



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Aus dem Leben in die Kunst:

Wie emotionale Momente KünstlerInnen kreativ machen -

Die emotionale Kreativitätstheorie“

Verfasser:

Markus Neumeyer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Clemens K. Stepina

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
1. Kunst	5
1.1. Was ist Kunst?	5
1.1.1. Allgemeines in 16 Theorien	5
1.1.1.1. Platon	8
1.1.1.2. Aristoteles	11
1.1.1.3. Mittelalter	15
1.1.1.4. Renaissance	17
1.1.1.5. Immanuel Kant	19
1.1.1.6. Friedrich Schiller	21
1.1.1.7. Arthur Schopenhauer	24
1.1.1.8. Georg Wilhelm Friedrich Hegel	26
1.1.1.9. Karl Rosenkranz	29
1.1.1.10. Benedetto Croce	30
1.1.1.11. Walter Benjamin	32
1.1.1.12. Martin Heidegger	34
1.1.1.13. Theodor W. Adorno	36
1.1.1.14. Nelson Goodman	38
1.1.1.15. Jean-Francois Lyotard	39
1.1.1.16. Arthur C. Danto	41
1.1.2. Philosophische Nachbetrachtung und anderes	43
1.1.3. Kunst und Psyche	50
1.1.3.1. Eine kurze Frage nach dem Genie	55
1.1.4. Kunst als schöpferischer Vorgang	64
1.1.5. Am Beispiel Theater	68
1.1.6. Das Leben als Kreatives Netzwerk	71
2. Emotion – Ein per se nicht wissenschaftlicher Begriff	73
2.1. Was ist Emotion/sind Emotionen	73
2.1.1. Emotionsformen	82
2.1.2. Positiv und/oder negativ	85
2.2. Wissenschaftliche Fassbarkeit	88

2.3. Emotionen als körperlicher Vorgang.....	95
2.3.1. Ein schneller Blick in das Gehirn	99
2.4. Emotion und Theatralik.....	107
2.4.1. Emotionen und Handeln	114
2.4.2. Die Wirkung: Emotion durch Emotion.....	119
2.4.3. Schöpfung durch Emotion	120
3. Kreativität.....	123
3.1. Kontur einer Forschungsgeschichte der Kreativität.....	124
3.2. Der kreative Mensch.....	132
3.3. Der kreative Prozess	135
4. Emotionale Kreativitätstheorie.....	139
4.1. Spielen und Handeln	146
4.1.1. Stepinas systematische Handlungstheorie: ein Fundament.....	149
4.1.2. Theatrales Handeln im Fokus.....	151
4.1.3. Theatralität als sprachliches Geschehen.....	155
4.1.4. Aristoteles und der Telos der Natur	157
4.1.5. Die Vielfältigkeit menschlichen, emotionales Handelns.....	160
4.2. Eine verbindende Idee	164
Epilog.....	174
Literaturliste	176
Abbildungen	187
Weiterführende Literatur	189
Lebenslauf.....	190
Abstracts (Deutsch und Englisch)	191

„Vor ein paar Jahren beklagte eine führende Ölgesellschaft, dass es einigen Mitarbeitern im Bereich Forschung und Entwicklung an Kreativität mangle. Die Firmenleitung setzte ein Psychologenteam ein. Es sollte herausfinden, worin sich die wenig kreativen Mitarbeiter von den Kreativen unterscheiden. Nach drei Monaten kamen die Psychologen zu dem Ergebnis: der Hauptunterschied zwischen den kreativen und den weniger kreativen Mitarbeitern besteht schlicht darin, dass die kreativen Leute sich selbst als kreativ einschätzen, und die weniger kreativen genau das nicht tun.“

Richard L. Weaver, amerikanischer Hochschullehrer

Vorwort

Warum sollte eine (kreative) wissenschaftliche Arbeit keine Freude bereiten – den LeserInnen, die hier aus mehreren Gründen vorangestellt seien, wie den VerfasserInnen beim Niederschreiben ihrer Ideen und Recherchen. Derlei Werke, seien es nun kurze unselbstständige Texte, wissenschaftliche Magazinbeiträge, ganze Bücher oder gar Sammelbände, werden oft von beiden Seiten voreingenommen oder gar verkrampft in Angriff genommen und das Eine bedingt in einem solchen Fall das Andere. Oft beginnen bereits die Autoren mit einem schlechten Gefühl zu schreiben, ein Gefühl, das auch auf objektive LeserInnen überspringen kann und oft auch wird. Dasselbe gilt in ähnlichem Maße für die RezipientInnen: Wer schon vor dem Lesen emotionale Schutzmechanismen aufbaut, Vorurteile hegt und pflegt, wird beim Lesen keine Freude haben, geschweige denn, sich das Gelesene als langfristiges Wissen aneignen. Man soll kritisch sein, aber nicht abgeneigt. Natürlich gibt es Werke, die nicht mehr sind als eine langweilige Aneinanderreihung von Buchstaben, eine Zusammenstellung verschiedener Zitate des Zitierens willen, oder eine Lektüre, die unter Zwang oder Druck entstanden ist. Derlei Texte erkennt man rasch, man sollte aber trotzdem unvoreingenommen beginnen – ins Regal kann man ein Buch immer noch zurückbringen. Mit dieser kurzen, manche werden sagen, „ganz und gar unwissenschaftlichen Einleitung“, wären wir irgendwie auch schon mitten im Thema: Emotionen.

Bereits in der allerersten Zeile des vorliegenden Vorwortes wird die „Freude“ erwähnt, aber ist Freude bereits eine Emotion? Und was haben Emotionen mit den Künsten, im Speziellen dem Theater und der künstlerischen Produktion zu tun? Es würde sich wohl kaum jemand trauen, Kunst - sei es nun ein Theaterstück, ein Gemälde, eine Plastik oder eine Straßenperformance - als emotionslos zu bezeichnen. Wie aber funktioniert diese undurchschaubar scheinende Verbindung? Der Autor, ein, was anzumerken wäre, selbst oft durch und durch emotionaler wie auch kreativer Mensch, hat es sich zum zugegebenermaßen hochgesteckten Ziel gesetzt, jene eng miteinander

verwobenen Strukturen, jene dünnen, unsichtbaren Fäden sichtbar zu machen, die Emotionen und Kunst miteinander verbinden und meistens sogar voneinander abhängig machen. Ein, wie viele meinen, unfassbares Gebiet (unfassbar im Sinne von „schwer objektiv zu analysieren, begreifbar zu machen“), da Emotionen, ähnlich wie zum Beispiel „die Seele“, scheinbar nicht greifbar sind. Trotzdem sollte man sich davon nicht abschrecken lassen, denn oftmals sind es gerade „unfassbare“ Thematiken, die sich als besonders ergiebig erweisen und den AutorInnen, wie auch den LeserInnen, neue Erkenntnisse ermöglichen.

Lassen wir uns also von den folgenden Kapiteln überraschen, denn zum jetzigen Zeitpunkt weiß auch der Verfasser dieser Arbeit nicht, was schlussendlich dabei herauskommen wird. Ein Thema ist jedenfalls vorhanden, es liegt nun an ihm, jene Aussagen, Theorien und Ideen aus einer Fülle von Material zu extrahieren, um einen guten Einstieg in die behandelte Fragestellung zu gewähren. Viel mehr kann, auch wenn es im Sinne des Autors läge, nicht geleistet werden, ohne den einzuhaltenden Rahmen zu sprengen. Diese erste Themenein- und Übersicht sollte allerdings bestimmte vorgeschriebene Kriterien wie Übersichtlichkeit, Lesbarkeit, Verständlichkeit und natürlich Wissenschaftlichkeit erfüllen. Zu diesen Zielen soll die intensive Beschäftigung mit einer gut ausgewählten Literaturliste führen. Auch hier kann aber wieder nur gelten: es darf kein Anspruch auf Vollständigkeit gestellt werden. Zu umfangreich ist das vorhandene Material mit verwandten Themen, zu unübersichtlich die Auswahl, die es nun gilt, ganz spezifisch zusammenzustellen. Eine gut durchdachte Literaturliste sollte man wie einen interessanten Fernsehabend betrachten. Aus mehrmaligem Hin- und Herschalten entsteht ein einheitlicher „flow“, fast wie eine eigene Sendung, die nur jene sehen können, die vor demselben Gerät sitzen. Die individuelle Betrachtung und Beurteilung einer wissenschaftlichen These erfolgt fast immer subjektiv und ganz individuell vom Wissen und den Erfahrungen der LeserInnen abhängig. Jeder liest im Grunde genommen sein eigenes einzigartiges Werk. Die Ausarbeitung des Themas soll, das ist ebenfalls ein Anliegen des Verfassers, eine ausgewogene Mischung aus einem positivistischen Referat

über die Forschungsgegenstände „Kunst“, „Emotionen“, „Kreativität“ und der hermeneutischen Rezeption aus der Zusammenlegung dieser drei Felder werden. Zum einem soll sich der persönliche Standpunkt des Verfassers im Hintergrund halten, auch wenn das nicht immer möglich sein wird, zum anderen sollen einige der folgenden Kapitel, allen voran die Vorstellung der abschließenden Theorie, von den Erfahrungen und Beobachtungen leben, die jener, jenseits der Bücher, bei seiner praktischen, künstlerischen Tätigkeit machen konnte. Die Frage, ob an das Thema emotional herangegangen werden soll, muss – wie soll es auch anders sein – verneint werden. Der Inhalt des zur Verfügung stehenden Materials und des Forschungsgegenstandes an sich ist ohnehin emotional durchtränkt. Dieser Tatsache, die ein Arbeiten an der Fragestellung nicht unbedingt einfacher macht, soll durch eine wohlüberlegte und systematische Herangehensweise der umgangssprachliche Wind aus den Segeln genommen werden.

Wie steht es eigentlich mit der Kreativität? Woher kommt sie, auf welche Weise manifestiert sie sich und ist sie messbar? Inwiefern sind Kunst, Emotionen und Kreativität miteinander verbunden? Um diese Fragen auch nur ansatzweise befriedigend beantworten zu können, bedarf es intensiver Recherchen. Es wird nötig sein, die wichtigsten Begriffe wie „Kunst“, „Emotion“ und „Kreativität“ zu definieren und auf mehreren Ebenen miteinander in Verbindung zu bringen. Es sollen die jeweiligen Forschungsgeschichten zumindest ansatzweise beleuchtet werden, um die Antworten auf ein solides Fundament stellen zu können. Interdisziplinarität ist in diesem Sinne ein wichtiges Stichwort, denn in den folgenden Kapiteln werden Ausflüge in die verschiedensten Fächer wie Psychologie, Philosophie, Soziologie, Hirnforschung, Kunstgeschichte und natürlich die Theaterwissenschaft gemacht. Die historisch-kulturelle, wie auch die mediale Verfasstheit des jeweiligen Untersuchungsgegenstandes soll dabei, so es die Mittel erfordern, ernst genommen werden. Selbstverständlich lag das Hauptaugenmerk bei der Recherche und Quellensuche bei gedrucktem Material. Nichtsdestotrotz soll auch das Internet als moderne Informationsquelle nicht übergangen werden. Besonders bei der Analyse von Begriffsdefinitionen und der Suche nach weiterführender Literatur wird das Netz oft eine große Hilfe

sein. Wie Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten als Herausgeber der „Geschichte der Gefühle“ (Böhlau Verlag, 2000) betonen, soll es auch hier das Ziel sein, „neue Wege in ein, bis vor kurzem noch zu Unrecht vernachlässigtes Forschungsgebiet zu bahnen, die eine Basis für weiterführende Forschungen in diesem Bereich bilden können.

Abschließend soll noch ein schreibtechnisches Detail hinsichtlich des Zitiervorganges erläutert werden: Natürlich wird die folgende Arbeit nach den Regeln der neuen deutschen Rechtschreibung verfasst. Auf der anderen Seite werden viele Zitate verwendet, die größtenteils aus der Zeit vor der Rechtschreibreform stammen und daher nur in der alten Schreibweise vorliegen. Diese Zitate werden bewusst nicht in die neue Schreibweise transkribiert. Außerdem wird in diesen Fällen absichtlich auf den Hinweis [sic!] verzichtet, um den Lesefluss nicht zu stören. Das gleiche gilt auch für die Geschlechterschreibweise. Wo es möglich sein wird, sollen geschlechtsneutrale Begriffe verwendet werden. Der Autor bittet um Verständnis.

Markus Neumeyer, am 31.12.2011

1. Kunst

1.1. Was ist Kunst?

„Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit.“

Karl Valentin

Was ist Kunst? Diese Frage wurde bereits unzählige Male gestellt und fast ebenso oft, jedoch auf unterschiedliche Art und Weise, beantwortet. Fragt man KünstlerInnen ob das, was sie machen, Kunst sei, werden sie es bejahen. Ist es in diesem Fall bereits Kunst? Die folgenden Unterkapitel sollen verschiedene Sichtweisen nebeneinanderstellen und, wenn auch keinen prinzipiellen Ausweg, so zumindest einen Überblick über das definitorische Kunstdilemma ermöglichen.

1.1.1. Allgemeines in 16 Theorien

Kunst ist im öffentlichen, wie auch im privaten Raum anzutreffen. Der Begriffserklärung nach, bezeichnet Kunst mehrere Felder:

- Kunst als ästhetischer Begriff
- Kunst als Gewerbe (Kunstgewerbe)
- ein Schulfach (Kunstpädagogik)
- Kunst als Handwerks- oder Gewerbebegriff (Bergmännische Kunst, Wasserkunst)

Im weiteren wollen wir uns dem ästhetischen Kunstbegriff widmen. „Kunst, als solche, ist fast überall und im weitesten Sinne bezeichnet das Wort Kunst jede entwickelte Tätigkeit, die auf Wissen, Übung, Wahrnehmung, Vorstellung und Intuition gegründet ist (Heilkunst, Kunst der freien Rede). Im engeren Sinne werden damit Ergebnisse gezielter menschlicher Tätigkeit benannt, die nicht eindeutig durch Funktionen festgelegt sind. Kunst ist ein menschliches Kulturprodukt, das Ergebnis eines kreativen Prozesses. Das Kunstwerk steht meist am Ende dieses Prozesses, kann aber seit dem Beginn der Moderne auch als der Prozess selbst verstanden werden. Ausübende der Kunst im engeren Sinne werden Künstler genannt.“¹

¹ Vgl: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kunst>, Zugriff am 27.09.2010

Seit der Aufklärung werden unter dem Begriff „Kunst“ vor allem die Ausdrucksformen der Schönen Künste wie die *bildende Kunst* (Malerei, Grafik, Bildhauerei, Architektur sowie andere Kleinformen des Kunstgewerbes), die *darstellende Kunst* (mit den Hauptsparten Theater, Tanz und Filmkunst), der *Musik* (Vokal- und Instrumentalmusik) und der *Literatur* (mit den Hauptgattungen Epik, Lyrik und Dramatik) verstanden. Der Kunstbegriff ist seit seiner Entstehung einem ständigen Wandel unterlegen, seitdem Anfang der Moderne haben sich Ausdrucksformen und Techniken der Kunst jedoch stark erweitert. Die bildende Kunst ist um die immer größer werdende Sparte der Fotografie (analog und digital) erweitert worden. „Bei den Darstellenden Künsten, Musik und Literatur lassen sich heute auch Ausdrucksformen der Neuen Medien wie Hörfunk, Fernsehen und Internet hinzuzählen. Die klassische Einteilung verliert spätestens seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit der Suche nach dem Gesamtkunstwerk an Bedeutung. Kunstgattungen wie die Installation oder der Bereich der Medienkunst kennen die klassische Grundeinteilung nicht mehr.“²

Eines steht fest: der Mensch will, ganz verallgemeinert und auch wenn er sich dessen nicht bewusst ist, Kunst schaffen. Das beweisen die unzählig gefundenen Höhlenmalereien und bis zu 30.000 Jahre alte Figurenfunde aus der ganzen Welt. Von der griechischen Antike bis heute haben sich die bildende Kunst sowie die Architektur ständig weiterentwickelt. Folgt man der Kunst zu ihren Ursprüngen, stößt man noch auf das Kultische. Vorzeitliche Religionen (oder Kulte) dominierten die Werke der allerersten Künstler. Der emotionale Faktor ist so seit Anbeginn inhärent. Bereits während der Altsteinzeit entwickelt sich der Mensch zum Künstler, was sich eindrucksvoll an den Höhlenmalereien im heutigen Frankreich und Spanien ablesen lässt. Zu den frühesten Kunstzeugnissen gehören die rund 40.000 Jahre alten Elfenbeinfiguren aus dem Lonetal, die Flöten aus dem Geißenklösterle oder die Höhlenmalereien aus der Grotte Chauvet. Doch diese Kunst scheint nicht von

² Brockhaus-Enzyklopädie: 21. Auflage. Band 16. Leipzig: Brockhaus, 2006, S. 93–94.

ästhetischen Forderungen, sondern von magischen Vorstellungen inspiriert zu sein. Mehrere paläolithische Gebräuche beweisen heute, dass sich der Mensch schon damals sowohl natürlicher, wie übernatürlicher Problematiken bewusst war, die mit magischen Ritualen zu lösen versucht wurden. Den Toten wurde bereits in dieser Zeit große Aufmerksamkeit entgegengebracht, was auch als Zeichen emotionaler Verbundenheit gedeutet werden kann. Die Verstorbenen wurden sorgfältig begraben, es wurden Speisen, Werkzeuge und Schmuck beigelegt und Figuren geschnitzt, die ein Zeichen für den Glauben der Menschen an eine Existenz nach dem Tod sind. In diesem Sinne gilt Kunst seit frühester Zeit auch als Distinktionsmerkmal, wie es von der jüngeren Kunsttheorie und -soziologie diskutiert wird. Anthropologisch gesehen markiert der Anbeginn der Kunstproduktion (vor ca. 40.000 Jahren) den Übergang vom Homo sapiens zum Homo sapiens intellectus.

Die Frage nach dem Wesen der Kunst, hat sich besonders seit Beginn des 20. Jahrhunderts verschärft. Viele neue Kunst- und Stilrichtungen verwirrten selbst eingesessene Kunstexperten. Was ist Kunst? Michael Hauskeller, ein Associate Professor an der University of Exeter in England, ist von Peter Iden, dem Leiter des Feuilletons der Frankfurter Rundschau Ende der 1990er Jahre gebeten worden, auf jeweils zwei Zeitungsspalten in allgemein verständlicher Sprache und doch philosophisch anspruchsvoll, die wichtigsten Positionen der Ästhetik von den Anfängen bis heute darzustellen. Hauskeller sagte zu und extrahierte aus der Unzahl existierender Kunsttheorien 16 Ideen der Ästhetik, die auf den folgenden Seiten angeschnitten werden sollen. Hauskeller sah sich vorerst dem Problem gegenüber, eine aussagekräftige Auswahl zu treffen und der eine oder andere Ansatz könnte in seinem Buch sicher vermisst werden, nichts desto trotz beabsichtigte er, „wenigstens die einflussreichsten, interessantesten und repräsentativsten Kunsttheorien in die Reihe aufzunehmen und dabei einen Eindruck der Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten zu vermitteln.“³ Aus diesem Vorhaben entstand ein Buch mit 16 kompakten, aber aussagekräftigen Essays

³ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 7.

in denen die „Aufgabe der Kunst“ aus der Sicht von 16 großen Denkern seziert wird.

Soll Kunst bloß das Wahre, Gute und Schöne darstellen, oder doch eher ihre eigene Künstlichkeit. Die folgenden Theorien sollen dabei helfen, ein Fundament zu errichten, auf dem alle weiteren Fragestellungen guten Halt finden sollen.

1.1.1.1. Platon

Der antike altgriechische Philosoph Platon aus Athen (427 - 347 v. u. Z.) ist der erste große Meilenstein in der Geschichte der Philosophie. „Als Schüler des Sokrates schilderte er dessen Denken und Methode in vielen seiner Werke. Ein Kernthema für Platon war die Frage, wie unzweifelhaft gesichertes Wissen erreichbar ist und wie man es von bloßen Meinungen unterscheiden kann – so auch die Frage nach der Kunst.“⁴ „Kein Philosoph des Altertums hat der Schönheit eine solche Bedeutung beigemessen wie Platon und zugleich so entschieden das verurteilt, was später schöne Kunst genannt wurde.“⁵ Auffällig daran ist, dass Platon seine Laufbahn selbst als Tragödiendichter begonnen hat. Es dürfte die Begegnung mit Sokrates gewesen sein, die ihn auf die Suche nach Wahrheit ausgesandt hat und ihn bewog, seine dichterischen Bestrebungen aufzugeben. „Denn was immer es für ihn in der Kunst zu finden gab: Wahrheit gehörte nicht dazu.“⁶

Obwohl ursprünglich selbst hochbegabter Künstler, war Platons Haltung zu den Künsten gespalten. Unter philosophischem Gesichtspunkt war seine Beziehung zu den Künsten größtenteils sogar ablehnend. Seine Kritik an der Kunst, die er im Zusammenhang mit seiner Staatsphilosophie entwickelte, erregt seit der Antike großes Aufsehen. Wegen der außerordentlich starken Wirkung der Kunst auf empfindsame Gemüter, vertrat er in der *Politeia* die Überzeugung, der Staat

⁴ Vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Platon>, Zugriff am 27.09.2010

⁵ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 9.

⁶ ebda.: S. 9.

müsse die Kunst reglementieren, um verhängnisvollen Auswirkungen schädlicher Kunstformen auf die Gemeinschaft vorzubeugen. Daher ließ er in seinem Idealstaat nur bestimmte Tonarten und Musikinstrumente zu. Dichter, die unerwünschte Werke schufen, wollte er dort nicht dulden.⁷ Die reine Wahrheit konnte Platon in der Kunst nicht finden. Für ihn war selbst die naturgetreueste Darstellung der Welt nicht wahrer, als jedes andere Kunstwerk – allenfalls richtiger. „Wahrheit hat nach Platon nichts mit Ähnlichkeit oder Übereinstimmung zu tun, sondern mit dem *Seinsgehalt* einer Sache. [...] Für Platon sind Dinge nicht einfach nur, sondern manches ist mehr, anderes ist weniger, und je mehr etwas ist, desto wahrer ist es auch. Im vollkommenen Sinne wahr ist nur das, was auch in höchstem Maße ist.“⁸

Die größte Problematik, die bei dieser Sicht der Dinge auftaucht, ist folgende: Vollkommen wahr kann nach gemeingriechischem Verständnis nur etwas vollkommen Unveränderliches und Unvergängliches sein – Hauskeller nennt es etwas „Immergleichseiendes“. Allerdings scheint es nichts auf dieser Welt zu geben, das nicht irgendwann zugrunde geht. Kaum ist also etwas, ist es auch schon nicht mehr und dadurch auch niemals im vollkommenen Sinne wahr. Platon half sich aus dieser Misere, indem er von den Wesensgestalten der Dinge sprach. Jedes Objekt, sei es nur ein Baum, Haus oder Sessel, hat laut Platon ein ganz bestimmtes, wieder erkennbares Wesen, eine eigene Gestalt, ohne die unsere Welt „aus einem buchstäblich unvorstellbaren Chaos sukzessiver Eindrücke bestünde.“⁹ Auch wenn die Existenz dieser Dinge selbst zeitlich begrenzt ist, wird deren Wesenhaftigkeit dennoch in anderen Objekten derselben Form und Gattung weiterleben. Sogar wenn es diese Dinge gar nicht mehr geben sollte, werden die *Ideen der Dinge* in unseren Köpfen weiterexistieren. „Ideen sind für Platon keine bloßen Vorstellungsinhalte, sondern vielmehr so etwas wie die ewigen Urbilder alles Seienden, ohne die es

⁷ vgl. Dörrie, Heinrich: Der Platonismus in der Antike. Band 2, Stuttgart: frommann-holzboog, 1990. S. 303–315.

⁸ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C.H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 9-10.

⁹ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 10.

die uns bekannte, sinnlich erfahrbare Welt gar nicht gäbe. Sie sind der feste Formenbestand, aus dem sich diese Welt generiert, sie bringen Ordnung in die ständigen Veränderungen und gewährleisten so eine gewisse Konstanz. Vor allem aber sind sie das, was allein in vollem Sinne wirklich und wahr ist.“¹⁰ Was allerdings bedeutet das für die Kunst und ihren Wahrheitsgehalt?

Bei Platon gibt es zwei verschiedene Arten von Künstlern: erstens solche, die einen schöpferischen Herstellungsprozess bevorzugen und tatsächlich etwas herstellen. In diese Gruppe fallen zum Beispiel Baumeister, Tischler oder Wagenbauer. Zweitens solche, die sich auf die Darstellung oder Nachahmung (mimesis) beschränken, wie beispielsweise Maler, Dichter oder Bildhauer. Zugehörige der ersten Gruppen stehen, laut Platon, der Wahrheit wesentlich näher, als die der zweiten. „Während jene nämlich immerhin noch die Ideen, die sie in ihrem Geist vorfinden, unmittelbar in einen einzelnen, konkreten Gegenstand umsetzen, schaffen diese bloß ein Abbild jener Gegenstände. Sie sind `Nachahmer` des sichtbar Gegebenen.“¹¹ Die Künstler der zweiten Gruppe schaffen also bloß Werke zweiter Ordnung, Bilder von Bildern bzw. reine Abbildungen der Wirklichkeit. Sie bilden nicht das Seiende nach, sondern nur das Erscheinende und entfernen sich so nur noch weiter von der Wahrheit, für die im Grunde genommen, alle Erscheinung hinter sich gelassen werden sollte. „Mehr als das kann der Künstler aber nicht tun, da die Idee zwar intellektuell geschaut werden kann, aber sich aufgrund ihrer wesentlichen Allgemeinheit nicht sinnlich darstellen lässt. Die nachahmende Kunst kann somit niemals mehr sein, als der Schatten eines Traums.“¹² Tatarkiewicz betonte, dass Platon unter Ästhetik eine „objektive Gegebenheit, in der es kein subjektives Element geben dürfte“¹³ verstand. „Sein abwertendes Urteil betraf nicht die Architektur, die er nicht zu den nachahmenden (mimetischen), sondern zu den

¹⁰ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 10-11.

¹¹ ebda.: S. 11.

¹² Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 11-12.

¹³ vgl. Tatarkiewicz, Władysław: Geschichte der Ästhetik, Bd. 1: Die Ästhetik der Antike, Basel: Vittorio Klostermann, 1979, S. 143f.

„erschaffenden“ (poietischen) Künsten zählte, welche wirkliche Dinge hervorbringen, statt sie nur abzubilden“¹⁴

Platon forderte, dass sich die Kunst in den Dienst des Guten stellen lassen müsse, um so überhaupt eine Seinsberechtigung zu erlangen. Das Ziel der Kunst sei es, „die Sinne und Leidenschaften des Betrachters oder Zuhörers zu erregen, und das heißt, die Herrschaft der Vernunft zu unterwandern und so die rechte Ordnung der Seele zu zerstören. Da in dieser Ordnung aber die Schönheit der Seele besteht, vernichtet die Kunst paradoxerweise gerade durch ihre übergroße Schönheit eine andere, höhere Schönheit.“¹⁵ Schon Platon sprach also von den Leidenschaften der Betrachter und Zuhörer. Um Leidenschaft jedoch hervorrufen zu können, bedarf es einer Leidenschaft der Künstler, die in diesem Sinne Werke erschaffen.

1.1.1.2. Aristoteles

Obwohl Aristoteles (384 - 322 v. Chr.), der zweifellos zu den bekanntesten und einflussreichsten Philosophen der Menschheitsgeschichte zählt, ein Schüler Platons war, entwickelte er einen differenzierteren Zugang zur Kunst, der bis heute von vielen als grundlegend betrachtet wird. Mit Aristoteles, der zahlreiche Disziplinen wie Wissenschaftstheorie, Logik, Biologie, Physik, Ethik, Dichtungstheorie und Staatslehre, entweder selbst begründet oder maßgeblich beeinflusst hat, ließ der Widerspruch zu Platon nicht lange auf sich warten. Aus seinem überlieferten Gedankengut entwickelte sich der Aristotelismus. Ähnlich wie Platon versteht auch Aristoteles die künstlerische Tätigkeit als Darstellung oder Nachahmung (*mimesis*), doch bei ihm wird dieser Begriff in einer positiven Sichtweise betrachtet.

¹⁴ Platon, Sophistes 266c–d.

¹⁵ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S.13-14.



Abb.1: Die Philosophen Platon und Sokrates

Natürlich hat Aristoteles sein Kunstverständnis fast ausschließlich auf die Dichtkunst projiziert, und da vor allem auf die Tragödie, doch lassen sich viele seiner Ideen und Theorien auch auf andere Kunstrichtungen übertragen. Aristoteles gliedert die Wissenschaften in eine theoretische, eine praktische und eine poetische Gruppe. In seinem Werk, die „*Poetik*“ behandelt er einen Teil des poetischen, d. h. hervorbringenden menschlichen Wissens in beschreibender Weise und durch wissenschaftliche Beobachtung. In den Bereich der aristotelischen *Poetik* fallen zunächst all diejenigen Künste (τέχναι, *téchnai*), die nachahmenden bzw. darstellenden Charakter besitzen wie Epik, Tragödie, Komödie, Tanz, Musik und Dithyrambendichtung.

In Aristoteles' Sicht der Dichtung besteht die Funktion der Tragödie darin, Furcht und Mitleid („*phobos*“ und „*eleos*“) zu erregen, um beim Zuschauer eine Reinigung von diesen Emotionen zu bewirken (*katharsis*). Schon bei Aristoteles haben Emotionen eine große Rolle gespielt, sah er zum Beispiel auch die Ausbildung von Charaktertugenden (und damit einen Schritt zu einem glücklicheren Leben), eng mit ihnen verbunden, wenn nicht sogar gegenseitig bedingend, durch einen entsprechenden Umgang mit Emotionen und Begierden. Die positive Bedeutung der *mimesis* wird laut Michael Hauskeller

durch die Preisgabe des platonischen Wahrheitsidealismus ermöglicht. „Die sinnlich-gegenständliche Welt gilt Aristoteles nicht mehr als flüchtiges und daher seinsverminderndes Abbild einer von ihr getrennten, eigenständigen Ideenwelt. Vielmehr existieren die Ideen, das heißt die Formen der Wirklichkeit, nunmehr allein *in* der Wirklichkeit, haben also keinerlei transzendente Realität. Ebenso wenig wie es einen ungeformten Stoff gibt, gibt es vom Stoff getrennte Formen. Alles was ist, ist eine Einheit von Stoff und Form [...]“¹⁶ Es macht also keinen Sinn der Erscheinungswelt das Sein abzusprechen, da sie ihre Formen nur in unvollkommener Weise nachahmt. „Aus dem Gesagten ergibt sich auch, dass es nicht Aufgabe des Dichters ist, mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“¹⁷ Auch wenn es ganz bestimmte Geschichten sind, die erzählt werden, in denen ganz bestimmte, beim Namen genannte Personen vorkommen, so soll doch nicht gezeigt werden, wie diese bestimmten Individuen gehandelt haben, sondern „dass Menschen einer bestimmten Art in Situationen bestimmter Art auf bestimmte Weise handeln. Anders als den Geschichtsschreiber interessiert ihn (Anm.: den Künstler) also nicht das Besondere als solches, sondern das Allgemeine, das im Besonderen zum Ausdruck kommt, oder mit einem Wort: das Typische.“¹⁸ Der Künstler muss also, und das meint auch Hauskeller, wiederkehrende Muster im Zufälligen finden, um diese dann zur Darstellung zu bringen.

Diese wiederkehrenden Muster können nach Ansicht des Autors in erkennbar hohen Maße auch Gefühle und Emotionen sein – Gefühle und Emotionen, die allerdings erst „erlernt“, oder besser gesagt „erkannt und verstanden“ werden müssen, um in der richtigen (und auch reinigenden) Art und Weise in die Kunst transferiert werden zu können, worauf in späteren Kapiteln noch näher eingegangen werden soll.

¹⁶ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S.15.

¹⁷ Aristoteles: Poetik, Griechisch/Deutsch. Übersetzung von Michael Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1984. S. 29.

¹⁸ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S.16.

Neu bei Aristoteles war die Erkenntnis, dass Künstler, wie z. B. Maler, auch Dinge abbilden können, die es in der realen Welt so nicht gibt. „In der Kunst ist darum das Wahrscheinliche, auch wenn es unmöglich ist, grundsätzlich dem Möglichen, aber Unwahrscheinlichen, vorzuziehen.“¹⁹ Der Wert eines Kunstwerks lässt sich nach Aristoteles also nicht nur an seinem inneren Wahrheitsgehalt messen, sondern auch an der Wirkung, die es auf seinen Betrachter hat. Man könnte auch sagen: aus dem Zusammenwirken der Empfindungen und des gestalterischen Könnens des Künstlers entsteht ein Werk, ein Kunstwerk, das selbst an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit, große Wirkung auf Menschen haben kann, die es betrachten, fühlen, hören oder anderweitig wahrnehmen.

Wo Platon negative Seiten der Kunst erkannt haben wollte, hob Aristoteles das Positive hervor. Für Aristoteles ermunterten die in der Tragödie dargestellten Leidenschaften die Zuseher keineswegs sich den eigenen Leidenschaften hinzugeben. Für ihn stellte die Unterdrückung aller affektiven Regungen nicht die sittlich beste Lebensführung dar, sondern im Gegenteil, gab es für ihn durchaus starke Erregungen am richtigen Ort zur richtigen Zeit. Wer Unrecht beobachtet, so Aristoteles, darf, nein soll Zorn verspüren. Die Kunst soll dazu lediglich den, zugegebenermaßen wichtigen, Beitrag leisten, eine Art inneren Steuerungsmechanismus zur Verfügung zu stellen, der ungewollte affektive Regungen in die rechten Bahnen lenkt. Wie genau das funktionieren soll, konnte auch Hauskeller in Aristoteles Werken nicht finden. Die emotionale Kreativitätstheorie soll jene Bausteine an die Oberfläche holen und erklären, die dabei helfen, solcherart angemessene Reaktion (Affekte, Emotionen), aber eben auch die unangemessenen, sofern diese wahrhaft sind, aus dem Alltag in die Kunst zu bringen und sie, speziell als Künstler, im Moment ihrer Entfaltung zu erkennen, zu verstehen, zu speichern und wieder abzurufen, um sie in die jeweilige Kunstform umwandeln zu können.

¹⁹ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S.17.

Die Kunst würde so nicht nur für den Konsumenten und Rezipienten als Ablassventil unterdrückter Affekte fungieren, sondern auch für den Künstler – der sogar aus scheinbar schlechten emotionalen Höhepunkten im Alltag, wie starke Trauer oder heftige Wut, neue Kreativität schöpfen könnte. Womit Aristoteles Recht gehabt haben dürfte, ist seine Ansicht, nachahmende Tätigkeiten würden ebenso zum Wesen des Menschen gehören wie die Vernunft und, wie man betonen sollte, die Emotionen.

1.1.1.3. Mittelalter

Für die mittelalterliche Ästhetik wurde die Schrift eines unbekanntem Autors über *Die Namen Gottes* maßgeblich. „Und vollends, welche Worte möchte finden, wer versuchen wollte, das Wesen an sich eines Sonnenstrahls zu beschreiben! Denn das Licht stammt vom Guten und ist ein Bild der Güte. Und so wird das Gute auch mit dem Namen ‚Licht‘ gepriesen.“²⁰ Lange Zeit galt Dionysios, ein in der Apostelgeschichte genannter Ratsherr, fälschlicherweise als Verfasser. Heute nennt man den Autor ‚Pseudo Dionysios Aeropagita‘, ein um das Jahr 500 wirkender anonymer Philosoph und Theologe, der die Identität des Atheners in Anspruch nahm. „Der pseudo-dionysische Vergleich des göttlichen Wirkens mit der Erscheinung des Lichts führte im Mittelalter zu einer besonderen Wertschätzung des sichtbaren Lichts in all seinen Formen.“²¹ Als schön galt damals alles, was den „Lichtcharakter“ hatte, denn Gott selbst war zwar nicht sichtbar, aber das Licht wurde als seinem Wesen ähnlich betrachtet. Alles Bunte, Helle, Leuchtende sowie glänzende Materialien wie z. B. Gold, galten als besonders schön. Aber auch wohlproportionierte Gestalten wurden als lichthaft betrachtet.

„Unter Kunst (*ars*) verstand man allerdings im Wesentlichen die Herstellung und Gestaltung von Gebrauchsgegenständen. Kunst war Handwerk, und Handwerk

²⁰ Tritsch, Walter: *Dionysios Aeropagita - Mystische Theologie und andere Schriften*. Übersetzt und kommentiert von Walter Tritsch, München-Planegg: Barth, 1956. S. 679c.

²¹ Vgl.: Tatarkiewicz, Władysław: *Geschichte der Ästhetik*, Bd. 2: *Die Ästhetik des Mittelalters*. Basel: Schwabe, 1980.

Kunst, was unter anderem dazu beitrug, dass ein Gegenstand niemals unter rein ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt wurde – das heißt unter alleiniger Berücksichtigung seiner Erscheinungsqualität –, sondern immer auch in Bezug auf seinen Zweck.“²² Das Göttliche wurde im Mittelalter in allen schönen Dingen erblickt, denn die sichtbare Schönheit ließ die Schönheit Gottes erahnen und war zugleich, wie bereits erwähnt, deren Abglanz und Vorschein. Die Gefühlswelt des Künstlers, seine Emotionen und Erfahrungen traten dabei in den Hintergrund, denn „die Aufgabe der Kunst [...] war es, auch das Wirken des Unsichtbaren im Sichtbaren deutlich hervorzuheben und derart die Spuren Gottes in der Welt nachzuzeichnen.“²³

Das Theater betreffend, war das Mittelalter keine besonders ergiebige Zeit. „Mittelalterliches Theater reicht vom Abklingen spätantiker Theaterformen über eine weitgehend überlieferungsfreie Zeit im Frühmittelalter und Ansätzen zu geistlichen Spielen im Hochmittelalter, die zunächst als Bestandteile von Gottesdiensten überliefert sind, bis zu den umfangreichen theatralischen Aktivitäten im Rahmen von Stadt, Kirche und Hof im Spätmittelalter.“²⁴ Wo in der Spätantike noch Einklang zwischen Theater, Staat und Religion herrschte, stand Religion seit der Vorherrschaft des Christentums ab 381 mit dem Theater auf Kriegsfuß. Das spätrömische Theater war an ein Konzept von Öffentlichkeit gebunden (Gladiatorenkämpfe), das in krassem Gegensatz zur christlichen Ideologie stand. Die christliche Verurteilung des antiken Theaters richtete sich allgemein gegen öffentliche Vergnügungen und gegen das Zurschaustellen von Autorität. Die antiken und spätantiken Arena-Spektakel, die das Volk gut stimmen sollten, waren reine Machtdemonstrationen und keine Kunst. Die dargestellten und beim Publikum hervorgerufenen Emotionen waren allerdings realer, als in fast allen anderen bisherigen und auch folgenden Formen der Darstellung und deswegen besonders mitreißend.

²² Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 22.

²³ Ebda.: S. 23.

²⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Mittelalterliches_Theater, Zugriff am 28. 09. 2010

Johannes Chrysostomos, ehemals Erzbischof von Konstantinopel, verlautbarte, dass die Öffentlichkeit des Gottesdienstes eine grundlegend andere sei als die des Theaters: „Wenn du dich ins Theater begibst und deine Augen an den nackten Gliedern der Schauspielerinnen weidest, so ist das zwar nur vorübergehend, doch du hast dadurch einen mächtigen Zunder in dein Herz gelegt.“²⁵ Ab dem 13. Jahrhundert wird Aristoteles wieder gelesen. Passions- und Osterspiele stehen jetzt im Vordergrund und werden immer umfangreicher und aus dem engeren Bereich der Kirche ausgeschlossen. Die Jahrhunderte langen Zurückhaltungen gegenüber einer Darstellung der Figuren des Heilsgeschehens ist mittlerweile überwunden. Die Kunst war dennoch eng mit den religiösen Bräuchen verbunden.

1.1.1.4. Renaissance

Im Gegensatz zum Ständewesen des Mittelalters ist die Renaissance durch die Entwicklung des Menschen zu individueller Freiheit gekennzeichnet. Es ist aber nicht die kulturgeschichtliche Epoche, die uns an dieser Stelle besonders zu interessieren hat, sondern die kunstgeschichtliche, auch wenn diese beiden Ebenen Teile desselben Ganzen und untrennbar miteinander verbunden sind.

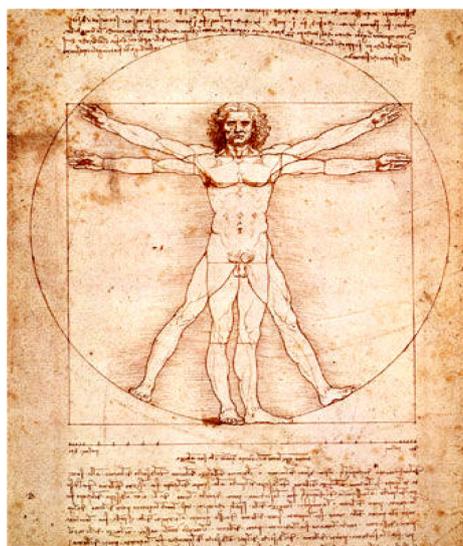


Abb. 2: Der vitruvianische Mensch von Leonardo da Vinci.

²⁵ Heilmann, Alfons/Kraft, Heinrich (Hrsg.): Texte der Kirchenväter. Bd. 3, München: Kösel, 1963–66. S. 658.

Der Begriff „Renaissance“ selbst bedeutet nichts anderes als Wiedergeburt und das bezeichnet eine Zeit des kulturellen Auflebens der griechischen und römischen Antike im Europa des 14. bis 17. Jahrhunderts. Während des Mittelalters hatte die Kunst im Dienst der Religion gestanden und die bildende Kunst war ein Handwerk, das im Grunde jeder lernen konnte. Erst im 15. Jahrhundert begannen Künstler wieder selbstbewusst aufzutreten und schafften es sich vom Gängelband der Religion zu befreien. Kunstwerke durften nun ausschließlich für sich selbst sprechen und die bildenden Künste wurden fast so etwas wie verwissenschaftlicht. Nicht mehr Gott bzw. das Göttliche nachzuahmen war Ansporn, nein, die sinnliche Erfahrung selbst diente der Kunst zur Lehrmeisterin, was von vielseitigen Talenten wie Leon Battista Alberti (1404–1472)²⁶ und Leonardo da Vinci (1452–1519)²⁷ immer wieder betont wurde. „Was das Auge sieht, ist alles andere als nur die Oberfläche der Welt. Es ist die Wirklichkeit selbst, und nicht etwa eine chaotische, haltlos dahinfließende, sondern eine geordnete, harmonisch gegliederte Wirklichkeit. [...] Das Schöne nicht zu sehen beweist nicht so sehr einen Mangel an Geschmack als vielmehr einen Mangel an Erkenntnisfähigkeit.“²⁸ Nicht nur unter bildenden Künstlern wurde die Ansicht vertreten, dass es zur Darstellung eines menschlichen Körpers unbedingt tiefgehender anatomischer Kenntnisse bedarf. Wo dieses Wissen fehlt, werden die dargestellten Menschen „eher einem Sack voll Nüsse als einem menschlichem Äußeren [...] oder eher einem Bündel Rettiche als muskulösen nackten Körpern gleichen“,²⁹ wie Leonardo da Vinci in seinen philosophischen Tagebüchern ironisch bemerkt. Die Gestaltungskraft der bildenden Künste in der Renaissance sollte die Wirklichkeit übertreffen, die Arbeit am Objekt war allerdings mehr von perfekter Technik als Emotion beeinflusst.

²⁶Vgl.: Battista Alberti, Leon: Zehn Bücher über die Baukunst. Deutsch von M. Theuer, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1991 (Unveränd. reprographischer Nachdr. der 1. Aufl. Wien, Leipzig, Heller 1912).

²⁷ Vgl.: Da Vinci, Leonardo: Philosophische Tagebücher. Hamburg: Rowohlt, 1958.

