zit. nach Brodbeck 2006 (wie Anm. 5), 3.

Luhmann es darstellte, als „demokratisch deformierte Genialität“ dem Genie einen „Übergang ins Kleinformatige“ bescherte.⁷

Der kleinste gemeinsame Nenner für die Definition von Kreativität scheint dabei zu sein, daß kreativ ist, was neu und wertvoll und/oder nützlich⁸ ist, nicht unbedingt nur im ökonomischen Sinne. Was für den einen wertvoll ist, muß es für den anderen nicht sein, und das gilt nicht nur für Individuen und Gruppen, sondern auch für Epochen. Insofern enthält der Begriff „Kreativität“ ohnehin ein historisches Element, was der einschlägigen Forschung auch durchaus bewußt ist;⁹ meine angekündigte Beschränkung auf historische Beispiele beruht daher methodisch auf dem Bemühen, möglichst abgesicherte Innovationen bei ihrer Entstehung zu beobachten – ich sage möglichst, weil natürlich auch historische Wertungen immer wieder einem Wandel unterliegen. Nur: Nach dem populären, „kleinformatigen“ Begriff von Kreativität war natürlich jeder Künstler, nicht nur Raffael, sondern auch Raffaels drittschlechtester Schüler, noch kreativ. Mit diesem ausgeuferter Begriff würden gerade die Kunst und ihre Erforschung jedes Wertungskriterium verlieren – es sei denn, wir schränken ihn zumindest für diese Untersuchung brauchbar ein. Dazu gehört, daß wir vergessen, daß im allgemeinen Verständnis Kreatives auch noch irgendwie unkonventionell sein muß – eine Leerformel, die leider auch allzugern und -häufig umgekehrt wird und aus allem, was häufig nur deshalb, weil es aufgrund sachlich begründeter Unsinnigkeit tatsächlich so noch nie gesagt oder getan wurde, unkonventionell daherkommt, eine „kreative“ Leistung macht. Dann droht die Gleichung „unkonventionell = kreativ = Kunst“. Dies ist in gewisser Weise ein Mißverständnis, das sich auch in Texten von Psychologen gelegentlich findet, wo es dann *en passant* einmal heißt, daß in der Kunst aufgrund des dort geltenden Innovationszwanges Kreativität dem Bruch von Normen gleichzusetzen sei. Dieses verbreitete Mißverständnis macht wiederum für den Laien Kunst so schwer von Nonsense unterscheidbar, und genau dieses Problem steckt auch hinter der klug-ironischen Artikelüberschrift einer großen deutschen Tageszeitung: „Wenn ich nicht weiß, was ich tue, ist das dann Kunst?“¹⁰ Letzteres ist aber entschieden Ausdrucksform des Allgemeinbegriffs von Kreativität, und wissenschaftlich gesehen noch nicht einmal das, denn auch in der Kreativitätsforschung gilt, daß nicht

⁷ Luhmann, N. 1987. „Vom Zufall verwöhnt: Eine Rede über Kreativität“. In: FAZ Nr. 132, 10. Juni, zit. nach Weinert 1990 (wie Anm. 1), 29.

⁸ Brodbeck 1997 (wie Anm. 3), 4; Funke 2000 (wie Anm. 1), 292; Brodbeck 2006 (wie Anm. 5), 5.

⁹ Brodbeck 2006 (wie Anm. 5), 4.

¹⁰ FAZ vom 28. März 2007, Nr. 74, 40, über einem Artikel von Hannes Hintermeier.

alles, was neu ist, automatisch als kreativ gelten kann.¹¹ Von dieser grassierenden, ubiquitären Form der Kreativität möchte man auf Gebieten wie Politik, Gesetzgebung und Wirtschaftsführung als Bürger lieber verschont bleiben – hier würden Vernunft und Sachverstand schon völlig reichen, Begriffe, die, sofern sie nicht aus der Mode gekommen sind, zu Unrecht als Antipoden der Kreativität gelten.

Hier hingegen soll von jener individuellen, besonders herausragenden Kreativität die Rede sein, die man früher „künstlerisch-schöpferisch“ oder eben auch „Genie“ nannte,¹² und es soll versucht werden zu beschreiben, wie Maler zu bahnbrechend neuen visuellen Problemlösungen gelangen. Das soll unter drei Aspekten geschehen: Erstens soll gefragt werden, wie Künstler selbst ihre Kreativität, deren Quellen und Bedingungen beschrieben haben; zweitens soll anhand einer exemplarischen Versuchsanordnung geprüft werden, wie zwei Maler der Vergangenheit faktisch zu ihren innovativen Bildlösungen kamen; und drittens soll anhand einer Gegenprobe untersucht werden, wie Gruppierungen der klassischen Moderne, die die Quellen ihrer Kreativität bewußt verändern wollten, zu ihren Neuerungen gelangten.

Die Schwierigkeit besteht dabei, über die logischen Kategorienprobleme hinaus, welche die Kreativitätsforschung am lebenden Objekt an sich schon begleiten, natürlich darin, daß man einem toten Künstler erst recht nicht ins Hirn schauen kann. Der Vorteil des Gegenstandes „Kunst“ liegt aber wiederum darin, genügend visuelle Evidenzen bereitzuhalten, um den Prozeß annähernd von außen anhand seines Ergebnisses beschreiben zu können. Zusätzlich stellt sich die Frage, ob das, was man dabei findet, der Selbstwahrnehmung von Künstlern in Bezug auf ihre Kreativität entspricht, denn sie haben sich begreiflicher-

¹¹ Funke 2000 (wie Anm. 1), 293; vgl. Brodbeck 2006 (wie Anm. 5), 5.

¹² Daß Künstler überhaupt Genies sein können, hat Hagner zufolge als erster Jean Baptiste Du Bos in seinen Betrachtungen über die Poesie und die Malerei von 1719 in Erwägung gezogen; vgl. Hagner, M. 2004. *Geniale Gehirne: Zur Geschichte der Elitegehirnforschung*. Göttingen, 28; allerdings verwendet du Bos, J. B. ⁷1770. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* II. Paris, 14, den Begriff „génie“ nicht als Bezeichnung einer Person, sondern zur Beschreibung einer besonderen Fähigkeit im Sinne eines Herstellungsmediums (im Sinne von inspirierender Geist, Genius), die er medizinisch definiert; in diesem Sinne wurde das Wort „génie“ bereits viel früher für Maler angewendet, nämlich von de Piles, R. 1673. *Remarques sur l'art de la peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*. Paris, 183, der die überzeugende Darstellung der Leidenschaften als nicht rational steuer- oder erlernbares Himmelsgeschenk darstellt: „... cette partie dépend presque entièrement du génie, et ... semble estre purement un don du ciel...“, zit. nach Kirchner, T. 1991. *L'expression des passions: Ausdrück als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jhs.* Mainz, 54, der hier m. E. zu Unrecht Anzeichen eines modernen Geniebegriffs sieht (aus demselben Mißverständnis des historischen frz. Wortes „génie“ heraus wie Hagner).

weise häufig darüber Gedanken gemacht, unter welchen Voraussetzungen man etwas Neues erfinden, eine *invenzione* realisieren kann. Der hier verwendete Kreativitätsbegriff wird also grosso modo mit dem übereinstimmen, was Johann Georg Sulzer 1779 als „Originalgeist“ beschreibt:

... Menschen von mehr als gewöhnlicher Lebhaftigkeit der Phantasie und der Empfindung, die zugleich ein schärferes Gefühl des Schönen haben, als andere, aus eigenem Trieb und nicht durch fremdes Beyspiel gereizt, gewissen Werken, oder Aeußerungen des Genies und der Empfindung, durch überlegte Bearbeitung eine Form und einen Charakter geben, wodurch sie zu Werken der schönen Kunst werden. Diese sind in den schönen Künsten Erfinder, auch denn (sic), wenn sie in ihrer Gattung nicht die ersten sind, sondern bereits Vorgänger gehabt haben: sie sind Originalgeister, in so fern sie nicht aus Nachahmung, sondern aus Trieb des eigenen Genies Werke der schönen Kunst verfertigt haben... Man erkennt dergleichen Originalgeister daran, ... daß die zu einem Werk nöthige Materie ihnen gleichsam in vollem Strohm zufließt; und daß sie, wenn gleich die Natur mehrere ihnen ähnliche Genies sollte hervorgebracht haben, doch allemal in einigen Theilen viel Eigenes und Besonderes zeigen.¹³

Diese Definition hatte natürlich bereits eine lange Geschichte hinter sich, und auch die moderne psychologische Kreativitätsforschung wird ihr im wesentlichen zustimmen können, denn sie setzt Begabung, intrinsische Motivation, Beherrschung der Materie, Innovation und Originalität voraus.

1. Die Selbstbeschreibung der künstlerischen Schöpfung und die Geschichte ihrer Begriffe

Bereits die Antike suchte nach den Quellen für die besondere schöpferische Leistung von Künstlern. Philostrat (3. Jh. n. Chr.) faßte in seiner Vita des Apollonios von Tyra die außerordentliche Fähigkeit des längst verstorbenen Bildhauers Phidias mit dem Begriff der „*phantasia*“, die über die Nachahmung (*mimesis*) hinausgehe, weil sie zur Darstellung dessen befähige, was nicht gesehen werden kann.¹⁴ Er griff da-

¹³ Sulzer, J. G. 1779. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* II. Leipzig, 3. Theil, 372–375, v. „Originalgeist“.

¹⁴ Männlein-Robert, I. 2003. „Zum Bild des Phidias in der Antike: Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers“. In: Dewender, T.; Welt, T. (Hrsg.). *Imagination – Fiktion – Kreation: Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*. München, Leipzig, 45–68, hier 48 f.

bei auf ein philosophisches Konzept zurück, das Aristoteles entworfen hatte, der *phantasia* als eine Art „mittleres Seelenvermögen“ zwischen Sinneswahrnehmung und Vernunft definiert hatte.¹⁵ Für das, was die *phantasia* als Vision schaute, bezog sich Philostrat wiederum auf die platonische *Idee*;¹⁶ die Platoniker schließlich setzten den Demiurgen, den Schöpfergott aus Platons *Timaeus*, mit dem Künstler gleich.¹⁷ Ebenfalls bereits in der Antike findet sich die Vorstellung, daß der bildende Künstler das innere Bild, das die *phantasia* ihm eingebe, eine Zeitlang, oft sogar mehrere Jahre, in sich tragen müsse, bevor es realisiert werden kann.¹⁸

Im wesentlichen auf Aristoteles' Phantasie-Konzept bauten die mittelalterlichen Lehren von der *Imagination* auf, die bei einigen, wie Thomas von Aquin, mit der *Phantasia* gleichgesetzt wird, bei anderen zusätzlich aktiv wird.¹⁹ Als mittlere Instanz zwischen Sinneswahrnehmung und Vernunft wurde sie im Rahmen der lange gültigen mittelalterlichen Ventrikeltheorie im vorderen Hirnbereich angesiedelt, wie es das wichtigste universitäre Lehrbuch des 16. Jahrhunderts in einem seiner Bücher über Psychologie illustriert (Abb. 1).