²⁸ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 28.

²⁹ Da Vinci, Leonardo: Philosophische Tagebücher. Hamburg: Rowohlt, 1958. S. 85.

Die Entwicklung des Theaters in der Renaissance schritt vom Ende des Mittelalters an rasch voran. Mit der Loslösung der Liturgie wandelte sich auch die streng symbolistische Spielweise und die geistlichen Spiele wanderten aus den Kirchen auf die Kirchenvorplätze. Die Bevölkerung wurde in das Spiel eingebunden und Latein wurde gegen die Volkssprache ausgetauscht. Nach und nach wurde das Theater wieder emotionaler. Bereits im 14. Jahrhundert stand nicht mehr die Verehrung Jesu, sondern Erniedrigung und Leiden im Vordergrund – die Passionsspiele waren geboren. In diesem Zusammenhang wäre darauf hinzuweisen, dass „Passion“ nicht nur die Leiden Christi beschreibt, sondern auch Leidenschaft an sich bedeuten kann. Bald hatte das Theater neue Funktionen in der höfischen und kirchlichen Repräsentanz inne. Während die Bürger das mittelalterliche Mysterienspiel fest übernommen hatten, entstand an europäischen Höfen eine neue Elitekultur. Philosophie und Kunst konzentrierten sich immer mehr auf Entfaltung der freien Persönlichkeit. Es war der Beginn der Neuzeit.

1.1.1.5. Immanuel Kant

Kunst galt seit Aristoteles stets als stark regelgeleitetes Tun – ein Kunstverständnis, das in der klassizistischen Ästhetik des 17. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erlebte. Man dachte, es genüge bloß genau benennbare Vorgaben zu befolgen, um etwas Schönes (Kunst) zu erschaffen. Besonders das französische und deutsche Kunstverständnis prägte diese teils sehr festgefahrene Ansicht bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Beeinflusst durch Jean Baptiste du Bos ästhetische Schrift *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (*Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerei*, 1719) hatte sich in England eine Ästhetik des Gefühls entwickelt. In diesem Werk bekräftigte der französische Theologe und Historiker, es seien die Aufgaben von Dichtkunst und Malerei, „*de toucher et de plaire*“ („zu berühren und zu gefallen“). Kunst dürfe nicht nur schön sein, sondern müsse auch die Herzen bewegen. Er wurde dadurch zu einem Begründer der sogenannten Empfindsamkeit und erregte die Aufmerksamkeit von englischen Künstlern und Philosophen wie z. B. Shaftesbury, Hutcheson und Burke, die sich gegen die

klassizistische Rationalisierung der Kunst zur Wehr setzten. Dieser Idee zufolge sollte nur schön sein, was auch als schön empfunden wurde, was David Hume zu dem Schluss brachte, dass „die Empfindung von Schönheit letztlich nichts anderes sei als die Empfindung der eigenen Lust bei der Betrachtung eines Gegenstandes. Das Schöne war somit mit dem nur subjektiv bestimmbar *Angenehmen* identisch.“³⁰ Für Immanuel Kant (1724–1804) vereinen beide Theorien das Wesen des Ästhetischen.



Abb.3: Immanuel Kant, Radierung von Johann Leonhard Raab, nach einem Original von Ludwig Döbler (1791)

Für Kant ist die Lust am Schönen „von ganz eigener Art und darf nicht mit dem Wohlgefallen am *Guten* einerseits oder dem Wohlgefallen am *Angenehmen* andererseits verwechselt werden.“³¹ Was Kant damit ausdrücken wollte, ist folgendes: Selbst wenn jemandem bewiesen werden sollte, dass etwas (ein Kunstwerk) in jeder Hinsicht den allgemeinen Regeln entspricht, bedeutet es noch lange nicht, dass sich jener auch überreden lässt, es auch schön zu finden. Nicht ohne Grund wird das ästhetische Urteil in Anerkennung seiner

³⁰ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 33.

³¹ ebda. S. 33.

Unabhängigkeit von der Vernunft auch Geschmacksurteil genannt und Geschmäcker sind nicht nur sprichwörtlich verschieden. Was für Beurteilung des Schönen der Geschmack ist, ist für seine Hervorbringung das Genie. Das Genie ist für Kant „das Talent, welches der Kunst die Regel gibt.“³² Jede ästhetische Idee ist, Kant zufolge, eine „inexponible Vorstellung der Einbildungskraft.“³³ Gefühle als Betrachtungsgegenstand hat Kant (er nennt sie Neigungen) aus der Philosophie mit Absicht ausgeklammert bzw. der Vernunft gegenübergestellt. „Emotionalität muss nach Kant überwunden werden, um sich als Subjekt zu verwirklichen. Dies allein kann praktisches Ziel des Menschen sein.“³⁴

1.1.1.6. Friedrich Schiller

In einigen von Schillers Werken kann man den Einfluss der kantschen Philosophie – vor allem der Ästhetik aus der Kritik der Urteilskraft – deutlich erkennen. Der Schriftsteller Theodor Körner machte Schiller im Jahr 1791 darauf aufmerksam, dass Kant Schönheit nur von der Wirkung auf das Subjekt beschreibe, aber nicht die Unterschiede schöner und hässlicher Objekte untersuche, worauf Schiller erst zwei Jahre später antwortete. Im ersten der sogenannten Kallias-Briefe vom 25. Januar 1793 war für Schiller die Schwierigkeit „einen Begriff der Schönheit objektiv aufzustellen und ihn aus der Natur der Vernunft völlig a priori zu legitimieren [...] fast unübersehbar.“ Schönheit wohne für ihn „im Feld der Erscheinungen“, wo für platonische Ideen kein Raum sei. Schönheit sei eine Eigenschaft der Dinge und ein „Ding ohne Eigenschaften“ sei unmöglich.³⁵ In diesem Zusammenhang formulierte Schiller auch seine berühmt gewordene Formel, Schönheit sei „Freiheit in der Erscheinung.“ Freiheit war natürlich auch ein Schlagwort dieser Epoche. Die

³² Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hg. v. Wilhelm Weischedel (Werkausgabe Bd. 10), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. §46.

³³ ebda.: §57, Anm. 1

³⁴ http://fakultaet.geist-soz.uni-karlsruhe.de/litwiss/downloads/Abstract_SWendhack.pdf, Zugriff am 29. 9. 2010

³⁵ vgl.: Luserke-Jaqui, Matthias/ Schiller, Friedrich: Das essayistische Werk, 5.7. Kallias Briefe und Über Anmut und Würde. Tübingen: A. Francke, S. 245.

Französische Revolution, der Schiller ursprünglich durchaus positiv gegenüberstand, bekam eine erschreckende Eigendynamik – die Emotionen und damit die Gewalt brachten ein Fass zum Überlaufen, das man besser Schöpfer für Schöpfer geleert hätte. Schiller war, entgegen einer weitverbreiteten Ansicht nach, nicht der Meinung, dass jeder Versuch, das gesellschaftliche System zu ändern, das Übel nur vergrößern könne. Das Problem sah er darin, dass ursprünglich gedacht wurde, man könne den autoritären Naturstaat problemlos in einen sittlich geläuterten Vernunftstaat umwandeln. Schiller verlangte nach einem ‚Zwischenschritt‘ um die Grundsätze der Vernunft annehmbar zu machen. Für Schiller, den bekanntesten Vertreter der *Sturm und Drang* Periode waren Emotion, Passion und die Sinne wichtiger als Rationalismus und die Regeln.



Abb. 4: Friedrich Schiller

Zu jener Zeit (1794) begann er mit seiner Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*.³⁶ Dem Menschen soll gelehrt werden, dass was er von Vernunft aus tun *soll*, auch tun *will*, damit Staat und Gesetz dem Individuum nicht fremd bleiben.

³⁶ Vgl. Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, 7. Auflage, München: Hanser, 1984. S.570–669.

„Da der Mensch nicht nur denkt, sondern auch fühlt, und sich in beidem sein Menschsein beweist, kann seine Vervollkommnung nicht darin bestehen, seinen natürlichen Empfindungen durch moralische Gesetze Ketten anzulegen. Ebenso wenig wie das Gefühl die Vernunft, darf die Vernunft das Gefühl beherrschen, vielmehr müssen beide, indem Pflicht und Neigung zusammenstimmen, gleichermaßen zu ihrem Recht kommen. Ein Mensch, der allein nach seinem Gefühl und ohne Grundsätze handelt, ist ein „Wilder; ein Mensch aber, der nur nach Grundsätzen lebt und auf seine Gefühle keine Rücksicht nimmt, ist ein Barbar. [...] Wie aber sollte es gelingen, die Wahrheiten der Vernunft in den Gefühlen der Menschen zu verankern? Durch die schöne Kunst, lautet Schillers Antwort, denn obwohl die Kunst die Menschen nicht unmittelbar zu bessern vermag, kann sie ihnen doch die *Möglichkeit* zum Guten zurückgeben, indem sie das Notwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelt.“³⁷

Laut Schiller wirken im Menschen zwei entgegengesetzte Grundtriebe: der sinnliche oder Stofftrieb und der Formtrieb.

„Der Stofftrieb ist der sinnliche und geht aus den körperlichen Bedürfnissen des Menschen hervor. Der Formtrieb ist die vernünftige Seite des Menschen und versucht ihn über die physischen Grenzen hinweg in Freiheit zu setzen. Diese beiden Triebe bilden nun einen Scheingegensatz. Keiner von beiden darf allein die Herrschaft übernehmen. Beide müssen in einem natürlich gegebenen Gleichgewicht existieren und sich gegenseitig in Schranken halten. Dafür sei ein vermittelndes Glied nötig, welches Schiller im 14. Brief „Spieltrieb“ nennt. Dieser soll kein dritter Trieb sein, sondern die Wechselwirkung des Form- und des Stofftriebes. Wirken diese beiden Triebe zusammen, ergebe sich eine lebendige Gestalt. In ihr erkennen wir eine vollkommene Ästhetik.“³⁸

³⁷ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 40-41.

³⁸ Schmidt, Nicole: Über die ästhetische Erziehung des Menschen – Schillers Vorstellung des idealen Menschen und des idealen Staates. Auf:

In Anlehnung an Kant, wählte Schiller den Begriff *Spiel* ganz bewusst, um ihn dem implementierten Ernst der beiden Grundtriebe entgegenzustellen. Für Schiller macht erst das Spiel den Menschen vollständig. Darum spielt der Mensch nur „wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“³⁹ Nach Stepina, auf dessen systematische Handlungstheorie später noch ausführlicher eingegangen werden soll, ist „das Spiel als freie und selbstzweckliche Handlung und damit als die ‚wahre‘ Natur des Menschen im Gegensatz zur Arbeit zu verstehen.“⁴⁰

1.1.1.7. Arthur Schopenhauer

*„Der Mensch kann zwar tun, was er will,
aber er kann nicht wollen, was er will.“*

Arthur Schopenhauer

Ein weiterer Denker, der versucht hat, die Eigenheiten der Kunst präzise zu erfassen, war Arthur Schopenhauer (1788–1860). Er definiert Kunst in seinem 1819 erschienenen *opus magnum* ‚Die Welt als Wille und Vorstellung‘, als „die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes.“⁴¹ Dieser lautet: "Im Sinne des zureichenden Grundes finden wir, dass keine Tatsache (fait) als wahr oder existierend gelten kann und keine Aussage (Enonciation) als richtig, ohne dass es einen zureichenden Grund (raison suffisante) dafür gibt, dass es so und nicht anders ist, obwohl uns diese Gründe meistens nicht bekannt sein mögen.“⁴² Weiters beschrieb Leibniz das Prinzip als "bestimmender Grund" bzw. eine Gesetzmäßigkeit mit Gültigkeit vor aller Erfahrung, der zufolge „nichts geschieht, ohne dass es eine Ursache (cause)

http://philosophie.suite101.de/article.cfm/ueber_die_aesthetische_erziehung_des_menschen, Zugriff: 30. 9. 2010

³⁹ Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in fünf Bänden, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, 7. Auflage, München: Hanser, 1984. S. 618.

⁴⁰ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 38.

⁴¹ Schopenhauer, Arthur: Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Hg. v. Ludger Lütkehaus, Bd.1. Zürich: Haffmanns, 1988. S. 252.

⁴² Leibniz, Gottfried Wilhelm: Monadologie. Berlin: Suhrkamp, 1998. S.27 (§32).

oder wenigstens einen bestimmenden Grund (*raison déterminante*) gibt, d.h. etwas, das dazu dienen kann, *a priori* zu begründen, weshalb etwas eher existiert als nicht existiert und weshalb etwas gerade so als in einer anderen Weise existiert.“⁴³ Einfach ausgedrückt: Nichts geschieht ohne Grund – jeder Vorgang hat eine Ursache, jede Handlung ein Motiv. Auch können wir die *Welt an sich* nicht ergründen, wir wissen nur, dass sie anders sein muss, als sie uns erscheint. Diese bereits von Kant formulierten Gedanken modifiziert Schopenhauer in zweierlei Hinsicht um: Erstens glaubt er jedes Ding an sich als *Wille* bestimmen zu können. Zweitens gliedert er den Erscheinungsbereich in zwei Ebenen auf. Die eine ist die gewöhnliche Betrachtungsweise, die andere – und das ist jetzt der Unterschied zu Kant –, ist die der reinen Objektivität.

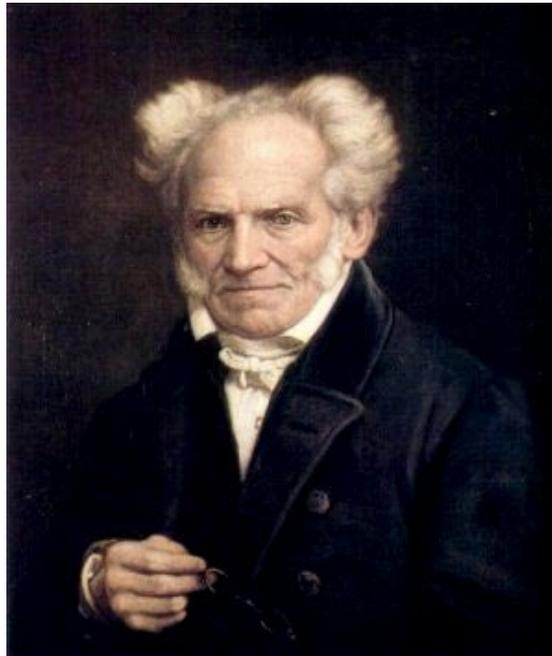


Abb. 5: Arthur Schopenhauer

„Der Wille als Ding an sich ist von seiner Erscheinung gänzlich verschieden [...]. Der Wille als Ding an sich liegt [...] außerhalb des Gebietes des Satzes vom Grund in allen seinen Gestaltungen, und ist folglich schlechthin grundlos, obwohl jede seiner Erscheinungen durchaus dem Satz vom Grunde unterworfen ist: er ist ferner frei von aller Vielheit, obwohl seine Erscheinungen

⁴³ Leibniz, Gottfried Wilhelm: heodizee. Berlin: Suhrkamp, 1999, S. 273 (§44).

in Zeit und Raum unzählig: er selbst ist Einer [...].“⁴⁴ Die reine Objektivität nach Schopenhauer wird dann erreicht, wenn „die in der Erscheinung gegebenen Dinge losgelöst von den spezifischen Formen der Vorstellung, also Raum, Zeit und Kausalität betrachtet werden, so dass nur noch das übrig bleibt, was Schopenhauer in Anlehnung an Platon ihre *Idee* nennt. Diese Betrachtungsart der Dinge ist die *ästhetische*. Sie ist „unabhängig vom Satz des Grundes.“⁴⁵ Die Aufgabe der Kunst ist es also, uns die Dinge und das Leben so zu zeigen, wie sie in Wahrheit sind, wir sie aber nicht erkennen können. Dichter sind für Schopenhauer so etwas wie allgemeine Menschen. „Alles, was irgend eines Menschen Herz bewegt hat, und was die menschliche Natur, in irgendeiner Lage aus sich hervor treibt, was irgendwo in einer Menschenbrust wohnt und brütet, - ist sein Thema und sein Stoff.“⁴⁶

In unserem Zusammenhang besonders interessant, wird die Idee der Idee Schopenhauers wenn man die richtigen Fragen in Bezug auf die Entwicklung einer „emotionalen Kreativitätstheorie“ stellt. Geht man davon aus, dass es Emotionen schaffen, künstlerische Kreativität auszulösen und dabei helfen, reale Gefühle in Kunstwerke zu transferieren, um sie beim Publikum wieder hervorzurufen, welcherart sind sie dann? Sind Emotionen an sich? Die Vernunft sagt, dass es der Wille des Künstlers ist, die bloßen, aber nicht minder intensiven Ideen seiner Emotionen über das Medium seiner Kunst, sei es nun Theater, Malerei o.a., den Betrachtern vorzuführen, und zwar nicht so wie sie sind, sondern wie sie sein sollen.

1.1.1.8. Georg Wilhelm Friedrich Hegel

„Das Kunstwerk ist das Produkt menschlicher Tätigkeit.“

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Einen ganz anderen Zugang zur Kunst hatte Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831). Er hatte großen Einfluss darauf, dass der Begriff Ästhetik, der

⁴⁴ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Band 1. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1987. S. 180ff.

⁴⁵ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 47.

⁴⁶ Schopenhauer, Arthur: Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Hg. v. Ludger Lütkehaus, Bd.1. Zürich: Haffmanns, 1988. S. 330f. (§521)

ursprünglich ganz allgemein die „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“⁴⁷ bezeichnete, heute fast als Synonym zu „Kunsttheorie“ verwendet wird. Was für Schopenhauer, seinen philosophischen Gegenpart, der *Wille* war, war ihm der *Geist*. Für Hegel ist es die Aufgabe der Kunst, das Wesen der Wirklichkeit darzustellen. „Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann.“⁴⁸

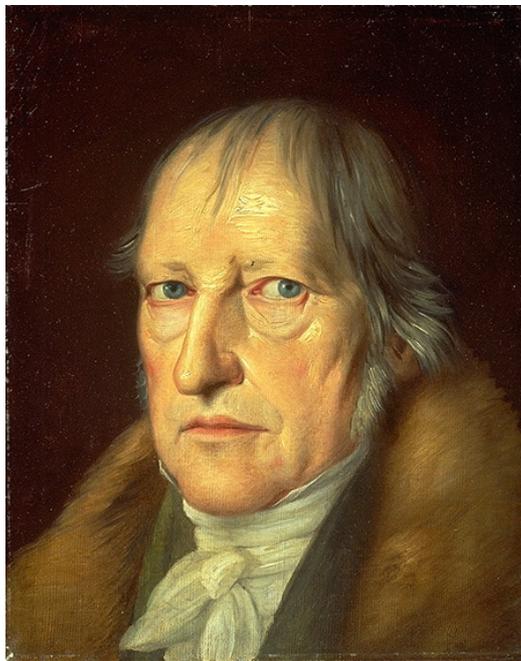


Abb. 6: Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Dass Kunst primär die Natur nachahmen müsse, lehnt Hegel ab. Kunst hat die Aufgabe, den Betrachtern bestimmte Verständnisse in Form sinnlicher Anschauung zu vermitteln und dabei geht es nach Hegel genauso um ein ‚Verstehen‘ wie in Wissenschaft und Religion. In den Vordergrund hebt Hegel

⁴⁷ vgl. Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik – Die grundlegenden Abschnitte der ‚Aesthetica‘. Hg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Meiner, 1988.

⁴⁸ Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Theorie Werkausgabe – Vorlesungen über Ästhetik Teil 1. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 205.

wie bereits erwähnt den *Geist*, der über die Jahrtausende eine dialektische Entwicklung durchlaufen hat, die schließlich zu ihm selber führt.

„Aus der völligen Bewusstlosigkeit und Unfreiheit der unbelebten Materie hat er sich Schritt für Schritt bis zu der hoch entwickelten Geistigkeit des Menschen emporgearbeitet, wo er sich seiner selbst als Geist bewusst wird. Die ganze bisherige Natur- und Weltgeschichte ist demnach, fern jeder Zufälligkeit, nichts anderes als der Prozess der wachsenden Selbstentfaltung des Geistes, die in Hegels eigener Philosophie zu ihrem Ende kommt. So entdeckt Hegel die Historizität des Geistes und proklamiert zugleich das Ende der Geschichte für seine Zeit.“⁴⁹

Im Gegensatz zu Platon hält Hegel die Kunst nicht für eine bloße Täuschung. Indem sie der empirischen Wirklichkeit „den Schein und die Täuschung“ nimmt, enthüllt sie den „wahrhaften Gehalt der Erscheinungen“ und gibt ihnen so „eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit“. Sie hat dadurch „die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein“.⁵⁰ Je stärker die Dinge der äußerlichen, körperlichen Welt, das Sinnlich-Materielle vom Geistigen durchdrungen ist, desto schöner ist es für Hegel. Er bezeichnet die Funktion der in Erscheinung tretenden Geistigkeit als „das sinnliche Scheinen der Idee.“⁵¹ ‚Idee‘ ist bei Hegel als Einheit von Begriff und Realität zu verstehen. Daraus folgert, dass Schönheit durch die äußere Übereinstimmung der Realität mit dem Begriff (die so zur Idee wird) entsteht, was in der ursprünglichen Natur niemals gegeben sein kann – echte Schönheit könne es deshalb nur in der Kunst geben. Nur in ihr erscheint die Wahrheit rein und unverfälscht und „das Innere scheint im Äußeren und gibt

⁴⁹ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 51-52.

⁵⁰ Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Theorie Werkausgabe – Vorlesungen über Ästhetik Teil 1. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 22.

⁵¹ Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Vorlesungen über Ästhetik Teil1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 151.

durch dasselbe sich zu erkennen, indem das Äußere von sich hinweg auf das Innere hinweist“.⁵²

Leider schränkt Hegel die geschichtliche und gesellschaftliche Bedeutung der Kunst auf die Vergangenheit ein. Selbst für die Künste seiner eigenen Gegenwart konnte er wenig Verständnis aufbringen und was er von der Kunst-Entwicklung des letzten Jahrhunderts und den Werken der modernen Kunst halten würde, können wir uns heute nur ausmalen. Hegels Kunstbegriff war aus heutiger Sicht betrachtet in manchen Bereich, ein doch sehr beschränkter. Auch, dass er den Menschen dermaßen über die Natur hebt - der Mensch müsse die Fremdheit der Welt tilgen, bis er in allem nur noch sich selber sieht – ist vielleicht aus damaliger Sicht verständlich, heutzutage aber abzulehnen (besonders in Anbetracht des heutigen Technologie-Wahnsinns). Kunst nach Hegel solle nicht das gewöhnliche Dasein oder gar Hässlichkeit zeigen, sondern das „Wunder der Idealität“⁵³, denn „die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da“.⁵⁴

1.1.1.9. Karl Rosenkranz

Johann Karl Friedrich Rosenkranz (1805–1879) war deutscher Philosoph und Schüler von Hegel, dessen philosophische Ansätze er weiterführte. Er ist den Althegeleianern zuzurechnen, demzufolge es ihm fern lag, mit Hegels Idealismus zu brechen. Dennoch erkannte er, dass die Kunst unter Hegels Kunstverständnis Gefahr lief, in Konflikt mit der Wahrheit zu geraten. Kunst, die um jeden Preis schön sein will, kann auf Dauer nur ein stark verzerrtes Bild der Wahrheit verbreiten. In seiner Schrift *Ästhetik des Hässlichen* beklagt Rosenkranz „die unglaubliche Falschmünzerei“⁵⁵, die unter dem Namen des Idealismus betrieben wird. Für Rosenkranz ist das Leben keineswegs immer

⁵² Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Vorlesungen über Ästhetik Teil 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 37.

⁵³ ebda.: S. 215.

⁵⁴ Ebda.: S. 208.

⁵⁵ Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Hässlichen*. Hg. v. Dieter Kliche. Leipzig: Reclam, 1990. S. 9.

schön, die Kunst müsse es deshalb auch nicht sein. „Die Hölle ist nicht bloß eine religiös-ethische, sie ist auch eine ästhetische. Wir stehen inmitten des Hässlichen.“⁵⁶ Da die Kunst allerdings aus der menschlichen Sehnsucht nach dem Schönen entspringt, dürfe das Hässliche niemals ihr einziger Gegenstand sein.

1.1.1.10. Benedetto Croce

Für den Italiener Croce (1866–1952) war Ästhetik die Kunst des Ausdrucks. Er vertrat einen Vierstufenbau des Geistes: Intuition, Begriff, wirtschaftliches und ethisches Handeln; wobei jede dieser Stufen die vorhergehende voraussetzt. Mit seiner *Theorie der Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Linguistik* hat er bereits 1902 eine philosophische Grundlage zum Verständnis der modernen Kunst geschaffen. Dem von vielen alteingesessenen Kunstkritikern seiner Zeit oft kritisierten Verfall der Kunst konnte er damit eine geeignete Theorie entgegenstellen. Er unterschied Erkenntnis, die vom Verstand ausgeht von der Phantasie, durch die wir Dinge intuitiv erfassen. „Während der Verstand Begriffe hervorbringt, vermittelt uns die Phantasie Vorstellungsbilder oder kurz: Intuitionen. In beiden Fällen erkennen wir aber etwas anderes und auf eine andere Art und Weise. Die intuitive Erkenntnisart ist nun das entscheidende Bestimmungsmerkmal der Kunst.“⁵⁷ Wie Croce richtig erkannt hat, hängt die intuitive Erkenntnis dabei in keinster Weise von der logischen ab, wohl aber umgekehrt. Unter *Intuition* versteht Croce Wahrnehmungen, aber auch reine Vorstellungsbilder, was beweisen würde, dass es ihm nicht auf den reinen Realitätsgehalt ankommt. „Was man an einem

⁵⁶ Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Hässlichen. Hg. v. Dieter Kliche. Leipzig: Reclam, 1990. S. 11.

⁵⁷ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 63-64.

Kunstwerk intuitiv erkennt, ist nicht Raum und Zeit, sondern individueller Charakter oder Physiognomie.“⁵⁸



Abb. 7: Benedetto Croce

Eine Intuition nach Croce ist also eine aktive geistige Formung eines vorgegebenen Stoffes als Komplex von Empfindungen. „Jede echte Intuition ist zugleich Ausdruck (Expression).“⁵⁹ Ausdruck und Erkenntnis sind de facto nicht voneinander zu trennen, sprich, man kann keinen Gedanken haben, ohne ihn ausdrücken zu können. „Mit anderen Worten zeichnet sich der Künstler nicht durch seine technischen Fähigkeiten aus, sondern durch seine überragende Vorstellungskraft, also nicht durch das, was er hervorbringt, sondern bereits durch das, was er wahrnimmt.“⁶⁰ An diesem Punkt kann auch eine emotionale Kreativitätstheorie ansetzen und davon ausgehen, dass Künstler sich nicht nur

⁵⁸ Croce, Benedetto: Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung, hg. v. Feist., Erste Reihe, Bd. 1: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, Tübingen: Mohr, 1930. S. 4.

⁵⁹ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 65.

⁶⁰ ebda.: . S. 66.

besonders gut darauf verstehen, ihre Umgebung wahrzunehmen, sondern auch sich selbst mit all ihren Emotionen und Gefühlen. Die Intuition ist also ein ganz wichtiger Bereich einer solchen Theorie.

Was Croce ebenfalls hoch anzurechnen ist, ist sein Verständnis für die Bandbreite künstlerischer Ausdrucksweisen. Für ihn war jede ausgedrückte Intuition bereits Kunst. „Ein Epigramm gehört der Kunst an: warum nicht auch ein einfaches Wort? Eine Novelle gehört der Kunst an: warum nicht auch eine journalistische Zeitungsnotiz? Ein Landschaftsbild gehört der Kunst an: warum nicht auch eine topographische Skizze?“⁶¹ „Homo nascitur poeta“, sagt Croce: „Der Mensch wird als Dichter geboren.“⁶² Damit öffnete er der zeitgenössischen, modernen Kunst Tür und Tor.

1.1.1.11. Walter Benjamin

Der Mann mit dem eigenartigen Namen Walter Bendix Schönflies Benjamin (1892–1940) wurde zu einer Galionsfigur der 68er-Bewegung, obwohl er schon 28 Jahre zuvor verstorben war. Sein bekanntester Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erlangte erst Ende der 1960er-Jahre eine breitere Aufmerksamkeit und gilt heute als Gründungsdokument der modernen Medientheorie. 1936, als Benjamin sein berühmtes Werk im französischen Exil verfasste, befanden sich Fotografie und vor allem Film auf einem unaufhaltsamen Vormarsch. Jene Geschehnisse, die davor nur von wenigen Menschen unmittelbar wahrgenommen werden konnten, waren nun einem teils riesigen Publikum zugänglich. Benjamin wollte herausfinden, wie sich diese neuen Techniken auf das allgemeine Kunstverständnis und die Kunst selbst auswirkte.

⁶¹ Croce, Benedetto: Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung, hg. v. Feist, Erste Reihe, Bd. 1: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, Tübingen: Mohr, 1930. S. 15-16.

⁶² ebda.: S. 17.



Abb. 8: Walter Benjamin

Was Kunstwerke bis dahin ausgezeichnet hat, war laut Benjamin, ihre eigentümliche Aura, die er als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“⁶³ beschrieb. Diese ist einmalig und entsteht durch die Unwiederholbarkeit des Erlebten, geht aber durch die technische Massenproduktion verloren. Das in dieser Art reproduzierte Kunstwerk stehe nun allerdings jedem jederzeit zum Privatgebrauch zur Verfügung. Und auch wenn Benjamin den Verlust der Aura bedauert, betrachtet er die Massenproduktion in politischer Hinsicht für einen Schritt in die richtige Richtung. Jener Ästhetisierung und Auratisierung, die im Faschismus forciert wurden, konnte dadurch, laut Benjamin, entgegengewirkt werden. „Eine von ihrer Aura befreite Kunst hält den Betrachter nicht mehr zur andächtigen Kontemplation an, sondern lenkt ihn gerade von sich ab. Sie zerstreut ihn.“⁶⁴ Erst die zerstreute Masse, meint Benjamin, kann so eine kritisch begutachtende Position einnehmen. Der Unterschied vom Film zur Malerei trägt Weiteres dazu bei: „Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der

⁶³ Croce, Benedetto: Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung, hg. v. Feist, Erste Reihe, Bd. 1: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, Tübingen: Mohr, 1930. S. 18.

⁶⁴ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 72.

Gegebenheiten ein.“⁶⁵ So kann die Kamera ein genaueres Bild der Realität produzieren.

1.1.1.12. Martin Heidegger

Auch Heidegger, dessen Nähe zum Nationalsozialismus von vielen stark kritisiert wurde, gilt als einer der bedeutendsten Philosophen der jüngeren Geschichte. Die Kunst ist für Heidegger ein Mittel, sich mit der Technik zu beschäftigen, denn „weil das Wesen der Technik nichts Technisches ist, darum muss die [...] Auseinandersetzung mit ihr in einem Bereich geschehen, der einerseits mit dem Wesen der Technik verwandt und andererseits doch von ihm grundverschieden ist. Ein solcher Bereich ist die Kunst.“⁶⁶



Abb. 9. Martin Heidegger

⁶⁵ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. S. 13.

⁶⁶ Heidegger, Martin: Vorträge und Aufsätze. Stuttgart: Klett-Cotta, 10. Ausgabe, 2004. S. 36.

In seinen drei zusammengefassten Vorträgen mit dem Titel *Der Ursprung des Kunstwerks* stellt er die Frage nach dem selbigen, die er sehr ausführlich zu beantworten suchte.

„Die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes fragt nach seiner Wesensherkunft. Das Werk entspringt nach der gewöhnlichen Vorstellung aus der und durch die Tätigkeit des Künstlers. Wodurch aber und woher ist der Künstler, das was er ist? Durch das Werk; denn, dass ein Werk den Meister lobe, heißt: das Werk erst lässt den Künstler als einen Meister der Kunst hervor gehen. Der Künstler ist der Ursprung des Werkes. Das Werk ist der Ursprung des Künstlers. Keines ist ohne das andere.“⁶⁷

Schon nach kurzer Analyse des Problems schreibt Heidegger, dass die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes, zur Frage nach seinem Wesen wird. Dazu stellt er die Frage, was das Werk sei und wie es sei. Kunstwerke waren für Heidegger allgegenwärtig und „so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch“.⁶⁸ Er sah in allen Werken das *Dinghafte*. ‚Ding‘ nennt man im weitesten Sinne alles was überhaupt ist, also jedes *Seiende*, wobei wir im Alltag durchaus zwischen dinghaftem und nicht dinghaftem Sein unterscheiden (Menschen und andere Lebewesen gelten gewöhnlicherweise nicht als Ding).

Hat ein Ding – eine Einheit zwischen Stoff und Form – einen Zweck, so ist es vielmehr ein Zeug, das in seinem Sein durch den Charakter der Dinglichkeit bestimmt wird, unterscheidet Heidegger. Wird nun ein Zeug dargestellt und erzeugt dadurch in uns eine Vielzahl von Bezügen, ist es vielmehr ein *Werk*. Jetzt, meint Heidegger, kann das Wesen der Kunst bestimmt werden, als „das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“.⁶⁹ Das Kunstwerk im Kulturbetrieb wird zum Gegenstand. Es ist aus seinen konkreten Bezügen herausgerissen. „Spätestens hier zeigt sich, dass Heidegger die Kunst aus dem heraus zu verstehen sucht, was Benjamin ihren *Kultwert* nennt.“⁷⁰

⁶⁷ Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Reclam: Stuttgart, 1960. S. 7.

⁶⁸ ebda.: S. 9.

⁶⁹ ebda.: S. 30.

⁷⁰ Hauskeller, Michael: *Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 80.

1.1.1.13. Theodor W. Adorno

„Angesicht dessen, wozu die Realität sich auswuchs,
ist das affirmative Wesen der Kunst,
ihr unausweichlich zum Unerträglichen geworden.“

Theodor W. Adorno

Theodor W. Adornos (1903–1969) *Ästhetische Theorie* steht ganz im Zeichen der Verbrechen des Nationalsozialismus. Adorno bezieht im Vergleich zu Kant und Hegel eine grundlegend andere Position. Wie bei Kant und Hegel steht auch bei Adornos Kunstverständnis das *Verstehen* im Vordergrund, jedoch in einer ganz anderen Art und Weise. Kant und Hegel bestimmen den Wert der Kunst in Bezug auf unser Verständnis der Realität, unserer Weltrealität. Aus diesem Blickwinkel wird Kunst als eine Bestätigung dieses Verstehens verstanden. Die Kunst nach Adorno ist ein Geschehen, das keinerlei Bestätigung leistet, sondern bloße Irritation, Schock, Andersheit und Aufsplitterung von Gewohntem bedeutet. Adorno glaubt, dass unsere Wahrnehmungen und unser Verstehen nicht so funktionieren wie wir das glauben. Er stellt die *Identität* der *Nichtidentität* gegenüber und macht die Identitätsfixiertheit unserer Wahrnehmungen dafür verantwortlich, dass wir die Nichtidentität von Dingen aus den Augen verlieren, verdrängen. An dieser Stelle beginnt die ästhetische Erfahrung. Adorno sieht Kunst als utopisches Geschehen, das uns in eine bessere Welt blicken lässt, denn sie „zeigt uns unsere Wahrnehmungs- und Verstehenshorizonte dadurch in ihrer Beschränkung, dass sie uns Ausblicke in Gebiete jenseits dieser Beschränkung ermöglicht.“⁷¹ Dass die Welt nach den Gräueln des zweiten Weltkrieges, im speziellen Auschwitz, eine andere war und sich das auch auf die Kunst auswirkte, ist in Adornos *Ästhetischer Theorie* allgegenwärtig. „Angesichts dessen, wozu die Realität sich auswuchs, ist das affirmative Wesen der Kunst, ihr unausweichlich, zum Unerträglichen geworden.“⁷² Für Adorno gibt es nichts, das dem Schatten der Vernichtungslager entfliehen könnte, besonders die

⁷¹ Bertram, Georg W.: Kunst – Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 139.

⁷² Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 10.

Kunst nicht. „Solange das Leben anders ist, als es sein sollte, muss es auch Kunst geben, um das Bewusstsein der Negativität solchen Lebens wachzuhalten, die Erinnerung an das, was noch nicht ist, aber sein könnte, das noch ausstehende Glück.“⁷³ Trotzdem darf die Kunst ein derartiges Leben nicht positiv zeigen, denn alle echte Kunst hat nach Adorno traurig zu sein. Sie muss sich verweigern, um von der Gesellschaft nicht einverleibt zu werden. Deshalb muss die moderne Kunst sich immer wieder gegen die Realität abgrenzen, indem sie rigoros die Kommunikation verweigert.



Abb. 10: Theodor W. Adorno

Adorno betrachtet Kunst als ein Zusammenspiel zwischen sich (oder dem Künstler) und dem Kunstwerk. Ein Zusammenspiel zwischen dem geistig Allgemeinen und dem sinnlich Mannigfaltigen, das bei Adorno, anders als bei Kant und Hegel, ungleich verteilt ist. Das mannigfaltig Sinnliche, das Nichtidentische, wird durch das geistig Allgemeine immer mehr zurückgedrängt. Vielleicht könnte man auch sagen: „Man sieht nur, was man kennt oder auch sehen will.“ In diesem Sinne stimmt Adorno mit den Worten Friedrich Nietzsches überein, der das menschliche Verstehen als ein „Gleichsetzen des

⁷³ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 81.

Nicht-Gleichen“⁷⁴ verstanden hat. Für Adorno ist Kunst nichts anderes als eine alternative Ausgestaltung des Zusammenspiels zwischen Identität und Nichtidentität.

1.1.1.14. Nelson Goodman

Sind Kunstwerke Zeichen wie andere Zeichen es auch sind, oder besteht ein Unterschied? Diese Frage hat der amerikanische Philosoph Nelson Goodman (1906–1998) beantwortet, indem er Kunstwerke im Rahmen einer allgemeinen Zeichentheorie untersucht hat. Für ihn ist die Kunst unmittelbar an der Schöpfung der Welt beteiligt. Goodman versteht jedes Kunstwerk als komplexes Symbol, das nicht einfach nur (da) ist, sondern sich immer, aber auf unterschiedliche Art und Weise, auch auf irgendetwas bezieht. Eine Art dieser Bezugnahme ist die *Repräsentation* oder Darstellung, die Goodman als besondere Form der *Denotation*, also Bezeichnung versteht. Dass die Repräsentation nichts mit der Ähnlichkeit zu tun hat, zeigt die Tatsache, dass ein Bild ein Objekt repräsentieren kann, ohne ihm ähnlich zu sein und umgekehrt.

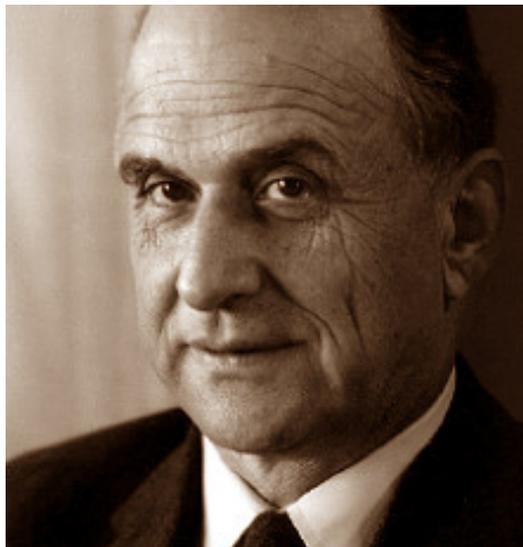


Abb. 11: Nelson Goodman

⁷⁴ Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, In: F.N., Kritische Studienausgabe, Bd. 1, München: Dtv., 1988. S. 880.

Der Zeichenstatus eines Zeichens, denn Goodman untersucht hat, hängt von seinem Gebrauch ab, was auch für Kunstwerke gilt. „Dinge fungieren nur dann als Kunstwerke, wenn ihre Symbolfunktion gewisses Merkmal aufweist.“⁷⁵ Diese von ihm in den Vordergrund gehobenen Merkmale nennt er „Symptome des Ästhetischen“.⁷⁶ Erregt Kunst Emotionen, so laut Goodman, niemals aus reinem Selbstzweck.

1.1.1.15. Jean-Francois Lyotard

Jean-Francois Lyotard (1924–1998) ist Namensgeber und einer der wichtigsten Theoretiker der Postmoderne. Lyotard plädiert für eine Kunst der Avantgarde in der statt Konsens, Dissens im Vordergrund steht. Die moderne Kunst ist für Lyotard eine Ereigniskunst, obwohl er es ungeheuerlich findet, dass sich überhaupt etwas ereignet, da die Gegenwart nur der kurze Punkt zwischen Vergangenheit und Zukunft ist. Wie kann da überhaupt irgendetwas gegenwärtig sein? Gibt unser Verstand etwas eine Bedeutung, wird vorausgesetzt, dass dieses Etwas geschieht. Er spricht vom *Ereignis des Daß*. Genau jenes sei dem Verstand unbegreiflich – was, laut Lyotard, nur die Kunst zu ändern vermag. Sie kann helfen, uns mit der Blöße des Ereignisses zu konfrontieren, was nur solange funktioniert, solange wir uns des reflektierenden Denkens enthalten. „Denkend wird das Kunst-Ereignis sogleich institutionalisiert und in eine Tradition eingegliedert. Damit wird jedoch das Unbestimmte, Nichtfassbare des Werks nicht überwunden, sondern lediglich verdrängt.“⁷⁷ Da wir uns normalerweise an das Altbekannte in unseren Erinnerungen halten, haben wir bestimmte Vorstellungen wie es weitergehen soll (z.B. die Handlung in einem Theaterstück, der nächste Pinselstrich eines Malers). Diese Erwartungen können, laut Lyotard, jederzeit enttäuscht werden und in genau dieser Möglichkeit des *Überraschtwerdens*, liegt das Ereignis verborgen. Wir

⁷⁵ Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 88.

⁷⁶ Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 232.

⁷⁷ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 94.

müssen uns dabei immer bewusst machen, dass es plötzlich zu Ende gehen könnte, „dass nichts geschieht, dass es nicht weitergeht, dass die Wörter, die Farben, die Formen oder die Töne fehlen, dass der Satz der letzte sein wird.“⁷⁸ Im Angesicht dieser Möglichkeit des Nichtseins tritt das bloße Ereignis erst hervor.

„Das Hervortreten des Ereignisses, der Gegenwart, des Seins, des Daß (sic), oder wie immer man es bezeichnen will, nennt Lyotard *Präsenz* oder auch das *Erhabene* (le sublime).“⁷⁹ „Dass hier und jetzt dies Bild ist, und nicht vielmehr nichts, das ist das Erhabene.“⁸⁰ Um in diesem Augenblick für Verblüffung zu sorgen, sprachlos zu machen, braucht die Kunst laut Lyotard nicht weniger als Vollkommenheit. Sie muss das Gewohnte durchbrechen und Schock hervorrufen.

„Angespornt durch die Ästhetik des Erhabenen, können und müssen die Künste, welches auch immer ihre Materialien sind, auf der Suche nach intensiven Wirkungen von der Nachahmung lediglich schöner Vorbilder absehen und sich an überraschenden, ungewöhnlichen und schockierenden Kombinationen versuchen. Und der Schock par excellence ist, dass es geschieht, dass etwas geschieht und nicht nichts, dass die Beraubung suspendiert ist.“⁸¹

⁷⁸ Lyotard, Jean-Francois: *Das Erhabene und die Avantgarde*. In: Verabschiedung der (Post-)Moderne, hg. v. Jaques Le Rider/Gérard Raulet, Tübingen: Gunter Narr, 1987. S. 251–269.

⁷⁹ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 95.

⁸⁰ Lyotard, Jean-Francois: *Das Erhabene und die Avantgarde*. In: Verabschiedung der (Post-)Moderne, hg. v. Jaques Le Rider/Gérard Raulet, Tübingen: Gunter Narr, 1987. S. 255.

⁸¹ Ebda.: S. 261.

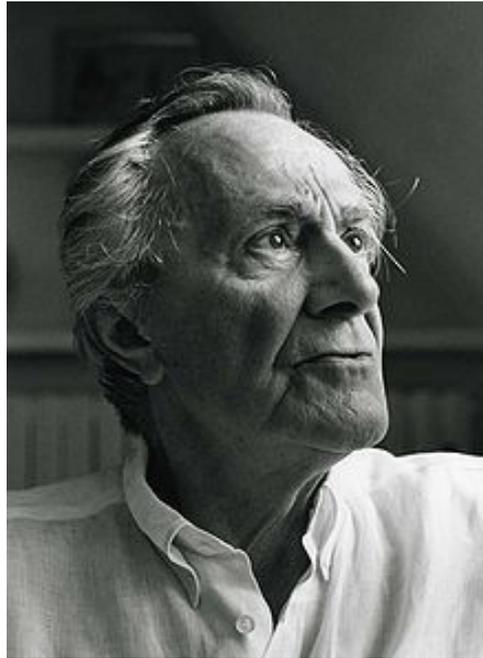


Abb. 12: Jean-Francois Lyotard

1.1.1.16. Arthur C. Danto

Es waren Andy Warhols Brillo Boxes Kunstwerke, die Arthur C. Danto (geb. 1924) veranlassten, die Revolution der gesamten Kunsttheorie zu verkünden. Danto stellte die Frage, wie es sein konnte, dass von zwei Objekten, die vollkommen ident sind, eines ein Kunstwerk sein kann und das andere nicht. Kann es sein, dass plötzlich jeder noch so besonders unbesondere Alltagsgegenstand einen ästhetischen Wert entwickeln kann, der ihn zum Kunstwerk erhebt? Schon 50 Jahre zuvor schaffte es *Marcel Duchamp* mit seinen Ready-Mades dem Kunstpublikum die Augen für den künstlerischen Wert von Alltagsgegenständen zu öffnen (man erinnere sich an sein ausgestelltes Urinal). Mit Warhol begann laut Danto „die posthistorische Periode der Malerei“.⁸²

⁸² Danto, Arthur C.: Kunst nach dem Ende der Kunst. München: Fink, 1996. S. 22.

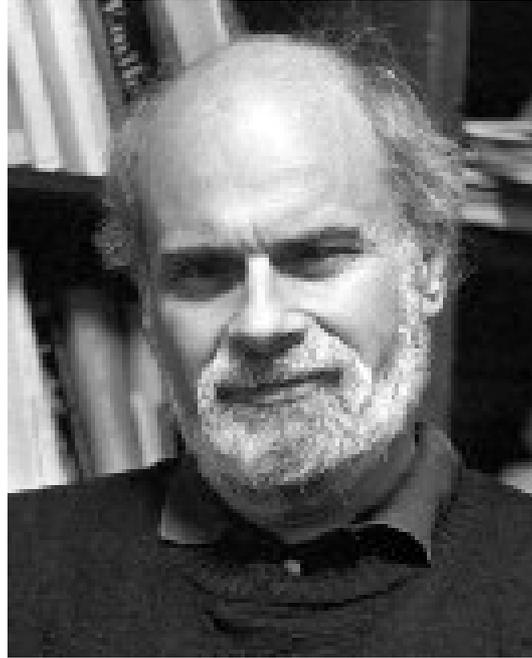


Abb. 13: Arthur C. Danto

Trotzdem, hält Danto daran fest, dass nicht alles Kunst ist und nicht alles Kunst werden kann, sofern es jemand dazu erklärt. Ausschlaggebend für das Sein eines Kunstwerkes ist, dass jemand erklären kann *worüber es ist*.

„Wie Wörter oder Sätze ist Kunst immer über etwas, während gewöhnliche Dinge niemals über etwas sind. Ihnen fehlt der Bezug, das Über-etwas-sein (aboutness). Die Topfreiniger-Kartons im Supermarkt sind über nichts, Warhols Brillo-Boxes hingegen sind über die Welt in der wir leben, über uns selbst und unsere Wahrnehmung dieser Welt.“⁸³

Für Danto wird das Ding durch die Möglichkeiten seiner Interpretation zum Kunstwerk und die Titel der Werke sind dazu ein wichtiger Anhaltspunkt. Generell kann man ein Werk nicht von dem Kontext trennen, in dem es entstanden ist, ohne ihm seine künstlerische Identität zu rauben. „Um das Werk zu verstehen, muss man die Metapher verstehen, auf der es beruht.“⁸⁴

⁸³ Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: C. H. Beck, 9. Auflage 2008. S. 100.

⁸⁴ Ebda.: S. 104.

1.1.2. Philosophische Nachbetrachtung und anderes

„Mensch werden ist eine Kunst.“
Novalis

Bereits Hegel hat vorausgesehen, dass Kunst ab einem bestimmten Punkt in Philosophie übergeht, sich aber nie von ihr ersetzen lassen wird können. Kunst und Philosophie sind also eng miteinander verbunden – ihre Auswüchse sind miteinander verwoben.

Über die unterschiedlichen Ansätze der bekanntesten Philosophen, die zugleich große Kunsttheoretiker waren und teilweise noch sind, wurde vorher bereits eingegangen. Leider ist es im Zuge dieser Arbeit nicht möglich, den Kunstbegriff noch viel näher zu erläutern und es muss klar sein, dass man über einen Kratzer an der Oberfläche nicht hinausgekommen ist. Dennoch sollte ein grundlegender Überblick gegeben sein, der schließlich dabei helfen soll, das Verständnis für die Ideen des Autors zu erleichtern. Es soll an dieser Stelle ebenfalls darauf hingewiesen werden, dass abgesehen vom dem Grundbegriff an sich (emotionale Kreativitätstheorie), vorerst absichtlich von einer Idee gesprochen wird.

Was die Kunst und ihre philosophische Betrachtung betrifft, gehen die Meinungen, wie man an den unterschiedlichen philosophischen Ansätzen erkennen kann, auseinander. Das liegt an der Philosophie selber, denn sie lässt sich nicht allgemeingültig definieren, weil jeder, der philosophiert, eine eigene Herangehensweise und eine ganz individuelle Sicht der Dinge entwickelt. Daher gibt es annähernd so viele mögliche Antworten auf die Frage was Philosophie eigentlich ist, wie es Philosophen gibt. Carl Friedrich von Weizsäcker hat einmal gesagt, die „Philosophie ist die Wissenschaft, über die man nicht reden kann, ohne sie selbst zu betreiben“.⁸⁵ Anders als zum Beispiel Glaubensgemeinschaften und festgefahrene Weltanschauungen stützen sich Philosophen bei der Bearbeitung philosophischer Fragen allein auf die Vernunft, also auf rationale Argumentation. Da die Kunst selbst nicht immer *vernünftig* ist, stellt sich die Frage, ob die Philosophie das alleinige, passende

⁸⁵ Weizsäcker, Carl Friedrich von: Die Einheit der Natur. München: Hanser. 1971.

Werkzeug zu ihrer gesamtheitlichen Analyse bietet. Kunst wird von und für Menschen gemacht. Menschen, die, alle für sich, ihre eigenen Erfahrungen haben, ihre eigene Art die Welt wahrzunehmen und ihren individuellen Geschmack entwickelt haben, denn nicht zuletzt ist Kunst auch Geschmackssache, die, was sogenannte Kunstexperten sicher unterschreiben würden, den Kenner (der bloßen Geschmack mit Wissen und Erfahrungen verbindet, oder ihn gar unterordnet) vom Laien (der nur nach dem Geschmack urteilt) zu unterscheiden hilft. Trotzdem bietet die Philosophie etliche *Kunstkniffe*, die dabei helfen, dem Innersten der Kunst, seinem geistigen Extrakt, näher zu kommen, auch wenn sie es nicht gänzlich freizulegen vermögen.

Das bekannte Zitat Karl Valentins, das ganz bewusst an den Beginn dieser Arbeit gestellt wurde (Kapitel 1.1, S. 7) vermag viel mehr über Kunst auszusagen, als es auf den ersten Blick scheint. Es ist wahr: Kunst macht tatsächlich sehr viel Arbeit. Arbeit für den Künstler, der nach oft jahrelanger Übung erst imstande ist das auszudrücken, was ihm am Herzen liegt. Der viel Zeit, Geld und sicherlich auch Emotionen in seine Werke gesteckt hat. Kunst ist aber auch sehr viel Arbeit für den Rezipienten, der das Kunstwerk vor seinen Augen (oder anderen Sinnen) zu entschlüsseln versucht. Kunst ist zumeist ein langwieriger Prozess des Verstehens, eine geistige Angelegenheit. Trotzdem kam es erst Mitte des 18. Jahrhunderts dazu, dass die Philosophie der Kunst als gesonderte Disziplin dieses Fachs gegründet wurde.⁸⁶ Grundlegend dafür war, wie schon einmal erwähnt, Alexander Gottlieb Baumgartens *Ästhetica*, das gängigerweise als deren Begründertext gilt. Generell kann man über Kunst im Zusammenhang mit der Philosophie sagen, dass Kunstwerke „nicht nur Gegenstände der Wahrnehmung und der sinnlichen Auseinandersetzung, sondern auch und in erster Linie des Verstehens“⁸⁷ sind.

⁸⁶ Vgl.: Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik – Die grundlegenden Abschnitte der ‚Aesthetica‘. Hg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Meiner, 1988.

⁸⁷ Bertram, Georg W.: Kunst – Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 12.

Sehr intensiv auf die Frage `was denn Kunst sei´ eingegangen ist George W. Bertram in seiner philosophischen Einführung.⁸⁸ Anhand der verschiedensten Theorien, die er jeweils kurz beschreibt und zu erklären versucht, möchte er die philosophische Perspektive auf Kunst auf systematische Weise erläutern. Es wird dabei nicht nur jenen Ansichten Platz eingeräumt, die bereits vorher Erwähnung fanden, sondern auch einer Theorie, die in diesem Zusammenhang bis jetzt unerwähnt geblieben ist, es aber nicht bleiben sollte. Bertram beginnt mit der sehr großen Frage, ob es Kunstwerke wirklich gibt. Er widmet sich im Folgenden der Frage, was Kunst ist und gelangt zu verschiedenen Einsichten, die sich auf den ersten Blick widersprechen mögen, aus anderer Perspektive durchaus einen Bezug zueinander finden können.

Generell werden Kunstwerke als Gegenstände begriffen, die ganz bestimmte Eigenschaften haben. „Einige dieser Eigenschaften sind dafür verantwortlich, dass es sich um ein Kunstwerk handelt.“⁸⁹ Auch diesem Ansatz geht Bertram nach und sucht nach unterschiedlichen Merkmalen. Er begibt sich dabei allerdings auf einen etwas zu ausgetretenen Pfad, wenn er Kunst der altbekannten Unterscheidung in „echte Kunst und bloße Unterhaltungsprodukte“⁹⁰ unterwirft. Diese Unterteilung ist problematisch und wirft ein verhängnisvolles Bild auf die Kunst. Sie kann aber auch durchaus hilfreich dabei sein, die Frage nach dem Wesen der Kunst zu beantworten. In diesem Zusammenhang muss eine weitere grundlegende Frage gestellt werden, um inhaltlich weiterzukommen. Wenn Kunst wirklich aus derart konträren Seiten besteht, die der Unterscheidung in Gut und Böse ähneln, wer zieht dann Grenze. Wer bestimmt was echte Kunst und was schlechte Kunst, was gut oder böse ist? Wenn Kunst eine Erfahrung ist, kann sie nicht für jeden Menschen etwas anderes bedeuten. Erdreistet sich die Kunst mit einer derartigen Aufgliederung nicht, sich selbst in den, was auch den

⁸⁸ Vgl.: Bertram, Georg W.: Kunst – Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam, 2005.

⁸⁹ Bertram, Georg W.: Kunst – Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 21.

⁹⁰ Bertram, Georg W.: Kunst – Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 22.

Wissenschaften oft vorgeworfen wird, sprichwörtlichen Elfenbeinturm zu heben. Haben vor allem die letzten Jahrzehnte nicht gezeigt, dass sich der Kunstbegriff gewandelt hat, dass er weit umfangreicher geworden ist, als je zuvor? Wenn Bertram ja schon für den Kunstwert der modernen Kunst mit ihren oft überaus abstrakten Werken eintritt, wie kann er sich dann dieser leider immer noch sehr weit verbreiteten, aber nicht richtigen Bewertung anschließen? Schon nach kurzer Betrachtung fällt auf, dass Kunst nicht so leicht zu unterscheiden ist. Bertram schreibt, dass es nicht reicht, „einfach nur kurz hinzuschauen oder kurz hinzuhören, um zu erkennen, dass ein Gegenstand ein Kunstwerk ist. Es bedarf vielmehr einer längeren Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, um zu dieser Erkenntnis zu kommen.“⁹¹ Es ist laut Bertram also nicht möglich, auf den ersten Blick zu sagen, ob etwas Kunst ist oder nicht. Er plädiert dafür, das Wesen der Kunst nicht nur *werkästhetisch* zu bestimmen, also die Eigenschaften der Kunstwerke in den Gegenständen zu suchen, sondern *rezeptionsästhetisch*, also die Erfahrungen in den Mittelpunkt zu stellen. „Ein Gegenstand ist, so verstanden, nicht als solcher einer der Kunst. Erst dadurch, dass er mit einer bestimmten Erfahrung verbunden ist, wird er zu Kunst.“⁹² Für Bertram kann in diesem Zusammenhang nicht mehr länger gefragt werden: „Was ist Kunst?“ Wie bei Nelson Goodman muss man die Frage abändern auf: „Wann ist Kunst?“⁹³ Goodman zufolge muss man die Frage was Kunst sei, genau darum als nicht richtig gestellt begreifen, „weil sie den Zusammenhang von Kunstwerken tilgt. Kunst ist seines Erachtens nur dann Kunst, wenn Kunstwerke in Praktiken involviert sind, die sich als *ästhetische Praktiken* begreifen lassen“⁹⁴ - Kunstwerke also erst dann zu solchen werden, wenn sie zum Bestandteil einer bestimmten Praxis werden. Man müsse, laut Goodman, den Zusammenhang von Gegenständen und Erfahrungen betrachten. Eine ästhetische Praxis liegt erst dann vor, schreibt Bertram, „wenn es zu einem

⁹¹ Bertram, Georg W.: Kunst – Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 26.

⁹² Ebda.: S. 29.

⁹³ Vgl.: Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 88. Kap. 4.

⁹⁴ Bertram, Georg W.: Kunst – Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 30.

Umgang mit Kunstwerken kommt, in dem ästhetische Erfahrungen gemacht werden.“⁹⁵ Um von Kunst sprechen zu können, muss eine bestimmte Form von Praxis erst entwickelt werden. In so einer Praxis können auch Gegenstände als Kunst begriffen werden, die nicht als solche hervorgebracht wurden (z.B. kultische Gegenstände aus lang vergangener Zeit).

Die interessanteste der von Bertram vorgestellten Kunsttheorien, wird von ihm leider auch relativ rasch in Frage gestellt. Die von dem amerikanischen Kunstphilosophen *George Dickie* (geb. 1926) entwickelte *Institutionentheorie*.⁹⁶



Abb. 14: George Dickie

Dickie geht in eine andere Richtung, die der Kunst zwar etwas von ihrem Glanz nimmt, die es aber zum ersten Mal wagt, die Kunst in einem trockenen Realismus zu betrachten. Für Dickie gilt ein Gegenstand (oder auch eine Darstellung) als Kunstwerk, wenn er von den Institutionen der Kunst – wie die Kunstkritik, Museen oder Kulturförderstellen – als solches behandelt wird. Auch hier kann man noch davon sprechen, dass Kunst aus Erfahrungen in einer ästhetischen Praxis entsteht, in diesem Fall sind es allerdings andere, die

⁹⁵ Bertram, Georg W.: Kunst – Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 30.

⁹⁶ Vgl.: Dickie, George: Art and Aesthetics, Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1974.

einem als bloßer Rezipient diese Erfahrungen abnehmen. Es sind die Museumsdirektoren, die Kunstmäzene und Kritiker, oder wollen wir sie *Opinion-Leader der Kunstwelt* nennen, die vorgeben, was Kunst ist (oder zu sein hat) und was nicht. Diese Praxis ist heutzutage nicht nur in der elitären Kunst gang und gebe. Zum Beispiel wird auch in der Unterhaltungsmusikindustrie, nur jenes Musikstück erfolgreich, das mit einem großen Label im Rücken, von hartnäckigen Managern gepusht, so oft wie möglich in den Medien vorkommt. Auch hier steht die Kreativität am Anfang, jedoch werden deren Produkte mit Bedacht gewählt – der Markt tritt in den Vordergrund, die Aura nach hinten (wo wir wieder bei Benjamin wären).

Um diese Theorie in einem anderen Licht zu beleuchten, kann man die Frage auch anders stellen: Was wäre, wenn die größten, heute weltbekanntesten Künstler, völlig unbekannt wären. Stellen wir uns zum Beispiel vor, Leonardo da Vinci wäre heute keinem Menschen ein Begriff. Eines schönen Tages stößt ein Flohmarktbesucher, es könnte auch ein Kunstkritiker sein, bei einem Stand auf das Bildnis der Mona Lisa. Würde er, seine Hände über dem Kopf zusammenschlagend und nach Luft ringend rufen: „Oh mein Gott, das ist eines der großartigsten Bilder der Kunstgeschichte“, oder würde er das Bild im Vorbeigehen kurz betrachten, um sich am Nebenstand eine alte Augarten Porzellanschüssel für seine Großmutter zu kaufen? Die Idee, dass Kunst nicht nur aus sich heraus und den Erfahrungen der Rezipienten zu Kunst wird, sondern auch durch Kunstinstitutionen, ist so betrachtet, nicht mehr von der Hand zu weisen und eine interessante Alternative in Sachen Kunstverständnis.

Wer Kunst allerdings allumfassender begreifen möchte, wird mit dieser Ansicht nicht zufrieden sein. Speziell für die Idee einer emotionalen Kreativitätstheorie muss man den Kunstbegriff weiter auslegen und sogar darüber hinausgehen. Leider wurde die Kreativität als solche in den meistens philosophischen Betrachtungsweisen nur sehr stiefmütterlich behandelt oder ganz ignoriert. Im Grunde genommen, kann man eine Feststellung voranstellen: Künstler sind sehr kreative Menschen. Diese Feststellung wollen wir im Kapitel über Kreativität näher beleuchten. Vorerst wollen wir sie als Tatsache betrachten.

Die Kreativität ist der Motor, der zugegebenermaßen oft schwer anzustarten ist, der aber, wenn er einmal läuft, Kunst hervorbringt. Dieser Motor funktioniert bei allen Arten von Kunst gleich. Auch wenn der Hintergrund vielleicht ein anderer sein mag, ein Unterhaltungskünstler nutzt seine Kreativität ebenso wie der Autor abstrakter Theaterstücke. Zumeist ist nicht einmal die zugrundeliegende Motivation eine andere: beide wollen im Normalfall von ihrer Kunst leben können. In diesem Sinne könnte man zum Beispiel auch Menschen, die in der Werbung arbeiten, Journalisten und andere, zu der Gruppe der Kreativarbeiter zählen. In einer emotionalen Kreativitätstheorie macht das keinen Unterschied. Hierbei dürfen sich alle bedienen, die einen Nutzen daraus ziehen können – und tatsächlich soll die Idee kreativen Köpfen helfen, fokussierter durch den Alltag zu gehen, lernen die eigenen Gefühle abzuspeichern bzw. noch eine Stufe weiter gehen, und sich die Gefühle, die man über die auftretenden *Emotionen* hat, abzuspeichern, um sie später *wieder verwenden* zu können. Bewegt man sich einmal auf diesem Terrain, tritt die Frage nach dem Wesen der Kunst in den Hintergrund.



Abb. 15: Sebastiano Ricci (1659–1734), Allégorie des arts/
Allegorie der Künste

1.1.3. Kunst und Psyche

„Wer psychologische Fragen stellt, bevor er sich in das Kunstwerk vertieft hat, wird es nie begreifen; wer sich in das Kunstwerk vertieft hat, wird schließlich psychologische Fragen stellen.“

P. C. Kuiper

Was Kunst ist, oder sagen wir besser sein kann, wurde in den vorangehenden Unterkapiteln bereits behandelt. Es wurden Ideen gesponnen und wieder verworfen. Es wurden Konstrukte errichtet, die wieder zusammengefallen sind. Und es wurden durchaus brauchbare Theorien präsentiert. Was bewirken Kunstwerke allerdings im Inneren des Menschen – wollen wir jenes Innere im Folgenden *Psyche* nennen. Was geht in der Psyche des Künstlers vor, von der Idee an, bis zu dem Zeitpunkt, an dem er sein Kunstwerk zum ersten Mal (s)einem Publikum präsentiert? Haben Künstler eine andere Seele als andere Menschen? Liegt Genie und Wahnsinn wirklich so nah beieinander und kann man eine emotionale Kreativitätstheorie, wie wir sie hier zusammensetzen möchten, auch nach näherer Betrachtung des Psychologischen noch weiterführen?

Das aktuell vorherrschende Verständnis von Psyche bezieht sich auf das "Gesamtsystem"⁹⁷ aller jener (Lebens)"Regungen"⁹⁸, welches man im allgemeinen als Innenleben oder auch Seelenleben bezeichnet. Diese Begriffe entsprechen der Untergliederung der wissenschaftlichen Psychologie in Denken und Gefühlsleben. Damit ist zuerst die Gesamtheit solcher Eigenreaktionen (Lebensäußerungen) gemeint, die zuerst und oft nur ausschließlich der Eigen- oder Selbstwahrnehmung zugänglich sind, sprich nur aus der subjektiven oder auch der sogenannten *Ersten-Person-Perspektive* beobachtet und beschrieben werden können. Dazu zählt das erlebende Wahrnehmen, Erinnerungen in unserer Vorstellung, bereits erlebte

⁹⁷ Vgl.: *Gesamtheit der an ein Subjekt gebundenen Erscheinungen der Widerspiegelung der Umwelt durch die höhere Nerventätigkeit*. In: Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache unter

<http://www.dwds.de/?kompakt=1&sh=1&qu=psyche>, Zugriff am 4. 10. 2010.

⁹⁸ Vgl. Hartman, Dirk: *Philosophische Grundlagen der Psychologie*. Darmstadt: WBG, 1998. S.46.

Erfahrungen, das Träumen, das Fantasieren und alle möglichen emotionalen Reaktionen auf äußere und innere Einflüsse. Mit Psyche wird, nach dem heutigen Stand des Wissens also hauptsächlich die "subjektive" oder auch "innere" Erlebensseite der Psychologie im Allgemeinen verstanden. Psychologie kann so auch als Lehre vom menschlichen Erleben und Verhalten interpretiert werden.

Damit ist auch jenes menschliche Erleben und Verhalten gemeint, welches sich jedes Mal einstellt, wenn Menschen Kunstwerke schaffen und andere diese wahrnehmen. Menschen und Kunst sind untrennbar miteinander verbunden. Man könnte sagen, ein Objekt oder Ding wird erst dann zum Kunstwerk, wenn es von menschlichen Sinnen wahrgenommen wird. Würde man ein künstlerisch noch so wertvolles Bild auf einem weit entfernten Planeten aussetzen, den nie wieder ein Mensch betreten würde, würde es seinen Kunstwerk-Charakter verlieren und wieder zum reinen Ding werden, welches im Laufe der Zeit in seine Bestandteile zerfällt. Damit Kunst sein kann, bedarf es des Menschen Anwesenheit, denn nur so kann Kunst verstanden werden. Erst durch das Verstehen und natürlich die vorher angesprochenen Institutionen, wird es in den Status eines Kunstwerkes gehoben. Was davon wie viel dazu beiträgt, ist von Kunstwerk zu Kunstwerk verschieden. Die menschliche Psyche, das Innere in uns allen, ist es, was einen großen Teil dieses Kunstverständnisses erst ermöglicht. Ist die Psyche eines Künstlers aber anders beschaffen, als jene von Menschen die nicht künstlerisch tätig sind. (Der Begriff „normal“ wurde hier mit Absicht vermieden.)

Beginnen wir noch einmal von vorne: wenn die Psyche alle Lebensregungen umfasst, die das Innenleben eines Menschen, das Seelenleben, betreffen, dann muss die Kreativität genauso damit gemeint sein, wie alle Arten von Emotionen und Gefühlsregungen. Man kann hier also die erste Gemeinsamkeit von Emotionen und Kreativität ausmachen, ja man könnte fast sagen, beides schwimmt im selben Medium, der Psyche. Jenem nicht fassbaren Begriff, der Jahrhunderte, nein Jahrtausende lang jedem durch die Finger rann wie Sand, der ihn zu analysieren versuchte. Der Begriff *Psychoanalyse* selbst, tauchte erstmals 1896 in Sigmund Freuds Arbeit „Weitere Bemerkungen über die

Abwehr-Neuropsychosen“⁹⁹ auf. Seit Freud hat sich die Psychoanalyse enorm weiterentwickelt.

„Unter Psychoanalyse verstehen wir heute eine spezifische Untersuchungs- und Forschungsmethode, mit deren Hilfe Daten gewonnen werden, um unbewusste Bedeutungen von Reden, Handlungen, imaginären Bildern (Träume, Phantasien, Wahnvorstellungen) zu rekonstruieren.“¹⁰⁰ Eine Definition, die ganz danach klingt, als könnte uns das Werkzeug, das sie umschreibt, bei unserer geistigen Wanderung zu einem befriedigenden Ergebnis behilflich sein. Für uns interessant ist dabei folgendes:

„Der methodische Weg der Psychoanalyse führt nicht – wie z.B. der `Ein-Personen-Psychologie´ - über eine Beschreibung des Menschen als `Objekt der Beobachtung´, sondern über einen kommunikativen Prozess von zwei (oder mehreren) Personen im Sinne einer `Zwei-Personen-Psychologie´. Der Beobachter (Psychoanalytiker) wird also von vornherein – sowohl praktisch als auch in der theoretischen Konzeptualisierung – als Partner in einer Beziehung gesehen, und zwar als empathisch-introspektiver Teilnehmer eines Prozesses. Dadurch wird es möglich, neben dem Bewussten und Beobachtbaren gerade auch das zunächst Unbewusste der Individuen in dieser Beziehung, ihre aufeinander gerichteten Wünsche, Ängste, Hemmungen etc. ins Blickfeld des analytischen Prozesses zu bekommen. Der Analytiker erhält die erforderlichen Daten durch langdauerndes (sic!) Einfühlen (Empathie) in den anwesenden Partner/Patienten und indem er die dabei auftretenden eigenen Aktionen bzw. Reaktionen registriert (Introspektion).“¹⁰¹

Heinz Kohut, der amerikanische Psychoanalytiker mit österreichischer Herkunft, ordnet die Empathie den Wahrnehmungsarten zu (Riechen, Hören, Sehen): „Das Ich wendet die empathische Beobachtungsweise an, wenn es psychische Fakten aufzunehmen hat, und andere Weisen der Wahrnehmung für Dinge, die

⁹⁹ Vgl.: Freud, Sigmund: *Weiter Bemerkungen über die Abwehr-Neuropsychosen*, In: *Neurologisches Zentralblatt*, Bd. 15 (1896), S. 434-448 und *Gesammelte Werke*, Bd. 1, S. 379-403.

¹⁰⁰ Kraft, Hartmut (Hrsg.): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: Dumont, 1984. S. 9.

¹⁰¹ Ebd.: S. 10.

nicht zum intrapsychischen Bereich gehören.“¹⁰² Die durch die Introspektion zusätzlich gesammelten Daten, die natürlich als sehr subjektiv angesehen werden können, werden in der folgenden Phase in psychogenetische und psychodynamische Zusammenhänge eingeordnet. So können erlebensgeschichtliche Zusammenhänge aus der jeweils jetzigen Sicht besser verstehbar gemacht werden. Will man die Frage nach der Position der Emotionen im kreativen Prozess beantworten, kann die Analyse der Lebenshintergründe der Künstler sehr behilflich sein. Therapeuten sprechen in diesem Zusammenhang von der *psychoanalytischen Biographie*, die zu klären versucht, aus welcher lebensgeschichtlichen Motivation bestimmte Kunstwerke oder ganze Kunstphasen einzelner Künstler entstanden sind. Auch hier wird davon ausgegangen, dass Kunstwerke nicht nur ausschließlich in der, von der Realität, der Alltagswelt abgeschotteten Vorstellung des Künstlers entstehen, sondern direkten Bezug dazu, und damit auch zu den vorherrschenden Emotionen haben. „Dass sich die Psychoanalyse mit dieser Position einer verstehenden Psychologie als einer `tieferhermeneutischen Wissenschaft` der wissenschaftstheoretischen und methodologischen Kritik verschiedenster Provinzen aussetzt, ist leicht einzusehen.“¹⁰³ Ähnliche Reaktionen wird man auch im Umkreis der Theaterwissenschaft erfahren, wenn man wie hier versucht ist, Emotionen als Auslöser kreativer Schübe zu etablieren. „Gefühle sind wissenschaftlich nicht greifbar“, hieß es bei einer der Vorbesprechungen zu dieser Arbeit. Betrachtet man das Thema allerdings interdisziplinär, blickt nicht nur auf das Theater und dessen Wissenschaft, sondern bezieht auch Erkenntnisse der Philosophie, der Psychologie und Hirnforschung, der Kunst und Kunstgeschichte sowie eine gehörige Portion Selbsterkenntnis mit ein, wird das aufzuarbeitende Material zwar um ein Vielfaches größer, der Fokus auf das Wesentliche wird dadurch allerdings enorm geschärft.

Kommen wir noch einmal zurück zu den oben erwähnten psychoanalytischen Biographien. Mit diesem Werkzeug sollen die Hintergründe, zu denen unter anderem die gesellschaftliche Stellung, der Lebenswandel, die privaten Kontakte des Künstlers sowie Ort und Zeit in denen das Kunstwerk entstanden

¹⁰² Vgl.: Wiederkehr-Benz, Katrin: *Kohut im Überblick*. In: Psyche 36, 1982. S. 1–16.

¹⁰³ Kraft, Hartmut (Hrsg.): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: Dumont, 1984. S. 11.

ist, zählen, eingebracht werden. Einen ähnlich psychohistorisch orientierten Ansatz vertritt der Psychoanalytiker Heinz Kohut. Seiner Hypothese zufolge „spiegelt das Werk des großen Künstlers die dominierenden psychologischen Gegebenheiten seiner Epoche. Der Künstler fungiert gleichsam als Stellvertreter seiner Generation: nicht nur der allgemeinen Bevölkerung, sondern sogar der wissenschaftliche Erforscher der sozialpsychologischen Szene.“¹⁰⁴ In diesem Zusammenhang wird weiters auch die Frage nach der inneren Verfassung der Künstler gestellt, was oft nach Jahrhunderten nicht oder zumindest nicht ausreichend zu beantworten ist, aber trotzdem den Zugang und das Kunstverständnis der Psychoanalyse zeigt – einen für uns durchaus sehr interessanten Zugang. Emotionen werden ein ausgesprochen wichtiger Teil der Analyse. Lloyd deMause zum Beispiel definiert eine eigene Richtung, die Psychohistorie, als Lehre von den geschichtlichen Motivationen. „Wie die Psychoanalyse wendet die Psychohistorie als primäres Hilfsmittel zur Entdeckung die Selbstbeobachtung der emotionalen Reaktionen des Forschers an; nichts wird je „da draußen“ entdeckt, was nicht zuvor „hier drinnen“ empfunden wird.“¹⁰⁵ Auch in neueren psychoanalytisch-orientierten Kunstkonzepten lässt sich dieser Ansatz ausmachen. Gerhard Schneider betrachtet die primäre kulturelle Funktion der Kunst als „präsentiv – symbolisches Artikulations- und Reflexionsmedium, durch das der „Rohstoff“ unserer bewussten und unbewussten Konflikte, Erlebnisse, Widerfahrnisse gestaltet, kommunizierbare erkenntnishafte Erfahrung werden kann.“¹⁰⁶

Der Zugang der Psychoanalyse zur Kunst sind also „Empathie einerseits, also der Versuch der Einfühlung in das Kunstwerk und seine innere Struktur, sein Thema und Introspektion andererseits, d.h. Wahrnehmung unserer ‚Antwort‘, unserer Empfindungen, Gedanken, Assoziationen.“¹⁰⁷ Unter diesen Voraussetzungen interessieren uns bestimmte Fakten über den Künstler und wir greifen auf kunsthistorische, soziokulturelle, wahrnehmungspsychologische

¹⁰⁴ Kohut, Heinz: Die Heilung des Selbst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. S. 276.

¹⁰⁵ Franzen, Georg: Symbolisches Verstehen – Beiträge zur angewandten Kunstpsychologie. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. S. 11–12.

¹⁰⁶ Ebda.: S. 12–13.

¹⁰⁷ Kraft, Hartmut (Hrsg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Köln: Dumont, 1984. S. 11.

und informationsästhetische Angaben zurück, die uns einen großen Schritt weiter bringen sollen. So sollen ganz unterschiedliche Beziehungsarten zwischen Künstler und Kunstwerk, wie auch zwischen Kunstwerk und Rezipient entstehen können, aus denen laut Kraft, im übertragenden Sinne eine Zwei-Personen-Psychologie entsteht.

1.1.3.1. Eine kurze Frage nach dem Genie

„Nie gab es ein großes Talent ohne einen Schuss Wahnsinn.“
Seneca (2000 v. Chr.)

Im Jahr 2009 fand sich folgender Artikel in dem bekannten deutschen Nachrichtenmagazin FOCUS – ein guter Quereinstieg in das folgende Unterkapitel:

„Ein ungarischer Forscher hat die genetische Verbindung zwischen großer Kreativität und psychischen Problemen gefunden. Ein Gen, von dem bereits bekannt ist, dass es die Wahrscheinlichkeit für Psychosen erhöht, beeinflusst auch die Kreativität. Der vielzitierte Zusammenhang zwischen Genie und Wahnsinn scheint seinen Ausgangspunkt auf „Neuregulin 1“ zu haben. Das hat der Psychologe Szabolcs Kéri von der Semmelweis-Universität in Budapest entdeckt. Der Wissenschaftler untersuchte das Erbgut von 200 Freiwilligen und setzte die Varianten des Gens Neuregulin 1 mit der Kreativität der Einzelnen in Bezug. Die meisten Kreativitätspunkte erreichten die Versuchsteilnehmer, deren Genvarianten auch mit dem höchsten Psychose-Risiko in Verbindung gebracht wird. Neuregulin regelt unter anderem die Entwicklung der Gehirnzellen und beeinflusst die Flexibilität der Kontaktstellen sowie die Kommunikation zwischen den Neuronen. Das Gen kommt in einer sogenannten C- und einer T-Variante vor. Bereits früher hatten Forscher nachgewiesen, dass Menschen, die von beiden Elternteilen die T-Variante geerbt haben, mehr zu Psychosen oder Schizophrenie neigen als diejenigen, die zumindest eine C-Kopie in ihrem Erbgut aufweisen. Auch andere Nachteile wurden bereits mit der T/T-Variante in Verbindung gebracht, darunter ein tendenziell niedrigerer IQ, eine geringere Kapazität des hirneigenen Arbeitsspeichers, eine eingeschränkte Aktivität des Gehirns bei

anspruchsvollen Aufgaben und eine verringerte Dichte der weißen Substanz im Inneren des Gehirns. Szabolcs Kéri vermutete, dass die T-Variante auch positive Auswirkungen haben muss, da sie sonst im Lauf der Evolution verschwunden wäre. Dieser positive Effekt ist die vermehrte Kreativität, wie seine Studie zeigte. Probanden mit der T/T-Variante gaben beispielsweise mehr und originellere Antworten auf Fragen wie „Stellen Sie sich vor, an jeder Wolke wäre eine Schnur angebracht, die bis auf den Erdboden hängt. Was würde geschehen?“. Im Alltag gingen sie häufiger kreativen Tätigkeiten nach als die anderen Versuchsteilnehmer. Die niedrigsten Kreativitätswerte fanden sich in der C/C-Gruppe, die Probanden mit C und T im Erbgut schnitten mittelmäßig ab. Wie das Neuregulin-Gen die Kreativität erhöht, sei bislang noch unklar, räumt Szabolcs Kéri ein. Zudem sei seine Studiengruppe nicht ganz repräsentativ gewesen – es hätten ausschließlich sehr gebildete, intelligente und tendenziell kreative Menschen teilgenommen. Als Nächstes müssten daher andere, größere Studien den Zusammenhang prüfen. Dennoch ist der Psychologe überzeugt, eine biologische Verbindung zwischen Genie und Wahnsinn gefunden zu haben, wie sie sich beispielsweise in dem Maler Vincent van Gogh und dem Mathematiker und Nobelpreisträger John Nash manifestierte.“¹⁰⁸

Inwieweit eine Versuchsgruppe von bloß 200 Teilnehmern aussagekräftig für die gesamte Menschheit ist, sei an dieser Stelle dahingestellt. Dieser Artikel soll jedoch bewusst machen, wie ernst der oft zitierte Zusammenhang zwischen Genie und Wahnsinn immer noch genommen wird. Egal in welcher Kunstgattung, Künstlern wird immer schon ein Hang zur Verrücktheit nachgesagt. Eine Tatsache die verständlicherweise im Besonderen in der Psychoanalyse auf großes Interesse gestoßen ist und immer noch stößt. Sigmund Freud ist laut eigener Aussage nie zur Frage nach dem Genie vorgestoßen, da er der Ansicht war, dazu keinen Betrag leisten zu können: „Da die künstlerische Begabung und Leistungsfähigkeit mit der Sublimierung innig zusammenhängt, müssen wir zugestehen, dass auch das Wesen der künstlerischen Leistung uns psychoanalytisch unzugänglich ist. [...] Die Analyse

¹⁰⁸ http://www.focus.de/gesundheit/ratgeber/psychologie/news/psychologie-gen-fuer-genie-und-wahnsinn-entdeckt_aid_440210.html, Zugriff, am 12. 10. 2010

kann nichts zur Aufklärung der künstlerischen Begabung sagen, und auch die Aufdeckung der Mittel, mit denen der Künstler arbeitet, der künstlerischen Technik, fällt ihr nicht zu.“¹⁰⁹ Aus heutiger Sicht auf den damaligen Stand der Theoriebildung lässt sich diese Aussage verstehen. Inzwischen ist man allerdings schon ein großes Stück weiter. Weiteren Aufschluss gibt Freuds häufig zitiertes Abschluss seiner 23. Vorlesung aus dem Jahr 1915, in dem er in allgemeiner Form auf die Kunst eingeht:

„Ehe ich Sie heute entlasse, möchte ich ihre Aufmerksamkeit noch eine Weile auf eine Seite des Phantasielebens in Anspruch nehmen, die des allgemeinsten Interesses würdig ist. Es gibt nämlich einen Rückweg von der Phantasie zur Realität, und das ist die Kunst. Der Künstler ist im Ansatz auch ein Introvertierter, der es nicht weit zur Neurose hat. Er wird von überstarken Triebbedürfnissen gedrängt, möchte Ehre, Macht, Reichtum, Ruhm und Liebe der Frauen erwerben; es fehlen ihm aber die Mittel, um diese Befriedigungen zu erreichen. Darum wendet er sich wie ein anderer Unbefriedigter von der Wirklichkeit ab und überträgt all sein Interesse, auch seine Libido, auf die Wunschbildungen seines Phantasielebens, von denen aus der Weg zur Neurose führen könnte. Es muss wohl viel zusammentreffen, damit dies nicht der volle Ausgang seiner Entwicklung werde; es ist ja bekannt, wie häufig gerade Künstler an einer partiellen Hemmung ihrer Leistungsfähigkeit durch Neurosen leiden. [...] Den Rückweg zur Realität findet der Künstler aber auf folgende Art. Er ist ja nicht der einzige, der ein Phantasieleben führt. Das Zwischenreich der Phantasie ist durch allgemein menschliche Übereinkunft gebilligt, und jeder Entbehrende erwartet von daher Linderung und Trost. Aber den Nichtkünstlern ist der Bezug von Lustgewinn aus den Quellen der Phantasie sehr eingeschränkt. Die Unerbittlichkeit ihrer Verdrängungen nötigt sie, sich mit den spärlichen Tagträumen, die noch bewusst werden dürfen, zu genügen. Wenn einer ein rechter Künstler ist, dann verfügt er über mehr. Er versteht es erstens, seine Tagträume so zu bearbeiten, dass die das allzu Persönliche, welches Fremde abstößt, verlieren und für

¹⁰⁹ Jones, Ernest Alfred: Das Leben und Werk von Sigmund Freud. Bern/Stuttgart/Wien: Hans Huber, 1978. S. 481.

*die anderen mitgenießbar werden.*¹¹⁰

Mit diesen, Freuds Worten, will er an mehreren Punkten klarstellen, dass Künstler eine Sonderstellung einnehmen. Für Freud sind sie Brückenbauer zwischen Phantasie und Realität, die jederzeit Gefahr laufen, zu nah an den Rand dieser Brücken zu kommen und in den Fluss der Neurosen zu fallen. Künstler wandeln also auf einem gefährlichen Grat entlang. Freud hat sogar einen weiteren Grundstein für eine spätere Analytikergeneration gelegt, indem er meinte, dass auch eine Analyse die Schaffenskraft des Künstlers nicht vermindern würde, sondern sogar gesteigert werden könnte. Später wurde diese Aussage durch praktische Beispiele verifiziert, so meinte zum Beispiel Kurt Eissler: „Das Rätsel des Genies ist, dass die scheinbar fürchterlichsten Belastungen und Deformierungen seiner Persönlichkeit nicht zum krankhaften Zusammenbruch führen, sondern den Acker bilden, aus dem höchste Werte sprossen.“¹¹¹ Auch der israelische Psychiater und Psychotherapeut Pinchas Noy ist auf den Zusammenhang von Kreativität und Neurose eingegangen. Für ihn ist Kunst, und im speziellen die Form in der Kunst, „ein Mittel, dem Ich bei seinen Bemühungen zu helfen, seine verschiedenartigen Motive und Emotionen neu zu ordnen und so die Integration und den Zusammenhalt des Selbst zu bewahren.“¹¹² Und obwohl Noy einen Zusammenhang zwischen Kreativität und Neurose erkennen kann, so beharrt er doch auf die grundlegenden Unterschiede.

„Die von kreativen Künstlern gefundene Lösung ist das genaue dynamische Gegenteil der neurotischen Lösung. Die Neurose ist ein Versuch innere Ordnung und Gleichgewicht wiederherzustellen, und zwar um den Preis der Verhinderung des Ausdrucks gefährlicher Wünsche durch Spaltung [...]. Die Neurose ist eine regressive Lösung, ein Versuch, neue, kühne Anpassungsmuster zu schaffen, die nie zuvor erprobt

¹¹⁰ Vgl.: Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Studienausgabe Bd. 1., Frankfurt am Main: Fischer, 1989.

¹¹¹ Eissler, Kurt R.: *Prinzipielles zur Psychoanalyse des Genies*. In: Jahrbuch für Psychoanalyse, Nr. 8, 1975, S. 7-47.