Medizinisch gesehen, machte zuviel *Imaginatio* oder *Phantasia* allerdings krank und war gefährlich.²⁰ Diese Vorstellung galt noch lange, um unmittelbar in diejenige der Zusammengehörigkeit von Genie und Wahnsinn bzw. Genie und Verbrechen überzugehen, die wiederum eigentlich erst im 20. Jahrhundert abgelöst wurde (von der Kreativitätsforschung); seit dem 18. Jahrhundert wurden alle drei parallel erforscht, Schöpfertum war sozusagen eine pathologische Sonderform.²¹ Aus diesem Geist heraus, und obwohl die Autoren Cesare Lombrosos diesbezügliche kriminalanthropologische Thesen scharf kritisierten, ist übrigens auch die einzige bislang vorliegende übergreifende kunsthisto-

¹⁵ Männlein-Robert 2003 (wie Anm. 14), 50; Dewender, T. „Zur Rezeption der Aristotelischen Phantasielehre in der lateinischen Philosophie des Mittelalters“. *Ibid.*, 141–160, 142. Vgl. auch *ibid.* Meier, C. „*Imaginatio* und *phantasia* in Enzyklopädien vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit“. 161–181.

¹⁶ Männlein-Robert 2003 (wie Anm. 14), 52.

¹⁷ Männlein-Robert 2003 (wie Anm. 14), 56 f. Auch die Stoa setzt ein „Bild in der Seele“ des Künstlers als Voraussetzung für schöpferische Tätigkeit voraus: Männlein-Robert 2003, 61.

¹⁸ Dions „Olympische Rede“ über Phidias, s. Männlein-Robert 2003 (wie Anm. 14), 64. Vgl. Funke 2000 (wie Anm. 1), 288, zur oft mehrjährigen Inkubationsphase.

¹⁹ Dewender 2003 (wie Anm. 14), 153.

²⁰ Watzke, D. 2003. „Anatomische Struktur der Imagination und ihr Funktionswechsel im medizinischen Denken der Neuzeit“. In: Dewender, T.; Welt, T. (Hrsg.). *Imagination – Fiktion – Kreation: Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*. München, Leipzig, 229–242, 230 f. u. 240.

²¹ Hagner 2004 (wie Anm. 12), 19 f.; vgl. Funke 2000 (wie Anm. 1), 291 f.

De potentijs anime sensitivae

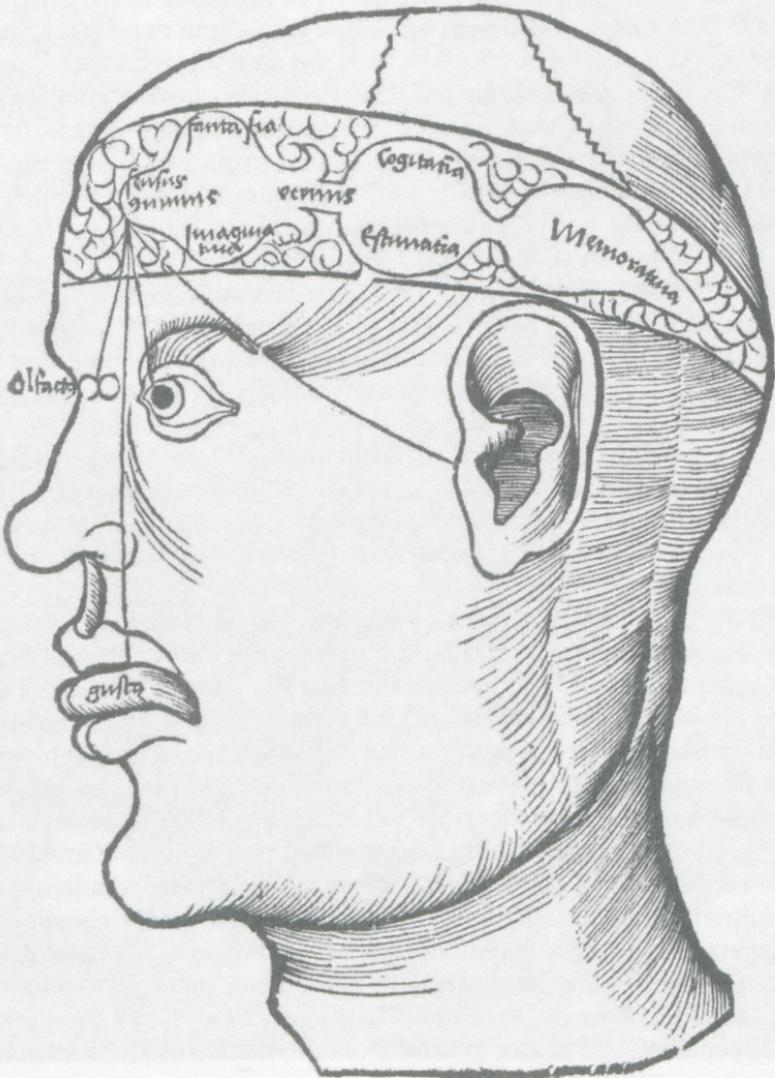


Abb. 1: aus Gregor Reisch, Margarita philosophica, Basel 1517.

rische Untersuchung zur Kreativität der Künstler entstanden, Rudolf und Margot Wittkowers *Born under Saturn* (deutsch: *Künstler – Außen-seiter der Gesellschaft*) von 1963, die immer noch in vielem aktuell, wenn auch in Details überholt ist.

Die Vorstellung von Schöpfertum als pathologischer Devianz hat ihre Wurzeln in der hippokratischen Vier-Säfte-Lehre und der darauf fußenden Temperamentenlehre, die das Genie mit dem Melancholiker gleichsetzte. Der melancholische Künstler, als dessen Inkarnation der Renaissance der „göttliche“ Michelangelo galt, wurde zum Ausgleich für die Nachteile seiner Veranlagung der göttlichen Inspiration teilhaftig, aus der er kreative Energie freisetzen konnte.²² Dürers berühmter Stich der *Melencolia I* (Abb. 2) zeigt sozusagen den Inbegriff des Künstlers im Jammertal einer kreativen Krise, oder besser: im Zustand einer von Kreativen dringend benötigten Schaffenspause (die man ihnen heute tendenziell nicht mehr zugestehen will). Daß seit dem 19. Jahrhundert Kunst aus bewußt herbeigeführten Rauschzuständen heraus geschaffen wurde, beförderte die romantische Verklärung dieses Inspirationsbegriffs ebenso wie die postfreudianische Vorstellung, Kunst entstehe aus dem Unterbewußtsein, am Verstand vorbei.²³ Der depressive Bohémien Charles Baudelaire, dessen *Fleurs du Mal* unter Haschisch, Opium und Alkohol entstanden, mag als Prototyp des genial-pathologischen Melancholikers gelten, leider eben auch in den Augen solcher „Psychologen“ wie Lombroso.²⁴

Daß die Hervorbringung eines Werkes der bildenden Kunst überhaupt ein schöpferischer und kein rein handwerklicher Prozeß ist, ist ein Konzept, das ein Nachdenken der Künstler über die eigene Tätigkeit voraussetzte. Diese Selbstreflexion setzte für die Moderne bekanntlich in der Renaissance in Italien ein und führte, fußend auf philosophischen Konzepten der Antike und des Mittelalters, zu einer ausgefeilten Theoriebildung, die vor allem darauf abzielte, die Künstler sozial aus dem Stand der Handwerker herauszuheben und sie vom Zunftzwang in die ab der Mitte des 16. Jahrhunderts entstehenden Akademien zu überführen. Seit Leonardo da Vincis um 1500 niedergeschriebenem Malereitraktat beginnt die Herstellung eines Kunstwerks im Kopf. In bezug auf Raffael hieß es posthum, die Vollendung seiner Werke habe er einer „*certa idea*“ verdankt, einem deutlichen Rekurs auf die platonische Ideenlehre, die in der gesamten akademisch-klassizistischen Äs-

²² Ruvoldt, M. 2004. *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*. Cambridge, 148–152.

²³ Vgl. auch Brodbeck 2006 (wie Anm. 5), 9.

²⁴ Zu Lombroso s. bes. Hagner 2004 (wie Anm. 12), 182–196.

thetik über Giovan Pietro Bellori bis Johann Joachim Winckelmann bestimmend bleibt. Aber auch Traum und Eros waren der Renaissance, lange vor Freud, als Quelle künstlerischer Inspiration bzw. Schaffenskraft nicht unbekannt. Visuell beeinflusst durch eine mit Stichserien der Raffael-Schule einsetzende Mode quasi-pornographischer Darstellungen, wurde der künstlerische Schaffensprozeß sogar in sexuelle Metaphern von Zeugung und Geburt gefaßt – in allen diesen Theorien scheint durch, daß das, was heute als Inkubationsphase des kreativen Prozesses bezeichnet wird, wie in der Antike, ebenfalls bekannt war und mit einer Art Schwangerschaft gleichgesetzt werden konnte. Giulio Bonasone (Abb. 3) zeigt, wie die nackte *Pictura* dem geistigen Entwurf, der vom Mann, Apollo, stammt, sinnliche Präsenz verleiht; das entstehende Kunstwerk ist das gemeinsame Kind bzw. gibt dieses wieder.²⁵ Quelle der Inspiration ist hier ein Gott, doch ebenso verbreitet war die Gleichsetzung des Künstlers mit Gott, nach dem Vorbild des antiken Demiurgen-Vergleichs. Das weist auf die Wurzel des Wortes „Kreativität“ zurück, denn natürlich heißt „erschaffen“ lateinisch und italienisch *creare* und der Schöpfer *creator/e*, und so hieß zuallererst der göttliche Schöpfer.

Diesem sich in ihrer Tätigkeit analog zu stellen, bzw. umgekehrt Gott als den obersten Künstler zu definieren, scheuten sich auch die Künstler des 16. Jahrhunderts keineswegs. Schon Leonardo zieht selbstbewußt den Vergleich: Aus dem innigen Verständnis von Gottes Schöpfung heraus ist der Künstler in der Lage, diese erfinderisch zu vermehren, und wird dadurch „*Signore e creatore*“.²⁶ Dürer dachte ähnlich: Jeder wahre Künstler sei „*ettwos der gotthait gleich*“.²⁷ Umgekehrt, so schreibt es Giorgio Vasari, der gern als Begründer der Kunstgeschichte bezeichnet wird, im Vorwort zu seinen 1568 im Druck erschienenen Künstlerbiographien, habe sich Gott bei der Erschaffung des Menschen als erster Bildhauer und Maler betätigt,²⁸ eine Metapher, die Joachim von Sandrart, der „deutsche Vasari“, 1675 in der Vorrede zu seiner *Teutschen*

²⁵ Pfisterer, U. 2005. „Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes: Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance“. In: Pfisterer, U.; Zimmermann, A. (Hrsg.). *Animationen / Transgressionen: Das Kunstwerk als Lebewesen*. Berlin, 41–72, 50.

²⁶ Da Vinci, L. 1995. *Trattato della pittura*. Hrsg. v. Camesasca, E. Mailand, S. 7, Nr. 9; vgl. auch S. 6, Nr. 8 „*parente d'Iddio*“. Bei Herles 2003 (wie Anm. 1), 185, ähnlich zitiert, aber mit irrigen Paragraphenangaben.

²⁷ Zit. nach Herles 2003 (wie Anm. 1), 185.

²⁸ *Proemio delle Vite* (1568), s. Vasari, G. 2004. *Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*. Hrsg., eingeleitet und kommentiert von Burioni, M.; Feser, S.; neu übersetzt von Lorini, V. Berlin, 44, 47 u. 122, n. 70.



Abb. 3: Giulio Bonasone, Pictura und Apollo, um 1545, Kupferstich.



Abb. 4: Dosso Dossi, Jupiter, Merkur und die Tugend, 1523-1524, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Academie ... Gott als „himmlischen Erzkünstler“ bezeichnen läßt.²⁹ Von „Kreativität“ ist in all diesen Traktaten dennoch nirgends die Rede, und übrigens wird auch das Wort „Schöpfung“ erst im 18. Jahrhundert für ein menschliches Erzeugnis gebräuchlich.³⁰ Der Ferrareser Hofmaler Dosso Dossi hat um 1523 ein ebenso poetisches wie nach wie vor rätselhaftes Bild der Voraussetzungen für gottgleiche künstlerische Kreativität geschaffen (Abb. 4): Jupiter hat sein Blitzbündel beiseitegelegt und ist hingebungsvoll damit beschäftigt, auf eine nur mit der Himmelsfarbe grundierte Leinwand Schmetterlinge zu zaubern, während Merkur hinter ihm, je nach Deutung, die Schwesterkunst Dichtung oder die Tugend zum Schweigen ermahnt, auf daß sie die visuelle Inspiration nicht störe.³¹ Die Erschaffung der Natur ist hier gleichgesetzt mit der Real-

²⁹ Von Sandrart, J. 1675–1680. *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malhrey-Künste*. Nürnberg. Reprint hrsg. von Klemm, C. Nördlingen 1994, Bd. I, Vorrede, S. 2; vgl. zu einem anderen Passus bei Sandrart auch Herles 2003 (wie Anm. 1), S. 185.

³⁰ Herles 2003 (wie Anm. 1), 183.

³¹ Humfrey, P. 1998. Katalognummer 27. In: Humfrey, P.; Lucco, M. *Dosso Dossi: Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Ausst.-Kat. Ferrara – New York – Los Angeles. Hrsg.

sierung eines Kunstwerks. Die Quelle der Invention bleibt denn auch Gottes Natur, und zwar am anregendsten in ihren bizarren und amorphen Formen:

Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach,

schreibt Leonardo in einem seiner kurzen Kapitel, die dem Kreativitätstraining angehender Maler gewidmet sind.³² Das Chaos im Kopf, das da Vinci da beschreibt, das nicht vorab Festzulegende, das frei assoziative Vorgehen, wird erst sehr viel später zur Hauptinspirationsquelle des künstlerischen Schaffens erhoben werden und entspricht noch heute am ehesten der verbreiteten Vorstellung von der geistigen Entstehung eines Kunstwerks ebenso wie manchen wissenschaftlichen Kreativitätsmodellen, die sich auf Mandelbrots Erkenntnisse zu Zufallsmustern und Chaos stützen.³³ Die Wunschvorstellung ist dabei, jedes mal etwas völlig Neues, da ja nicht mit den von der Ratio parat gehaltenen Kenntnissen des bereits Vorhandenen Verknüpftes, entstehen zu lassen, also die berühmte *tabula rasa* zu beschreiben. Ist diese Rollenbeschreibung des Künstlers auch heute vollkommen profan, so steckt dahinter natürlich die bereits beschriebene Gleichsetzung mit der *creatio ex nihilo* Gottes, also mit dem Künstler als Gott und Gott als Künstler. Andererseits haben Künstler damit sehr früh – vielleicht als erste – begriffen, daß Kreativität zunächst ein Denken außerhalb von Regeln voraussetzt, also eine Überschreitung der Rationalität zulassen muß; nicht unbedingt führt das aber zu einem großen Kunstwerk, wie wir sehen werden. In der Tat hat nun auch die kognitive Psychologie anerkannt, daß zur Kreativität eine Endstufe der bewußten Selektion, der selbstkritischen Bewertung und nicht zuletzt der Arbeit und des Fleißes gehört.³⁴ Auch das haben Künstler und Kunsttheoretiker früh erkannt.

Der zentrale Begriff, um den es bei der Beschreibung des künstlerischen Schaffensprozesses jenseits des Handwerklichen geht, ist neben der bereits erwähnten *invenzione* (Erfindung) der *disegno*, und gerade über ihn gelingt schließlich der Beweis der Gottgleichheit künstlerischer Schöpfungsmacht. Denn obwohl *disegno* „Zeichnung“ heißt,

von Bayer, A. Ferrara, 170–174.

³² Leonardo. *Trattato* (wie Anm. 26), S. 58, Nr. 63: „... perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni“; vgl. zu kreativen Spielen für angehende Maler auch S. 60, Nr. 66; bei Herles 2003 (wie Anm. 1) mit irrigen Paragraphenangaben.

³³ Brodbeck 2006 (wie Anm. 5), 7.

³⁴ Brodbeck 2006 (wie Anm. 5), 8 f; vgl. Funke 2000 (wie Anm. 2000), 289. Nach Holm-Hadulla, R. M. 2005. *Kreativität: Konzept und Lebensstil*. Göttingen, realisiert sich Kreativität in fünf Stufen: Vorbereitung – Inkubation – Illumination – Realisierung – Verifikation. Bei Weinert 1990 (wie Anm. 1), 27, ohne die Phase der Realisierung.

umfaßt das Konzept weit mehr. Seine konsequenteste Ausformulierung finden wir, auf Vasari fußend, bei dem Maler und Theoretiker Federico Zuccari um 1600, und er hat sie uns freundlicher Weise auch als anschauliches Bild hinterlassen (Abb. 5). Für Zuccari ist *disegno* ein paratheologisches Prinzip, das in drei Stufen existiert: als *disegno esterno* (die äußere Erscheinung und eben auch materiell die Zeichnung), als *disegno interno* (die Idee, das Konzept) und als *disegno interno divino* (Gottes innerer Ratschluß, das Schöpfungskonzept). Er hat das gar nicht erfunden, sondern dabei die Lehre Thomas von Aquins zum dreifachen „verbum“ adaptiert, bei dem die höchste Stufe das *verbum interius* oder *divinum* Gott bzw. die Trinität selbst ist, und natürlich ging es Thomas von Aquin nicht um Kunst, sondern um das Universalprinzip. Genau in dieser Bedeutung liegt es Zuccaris Dreifaltigkeit des *Disegno* als *una lux in tribus refluens* (Inscription) zugrunde.³⁵ So kommt es bei Zuccari zu diesem ikonographischen Unikum, einer echten Bild-Neuschöpfung, des Gottvaters *Disegno* als Dreifaltigkeit mit drei Aureolen, der in den drei Gestalten Malerei, Bildhauerei und Architektur inkarniert ist und als Universalprinzip den *disegno interno* aller Felder der menschlichen Tätigkeit bestimmt, die an derselben Decke das abgebildete Mittelfeld umgeben: Kunst (als Musik), Heilkunde, Kriegskunst (öffentliche Sicherheit) und Wissenschaft. Die beigegebene Inschrift macht das deutlich: der Gottvater *Disegno* ist die *lux intellectus*, das Licht des Verstandes, und als solche das Leben aller Handlungen, *vita operationum*.³⁶ Wer, nach damals gängiger Vorstellung, ohne dieses Licht des Verstandes arbeitet, produziert nicht besser als ein Blinder, da ihm die Vorgaben von Maß und Licht fehlen. Der niederländische Theoretiker Karel van Mander wird in seinem Malerbuch von 1604 *disegno* als notwendige „maßvolle Umschlingung“ der Malerei besingen, und so wird in zahlreichen bildlichen Darstellungen dieses theoretischen Konzepts die Malerei weiblich und *disegno* väterlich-männlich wiedergegeben, ähnlich wie wir das bereits in Bonasones mythologisch-erotischem Stich sahen.³⁷ Nicolas Poussin hat sich in seinem Pariser Selbstbildnis von 1650 manifestartig in diese Tradition gestellt (Abb. 6): Als inkarniertes *disegno* und ohne jedes Malwerkzeug in der Hand sitzt er vor einer leeren Leinwand (*tabula rasa*), auf die nur noch sein Schatten (im Mythos der Ursprung

³⁵ Demirsoy, K. 2000. „Disegno speculativo, amor divino e arte: Das Ganymed-Fresko des römischen Palazzo Zuccari im Lichte der thomasischen Kontemplationslehre“. In: Weddigen, T. (Hrsg.). *Federico Zuccaro: Kunst zwischen Ideal und Reform*. Basel, 44–116, 52–57.

³⁶ Hierzu Winner, M. 1983. „Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie“. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 417–450, 425–442.

³⁷ Winner 1983 (wie Anm. 36), 434.



Abb. 5: Federico Zuccari, Personifikation des Disegno zwischen seinen Töchtern Malerei, Skulptur und Architektur, ca. 1598, Rom, Palazzo Zuccari.



Abb. 6: Nicolas Poussin, Selbstporträt, 1650, Paris, Musée du Louvre.

aller Zeichnung) fällt, weil die eigentliche künstlerische Tätigkeit ja mit dem Konzept, dem intellektuellen *disegno (interno)* beginnt. Das Bild dahinter zeigt eine Allegorie der Perspektive, mit einem dritten Auge auf ihrem Diadem, freundschaftlich umfaßt, wie Matthias Winner nachgewiesen hat, von den Armen des *disegno*.³⁸

Auch Zuccari stellte sich allerdings beileibe nicht vor, daß der Geist des *disegno* so einfach über den Künstler kommt und ihn zu nie gesehnen Innovationen inspiriert. Man könnte spöttisch anmerken, daß das für ihn als Neubegründer und ersten Princeps der römischen Kunstakademie auch kontraproduktiv gewesen wäre, aber es ist natürlich so, daß eine solche Idee damals schlicht nicht vorstellbar war – und auch heute ist die volkstümliche Vorstellung, kreative Lösungen überfielen einen spontan, psychologisch widerlegt.³⁹ Für Zuccari stehen den intellektuellen Fähigkeiten des Künstlers die praktischen Tugenden als notwendige Voraussetzung gleichberechtigt zur Seite: neben Geist, Weisheit und Seelenreinheit nämlich Sorgfalt, Ausdauer und Mühe, wie er es in einem weiteren Raum seines eigenen römischen Palastes darstellte. Die notwendige zweite Phase für die Herstellung eines kreativen Produkts, die selbstkritische Wertekontrolle durch das Bewußtsein, war denkenden Künstlern also ebenfalls früh bekannt, ebenso wie die anerkannte Tatsache, daß man zur Kreativität Expertise benötigt.⁴⁰ In weiten Kreisen der Bevölkerung, Politik und Wirtschaft nicht ausgenommen, herrscht die laienhafte Vorstellung, daß Kreativität das Gegenteil von Wissen und logischem Denken bedeute, mit fatalen Folgen.⁴¹ Zum Wissen zählen sowohl die vollkommene Beherrschung technischer Abläufe – im Falle der Kunst des handwerklichen Rüstzeugs –, da ihre bewußtseinsmäßige Automatisierung Aufmerksamkeitskapazität für die Kreativität freihält, als auch gründliche Kenntnisse des Gebietes, das ihr Gegenstand ist. Thomas Alva Edison hat das Phänomen bekanntlich auf den Punkt gebracht: „Genie ist ein Prozent Inspiration und 99 Prozent Transpiration.“⁴² Die ideale Ausbildung in den ab der Mitte des 16. Jahrhunderts neu entstehenden Akademien und Lehrtrakaten zielte daher gleichermaßen auf visuelle Aneignung durch Studium und Phantasie – heute würde man sagen, auf frühe Bildung visueller Hirnplastizität – als auch auf die Verlagerungsmöglichkeit des rein

³⁸ Winner 1983 (wie Anm. 36), 442.