¹¹² Noy, Pinchas: *Die formale Gestaltung in der Kunst: Ein ich-psychologischer Ansatz kreativen Gestaltens*. In: Kraft, Hartmut (Hrsg.): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: Dumont, 1984. S. 202.

wurden. Das bedeutet nicht, dass Kreativität seelische Gesundheit ist, noch das ein kreativer Künstler kein Neurotiker, Borderline-Fall oder gar psychotisch sein kann, sondern vielmehr, dass Neurose und Kreativität zwei antipodische Versuche darstellen, dieselben grundlegenden Probleme zu lösen.“¹¹³

Seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts haben Bilder psychisch kranker Menschen die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Beim 1. Welt Psychiatrie Kongress 1950 in Paris wurden jene Werke zum ersten Mal einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt. Das zweite Schlüsseldatum war das Jahr 1959, als in Verona in Italien die Société Internationale de Psychopathologie de L'expression (SIPE) gegründet wurde, „eine Organisation, die sich zum Ziel gesetzt hat, das Interesse an dieser Kommunikationsform psychisch Kranker auszubauen und internationale Konferenzen zu organisieren, mit der Absicht, die zu diesem Zeitpunkt noch unsystematischen Einzelbeobachtungen in eine geordnete wissenschaftliche Disziplin weiterzuentwickeln.“¹¹⁴ Die SIPE sollte die Erforschung der klinischen Bedeutung dieser Arbeiten ermöglichen, „sowohl als Beschäftigungstherapie als auch als Methode zur Freisetzung von andernfalls nicht zugänglichen psychischen Inhalten“.¹¹⁵ Das hier ein besonderes Augenmerk der Malerei galt und gilt, hat sowohl geschichtliche wie auch praktische Gründe, auf die hier nicht näher eingegangen werden sollen. Es gibt allerdings auch etliche psychisch Kranke, die sich in anderen Kunstdisziplinen, wie z.B. der Lyrik versucht haben und oft auf Anhieb auf Anerkennung stießen und oft überraschend erfolgreich waren. Weiters wurden zeichnerische Stilmerkmale untersucht, die als Sprache verstanden wurden, die eine eigene Semantik, Syntax und Grammatik haben. Durch die Kunst, fand man heraus, können sich psychisch kranke Menschen bis zu einem gewissen Grad öffnen. In vielen Fällen entstanden so beeindruckende Werke, deren

¹¹³ Noy, Pinchas: *Die formale Gestaltung in der Kunst: Ein ich-psychologischer Ansatz kreativen Gestaltens*. In: Kraft, Hartmut (Hrsg.): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: Dumont, 1984. S. 202–203.

¹¹⁴ Andreoli, Vittorino: *Die Geschichte der Beziehung zwischen Psychiatrie und Kreativität*. In: *Psyche & Kunst – Psychiatrisch-kunsthistorische Anthologie*. Stuttgart/New York: Schattauer, 1999. S. 2.

¹¹⁵ Ebd.: S. 2.

inhärente Kreativität wieder eine Frage aufwirft: Sind psychisch Kranke, durch ihre Krankheit künstlerisch begabt geworden, oder werden künstlerisch begabte Menschen überdurchschnittlich oft psychisch krank. Die Untersuchung von Kunstwerken psychisch Kranker brachte die Psychoanalyse ein großes Stück weiter. Für eine psychoanalytische Kreativitätstheorie ebenso bedeutsam ist die wesentlich von Heinz Hartmann in Gang gesetzte Entwicklung der Ich-Psychologie, mit der neuere Entwicklungen in der Psychoanalyse ihren Anfang nahmen. Diese Schiene konnte bereits in ihrer Anfangszeit zwei theoretische Konzepte aufweisen, das der „primitiven Ich-Kerne“ sowie die „Regression im Dienst des Ich“.¹¹⁶ Edward Glover nahm an, „dass das Ich aus zunächst unabhängigen primitiven Ich-Kernen bestünde, die erst im Laufe der psychischen Entwicklung integriert werden. Unter psychischer Belastung kann es später zu einer erneuten Aufsplitterung dieses ‚Funktionssystems Ich‘ kommen, wobei einzelne Fähigkeiten recht gut erhalten bleiben.“¹¹⁷ Dieses Konzept hat wiederum David Beres zum Verständnis der künstlerischen Kreativität herangezogen. Er untersuchte psychisch geschädigte Kinder und fand heraus, dass zeichnerisch, mathematische Fähigkeiten besonders hoch entwickelt waren, Fähigkeiten wie Selbstkontrolle oder Realitätsprüfung jedoch nicht.¹¹⁸ „Diese Beobachtung unterschiedlicher Entwicklungsstufen innerhalb der Ich-Strukturen führte zur Annahme eines ‚*kreativen Subsystems im Ich*‘, das Probleme der Gesamtpersönlichkeit übernehmen und auf einer künstlerischen, wissenschaftlichen Ebene bearbeiten kann.“¹¹⁹

Bei der *Regression im Dienste des Ich* nach dem Kunsthistoriker und Psychoanalytiker Ernst Kris, wird Freuds Gedankengang von „der Lockerheit der Verdrängung beim Künstler“ aufgegriffen und weiterentwickelt. Wird die

¹¹⁶ Vgl.: Hartmann, Heinz: *Ich-Psychologie und Anpassungsproblem*. Stuttgart: Klett, 1975.

¹¹⁷ Kraft, Hartmut (Hrsg.): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: Dumont, 1984. S. 26. (in Anspielung an Glover, Edward: *The concept of Dissociation*. In: Int. J. Psychanal. 24, 1934. S. 7.)

¹¹⁸ Vgl.: Beres, David: *Communication in Psychoanalysis and in the creative Process: A Parallel*. In: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 5, 1957. S. 26–37.

¹¹⁹ Kraft, Hartmut (Hrsg.): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: Dumont, 1984. S. 26.

Regression in der Psychoanalyse ursprünglich als Abwehrmechanismus mit folgender Schwächung des Ich betrachtet, ging Kris von einer positiven Regression aus, die Künstler dazu befähigt, sich vorübergehend und vollkommen unbewusst Prozessen zu überlassen.¹²⁰ Bei der emotionalen Kreativitätstheorie macht sich der Künstler diese unbewussten Prozesse bewusst und dadurch zu Nutzen. Es wird dabei davon ausgegangen, dass der Künstler sein Innenleben bei und durch seine Arbeit nach außen kehrt, ähnlich wie beim Umdrehen einer Wendejacke. Zu diesem Innenleben gehören im Besonderen all jene Erfahrungen des Künstlers als Individuum, die seine Gefühle, seine Emotionen begründen und auslösen. Wird er sich diesen Vorgängen bewusst, so schafft er es vielleicht diese zumindest teilweise aktiv zu steuern und zum Zwecke seiner Kreativität einzusetzen. Im Speziellen jene Kunst, die unter diesen Voraussetzungen entstanden ist, die all jene ehrlichen Gefühle ihres Erschaffers in sich aufgenommen haben, werden beim Publikum am ehesten (ähnliche) Emotionen hervorrufen.

Alfons Reiter geht in seinem Aufsatz über den Künstler Ernst L. Kirchner auf die starken Verwebungen zwischen Kunst und Leben des Künstlers ein und bringt ein Beispiel von vielen für den Einfluss der äußeren Lebensumstände auf die Gefühle und somit die Werke einer kreativen Persönlichkeit.

„Viel weniger wissen wir allerdings vom Menschen E. L. Kirchner. Einmal in den Kunstkodex aufgenommen, scheint das reale Leben des Künstlers nicht mehr dazuzupassen; ja es wird oft förmlich als Kränkung erlebt, wenn man dieses versucht in Erinnerung zu rufen. Die Idealisierung steht im Vordergrund. Das reale Leben schmilzt auf wenige Episoden zusammen. Gerade aber bei Kirchner zeigt es sich deutlich wie Leben und Werk aufs engste verbunden sind und dass das Werk nur aus dem Leben heraus zu verstehen ist. In seinem künstlerischen Schaffen spiegelt sich sein Leben wider, seine psychischen Probleme, seine Einsamkeit und Depression. Die Kunst ist für ihn viel mehr als nur Ausdruck. Sie ist ein Teil von ihm. Er nennt sie seine `Geliebte` die ihm allein treu bleibt.“¹²¹

¹²⁰ Vgl.: Kris, Ernst: Die ästhetische Illusion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

¹²¹ Reiter, Alfons: *Ernst L. Kirchner – Psychoanalytische Perspektiven der Psychökonomie seines künstlerischen Schaffens*. In: Kraft, Hartmut (Hrsg.): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: Dumont, 1984. S. 295.

Kirchner selbst hat sich folgende Frage gestellt: „Ist es wohl die Kunst, die einen so einsam macht, oder ist es die einsame Begabung, die man mitbringt, die einen zur Kunst treibt?“¹²² „*Genie und Irrsinn, Kunst und Wahn* haben nichts miteinander zu tun, sie schließen sich sogar eher aus, als dass sie sich bedingen“, meint Rainer Strobl auf der anderen Seite. Die Gemeinsamkeit, die er allerdings sieht, ist „der Ort, wo sie sich ansiedeln – in den Grenzbereichen unserer Seelenlandschaft, im Bereich des Extremen und des Ungewöhnlichen.“¹²³ Strobl verweist in diesem Zusammenhang auf Aristoteles, der dem Wahn bzw. der Melancholie zugeneigte Künstler nicht per se als psychisch krank, sondern als besonders sensibel und zur Exzentrik tendierend beschrieben hatte. „Im Gegensatz zum Kranken endet die Sensibilität in einem Sieg der künstlerischen Leistung, während die Krankheit zum Absturz führt.“¹²⁴

*„Wenn man Kunst ganz allgemein als Fähigkeit des Menschen definiert, den subjektiven Eindruck seiner äußeren und inneren Wirklichkeit, wie sie ihm durch seine Sinne und den kulturhistorisch gewachsenen Erfahrungshorizont vermittelt werden, außergewöhnlich treffend in unterschiedlichen Darstellungsformen zum Ausdruck bringen, so ist sie ein Mittel, im Sinne des Fortschritts die unmittelbar wahrnehmbare Welt durch Phantasie und Kreativität weiter auszugestalten und in ihrer Vielfalt zu bereichern.“*¹²⁵

Der Wahn als solcher ist für Strobl allerdings eine Krankheit, eine *Rückbewegung*, die mit einer Einschränkung und Einengung einhergeht. Kunst und Kreativität haben sich aus Sicht der Psychologie aber auch grundlegend weiterentwickelt, wie zum Beispiel Kohut meint. Er sieht „in dem Bemühen, mit einem Auseinanderbrechen des Selbst (und damit der Persönlichkeit) fertig zu werden“¹²⁶, einen wesentlichen Aspekt der heutigen Kunst.

¹²² Kirchner, Ernst L.: Briefe an Nele. München: Piper, 1961.

¹²³ Strobl, Rainer: *Entstehungsmechanismen und Ausdrucksformen psychotischer Kunst*. In: Naber, Dieter/ Thomashoff, Hans-Otto: *Psyche & Kunst – Psychiatrisch-kunsthistorische Anthologie*. Stuttgart/New York: Schattauer, 1999. S. 67.

¹²⁴ Ebda. S. 67.

¹²⁵ Strobl, Rainer: *Wahn-Welt-Bild*. In: *Kunst und Wahn*. Brugger I. et al. (Hrsg.) Wien: Dumont, Kunstforum 1997, S. 266–271.

¹²⁶ Kraft, Hartmut (Hrsg.): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: Dumont, 1984. S. 30.

„Im Gegensatz zur zentralen künstlerischen Aufgabe unserer Tag behandelte die Kunst von gestern [...] - die Probleme des schuldigen Menschen, des Menschen des Ödipuskomplexes, des Menschen des strukturellen Konfliktes – der, von Kindheit an stark in seine menschliche Umgebung einbezogen, durch seine Wünsche und Begierden schwer geprüft wird. Doch die emotionalen Probleme des modernen Menschen wandeln sich, und die großen modernen Künstler waren die ersten, bei denen die neuen emotionalen Aufgaben des Menschen einen tiefen Widerhall fanden [...] sie alle bilden das Auseinanderbrechen des Selbst ab und versuchen, durch Wiederausammensetzen und Neuordnen der Fragmente neue Strukturen zu schaffen, die Ganzheit, Vollkommenheit und Sinn besitzen.“¹²⁷

Mit diesem Zitat trifft Kohut auch den Kern einer emotionalen Kreativitätstheorie, auch wenn er es in einem zeitlich zu verstehenden Zusammenhang getätigt hat. Er spricht von großen emotionalen Aufgaben, die durch den Künstler erfüllt werden. Dazu können dem Künstler allerdings nur die eigenen Emotionen als Vorlage dienen. Diese sind es, die „das Auseinanderbrechen des Selbst“ abbilden. Und diese sind es auch, die wiederzusammengesetzt und neugeordnet werden müssen, um jene neuen, vollkommenen Strukturen zu schaffen, von denen Kohut spricht. Selbst wenn es Gefühle der anderen sind, fremde Gefühle, die weiterverarbeitet werden und der Kunst als Vorlage dienen, so werden im Endeffekt doch wieder nur jene Emotionen verwendet, die durch das Fremde-Gefühl im Ich (und wahrscheinlich auch stark im Über-Ich) hervorgerufen werden. Man kann die subjektiven Erfahrungen aufkommender Gefühle nicht verdrängen, und soll es auch, speziell in der Kunst, nicht.

In Hinsicht auf die Psychoanalyse sollte abschließend vielleicht noch festgestellt werden, auf welchen Gebieten psychoanalytische Betrachtungen fruchtbar sind. Kraft hat eine Übersicht mit drei Punkten zusammengestellt:

- 1) Die Psychoanalyse kann mit einiger Genauigkeit feststellen, durch welche Faktoren Begabungen und Dispositionen so mobilisiert werden, dass ein bestimmtes Talent sich zum Schöpfertum entwickelt.
- 2) Die Psychoanalyse kann Beziehungen zwischen dem Künstler und dem

¹²⁷ Kohut, Heinz: Die Heilung des Selbst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. S. 279–280.

Inhalt des Kunstwerks aufzeigen, und zwar deutlicher als es der üblichen, verstehenden Psychologie möglich ist, denn diese berücksichtigt die unbewussten Motive, also die Dynamik und die Genese, nicht.

- 3) Die Psychoanalyse kann angeben, welche Motive das Bild eines Künstlers und seines Werkes trüben.¹²⁸

Auf diese Weise kann die Psychoanalyse zu einem wichtigen Werkzeug werden, das dabei hilft, ein stabiles Kunst- und Kreativitätsverständnis aufzubauen.

1.1.4. Kunst als schöpferischer Vorgang

„Warum glauben Sie datiere ich alles was ich mache? Weil es nicht genügt, die Arbeit eines Künstlers zu kennen, man muss auch wissen, warum, wie und unter welchen Bedingungen er sie schuf.“

Pablo Picasso

Wo beginnt Kunst eigentlich? Ist bereits die reine Idee des Werkes Kunst, der schöpferische Vorgang oder das Produkt, sei es nun ein Theaterstück, ein Bild oder eine Statue? Diese Frage ist wahrscheinlich nicht endgültig zu beantworten, aber, was bereits in ihr klar wird, ist: zwischen der Idee und dem fertigen Kunstwerk steht der schöpferische Vorgang. Dieser Vorgang kann sich so unterschiedlich manifestieren wie es Kunstformen, Künstler und Kunstwerke gibt. Jede Kunstform hat als solche unterschiedliche Grundvoraussetzungen, verschiedene Materialien und andere Techniken zur Verfügung, der menschliche Faktor noch nicht einbezogen. Jeder Künstler wird sich wahrscheinlich im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung eine ganz eigene Vorgehensweise angeeignet haben, aber auch diese wird von Werk zu Werk differenzieren. Man könnte also sehr allumfassend sagen: Es gibt genau so viele unterschiedliche schöpferische Vorgänge, wie es überhaupt Kunstwerke gibt. Eine Zahl also, die bereits unvorstellbar hoch sein muss und von Tag zu Tag, ja von Stunde zu Stunde, größer wird. Eines allerdings bleibt trotz dieser

¹²⁸ Kraft, Hartmut (Hrsg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Köln: Dumont, 1984. S. 46-47.

unüberschaubar großen Anzahl von Kunstwerken gleich: der künstlerische Vorgang hat seinen Ursprung im Kopf des Künstlers. Von ihm geht alles aus. Der wichtigste Faktor dabei ist und bleibt die Wahrnehmung. Künstlerischen Menschen wird nachgesagt, ihre Wahrnehmung wäre in manchen Belangen besonders stark ausgeprägt (man könnte auch sagen: besonders geübt), was sich in den vorangegangenen Kapiteln bereits herauskristallisiert hat. Doch auch die Art der Wahrnehmung der Künstler blieb im Laufe der Zeit nicht immer dieselbe. So wie jede Zeit eigene Kunstformen herausgebracht hat, haben sich auch die Wahrnehmungsarten geändert.

„Die Auffassung des künstlerischen Prozesses – was in ihm geschieht, worauf er zielt und worin sein Wert besteht – wandelte sich über die Jahrhunderte der westlichen Kunstgeschichte in erheblichem Maße. Einer der dramatischsten Umbrüche ereignete sich zu Beginn der Moderne im späten 18. Jahrhundert, als im Zuge der generellen geistigen und materiellen Umwälzungen auch die sozialen, kulturellen und metaphysischen Referenzrahmen der Kunst aufbrachen. Während die alten Bezugsgrößen schwanden – das Prinzip der Nachahmung, die rhetorische Gliederung der Gattungen und Darstellungsmodi, die Patronats- und Auftragsverhältnisse –, gingen die Künstler auf die Grundlagen ihres Tuns zurück. Zunehmend freigesetzt von ihren tradierten Aufgaben, begannen sie, sich selbst zu erforschen, indem sie ihre Selbst- und Weltwahrnehmung prüften, und über ihre Gestaltungsmedien zu reflektieren. Konkurrierend wurden in der Folge das Subjekt oder aber das Medium als jener letzte Grund vorgeschlagen, auf dem die Kunst basiere. In diesen unterschiedlichen Fundierungen wurde die Autonomie der Kunst jeweils anders ausgelegt. Im einen Fall verstand man sie als Freisetzung des Künstlers von unmittelbaren Vorgaben politischer, religiöser oder weltanschaulicher Art. Dieser stellte, so das neue Selbstverständnis, nicht (mehr) dar, was anderswo vorgegeben war oder wozu er veranlasst wurde, sondern beanspruchte den Status als selbstbestimmtes Subjekt. Das Kunstwerk, als ‚Ausdruck‘ des Künstlers verstanden, nahm gewissermaßen dessen ‚Gestalt‘ an. Im anderen Fall

gründete die Autonomie der Kunst auf der Eigengesetzlichkeit des Werks, dessen Sinnfälligkeit es nicht nur von den anderen wahrnehmbaren Dingen abhob, sondern auch von seinem Autor ablöste. Beide Fundierungen forderten ein je eigenes, neues Beurteilungsprinzip gegenüber den Erzeugnissen der Kunst. Die individuelle Sicht des Künstlers oder aber die Eigenlogik künstlerischer Form sollten nicht nur in ihrer jeweiligen Legitimität anerkannt, sondern zugleich als die eigentlichen Pointen künstlerischer Produktivität begriffen werden.“¹²⁹

Auch wenn Emotionen und Kunst immer eine intensive Verbindung hatten, wird hier klar, dass die Voraussetzungen für eine Verankerung einer emotionalen Kreativitätstheorie heute besser nicht sein könnten. Viele Künstler gehen, heute mehr denn je, auf die Grundlagen ihres Tuns zurück, sie beginnen sich selbst zu erforschen und ihre Weltanschauung zu überprüfen – allesamt Vorgänge, die neben dem realen Leben starke Emotionen hervorrufen und den Grundstock für neue schöpferische Vorgänge bieten. Mit Rücksichtnahme auf die Emotionsforschung sollen große Teile kreativer Prozesse überschaubar gemacht werden. Emotionen sollen nicht, um nicht missverstanden zu werden, als alleinige Auslöser für schöpferische Vorgänge in der Kunst betrachtet werden, sondern als Teil davon, als Möglichkeit und Farbenklecks einer Palette voll individueller Hilfen bei der Erschaffung von Kunstwerken und anderen Kreativprodukten.

Die Frage ob der schöpferische Prozess, wenn man diesen überhaupt so vereinheitlichend benennen kann, ein Ganzes ist, oder aus mehreren Teilen besteht, kann aus unterschiedlichen Sichtwinkeln betrachtet werden. Die Antwort darauf kann allerdings nur eine sein: er besteht, je nach Sichtweise, aus verschiedenen aufeinanderfolgenden, aber sich gegenseitig bedingenden Teilen, die als solche nahezu untrennbar zu einem Ganzen verbunden sind. Nicht leugnen kann man jedenfalls den Zusammenhang des schöpferischen

¹²⁹ Lüthy, Michael: *Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet*. In: *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*. Hg. v. Michael Lüthy und Christoph Menke. Zürich/ Berlin: diaphanes, 2006. S. 189–208.

Vorganges mit der Eigenschaft der Kreativität, auf die in Kapitel 3 noch näher eingegangen werden soll. Einen kleinen Vorgriff bildet die Erwähnung der „drei Phasen der Kreativität“ von Anton Ehrenzweig. Der schöpferische Prozess wird von Ehrenzweig in drei Phasen unterteilt:

- 1) Ein schizoides Anfangsstadium, in dem gebrochene Teile des Ichs auf die Arbeit projiziert werden.
- 2) Eine manische Phase, die das unbewusste Prüfen einleitet, wodurch die Substruktur der Kunst integriert wird.
- 3) Eine dritte Phase der Re-Introjektion, in der die unabhängige Existenz des Kunstwerks am meisten spürbar wird. Diese Stufe stärkt wiederum das Ich des Künstlers.¹³⁰

Auch Hans Müller-Braunschweig stimmt als psychologischer wie auch psychoanalytischer Beobachter für mehrere Phasen des kreativen Prozesses. Auch er unterteilt den schöpferischen Vorgang in drei Teile:

- 1) Eine Vorbereitungszeit, in der ein Individuum einem Problem begegnet. Es kann sich zum Beispiel um eine stark subjektiv gefärbte Begegnung mit bestimmten Umweltgegebenheiten handeln. In jedem Fall aber tritt eine bestimmte äußere Konstellation auf eine innerpsychische Motivation. Diese erste Phase der Inspiration wird oft als etwas Rauschhaftes erlebt.
- 2) Nun erfolgt eine intensive Beschäftigung mit dem Problem, in der verschiedenartige Lösungsversuche entworfen werden.
- 3) In der dritten Phase sollte die richtige Lösung erkannt werden, was häufig erst nach einer längeren oder kürzeren Pause der Resignation erfolgt.¹³¹

¹³⁰ Vgl.: Ehrenzweig, Anton: *Towards a Theory of Art Education – Report on an experimental Course for Art Teachers*. London: Goldsmith's College, 1965.

¹³¹ Vgl.: Müller-Braunschweig, Hans: *Aspekte einer psychoanalytischen Kreativitätstheorie*. In: Kraft, Hartmut (Hrsg.): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: Dumont, 1984. S. 124-125.

Was ebenfalls nicht unerwähnt bleiben sollte, ist die Entstehung der Grundpfeiler schöpferischer Prozesse – der Kreativität. Ob diese menschliche Eigenschaft angeboren oder erlernbar ist, soll im bereits erwähnten Kapitel 3 ausführlicher erörtert werden.

1.1.5. Am Beispiel Theater

Die Kunst soll also, und das ist eines ihrer verschiedenen Merkmale, erst zur Kunst werden, wenn sie verstanden wird, was bedeutet, dass *ausgesetzte Kunstwerke* ohne menschliche Gesellschaft ihren Kunstwerkstatus verlieren würden. Beim Theater ist es ähnlich, aber doch eben nicht ganz so. Theater ist eine Kunst nicht nur vom Menschen, sondern fast ausschließlich nur mit dem Menschen. Vom leeren Papierblatt bis zur fertigen Inszenierung ist es allerdings ein großer Schritt, oder sagen wir ein intensiver Vorgang, der die unterschiedlichsten Stufen durchläuft.

Viele werden meinen, die Entstehung eines Theaterstückes beginne mit der Idee, was auf den ersten Blick auch stimmt. Was aber liegt vor der „Idee“? Auch ein Gedanke muss erst entstehen, bevor er zur Idee, in unserem Fall zu einer, von einem oder mehreren Menschen (Schauspieler) dargestellten Geschichte reifen kann. Die Entstehung dieses Gedanken ist es, die uns jetzt vordergründig interessiert.

Wir können uns darüber einigen, dass unsere Ideen in unseren Köpfen, genauer gesagt in jenem Teil unseres Zentralnervensystems entstehen, das wir „unser Gehirn“ nennen. Wir wollen später noch etwas näher darauf eingehen.

Um wieder zurück zum Theater zu kommen, wollen wir an dessen kreativem Ursprung beginnen. Das Fundament eines Theaterstückes wird in fast allen Fällen von Verhalten und Handlungen gebildet – jene begründen sowohl Situationen als auch Vorgänge. Die genaue Differenzierung der verschiedenen Aktionskomplexe, die in den folgenden Absätzen erläutert werden sollen, ist dabei von enormer Wichtigkeit. Jene szenischen Vorgänge sind nicht nur im Stück selbst zu finden, sondern sind bereits als Auslöser der Idee zum Stück zu verstehen. Sie ziehen sich durch den gesamten kreativen Prozess und

beeinflussen diesen meistens nicht nur maßgeblich, sondern sind Grundlage für dessen Entstehung. Der Begriff *Verhalten* bezeichnet die allgemeinste Beziehung von Tieren oder Menschen zueinander. In der Verhaltensforschung wird versucht, die Fragen nach der Herausbildung von Verhaltensweisen, zu beantworten. Kotte schreibt: „Wer gähnt, sich im Schlaf auf die andere Seite dreht oder einem Reflex folgend hustet, einen herabfallenden Gegenstand auffängt, verhält sich. Auch die körperlichen Reaktionen auf Empfindungen, wie Angst, Erregung, Kummer und Freude gehören zum Verhalten, das als unspezifische Theorie die Folie bildet, von der sich Handeln, das stets absichtsvoll geschieht, abhebt.“¹³² Bei der Handlung treten nun die menschlichen Aktionen in den Vordergrund, „die sich meist als ein komplexes, ganzheitliches Geschehen offenbaren“.¹³³ Handeln, das nicht immer zweckrational sein muss, ist als psychisch reguliertes Verhalten zu verstehen. „Die für Theater wichtigen `Bewegungshandlungen´ (Hermann Nitsch) sind keinesfalls auf motorisch physiologische oder sensomotorische Prozesse reduzierbar“, an ihnen sind „alle psychischen Funktionen“ beteiligt, was bedeutet, dass sie mit Wahrnehmungs-, Denk-, Gedächtnis-, Emotions- und Motivationsprozessen verbunden sind; jedes Beanspruchen bewirkt einen Lernprozess.“¹³⁴ Kotte meint weiter, dass es „individuelles wie soziales Verhalten ist, das den Alltag reguliert. Aktionen können von einzelnen Individuen unabhängig von anderen, ausgeführt werden. Oder sie erfolgen im Beisein von anderen Individuen als ein interaktives Geschehen, an dem verschiedene Individuen, meist in unterschiedlichem Maße, beteiligt sind. Sie können ihre Aktionen aufeinander beziehen, dabei entsteht unter den Beteiligten ein Beziehungsgeflecht, die *Situation*.“¹³⁵ Insofern ist die Situation „die kleinste und kompakteste verstehbare Einheit menschlicher Handlungszusammenhänge, eine Beziehung zwischen Menschen zu gleicher

¹³² Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Köln: Böhlau, 2005. S. 15.

¹³³ Nickel, Frank Ulrich: Pädagogik der Pantomime. Die Mehrperspektivität eines Phänomens. Weinheim: Beltz. 1997, S. 113-198, zitiert nach Kotte, 2005, S. 15.

¹³⁴ Nitsch, Jürgen R. zitiert nach Nickel 1997 in: Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Köln: Böhlau, 2005. S. 16.

¹³⁵ Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Köln: Böhlau, 2005. S. 16.

Zeit am gleichen Ort.“¹³⁶ Nach Kotte ist auch die szenische Realität auf einer Bühne als Situation erfassbar, denn sie bezeichnet „die Gesamtheit der im Moment gegebenen Umstände.“¹³⁷ Theoretisch könnte man auch sagen, es gehe im Theater um die Schaffung von Situationen. Diese „vorgeschlagenen Situationen“, wie Kotte sie nennt, gehören zu den „schauspieltechnischen Spezifika“ und „erzwingen variiertes Handeln, wobei das Verhältnis von inneren Bedingungen (Motive) und äußeren Bedingungen (natürlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten) szenische Vorgänge erzeugt. [...] Bei Menschen wird nach inneren und äußeren Vorgängen unterschieden, wobei letztere an Verhalten und Handlung gebunden sind. Ihnen gilt die Aufmerksamkeit der Theaterwissenschaft, die generell nur zu untersuchen vermag, was als menschliches Handeln äußerlich manifest wird. Auf innere Bewegung und Motivationen kann sie allerdings von äußerer Bewegung, wozu auch die sprachliche gehört, immerhin rückschließen. Geraten Situationen in Bewegung, kann man die entstehenden Komplexe von Handlungen Vorgänge nennen.“¹³⁸ Die Grundlagen für solche Situationen (und in weiterer Folge Vorgänge) entstehen allerdings nicht aus dem Nichts, auch wenn es auf den ersten, undifferenzierten Blick so den Anschein haben mag. Warum aber sind Situationen für das Theater und die Kreativität im Allgemeinen so wichtig, ja ausschlaggebend? Wenn wir versuchen, diese Frage zu beantworten, formulieren wir bereits das Grundprinzip der emotionalen Kreativitätstheorie, die mit dem, in den letzten Jahren immer häufiger erforschten Begriff der emotionalen Kreativität, wie er weiter unten noch erwähnt wird, zwar verwandt, aber dennoch nicht kongruent zu verstehen ist.

¹³⁶ Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Köln: Böhlau, 2005. S. 16.

¹³⁷ Ebda.: S. 17.

¹³⁸ Ebda.: S. 17.

1.1.6. Das Leben als Kreatives Netzwerk

„Die soziale Welt ist eine Bühne, eine komplizierte Bühne sogar, mit Publikum, Darstellern und Außenseitern, mit Zuschauerraum und Kulissen, und mit manchen Eigentümlichkeiten, die das Schauspiel dann doch nicht kennt.“¹³⁹

Lord Ralf Dahrendorf

In der hier thematisierten emotionalen Kreativitätstheorie wird das reale Leben, jener tatsächlich gelebte Zeitraum zwischen der Geburt und dem Tode eines Menschen, als Nährboden für kreative Einfälle betrachtet. Der Künstler ist nicht in erster Hinsicht Künstler, sondern Mensch. Als solcher lebt er sein Leben in der realen Welt in Beziehung zu anderen Individuen und inmitten der verschiedensten, ganz individuellen Situationen und Vorgängen. Schon vom ersten Tage an wird der Mensch als solcher mit eben jenen Situationen konfrontiert, die in einer Gesellschaft voller vorgegebener Konventionen, Gesetzen und Riten auf ihn einwirken und sein Leben sowie seine Ansichten und Eigenschaften prägen. Der *Künstler als Mensch*, als auch als Schöpfer von kreativen Werken, wie Dramen oder Komödien, ist also zum größten Teil für die besondere Affinität zwischen dem Theater und der Gesellschaft verantwortlich. Er kommuniziert, sendet und empfängt andauernd die unterschiedlichsten Signale und verarbeitet diese unter anderem zu sich stark oder schwach manifestierenden Erinnerungen. Er sammelt Erfahrungen, und in genau diesem Sinne ist die Biographie eines kreativen Kopfes ein nicht zu vernachlässigender Faktor in der Frage nach der Herkunft seines schöpferischen Potenzials. Nicht umsonst findet diese Tatsache in einem Zweig der modernen Soziologie besondere Beachtung: der Rollentheorie. Diese macht das Theater „zum analytischen Modell für die Beschreibung sozialer Phänomene und Prozesse. [...] In der jüngsten dialektischen Wendung dieser Tradition projizieren nun Soziologen, die von der Rollentheorie herkommen, ihr analytisches Instrumentarium auf das Theater und die es bestimmenden Konventionen, indem sie davon ausgehen, dass dem Theater und der Gesellschaft die

¹³⁹ Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper Verlag, 3. Auflage (der ungekürzten Taschenbuchausgabe 1983) 2005. aus dem Vorwort S. 7.

Momente ineinandergreifender Rollen und spektakulärer Zurschaustellung gemeinsam sind und dass das Theater ein Abbild realer menschlicher Interaktion ist.“¹⁴⁰

Diese Interaktionen laufen immer zwischen einem Sender und Empfänger. Das auf dieser Theorie beruhende Sender-Empfänger-Modell der menschlichen Kommunikation wird in der Theaterwissenschaft sehr oft als Grundlage für die Erklärung der Kommunikationsabläufe zwischen Bühne und Zuschauerraum, wie auch für das Theater im Allgemeinen herangezogen. Es ist allerdings zu vermerken, „dass die Sender und Empfänger codes nur idealiter identisch sind, sich in der Regel jedoch meist nur partiell decken, sich demgemäß also auch die vom Empfänger decodierten Inhalte nicht völlig mit den vom Sender encodierten decken, und dass die Nachricht selbst beim Transport durch den Kanal durch dessen Eigengeräusch (*noise*, Rauschen) mehr oder weniger verändert wird.“¹⁴¹ Emotional kreative Künstler sollten ständig versuchen, dieses Rauschen, auch wenn es nicht gänzlich auszuschalten ist, so doch zumindest zu minimieren, oder es, sofern das möglich ist, absichtlich zu verwenden. Das Leben als kreatives und jederzeit anzapfbares Netzwerk, die mühsam angeeignete Menschenkenntnis durch Beobachtung und die daraus hoffentlich erwachsene Fähigkeit zur Empathie, sollten dem Künstler ein ständig bei der Hand habendes Sammelsurium unausgelegener Ideen sein. Ideen, die entweder speziell aus diesem Kreativitätspool entnommen werden, oder dem Künstler, was nicht selten passiert, einfach zufliegen. Nach der Aneignung von Menschenkenntnis und Empathie, ist das Erkennen und Weiterverarbeiten dieser Ideen die große Herausforderung für den Künstler. Die Idee muss gestaltet, in eine Form gebracht werden. Als wichtiger Auslöser dafür dienen dem Künstler seine Emotionen.

¹⁴⁰ Pfister, Manfred: Das Drama. Köln: Böhlau, 11. Auflage 2001. S. 49-50.

¹⁴¹ Ebda.: S. 51.

2. Emotion – Ein per se nicht wissenschaftlicher Begriff

Bei Vorbesprechungen zum Thema dieser Arbeit wurde öfter der Vorwurf aufgegriffen, Emotionen seien wissenschaftlich gar nicht fassbar, geschweige denn als Thema für eine wissenschaftliche Arbeit geeignet. Die dadurch entstandenen Zweifel konnten nur durch das große Interesse am Thema, dem starken Wunsch es zu bearbeiten und nicht zuletzt durch intensive Vorrecherche beseitigt werden. Die fächerübergreifende Emotionsforschung ist in den letzten Jahren massiv vorangetrieben worden und Soziologen, Kunsttheoretiker, Psychologen und Gehirnforscher haben es geschafft, ein erstes Fundament zu gießen, auf dem sich auch die Theaterwissenschaft zurechtfinden kann. Die bislang gewonnenen Erkenntnisse werden in diesem Sinne als Arbeitsdefinition eines noch nicht erschöpfend wissenschaftlich erforschten Gebiets verwendet.

2.1. Was ist Emotion/sind Emotionen

*„Emotionen sind kein Luxus,
sondern ein komplexes Hilfsmittel
im Daseinskampf.“*

Antonio R. Damasio

„Emotionen treten beim Menschen und nachgewiesenermaßen auch bei höheren Tieren auf. Sie gelten als psychophysiologischer Prozess, der durch die unbewusste und/oder bewusste Wahrnehmung und Interpretation eines Objekts oder einer Situation ausgelöst wird. Als solcher gehen sie mit physiologischen Veränderungen, spezifischen Kognitionen, subjektivem Gefühlserleben und einer Veränderung der Verhaltensbereitschaft einher.“¹⁴² Diese Veränderung ist ausschlaggebend. Obwohl nah miteinander verwandt, unterscheiden wir die Begriffe Emotion und Gefühl voneinander. Die Emotion als solche ist ein psychisch-seelischer Vorgang, der auf mehreren Funktionsebenen abläuft. Der Begriff Gefühl beschreibt nur das subjektive

¹⁴² Vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Emotionalit%C3%A4t>, Zugriff am 20.12.2010

Erleben der jeweiligen Emotionen. Nichtsdestotrotz weisen im Speziellen einige Philosophen auf die vielen Verstrickungen zwischen Gefühlen und Emotionen hin, auch wenn diese an anderer Stelle wieder geleugnet werden. Ewing meint, dass es „eindeutig falsch ist, von einem Menschen zu sagen, er sei `in einem emotionalen Zustand`, sofern man nicht bereit ist zu implizieren, dass er zu diesem Zeitpunkt, oder zumindest kurz davor oder danach, starke Gefühle einer bestimmten Art hat.“¹⁴³ Auch *The Concise Oxford Dictionary* definiert Emotion als „Aufwühlung des Geistes, Gefühl, erregter geistiger Zustand“, wie Ewing betont. Uns interessieren im vorliegenden Fall weniger Fragen nach der moralischen Bewertbarkeit von Gefühlen oder einer grundlegenden Gefühlsethik, als die Beschaffenheit von Emotionen im Allgemeinen und deren unterschiedliche Betrachtungsweisen und Auswirkungen in den verschiedenen Disziplinen. Die Frage nach der Selbsterkenntnis, die wir aus Emotionen ziehen (falls wir das können), nimmt allerdings durchaus eine wichtige Position ein.

Emotionen sind oft kurz und intensiv, hinterlassen aber häufig einen bleibenden Eindruck. „Der alltagssprachliche Emotionsbegriff ist ein Versuch, die Kategorien der psychologischen Zustände abzugrenzen, die Verhalten hervorbringen, welches nicht in längerfristige, geplante Handlungen integriert ist. Die paradigmatischen Fälle dieses Begriffs sind die Affektprogramme und die höher entwickelten kognitiven Emotionen.“¹⁴⁴ Obwohl Griffiths dafür plädiert, dass einige Emotionen Affektprogramme sind, glaubt er nicht, dass die Kategorie *Emotion* generell mit jener der Affektprogramme übereinstimmt. Er schreibt: „Ich habe gezeigt, dass der alltagssprachliche Emotionsbegriff Zustände zusammenfasst, welche Passivität hervorrufen. Affektprogramme und die weniger gut verstandenen höher entwickelten kognitiven Emotionen werden unter dem Begriff der Emotionen einfach deshalb gruppiert, weil sie beide eine Art von Passivität hervorrufen.“¹⁴⁵ Für Griffiths sind Emotionen eine „mutmaßliche psychologische Kategorie motivierender Zustände, welche

¹⁴³ Ewing, Alfred Cyril: *The Justification of Emotion*. In: Proceedings of the Aristotelian Society, Zusatzband 31, 1957. S. 59–74.

¹⁴⁴ Griffiths, Paul E.: Was Emotionen wirklich sind. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. 257.

¹⁴⁵ Ebda.: 259.

Passivität aufweisen.“¹⁴⁶ Er teilt das, was wir alltagssprachlich unter Emotion verstehen, in drei Begriffe auf und dekonstruiert den Emotionsbegriff dadurch. Diese drei Begriffe sind: *Affektprogrammreaktionen*, *hereinbrechende Motivationen* und *geleugnete Handlungen*. Die Summe der Emotionen über einen gewissen Zeitraum bestimmt unsere Stimmung. „Affektprogramme sind stereotype Reaktionen von kurzer Dauer, bei denen ein bestimmter Gesichtsausdruck, die Erregung des vegetativen Nervensystems und andere Elemente im Spiel sind. In allen Kulturen zeigen sich dieselben Reaktionsmuster, und Homologien dazu finden sich auch in verwandten Spezies.“¹⁴⁷ Die erste Gruppe der höher entwickelten Emotionen, die hereinbrechenden Motivationen, werden ebenfalls nicht absichtlich produziert, sondern überkommen das Subjekt in Reaktion auf etwas. Der Philosoph Precht hat das Gefühls-Kognitionsdilemma sehr passend umschrieben, als er sagte: „Im Zweifelsfall kommt noch das Gefühl ohne allzu viel Verstand aus. Aber ohne das Gefühl hat der Verstand ein Problem.“¹⁴⁸ Die zweite Gruppe nannte Griffiths „sozial konstruierte Emotionen“ (dem *social concept model* und dem *social role model*). Jene die er als „geleugnete Handlungen“ (*disclaimed action*) bezeichnet, sind für Griffiths eine maßgebliche Kategorie. Diese sind im Grunde „falsche“ Emotionen (*fake*), Verhaltensmuster, die wir kulturspezifisch produzieren, um bestimmte Ziele zu erreichen. Griffiths betont, dass wir dabei allerdings nicht schauspielern und meint: „Das Subjekt hat keinen bewussten Zugang zu den Ursachen seines Verhaltens und liefert eine irriige Erklärung desselben, die sich als introspektiver Bericht ausgibt.“¹⁴⁹ Emotionen

¹⁴⁶ Griffiths, Paul E.: Was Emotionen wirklich sind. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. 261.

¹⁴⁷ Griffiths, Paul: What Emotions really are – The problem of Psychological Categories. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. S. 14. zitiert von Roberts, Robert C.: *Was eine Emotion ist: eine Skizze*. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 263.

¹⁴⁸ Precht, Richard David: Wer bin ich und wenn ja wie viele. Eine philosophische Reise. München: Goldmann, 2007. S. 76.

¹⁴⁹ Griffiths, Paul: What Emotions really are – The problem of Psychological Categories. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. S. 14. zitiert von Roberts, Robert C.: *Was eine Emotion ist: eine Skizze*. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 266.

geleugneten Handelns seien im Kern „Vortäuschungen“. In diesem Sinne ist unerschöpfliches Vertrauen in eine, wie oben erwähnt, unvollständige Definition von Emotion, die falsche Herangehensweise – bislang gemachte Versuche sollten aber unbedingt herangezogen werden. Bei der emotionalen Kreativitätstheorie können wir auf eine umfangreiche Aufgliederung oder eine Dekonstruktion des Emotionsbegriffes verzichten, da die Emotion in erster Linie aus der intrapersonellen Perspektive betrachtet und analysiert werden soll.

Bei einem weiteren Versuch den Begriff Emotion zu definieren, muss zwischen zwei Ansätzen unterschieden werden – dem essentialistischen und dem konnexionistischen Ansatz. Beim traditionelleren essentialistischen Ansatz beruht die Definition auf der Essenz der Emotionen, auf deren wahrer Natur. Konnexionistische Ansätze sind etwas komplexer und stützen sich nicht auf unabdingbare, ausreichende Voraussetzungen, sondern auf verbundene Merkmale. Wittgenstein fand dafür das Wort „Familienähnlichkeit“¹⁵⁰. Er vergleicht die Situation mit den Ähnlichkeiten, die bei den Mitgliedern einer Familie bestehen. Auch Darwins Evolutionstheorie beruht auf dem gleichen Ansatz. Im Sinne eines dynamisch verstandenen Emotionsbegriffes ist der konnexionistische Ansatz dem essentialistischen vorzuziehen, da dieser zu starr und unbeweglich in seiner Definitionsweise ist. Suchen wir nach den „Familienähnlichkeiten“ der Emotionen, sind nach Averill und Nunley „drei charakteristische Merkmale besonders hervorzuheben:

1. *Passivität* - Emotionen sind eher Passionen (Dinge, die uns widerfahren) als Handlungen (Dinge, die wir tun);
2. *Subjektivität* – Emotionen beschreiben die Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Erfahrung; und
3. *Irrationalität* – Emotionen werden im herkömmlichen Sinn weder als rational noch als logisch betrachtet.“¹⁵¹

¹⁵⁰ Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.1971. S. 57.

¹⁵¹ Averill, James R./Nunley, Elma P.: Die Entdeckung der Gefühle – Ursprung und Entwicklung unserer Emotionen. Hamburg: Ernst Kabel, 1993. S. 64.

Nunley und Averill verweisen auf die Umgangssprache, darauf dass wir „von unseren Emotionen `gepackt`, `ergriffen`, `zerrissen` und `überwältigt`“¹⁵² werden. Emotionen können wir im Normalfall nicht selbst kontrollieren, sie sind eher Passionen als Aktionen. Ebenso bedingen Emotionen Urteile. Die Emotionsauslöser werden von uns erkannt und beurteilt, seien diese nun positiv oder negativ. Die getroffenen Urteile fallen unter dem emotionellen Einfluss fast immer höchst subjektiv aus. „Die Emotionen reflektieren [...] das wahre Selbst einer Person, im Gegensatz zum öffentlichen Selbst, dessen Gedanken und Handlungen konform mit den Meinungen anderer sind oder von der Logik externer Ereignisse diktiert werden.“¹⁵³ Weithin wird emotionales Verhalten auch als Gegensatz zu rationalem Verhalten betrachtet. Besonders im Berufsalltag werden Emotionsausbrüche als unpassend, ja unvernünftig abgetan. Im Privatleben, beim Sport und nicht zuletzt in der Kunst, haben Emotionen einen anderen Stellenwert und werden vermehrt ausgelebt und toleriert. Nach diesen Grundsätzen haben Averill und Nunley eine Definition entworfen, die Emotionen beschreibt, aber nicht erklärt: „Emotionen sind jene Zustände wie Liebe, Wut, Furcht, Schmerz und ähnliches, die typischerweise als jenseits der persönlichen Kontrolle liegend erfahren werden (Passivität), die Werturteile bedingen (Subjektivität), und/oder die nicht unbedingt auf strikt logischer Grundlage erklärbar sind (Irrationalität).“¹⁵⁴

Die Kognitivisten zeichnen ein etwas anderes Bild von Emotionen. Als Gegenpol zur sogenannten *Feeling*-Theorie nach James, die Emotionen als subjektive Empfindungen betrachten¹⁵⁵, plädieren sie dafür, Emotion nichts als bloßes Beiwerk von Kognitionen (unsere Überzeugungen, Urteile) zu betrachten, sondern als Kognitionen selbst. Robert C. Solomon geht sogar so weit Emotionen als intelligente Art von Urteilen zu bezeichnen, und lehnt die

¹⁵² Averill, James R./Nunley, Elma P.: Die Entdeckung der Gefühle – Ursprung und Entwicklung unserer Emotionen. Hamburg: Ernst Kabel, 1993. S. 64.

¹⁵³ Ebda.: S. 65.

¹⁵⁴ Ebda.: S. 67.

¹⁵⁵ Vgl.: James, William: *What is an Emotion*. In: *Mind* 9, 1884, S. 188–205.

Feelings-Theorie somit ebenfalls ab.¹⁵⁶ Ob Gefühle nun kognitivistisch zu begreifen oder rein körperliche Reaktionen sind, spielt für die Arbeit mit Emotionen in der emotionalen Kreativitätstheorie keine Rolle. Egal welche theoretische Position sich auch durchsetzt, unsere tatsächliche Emotionswahrnehmung wird das nicht verändern. Weitere Ansichten und Definitionsformen werden auch weiter unten in den Unterkapiteln „Emotionsformen“ und „Wissenschaftliche Fassbarkeit“ beschrieben.

„In der Psychologie und der Philosophie wird zudem eine ganze Reihe weiterer Kriterien für Emotionen (emotions) genannt:

- Emotionen weisen eine Bewertungskomponente für Situationen oder Stimuli auf.
- Sie umfassen eine Erregungskomponente, messbar etwa an Schweißabsonderung, Erhöhung der Herztonfrequenz oder an der Zunahme der Aktivierungsintensität bestimmter Bereiche des Gehirns, die für die Verarbeitung emotionaler Zustände oder Prozesse bekannt sind.
- Zudem gehen sie mit einem motorischen Ausdruck einher, zum Beispiel einem Lächeln oder einer bestimmten Körperhaltung.
- Sie sind von kurzer Dauer.
- Sie treten bei einem signifikanten Wechsel der Lebenssituation auf.
- Darüber hinaus enthalten Emotionen eine motivationale Komponente: Die Freude über den gelungenen Kuchen veranlasst mich zum Beispiel noch einen für meine Kollegen zu backen oder die Angst vor Nachbars Hund veranlasst mich, mich nach dem Maulkorbzwang zu erkundigen.

Diese vor allem in der psychologischen Theoriebildung relevanten Kriterien werden in der Philosophie durch die folgenden ergänzt:

- Emotionen haben ein spezifisches intentionales Objekt, das heißt, sie sind auf Etwas oder Jemanden gerichtet: Ich freue mich über den gelungenen Kuchen oder den Anruf eines Freundes; meine Angst richtet

¹⁵⁶ Vgl.: Solomon, Robert C.: *Emotionen, Gedanken und Gefühle: Emotionen als Beteiligung an der Welt*. In: Döring, Sabine A.: *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 148.

sich auf die zu erwartende Stromrechnung oder den bissigen Hund des Nachbarn.

- Sie haben eine erkennbare Ursache: etwa die Nachricht, dass die Strompreise wieder erhöht wurden, oder, dass Nachbars Hund eine Passantin gebissen hat.
- Sie sind nicht das Resultat intellektueller Anstrengungen, können jedoch rational oder vernünftig beziehungsweise irrational oder unvernünftig sein. Letzteres lässt sich am besten anhand eines Beispiels erklären: Empfindet jemand Angst, weil ein Hund wütend kläffend auf ihn zurast, und will er fliehen, ist diese emotionale Reaktion insofern vernünftig zu nennen, als der Hund ihn verletzen könnte. Weiß er hingegen, dass der Hund zu alt für einen ernst zu nehmenden Angriff ist, wäre die Angst unvernünftig oder nicht angemessen.

Oft werden Emotionen sowohl in der Psychologie als auch in der Biologie als anthropologische, universal auftretende Phänomene betrachtet, die keiner historischen oder kulturellen Variabilität unterliegen. Sie sind nach dieser Sicht angeboren und laufen nach sogenannten Affektprogrammen automatisch ab. Angst, Zorn, Wut, Trauer und Freude wären nach dieser Begriffsbestimmung also Emotionen (emotions). Affektprogramme sind demnach angeborene Mechanismen, die durch einen für sie spezifischen Reiz ausgelöst werden. Wir sehen eine Schlange, empfinden Angst und laufen weg.

Für Gefühle (sentiments) wie Liebe, Vertrauen, Nostalgie, Weltschmerz oder Heimweh gilt hingegen:

- Sie werden als latente Dispositionen (sogenannte Hintergrundgefühle) konzipiert.
- Ihnen fehlt eine (direkt messbare) Erregungskomponente des Körpers.
- Zudem handelt es sich um lang anhaltende Phänomene.
- Sie stehen in keinem unmittelbaren Reaktionszusammenhang zu einem Erlebnis oder einer Situation.
- Gefühle wie Weltschmerz oder Vertrauen müssen nicht intentional auf ein Objekt oder eine Situation gerichtet sein, andere Gefühle sind aber durchaus intentional gerichtet.

- Sie sind darüber hinaus nicht richtig oder falsch, vernünftig oder unvernünftig zu nennen. Man kann in diesem Sinne zumeist nicht über ihre Angemessenheit diskutieren.“¹⁵⁷

Die Situation hinsichtlich des Emotionsbegriffes ist in den letzten Jahren zunehmend verwirrender und unübersichtlicher geworden. Obwohl man seit den 1990er-Jahren von einer interdisziplinären „Renaissance der Gefühle“ spricht, hat die verstärkte Konzentration auf dieses Thema nicht gerade für eine Vereinheitlichung der Ansätze gesorgt. Zu viele Theorien versuchen Charakter und Gesetzmäßigkeiten des Fühlens zu bestimmen, ohne bislang auf einen gemeinsamen Nenner gekommen zu sein. Durchstöbert man Literaturlisten, Bibliotheken und nicht zuletzt das Internet, stößt man neben den bereits erwähnten und etlichen Anderen auf unterschiedliche Ansätze von Marañón (1924), Walter Cannon (1927), Woodworth (1938), Schlosberg (1954), Schachter und Singer (1962), Valins (1966), Burns und Beier (1973), Graham (1975), Marshall u. Philip Zimbardo (1979), Rosenthal (1979), Schmidt-Atzert (1981), Lange (1998), welche zwar zu weiteren Anregungen führen sollen, aber hier beschrieben, den Umfang der vorliegenden Arbeit bei weitem sprengen würden. Der amerikanische Philosoph Robert C. Solomon stellte angesichts der unterschiedlichen Deutungen, auf die Frage, was denn ein Gefühl eigentlich sei, folgerichtig fest: „Man sollte vermuten, dass die Wissenschaft darauf längst eine Antwort gefunden hat, aber dem ist nicht so, wie die umfangreiche psychologische Fachliteratur zum Thema zeigt.“¹⁵⁸

Neue Forschungsergebnisse aus den Bereichen der künstlichen Intelligenz sowie der Hirnforschung, auf die im Kapitel „Ein kurzer Blick in das Hirn“ noch näher eingegangen wird, sollten allerdings nicht unerwähnt bleiben. Emotionen werden in diesen Ansätzen als „Modulator“ betrachtet. Der Psychologe Bas Kast vergleicht Emotionen mit einem „Equalizer und seinen verschiedenen Klangprogrammen“. Jede Emotion sei, Bast zufolge, eine Art

¹⁵⁷ Engelen, Eva Maria.: Gefühle. Stuttgart: Reclam. 2007, S. 7ff

¹⁵⁸ Solomon, Robert C.: Gefühle und der Sinn des Lebens. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2000. S. 109.

Klangkonfiguration von Kopf und Körper. Als Beispiel nennt er die Emotionen Angst, Liebe und Ekel. Bei Angst ist unter anderem die Hirnstruktur Amygdala aktiviert, bei Liebe ist gerade diese Struktur deaktiviert. Die Amygdala wiederum modifiziert den Erregungszustand anderer Hirnregionen und versetzt den Körper in eine Art Alarmbereitschaft, eine spezifische physiologische Konfiguration. Dieser Aktivitätszustand soll dabei helfen, mit der bedrohlichen Situation fertig zu werden. In anderen Situationen benötigt man andere Hirnregionen und andere Körperzustände. Wie bei einem digitalen Equalizer muss beim Wechsel der Situation/Emotion nicht immer jede Frequenz (jeder hirnhysiologische und körperliche Parameter) einzeln von Hand eingestellt werden, sondern dies geschieht praktischerweise als Konfiguration, die wir als „Angst“, „Ekel“, generell als Emotionen, beschreiben.¹⁵⁹

Luc Ciompi, der ursprünglich aus der Psychiatrie kommt, gilt als der Begründer der *Affektlogik*, deren Ausgangspunkt das Postulat ist, „dass affektive und kognitive Komponenten – oder Fühlen und Denken – in sämtlichen psychischen Leistungen zusammenwirken.“¹⁶⁰ Ein wichtiger Ausgangs- und Angelpunkt, wie Ciompi betont, ist Jean Piagets Einsicht, dass alle mentalen Strukturen aus der Aktion, sprich aus ursprünglich rein senso-motorischen Abläufen oder Schemata hervorgehen. „Nach seinen Untersuchungen (und übereinstimmenden Befunden aus mehreren anderen Forschungsbereichen) werden vom ersten Lebenstag an, angeborene senso-motorische Schemata im handelnden Erleben Stufe um Stufe weiterentwickelt, untereinander koordiniert, äquilibrirt, automatisiert und schließlich zunehmend >verinnerlicht< oder >mentalisiert<, das heißt in einen psychischen (oder geistigen) Phänomenbereich eingeführt.“¹⁶¹ Ohne emotionalen Anstoß gibt es für Ciompi keine Aktion. Auf der definitorischen Ebene, der sich Ciompi auch sehr intensiv widmet, verweist er auf „die unerschöpfliche Palette von Ausdrücken, die einerseits verschiedenartige Gefühlszustände bezeichnen, andererseits und

¹⁵⁹ Vgl.: Kast, Bas: *Wie der Bauch dem Kopf beim Denken hilft – Die Kraft der Intuition*, Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

¹⁶⁰ Ciompi, Luc: *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1997. S. 13.

¹⁶¹ Ebd.: S. 46.

bemerkenswerterweise aber praktisch durchs Band weg ebenfalls gewisse kognitive Elemente im definierten Sinn enthalten.“¹⁶² Ciompi gliedert Gefühle nicht ohne Willkür, wie er betont, in sechs verschiedene Gruppen. Die ersten fünf sind für ihn so etwas wie Grund- oder Primärgefühle – Gefühle die sonst nirgends hinpassen, sammelt er in Gruppe Nummer 6:

- 1) Angst, Furcht, Grauen, Horror, Panik, ...
- 2) Wut, Jähzorn, Empörung, Erbitterung, ...
- 3) Trauer, Traurigkeit, Niedergeschlagenheit, ...
- 4) Freude, Glück, Seligkeit, Lust, ...
- 5) Interesse, Aufmerksamkeit, Neugier, ...
- 6) Ekel, Abscheu, Sorglosigkeit, Verschrobenheit, ...

Hier und in der gesamten Liste, die in seinem Buch „Die emotionalen Grundlagen des Denkens“ zu finden ist, finden sich einige Begriffe, die vom Verständnis her nur schwer als Gefühl einzuordnen sind. (Wer fühlt sich schon „verschroben“?) Aber genau diese Tatsache zeigt, wie schwierig es ist, Gefühle, Affekte und Emotionen in einer einheitlichen Theorie zusammenzufassen. Auch Ciompi betont, dass sich noch keiner der unzähligen Ansätze Gefühle in Klassen zu unterteilen wirklich durchsetzen konnte.

2.1.1. Emotionsformen

Nachdem sich die Kennzeichnung der Emotionen nach der Dichotomie Lust-Unlust lange Zeit hartnäckig gehalten hat, unterteilte Descartes das Gefühlsspektrum in die sechs Grundaffekte Liebe, Hass, Verlangen, Freude, Traurigkeit und Bewunderung (nach Spinoza gibt es nur drei: Freude, Traurigkeit und Verlangen). Ein weiterer viel beachteter Versuch der Gegenwart die Gefühlswelt aufzugliedern, war die Begründung der wesentlichen Faktoren des Gefühls von Wilhelm Wundt (1832–1920) durch sein „System zur

¹⁶² Ciompi, Luc: Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf eine fraktalen Affektlogik. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1997. S. 78.

Beschreibung der Emotionen in drei Dimensionen Lust/Unlust, Erregung/Beruhigung, Spannung/Lösung.“¹⁶³

Einen ganz anderen Ansatz verfolgte der amerikanische Psychologe und Philosoph William James (feeling-Theorie). Ihm zufolge entstünden Emotionen oder die vorhergehenden körperlichen Reaktionen erst gar nicht. Emotionen sind für ihn das Empfinden körperlicher Veränderung oder anders ausgedrückt, weinen wir nicht, weil wir uns fürchten, sondern wir fürchten uns, weil wir weinen. Auch Damasio definiert Gefühle und Emotionen vorwiegend kognitiv und als Körperzustände. Freud hingegen wandte sich wieder der alten Lust-Unlust-Theorie zu. Für ihn war jede Lustempfindung im Kern sexuell. Carl Gustav Jung betonte zwar auch die Rolle von Lust und Unlust, bezweifelte jedoch, dass jemals eine Definition in der Lage sein wird, das Spezifische des Gefühls in einer nur einigermaßen zufriedenstellenden Weise wiederzugeben.

Auch was die Frage nach der Entstehung von Emotionen betrifft, gibt es zwei verschiedene Ansätze. Einer geht davon aus, dass sich die einzelnen Emotionen aus einem undifferenzierten Erregungszustand des Säuglings nach und nach entwickeln, die Verfechter des anderen Ansatzes sind der Meinung, dass die "grundlegenden" Emotionen als angeborene neurale Mechanismen von Geburt an als qualitativ unterschiedliche Erlebnisweisen vorhanden sind. Für den ersten Ansatz, der allmählichen Entstehung von Emotionen, spricht, dass im Stirnhirn eines Neugeborenen kaum etwas vorhanden ist, das Emotionen ermöglicht. Man geht diesbezüglich davon aus, dass die augenscheinlichen Emotionen von Säuglingen lediglich ein Trick der Natur sind, um die Mutter näher an ihre Kinder zu binden. Ansonsten dürften Neugeborene vermutlich keine emotionalen Empfindungen haben. Diese würden sich erst innerhalb der ersten sechs Lebensjahre des Kindes entwickeln, wobei besonders in den ersten drei Jahren irreparable Fehler gemacht werden

¹⁶³ Feist, Ansgar: *Kontinuierliche Erfassung subjektiver und physiologischer Emotionsvariablen während der Medienrezeption*. 1999, In: http://www2.dgpuk.de/fg_meth/abs11.htm, Zugriff am 29. 12. 2010.

können (z.B. Verlust oder Wechsel einer Bezugsperson). Lernen und Erfahren sind in diesem Stadium essentiell.

Die zweite Theorie geht davon aus, dass das Gefühlsleben in erster Linie durch die angeborenen neuralen Mechanismen determiniert wird, wobei wir wieder bei William James wären, der ebenfalls der Ansicht war, Emotionen würden erst durch einen bestimmten körperlichen Zustand ausgelöst. Diesen Ansatz verfeinert, geht man davon aus, dass das subjektive Erleben von Gefühlen erst dann zustande kommt, wenn Veränderungen in der Gesichtsmuskulatur vom Gehirn zurückgemeldet werden. De Sousa meint, dass wir im Laufe unseres Lebens nach und nach mit einem emotionalen Vokabular vertraut gemacht werden, „indem wir es mit *Schlüsselszenarien* assoziieren lernen. Anfangs solange wir klein sind, beziehen wir diese Szenen aus unserem täglichen Leben: später verstärkt aus Geschichten, Kunst und Kultur. Noch später werden sie, in Lesekulturen, ergänzt und verfeinert durch Literatur.“¹⁶⁴ In dieser Hinsicht besonders interessant sind die Erkenntnisse von Daniel Stern, der eine Transformation des Lächelns bei Säuglingen beobachten konnte. Laut Stern kommen Säuglinge bereits mit der Fähigkeit zu Lächeln auf die Welt. Im Alter von sechs Wochen bis zu drei Monaten beginnt das Kind sein Lächeln instrumentell einzusetzen – es erfüllt zu Beginn also eine rein biologistische Funktion, um eine Reaktion zu erhalten. Diese Reaktion auf das Lächeln des Kindes ändert sich auch später nicht mehr, geändert hat sich nur die Art der Entstehung.¹⁶⁵ So und so zeigt sich, wie wichtig Emotionen als kommunikative Werkzeuge sind. Bloße Rückkoppelungswerkzeuge werden durch komplexe Interaktion ersetzt.

¹⁶⁴ De Sousa, Ronald: *Die Rationalität der Emotionen*. In: Döhring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 131.

¹⁶⁵ Vgl.: Stern, Daniel: Mutter und Kind – Die erste Beziehung. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979.

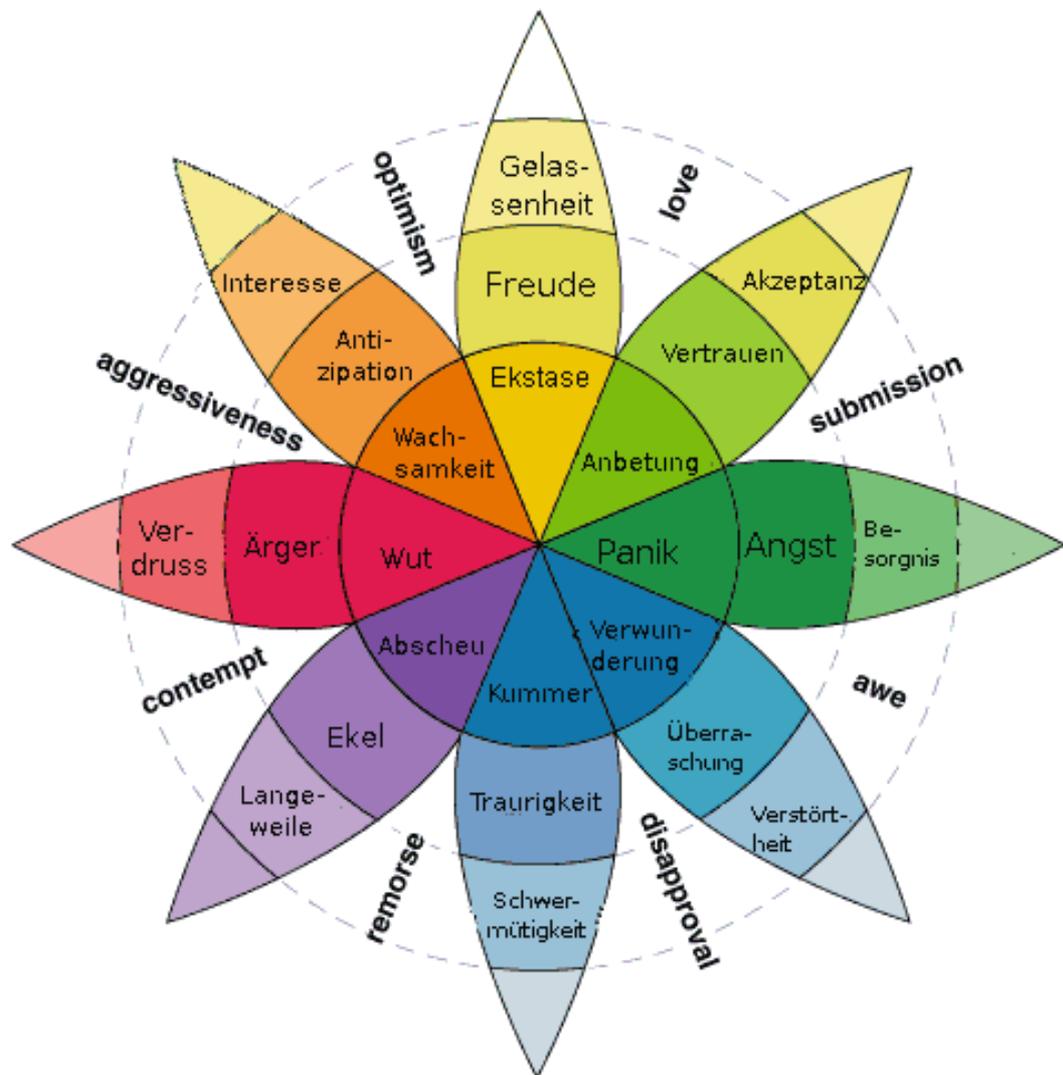


Abb. 16.: Diese Gefühlsgrafik in Blumenform zeigt verschiedene Emotionsintensitäten

2.1.2. Positiv und/oder negativ

Nach Ansicht des Psychologen Caroll E. Izard (1994) existieren zehn unterschiedliche Gefühle, die in weltweit allen Kulturen vorkommen sollen und somit zu einem global verstandenen Kommunikationsmittel werden: Interesse, Leid, Widerwillen, Freude, Zorn, Überraschung, Scham, Furcht, Verachtung und Schuldgefühl. Eine Liste aller Emotionen kann aufgrund der vielen verschiedenen Sichtweisen und Definitionen kein einfaches Unterfangen sein.

Folgende Begriffe werden im Allgemeinen und unter anderen zu den Emotionen gezählt, wobei einige der Begriffe dieser Liste durchaus streitbar sind:

1. Erregung / Aufregung	2. Gier	3. Schamlosigkeit
4. Gleichgültigkeit	5. Güte	6. Glück
7. Ängstlichkeit	8. Tobsucht	9. Fröhlichkeit
10. Schuld	11. Verliebtheit	12. Empörung
13. Aufregung	14. Begeisterung	15. Entzücken
16. Bewunderung	17. Empfindlichkeit	18. Feindseligkeit
19. Wut	20. Stolz	21. Trauer
22. Verdruss	23. Freundschaft	24. Mitleid
25. Neid	26. Schüchternheit	27. Böswilligkeit
28. Schadenfreude	29. Bosheit	30. Interesse
31. Liebe	32. Wissbegier	33. Neugier
34. Rache	35. Hoffnung	36. Genuss
37. Entrüstung	38. Zärtlichkeit	39. Raserei
40. Hass	41. Ungeduld	42. Unsicherheit
43. Unzufriedenheit	44. Nostalgie	45. Beleidigung
46. Bedauern	47. Einsamkeit	48. Verbitterung
49. Abscheu	50. Verzweiflung	51. Panik
52. Patriotismus	53. Kummer	54. Niedergeschlagenheit
55. Antizipation	56. Verachtung	57. Anhänglichkeit
58. Reizbarkeit	59. Enttäuschung	60. Freude
61. Reue	62. Verwirrung	63. Eifersucht
64. Schüchternheit	65. Selbstzufriedenheit	66. Selbstbewunderung
67. Sarkasmus	68. Sentimentalität	69. Herzlichkeit
70. Gram / Sorgen	71. Langeweile	72. Verlegenheit
73. Verwirrung	74. Zerknirschung	75. Zweifel
76. Mitgefühl	77. Arroganz	78. Schmerz
79. Leidenschaft	80. Angst	81. Scham
82. Glück	83. Traurigkeit	84. Besorgnis
85. Eitelkeit	86. Enthusiasmus	87. Staunen
88. Befriedigung	89. Entsetzen	90. Zarte Gefühle
91. Verzagtheit	92. Humor	93. Wut

Fast alle dieser Emotionen sind auf den ersten Blick als positiv oder negativ einzuordnen, bei genauerer Betrachtung können viele davon auch beides sein. Eitelkeit könnte man zum Beispiel positiv wie auch negativ betrachten. Ebenso sind die Begriffe wie Staunen (man kann über etwas Gutes, aber auch über etwas Schlechtes staunen), Scham (kann Peinlichkeiten vermeiden), Anhänglichkeit (kann bis zur Bedrohung gehen), Einsamkeit (man kann sie freiwillig suchen und genießen), Stolz (z.B. übertriebener Nationalstolz) wohl auf beiden Seiten des Spektrums zu finden. Ob Humor zum Beispiel eine

Emotion oder ein Charakterzug ist, ist fraglich. Er, der auf den ersten Blick rein positiv erscheint, kann zum falschen Zeitpunkt, am falschen Ort deplatziert bis verstörend wirken. Viele dieser Begriffe könnte man auch in Begriffsgruppen sortieren, denn nicht jeder davon steht für eine eigene Emotion. Wut, Tobsucht und Raserei liegen unbestritten sehr nah beieinander und beschreiben eine Grundemotion in ihren unterschiedlichen Intensitäten.

Da Emotionen immer durch eine bestimmte Situation ausgelöst werden, können wir davon ausgehen, dass positive Emotionen von positiven Situationen und negative von negativen ausgelöst werden. Diese Unterteilung ist wiederum sehr subjektiv, da jeder Mensch, der Situation entsprechend individuell emotional entscheidet. Auch wenn des Einen Glück, oft des Anderen Pech bedeutet, kann man Glück wohl eindeutig zu den positiven Emotionen zählen. Aber ist Glück tatsächlich eine Emotion? Ja und nein, oder sagen wir, es kommt auf das Glück an. Keine Emotion ist der Glücksbegriff in der Aussage: „Er hatte ein glückliches Leben“. Hier wird Glück zum Zustand. Wird man hingegen vom Glück überrollt, zum Beispiel bei einem Geldgewinn, so kommt das Glück plötzlich und intensiv und wird in dieser Form nicht lange anhalten – nach gewisser Zeit wird es sich (vielleicht) in den eben erwähnten Glückszustand verwandeln (und wahrscheinlich bis zum nächsten Geldgewinn so bleiben, oder zu Gleichgültigkeit oder Unglück werden). Ob eine Emotion also gut oder schlecht, positiv oder negativ wahrgenommen wird, kann am besten vom Betroffenen, noch während oder kurz nach der emotionalen Situation bestimmt werden. Ausschlaggebend ist, dass die Emotion überhaupt als solche erkannt wird (auch wenn das meist nur im Nachhinein bewusst geschieht). In der Situation weiß man oft erst, dass man emotional reagiert, wenn man darauf hingewiesen wird. („Reg dich doch nicht so auf“ u.ä.) Erst die bewusst wahrgenommenen Emotionen kommen in der emotionalen Kreativitätstheorie zum Tragen und können so zu einem regelrechten Ideenreservoir reifen.

2.2. Wissenschaftliche Fassbarkeit

„Gefühle kommen über uns wie Regen und Sonnenschein und ohne das unser Wille über ihr Kommen und Gehen Herr wäre.“

Georg Simmel

Schon viel früher wurde versucht, Emotionen allgemein wissenschaftlich oder spezifisch philosophisch zu erfassen. Bereits im Altertum wurden Gefühle von Philosophen wie Aristippos von Kyrene und Epikur als wesentliches Charakteristikum des Fühlens erkannt. Von den Stoikern wurden sie als unklare Erkenntnisse und vernunftlose, naturwidrige Gemütsbewegungen beschrieben. Aristoteles verstand unter den Affekten seelisches Erleben im Sinne von Lust und Unlust, ähnlich wie auch Kant. Trotz der Verwirrungen bei der wissenschaftlichen Fassbarkeit von Emotionen, wurden diese zum thematischen Mittelpunkt vieler Bücher, Arbeiten und Texte. Besonders Philosophie, Psychologie, Soziologie und Hirnforschung haben auf diesem Gebiet große Fortschritte gemacht, die imstande wären, den Begriffsdschungel zumindest teilweise zu roden.

In der Einleitung zu „Philosophie der Gefühle“ stellt Sabine A. Döring die grundlegende Frage, „ob es eine Theorie der Gefühle geben kann, und falls ja, wie eine solche Theorie aussehen könnte.“¹⁶⁶ Döring versteht *Emotionen* nicht als Wort der deutschen Alltagssprache, sondern „als *terminus technicus* für Gefühle im engeren Sinne wie zum Beispiel Furcht, Ärger, Empörung, Neid, Trauer, Bewunderung, Scham oder Stolz, die etwa schon Hume [...] als >Eindrücke der Selbstwahrnehmung< (*impressions of reflexion*) von >Eindrücken der Sinne< (*impression of sensation*) abzugrenzen versucht hatte.“¹⁶⁷ Emotionen verlieren als „Eindrücke der Selbstwahrnehmung“ scheinbar ihren wilden und unzähmbaren Charakter, denn nicht nur Eindrücke,

¹⁶⁶ Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 12.

¹⁶⁷ Vgl.: Hume, David: Ein Traktat über die menschliche Natur. Band 2. Hamburg: Meiner, 1978. S. 3 ff, zitiert in Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 13.

sondern auch Selbstwahrnehmung sind Vorgänge, die wenn noch vordergründig, so zumindest doch zu einem großen Teil gewollt und bewusst erfolgen. Döring hebt aber auch die darstellende Komponente der Gefühle hervor, wenn sie sagt, dass „Emotionen sich nicht auf eine bestimmte Phänomenologie (Erlebnisqualität) reduzieren, sondern wesentlich intentional (auf etwas in der Welt gerichtet) sind und einen repräsentationalen Inhalt (stellen die Welt als in bestimmter Weise seiend dar) haben.“¹⁶⁸ Emotionen dieser Kategorie nennt Döring „emotionale Gefühle“, die sie von „nichtemotionalen“ unterscheidet. Die erwähnte Intentionalität bezieht sich immer auf das Objekt der Emotion, „die im Gegensatz zu deren Ursachen nicht räumlich-zeitlich benachbart sein, ja nicht einmal existieren müssen“.¹⁶⁹ So können wir zum Beispiel große Angst vor Außerirdischen haben, von denen es bislang noch keinerlei bekannten Existenzbeweise gibt – die Außerirdischen wären in diesem Fall das Objekt, auf das unsere Emotionen gerichtet sind. „Wenn dem Kind das sich verbrannt hat, vor dem Feuer graut, ist das Objekt seiner Furcht das Feuer, vor dem es sich hier und jetzt fürchtet; aber seine gegenwärtige Furcht ist das Ergebnis seiner früheren Erfahrung.“¹⁷⁰ Auch Hume unterschied zwischen Objekt und Ursache einer Emotion und führte in seiner Analyse des Stolzes aus, dass diese reflexive Emotion das eigene Selbst zum Objekt habe.¹⁷¹ Kognitivistische Philosophen wie Anthony Kenny gehen noch einen Schritt weiter und differenzieren zwischen formalen und nichtformalen Objekten, die sich dadurch unterscheiden, dass formale Objekte bloße Eigenschaften sind, die dem nichtformalen Objekt im Zustand der Emotion zugeschrieben werden. Helen Nissenbaum ist im Verlauf dieser wissenschaftlichen Diskussion zu dem Schluss gekommen, dass die Frage der

¹⁶⁸ Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 15.

¹⁶⁹ Döring, Sabine A.: *Einleitung*. In: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 69

¹⁷⁰ Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. § 476.

¹⁷¹ vgl.: Hume, David: Ein Traktat über die menschliche Natur. Band 2. Hamburg: Meiner, 1978. S. 5–8.

>Objektgerichtetheit< von Emotionen eine Pseudofrage ist, die von sich aus nicht zu lösen ist.

In der Soziologie haben viele die Freud'sche Sicht der Emotionen übernommen. Beim Freud'schen Ansatz steht die Signalfunktion der Emotionen im Vordergrund. Sie informieren uns zum Beispiel, ob man in Gefahr ist oder nicht (Angst → Fluchtinstinkt). Andere Soziologen sind eher an den Ursachen emotionaler Vorgänge interessiert. Emotionen werden so zu Sozialisations- und Kulturprodukten. Für einen weiteren Teil unter den Soziologen sind Emotionen nicht immer sicht- oder artikulierbar. Sie werden zu einer Erweiterung bzw. zu einem Ersatz der Sprache, um bestimmte Gefühle zum Ausdruck zu bringen.

Ein weiterer wichtiger Schritt in der Erforschung der Emotionen sind die Schriften der europäischen Klassiker der Soziologie von Georg Simmel, Max Weber und Emile Durkheim. Für Simmel gehören Emotionen zur Natur des Menschen und sind ein sehr wichtiger gesellschaftlicher Faktor. Sie binden die Individuen aneinander und machen Interaktion in vielen Fällen erst möglich. Die Emotionen sind als Inhalte des Handelns für Simmel genauso wichtig wie Triebe oder Eigeninitiative. Gefühle nennt Simmel „individual-psychologische Motive“.¹⁷²

Bei Max Weber, neben Tönnies und Simmel der jüngste der drei Gründerväter der deutschen Soziologie, sind Emotionen in seine Ansichten über soziales Handeln eingebettet. Neben *zweckrationalem*, *wertrationalem* und *traditionellem* Handeln sieht Weber auch das *affektuelle* Handeln als Idealtypus sozialen Handelns. Soziales Handeln ist ihm zufolge immer am Verhalten anderer orientiert. Auch wenn diese Weber'schen Idealtypen des sozialen Handelns nicht immer von den anderen separiert auftreten müssen – schließlich kann auch eine affektuelle Handlung beispielsweise in traditionellem Sinne erfolgen –, so nehmen affektuelle Handlungen hier wieder eine Sonderstellung ein. Sowohl zweckrationales, wie auch wertrationales und traditionelles Handeln geschieht bewusst. Handlungen die im Affekt „passieren“, tragen

¹⁷² Vgl.: Simmel, Georg: *Zur Psychologie der Scham*. In: Schriften zur Soziologie, hg.v. H. J. Dahme und O. Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. S. 140–150.

wieder den Schleier der Unkontrollierbarkeit. „Affektuell“ ist für Max Weber ein Handeln, das „insbesondere emotional: durch aktuelle Affekte und Gefühlslagen bestimmt ist (Weber 1922: 12; Hervorhebung im Original). Es steht „an der Grenze“ und oft jenseits dessen, was bewusst „sinnhaft“ orientiert ist. Affektuell handelt beispielsweise jeder, der „sein Bedürfnis nach aktueller Rache, aktuellem Genuß (sic!), aktueller Hingabe, aktueller kontemplativer Seligkeit oder nach Abreaktion aktueller Affekte (gleichviel wie massiver oder sublimer Art) befriedigt (ebda.), also ohne besonders auf längerfristige Konsequenzen zu achten.“¹⁷³ Außerdem war Webers Hauptthese, „dass Emotionen wie seelische Qualen, Angst vor Verdammung und Einsamkeitsgefühl zur Entwicklung des modernen, rationalen Kapitalismus einen außerordentlich wichtigen Beitrag geleistet haben.“¹⁷⁴ In seinen Beiträgen über Politik und Wissenschaft als Beruf bezeichnet Weber die Leidenschaft als „Triebkraft der Berufsausübung.“¹⁷⁵

Emile Durkheims wissenschaftlicher Bezug zu Gefühlen und Emotionen spielt sich auf einer anderen Ebene ab, der ökonomisch-gesellschaftlichen, In seinem Buch „Über soziale Arbeitsteilung“ folgt er den Spuren des bedeutenden Nationalökonomten Adam Smith und dessen Thesen über Arbeitsteilung. Bei Durkheim bestand ihr einziger Zweck darin, „zwischen zwei oder mehreren Personen ein *Gefühl* der Solidarität herzustellen“.¹⁷⁶ Da sich Solidarität allerdings nicht direkt untersuchen lässt, führt Durkheim den Begriff des Kollektivbewusstseins ein, der so zum Indikator der Solidarität wird. Im Blickfeld seiner Untersuchungen lagen die unterschiedlichsten Verstöße gegen dieses kollektive Bewusstsein, die wiederum oft starke emotionale Reaktionen hervorruft. Durkheim plädiert dafür, dass „eine Handlung kriminell ist, wenn sie

¹⁷³ Esser, Hartmut: *Affektuelles Handeln: Emotionen und das Modell der Frame-Selektion*, In: Emotionen und Sozialtheorie – Disziplinäre Ansätze, Hg. v. Rainer Schützeichel. Frankfurt am Main: Campus, 2006. S. 143.

¹⁷⁴ Flam, Helena: *Soziologie der Emotionen: eine Einführung*. Konstanz: UVK, 2002. S. 112.

¹⁷⁵ Vgl.: Weber Max: *Politik als Beruf*. Ditzingen: Reclam, 1999.

und: Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*. Ditzingen: Reclam. 1995.

¹⁷⁶ Durkheim, Emile: *Über soziale Arbeitsteilung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 102.

starke und bestimmte Zustände des Kollektivbewusstseins verletzt“.¹⁷⁷ Durch die Bestrafung, „die in erster Linie aus einer leidenschaftlichen Reaktion besteht“, sei dieses Bewusstsein auch im Strafgesetzbuch verankert. Dem gesellschaftlichen Leben schreibt Durkheim dadurch eine weitere emotionale Komponente zu und jene Gefühle des Kollektivbewusstseins, die durch bestimmte Verstöße verletzt werden können, bezeichnet Durkheim als *Kollektivgefühle*. Er unterscheidet dabei Religiöse Gefühle, Nationale Gefühle, Familiengefühle, Gefühle, die sich auf die Arbeit beziehen und andere. Besonders jene Kollektivgefühle sind für die emotionale Kreativitätstheorie von Bedeutung, denn sie sprechen nicht nur das Selbst des Individuums, sondern das Bewusstsein ganzer Gesellschaften an.

Die innovativen soziologischen Forschungen des US-amerikanischen Soziologieprofessors Jack Katz sind für unseren emotionalen Kreativitäts-Ansatz besonders interessant. Katz stellte Menschenbeobachtungen in den Mittelpunkt seiner Forschungen. Über einen längeren Zeitraum machte er audiovisuelle Aufzeichnungen und führte eine große Anzahl von Interviews durch, um menschliche Emotionen besser verstehen zu lernen. Dabei machte er interessante und für unseren Fall äußerst brauchbare Entdeckungen. „Ihn interessiert weder die Verbindung zwischen Emotionen, Gesichtsmuskelnbewegungen und Nerven, noch der Zusammenhang zwischen unserem Gesichtsausdruck und Emotionen als Beweis für die, allerdings etwas beschränkte Universalität der menschlichen Emotionskultur.“¹⁷⁸ Jene intensiven und durch die elektronischen Aufzeichnungen immer wieder abrufbaren Beobachtungen alltäglicher Lebensmomente, ermöglichten ihm die Analyse von bestimmten sozialen Gruppen. So untersuchte er zum Beispiel die Emotionen von 150 wütenden Autofahrern aus Los Angeles, Kindergartenkindern und deren BetreuerInnen oder Eltern.¹⁷⁹ Katz nimmt an, „dass durch die Sammlung empirischer Erfahrungen, die mit dem Alltagsspezifischen durchtränkt sind, sich

¹⁷⁷ Durkheim, Emile: Über soziale Arbeitsteilung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 128.

¹⁷⁸ Flam, Helena: Soziologie der Emotionen. Konstanz: UVK, 2002. S. 120.

¹⁷⁹ Vgl.: Katz, Jack: How Emotions work. London: The University of Chicago Press, 1999.

das Mysteriöse an Emotionen – dass wir sie konstruieren, kommunizieren und körperlich spüren, aber auch dass sie uns überwältigen, unsere Identität ausmachen, uns preisgeben, uns paralisieren usw. – in ein zu untersuchendes soziologisches Problem verwandeln lässt. (Katz 1999: 2,4). Sein Fokus ist nicht auf einzelne Gefühle oder emotionale Zustände gerichtet, sondern auf Interaktionssituationen, in denen die interagierenden Menschen Emotionen erkennen[...]. Der entscheidende Punkt ist, dass Emotionen sowohl situationsbedingte als auch situationsübergreifende Bezugspunkte haben – sie stellen eine besondere Art doppelter Narration dar und machen dem Selbst und den Anderen die Identität des Erzählers deutlich.“¹⁸⁰ Unter diesen Grundvoraussetzungen untersucht er, wie Emotionen körperlich erlebt werden, wie das Gegenüber auf die emotionalen Botschaften reagiert und welche Aufgabe dem Körper beim Versenden dieser Botschaften zukommt. „Katz interessieren also außer der emotionalen Expression selbst vor allem:

1. Der situationsbezogene und oft unbewusste, situationsüberschreitende Sinn von spezifischen Emotionen,
2. die Emotion als gegenseitig abhängige Interaktionskomponenten und die menschliche Kunst, Emotionen pre-reflexiv, interaktiv, sachgerecht, zielgerecht und sinnschaffend, als Kommunikations- und Selbstdarstellungsmittel einzusetzen, und
3. der körperliche Aspekt des Gefühlspürens und das Ein- und Ausblenden des menschlichen Körpers als die Voraussetzung für die unterschiedlichen Typen der sozialen Interaktion. (Katz 1999: 5-6, 315)“¹⁸¹

Besonders bildlich beschreibt er in seinem Buch, wie emotional ein Autofahrer reagiert, nachdem er von einem anderen, unbekanntem Teilnehmer geschnitten wurde, und welche Hintergründe diese Emotionen haben. Laut Katz reagiert der Autofahrer, der als Beispiel für viele andere Autobenutzer dienen soll, nicht nur deswegen so emotional und auf der sprichwörtlichen Suche nach Rache, weil er plötzlich aus seiner unreflektierten und nahezu

¹⁸⁰ Flam, Helena: Soziologie der Emotionen. Konstanz: UVK, 2002. S. 120-121.

¹⁸¹ Ebda.: S. 121-122.

unbewussten Tätigkeit gerissen und am zügigen Vorwärtskommen gehindert wird, sondern auch, um seinen sozialen Status wiederherzustellen. Das Auto als Schutzmantel markiert diesen Status, der durch das Schneidemanöver in Frage gestellt wird – wenn auch nur im Auge des geschnittenen Autofahrers. So analysiert Katz unzählige Alltagssituationen, in denen menschliche Interaktionen stark emotionalisiert werden und dadurch besonders heftig zu Tage treten. „Emotionen enthüllen das Verborgene, machen das Unsichtbare sichtbar.“¹⁸² Genau diese „Alltagssituationen“, die imstande sind, uns aus unserem Allgemeinzustand zu reißen, sind es, die wir uns bewusst machen müssen, um unser kreatives Potential zu erweitern. Sicher ist, und das sagt auch Katz, dass Emotionen und ihre Symptome häufig eintönig und eindeutig betrachtet wurden, sie sind jedoch wesentlich ambivalenter und als Emotionskultur dualistisch. Tatsache ist auch, dass Emotionen als Forschungsgegenstand ihre Berechtigung haben, auch wenn längst noch nicht allen Emotionsphänomenen wissenschaftlich auf den Grund gegangen wurde. Die zahlreichen Postulate und Theorien der verschiedenen Emotionsforscher aus den unterschiedlichsten Wissenschaftsdisziplinen betreffend, hat Roberts ein bekanntes wissenschaftliches Manko hervorgezaubert, indem er behauptet, dass viele der Forscher suggerieren, die von ihnen bevorzugte Forschung stelle den einzigen Zugang zu wirklichem Wissen über Emotionen dar. Er verweist im Anschluss allerdings auf die *Interessenabhängigkeit von Kategorien und Erklärungen*.¹⁸³ Wie wir unsere Emotionen schließlich kategorisieren, hängt laut Robinson, „zum größten Teil davon ab, welche Begriffe uns in unserer Kultur zur Verfügung stehen.“¹⁸⁴

¹⁸² Katz, Jack: *How Emotions work*. London: The University of Chicago Press, 1999. S. 344.