³⁹ Funke 2000 (wie Anm. 1), 288.

⁴⁰ Funke 2000 (wie Anm. 1), 288 u. 294. Weinert 1990 (wie Anm. 1), 28, 33, 36 u. 42 f.

⁴¹ Diesen Befund konstatierte bereits Weinert 1990 (wie Anm. 1), 22, mit Schrecken, vgl. auch *ibid.* 28, 33, 36 u. 42 f.

⁴² Thomas Alva Edison 1931 in einem Interview mit der Zeitschrift *Life*, vgl. auch Funke 2000 (wie Anm. 1), 289.

Handwerklichen ins Unreflektierte ab. Es ist nicht zu leugnen, daß die Akademien im Laufe der Jahrhunderte dazu tendierten, das von Leonardo noch ausdrücklich geförderte Zufallsgenerierte zugunsten des Handwerklich-Reproduzierenden auszuschalten und damit Gegenbewegungen der Moderne provozierten.

2. Wie entsteht Innovation in der Malerei konkret? Eine Versuchsanordnung im ausgehenden 16. Jahrhundert

Hier soll aber nicht der Fleißanteil an der Kunstherstellung interessieren, sondern das Verhältnis zwischen den selbstreflexiven Äußerungen von Künstlern über den geistigen Mechanismus, dem sie ihre Werke zuschreiben, und dem, was wir als Kunsthistoriker als konkrete Ingredienzien von Innovationen entdecken, wenn wir versuchen, dem Künstler beim bildlichen Denken zuzuschauen. Das geht nur durch bildanalytische Rückverfolgung.

Ich will dafür eine möglichst objektive Versuchsanordnung wählen, also zwei gleichzeitig tätige Künstler mit vergleichbaren Startvoraussetzungen, die beide als große Innovatoren der Malereigeschichte anerkannt sind, miteinander vergleichen, nämlich den 1560 in Bologna geborenen Annibale Carracci und den elf Jahre später in Mailand zur Welt gekommenen Michelangelo Merisi aus Caravaggio. Beide entstammten mittelständischen Verhältnissen, die die Begabung der Knaben durch die Ermöglichung einer soliden Ausbildung förderten. Beide wurden in Maltraditionen ausgebildet, die nicht dem von Vasari soeben als maßgeblich etablierten Kanon der toskanisch-römischen Kunst angehörten, sondern norditalienisch waren, und beide wurden in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts einem prägenden Einfluß der venezianischen Kunst, vor allem der Malerei des späten Tizian, ausgesetzt, Annibale aus Eigeninitiative, Caravaggio durch seine Lehre bei einem Tizian-Schüler. Beide wurden im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts in Rom tätig, beide gerieten, aus unterschiedlichen Gründen und für unterschiedliche Dauer, ca. 1603 in eine kreative Krise, und sie starben auch nahezu gleichzeitig, Annibale 1609, Caravaggio im folgenden Jahr. Der ange deutete kunsttheoretische Vorlauf war um 1580 so weit gediehen, daß Grundprinzipien des kreativen Prozesses Teil der pädagogischen Ausbildung waren, die in beiden Fällen weit mehr als eine nur handwerkliche war. In Annibales eigener, zusammen mit Bruder und Vetter betriebener Lehrwerkstatt sah das so aus, daß erst nach gründlicher Vorbilderaneignung im Medium der Zeichnung ans Werk gegangen wurde (Abb. 7). Wobei, nebenbei bemerkt, diese Zeichnung auch Annibales



Abb. 7: Annibale Carracci, Malerlehrling beim Malen, Sotheby's, 11. 7. 1972, n. 47.

lebenslanges Beharren auf dem handwerklichen Aspekt der Kunstproduktion illustriert, was ganz gegen den Strom der Zeit ging, aber seinem ausgeprägten Klassenbewußtsein entsprach. Seine Intellektualität blieb dahinter versteckt.

Im Falle Annibale Carraccis haben wir dennoch Belege dafür, daß er die sich ihm bietenden Vorbilder und Normen kritisch reflektieren konnte, denn er versah ein Exemplar von Vasaris Künstlerbiographien mit kritischen Randbemerkungen. Von Caravaggio fehlen mit Ausnahme von ein paar Quittungen bisher jegliche schriftliche Äußerungen, aber die Analyse seiner Werke belegt ein intellektuell höchst differenziertes Umgehen mit Vorbildern. Beide gehörten somit der wohl ersten Künstlergeneration an, die eine historische Entwicklung ihres Fachs kritisch hinterfragen konnte und sich vor die Freiheit der individuellen Auswahl von Vorbildern gestellt sah. Das kreative Umfeld, um es so zu nennen,⁴³ bestand aus einem Krisenbefund und einem Konglomerat neuer Anforderungen. Ersterer betraf den Zustand der Malerei, die sich in immer matteren Aufgüssen der „Manier“ der von Vasari etablierten Götter Raffael und Michelangelo, eben dem Manierismus, in eine Art schöpferische Sackgasse manövriert hatte. Beide fanden den Ausweg durch eine Rekombination mit den Vorbildern der Natur und der Antike – ja, auch Caravaggio, auch wenn ich das hier nicht ausführen kann –, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung. Das zugrundeliegende Prinzip war bei beiden gleich: Eine Pose aus einem Vorbild, das anerkannt und daher mit Kommunikationspotential aufgeladen war, wurde erst am natürlichen Modell nachgestellt. Bei Annibale Carracci und seinem Bruder und Cousin geschah das in der Phase der zeichnerischen Werkgenese, bei Caravaggio, soweit wir das heute wissen, direkt vor der Leinwand. In beiden Fällen war das Produkt für den Betrachter erkennbar neu und enthielt, zu dessen Verständnis und Vergnügen, doch erkennbare Normen. Zugleich waren die Produkte erkennbar nahe an der erlebten Wirklichkeit, was den erwähnten neuen Anforderungen des kreativen Umfelds entgegenkam: Die auf dem Konzil von Trient beschlossenen Leitlinien für die Kunst verlangten insbesondere für religiöse Darstellungen, daß ihre Inhalte für jeden verständlich und wahrheitsgetreu sowohl dem Text als auch dem Ambiente und der affektiven Erfahrung nach sein sollten. Gerade die Erzbischöfe von Mailand und Bologna forderten dies auch in entsprechenden Schriften ein. Beide Maler unserer Versuchsanordnung trugen außerdem mit ihren Innovationen entscheidend zur Etablierung zweier neuer Gattungen bei, der Genre- und der Stillebenmalerei. Das waren aber sozusagen Abfallpro-

⁴³ Funke 2000 (wie Anm. 1), 292, zum Begriff „kreatives Umfeld“.



Abb. 8: Annibale Carracci, Metzgerladen, ca. 1581–1583, Oxford, Christ Church College.

dukte; die Inspiration dazu kam aus der Literatur, der volkstümlichen Posse ebenso wie der antiken Ekphrasis, die visuellen Ingredienzien aus bereits vorhandenen Elementen in Werken älterer Kollegen. Abgelehnt bzw. heftig kritisiert wurden übrigens eher bestimmte Frühwerke Annibale Carraccis als diejenigen Caravaggios – von ihm wurde nur ein Altarbild aus inhaltlichen Gründen nicht abgenommen, aber das nachfolgende Ersatzbild eines anderen Malers auch nicht, und das hatte eher mit übervorsichtigen Bedenken der Auftraggeber infolge einer veränderten politischen Lage zu tun.

Eines der frühesten bekannten Werke Annibale Carraccis mag veranschaulichen, was ich mit „Rekombination“ meine (Abb. 8). Dem *Metzgerladen* aus Oxford liegen sowohl eine Studie nach der Natur für die Figur des wägenden Metzgers⁴⁴ zugrunde als auch mit dem geckenhaften Kunden eine typisch manieristisch verdrehte Figur sowie Gestalten aus zwei damals jedermann bekannten erhabenen Vorbildern, die sinnigerweise beide eine rituelle Opferschlachtung darstellten: Aus Michelangelos *Opfer Noahs* an der Decke der Sixtinischen Kapelle stammt der

⁴⁴ Windsor Castle, Royal Library, Inv. RL 2215, s. zuletzt Benati, D. (Hrsg.). 2006. *Annibale Carracci: Ausstellungskatalog Bologna – Rom 2006/2007*. Mailand, S. 96, Nr. II.2 mit Abb.

Mann hinter dem Ladentisch, aus Raffaels *Opfer Noahs* in den Loggien des Vatikan der kniende Gehilfe im Vordergrund.⁴⁵ Annibales Onkel war Metzger; dem geachteten Beruf der eigenen Familie wird durch das erkennbare ikonographische und formale Pedigree eine Aufwertung zuteil, zugleich werden der Manierismus und Michelangelo ironisiert. Vor allem ist das Bild eine Art gemaltes Manifest: Das Anliegen Annibales war es, das ist überliefert, der Malerei Fleisch und Blut zurückzugeben, „*viva carne*“, genau das, womit auch die Metzger ihr Brot verdienen. Und der Maler versucht, durch die Adaptierung des pastosen, die Pinselstriche erkennbar lassenden Farbauftrags des späten Tizian dieses Fleisch auch materiell umzusetzen. Als er das zwei, drei Jahre später in seinem ersten Auftrag für ein öffentliches Altarbild auch auf das Personal einer Kreuzigung anwandte, gab es einen handfesten Skandal, und seine Karriere schien zu Ende. Ich lasse jetzt weg, daß dem natürlich nicht so war und daß Annibale mit seiner Berufung nach Rom im Jahre 1594 in der verstärkten Konfrontation mit der Antike und Raffael seinen Stil wandelte. Das Prinzip blieb dasselbe, aus dem Vorrat an Studien nach der Natur, nach dem lebenden Modell und nach Vorbildern schöpferisch zu sein. Manchmal ist gar nicht mehr zu entscheiden, ob einer Studie spontane Wirklichkeit oder Kunstpose zugrunde liegen (Abb. 9). Daß Annibale Carraccis Zeichnung eines nackten Knaben nicht nur die zufällige Verrenkung eines Werkstattgehilfen wiedergeben könnte, sondern einen mit inhaltlicher Aussage verbundenen Haltungstopos, darauf führt nur ihre überraschende Ähnlichkeit mit einem der frühesten bekannten Werke von Caravaggio, der zwei Jahre vor Annibale in der Ewigen Stadt eingetroffen war. Sein sogenannter *Kranker Bacchus* (Abb. 10) ist ein verkleidetes Selbstporträt in der Pose von Dürers *Passionschristus* (Abb. 11), wie man deutlich an der Beinstellung erkennt, geschmückt mit den Trauben der bacchischen Inspiration des Künstlers und mit demselben fahlen Melancholiker-Teint, den sich auch Giovan Paolo Lomazzo, der Freund seines Mailänder Lehrers, schon in einem deklatorischen Rollen-Selbstporträt zugelegt hatte.⁴⁶ Im Kopf hatte Caravaggio dabei vermutlich auch noch eine Studie seines Lehrers Simone Peterzano (Abb. 12), die wahrscheinlich nach einem Ateliermodell in Dürerpose entstand, das sich allerdings aus Gründen

⁴⁵ Posner, D. 1971. *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Painting around 1590*, 2 Bde. London; Bd. I, 14; Bd. II, 3 f., Nr. 4. Zapperi, R. 1989. *Annibale Carracci: Bildnis eines jungen Künstlers*. Berlin, 62–65.

⁴⁶ Herrmann-Fiore, K. 1989. „Il Bacchino malato autoritratto del Caravaggio ed altre figure bacchiche degli artisti“. In: *Caravaggio: Nuove riflessioni* (Quaderni di Palazzo Venezia, 6). Rom, 95–134. Christiansen, K. 1996. „Thoughts on the Lombard Training of Caravaggio“. In: Gregori, M. (Hrsg.). *Come dipingeva il Caravaggio*. Mailand, 7–28, 18.



Abb. 9: Annibale Carracci, Studie: Nackter Knabe, Chatsworth, Devonshire Collection.



Abb. 10: Caravaggio, Kranker Bacchus, 1593–1594, Rom, Galleria Borghese.

Passio domini nostri Jesu. ex hierony

mo Paduano, Dominico Mancino, Sedulio, et Baptista Mantuano, per fratrem Ebelidonium collecta, cum figuris Alberti Dureri Monaci Pictoris.



¶ Has ego crudeles homo pro te perfero plagas

Atq; meo morbos sanguine curo tuos.

Vulneribusq; meis tua vulnera, morteq; mortem

Tollo deus; pro te plasmate factus homo.

Tuq; ingrate mihi; pungis mea stigmata culpīs

Sæpe tuis, noxa vapulo sæpe tua.

Sat fuerit, me tanta olim tormenta sub hoste

Iudæo passum; nunc sit amice quies.

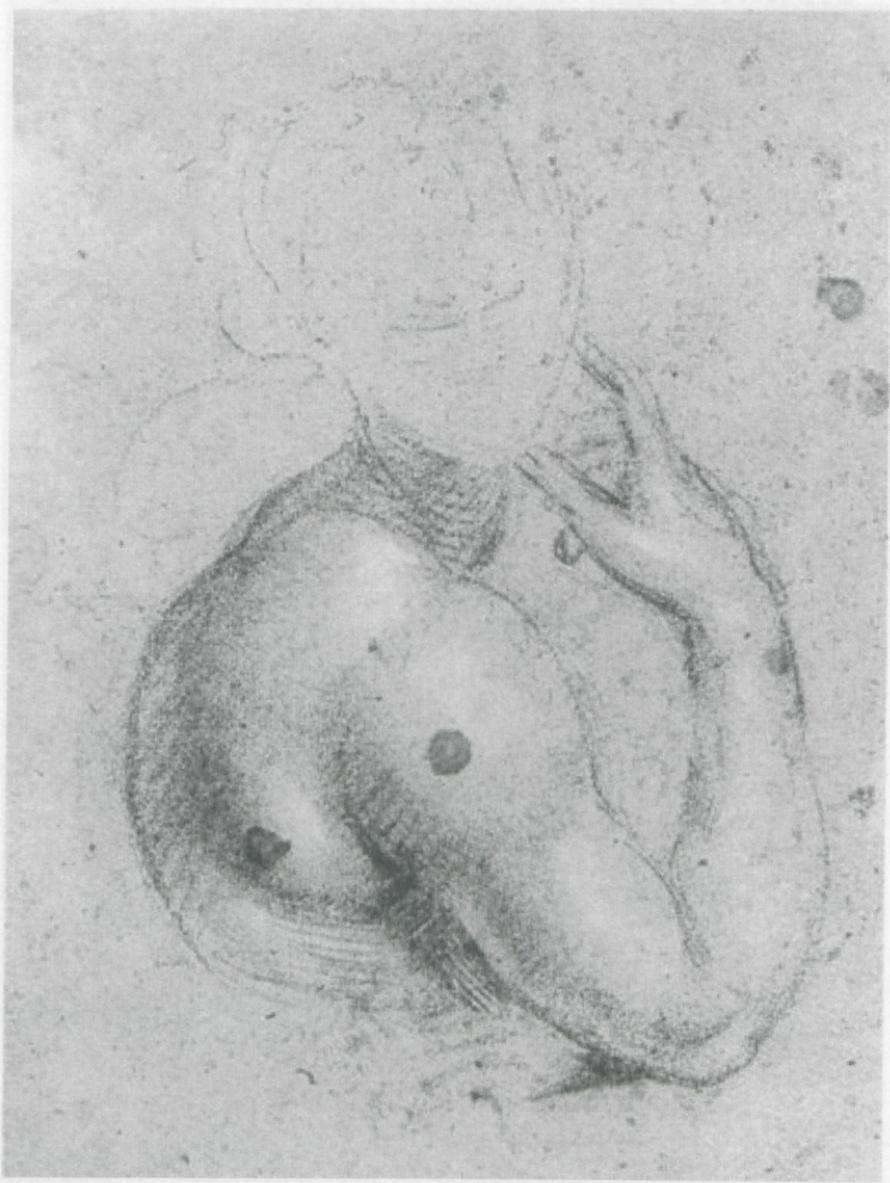


Abb. 12: Simone Peterzano, Armstudie, Mailand, Musei civici del Castello Sforzesco.

der Bequemlichkeit auf eine Tischkante stützte. Auch Caravaggios Bild ist, wenn man so will, ein Manifest. Und es war wiederum in der Rekombination, in der Wahl der Halbfigur – einer norditalienischen Spezialität –, in Rom völlig neu. Ein solches Vorgehen blieb auch für Caravaggio lange bestimmend, wie beispielsweise die – keineswegs abgelehnte – erste Fassung seines Altarbildes für die Contarelli-Kapelle zeigt (Abb. 13). Inspiration ist Eros, wie bereits gesagt wurde, also war Jupiter mit Cupido in der allgemein anerkannten Formulierung von Raffael in einem der Loggienzwickel der Villa Farnesina (Abb. 14) ein angemessenes Vorbild, das schon von dem Stecher Agostino Veneziano sinnreich zum vom Engel inspirierten Matthäus uminterpretiert worden war (Abb. 15).⁴⁷

Bei allen Unterschieden zwischen Annibale Carracci und Michelangelo da Caravaggio kommt es auf die zugrundeliegenden Muster ihrer Kreativität an: Die hauptsächliche Innovation beider Maler kann man in der absichtsvollen Vermischung von *High and Low*, von Erhaben und Alltäglich erkennen, oder, wie es ein Zeitgenosse Caravaggios in einem Brief formulierte, „*tra il sacro e il profano*“; das war nicht prinzipiell skandalös, machte es doch auch im Niedrigsten das Heilige sichtbar und umgekehrt das Heilige für jeden nachvollziehbar; es lag außerdem in der Luft, weil es nämlich in Literatur und Musik auch passierte, und zwar mitten in einem Zeitgeist der religiösen Erneuerung, nicht gegen ihn; die Innovation war also nicht freischwebend, sondern von einem kreativen Umfeld bedingt; sie entstand aber aus sogenanntem *divergentem Denken*, also aus einem in der Malerei bis dato unüblichen Perspektivenwechsel;⁴⁸ sie kam aus Köpfen voller gesehener, erlebter, durch Studium im Zeichnen und Kopieren angeeigneter Bilder, nicht von der *tabula rasa*; sie hatte nicht zum Ziel, Normen zu verletzen, sondern Normen zu reetablieren bzw. wieder richtigzustellen; sie antwortete daher/dadurch auf das unmittelbare fachliche Umfeld; aber: Obwohl in den Köpfen fast dieselben Ingredienzien steckten, kamen unterschiedliche Problemlösungen heraus. Man hat die Bilder beider Maler wechselweise realistisch oder naturalistisch genannt; die Klärung dieser Begriffskonfusion kann hier nicht erfolgen. Nennen wir es hier neutral „natürlich“. Was an Annibale wie Natur wirkt, sind die glaubwürdig alltäglichen Situationen, die Posen, die Stimmung. Dabei ist sein Bild eines Bohnenessers (Abb. 16) keineswegs

⁴⁷ Christiansen 1989 (wie Anm. 46), 7 f.

⁴⁸ Der Begriff *divergent thinking* wurde von Guilford eingeführt, vgl. hierzu Funke 2000 (wie Anm. 1), 289 f.



Abb. 13: Caravaggio, Matthäus und der Engel, ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Abb. 14: Cherubino Alberti (nach Raffael), Jupiter und Cupido, Kupferstich.



Abb. 15: Anonym (nach Agostino Veneziano), Matthäus und der Engel, Kupferstich.



Abb. 16: Annibale Carracci, Bohnenesser, 1584–1585, Rom, Galleria Colonna.

die „*straight scene drawn from everyday life*“,⁴⁹ als die es immer gesehen wurde, sondern ein anspielungsreiches Porträt des Bologneser Volksdichters Croce in der Rolle seiner erfolgreichsten Figur, voller Topoi und in der Tradition der in spontaner Bewegung eingefangenen norditalienischen Porträtkunst. Die gemalte Oberfläche mit ihrem präimpressionistischen Duktus ist hingegen erkennbar Malerei. Bei Caravaggio ist es die Oberfläche der Dinge, die natürlich erscheint: das Antlitz des Modells, das Schimmern des Stoffes, die schmutzigen Fußsohlen. Alles andere, noch unterstrichen durch die künstliche Beleuchtung, bleibt erkennbar Kunst. Die *Umsetzung* des Zieles „mehr Natürlichkeit“ ist also bei beiden Malern vollkommen verschieden, trotz nahezu identischer Startbedingungen. Kreativität bleibt also letztlich individuell, und ihre Ergebnisse bleiben auch unter gleichen pädagogischen Startvoraussetzungen völlig unvorhersehbar. Die Stufen der Einsicht oder

⁴⁹ Boschloo, A. W. A. 1974. *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 2 Bde. New York, Bd. I, 34.