¹⁸³ Vgl.: Roberts, Robert C.: *Emotionen – Ein Essay zur Unterstützung der Moralphysikologie*. In: Döring, Sabine A.: *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 279.

¹⁸⁴ Robinson, Jenefer: *Emotionen: Biologische Tatsache oder soziale Konstruktion?*. In: Döring, Sabine. A.: *Philosophie der Gefühle*: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 319.

2.3. Emotionen als körperlicher Vorgang

„Emotion; dieses Wort bezeichnete den Aufruhr des Volkes, ehe es in die Rede über Gefühle übernommen wurde.“¹⁸⁵

Dass Emotionen auch spürbare Auswirkungen auf unsere Physis, unseren Körper haben, wurde vorher bereits öfter angesprochen. Diese körperlich spürbaren Auswirkungen treten immer sehr direkt auf – genauso wie die Emotionen selbst sind sie zum größten Teil unkontrollierbar, passieren unbewusst und scheinen uns im Moment der Angst, Aufregung oder Anspannung zu überrollen. Barbara Korte, die sich in einem ihrer Aufsätze mit der Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat, betont wie eng Emotionalität und körperlicher Ausdruck assoziiert sind, was sich sehr anschaulich in allen visuellen Künsten manifestiere. „*E-motio*, die gefühlsmäßige *Bewegtheit*, äußert sich wesentlich im Ausdruck des *bewegten Körpers*, wie der Begriff *Körpersprache* hier verstanden werden soll. In der Alltagserfahrung gilt unsere Körpersprache [...] als glaubhafterer Zugang zu unseren privaten Gefühlen als das, was wir explizit darüber aussagen wollen.“¹⁸⁶ Korte weist darauf hin, wie oft der menschliche Körper zum zentralen Träger menschlicher Aussagen, also auch Emotionen, wird. Korte versucht dabei das Phänomen des englischen Romans im 18. Jahrhundert besonders stark auf die Beschreibung der Körpersprache hin zu analysieren. Der Roman überwindet dabei Probleme, die es im Theater nicht gibt. „Hier sind körpersprachliche Zeichen, wie Erika Fischer-Lichte feststellt, „grundsätzlich in materieller Hinsicht dieselben Zeichen [...] wie diejenigen, die sie bedeuten sollen. [...] Wenn ein Roman Körpersprache sprachlich vermittelt, werden [...] analoge Zeichen in digitale übersetzt und die Körpersprache büßt

¹⁸⁵ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 1, Basel: Schwabe, 1971. Sp. 94.

¹⁸⁶ Korte, Barbara: Theatralität der Emotionen – Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. In: Benthien, Claudia/Fleig, Anne/Kasten, Ingrid (Hg.): Emotionalität – Die Geschichte der Gefühle. Köln: Böhlau Verlag, 2000. S. 141.

ihr besonderes Ausdruckspotential zumindest teilweise ein.“¹⁸⁷ Unser Körper und unser Körpergefühl spielt also am emotionalen Sektor unserer Wahrnehmung und unseres Selbst eine herausragende Rolle, auch wenn sich herausstellen würde, dass die These, er selbst sei es, der die Emotionen erst auslöse, nicht verifizierbar ist. Jeder Mensch, der selbst schon einmal heftigen Emotionen ausgeliefert war – was, emotionskranke Menschen ausgenommen, wohl auf alle zutrifft – weiß, wie es sich anfühlt, wütend, traurig, erregt, lustig oder andersartig emotionalisiert zu sein. Die Emotion selbst ist in den letzten Jahren allgegenwärtiger geworden und hat ihren Status der Rohheit, nicht zuletzt durch das latente Wirken unserer Medienlandschaft und deren andauernden Stimulationen, verloren. Natürlich herrschen, was den Umgang mit Emotionen und deren gesellschaftliche Akzeptanz betrifft, große kulturelle Unterschiede. Nicht umsonst empfiehlt es sich, sich vor einem Auslandsaufenthalt über die Sitten und Gebräuche des jeweiligen Landes zu informieren, um nicht, wie es Durkheim meinte, gegen das dort vorherrschende Kollektivbewusstsein zu verstoßen. Auch wenn die körperlichen Reaktionen im Grunde genommen überall gleich sind, so wird die Gesellschaft nicht überall gleich darauf reagieren und wenn es zu einer Situation kommt, nennen wir diese „Situation hoher emotionaler Spannung“, dann werden wiederum starke Emotionen, samt deren körperlichen Auswirkungen, bei unseren Gegenüber ausgelöst - nicht selten in gesteigerter Form. So kann eine einzige unangebrachte oder falsch verstandene Gefühlsäußerung in einen Kreislauf führen, der bis zu psychischer oder gar körperlicher Gewalt führen kann. Trifft das auf zwei oder mehrere Nationen mit unterschiedlichem Kollektivbewusstsein zu, kann es im Extremfall sogar zu militärischen Auseinandersetzungen kommen.

¹⁸⁷ Korte, Barbara: Theatralität der Emotionen – Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. In: Benthien, Claudia/Fleig, Anne/Kasten, Ingrid (Hg.): Emotionalität – Die Geschichte der Gefühle. Köln: Böhlau Verlag, 2000. S. 144-145. (teilweise Zitat aus: Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Narr, 1989. S. 181.)

Die Frage nach der Funktion des Körpers in Zusammenhang mit emotionalen Situationen ähnelt in gewisser Weise der Frage, was zuerst da war, das Huhn oder das Ei. Claudie Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten verweisen auf die nachhaltige Prägung der christlich-abendländischen Tradition durch die antike Erfindung des Seeleninnenraumes, also dem Dualismus von Leib und Seele. In Bezug auf die Trennung von Geist und Körper fragen sie, ob der leibliche Gefühlsausdruck ein sekundäres, also immateriell im Inneren sich abspielendes Zeichen ist, oder ob diese körperlichen Äußerungen die Gefühle selbst als primäre Zeichen sind. Benthien, Fleig und Kasten kommen durch diese Frage zu einem interessanten Schluss: „Andererseits entsteht als Folge des Postulats, dass Gefühle sich im Psychisch-Inneren ereignen und sich dann erst äußerlich pathognomisch manifestieren – im gestischen, mimischen und vegetativen Körperausdruck, die Vorstellung, dass Emotionen grundsätzlich herstellbar, dass sie theatralisierbar sind, dass man Gefühle vortäuschen, sie affektieren kann. In diesem Zusammenhang erlangt das Theater als öffentlicher Ort einer Alphabetisierung der Leidenschaften im Zeitalter des Barock eine hohe Bedeutung. Gefühle werden zunehmend gelernt, inszeniert und in der sozialen Interaktion strategisch eingesetzt.“¹⁸⁸ Dieser bewusste und strategische Umgang mit Emotionen ist die Grundlage von mehreren Schauspielschulen, wie der von Stanislawski oder Straßberg und eines der Standbeine der emotionalen Kreativitätstheorie.

Dass Emotionen und alles was dazugehört nicht nur in wissenschaftlichen Sphären in den letzten Jahren eine Renaissance erleben, ist auch im Alltag erkennbar. Noch nie (außer vielleicht in Katastrophen- oder Kriegszeiten, in denen ganze Gesellschaften über einen längeren Zeitraum stark emotionalisiert sind) waren Emotionen derart stark und allgegenwärtig vertreten. In Zeitungen und Magazinen, in der Werbung im Fernsehen oder auf Plakaten und nicht zuletzt in Politik und Wirtschaft, werden nahezu pausenlos Emotionen dargestellt und dadurch auch im Betrachter wachgerufen. So fasst Ronald de Sousa Emotionen so auf, „dass sie, wie unsere anderen geistigen Fähigkeiten,

¹⁸⁸ Benthien, Claudia/ Fleig, Anne/ Kasten, Ingrid (Hg.): Emotionalität – Die Geschichte der Gefühle. Köln: Böhlau Verlag, 2000. S. 12.

den biologischen Wurzeln entspringen, die uns mit der Welt, einschließlich unserer Vergangenheit und Zukunft, verbinden. Die Art dieser Verbindung hat sich graduell von der einfachen Kausalität der Reflexe zu immer komplexeren Formen der Repräsentation verändert.“¹⁸⁹ Dass der Körper dabei nicht wegzudenken ist und eine wichtige Funktion inne hat, zeigen die unzähligen Lebensberater, Seminar- und Coachinganbieter. Nicht selten werden Gefühle dort als „geheimnisvolle Welt“ beschrieben, denen durch ein zumeist überteuertes Seminar oder einen Kurs auf den Grund gegangen werden kann – das Schlagwort in diesen Kreisen lautet: „emotionale Balance“. Das emotionale Gleichgewicht soll so zum vermeintlichen Ziel einer ganzen Generation gemacht werden – so findet man zum Beispiel auf einer deutschen Seminar- und Coachingseite folgenden Werbetext, der als Veranschaulichung dienen soll:

„Unser Körper zeigt ziemlich genau an, ob wir uns im emotionalen Gleichgewicht befinden oder wo wir aus „der Balance“ geraten sind. Negative Emotionen zerran an unserer Lebensenergie und beeinträchtigen unser Leben auf vielfältige Art und Weise. Ängste, Phobien, Unsicherheiten, Aggressionen oder andere nicht hilfreiche emotionale Muster lassen uns innerlich verkrampfen und zurückschrecken vor der vollen Entfaltung unseres persönlichen Lebens. Resultierend daraus ergeben sich Burnout, Stress und psychosomatische Erkrankungen. Emotionale Balance ist ein revolutionäres Konzept, das sich leicht erlernen lässt. Es hilft Ihnen zu erkennen, wo Sie im Leben emotional stehen und was Sie sich vom Leben wirklich wünschen. Entdecken Sie mit uns in unseren Lifenergy Seminaren die geheimnisvolle Welt Ihrer Gefühle und Emotionen.“¹⁹⁰

Bei diesem und ähnlichen Anbietern, und das wird propagiert, kann man erfahren, welche „Emo-Muster“ (Anm. Emotionsmuster) uns im Alltag behindern, wie wir uns von Provokationen, Abhängigkeiten und Frustrationen

¹⁸⁹ De Sousa, Ronald: *Die Rationalität der Emotionen*. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 111.

¹⁹⁰ <http://www.lifenergy.de/lifenergy/emotionaler-koerper.html>, Zugriff am 31. 12. 2010.

befreien können und so zu einem einheitlich ausgeglichenen Körper-Geist-Gefühl kommen. Der „emotionale Körper“ wird so zu einem häufig verwendeten Begriff in Esoterikkreisen. Dass unser Körper bei nahezu allen Emotionen zum Ausdrucksmittel wird, ist unbestritten. Bei emotionalen Höhepunkten zeigt der Körper entweder weit verbreitete Ausdruckformen, wie zum Beispiel das Weinen bei Traurigkeit oder großer Freude, oder er hat individuelle Ausdruckformen in sein Programm aufgenommen, die in ähnlichen Situationen immer ähnlich ablaufen. So wird beispielsweise einer bei Wut die Fäuste ballen, ein anderer den Kopf senken und schwer atmen. Egal was auch zutreffen mag, unser Körper ist ein elementarer Teil emotionaler Formen.

2.3.1. Ein schneller Blick in das Gehirn

„Unsere Gehirne sind selbstaktive, hochdynamische Systeme – in ihnen liegt unser Wissen über die Welt gespeichert.“¹⁹¹

Wolf Singer

„Wenn Sie wütend, traurig oder schlecht gelaunt sind, dann denken Sie doch einfach an etwas anderes?“ Diesen oder ähnliche Sätze werden viele schon das eine oder andere Mal zu Hören bekommen haben. Wenn wir wütend, traurig oder schlecht gelaunt sind, erfahren wir negative Emotionen. Reicht da wirklich nur ein Abschweifen unserer Gedanken um in bessere Stimmung zu kommen, oder anders nachgefragt: Sind Emotionen durch Gedanken (oder überhaupt) steuerbar. Und was passiert bei Emotionsausbrüchen eigentlich in unserem Gehirn.

„Als Alkamaion von Kroton (570–500 v. Chr.) eine Verbindung vom Auge zum Gehirn entdeckte, nämlich den Sehnerv, verkündete er, im Gehirn müsse der Sitz des Denkens sein. Die griechischen Philosophen Demokrit (460–370 v. Chr.) und Plato (429–348 v. Chr.) hielten das Gehirn für das wichtigste Organ des Körpers. Die Seele war zusammengesetzt, sozusagen dreifaltig: Im Kopf befand sich der rationale Teil, der für den Verstand zuständig war. Im Herzen

¹⁹¹ Vgl.: Singer, Wolf: Ein neues Menschenbild. Gespräche über die Hirnforschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 35.

hatten die Empfindungen Zorn, Furcht, Stolz und Mut ihren Sitz, und im Bauch waren Lust und Begierde sowie andere niedere Leidenschaften angesiedelt.“¹⁹²

Die Suche nach dem Ursprung der Emotionen und die Frage nach den Vorgängen in unserem Gehirn haben also bereits vor über 2000 Jahren begonnen und werden wahrscheinlich noch lange andauern.

In der Neurobiologie werden Emotionen als kurze, präkognitive, vorbewusste und mal mehr, mal weniger automatisch erfolgende Stimulierungen eines Affektprogrammes bezeichnet. In dieser Hinsicht sind Emotionen sehr kurze, eruptive Reaktionen, die allerdings komplizierten neuronalen Vorgängen unterliegen. George Downing schrieb über 'körperliche Mikro-Praktiken', die Emotionen ausmachen würden, und dass Emotionen trotzdem immer auch Erfahrungen seien – ihm gelang damit eine teilweise Annäherung zwischen den Kognitivisten und den Vertretern der Feeling-Theorie.¹⁹³ Aber auch wenn Emotionen typischerweise „als einheitliche Geisteszustände erfahren werden, und nicht als eine Reihe verschiedener Komponenten (etwas eine Überzeugung + ein Wunsch + eine physiologische Erregung + ein bestimmtes Verhalten)“¹⁹⁴, so sind die Vorgänge, die im menschlichen Gehirn, ja im gesamten Körper dabei ablaufen, höchst komplex.

Joseph LeDoux, der US-amerikanische Psychologe und Neurowissenschaftler, dessen Hauptforschungsgebiet die Emotionspsychologie ist, der sich aber hauptsächlich mit dem Phänomen der Furcht auseinandersetzt, glaubt, dass emotionale Gefühle dann entstehen, wenn wir uns dessen bewusst werden, dass ein Emotionssystem des Gehirns aktiviert ist.¹⁹⁵ Ein Standpunkt, der unter anderem von Roberts heftig kritisiert wird. Diese Formel kann, Roberts zufolge, insofern nicht stimmen, „als Menschen Emotionen verspüren, bevor sie sich

¹⁹² Düweke, Peter: Kleine Geschichte der Hirnforschung – Von Descartes bis Eccles. München: C.H. Beck, 2001. S. 3 6.

¹⁹³ Vgl.: Downing, George: Emotion Theory Revisited. In: Wrathall, Mark A./ Malpas, Jeff. E. (Hrsg.): Heidegger, Coping, and Cognitive Science. Essays in Honor Hubert L. Dreyfus, Band 2. Cambridge: MIT Press, 2001, S. 245–270.

¹⁹⁴ Roberts, Robert C.: Was eine Emotion ist: eine Skizze. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 169-201.

¹⁹⁵ Vgl.: LeDoux, Joseph: Das Netz der Gefühle. München: Dtv, 2004. S. 324.

dessen bewusst werden, dass ein Emotionssystem des Gehirns aktiv ist.“¹⁹⁶ Bei dieser Diskussion tritt der bereits erwähnte Interessenskonflikt zwischen den Wissenschaftsdisziplinen wieder gut erkennbar zu Tage. Wenn Menschen eine Emotion haben, so Roberts, wird ihnen nicht die Aktivität eines Gehirnsystems bewusst, sondern die Emotionen selbst, „als deren notwendige Bedingung die Aktivität des Hirnsystems plausiblerweise gelten kann.“¹⁹⁷ Dass im Gehirn während emotionaler Höhepunkte allerdings einschneidende Vorgänge ablaufen, ist unumstritten. Die physiologische Sicht der Gefühle hat, nach James vielzitiertem Aufsatz „What is an Emotion“ von 1884, trotz anhaltender Kritik von empirischer und begriffsanalytischer Seite, in den letzten Jahren eine starke Wiederbelebung erfahren – nicht zuletzt aufgrund der neurowissenschaftlichen Befunde von Antonio Damasio, die darauf hindeuten, dass jene Gehirnzentren, die an der Auslösung von Emotionen beteiligt sind, ebenso Veränderungen in den Organsystemen des Körpers registrieren wie auch auf Umweltreize reagieren.¹⁹⁸ Wie James und ein Jahr später auch Lange, behaupten viele, dass eine Emotion ohne ein Bewusstsein physiologischer Veränderungen nichts als ein „kalter und neutraler Zustand intellektueller Wahrnehmung sei“. Es sind also nicht Urteile, sondern physiologische Veränderungen, die Emotionen hervorrufen. Die James-Lange-Theorie (feelings-Theorie) wurde einige Jahre später von Walter Cannon Philip Barnard widerlegt. Sie fanden heraus, dass Tiere auch dann noch Emotionen zeigen, wenn die Verbindung zwischen dem Großhirn und dem autonomen Nervensystem durchtrennt war. Und schließlich führte Cannon einen Versuch durch, indem er körperliche Reaktionen herbeirief, die überhaupt keine Emotionen auslösten. Im fiel auf, dass die Magen-Darm-Motorik abnahm oder ganz stoppte – emotionale Erregung ging also mit der Erregung des

¹⁹⁶ Roberts, Robert C.: Emotionen – Ein Essay zur Unterstützung der Moralpsychologie. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 282.

¹⁹⁷ Roberts, Robert C.: Emotionen – Ein Essay zur Unterstützung der Moralpsychologie. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 283.

¹⁹⁸ Vgl.: Damasio, Antonio: Descartes' Irrtum – Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn. München: List, 1995.

sympathischen Nervensystems einher. Bei diesem Prozess gelangt Adrenalin ins Blut und die Blutzufuhr zu den inneren Organen nimmt ab, jene zu den Skelettmuskeln allerdings zu. Diese Symptome deutete Cannon als Mobilmachung des Körpers auf Kampf oder Flucht. Die Cannon-Bard-Theorie besagt also, dass ein geeigneter äußerer Reiz aufgenommen wird, den Thalamus erregt und das bereits als Emotion wahrgenommen wird. „Überschreitet die Erregung eine Schwelle, dann teilt sie sich. Eine Nervenbahn erregt den Cortex und ruft dort ein Gefühl hervor, z.B. Furcht. Die andere Nervenbahn erregt den Hypothalamus, der über das autonome Nervensystem körperliche Reaktionen auslöst. Kernpunkt ihrer Theorie war, dass ein gefühlsauslösender Reiz ein psychisches Erlebnis und unabhängig davon eine körperliche Reaktion auslöst.“¹⁹⁹

Emotionen und Sinneswahrnehmungen werden entweder durch die uns umgebenden Dinge, durch Erinnerung oder gar durch erdachte Situationen erzeugt – ihren Ursprung haben sie in jedem Fall in unserem Gehirn, welches alle unsere Wahrnehmungen koordiniert.²⁰⁰ Michael O’Shea betont in seinen Ausführungen über das menschliche Gehirn, dass „wir in dem logischen Paradox eines selbstbezüglichen [...] Systems gefangen sind.“²⁰¹ Er spricht damit die skurrile Tatsache an, dass wir mit unserem Gehirn in der Lage sind, über unser Gehirn nachzudenken.

Das menschliche Gehirn ist im Grunde genommen eine außergewöhnlich leistungsfähige Rechenmaschine. Es ist rund 1,4 Kilogramm schwer und besteht aus drei Hauptstrukturen: Großhirn, Kleinhirn und Hirnstamm. Das Großhirn, das sich aus dem kleinen, vorne befindlichen Riechhirn entwickelt hat, besteht aus einer linken und einer rechten Hemisphäre mit jeweils vier Lappen, den Frontal-, Parietal-, Okzipital- und Temporallappen. In der äußeren Schicht, der „grauen Substanz“ (Cortex cerebri) bilden dicht

¹⁹⁹ Düweke, Peter: Kleine Geschichte der Hirnforschung – Von Descartes bis Eccles. München: C.H. Beck, 2001. S.133–134.

²⁰⁰ Vgl.: Tappolet, Christine: *Emotionen und die Wahrnehmung von Werten*. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 456.

²⁰¹ O’Shea, Michael: Das Gehirn – Eine Einführung. Stuttgart: Reclam, 2008. S. 7.

aneinanderliegende Neuronen-Zellkörper eine durchgehende Hirn-Hülle. Jener Bereich des Gehirns ist an wichtigen Vorgängen wie Muskelkontrolle, Sinneswahrnehmungen wie Sehen und Hören, Gedächtnisvorgängen, Gefühlen und Sprache beteiligt.

Die darunter liegende „Weiße Substanz“ (Diencephalon) ist ein Neuronengewebe mit hauptsächlich langen, von Myelin umgebenen Axonen, liegt zwischen Hirnstamm und Kleinhirn und besteht aus Strukturen im Gehirnkern wie Thalamus und Hypothalamus (dieser steuert den Appetit sowie unseren Schlafrhythmus, den Sexualtrieb und die Angstreaktionen des Körpers). „Die Nuclei (Anm. des Autors: Gleichgewichtskerne) der weißen Substanz sind für die Übertragung von Sinneserregungen vom übrigen Körper an den Cortex cerebri zuständig und sorgen für die Regulierung von autonomen (unbewussten) Funktionen wie Körpertemperatur, Herzfrequenz und Blutdruck. Bestimmte Nuclei in der weißen Substanz sind an Gefühlsausdrücken, Ausschüttung von Hormonen aus der Hypophyse und an der Regulierung der Nahrungs- und Wasseraufnahme beteiligt. Diese Nuclei werden im Allgemeinen als Teil des limbischen Systems gesehen.“²⁰² Das Kleinhirn ist für die Psychomotorik und die Koordination der Sinneserregungen verantwortlich. Der Hirnstamm sorgt für die Steuerung von Atmung, Schlaf und Kreislauf. Zwischen dem entwicklungsgeschichtlich relativ jungen Großhirn und dem Mittelhirn und Hirnstamm liegt eine äußerst komplex strukturierte Übergangsregion, das *limbische System*.

Um kreative Prozesse verstehen zu können, um sich ein Bild von einem künstlerischen Vorgang machen zu können, in dem beispielsweise ein Theaterstück entsteht, ist es wichtig sich grundlegende Gedanken über Aufbau und Funktionsweise unseres Denkapparates zu machen.

Auch in der neurobiologischen Grundlagenforschung ist das Problem von emotional-kognitiven Wechselwirkungen und Emotionen zu einem Teil der Forschung geworden. „Emotionale Prozesse sind nach neueren Erkenntnissen nicht nur im limbischen System lokalisiert, sondern reichen vom Hirnstamm und

²⁰² http://de.brainexplorer.org/brain_atlas/Brainatlas_index.shtml, aufgerufen am 28. 12. 2010

Hypothalamus über das limbisch-paralimbische System bis weit in die höheren, insbesondere rechtsseitigen präfrontalen Rindenbezirke des Großhirns hinauf. Andererseits sind wichtige kognitive Funktionen offenbar ebenfalls in den limbischen Strukturen angesiedelt.²⁰³ In seinem Aufsatz *Vorschlag für den Mechanismus der Emotionen* schreibt der Anatomie-Professor James Papez: „Ist Emotion ein magisches Produkt, oder ist sie ein physiologischer Prozess, der abhängig von einem anatomischen Substrat ist? Im folgenden schlägt er eine Antwort vor: Genau bezeichnete Strukturen unterhalb der Großhirnrinde, die zusammen den limbischen Ring bilden, sollen einen harmonischen Mechanismus konstituieren, der womöglich ebenso die Funktionen der zentralen Emotionen ausarbeitet wie am emotionalen Ausdruck beteiligt ist. Für die subjektive emotionale Erfahrung, so Papez, sei jedoch der Cortex entscheidend. [...] Papez war überzeugt, dass sich Emotionen stammesgeschichtlich mit Schmecken und Riechen, d.h. mit Ernährung und Fortpflanzung entwickelt haben.“²⁰⁴ Riechen sei also in seinem Sinne der ursprüngliche Reiz der emotionalen Erfahrung und Gefühle seien ein Ergebnis der Evolution.

In den 1950er Jahren baute Paul McLean das limbische System in eine größere Stammesgeschichtliche Theorie ein, die das menschliche Gehirn, wie auch das der jüngeren Säugetiere in drei übereinander liegende Schichten aufteilte. McLean sprach von dreieinigem Gehirn (triune brain), an dessen Basis sich das Reptiliengehirn befindet, das hauptsächlich aus dem Gehirnstamm besteht und stereotypes sowie das Instinktverhalten steuert. Das Säugetiergehirn, die darüber liegende Schicht, wird vom Cortex repräsentiert, welcher beim Menschen überaus stark entwickelt ist und unsere intellektuellen Leistungen ermöglicht. „McLean sah das Verhältnis zwischen Cortex und limbischem System ähnlich wie Freud das zwischen bewußtem Ich und unbewußtem

²⁰³ Ciompi, Luc: Die emotionalen Grundlagen des Denkens – Entwurf einer fraktalen Affektlogik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. S. 54–55.

²⁰⁴ Düweke, Peter: Kleine Geschichte der Hirnforschung – Von Descartes bis Eccles. München: C. H. Beck, 2001. S. 130.

Es.²⁰⁵ Der ewige Konflikt zwischen Verstand und Gefühl, sei laut McLean, durch die oft schlechte Kommunikation zwischen diesen beiden Schichten auch strukturell bedingt. Der dritte Teil des Gehirns, der Gürtel, zwischen Balken und Cortex gelegen, verknüpft Gerüche und Gesehenes mit angenehmen oder unangenehmen Erinnerungen und spielt eine Rolle bei der Steuerung von Aggressivität und der Entwicklung von emotionaler Reaktion auf Schmerz.

Da Gefühle nicht automatisch und ohne Verstand vorkommen, schlugen Stanley Schachter und James Singer 1964 eine Erklärung vor, die körperliche Erregung als notwendige Grundlage für das Aufkommen von Gefühlen betrachtet. Welche Emotion im spezifischen Fall aufgerufen wird, hängt vom Status der augenblicklich und bewertenden Funktionen des Cortex ab. Dieses Modell nannte man *kognitive Theorie der Emotionen*.

LeDoux vertritt sogar die Ansicht, dass nur die *Mandelkerne*, die auch als Amygdala bezeichnet werden und die ein paarweise angeordnetes Kerngebiet des Gehirns im medialen Teil des Temporallappens sind, ein gesichertes Element des erst ungenügend bekannten affektregulierenden Netzwerkes darstellen. „Die *Amygdala* ist ganz wesentlich an der Entstehung von Angst beteiligt und spielt eine wichtige Rolle bei der emotionalen Bewertung und Wiedererkennung von Situationen sowie Einschätzung möglicher Gefahren: sie verarbeitet äußere Impulse und leitet die körperlichen Reaktionen dazu ein. Eine Zerstörung der Amygdala führt zum Verlust von Furcht- und Aggressionsempfinden und so zum Zusammenbruch der mitunter lebenswichtigen Warn- und Abwehrreaktionen. Neuere Forschungen deuten darauf hin, dass die Amygdala an der Wahrnehmung jeglicher Form von Erregung, also affekt- oder lustbetonter Empfindungen, einschließlich des Sexualtriebes beteiligt sein könnte.“²⁰⁶ Sie ist dafür verantwortlich Ereignisse mit Emotionen zu verknüpfen und diese zu speichern.

„Verfolgt man die Entwicklung des Gehirns in der aufsteigenden Tierreihe weiter, dann kommt man dahinter, dass das Prinzip, Tätigkeiten mit Gefühlen zu verknüpfen, immer erfolgreicher wird. Endlich verändern die

²⁰⁵ Düweke, Peter: Kleine Geschichte der Hirnforschung – Von Descartes bis Eccles. München: C. H. Beck, 2001. S. 135–136.

²⁰⁶ Vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Amygdala>, Zugriff am 02.01.2011

Gefühle sogar ihre ursprüngliche Funktion und werden zu Bewusstsein, das uns Menschen schließlich hilft, ganz besondere komplexe Tätigkeiten auszuüben: nachdenken, planen, entwerfen, vergleichen, urteilen, eine Erfahrungen symbolisieren, dass heißt in eine Sprache übersetzen und sie anderen sogar mitteilen. [...] Auch die starke Erinnerungswirkung von Gerüchen (bestimmte `Schlüsselgerüche` können bekanntlich ganze Erinnerungspakete aus der Kindheit wachrufen) findet ihre Erklärung in der engen Verbindung der Riechbahn mit dem limbischen System.“²⁰⁷

Im Thalamus, einem bereits erwähnten spezifischen Gebiet des Zwischenhirns, werden alle ankommenden Sinneswahrnehmungen mit Gefühlen wie Freude, Angst, Lust oder Schmerz ausgestattet – in seinem untersten Teil, dem Hypothalamus, entstehen Gefühle wie Hunger und Durst. Die Hypophyse wiederum, hängt dem Hypothalamus an und ist für den gesamten Hormonhaushalt und somit auch für unser sexuelles Verhalten verantwortlich. In den sogenannten „Assoziationsfeldern“, die noch nicht so klar umrissen sind wie andere Steuerbereiche des Gehirns, werden einzelne Gedanken und Informationen miteinander verknüpft und kombiniert. Vester im Übrigen, betont Informationen als „ganz besondere Entität des Seins. Sie sind weder Materie noch Energie. [...] Gebe ich [...] Informationen weiter, dann habe ich sie nachher immer noch.“²⁰⁸

Laut Damasio lenken uns Gefühle in die richtige Richtung und helfen uns dabei, jene Entscheidungen zu treffen, die wir mit alleiniger Hilfe unseres Verstandes nicht in der Lage wären, befriedigend zu fällen. Auch Sandra Aamodt und Samuel Wang schreiben: „Die meisten Urteile im Leben können sich nicht allein auf die Logik stützen, weil die vorliegenden Informationen in der Regel unvollständig oder mehrdeutig sind. Die Entscheidung für eine neue Berufslaufbahn wäre einfach, wenn Sie im Voraus wüssten, wie gut Ihnen die neue Aufgabe liegt und wie befriedigend sie in Ihren Augen sein wird. In den meisten Fällen müssen Sie sich jedoch allein auf Ihre Intuition verlassen. Das ist auch kein Problem, solange ihr orbitofrontaler Kortex, ein wesentlicher

²⁰⁷ Vester, Frederic: Denken, Lernen, Vergessen. München: dtv, 1996. S. 20–21.

²⁰⁸ Ebda.: S. 28–29.

Bestandteil des emotionalen Systems im Gehirn, einwandfrei funktioniert.“²⁰⁹ Aamodt und Wang verweisen auch darauf, dass emotional besonders intensive Ereignisse äußerst lebhaft Erinnerungen erzeugen. „Emotionale Erregung ist offenbar für die langfristige Speicherung wichtiger Einzelheiten eines Erlebnisses besonders vorteilhaft, in manchen Fällen geht das auf Kosten der Erinnerung an nebensächliche Details. [...] Allem Anschein nach schaltet sich die Amygdala nur in sehr intensiv erlebten Situationen in das Gedächtnis ein, unabhängig davon, ob die Emotion nun positiv oder negativ war. [...] Stresssituationen können ferner die Ausschüttung der Stresshormone *Glucocorticoide* auslösen. Diese Hormone veranlassen unmittelbar den Hippocampus und die Amygdala, die Erinnerung zu verstärken.“²¹⁰ In manchen Fällen kann Stress der Erinnerung allerdings auch schaden (Gedächtnislücken). Dennoch könnte man sagen, dass Emotionen besondere Lebensmomente länger haltbar machen und uns dadurch auf jene Besonderheit hinweisen.

2.4. Emotion und Theatralik

Emotionen sind ein wichtiger Teil bei allen Theaterformen. Selbst wenn es sich dabei um eine Theaterform handelt, bei der die Darstellung von Emotionen ausgeblendet wird, so werden die unterschiedlichsten Emotionen doch immerhin bei den Zusehern ausgelöst. Im weitesten Sinne könnte man Theater auch als Emotionsspektakel verstehen. Theatralik ist laut Duden „übertrieben schauspielerisches Wesen“²¹¹, eine Definition, die für unsere Belange zu klein gefasst und deshalb unzulänglich ist. Ein besseres Bild dieser Begrifflichkeit erhalten wir, wenn wir die englischen Übersetzungen suchen, denn im Englischen gibt es für Theatralik drei Wörter, die das Begriffsverständnis verbessern: *staginess*, *theatric* und *dramatics*. Im Bezug auf diese drei

²⁰⁹ Aamodt, Sandra/ Wang, Samuel: Welcome to your Brain – Ein respektloser Führer durch die Welt unseres Gehirns. München: C. H. Beck, 2008. S. 142.

²¹⁰ Aamodt, Sandra/ Wang, Samuel: Welcome to your Brain – Ein respektloser Führer durch die Welt unseres Gehirns. München: C. H. Beck, 2008. S. 144.

²¹¹ http://www.duden.de/definition/theatralik_stern, Zugriff, am 3. 1. 2011.

Übersetzungen bekommt Theatralik einen allumfassenderen Sinn und bezieht sich vielmehr auf alle theatralischen, dramatischen Formen, die auf einer Bühne ablaufen (wobei „Bühne“ hier mehr als Metapher zu gelten hat).

Sehen wir ein fertig inszeniertes Theaterstück, bekommen wir sehr viel auf einmal vorgesetzt. Wir werden Zeuge einer Handlung, deren Text aus der Feder eines Autors stammt. Buchstabe für Buchstabe und Wort für Wort erschließt sich uns ein theatralisches Ganzes. Doch das ist noch nicht alles. Wir sehen gute oder schlechte Schauspieler, die ihren Rollen, mehr oder weniger gekonnt, Leben einhauchen. Das gleiche Stück wäre mit ausgetauschten Schauspielern erfahrungsgemäß ein ganz anderes, oder sagen wir, es würde eine andere Wirkung auf uns haben und vielleicht sogar ganz andere Emotionen in uns wachrufen. Wir sehen weiters die Arbeit des Regisseurs und des Teams das hinter ihm steht. Wir sehen sogar das reale Umfeld, in dem das Stück hier und jetzt aufgeführt wird, sehen Dinge, die zur Welt des Stückes gehören, wie das Bühnenbild und die Requisiten und wir sehen Dinge, die nicht dazu gehören, wie die Bühnenvorderkante, den zur Seite geschobenen Bühnenvorhang und Teile der Beleuchtung, wenn wir nach oben sehen. Außerdem glauben wir, zu sehen, was uns die Produzenten des Stückes (Autor, Schauspieler, Regisseur und Team) sagen wollen. All das verbindet sich in uns zu einem Ganzen, sodass wir sagen können: wir sehen, was uns *das Stück* zu sagen hat – in diesem Sinne ist Theater nichts anderes als die Kommunikation zwischen einem Sender (dem Stück) und einem Empfänger (dem Publikum). Theater hat, bis auf wenige Sonderformen (auf die das dann doch auch irgendwie zutrifft), eine bestimmte Botschaft (das gilt auch für andere Künste). Diese Botschaft kann uns schwach oder auch stark vermittelt werden, und jeder reagiert ganz spezifisch auf unterschiedliche Botschaften, wobei die starke Vermittlung der schwachen im Regelfall vorgezogen wird, denn starke Botschaften bleiben uns leichter in Erinnerung, beeinflussen uns stärker. Emotionen helfen dabei Botschaften mit Nachdruck zu vermitteln, das gilt auch und ganz besonders für das Theater. Diese Emotionen, oder intentionale emotionsauslösende Momente müssen, umschrieben ausgedrückt, vier Hürden passieren, damit sie dort hinkommen, wo sie hinsollen: zu den

Emotionssensoren der Zuschauer. Als Emotionssensoren gelten uns alle menschlichen Sinne, die dazu beitragen, Emotion zu erkennen (eigene oder fremde) oder Emotionsauslöser aufzunehmen.

Die erste Hürde, die Emotionen passieren müssen um ihre Wirkung beim Publikum entfalten zu können, ist der Dramatiker, der Autor. Er muss aus ein paar weißen Blättern ein Theaterstück machen. Dabei ist er nicht nur für den Text verantwortlich, sondern für all das, was das Stück in seiner geschriebenen Form ausmacht – und das ist weit mehr als der Text allein. Das Geschriebene bildet das Gerüst. Wort reiht sich an Wort, Satz an Satz und Szene an Szene – alles zusammen sollte im Normalfall eine Geschichte erzählen. Doch zu Beginn gibt es nichts, außer vielleicht der Intention des Autors ein Theaterstück zu schreiben. Er muss seine Ideen in Worte fassen, die nicht als fertig konstruiertes Textensemble in seinen Gedanken entstehen, sondern zuerst als grundlegende Idee. Der Inhalt dieser Idee wird erst mit der Zeit heranreifen und der Dramatiker wird dabei von der Erinnerung und Erfahrung aus seinem bisherigen Leben, seiner jetzigen Situation im Hier und Jetzt, von seinen Vorstellungen der Zukunft und nicht zuletzt von den Emotionen beeinflusst, die er hat, hatte und vielleicht sogar haben wird. Emotionen können allerdings auch zum Auslöser dieser Ideen werden. Ein Ansatz, der in der emotionalen Kreativitätstheorie grundlegend ist. Hierbei wird der Autor durch einen emotionalen Höhepunkt, der ihm widerfährt oder widerfahren ist, in eine bestimmte Richtung verwiesen. Je besser er seine Emotion erkennt, desto einfacher wird dieser Prozess für ihn werden. Wer es schafft, sich der Ursache (Ursprung) und Wirkung seiner Emotionen bewusst zu werden, ist eher in der Lage diese Gefühlskomplexe in ein anderes Medium als das eigene Selbst zu transformieren. Auf emotionaler Ebene geschieht auch beim Schreiben, oder sagen wir *schaffen* eines Theaterstückes (es ist mehr als der bloße Akt des Schreibens) nichts anderes: der Autor übersetzt sein *handwerkliches* (was er über dramatisches Schreiben weiß) und sein *kreatives Wissen* (die Idee des Stückes), seine Erfahrungen (mit und durch die Welt) und die Emotionen, die ihn Zeit seines Lebens begleiten, in das Medium Theater. Die unterschiedliche Akzentuierung auf diese vier Teile aus denen das Stück geschaffen wird, ist

verantwortlich dafür, wie das Stück schlussendlich wird und wirkt. Wurde hauptsächlich das handwerkliche Wissen benutzt, wird das Stück wohlgegliedert und nach den Regeln der Dramatik ablaufen, aber es wird langweilig, ohne Höhepunkte, ja fast steril erscheinen. Umgekehrt wird es, unter ausschließlicher Benutzung des kreativen Wissens, vielleicht aufregend bunt und neuartig, aber es wird keinerlei System besitzen und auf das Publikum verwirrend wirken. Weiters wird ein Theaterstück, das nur auf den persönlichen Erfahrungen des Autors ruht, wahrscheinlich unverstanden bleiben. Im besten Fall werden diese drei Faktoren, dem jeweiligen Theatergenre entsprechend, wohlbalanciert eingesetzt und mit einer guten Portion Emotionen gewürzt. Alan Ayckbourn schrieb darüber:

„Hier geht es um das, was viele `Inspiration` nennen. Die Eingebung, der Funke, der zündende Moment. Ohne den nichts Feuer fängt. Überraschenderweise – wenn man bedenkt, dass es hier um etwas geht, das nicht gelehrt werden kann – lautet die Frage, dir mir am häufigsten gestellt wird: Wo nehmen Sie Ihre Ideen her? [...] Ideen werden nicht auf Bestellung geliefert, man kann sie nicht bei Bedarf abrufen. Sie kommen einfach und bieten sich an. Oder nicht. Der springende Punkt ist, sie zu erkennen, wenn sie auftauchen, denn sehr häufig kommen sie nicht in ihrer endgültigen Gestalt [...] sie kommen als unansehnliche und nicht zusammenpassende Splitter, denen man kaum ansieht, was eigentlich in ihnen steckt. Trotzdem tun Sie gut daran, sie willkommen zu heißen, denn sie sind zu kostbar um ignoriert zu werden.“²¹²

Trotz dieses Funkens, der bei richtig angewandter Erkenntnis, von selbst zu kommen scheint, sollte es das oberste Prinzip des Autors bleiben, Emotionen nicht um ihrer Willen, sondern des Stücks wegen, zu transformieren. „Die

²¹² Ayckbourn, Alan: Theaterhandwerk. 101 selbstverständliche Regeln für das Schreiben und inszenieren. Berlin: Alexander Verlag, 2006. S. 18.

Beigabe von Emotionen zu einem Stück, die dieses organisch nicht erzeugt, ist eine Lüge. Denn es handelt sich um keine Emotion.“²¹³

Die zweite und dritte *Emotionshürde* setzen sich aus Teilen der Inszenierungsebene zusammen. Den Beginn macht der Regisseur, der das Stück liest und nach und nach beginnt, Ideen für eine mögliche Inszenierung zu sammeln. Auch er unterliegt dabei denselben Faktoren wie der Autor, mit dem Unterschied, dass er den fertigen Text vorgelegt bekommt und auch dieser Emotionen in ihm auslösen wird, die sich in den Reigen seiner bisherigen Gefühle eingliedern werden. Die Ideen des Regisseurs werden sich, von der ersten Vorbesprechung des Stückes an, dem Wissen (handwerkliches wie kreatives), den Erfahrungen und den Emotionen der Schauspieler vermengen, bis nach einem mehr oder weniger intensiven Probenprozess das „fertige Stück“ (man könnte auch sagen, ein Stück ist niemals fertig) zur Aufführung steht. Unter dem Überbau des handwerklichen Wissens haben besonders die verschiedenen Schauspieltheorien eine große Auswirkung auf die Inszenierungsebene und im speziellen auf den emotionalen Teil. Es gibt eine nahezu unüberblickbare Anzahl von Theorien und Regeln dafür, wie Emotionen von Schauspielern dargestellt werden sollten und wie nicht. Der wohl bekannteste Verfechter des emotionalen Schauspiels ist Konstantin S. Stanislavskij, der Schauspielen als eine Vereinigung von innerem Leben und äußerem Ausdruck betrachtete – er sprach von „psychophysischen Handlungen“. Schauspieler sollen dabei eigene Erinnerungen und Emotionen abrufen, die ähnlich denen sind, die sie darstellen müssen. Durch das *emotionale Gedächtnis* und bestimmte *Körperhaltungen*, die an bestimmte Situationen erinnern, soll dieses gesamtschauspielerische Vorhaben erleichtert werden. Denn, das Beste ist, laut Stanislavskij, „wenn die Wahrhaftigkeit und der Glaube an die Echtheit dessen, was der Schauspieler macht, von selbst entsteht. [...] Am einfachsten ist es, Wahrhaftigkeit und Glauben im Bereich des Körpers aufzuspüren oder auszulösen in den kleinsten, einfachsten physischen Aufgaben und Handlungen. Sie sind zugänglich, stabil, greifbar, sie fügen sich

²¹³ Mamet, David: Richtig und Falsch – Kleines Ketzerbrevier samt Common sense für Schauspieler. Berlin: Alexander Verlag, 2001. 121.

den Befehlen des Bewusstseins. Außerdem lassen sie sich leichter fixieren.“²¹⁴
 Außer dem Einsatz des körperlichen Gedächtnisses, propagierte Stanislavskij auch die Verwendung des emotionalen Gedächtnisses (früher affektives Gedächtnis).