Illumination bis zur Ausarbeitung,⁵⁰ gleich ob sie in der Kunsttheorie als *Imagination* oder *disegno* beschrieben werden, bewegen sich außerdem, und das ist entscheidend, bei Malern ausschließlich auf der Ebene der Bilder, als visuelle Rekombination, ohne Umweg über die Sprache. Und während die Kreativitätsforschung neben der sprachlichen, der logisch-mathematischen, der räumlichen, der motorischen und der personalen Intelligenz noch die musikalische kennt,⁵¹ scheint sie eine spezifisch visuelle noch nicht wahrgenommen zu haben.

3. Gegenproben nach 400 Jahren: Kann man im Kopf eine Tabula rasa herstellen?

Man kann die Gegenprobe machen anhand zweier Bewegungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts diesen Bildvorrat im Hirn umgehen wollten, die eine, indem sie ihn radikal zu beseitigen forderte, die andere, indem sie dazu aufrief, das von Freud entdeckte Unterbewußtsein direkt auf die Leinwand loszulassen, mit drittens einem Zwischenblick auf eine erfolgreiche, mehrfach und aus verschiedenen Quellen heraus geleistete Innovation, nämlich die Abstraktion.

In Italien finden wir den radikalsten Versuch, *tabula rasa* zu schaffen, mit Filippo Tommaso Marinettis „Manifest des Futurismus“ von 1909. Es richtete sich gegen alles Alte, gegen die *passatisti*, und die Erneuerung sollte alle Lebensbereiche umfassen:

Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören ... was kann man auf einem alten Bilde schon anderes sehen als die mühseligen Verrenkungen des Künstlers ... Ein altes Bild bewundern heißt unsere Sensibilität in eine Aschenurne schütten ... Legt Feuer an die Regale der Bibliotheken! ... Leitet den Lauf der Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen!

und dergleichen Forderungen mehr.⁵² Der Futurismus gehört in seinen zahlreichen verbalen Verlautbarungen zu den radikalsten utopischen Bewegungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit durchaus fanatischem Impetus den „neuen Menschen“ schaffen wollten. Dementsprechend äußerten sich die Futuristen zur Maschine, zur Technik, zum Automobil, zum Bild der Frau (nicht empfehlenswert), ja zu nichts Geringerem als dem Neubau des Universums, entwarfen Architektur und

⁵⁰ Bei Funke 2000 (wie Anm. 1), 289, als Stufen 3–5 beschrieben.

⁵¹ Funke 2000 (wie Anm. 1), 291.

⁵² Marinetti, F. T. „Manifest des Futurismus“. Zit. nach: Benesch, E. 2003. *Futurismus: Radikale Avantgarde, Ausstellungskatalog CA-BA Kunstforum Wien 2003*. Mailand, 264 f.

Kunsth Handwerk, Bühnenbilder und Stoffe. Zentraler Antrieb waren der Kult der Maschine und der Geschwindigkeit, die Verherrlichung des Krieges als reinigender Kraft.⁵³ So wundert es nicht, daß viele Futuristen, sofern sie nicht dem von ihnen so herbeigesehnten Krieg zum Opfer fielen, wenig später in Italien begeisterte Anhänger des Faschismus wurden. Und das Anliegen der Futuristen, „dynamisches Empfinden“, also eine Art Unterbewußtsein des durch Lärm und Geschwindigkeit bestimmten modernen Lebens, so wiederzugeben, daß der Betrachter in diese Stimmung hineingezogen wird, war letztlich eine Präfiguration jener massenhaften ästhetischen Überwältigungsstrategien, derer sich der Faschismus öffentlich bedienen sollte.⁵⁴

Die Umsetzung in Malerei folgte dem pubertären Wortgeklingel erst ab 1910, zunächst mit einem weiteren verbalen Kraftakt, dem 1910 zusammen mit Umberto Boccioni verfaßten „Manifest der futuristischen Maler“, in dem zwar klar formuliert wird, was und wie Kunst nicht mehr sein soll, aber nichts Positives definiert wird. Das wäre ja auch, wie wir nun wissen, im Medium der Sprache sehr schwierig gewesen. Was dann endlich wirklich auf den Leinwänden entstand, ist ästhetisch eindeutig zunächst vom neo-impressionistischen Divisionismus, dann ab 1912 vom Kubismus beeinflusst. 1910 schrieb denn auch der enttäuschte Kunstkritiker Ardengo Soffici:

Eine weitere Katastrophe. Umberto Boccioni, der Brandstifter, der Anarchist ... ist ein ganz braves Malerchen.⁵⁵

Zu den künstlerischen Ergebnissen zählen dennoch eindrucksvolle Simulationen von Bewegung und Geschwindigkeit (Abb. 17), wie sie allerdings Pariser Künstler wie Marcel Duchamp, Robert Delaunay und František Kupka ebenfalls seit 1910 realisierten – in beiden Fällen stand die moderne Chrono-Photographie von Etienne-Jules Marey und Edward Muybridge bzw. die Bewegungsaufnahmen der Brüder Bragaglia Pate.⁵⁶ Es kann keine Rede davon sein, daß die Futuristen, wenn es an die leere Leinwand ging, eine *tabula rasa* im Kopf gehabt hätten, obwohl sie vehement dazu aufgerufen hatten, einer ganzen Nation das Hirn zu leeren.

⁵³ 1910 publizierte Marinetti ein weiteres Manifest: *La guerra, sola igiene del mondo*. Vgl. Nobis, N. „Die historischen Grundlagen des Futurismus“. In: *Futurismus: Radikale Avantgarde ... 2003* (wie Anm. 52), 23–29.

⁵⁴ Diese Zusammenhänge betont auch Spieler, R. 2006. „Italienischer Futurismus“. In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 1, 55–64, 58.

⁵⁵ Benesch, E. „Die futuristischen Maler – ihre Manifeste und Bilder“. In: *Futurismus. Radikale Avantgarde ... 2003* (wie Anm. 52), 31–45, 34.

⁵⁶ Drechsler, W. „Die Futuristen und die internationale Avantgarde“. In: *Futurismus. Radikale Avantgarde ... 2003* (wie Anm. 52), 55–69, 63–65.



Abb. 17: Carlo Carrà, Pferd und Reiter, 1912, Mailand, Civico Museo d'Arte contemporanea, Palazzo Reale.

Und bei ihrem Versuch, dem italienischen Mann ein zeitgemäßes Outfit zu verpassen, landeten sie als dekorativer Bettvorleger (Abb. 18) – aber auf dem Gebiet der Mode redet man ja schon lange von „Kreation“. Im Falle des Futurismus hatte das Manifest mehr Wirkung entfaltet als die es implementierende Kunst und, analysiert man den Vorgang genau, war das Innovativste an ersterem das Unsinnig-Destruktive, war also nach dem Lehrsatz, daß nicht alles, was neu ist, auch kreativ ist, *nicht* kreativ – und die Kunst, die darauf folgte, stand wiederum nicht an der Spitze der Innovation, sondern rief in Paris nur mildes Lächeln hervor.

Eine wesentlich bedeutendere Rolle als Inspirationsquelle kreativer Prozesse in der Kunst der Moderne als Krieg und Zerstörung spielten auf dem Weg zu den verschiedenen Formen abstrakter Kunst einerseits die Musik und andererseits das von Freud entdeckte Unterbewußtsein. Das ist durchaus als Gegensatzpaar zu verstehen, aufgeklärte Konstruktion hier und schwarze Romantik dort, hat aber seinen gemeinsamen Nenner im Wegfall des Nachahmungsgebots, also des jahrhundertlang für die Malerei geltenden Mimesis-Prinzips. Die Photo-



Abb. 18: Giacomo Balla, Futuristisches Gilet, 1924–1925, Fondazione Biagiotti Cigna.

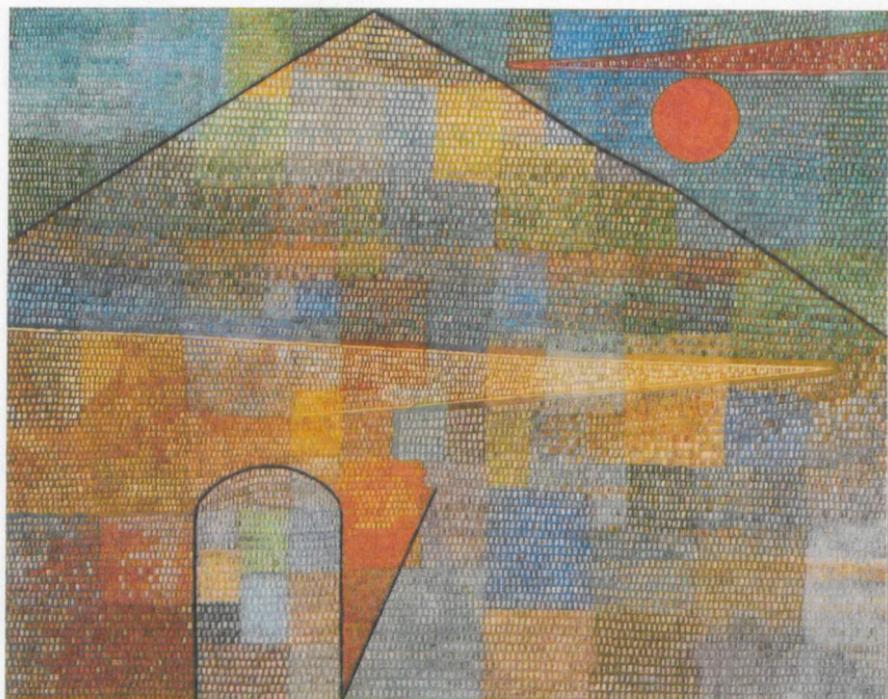


Abb. 19: Paul Klee, *Ad parnassum*, 1932, Bern, Kunstmuseum.

graphie hatte *Mimesis* als Zweck der Malerei obsolet gemacht und deren Elemente – Farbe, Linie, Licht – aus ihrer Zusammengehörigkeit befreit. Musik als „absolute“ Kunst bot zahlreichen Künstlern die Anregung und den Maßstab für eine Neustrukturierung dieser Bestandteile mit dem Ziel einer „absoluten“ Malerei. Das gilt ganz besonders für Paul Klee, dessen Ideal die mathematisch geordnete, strukturierte Kontrapunktik der Musik des 18. Jahrhunderts und die kristalline Leichtigkeit Mozarts waren. Klee soll hier deshalb besonders herausgehoben werden, weil er bekanntlich eine authentische Doppelbegabung war, ernsthaft erwogen hatte, Berufsmusiker zu werden, und daher einen wichtigen Aspekt der interdisziplinär gespeisten Kreativität verkörperte: Zu wirklich schöpferischen Ergebnissen führt Interdisziplinarität nur dann, wie sein Beispiel zeigt, wenn Kernkompetenzen in eins fallen und deren sogenannte intrinsische Motivation identisch ist – idealiter findet das in ein- und demselben Kopf statt. „Musikalische“ Malerei, homophon oder – wie in *Ad Parnassum* (Abb. 19) – polyphon, wie Klee sie anstrebte, sollte nicht Musik abbilden, sondern



Abb. 20: Wassily Kandinsky, Fragment zu Komposition IV, 1910, London, Tate Gallery.

deren Strukturen in Malerei umsetzen.⁵⁷ Visuelle Ansätze zu solchen Ordnungsmustern fand er in Kubismus, Konstruktivismus und Orphismus, denen seine Formensprache ja schon dem Phänotyp nach viel verdankt. Hier hatten bereits Künstler wie Wassily Kandinsky, František Kupka und Robert Delaunay, aber auch die Kubisten um Jacques Villon und Albert Gleizes, den Schritt in die Abstraktion unter dem Leitstern der Musik vollzogen, der sie häufig auch Bildtitel entlehnten. Kandinsky beispielsweise nannte seine zehn als abgeschlossen betrachteten Bilder „Kompositionen“, ihre Vorstufen hingegen „Improvisationen“ und „Impressionen“; das erste abstrakte Gemälde, die *Komposition 2* von 1910, ist zerstört. Der Vergleich des *Fragments zu Komposition IV* (Abb. 20) aus demselben Jahr mit der ebenfalls zeitgleichen *Improvisation 11* (Abb. 21) zeigt, wie die Abstraktion Ergebnis eines graduellen Inkubationsprozesses aus dem Gegenständlichen heraus ist, ja noch nicht

⁵⁷ Entsprechende Aufgaben stellte er in seinem Bauhaus-Unterricht, s. Francisco, M. 1986. „Die Rolle der Musik in der Kunst von Paul Klee: Eine Neueinschätzung“. In: *Paul Klee und die Musik, Ausstellungskatalog*. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 23–40, 34, Anm. 36. Vgl. *ibid.* Moe, O. H. „Einleitung“. 9–22, hier 11–12.



Abb. 21: Wassily Kandinsky, Improvisation 11, 1910, St. Petersburg, Russisches Museum.

ganz davon befreit ist.⁵⁸ Motive wie „Wikingerschiff“, Ruder, Spieße, Lanzenträger bleiben in Kandinskys abstrakten Bildern noch lange als Chiffren erhalten. Kandinsky hat das selbst in einem Vortrag über seinen Werdegang 1914 als Ergebnis eines göttlich inspirierten Prozesses interpretiert:

Das kam ohne jede Gewalt und ganz natürlich von selbst. Die im Anfang von selbst entstandenen Formen faßten während dieser

⁵⁸ Vgl. Zweite, A. 1992. „Die Linie zum inneren Klang befreien: Kandinskys Kunsterneuerung vor dem Horizont seiner Zeit“. In: *Kandinsky. Kleine Freuden. Aquarelle und Zeichnungen, Ausstellungskatalog Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Stuttgart, Staatsgalerie 1992*. München, 9–32, 9–15 u. 18–23; Washton Long, R.-C. 1994. „Vom Märchen zur ‚Abstraktion‘: Kandinsky 1910 – Avantgarde oder regressiver Modernismus?“ In: Moeller, M. M. (Hrsg.). *Der frühe Kandinsky 1900–1910: Ausstellungskatalog Berlin, Brücke-Museum und Tübingen, Kunsthalle 1994/95*. München, 99–109.

letzten Jahre immer fester Fuß ... Dadurch bekamen die abstrakten Formen Übergewicht und drängten leise und sicher die Formen des gegenständlichen Ursprungs hinaus.⁵⁹

Waren die bahnbrechenden Schöpfungen solcher Künstler wie Klee und Kandinsky Ergebnis einer durchaus methodisch vorgehenden und strukturell verifizierten visuellen Kreativität, so berief sich eine Gruppierung um André Breton auf das Unbewußte, den Gemütszustand, das Spielerische und Zufällige. Nicht unähnlich dem Futurismus, war der Anspruch des Surrealismus, um den es hier geht, ein lebensumfassender. Schon im ersten surrealistischen Manifest von 1924 bezog Breton sich direkt auf die Freudsche Psychoanalyse und proklamierte:

Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Es zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.⁶⁰

Damit wurden wichtige Voraussetzungen der Kreativität, wie man heute weiß, in den Vordergrund gestellt – das Zulassen von Spiel und Zufall, das vorläufige Ausschalten von Kontrollmechanismen –, die freilich schon Leonardo da Vinci bewußt waren, wie wir gesehen haben. Die psychischen Mechanismen, die es zu unterdrücken galt, waren natürlich die bewußten, die Vernunft. Die Vorstellung eines „psychischen Automatismus“ mag nun zwar revolutionär jene Erkenntnisse moderner Hirnforschung vorwegnehmen, die die Willensfreiheit negieren, kommt aber über einen Kategorienfehler dazu, indem sie gegen etwas anrennt, was historisch so nie behauptet wurde. Weder Aristoteles noch Leonardo oder Zuccari hatten je behauptet, künstlerisches Schöpfertum komme aus dem Verstand, der Moral oder der Norm – im Gegenteil, sie hatten versucht, die Inspiration genau anderswo zu lokalisieren. Und so schlachtete Max Ernst den Falschen:

Als letzter Aberglaube blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpfertum des Künstlers. Es gehört zu den revolutionären Akten des Surrealismus, diesen Mythos ... vernichtet zu haben, indem er auf der rein passiven Rolle des Autors im Mechanis-

⁵⁹ Zit. nach von Wiese, S. 1994. „Landschaft und Abstraktion im Frühwerk Kandinskys“. In: *Der frühe Kandinsky 1900–1910* (wie Anm. 58), 91–97, 91; vgl. auch S. 96 zu „Fragment zu Komposition IV“.

⁶⁰ Zit. nach Schwarz, A. 1989. „Der Surrealist als homo ludens“. In: Schwarz, A. (Hrsg.). *Die Surrealisten: Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle 1989*. Frankfurt am Main, Mailand, 11–103, 11.

mus der poetischen Inspiration bestand und jede aktive Kontrolle durch Vernunft, Moral und ästhetische Erwägungen als inspirationswidrig entlarvte.⁶¹

Max Ernst verkannte, daß im kreativen Prozeß nach der Inspiration noch etwas stattfindet, das die psychologische Forschung heute zwar als Kontrollstufen beschreibt, aber auch nicht lokalisieren kann, und daß die Inkubationsphase ohnehin zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein oszilliert.⁶² Dem entging auch er nicht, denn das Unterbewußtsein hat, wie Jacques Lacan unterstrichen hat, keine charakteristische Gestalt und ist außerdem nicht unabhängig von Umfeldprägungen.⁶³ Und die Verletzung einer Normerwartung mag nun zwar, anders als um 1600, bereits programmatisches Ziel einer Avantgardebewegung sein, sie betrifft aber immer nur die Seite des Rezipienten. Von der Seite der Produktion her läßt sich – wegen der Bilder im Kopf, egal ob sie nun im Unterbewußtsein angesiedelt sind oder in einem Zwischenbereich – bildkünstlerische Innovation immer nur bildimmanent entwickeln.

Die Kunst, die die Gruppe der Surrealisten hervorbrachte, war heterogen, und das war gewollt, denn der Surrealismus verstand sich konsequenterweise nicht als ästhetische Norm. Daß dabei „einige Meisterwerke der Kunst unseres Jahrhunderts (= des 20.) entstanden, ist Zufall und vollkommen irrelevant“ – das ist das Zitat eines Weggenossen.⁶⁴ Dalí und Mirò, nebenbei bemerkt, gehörten der Gruppe nur zeitweilig bzw. peripher an. Interessieren soll hier nur, daß die Surrealisten, anders als die Futuristen, keineswegs eine *tabula rasa* im Hirn herstellen wollten, sondern dieses im Gegenteil gezielt mit allem füllten, was in ihren Augen exotisch, bizarr, außergewöhnlich war; 1936 gab es sogar eine Ausstellung surrealistischer Objekte, die kein selbst hergestelltes Werk enthielt. Zum Arsenal gehörten bizarr geformte Naturalia ebenso wie Stammeskunst, ausdrücklich aber auch Kunst des Manierismus und der vorangehenden Jahrhunderte, die die Surrealisten als ihre Vorläufer ansahen.⁶⁵ Dementsprechend sind die meisten surrealistischen Gemälde visuell entweder der alten Gegenständlichkeit verwandt oder den da-

⁶¹ Zit. nach Herles 2003 (wie Anm. 1), 187.

⁶² Brodbeck 2006 (wie Anm. 5), 7. Zur Skepsis gegenüber Selbstzeugnissen von Künstlern in bezug auf ihre Kreativität von seiten der psychologischen Forschung bereits Weisberg, R. W. 1986. *Creativity: Genius and Other Myths*. New York; s. Weinert 1990 (wie Anm. 1), 25 u. 27 f.

⁶³ Nach Leja, M. 1990. „Jackson Pollock: Representing the Unconscious“. In: *Art History* 13, 542–565, 544.

⁶⁴ Schwarz 1989 (wie Anm. 60), 14.

⁶⁵ Schwarz 1989 (wie Anm. 60), 95 ff., und im selben Katalog die Abteilung „Surrealistische Wunderkammer“.

mals erstmals faszinierenden neuen technischen und biologischen Bildern, während sich die surreale Qualität aus der vernunftwidrigen, rationaler Erwartung entgegenlaufenden Kombination ergibt.

Vom Surrealismus wirkte am nachhaltigsten die Denkfigur, das „energetische Prinzip“, wie Breton es nannte, besonders auf die Vertreter des amerikanischen Abstrakten Expressionismus. Dessen am meisten Aufsehen erregender Vertreter Jackson Pollock arbeitete die meiste Zeit seines kurzen Lebens daran, einen Bildervorrat im Kopf anzulegen. Nach einem langen Aneignungsprozeß vorhergehender Kunstentwicklungen, in dessen Verlauf Pollock Rubens und Tintoretto, Signorelli und El Greco, und natürlich Picasso, zeichnerisch kopiert hatte,⁶⁶ nahm er Anregungen der mexikanischen Muralisten, der Surrealisten, uramerikanischer Totems und der Psychoanalyse von Jung auf und suchte erst in den vierziger Jahren immer gezielter abstraktionsfähige Motive.⁶⁷ Erst dann, rund acht Jahre vor seinem frühzeitigen Unfalltod, fand er zum informellen Action-painting, das die leere Leinwand nicht mehr als Projektionsfläche, sondern als Aktionsraum begreift. Die Technik des Dripping bzw. des Farbauftrags mit anderen Gerätschaften als mit einem Pinsel ist allerdings ebensowenig seine Erfindung wie die Umgehung, oder besser Negierung, des intellektuellen Vorbereitungsprozesses und sein Ersatz durch die unmittelbare Übertragung eines tranceartigen Zustands. Inkunabeln der Moderne wie Pollocks *Number 1A* von 1948 (Abb. 22), die die Leinwand als gleichberechtigten Partner miteinbeziehen und jede übergreifende räumliche Fixierung und damit jede geschlossene räumliche Gestalt negieren, markieren in dieser Hinsicht ein theoretisch denkbares „Ende des Tafelbildes“,⁶⁸ erschlossen aber die bisher zusammengehörigen Komponenten der Malerei für weitere Experimente, wie sie – als Ergebnis durchaus durchdachter historischer Positionen – etwa das *Colourfield Painting* fortführte. Bei aller durch Hans Namuths Filme und Fotos wirksam propagierten Impulsivität und Trance zog auch Pollock eben doch eine visuell logische Konsequenz aus den vorhergehenden Kunstentwicklungen und Avantgardebewegungen.⁶⁹ Vor allem aber war er selbst in seinen Prä-Dripping-

⁶⁶ Prange, R. 2005. „Jackson Pollock und der Abstrakte Expressionismus“. In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 1, 3–20, 5.