„So wie in Ihrem optischen Gedächtnis ein längst vergessener Gegenstand, eine Landschaft oder die Gestalt eines Menschen vor ihrem inneren Auge aufersteht, genauso leben im emotionalen Gedächtnis die früher durchlebten Empfindungen wieder auf. Man glaubt, man hätte sie ganz vergessen, doch da kommt eine Andeutung, ein Gedanke, ein vertrautes Bild – und die Empfindungen bemächtigen sich unser wieder, zuweilen ebenso stark wie beim ersten Mal, zuweilen schwächer, zuweilen stärker [...]. Jeder Mensch hat in seinem Leben nicht nur eine, sondern mehrere Katastrophen erlebt. Das Gedächtnis behält sie in Erinnerung, aber nicht alle Einzelheiten, sondern nur bestimmte Züge, die den stärksten Eindruck hinterlassen haben.“²¹⁵

Stanislavskij zufolge entsteht aus vielen solcher Erlebnisspuren eine einzige, verdichtete Erinnerung an vergleichbare Empfindungen und die Zeit, die auch sprichwörtlich alle Wunden heilt, wird zu einem Filter, der die durchlebten Empfindungen reinigt und „dichterisch verwandelt“ – was sie künstlerischer macht und ihnen einen „verlockenden, unbezwinglichen Reiz gibt“²¹⁶. Das emotionale Gedächtnis ist allerdings nicht unerschöpflich, wie er meint, sondern müsse laufend aufgefüllt werden. Dabei genügt es nicht nur „zu beobachten, man muss auch den Sinn seiner Beobachtungen verstehen lernen, muss die empfangenen Empfindungen, die sich dem emotionalen Gedächtnis eingepägt haben, in sich verarbeiten, muss in den eigentlichen Sinn der Geschehnisse um uns herum eindringen.“²¹⁷

²¹⁴ Stanislavskij, Konstantin S.: Stanislavskij Lesebuch. Zusammengestellt und kommentiert von Peter Simhandl. Berlin: Ed. Sigma Bohn, 1992. S. 70.

²¹⁵ Ebda.: S. 72.

²¹⁶ Ebda.: S. 73.

²¹⁷ Ebda.: S. 74.

Auch Strasberg gutierte die Zusammenlegung zweier Theaterströmungen in Stanislavskijs Moskauer künstlerischem Theater: der Beschäftigung mit der Entwicklung des individuellen Schauspielers und der problematischen Beziehung der Schauspieler zum Stück. Auf der anderen Seite kritisierte er die bereits erwähnte Feelings-Theorie von James Lange, „die nicht nur den Hauptakzent auf die äußerliche Darstellung legte, sondern sogar behauptete, dass diese äußerliche Darstellung das Gefühl selbst sei.“²¹⁸ Strasberg vertrat die entgegengesetzte Auffassung, dass Schauspieler sich die Resultate, was sie in einer bestimmten Situation tun müssen, selbst erarbeiten sollen. Er unterteilte das Training des Schauspielers in zwei Abschnitte: Arbeit an sich selbst und Arbeit an der Rolle.

Gerhard Ebert hebt unter anderem die Wichtigkeit des richtigen Tonfalls hervor, einem schauspielerischen Werkzeug, das vor ihm unter anderem auch Stanislavskij und Tschechov besonders betont haben. „[...] Ein annähernd richtiger Tonfall stellt sich zwangsläufig ein, wenn die Spieler als Figuren in konkreten sozialen Situationen figurenlogisch agieren, aufeinander hören und sensibel reagieren, vor allem, wenn sie ihre Bewertung der Aktion der Figur/Partner nicht als Erkenntnisakt vornehmen, sondern als Wahrnehmungsakt, als komplexen und also auch emotionellen Prozess. Dann entsteht mehr als nur ein richtiger Tonfall, es entsteht eine emotionelle Diktion. Ist die Diktion emotionell getönt, ist dies ein Zeichen für real funktionierende Figurenbeziehungen.“²¹⁹ Ebert warnt aber Schauspieler auch davor, sich von ihren Gefühlen dominieren zu lassen, denn „bei Dominanz der Gefühle verliert das Spiel gesetzmäßig an geistiger Klarheit, es operiert vordergründig und einseitig mit emotionalen Impulsen.“²²⁰ Gefühle können nach Ebert stimulierend oder hemmend wirken, können die Phantasie blockieren oder mobilisieren.

²¹⁸ Strasberg, Lee: Schauspielern und das Training des Schauspielers. Hg. v. Wolfgang Wermelskirch. Berlin: Alexander Verlag, 2001, S. 24.

²¹⁹ Ebert, Gerhard: Improvisation und Schauspielkunst – Über die Kreativität des Schauspielers. Berlin: Henschel, 1999. 175.

²²⁰ Ebert, Gerhard: Improvisation und Schauspielkunst – Über die Kreativität des Schauspielers. Berlin: Henschel, 1999. 59.

Schon im 17. Jahrhundert schrieb Descartes, eigentlich Physiker, in seinem letzten Werk *Die Leidenschaften der Seele*, zu dem er durch die Beziehung zur jungen Prinzessin Elisabeth inspiriert wurde und das ein Leitfaden zur Selbstheilung für Menschen mit emotionalen Problemen sein sollte, dass man Leidenschaften mit Gedanken und dem freien Willen, dessen Existenz heutzutage immer öfter hinterfragt wird, beherrschen kann. Laut Descartes „könne der Wille Emotionen weder direkt hervorbringen noch beseitigen; aber Emotionen ließen sich zurückdrängen durch die Vorstellung von Dingen, die mit solchen Emotionen verbunden sind, die wir haben wollen und denen entgegengesetzt sind, die wir nicht haben wollen.“²²¹ Descartes war einer der ersten, der in eine Richtung vorstieß, die der Grundannahme unterliegt, Lebensprozesse könnten sich physikalisch wie auch chemisch aufklären lassen, auch wenn seine Deutungen biologischer Systeme alles in allem nur „geniale Spekulationen“ waren.²²² In seiner Abhandlung *Über den Menschen* (1632), die erst nach seinem Ableben erschien, beschrieb er eine hypothetische Maschine, die den Menschen möglichst exakt nachahmen sollte. Bei diesem Gedankengang kam Descartes zu dem Schluss, dass unser Körper, der sich aus Teilchen und Wärme zusammensetzt, eine Seele eigentlich gar nicht notwendig hätte und rein nach den Regeln der Mechanik funktionieren würde.

2.4.1. Emotionen und Handeln

Dieses Unterkapitel hätte ursprünglich ganz anders heißen und den Aspekt des Handelns im Zusammenhang mit Emotionen nur peripher behandeln sollen. Die mit der Zeit immer weiter ins Detail gehenden Recherchen haben allerdings gezeigt, dass die Beziehungen von Emotionalität und Handeln im Emotionsprozess eine sehr wichtige Position einnehmen. Bentzien, Fleig und Kasten schreiben in der Einleitung zu „Emotionalität - die Geschichte der Gefühle“, dass „Gefühle als Motivation des Handelns nicht nur in der

²²¹ Düweke, Peter: Kleine Geschichte der Hirnforschung – Von Descartes bis Eccles. München: C.H. Beck, 2001. S. 15 – 16.

²²² Vgl.: Düweke, Peter: Kleine Geschichte der Hirnforschung – Von Descartes bis Eccles. München: C.H. Beck, 2001. S. 20.

Psychologie und Psychoanalyse, sondern auch in anderen empirischen Wissenschaften, etwa der Soziologie oder in der Kognitionsforschung²²³ einen wichtigen Platz einnehmen. Eines muss an dieser Stelle ganz grundsätzlich festgehalten werden, um diese Beziehungen im Folgenden beleuchten zu können: Es ist möglich, ohne Emotion zu handeln – eine Emotion aber, kann nie ohne eine Handlung, sei sie auch noch so klein und unbedeutend, vonstattengehen. Ebenso werden viele Emotionen durch Handlungen, von einem selbst oder anderen, oftmals erst ausgelöst. In diesem Zusammenhang möchten wir hier zwei Handlungsbegriffe einführen und unterscheiden, die *präemotionalen* und *postemotionalen Handlungen*. Diese zeitliche Bestimmung soll nicht heißen, dass im Falle der Gegenwart beider Handlungsarten die Emotion genau in der Mitte liegt – fast immer wird das Ende der präemotionalen den Beginn der postemotionalen Handlung überlagern, parallel dazu ablaufen.

Präemotionale Handlungen sind jene, die vor einer Emotion stattfinden, die Emotion erst auslösen und so mit der Emotion selbst und der wiederum durch sie ausgelösten postemotionalen Handlung in enger Verbindung stehen. Sie können dann unterschiedliche Formen haben, das Subjekt provozieren, kränken, beleidigen, loben, anfeuern u.v.m., und selbst postemotionale Handlungen eines anderen Subjekts bzw. von einer eigenen, vorangegangenen Emotion sein – in welchem Fall sich eine mehrgliedrige *emotionale Handlungskette* bilden würde. Da eine präemotionale auch gleichzeitig eine postemotionale Handlung sein kann, können sich beide Handlungsarten, bis auf ihre zeitliche Situiertheit, sehr ähnlich sein. Präemotionale Handlungen haben aber noch einen großen Unterschied zu postemotionalen: sie müssen nicht stattfinden, da Emotionen auch andere Ursachen haben können. Außerdem muss man bei beiderlei Handlungen zwischen jenen unterscheiden, die man selbst vollbringt und jenen, die vom Gegenüber oder jemandem, örtlich und/oder zeitlich, nicht anwesenden (Individuum oder Gruppe) stammen. Man kann sich schließlich auch über etwas aufregen, was bereits vor hunderten von Jahren gesagt wurde. Bei einer normalen emotionalen Kommunikation

²²³ Benthien, Claudia/Fleig, Anne/Kasten, Ingrid: *Einleitung*. In: Emotionalität – Die Geschichte der Gefühle. Köln: Böhlau Verlag, 2000. S. 9.

zwischen zwei Individuen – A sagt oder tut etwas, was bei B eine Emotion auslöst – können bis zu vier emotionale Handlungen ablaufen. Im Höchstfall, wenn vier Handlungen stattfinden, sieht der Kommunikationsablauf folgendermaßen aus: eine durch unbestimmten Grund ausgelöste präemotionale Handlung führt zu einer Emotion bei Individuum A, dessen darauf stattfindende postemotionale Handlung wiederum die präemotionale Handlung bei Subjekt B auslöst, was unweigerlich zu dessen postemotionaler Handlung führt. Dieser Kommunikationsablauf kann sehr vielseitig variieren.

Emotionale Handlungen können in Hinsicht auf die soziologische, wie auch die philosophische Handlungstheorie betrachtet werden. Die soziologische Handlungstheorie untersucht Handlungen in erster Linie nach dem Faktor ihrer Motivation (Handlungen sind im Gegensatz zu Verhalten motiviert). Soziologen betrachten soziale Handlungen als, durch eine in einer Gesellschaft der, durch Institutionen, Traditionen, Organisationen u.a. Strukturen, inhärenten sozialen Ordnung, stattfindende Handlungen von Menschen im Sinne sozialer Wesen. Die philosophische Handlungstheorie befasst sich mit den unterschiedlichen Gründen und Motiven bzw. Intentionen menschlicher Handlungen. Die Subjekt – Situation – Beziehung steht dabei im Vordergrund. Im Sinne der soziologischen Handlungstheorie müssen wir also nach der Motivation emotionaler Handlungen fragen und begeben uns dabei auf schwieriges Terrain. Die Motivation postemotionaler Handlungen ist vergleichsweise leicht zu identifizieren. Sie findet meist kurz nach der Emotion statt, die als Auslöser fungiert. Wir werden also durch die in uns stattfindenden emotionalen Vorgänge motiviert zu handeln. Derartige Handlungen entstehen alltagssprachlich „aus dem Bauch heraus“. Sie sind das emotionale Ergebnis aus den körperlichen und bewusst und unbewusst geistigen Abläufen während gefühlsmäßiger Erregung und in den meisten Fällen dadurch nicht intentional. Präemotionale Handlungen laufen, wenn sie nicht selbst unbewusste postemotionale Handlungen sind, zu einem Großteil bewusst ab und sind subjektiv betrachtet ausreichend motiviert.

Da die Widersprüche zwischen den verschiedenen Ansätzen philosophischer Handlungstheorien zu groß sind, da sie auch unterschiedliche Grundideen vom „Mensch als Akteur“ stützen, möchten wir emotionale Handlung nur im Sinne der kausalen Handlungstheorie betrachten, die davon ausgeht, dass jede menschliche Handlung Ursache wie Wirkung auf die physische Welt besitzt. Reflexe und passive Bewegungen werden bei diesem Ansatz nicht zu den Handlungen gezählt, was in unserem Fall eine weitere Frage aufwirft: zählen emotionale Handlungen, im besonderen postemotionale, zu den Reflexen, da sie ja meistens „unabsichtlich“ ablaufen, oder machen sie ihre Ursache und Wirkung, die sie eindeutig zu haben scheinen, zu Handlungen der kausalen Theorie? Die bereits seit längerem intensiv geführte Debatte um die Frage, wie bewusst unsere Handlungen eigentlich sein müssen, um als beabsichtigte Handlungen zu gelten, ist noch nicht zu Ende und kann es schwerlich sein. Zu verfahren ist die Situation besonders was die Ausnahmen wie emotionale Handlungen betrifft. Sie laufen oft nicht intentional ab, sind oft nicht bewusst zielgerichtet und haben sowohl äußere wie auch innere Ursachen und Wirkungen, was dafür spricht, sie in der kausalen Handlungstheorie zu berücksichtigen. Bauman und Döring sind der Ansicht, dass Emotionen in dieser Debatte eine wichtige Rolle zukommt, weil sie „einige derjenigen Eigenschaften aufweisen, die mit dem beschriebenen Ideal von Rationalität und Autonomie zumindest auf den ersten Blick in Konflikt stehen. So scheinen uns Emotionen und ihr Einfluss auf unser Überlegen und Handeln häufig nicht unmittelbar bewusst zu sein, und Emotionen sind zumindest zu einem gewissen Grad sozial konstituiert. Darüber hinaus zeichnen sich Emotionen durch eine gewisse Unverfügbarkeit und Trägheit (*inertia*) aus, die dem Ideal der rationalen Kontrolle und damit auch dem der Kohärenz potentiell entgegenlaufen. Schließlich werden wir oft direkt von Emotionen zum Handeln motiviert, ohne dass diese Handlungen auf expliziter vorhergehender Überlegung beruhen. Gemäß dem beschriebenen Ideal des rationalen und autonomen Akteurs machen diese Eigenschaften von Emotionen sie zu bloßen Störfaktoren, die unsere Rationalität und Autonomie untergraben. Im Unterschied dazu deuten die Kritiker diese Eigenschaften positiv – Emotionen kommt, so die These, unter

anderem gerade aufgrund der genannten Eigenschaften eine produktivere Rolle für unsere Rationalität und Autonomie zu.“²²⁴ Ein Ansatz, der auch in der emotionalen Kreativitätstheorie voll unterstützt wird und die Grundlage dazu bildet. Die Theorien von Nomy Arpaly und mehr noch die von Karen Jones schließen an die These an. Deren zentraler Ansatz lautet, „dass durch Emotionen motivierte Handlungen nicht zwangsläufig irrational sein müssen, weil Emotionen in manchen Fällen viel besser und zuverlässiger unsere wirklichen Gründe ‘aufspüren’, als wir es durch bewusstes Nachdenken und unsere Urteile darüber, was zu tun am besten wäre, können.“²²⁵ Arpaly meint, es sei möglich, auch gegen sein „bestmögliches Urteil“ rational zu handeln. „Wenn wir zugeben, dass (sic!) es (1) Fälle gibt, in denen Menschen nicht überlegen, aber immer noch rational handeln und es (2) Fälle gibt, in denen Menschen infolge von Überlegungen handeln, aber irrational handeln, dann ist es tatsächlich schwer, die Schlussfolgerung zu vermeiden, dass (sic!) manchmal eine Akteurin, die gegen ihr bestmögliches Urteil handelt, rationaler handelt, als sie gehandelt hätte, wäre sie ihrem bestmöglichem Urteil gefolgt.“²²⁶ Jones stellt den Akteur in den Mittelpunkt ihres Interesses und unterteilt Akteure in folgende zwei Gruppen: die *reason-tracker* und die *reason-responder*. Reason-tracker brauchen keinen Grund, kein Selbstverständnis um Gründe für Handlungen zu registrieren und sich im Einklang mit diesen zu verhalten. Reason-responder verfügen hingegen über ein komplexes Set von höherstufigen Reflexionsfähigkeiten und steuern ihre Handlungen durch eine Vorstellung von *Gründen als Gründe* – das heißt die Gründe müssen als solche erkannt werden, was ebenso eine Voraussetzung für die emotionale Kreativitätstheorie ist.

²²⁴ Baumann, Holger/Döring, Sabine A.: *Einleitung*. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle (Kapitel: Emotionen und Akteure). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 514.

²²⁵ Ebda.: S. 514.

²²⁶ Arpaly, Nomi: *Über das rationale Handeln gegen sein bestmögliches Urteil*. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle (Kapitel: Emotionen und Akteure). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 541.

Handlungstheoretisch geht Hans Joas noch einen Schritt weiter, wenn er den vorherrschenden Handlungsmodellen des rationalen und des normativ orientierten Handelns noch ein drittes Model hinzufügt: das kreativ orientierte Handeln²²⁷, auf das wir im Kreativitätskapitel noch näher eingehen möchten.

2.4.2. Die Wirkung: Emotion durch Emotion

Die im Unterkapitel „Emotionales Handeln“ eingeführten „emotionalen Handlungsketten“ zeigen, dass Emotionen nicht selten in der Lage sind, andere Emotionen auszulösen. Diese Tatsache ist eine der Grundlagen der Kunst schlechthin, die schon lange vor einer emotionalen Kreativitätstheorie, im Grunde seit ihrem Bestehen, Emotionen verwendet, um weitere Emotionen zu erzeugen. Diese weiteren Emotionen entstehen im Künstler selbst (postemotional) und den Individuen, die seine Kunst wahrnehmen. Diese Wahrnehmungen finden, Hartmut Böhme zufolge, in einem imaginären Raum statt. „Die Theorien des Gedächtnisses seit der Antike werden über Topoi aufgebaut. Dies sind Orte, an denen wir Erinnerungsmaterial speichern, organisieren und wiederfinden. Diese Räume sind nicht physisch, sondern imaginär. [...] Einen steigenden Anteil unserer Lebenszeit verbringen wir nicht mit realen Dingen, sondern mit Vorstellungen; und Tätigkeiten unseres inneren Sinnes, der diese Vorstellungen hervorbringt und bearbeitet.“²²⁸ Für Böhme werden diese Vorstellungen gesamtulturell immer wichtiger, da wir unsere Vorstellungen in einer überaus medialen Welt immer öfter darstellen (können). „Mithin bildet das Imaginäre eine zentrale Schicht der kulturellen Wirklichkeit: nämlich die symbolische Welt.“²²⁹ Die Summe der Möglichkeiten zur Darstellung unserer Vorstellungen, besonders jenen, die durch Emotionen ausgelöst werden, ist seit der Entstehung der Medien und ihrer immer größer werdenden Anzahl von Darstellungs-Codes, stetig gewachsen. Eines hat sich

²²⁷ Vgl.: Joas, Hans: Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 15.

²²⁸ Böhme, Hartmut: *Himmel und Hölle als Gefühlsräume*. In: Benthien, Claudia/Fleig Anne/Kasten, Ingrid (Hrsg.): *Emotionalität: zur Geschichte der Gefühle*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000. S. 61.

²²⁹ Ebda.: S. 61.

von den ersten Gesten und gesprochenen Wörter bis hin zum digitalen 3D-Film nicht geändert: Emotionen sind seit jeher ein wichtiger Auslöser für Handlungen, und damit auch ganz spezifisch künstlerischer Prozesse.

Nehmen wir als Beispiel wieder ein Theaterstück: Wann reagiert das Publikum am emotional heftigsten? Entweder bei humorvollen Pointen oder bei anderen besonders emotionellen Momenten. Jene Pointen und Emotionen werden im Theater im Allgemeinen ganz bewusst eingesetzt, um Emotionen (die nicht immer mit der dargestellten Emotion übereinstimmen müssen) beim Publikum zu erzeugen. Das bedeutet, dass bereits bei der Schöpfung des Stückes auf den Einsatz *emotionsauslösender Emotionen* Rücksicht genommen werden muss. In erster Linie sollte sich also der Autor (erst später Regisseur und Schauspieler) darüber im Klaren sein, welche Emotionsausdrücke er verwenden will, um den gewollten (oft auch einen ungewollten) Effekt zu erzielen. Das Wissen über die Wirkung von unterschiedlichen Emotionen erhält man fast ausschließlich aus seinem realen Leben und dessen emotionalen Höhepunkten.

2.4.3. Schöpfung durch Emotion

*„Viele Dinge über Emotionen zu wissen,
heißt nicht unbedingt sie verstehen.“*

David Pugmire

Emotionen können uns helfen schöpferisch (im speziellen Falle kreativ, künstlerisch) tätig zu sein. Sie helfen uns vielleicht zwar nicht unser Kreatives Potential zu erweitern oder gar neue Talente zu erwerben, aber immerhin unsere in uns schlummernden Fähigkeiten besser auszuschöpfen. Dabei haben Emotionen eine stark hinweisende Funktion. Jenefer Robinson verweist auf Solomon, der postulierte, dass Emotionen `selbstbezogene und relativ intensive Werturteile`, die `dringlich, besonders wichtig, für uns Bedeutung haben` und `die für uns von persönlichem Belang sind`²³⁰. Wenn wir uns also schwer tun,

²³⁰ Solomon, Robert C.: *The Passions*, New York: Anchor Press/Doubleday, 1976. S. 188. Zitiert in Robinson, Jenefer: *Emotionen: Biologische Tatsache oder soziale*

besondere, alltägliche Momente bewusst zu erkennen, so werden wir von unseren Emotionen darauf verwiesen, darauf hingestoßen. Voraussetzung dafür ist, dass wir imstande sind, unsere Emotionen zu erkennen (und in weiterer Folge richtig zu deuten), was uns Emotion und Kognition in Verbindung ablaufend, im Normalfall problemlos ermöglichen. „Eine Emotion zu fühlen ist eine einfache Angelegenheit: Man hat Vorstellungen, die aus neuronalen Mustern entstehen, die Veränderungen in Körper und Gehirn repräsentieren, die wiederum eine Emotion *konstituieren*.“²³¹ Auch Pugmire meint: „Angesichts der Tatsache, dass es eine Vielfalt von Emotionsarten gibt, scheint es keinen Grund zu geben, weshalb wir nicht in der Lage sein sollten, die Konsonanzen und Dissonanzen zwischen unseren Emotionen und den sie auslösenden Situationen zu erkennen.“²³² Durch diese weitreichende Erkenntnis sind wir in der Lage unsere Emotionen bewusst zu erkennen und von anderen Eindrücken zu separieren. Nun kann die jeweilige Emotion separat hergenommen und analysiert werden, auch wenn das ein im Normalfall höchst subjektiver Vorgang ist. Im schöpferischen Vorgang, wie zum Beispiel beim Schreiben eines Theaterstückes, wird der *Autor als Subjektivitätsmaschine* im erhöhten Maße kreativ. Die Emotion, ihre Zusammenhänge (Ursache und Wirkung) und Wahrnehmung des Ganzen helfen dem Künstler, im Sinne von Emotion durch Emotion, bewegende *Werke* zu schaffen (schon die klassische Filmtheorie analysierte die „bewegten Bilder“ auch als „bewegende Bilder“). Was aber ist mit der Subjektivitätsmaschine gemeint? Emotionen wird nachgesagt, in den meisten Fällen in höchstem Maße subjektive Reaktion in uns auszulösen (auch wenn der Verstand, wie wir bereits gehört, haben eine wichtige Rolle spielt). Werden diese subjektiven Entscheidungen (die der Autor vielleicht selbst schon subjektiv getroffen hat) einer, in weiterer Folge subjektiv handelnden Bühnenfigur zugeschrieben und lösen diese Entscheidungen subjektive Urteile

Konstruktion. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 302.

²³¹ Damasio, Antonio: Ich fühle, also bin ich – Die Entschlüsselung des Bewusstseins. München: List, 2000. S. 336.

²³² Pugmire, David: *Emotionen und ihre empirische Untersuchung*. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 343.

im Publikum aus, bildet sich eine subjektive Handlungskette und der Autor wird so zu einem Auslöser von subjektiven Handlungen (bzw. deren Darstellungen) und Urteilen und einer Art Subjektivitätsmaschine.

3. Kreativität

*„Die Kreativität, die uns beschäftigt,
gehört zur Grundeinstellung des Individuums
gegenüber der äußeren Realität.“*

Donald Winnicott²³³

Die Frage lautet: Was ist Kreativität? Einer der jüngsten Definitionen, die auch noch dazu überraschend kurz gehalten, aber erstaunlich aussagekräftig und implikationsreich ist, stammt von Rainer Holm-Hadulla: „Kreativität besteht aus einer Neukombination von Informationen.“²³⁴ Information (lat. *informare* „bilden“, „eine Form, Gestalt, Auskunft geben“) ist eine zeitliche Abfolge von Signalen, deren Sinn und Bedeutung der Empfänger, nach seinen Möglichkeiten und Fähigkeiten, interpretiert. Was Holm-Hadulla damit andeutet, ist im Grunde nichts anderes, als das kreative Lösungen nur zustandekommen können, wenn das dazu nötige Wissen und Können bereits vorhanden ist. Die Anwendung bereits bestehender Fähigkeiten, die allesamt für sich erlernt und erinnert werden müssen, auf ein ganz und gar neues Problem, nennt man den *kreativen Prozess*. Ebenso wie Emotionen sind auch diese Prozesse in den letzten Jahrzehnten vermehrt zum Objekt wissenschaftlicher Forschung geworden.

Nicht nur die Frage nach dem „Wie“, sondern auch jene nach dem „Wann“ sollte in Bezug auf den Einsatz von Kreativität unbedingt gestellt werden. Wann entwickeln sich die Grundlagen zur besonderen Kreativität im Menschen. Werden manche bereits als *kreative Geister* geboren, entwickelt sich Kreativität in der Kindheit, der Jugend oder ist sie gar erlernbar? Für Peter C. Kuiper ist es die Jugend schöpferischer Persönlichkeiten, die in der Kreativitätsentwicklung einen wichtigen Stellenwert einnimmt. Für ihn liegt Kreativität nicht nur allein in der angeborenen Begabung, sondern auch darin, ob das Talent in Kindheit und Jugend von seiner sozialen Umgebung auch ausreichend gefördert wurde – er

²³³ Winnicott, Donald Woods: Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995. S. 81.

²³⁴ Vgl.: Holm-Hadulla, Rainer M.: *Kreativität. Konzept und Lebensstil*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.

verweist in diesem Zusammenhang auf Mozarts Beziehung zu seinem ehrgeizigen Vater.²³⁵ In der Popkultur wäre wohl die Kindheit Michael Jacksons ein gutes Beispiel. In den folgenden Unterkapiteln soll ein kurzer Abriss der Forschungsgeschichte der Kreativität Klarheit darüber schaffen, ob es einen einheitlichen Kreativitätsbegriff überhaupt gibt und wenn nicht, wie sich die unterschiedlichen Ansätze voneinander unterscheiden. Die Erklärung der Abläufe, die während kreativer Prozesse zustande kommen, soll eine inhaltliche Brücke zum letzten Kapitel schlagen.

3.1. Kontur einer Forschungsgeschichte der Kreativität

„Kunst und Wissenschaft sind die großartigsten Fluchtmöglichkeiten vor der Realität, die der Mensch erfunden hat.“

Albert Einstein

Ähnlich den Emotionen, hat sich auch der Kreativitätsbegriff in den letzten Jahrzehnten stark verändert. Alle reden darüber, und nicht mehr nur in Kunst, Politik und Wirtschaft, wird Kreativität von den Menschen gefordert, sondern auch in vielen anderen Bereichen. Kreativität ist zum Schlagwort einer ganzen Generation geworden. „Die Wertorientierung dieser neuen Generation charakterisieren sie mit den Begriffen Expressivität, Kreativität und Authentizität. Nicht mehr die Trennung eines rein instrumentellen Berufslebens von einem im Rahmen sozialer Konformität rein expressiven Privatlebens sei kennzeichnend für die Wertorientierung dieser Generation, sondern je ein Versuch einen je eigenen Lebensstil zu finden, der Expressivität und Instrumentalität versöhnt. Die Sehnsucht gilt deshalb Berufen, die diese Versöhnung zu erlauben scheinen – etwa kreativen Professionen in den Medien – oder einer Umdefinition von Berufsrollen in dieser Richtung.“²³⁶ Das Privatleben, so schreibt Joas, wird so zum Kunstwerk gestaltet.

²³⁵ Vgl.: Kraft, Hartmut (Hrsg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Köln: Dumont, 1984. S. 48.

²³⁶ Joas, Hans: Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 369.

In ihren Ursprüngen wurde „Kreativität“ noch für alle Arten schöpferischer Tätigkeit verwendet. Kreativ zu sein, bedeutete von der Antike bis zum Mittelalter nichts anderes, als „Gottes Werk“ zu vollbringen und Kreativität war eine religiös-mystische Kategorie. Der schöpferische Mensch der Künste wurde als nahezu gottähnlich betrachtet. In der Zeit des Realismus wurden erstmals auch Wissenschaftler mit dem Prädikat „genial“ ausgestattet. In der Sturm und Drang-Periode veränderte der Geniebegriff das Kreativitätsverständnis. Erst im 20. Jahrhundert wurde der Geniebegriff obsolet und rein durch „Kreativität“ ersetzt, was ursprünglich auf das lateinische Wort *creare*, was so viel bedeutet wie etwas neu schöpfen, erfinden, herstellen oder erzeugen, zurückgeht. Das große Thema Kreativität ist in der gesamten Kulturgeschichte Teil der Auseinandersetzung und bereits in den Schöpfungsmythen finden kreative Prozesse Erwähnung. Im Grunde genommen ist das Phänomen Kreativität so alt wie die Menschheit selbst. Francis Galton, der sich in seinem Buch „Erbliches Genie“ (1869) zum ersten Mal mit der schöpferischen Begabung als Konstrukt auseinandersetzt, gilt als der Vater der Verhaltensgenetik. Galton versuchte zu beweisen, dass Begabungen, ähnlich wie auch körperliche Eigenschaften, vererblich sind. Seine Ausführungen gelten heute allerdings als äußerst übertrieben.

Um 1900 wurden durch den *Funktionalismus* erste psychologische Grundlagen für die Kreativitätsforschung geschaffen. Dieser wurde später durch den *Behaviorismus* abgelöst. Der Funktionalismus wird allgemein als eine materialistische Position aufgefasst und vertritt die These, dass es sich bei mentalen Zuständen auch um funktionale handelt. Funktionale Zustände sind dadurch definiert, dass sie auf eine bestimmte Eingabe (Input) mit einem bestimmten Ausgabe (Output) reagieren und in einen anderen funktionalen Zustand übergehen. Die Kritiker des Funktionalismus sind der Ansicht, funktionale Zustände und mentale Zustände könnten gar nicht identisch sein.

Der Behaviorismus versteht sich als eine Wissenschaft vom Verhalten und vertritt den grundlegenden Standpunkt, dass das Verhalten von Menschen und Tieren mit den Methoden der Naturwissenschaft untersucht werden kann. John

B. Watson, der den Behaviorismus mit seinem Artikel „Psychology as the Behaviorist views it“ (1913) so richtig ins Rollen brachte, war einer der ersten, der die „objektive Methode“ anwandte und jedes Verhalten in Reiz und Reaktion unterteilte und der sich gegen die bis dahin in der Psychologie gebräuchliche Methode der Introspektion aussprach. „Die entscheidende Wende in der Kreativitätsforschung war jedoch der `Creativity`-Vortrag von Joy Paul Guilford 1950 in den USA. War zuvor das Phänomen der Kreativität eher stiefmütterlich behandelt worden (von 1927 bis 1949 waren von 121.000 psychologischen Arbeiten nur ca. 186 Titel für die Kreativität relevant), so stieg das Interesse an der Kreativität und damit die Zahl der Publikationen nach diesem Vortrag explosionsartig an.“²³⁷ Als Auslöser dieses Kreativitätsbooms werden im Allgemeinen drei Gründe genannt: sozioökonomische Auslöser (Kampf um den Weltraum USA-UdSSR, Sputnikschock), wissenschaftliche Auslöser (Beseitigung wissenschaftstheoretischer Barrieren) und pädagogische Auslöser (neue Bildungsvorstellungen). In der Kreativitätsforschung selbst wird zwischen drei Hauptrichtungen unterschieden, wobei entweder beim kreativen Produkt, beim kreativen Prozess oder bei der kreativen Person angesetzt wird.

In der humanistischen Psychologie unterscheidet *Maslow* zwischen drei Arten der Kreativität. Die *Primärkreativität* umfasst die Freisetzung von „*Primärprozessen*“ der Vorstellungskraft und Fantasie, mit all ihren spielerischen und enthusiastischen Elementen. Die *Sekundärkreativität* wird dazu verwendet, vor allem wissenschaftliche, technische, alltagspraktische und auch viele künstlerische Probleme zu lösen – sie ist sozusagen für die rationale Variante von Problemlösungen verantwortlich. Maslow plädiert auch für eine dritte Art der Kreativität, die auf der Integration von Primär- und Sekundärkreativität beruht und aufgrund ihrer Distanz zur Sekundärkreativität zu einer höheren Kreativität führt. Das künstlerische Werk „bedarf nicht nur des plötzlichen Einfalls, der Inspiration, der Grenzerfahrung, sondern es erfordert harte Arbeit, lange Schulung, unnachgiebige Kritik, perfektionistische Kriterien.

²³⁷ Moises, Stefan: Kreativität. Auf: <http://paedpsych.jk.uni-linz.ac.at/internet/arbeitsblaetterord/PSYCHOLOGIEORD/Kreativitaet.html>, Zugriff am 7. 1. 2011.

Anders formuliert, auf das Spontane folgt das Überlegte, auf die totale Akzeptierung folgt die Kritik; auf die Intuition folgt strenges Denken; nach dem Wagnis kommt Vorsicht; nach der Phantasie und Imagination kommt die Wirklichkeitserprobung.²³⁸ Diese Form wird „integrierte Kreativität“ genannt. Dabei sollte nicht übersehen werden, dass Kreativität kein Zufallsprodukt ist und selbst in psychologischen Abhandlungen als „harte Arbeit“ beschrieben wird. In der Kunst ist es die Beherrschung des Handwerks, das den Boden für eine gesunde Kreativität schafft.

Für den Kreativitätsforscher Mihaly Csikszentmihaly ist es wichtig zu zeigen, „das eine Idee oder ein Produkt, das die Bezeichnung `kreativ` verdient, aus dem Zusammenwirken vieler Einflüsse und nicht nur aus der Genialität des einzelnen erwächst. Es ist leichter, Kreativität durch eine Veränderung äußerer Bedingungen zu fördern, als durch den Versuch, das Individuum zu kreativerem Denken anzuregen. Und eine wahrhaft kreative Errungenschaft ist so gut wie nie das Ergebnis einer schlagartigen Erkenntnis, eines plötzlich aufflackernden Lichts in der Dunkelheit, sondern das Resultat jahrelanger harter Arbeit.“²³⁹ Csikszentmihaly verweist weiter darauf, dass wir 98 Prozent unserer genetischen Ausstattung mit den Schimpansen teilen und uns in erster Linie unsere Sprache, Wertvorstellungen, Wissenschaft, Technik und unsere künstlerischen Ausdrucksformen voneinander unterscheiden. Außerdem betont Csikszentmihaly, dass wir immer nur eine begrenzte Menge an Information zu einem bestimmten Zeitpunkt verarbeiten können und ein Großteil unseres begrenzten Aufmerksamkeitsvorrats für die Aufgaben verwendet wird, die unser tägliches Überleben sichern. „Kreative Entwicklungen sind also nur möglich, wenn ein Überschuss an Aufmerksamkeit vorhanden ist.“²⁴⁰ Künstler, die im Grunde nur auf der Suche nach jenem Überschuss sind, werden oft mit Müßiggängern verwechselt – wer Kunst aber nur nebenbei betreibt, und

²³⁸ Maslow, Abraham: Psychologie des Seins. München: Fischer, 1986. S. 148.

²³⁹ Csikszentmihalyi, Mihaly: Kreativität – Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1997. S. 9.

²⁴⁰ Ebda.: S. 20.

nebenbei vielleicht einem zeitintensiven Broterwerb nachgehen muss, wird jenen Überschuss in den meisten Fällen nicht zustande bringen.

Ein Beweis dafür ist für Csikszentmihaly die historische Tatsache, dass die größten Zentren der Kreativität in den verschiedenen Epochen, wie Athen, Florenz oder Paris, allesamt Orte waren, an denen überdurchschnittlich hoher materieller Wohlstand einigen erlaubte, über das notwendige Wissen weiterzulernen. Diese Orte befanden sich auch oft an den Schnittstellen verschiedener Kulturen „wo Überzeugungen, Lebensweisen und Erkenntnisse zusammentreffen und dem einzelnen die Möglichkeit geben, neue Ideenkombinationen leichter wahrzunehmen. In uniformen starren Kulturen muss man mehr Aufmerksamkeit investieren, um neue Denkweisen hervorzubringen. Mit anderen Worten, Kreativität entfaltet sich am ehesten an Orten, wo neue Ideen weniger wahrnehmbare Anstrengung erfordern.“²⁴¹ Jeder Mensch wird laut Csikszentmihaly mit zwei widersprüchlichen Instruktionsprogrammen geboren: einer *konservativen Tendenz* (z.B. Selbsterhaltungstrieb) und einer *expansiven Tendenz*, die mit einer gewissen Risikobereitschaft verbunden ist (Neugier, Kreativität). Die expansive Tendenz benötigt regelmäßige Anreize, um das eigene Verhalten zu motivieren, wohingegen die erste Tendenz mehr oder weniger ein Selbstläufer ist. Csikszentmihalys Frage geht nicht dahin, was Kreativität ist, sondern wo sie zu finden ist bzw. wo sie auftritt. Für ihn ist Kreativität nur in den Wechselbeziehungen eines Systems wahrnehmbar, das sich aus drei Hauptelementen zusammensetzt: der *Domäne* (z.B. Mathematik), dem *Feld* (alle Personen, die den Zugang zur Domäne „überwachen“) und das *Individuum*. „Kreativität findet statt, wenn ein Mensch, der mit den Symbolen einer bestehenden Domäne wie Musik, Technik, Wirtschaft oder Mathematik arbeitet, eine neue Idee oder ein neues Muster entwickelt, und wenn diese Neuentwicklung von dem entsprechenden Feld ausgewählt und in die relevante

²⁴¹ Csikszentmihalyi, Mihaly: Kreativität – Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1997. S. 20.

Domäne aufgenommen wird.“²⁴² Diesbezüglich sollte man sich allerdings die Frage stellen, ob ein kreativer Akt, der vom jeweiligen „Feld“ nicht akzeptiert wird, nicht kreativ ist. Die soziale Dimension des speziellen künstlerischen Umfelds mag wichtig sein, will man auf seinem Gebiet erfolgreich sein, für die Kreativität ist Erfolg allerdings keine Voraussetzung.

Goleman betont, dass es für jeden kreativen Akt, der größere Wirkung erzielen soll, eine angegebene Zielgruppe geben muss (Menschen aus der Domäne, Zuschauer, u.a.)²⁴³, der kreative Akt hat also eine wesentliche soziale Dimension. Im alltäglichen Leben äußert sich Kreativität meistens in dem Versuch, neue Lösungen für alte Probleme zu finden. Anstatt der Domänen verwendet Goleman die von dem amerikanischen Psychologen und Neurologen Howard Gardner 1983 eingeführte Aufteilung in sieben *multiple Intelligenzen*. Gardner unterscheidet die sprachlich-linguistische Intelligenz, die logisch-mathematische, die musikalisch-rhythmische, die bildlich-räumliche, die körperlich-kinästhetische, die interpersonale Intelligenz (soziales Verhalten) und die intrapersonale Intelligenz voneinander (Kenntnis der eigenen Person). Später fügte er dann noch die naturalistische Intelligenz hinzu und zog eine weitere, die existenzielle oder spirituelle Intelligenz in Betracht.²⁴⁴

Für den englischen Kinderarzt und Psychoanalytiker Donald Winnicott, der Kreativität als Bedingung einer gesunden Persönlichkeitsentwicklung und einen grundlegenden Prozess des Organismus ansieht, ist Kreativität „das Tun, das aus dem Sein entsteht. [...] Kreativität bestimmt für Winnicott den gesamten Umgang des Menschen mit der äußeren Welt, seine Möglichkeit, sich den potentiellen Raum, den Raum des Möglichen durch kreative Apperzeption und Handlungen auszudehnen. Der Wert des potentiellen Raumes, des Einzelnen

²⁴² Csikszentmihalyi, Mihaly: Kreativität – Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1997. S. 47.

²⁴³ Vgl.: Goleman, Daniel/Kaufman, Paul/Ray, Michael: Kreativität entdecken. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. S. 27.

²⁴⁴ Vgl.: Duggan, William: Geistesblitze – Wie wir Intuition zur Strategie machen können. Bergisch Gladbach: Lübbe, 2007. S. 227.

für die Gesellschaft, liegt in seinem Beitrag zur Kreativität.“²⁴⁵ Eine sehr weitgefaste und durchaus streitbare Definition von Winnicott, da es sicherlich auch individuelle Beispiele gibt, die diesem Ansatz nicht entsprechen. Es mag sein, dass sich Menschen ihre Umwelt und ihre begrenzte Zeit durch Handlungen modellieren, die durch mehr oder weniger starke Kreativität gekennzeichnet sind. Dieser Vorgang des Modellierens hat bei manchen Menschen, die nach fertig geformten strikten Vorgaben und Rhythmen leben, allerdings Grenzen. Der alltägliche Vorgang: Aufstehen, Anziehen, Zähneputzen, usw. ist zum Beispiel von einer kreativen Handlung weit entfernt.

Wie im Kapitel *Kunst und Psyche* bereits eingehend erwähnt, herrscht in der Psychotherapie ein besonders intensiver Bezug zur Kreativität vor. Speziell die integrative Kunsttherapie von Petzold, Sieper und Orth, seit Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts, ist als eine „Psychotherapie mit kreativen Medien [...] davon gekennzeichnet, dass die praktische therapeutische Arbeit und die Theorienbildung aufs engste miteinander verknüpft sind, Theorie und Praxis auseinander hervorgehen und sich wechselseitig befruchten.“²⁴⁶ Die Vertreter der integrativen Kunsttherapie sehen Kreativität „als ein anthropologisches Grundfaktum, als ein Bündel von Vermögen, die in der sensorisch-perzeptuellen, expressiven und mnestischen Ausstattung des Leibes wurzeln, die genetisch angelegt sind [...] und die im Verlaufe des Entwicklungsgeschehens gefördert und entfaltet oder unterdrückt und behindert werden können. Jedes gesunde Kind ist kreativ. Es ist ein kleiner Künstler.“²⁴⁷ Viele Therapeuten bieten bereits Kunsttherapiekurse und Kreativitätsförderungsseminare an, auch wenn die Kunsttherapie an sich noch

²⁴⁵ Petzold, Hilarion/Johanne Sieper: *Die neuen – alten – Kreativitätstherapien – Marginalien zur Psychotherapie mit kreativen Medien*. In: Petzold, Hilarion G./Orth, Ilse (Hg.): *Die neuen Kreativitätstheorien – Handbuch der Kunsttherapie. Theorie und Praxis Band 2*. Bielefeld und Locarno: Edition Sirius, 2007. S. 535 – 536.