⁶⁷ Bekenntnis zu Jung zit. bei Leja 1990 (wie Anm. 63), 542.

⁶⁸ Prange 2005 (wie Anm. 66), 13. Siehe aber, bes. zu diesem Werk, Leja 1990 (wie Anm. 63), 559.

⁶⁹ Prange 2005 (wie Anm. 65), 4. Zur überragenden Bedeutung der Fotos Hans Namuths und des Films von Hans Namuth und Paul Falkenberg von 1951 und ihrer unklaren Aussagekraft bzgl. Pollocks Schaffensprozeß: Orton, F.; Pollock, G. 1983. „Rezension Jackson Pollock, Painting, and the Myth of Photography“. In: *Art History* 6, 114–122.



Abb. 22: Jackson Pollock, Number 1A, 1948, New York, Museum of Modern Art.

Bildern visuell geprägt von Diagrammen, Symbolen und Illustrationen vulgär-psychoanalytischer Publikationen der Jungianer und erfüllte letztlich mit seinen scheinbar vom Unterbewußten auf die Leinwand getropften Linien genau die Normerwartung einer – wie er selbst – populär-psychoanalytisch infizierten amerikanischen *middle-class*, wenn auch zunächst nicht in ästhetischer Hinsicht.⁷⁰

Es sind aber Aussprüche wie diejenigen Max Ernsts, die die weitverbreitete Vorstellung zementiert haben, daß Kreativität in der Kunst dem Bruch von Normen gleichzusetzen sei. Allenfalls werden als Ergebnis eines künstlerisch-schöpferischen Prozesses Erwartungshaltungen gebrochen – aber das gilt für viele Produkte wirklich schöpferischer Kreativität. Umgekehrt funktioniert künstlerische Kreativität in den Bildkünsten genauso wie jede andere, nur visuell. Das heißt vor allem, daß sie fachkontextbezogen entsteht, auch dann, wenn sie das Unbewußte (oder eben die antike *phantasia*) aktiviert. Rudolf und Margot Wittkower haben das, nach einer brillanten Erledigung sowohl von Freuds Leonardo-Analyse als auch von psychoanalytischen Versuchen, „den“ kreativen Künstlertypus anhand von Kindheitstraumata oder neurotischen Störungen festzumachen, am Schluß ihres bereits erwähnten Bu-

⁷⁰ Hierzu grundlegend Leja 1990 (wie Anm. 63).

ches glänzend formuliert: „Nur ein hochgeschulter Geist darf so verfahren, handelt es sich doch um eine höchst bewußte Hingabe an das Unterbewußte.“⁷¹ Künstlerische Innovation fällt nicht vom Himmel und nicht auf jeden – die sogenannten sprachfreien Verfahren zur Messung von Kreativität, die z. B. im „Torrance Test of Creative Thinking“ angewandt wurden,⁷² gelten heute als gescheitert. Aus kunsthistorischer Sicht sind sie das schon deshalb, weil sie von bildnerischer Kreativität als prinzipieller *creatio ex nihilo* ausgingen und nur noch den Abstand zur Normerwartung gemessen haben (und dabei auch noch die visuelle Konditionierung der Tester außer acht ließen).⁷³

So läßt sich als Fazit umgekehrt über das Vehikel der Kunst auch *ex negativo* formulieren, wie man Kreativität (auf allen Gebieten) wirksam verhindern kann: durch Zeitdruck, der die Inkubationsphase ausschaltet, und Controlling, das Kreativität verordnen will (Abb. 2);⁷⁴ durch die Verhinderung kreativer Spiele (Abb. 3) und damit Zerstörung der intrinsischen Motivation; durch den Versuch, schon während des kreativen Prozesses dauernd evaluierend dreinzureden (Abb. 4);⁷⁵ durch Zielvereinbarungen, also den Versuch, Kreativität zweckrational zu planen (Abb. 22);⁷⁶ durch die Vorstellung, Kreativität könne sich auf anderen als den wirklich durch Expertise beherrschten Gebieten viel besser entfalten (Abb. 19).⁷⁷ All diese Kreativitätsverhinderungsfaktoren sind von einschlägig forschenden Psychologen formuliert worden; sie wurden hier nur mit eigenen, ähnlichen Worten wiedergegeben. Erstaunlich ist dann nur noch, daß heute – zumindest in der Wissenschaftspolitik – dauernd und systematisch gegen diese jedenfalls in der Kunst seit Jahrhunderten gewußten Grundsätze verfahren wird.⁷⁸

⁷¹ Wittkower, M.; Wittkower, R. 1989. *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*. Stuttgart, 309.

⁷² S. Funke 2000 (wie Anm. 1), 286.

⁷³ Hierzu ähnlich Brodbeck 2006 (wie Anm. 5), 5 f.

⁷⁴ Brodbeck 2006 (wie Anm. 5), 10: „Es gibt kein Controlling der Kreativität“; Funke 2000 (wie Anm. 1), 297.

⁷⁵ Funke 2000 (wie Anm. 1), 296.

⁷⁶ Brodbeck 2006 (wie Anm. 5), 10: ihr „Ergebnis läßt sich nicht zweckrational planen“. Zur mangelnden Vorhersehbarkeit Weinert 1990 (wie Anm. 1), 41.

⁷⁷ Weinert 1990 (wie Anm. 1), 41 f.

⁷⁸ Vgl. als Beispiel Osterloh, M.; Frey, B. S. 2007. „Die Krankheit der Wissenschaft“. In: FAZ vom 21. Juli, Nr. 167, 13.

Bildnachweise

- Abb. 1: Gregor Reisch, *Margarita Philosophica*, Düsseldorf 1973 (Nachdruck der 4. Auflage, Basel 1517).
- Abb. 2: Albrecht Dürer, 1471 bis 1528, das gesamte graphische Werk, München ³1971.
- Abb. 3: *The Illustrated Bartsch, Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1982.
- Abb. 4: Foto aus: *Dosso Dossi, Pittore di corte a Ferrara del Rinascimento*, Ausst.kat. Ferrara/New York/Los Angeles 1998–1999, Ferrara 1998.
- Abb. 5: *Cristina Acidini Luchinat, Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, Volume secondo, Mailand/Rom 1999.
- Abb. 6: Alain Merot, Poussin, Paris 1990.
- Abb. 7: Foto aus: *Catalogue of the Ellesmere Collection, collected by Sir Thomas Lawrence*, Versteigerungskatalog Sotheby's, 11. Juli 1972.
- Abb. 8: Annibale Carracci, Ausst.kat. Bologna/Rom 2007, hrsg. von Daniele Benati und Eugenio Riccòmini, Mailand 2006.
- Abb. 9: *The Drawings of Annibale Carracci*, Ausst.kat. Washington, National Gallery of Art 1999–2000, Washington 1999.
- Abb. 10: Mia Cinotti, Caravage, Paris 1991.
- Abb. 11: Albrecht Dürer, 1471 bis 1528, das gesamte graphische Werk, München ³1971.
- Abb. 12: Foto aus: *Paragone 53 (2002)*, 3. Serie, Nr. 41–42.
- Abb. 13: Mina Gregori (Hrsg.), *Come dipingeva il Caravaggio*, Mailand 1996.
- Abb. 14: Mina Gregori (Hrsg.), *Come dipingeva il Caravaggio*, Mailand 1996.
- Abb. 15: Mina Gregori (Hrsg.), *Come dipingeva il Caravaggio*, Mailand 1996.
- Abb. 16: Foto aus: *Annibale Carracci*, Ausst.kat. Bologna/Rom 2007, hrsg. von Daniele Benati und Eugenio Riccòmini, Mailand 2006.
- Abb. 17: Carlo Carrà: *Retrospektive*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1987.
- Abb. 18: *Italiens Moderne: Futurismus und Rationalismus zwischen den Weltkriegen*, Ausst.kat. Kassel/Valencia 1990, hrsg. von Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Veit Loers.

Abb. 19: Foto aus: John Gage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1993.

Abb. 20: Der frühe Kandinsky 1900–1910, Ausst.kat. Berlin, Brücke-Museum, und Tübingen, Kunsthalle 1994/1995, hrsg. von Magdalena M. Moeller, München 1994.

Abb. 21: Der frühe Kandinsky 1900–1910, Ausst.kat. Berlin, Brücke-Museum und Tübingen, Kunsthalle 1994/1995, hrsg. von Magdalena M. Moeller, München 1994.

Abb. 22: Foto aus: Regine Prange, *Jackson Pollock und der Abstrakte Expressionismus*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 2005, No. 1, S. 3–20.

Zur Einführung: Wie war es um die Universität?

Wir sind zwar fast ein Jahrhundert lang in der Tradition des Wissenschaftsformalismus über die Universität gestanden, halb noch lange nicht dazu im Stand gewesen, darüber nachzudenken, was das von uns für die deutsche Gegenwart zu bedeuten hat, die Universität eine zentrale Institution der Gesellschaft sein sollte. Ich werde den Teilnehmern dieser Tagung die wichtigsten Inhalte dieser Kultur der heutigen Universität vorstellen und einige Bemerkungen anregen, die die wesentlichen Fragen stellen. Sie tragen darüber nachzudenken, was die Universität in unserer Übergangszeit für die Beziehung zu Wissenschaft, Wirtschaft und Kultur sein kann. Wie wünschen Sie sich Ihre Universität? Welche Aufgaben stellen sich vor, welche nicht der Arbeit sein sollten, die die gesamte Universität der Gegenwart schon verwirklicht hat?

Wie könnten für diesen Sprung nach vorn weitere Schritte sein? Das derzeitige Zustand der Universität und darüber hinaus auch anderer wichtiger Universitäten gewinnbar.

Michael Daxner, Hochschullehrer, Soziologe und Wissenschaftspolitiker, der die Universität Tübingen in den letzten Jahren zum Erfolg führte und seine für weitreichende Institutionen vor allem in Mittel-Österreich und Afghanistan seine wissenschaftspolitischen Erfahrungen einbringen konnte.