²⁴⁶ Schnakenburg, Renate von: *Einbildungskraft und Zeit – Metareflexion und Praxisperspektiven zu Erkenntniszusammenhängen in der Integrativen Kunsttherapie*. In: Petzold, Hilarion G./Orth, Ilse (Hg.): *Die neuen Kreativitätstheorien – Handbuch der Kunsttherapie. Theorie und Praxis Band 2*. Bielefeld und Locarno: Edition Sirius, 2007. S. 549.

²⁴⁷ Ebda.: S. 609.

eine relativ junge therapeutische Disziplin ist, zu welcher malerische oder zeichnerische Medien, plastisch-skulpturale Gestaltungen oder auch fotografische Medien zu zählen sind. Durch diese Therapieform können Patienten unter professioneller Begleitung äußere, wie auch innere Bilder ausdrücken, inhärente kreative Fähigkeiten entwickeln und ihre sinnliche Wahrnehmung verstärken. Sie unterscheidet sich von anderen Therapieformen insofern, dass zu der Beziehung Patient – Therapeut das künstlerische Medium hinzukommt. Daraus ergibt sich ein Beziehungsdreieck, das in der kunsttherapeutischen Literatur als kunsttherapeutische Triade bezeichnet wird: Klient – Therapeut – Medium (Werk).

Neben den bisher genannten Forschern versuchten auch Wissenschaftler wie Stein (1953), Drevdahl (1956) und Edward de Bono (1957) einen Kreativitätsbegriff zu formulieren. Bono entwickelte den Begriff des *lateral thinking*, was in der deutschen Übersetzung so viel wie *Querdenken* bedeutet. 1962 unternahmen Getzel und Jackson den Versuch herauszufinden, was es denn sei, das den Menschen kreativ macht. Sie legten dabei vier Hauptmerkmale fest, die sie als kreative, intelligente, moralische und psychologische Fähigkeiten bezeichneten.²⁴⁸ Diese vier Merkmalsebenen treten dabei nicht immer separiert voneinander auf, sondern können ebenso in Wechselwirkung miteinander treten.

„McKinnon (1962) definierte Kreativität als eine Idee, die neu ist und gleichzeitig selten von mehreren Menschen gedacht wird, die jedoch dennoch zu verwirklichen ist und der Verbesserung oder der Veränderung dient.“²⁴⁹ Der amerikanische Wissenschaftler Mel Rhodes unterteilte den Begriff Kreativität in vier Grundbegriffe – eine Unterteilung die bis heute hohen Anklang findet. Die sogenannten vier Ps lauten:

- 1) die kreative Person
- 2) der kreative Prozess
- 3) das kreative Produkt

²⁴⁸ Vgl.: http://www.laum.uni-hannover.de/ilr/lehre/Ptm/Ptm_KreaGrdl.htm, Zugriff am 7. 1. 2011

²⁴⁹ Vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kreativit%C3%A4t>, Zugriff am 7.1.2010

4) das kreative Umfeld

Der größte Schritt in Sachen Kreativität ist in den letzten Jahrzehnten der Hirnforschung gelungen. Durch den Einsatz der jeweils neuesten Technik und die dadurch entstandenen Möglichkeiten der bildgebenden Verfahren, können Denkprozesse in den verschiedenen Hirnarealen genau lokalisiert und voneinander abgegrenzt werden. Das menschliche Hirn wurde so mehr und mehr zur „Landkarte“ und kreative Prozesse wurden auf diesen Karten lokalisiert und verortet.

3.2. Der kreative Mensch

*„Um einen Kojoten zu zeichnen, musst Du einen Kojoten in dir haben.
Und Du musst ihn da herausholen.“*

Chuck Jones

Es gibt einige Merkmale, die überdurchschnittlich kreative Menschen, subjektiv betrachtet, von un kreativen Menschen unterscheiden.

- 1) Kreative Menschen verfügen scheinbar über eine größere Menge an physischer Energie und arbeiten während kreativer Prozesse besonders lange sehr konzentriert (oft beschrieben als besserer Fokus, oder mehr Elan und Ausdauer).
- 2) Sie besitzen außergewöhnlich oft die Fähigkeit sehr differenziert zwischen Fantasie und Realität zu wechseln (neue, kreative Ideen tragen schließlich auch dazu bei, eine neue Realität zu erschaffen).
- 3) Sie sind originell (im Gegensatz zu bizarr) und ihre neuen Ideen sind in der Realität verankert.
- 4) Sie gelten im Allgemeinen als rebellisch und unabhängig, müssen aber bis zu einem gewissen Grad auch konservativ sein (sich an das Vorwissen aus ihrer Domäne halten).
- 5) Sie können in gleichem Maße introvertiert wie extrovertiert sein (Arbeit und Ideen-Austausch).
- 6) Sie sind auf ihrem Gebiet besonders gute Beobachter (z.B. Wissenschaftler, Schauspieler u.ä.).

- 7) Sie lieben ihre (kreative) Arbeit und werden zumeist nicht von der Hoffnung auf Ruhm oder das große Geld angetrieben, sondern der Möglichkeit einer zutiefst erfüllenden Beschäftigung (Beruf, Tätigkeit) nachzugehen.
- 8) Kreative Menschen sind regelmäßig kreativ, denn Kreativität ist keine Eintagsfliege, sondern eine Daseinsform.
- 9) Kreative Menschen haben „kreative Denkfertigkeiten“, können also mehrere Möglichkeiten einer Problemlösung durchspielen und Situationen aus mehreren Perspektiven betrachten.
- 10) Sie schaffen es in kurzer Zeit viele Ideen zu produzieren.
- 11) Sie sind originell.
- 12) Sie erkennen schnell, wenn wo ein Problem entsteht und warum.

Joy Paul Guilford, der 1949 zum Präsident der American Psychological Association (APA) wird, rückt die lang vernachlässigte Kreativität wieder in den Blickpunkt der Forschung. Seiner Auffassung nach ist Kreativität eine spezielle Form des Denkens und er unterschied *konvergentes Denken* von *divergentem Denken*. „Zur Lösung von Problemen, die lediglich eine einzige richtige Lösung zulassen, trägt das konvergente Denken bei. Solche eindeutig lösbaren Probleme sind zum Beispiel Rechenaufgaben: $2 + 2 = 4$. Aber auch derartige Probleme können natürlich äußerst anspruchsvoll sein, und auch zu ihrer Lösung werden oftmals kreative Fähigkeiten benötigt. [...] Divergentes Denken gilt es dort anzuwenden, wo ein bestimmtes Problem mehr als eine einzige Lösungsmöglichkeit zulässt. Beim divergenten Denken sucht man in verschiedene Richtungen nach verschiedenen Lösungsansätzen.“²⁵⁰ Beide Begriffe, sowohl Kreativität, als auch Intelligenz befinden sich auf einem hohen Abstraktionsniveau.

²⁵⁰ <http://www.wie-ideen-entstehen.de/glossar.htm#Konvergentes%20Denken>, Zugriff am 8. 1. 2011.

„Bei kreativen Leistungen kommt es weniger auf die Person an als auf die Stimulation durch die Situation. Kreative Menschen verfügen darüber hinaus über eine große Originalität und Flexibilität des Denkens. Aus vielen Untersuchungen weiß man, dass intelligente Menschen deshalb kreativer sind, da ihr Gehirn schneller, effizienter und konzentrierter arbeitet als das durchschnittlich Intelligenter und daher ein grundlegend höheres Potential für kreative Leistungen besitzt. Untersuchungen der Gehirnaktivität kreativer Menschen beweisen, dass Intelligenz durch eine ressourcenschonende Arbeitsweise die Ideenbildung fördert, wobei insbesondere das Arbeitsgedächtnis eine wichtige Rolle spielt, denn dieses Arbeitsgedächtnis kann fünf bis neun Informationseinheiten gleichzeitig verarbeiten. Intelligente Menschen bündeln Informationseinheiten in „Chunks“, wobei diese Fähigkeit vor allem bei Entscheidungen mit vielen Einflussfaktoren von Vorteil ist, denn Menschen, die nicht bündeln können, müssen für die gleiche Aufgabe mehr Areale des Gehirns aktivieren als andere, verbrauchen also zusätzliche Energie, was die Entstehung und Gestaltung von Ideen behindert. Damit beeinflusst die Arbeitsgeschwindigkeit des Gehirns die kreative Leistung, denn für kreative Prozesse ist ein vergleichsweise langsamer Rhythmus förderlich, wobei kreative Menschen nicht langsamer denken, sondern nur schnell zwischen niedriger und hoher Aktivität hin- und herschalten können. Ein solcher langsamer Gehirnrhythmus entsteht etwa beim Tagträumen, wobei kreative Menschen in der Lage sind, von Phasen der Träumerei auf Phasen der totalen Konzentration umzuschalten, in denen die Intelligenz gefragt ist. Ein wesentliches Merkmal von Kreativität ist aber auch die Motivation und die Begeisterungsfähigkeit, was man bei manchen Kindern beobachten kann, die von Ideen nur so sprühen und alles ausprobieren wollen, während es älteren Menschen eher schwerfällt, sich auch auf Grund vermeintlicher Erfahrungen für eine Sache zu begeistern.“²⁵¹

²⁵¹ Test: Kreativität und Intelligenz auf <http://www.stangl-taller.at/TESTEXPERIMENT/testintelligenzkreativ.html> , Zugriff am 27.12.2011

Interessant ist auch, dass zum Beispiel künstlerisch kreative Menschen nicht überdurchschnittlich intelligent sein müssen – Kreativität korreliert also nicht mit dem IQ. Im Gegenteil, sind Lernbehinderte oder schwer geistesranke Menschen, wie im Kapitel Kunst und Psyche bereits angesprochen, oftmals außerordentlich kreativ und es gibt Hochbegabte, die auf dem kreativen Niveau eines Kleinkindes sind. Dennoch war Guilford der Meinung, dass von Natur aus jeder Mensch kreativ ist. Leider blieben und bleiben viele kreative Genies Zeit ihres Lebens unbeachtet oder werden sogar als verrückt angesehen. Das geht mit dem Problem einher, dass neue Theorien und Ideen, Kunststile, provokative Texte und Theaterstücke und andere kreative Neuerungen aus dem Kopf eines einzelnen oder einer kreativen Gruppe mit einem Bruch der vorherrschenden Regeln und Traditionen einhergeht und von vielen, zumindest vorerst, abgelehnt werden (oft auch aus reinem Eigeninteresse). Heute gibt es allerdings bereits die verschiedensten Ansätze der Kreativität in ansonsten stark reglementierten Bereichen wie Wirtschaft und Politik, das häufig auftretende Credo der gesellschaftlichen Unvereinbarkeit (oft nur innerhalb einer Domäne), zu nehmen. In Großbritannien hat man in diesem Zusammenhang den Begriff *Creative Industries* entwickelt.

3.3. Der kreative Prozess

*„Kreativität besteht zu einem Prozent aus Inspiration
und zu 99 Prozent aus Transpiration.“*

Thomas Alva Edison

Der kreative Prozess ist jener Vorgang, in dem neue Ideen geboren werden, die aus einer neuartigen Kombination bestehenden Wissens entstehen. Er wird häufig als Abfolge von fünf aufeinanderfolgenden Schritten definiert.

- 1) *Vorbereitungsphase*: bewusste oder unbewusste Beschäftigung mit Fragen, die die Neugier wecken.
- 2) *Inkubations- oder Reifungsphase*: Ideen unterhalb der bewussten Wahrnehmungsgrenze geraten in Bewegung und ungewöhnliche Verknüpfungen entstehen.
- 3) *Einsicht*: das „Aha“-Erlebnis, die kreative Idee.

- 4) *Bewertungsphase*: die Person entscheidet, ob es sich um eine lohnende Einsicht, Erfindung handelt (die emotional meist aufwühlendste Phase).
- 5) *Ausarbeitungsphase*: die tatsächliche Arbeit an der Idee, Erfindung (wird als die anstrengendste Phase betrachtet).

Für Csikszentmihalyi liefert dieses klassische analytische Gerüst allerdings ein verzerrtes Bild. „Wer einen kreativen Beitrag leistet, plagt sich nicht mit zusammengebissenen Zähnen durch die lange Abschlussphase der Ausarbeitung. Vielmehr wird diese Phase ständig durch Phasen der Inkubation und durch viele kleine Erleuchtungen unterbrochen.“²⁵² Der kreative Prozess ist also weniger linear als rekursiv und sein Auslöser kommt oft sehr unerwartet in bestimmten Momenten. Daniel Goleman empfiehlt kreativen Menschen, und jenen, die es sein wollen, sich immer die Zeit für bewusst entspannte bzw. entspannt unbewusste Momente zu nehmen, denn diese kommen dem kreativen Prozess zugute.²⁵³ Es gibt aber höchstaktive Momente, in denen die Kreativität einen Menschen ganz im Griff zu haben scheint. Diese Momente werden als *White Moments*, oder nach Csikszentmihalyi *Flow* genannt. Beim Flow befinden sich die Menschen auf dem Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit und ihre Fähigkeiten sind vollkommen auf die Situation abgestimmt (z.B. im Sport: „Der Lauf seines Lebens!“). In diesem Zustand verlieren wir das Bewusstsein unserer selbst, was in etwa dem Begriff der Selbstvergessenheit in der Zen-Philosophie entspricht, wie Goleman betont.²⁵⁴ Während eines kreativen Schaffensprozesses tritt häufig ein besonderer Bewusstseinszustand, eine Art Trance auf, der als *Floating* (Fließen) bezeichnet wird und der oft mit einem temporären Verlust des Zeitbewusstseins einhergeht. Dieser Zustand ist ebenso konzentriert wie dissoziativ. In voller Konzentration, mitten im Flow, scheint der Filter, welcher unsere Wahrnehmungen im Normalfall aussiebt, nicht mehr (so stark) aktiv zu sein.

²⁵² Csikszentmihalyi, Mihaly: Kreativität – Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1997. S. 120.

²⁵³ Goleman, Daniel/Kaufman, Paul/Ray, Michael: Kreativität entdecken. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. S. 22.

²⁵⁴ Ebda.: S. 55.

Etliche Ratgeber beinhalten Methoden, um die eigene Gedächtnisleistung zu verbessern und die Kreativität zu steigern. In vielen Fällen wird der Begriff *Visualisierung* zum Schlagwort. Visualisierung bedeutet im Grunde genommen nichts anderes, als sich an bestimmte Situationen zu erinnern, ihnen besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, von der Geisselhart und Burkart meinen, sie sei eine Energieform: „Gerade bei sehr motivierenden, sehr persönlichen und gefühlsgeladenen Bildern werden Sie spüren, dass Sie eine reale Energieform anzapfen.“²⁵⁵ Dieses *Denken in Bildern*, dieses Hineinversetzen in bereits vergangene Situationen, ist laut Geisselhart und Burkart auch nachträglich erlernbar. Durch derartige Visualisierungen, bei denen uns die im Kopf entstehenden Bilder helfen sollen, sind wir also auch in der Lage intensive Momente noch einmal zu durchleben, Emotionen wieder aufzurufen. „Ergebnisse der modernen Hirnforschung zeigen uns heute, dass der Mensch gar nicht anders kann, als sich Bilder zu machen und damit die Welt im Kopf entstehen zu lassen.“²⁵⁶ Dabei haben diese Bilder keine starre Form, denn, „unsere Erinnerungen verändern sich permanent im Lichte jeweils neuer Erfahrungen, wir schreiben unsere Biografie, ohne es zu merken, ständig um. Die Bilder die wir haben, machen sich selbständig, entfalten ein Eigenleben. Sie schmuggeln sich sogar in unsere Gedankenwelt hinein und manipulieren sie. Deshalb sind wir anfällig für ‘Bilder-Lehren’, das heißt übersetzt: für Ideologien.“²⁵⁷ Nicht zu vergessen die Bilder, die die Kunst uns liefert.

Großen Einfluss nicht nur auf die Kreativitätsforschung, sondern auch auf den Bereich der Emotionen, hatte die Hemisphärentheorie von Roger Sperry, der 1981 sogar den Nobelpreis dafür verliehen bekam. Diese besagt, dass die Hemisphären des Gehirns, also die rechte und linke Hirnhälfte, unterschiedliche Aufgaben haben und unabhängig voneinander arbeiten. Der rechten Hirnhälfte wurden dabei die intuitiv-kreativen Denkvorgänge zugeschrieben und der linken die logisch-analytischen. Diese Theorie konnte sich zwei Jahrzehnte lang

²⁵⁵ Geisselhart, Roland R./ Burkart, Christiane: Gedächtnis ohne Grenzen – Die beste Methode Gedächtnisleistung und Kreativität durch Visualisierung massiv zu steigern. Zürich: Oesch Verlag, 1997. S. 48.

²⁵⁶ Urban, Martin: Wie die Welt im Kopf entsteht – Von der Kunst sich eine Illusion zu machen. Berlin: Eichborn, 2002. S. 11.

²⁵⁷ Ebda.: S. 12.

verbreiten und erfuhr hohen Zuspruch, bis Eric Kandel eine neue Theorie über die Funktionsweise des Gehirns präsentierte. Kandels neue Theorie – er erhielt dafür im Jahr 2000 den Nobelpreis – vertritt die Position, dass sich rationale und intuitive Denkprozesse in allen Denkvorgängen miteinander verbinden, verteilt auf das ganze Gehirn. „Kreativität, Intuition und Phantasie als eine Art von Denkvorgängen, sind also nicht nur in der rechten Gehirnhälfte verortet – vielmehr breiten sie sich bei jeder Aufgabe durch verschiedene Bereiche des Gehirns aus. Das gleiche gilt für Aufgaben, bei denen analytisches, logisches Denken gefordert ist.“²⁵⁸

Jemandem Kreativität zu lehren, ist nicht möglich, aber man kann Menschen dazu bringen, ihre eigene, inhärente Kreativität zuzulassen, wie Julia Cameron, eine Kreativitätsworkshopleiterin, in ihrem zugegebenermaßen etwas spirituell angehauchten Buch „Der Weg des Künstlers“ betont.²⁵⁹

²⁵⁸ Duggan, William: Geistesblitze – Wie wir Intuition zur Strategie machen können. Bergisch Gladbach: Lübbe, 2007. S. 59.

²⁵⁹ Cameron, Julia: Der Weg des Künstlers – Ein spiritueller Pfad zur Aktivierung unserer Kreativität. München: Droemer-Knaur Verlag, 2000. S. 13.

4. Emotionale Kreativitätstheorie

*„Manchmal jedoch greift eine Tragödie in unser Leben ein, die die
Künstlerischen Elemente der Schönheit in sich birgt.“²⁶⁰*

Oscar Wilde

Das abschließende Kapitel soll die umfangreichen Themengebiete der ersten drei Kapitel, Kunst, Emotionen und Kreativität, wie bereits angedeutet, in einem einheitlichen Ansatz zusammenführen – der emotionalen Kreativitätstheorie. Hinzu kommt der auf keinen Fall zu vernachlässigende Themenblock der (menschlichen) Handlungstheorie, die uns einiges an Werkzeugen bietet, um ein besseres Verständnis für die Materie entwickeln zu können. Kein einfaches Unterfangen, wenn wir bedenken, dass hier die unterschiedlichsten Thesen der verschiedensten Fachgebiete, die sich mit diesen drei Forschungsgegenständen auseinandergesetzt haben, aufeinander prallen und miteinander in eine logische Verbindung gebracht werden müssen. Eine Verbindung, die nicht nur aus wissenschaftlicher Sicht standfest sein soll, sondern die zusätzlich noch einen praktischen Arbeitsansatz für kreative Köpfe bieten soll, die Probleme mit ihrer Kreativität haben oder diese verbessern wollen.

Dennoch, hat man erstmals Lunte gerochen, stößt man bei der Suche nach passenden Verbindungen zwischen den verschiedenen Disziplinen mit großer Wahrscheinlichkeit bald auf jene enge Stelle, die den Einstieg in einen wenig begangenen Pfad markiert, der, je länger man ihn entlang tritt, immer breiter und wegsamer wird. Ein Pfad, in den viele weitere Wege münden, die schließlich doch in die dieselbe Richtung führen.

Eine kurze Zusammenfassung der ersten drei großen Kapitel soll dabei helfen die inhaltlichen Überschneidungen herauszufiltern, um auf deren Basis ein neues Gerüst errichten zu können. Trotz aller Unterschiede, auf die in der Einleitung zu Kapitel vier bereits eingegangen wurde, soll nun die Frage nach

²⁶⁰ Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Frankfurt am Main: Insel, 1985. S. 134.

den Gemeinsamkeiten der Begriffe Kunst, Emotion, Kreativität – auch im Blickwinkel des menschlichen Handelns – im Mittelpunkt des Interesses stehen.

Grundlegend sollte allerdings erst einmal klargestellt werden, dass wir die drei im Mittelpunkt stehenden Begriffe nur auf den Menschen beziehen. Auch wenn es tierische Emotion oder tierische Kreativität geben mag, so wirft die Verbindung von Emotion und Kreativität mit der Kunst, um die es hier schließlich gehen soll, rein menschen-bezogene Fragestellungen auf. Auf den ersten Blick haben wir es mit drei ganz unterschiedlichen Begrifflichkeiten zu tun, die zwar einige Berührungspunkte haben, aber dennoch nur für sich stehen. Bei der Suche nach vorhandenen Unterschieden wird ein Problem allerdings schnell sichtbar: Viele davon, die dem ersten Anschein nach offensichtlich zu sein scheinen, lösen sich bei genauerer Betrachtung in Luft auf oder werden zu Gemeinsamkeiten. Hier muss man also tiefer graben. Es ist unmöglich, diese Frage nach einem kurzen Blick auf die Definitionen der drei Begriffe zu beantworten. Zu unterschiedlich sind die verschiedenen Ansätze aus den verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen. Es muss also gelingen, die Gemeinsamkeiten der unterschiedlichen Begriffsdefinitionen, also gewissermaßen den Begriffsextrakt von Kunst, Emotion und Kreativität zu finden. Betrachten wir die in Kapitel 1.1.1 erwähnten vier Felder der Kunst kommen wir ein großes Stück weiter. Der Begriffserklärung nach, bezeichnet Kunst mehrere Felder:

- Kunst als ästhetischer Begriff,
- Kunst als Gewerbe (Kunstgewerbe),
- ein Schulfach (Kunstpädagogik),
- Kunst als Handwerks- oder Gewerbebegriff (Bergmännische Kunst, Wasserkunst).

Kunst ist ein ästhetischer Begriff, das ist sogar für den Kunst-Laien im Normalfall sofort erkennbar. Emotionen und Kreativität sind nach kurzer Betrachtung eigentlich nicht in dieser Kategorie einzuordnen, hätten allerdings durchaus Anrecht auf einen Fixplatz auf der Liste der ästhetischen Begriffe. Nach all den Theorien und Forschungsergebnissen, die vorher beschrieben

oder zumindest erwähnt wurden, und all jenem Wissen, für das in diesem Rahmen kein Platz mehr war, kann man eines sagen – und das auch ganz im Sinne der emotionalen Kreativitätstheorie: Geht es um die Kunst, ist immer auch Kreativität, sind immer Emotionen im Spiel, auch wenn das umgekehrt nicht der Fall sein muss (man kann auch Emotionen haben, ohne Künstler zu sein und man kann kreativ sein, ohne an einem Kunstwerk zu arbeiten). In der emotionalen Kreativitätstheorie ist diese Annahme essentiell und man geht von folgendem Grundansatz aus: Der Künstler, eine kreativer Mensch, hat beim Nachdenken oder in einer bestimmten Situation eine (meist starke) Emotion, die Stein des Anstoßes zu einem neuen Werk wird. Kreativität ist bei Künstlerinnen und Künstlern, wie bei jedem anderen Menschen, latent vorhanden (wenn wahrscheinlich etwas ausgeprägter), und wird durch die Emotion angeregt. Jetzt kann der Künstler den künstlerischen Prozess beginnen und jene Emotion mit der ihm eigenen Kreativität in sein Kunstwerk projizieren. Die Emotion oder emotionale Erinnerung hat dabei einen stark hinweisenden Charakter, denn wie wir bereits wissen, lässt der Filter in unserem Gehirn nur jene Informationen, also auch Emotionen, durch, die für unser Leben und Überleben wichtig sind (bestes Beispiel: Angst). Die Emotion weist also auf etwas Wichtiges hin - wir wollen in diesem Zusammenhang den Begriff *emotionaler Hinweis* einführen - bzw. alles was essentiell, interessant, notwendig oder gar lebenswichtig ist, alles Eigenschaften, die zum Beispiel ein Theaterstück für das Publikum interessant werden lassen. Die Emotion ist in diesem Fall, unabhängig davon ob sie bewusst oder unbewusst abläuft, der Auslöser des künstlerischen Prozesses. Da die Kreativität ein wichtiger Teil dieses Prozesses ist, ist die Emotion auch Auslöser für sie. Als solche wird die Emotion, ebenso wie die Kreativität, zum wichtigen Teil eines ästhetischen oder Ästhetik produzierenden Vorganges und somit selbst zu einem ästhetischen Begriff.

Auch *Kunst als Gewerbe* steht, so könnte man sagen, nicht unbedingt in enger begrifflicher Verbindung zu den Feldern Emotion und Kreativität. Dennoch gibt es Parallelen.

Das Kunstgewerbe umfasst die handwerkliche, maschinelle oder industrielle Herstellung von Gebrauchsgegenständen mit künstlerischem Anspruch. Auch Emotionen und Kreativität werden, wenn auch auf ganz andere Art und Weise, hergestellt und für gewerbliche Zwecke genutzt. Beide Begriffe stehen stabil verankert hinter ganzen Gewerbebezweigen und sind deren Grundlage. Die

unzähligen Kunsturse, Kreativitätsseminare, Lebensberater oder Produkte wie „Malen nach Zahlen“-Malsets von Bob Ross, vorgeschchnittene Mosaikfliesen oder Farbspraydosen für jugendliche Graffiti-Künstler, sind nur ein kleiner Teil des großen Geschäfts, das mit der Kreativität gemacht wird. Kreativität ist mehr denn je zu einem Gewerbe - dem Kreativitätsgewerbe - geworden. Bei den Emotionen ist es nicht viel anders. Mit der emotionalen Wende begann man verstärkt Geschäfte mit oder durch Gefühle zu machen. Bei Kreativitätsseminaren ganz ähnlichen Workshops oder in Büchern wird gelehrt, seine Emotionen auf die unterschiedlichsten Arten zu kanalisieren und herauszulassen.

Auch wenn der Beginn dieser „Gefühlsindustrie“ erst lange Zeit später zu finden ist, mit der Kunst, im speziellen dem Theater, starteten die ersten Versuche der Menschen, die Realität bzw. Handlungen nachzuahmen, nur um des Nachahmens Willen. Den Beginn markieren diesbezüglich die ersten Theaterversuche. Mit der Weiterentwicklung des Theaters, die sich durch die gesamte Theatergeschichte zieht, wird diese Kunstform von immer mehr Menschen wahrgenommen bzw. bewusst rezipiert – auch die Gefühlsindustrie wuchs so langsam aber stetig zu ihrer heutigen Größe an. Gefühle werden in der Masse der Zuschauer auf so viele unterschiedliche Arten wachgerufen, wie es Individuen in der Masse gibt (dennoch beeinflusst auch die Menschenmasse jeden Einzelnen). Der erste Höhepunkt der massenbeeinflussenden Gefühlsindustrie ist die Erfindung des Buchdrucks – nie zuvor konnten so viel Menschen zugleich erreicht werden. Den nächsten Höhepunkt feiert die fortschreitende Gefühlsglobalisierung mit dem Siegeszug des Romans, der es oft hervorragend verstand, Gefühle bei einer bereits unüberschaubaren Anzahl von Individuen hervorzurufen. Die Entwicklung geht von der Erfindung des Radio und vor allem der des Films und seine weltweite Ausbreitung durch Kino und TV bis zum meteorhaften Einschlag des Internets, als vorerst letzten Klimax in einer Evolution hin zu einer allumfassenden Gefühlsstimulation, vor der es immer weniger Rückzugsmöglichkeiten gibt. Wie bei Drogen hat es auch hier den Anschein, als müsse jene Gefühlsstimulation immer stärker werden, um ihren Zweck, Gefühle beim Rezipienten hervorzurufen, erfüllen zu können. Der unbestreitbare Überfluss an Stimulanz führt zu einer psychischen Abhärtung, einem Schutzwall, der nur durch neue und oftmals immer schockierendere Tabubrüche durchbrochen werden kann. Eine Entwicklung,

die vor allem im Bereich der Kunst und den (neuen) Medien rasant und fast schon besorgniserregend an Geschwindigkeit gewonnen hat.

Trotzdem: „Emotionen herunterzuschlucken ist ungesund“, darüber sind sich all jene einig, die ihren Lebensunterhalt damit verdienen. Nicht nur Bilder, Plastiken, Filme oder Theaterstücke (und auch die Werbung), nein die Kunst selbst, die mit Emotionen spielt, mit ihnen arbeitet und oft erst durch sie zustandekommt, hat großen Anteil am Emotionsgewerbe. Schließlich sind Emotionen und Kreativität als fixer Bestandteil des künstlerischen Prozesses auch Teil des Kunstgewerbes.

Einen der größten Unterschiede finden wir noch bei der Untersuchung der Begriffe in Bildungsfragen, denn *Kunst ist ein eigenes Studienfach* und Emotionen und Kreativität sind „nur“ Forschungsgegenstände oder Teilbereiche anderer Studienrichtungen (Kunst inklusive). Trotzdem sollte betont werden, dass Emotionen und Kreativität und vor allem der Umgang mit ihnen durchaus gelehrt werden können. In diesem Fällen werden den Individuen aber weder Emotion noch Kreativität an sich „beigebracht“, sondern lediglich jene Techniken, mit denen wir emotionale Gefühle und kreatives Handeln in uns wachrufen können. Im Unterschied dazu können wir künstlerische Tätigkeiten üben und erlernen und unsere Technik verbessern, um bessere Künstler zu werden. Um die Produkte künstlerischen Ausdrucks aus emotionalen Erinnerungen und Erfahrungen im gesellschaftlichen Umfeld als Werke mit besonderer Aura auch als solche zu etablieren, ist die Kenntnis um die technischen Grundlagen des Handwerks, wie bereits erwähnt, von großem Vorteil, aber nicht immer essentiell.

Das vierte und letzte Feld der Kunst ist die *Kunst als Handwerks- oder Gewerbebegriff*. Der Gewerbebegriff ist, siehe oben, noch am ehesten mit Emotionen und Kreativität kombinierbar, der Handwerksbegriff ist es allerdings nicht. Als Handwerk werden alle gewerblichen Tätigkeiten bezeichnet, bei denen Produkte meist auf Bestellung gefertigt oder Dienstleistungen auf Nachfrage erbracht werden. Der Begriff bezeichnet auch den gesamten Berufsstand. Nun gibt es natürlich viele Künstler und kreative Köpfe, die ihre Werke auf Bestellung fertigen und dazu ihre inhärenten, emotionalen wie auch kreativen Quellen anzapfen. Zum für sich selber stehenden Handwerksbegriff werden sie dadurch allerdings nicht.

Eine weitere Gemeinsamkeit der drei im Mittelpunkt stehenden Begriffe ist ihre *Örtlichkeit*. Sowohl Kunst als auch Emotion und Kreativität sind im öffentlichen wie im privaten Raum anzutreffen und latent vorhandene Faktoren unserer Gesellschaft.

Kunst ist weiters ein menschliches Kulturprodukt, das sich historisch entwickelt hat (Kunstgeschichte). Emotionen und Kreativität sind in dieser Hinsicht eher als Naturprodukte zu verstehen und werden nicht so gegenständlich verstanden wie der Kunstbegriff und seine Entitäten. Die Produkte aus dem künstlerischen Prozess entstehen allerdings fast immer unter Mitwirkung des gesamten Kunst-Emotion-Kreativitäts-Komplexes (im weiteren KEK-Komplex). Geht man in der Geschichte mehrere tausend Jahre zurück oder besucht heutzutage noch urtümliche Volksstämme, wird man Kunst vorfinden, die noch stark kultisch geprägt ist. Hier kann man sich ein Bild davon machen, wie Kunst, Emotion und Kreativität ursprünglich zusammenfinden konnten. Der urtümliche künstlerische Prozess war stark aus magischen Vorstellungen heraus inspiriert und die Kunst war ein „Handeln aus dem Subjekt heraus“. Man könnte fast sagen, künstlerisches Verhalten sei eine instinktähnliche Eigenschaft des Menschen. Bei diesen alten Gebräuchen und Ritualen erwiesen sich die Menschen als spirituell sehr kreativ (die Natur des Menschen).

Schon Platon meinte, das Ziel der Kunst sei es, Sinne und Leidenschaften des Betrachters und Zuhörers zu erregen. Auch wenn er diese Aussage im Endeffekt gegen die Kunst verwendete, steht sie ganz im Sinne der emotionalen Kreativitätstheorie. Mit Sinne und Leidenschaften könnten im speziellen Sinn auch Kreativität und Emotion gemeint sein. Kunst, die als solche weit mehr als eine bloße Berieselung unserer Sinne ist (wie zu Beispiel ein „durchgezappter“ Abend vor dem Fernseher), erregen nicht nur die Emotionen des Betrachters, sondern schaffen es manchmal auch den Kreativitätssinn anzuregen (besonders die emotionale Kreativität, die uns zu jenem unverwechselbaren Wesen macht, das wir sind).

Aus Aristoteles' Sicht ist künstlerische Tätigkeit als Darstellung oder Nachahmung (*mimesis*) zu verstehen. Während Kreativität jene Darstellungen oder Nachahmungen lediglich ermöglichen, könnten Emotionen ebenso als solche betrachtet werden – und zwar als Nachahmung und Darstellung unseres innersten Selbst. Wird dieses innerste Selbst, unsere emotionale Welt, auf

kreative Weise nachgeahmt oder dargestellt, können wir ruhigen Gewissens von Kunst sprechen. Den aristotelischen Ideen treu geblieben, wird im Theater „Feuer mit Feuer“ bekämpft. Ihm zufolge besteht, wie bereits erwähnt, die Funktion der Tragödie darin, Furcht und Mitleid (phobos und eleos) zu erregen, um beim Zuschauer eine Reinigung von diesen Emotionen zu bewirken (katharsis). Laut Stepinas *systematischer Handlungstheorie* sind Eleos und Phobos „einerseits auf den Begriff der Praxis als bürgerliche Handlung und seine Darstellung angewandt, als Mitleid und Furcht zu verstehen. Andererseits sind Eleos und Phobos als Jammer und Schauer wiederzugeben, wenn diese Begriffe auf der Ebene der Poiesis argumentiert werden. Eine Rückbindung an den von Aristoteles konzipierten Gesellschaftsspiegel von Reich und Arm in der Polis legt nahe, dass die Beschreibung der Affizierungen des Publikums ebenso schichtspezifisch und darin ideologisch ist.“²⁶¹ Die Katharsis-Theorie kann aber mit Einschränkungen auf das Theater im Allgemeinen umgelegt werden. Nicht nur vom mimetischen Vorgang ausgelöste Zustände wie Furcht und Mitleid können reinigend wirken, auch andere, wie zum Beispiel das Lachen, wirken sich in den meisten Fällen positiv auf unsere Seelenlandschaft, unser innerstes Sein und damit auch auf unser äußeres Wirken aus. Die Mithilfe von Kreativität und Bewusstwerdung der emotionalen Vorgänge des Autors nachgeahmten Handlungen wirken sich also direkt emotional auf den Betrachter aus, und stehen dadurch in einer weiteren engen Beziehung zueinander. Der Autor/Künstler wird durch den bewussten kreativen Umgang mit seinen Emotionen auf das Allgemeine das im Theater (und auch in anderen Künsten) im Besonderen zum Ausdruck kommt, das Typische, das er vermitteln will, verwiesen. Die Aussage Hauskellers, der Künstler müsse wiederkehrende Muster im Zufälligen finden um diese zur Darstellung zu bringen, wird dadurch nur bestätigt. Die Emotionen des Künstlers sind in vielen Fällen genau jenes Zufällige.

²⁶¹ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 30–31.

Für Kant war jede ästhetische Idee „eine inexponible Vorstellung der Einbildungskraft“²⁶². Auch für ihn lag der künstlerische Ursprung im Geistigen. Dass es oft erst einen äußeren Auslöser für unsere Einbildung geben muss, wird in dieser Aussage nicht berücksichtigt. Die emotionale Kreativitätstheorie geht davon aus, dass es meistens eine reale Situation oder eine Erinnerung an eine solche ist, die unsere Vorstellungskraft mobilisiert. Diese meist besonderen realen Situationen rufen Emotionen wach, die unserer Kreativität einen Anstoß versetzen.

Schiller teilte das menschliche Verhalten in zwei Grundtriebe, den sinnlichen Stofftrieb und den vernünftigen Formtrieb und betonte, dass keiner von beiden allein die Herrschaft übernehmen darf. Die dadurch vorausgesetzte andauernde Wechselwirkung zwischen Vernunft und Gefühl wird durch den Spieltrieb ermöglicht. Die Konstellation ist für Schiller eine Grundlage für ästhetische Erscheinungen, also auch Voraussetzung für die Kunst im Allgemeinen. Nach Schiller ist, in Anlehnung an Kant, also jener Spieltrieb die Verbindung von Kognition und Emotion, die beim künstlerischen Prozess besonders stark zum Tragen kommt. Die folgende Behauptung bringt den KEK-Komplex in das Umfeld der *Spiel und Handlungstheorien*. Die Spieltheorie kommt ursprünglich aus der Mathematik und versucht das rationale Entscheidungsverhalten in sozialen Konfliktsituationen auf logische Art und Weise abzuleiten. Sie versucht also der Logik menschlichen Handelns in emotional interessanten Momenten auf den Grund zu gehen – ein für unsere Belange äußerst wichtiger Forschungsbereich. Besonders im Theater ist jenes menschliche Entscheidungsverhalten in bestimmten Momenten, das auf der Bühne in überdurchschnittlich hohem Maße auftritt, ein wichtiger Baustein.

4.1. Spielen und Handeln

Schon Kant und Schiller setzten den Spiel-Begriff ganz bewusst ein. Für Schiller macht erst das Spiel den Menschen vollständig, er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Der Begriff Spieltrieb, der in seiner realen Ausformung älter als der Kulturbegriff ist (Tiere haben schon vor der Entstehung des Menschen gespielt), kann aber nicht nur im Sinne Schillers verstanden werden,

²⁶² Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hg. v Wilhelm Weischedel (Werkausgabe Band 10), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, § 46.

sondern wortwörtlich. In der Verhaltensbiologie ist Spieltrieb eine Beschreibung für ein bei Säugetieren zu beobachtendes, angeborenes Sozialverhalten, das vor allem während der Kindheit auftritt und ein wichtiger Teil des Lernprozesses ist. Kinder zeigen sich im spielerischen Prozess besonders kreativ und in jungen Jahren ist jener Spieltrieb besonders stark ausgeprägt. Wenn Kinder eine Rolle spielen, dann spielen sie nicht bloß, sie werden zur Rolle – eine Eigenschaft, die wir im Laufe unseres Lebens im Normalfall nach und nach verlieren und die, wenn überhaupt, nur sehr mühsam wieder aktiviert werden kann. Die besten Schauspieler sind also jene, die sich zusätzlich zu dem Wissen aus ihrer Ausbildung auch ein stattliches Stück Kindlichkeit bewahrt haben.

In der Existentialontologie, die auf Heidegger gründet, wird das Spiel als Kategorie des Seins ausgewiesen und das Konzept des homo ludens (lat. Der spielende Mensch) besagt, dass der Mensch erst im Spiel seine individuellen Eigenschaften entdeckt und sich anhand der dabei gemachten Erfahrungen selber zu dem entwickelt, was er ist. Der Spielbegriff wird in diesem Theoriependant zur evolutionsbiologischen Schule nach Spencer (animal ludens) mit dem der Handlungsfreiheit gleichgesetzt und setzt eigenes Denken voraus. Dieser wirkungsmächtige Ansatz ist vor allem durch das gleichnamige Buch von Johan Huizinga bekannt geworden, in dem er dem Denker (homo sapiens) und dem Tätigen, Planendem (homo faber) den Menschen als Spieler (homo ludens) zur Seite stellt. Ohne seine Lust und Fähigkeit zum Spielen hätten sich laut Huizinga ganze Bereiche unserer Kultur nicht oder ganz anders entwickelt. Spiel ist für ihn eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewusstsein des 'Andersseins' als das 'gewöhnliche Leben'.²⁶³ Huizinga versuchte zu zeigen, dass sich unsere kulturellen Systeme wie Politik, Wissenschaft, Religion, Recht u.a. aus spielerischen Verhaltensweisen

²⁶³ Vgl.: Huizinga, Johan: Homo ludens – Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Berlin: rororo, 2004.

entwickelt haben und mit der Zeit institutionell verfestigt wurden. Sind die Spielregeln erst einmal eingespielt und institutionalisiert, kann aus Spiel sehr schnell voller Ernst werden (siehe Sport).²⁶⁴ Das Spiel als solches ist eine menschliche Aktivität, fällt also in den Bereich des menschlichen Handelns und hat das Potential verfestigte Strukturen zu durchbrechen und durch Kreativität neue Innovationen hervorzubringen. Das Spiel und die Kreativität sind also eng miteinander verwandt und Spiel wird so zu einem Werkzeug der Kreativität (neuartige Lösungen können durch spielerisches Versuchen zustande kommen, in der Kunst wie auch anderswo).

Fragen wir danach, wo das menschliche Spiel ganz bewusst eingesetzt wird, kommen wir ganz schnell zum Theater. Auch wenn wir, nach Goffman, alle nahezu andauernd Theater spielen, so nimmt das Spiel im Theater jedoch seine bewussteste Form an, es wird professionalisiert und steht im Mittelpunkt des Interesses. Im Theater führt die Kreativität fast aller Beteiligten (Autor, Regisseur, Schauspieler, Bühnenbildner, aber auch Zusehern) dazu, dass erinnerte, gelebte Emotionen in einen Handlungsstrang verwoben (in den klassischen Theaterformen), auf spielerische Art dargestellt und/oder wahrgenommen werden.

In Zuge seiner systematischen Handlungstheorie, in der Stepina das ganze konzeptionelle Gerüst von Sozialität und Kultur als Ergebnis menschlichen Handelns betrachtet, wird Spiel als „freie selbstzweckliche Handlung und somit als die ‚wahre‘ Natur des Menschen im Gegensatz zur Arbeit“²⁶⁵. Die Struktur des gesellschaftlichen Handelns im Spiegel einer Wissenschaftssystematik wie einer Ideologiekritik zu erfassen und zu reformulieren, ist das zentrale Anliegen von Stepinas Theorien, wie er betont. Er kritisiert die anthropologische Schule, in der der homo ludens im Mittelpunkt der Forschung steht. Die Argumentation, das Spiel sei das Alpha und Omega von Kultur und Gesellschaft schlechthin, würde laut Stepina einer fundierten Methode entbehren. „Aufgelöst kann dieses

²⁶⁴ Vgl.: Prill, Ulrich: *Mir ward alles Spiel*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002, S. 14.

²⁶⁵ Stepina, Clemens K.: *Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus*. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 38.

methodische Dilemma nur dann werden, wenn der Spielphänomenologie eine Methodik vorgelagert wird, die die Erscheinungen des Spiels auf eine zentrale Ursache zurückführt, welche zweifellos im Prinzip des menschlichen Handelns gegeben ist.“²⁶⁶ Diese Erscheinungen und das Handeln an sich adäquat zu beschreiben, ist Stepina zufolge die Aufgabe der psychologisch (Oerter), soziogenetisch (Auwärter) und philosophisch (Stepina) ausgerichteten Handlungstheorie. Stepina verweist darauf, dass das Spiel in der Sozial-, Kultur- und Naturwissenschaft eine große Rolle spielt.²⁶⁷ Mit der von Sutton-Smith biologisch fundierten Kulturtheorie, „in welcher Spiel und Arbeit als dialektische Elemente einer geschichtsbildenden und darin sozioökonomischen `Natur` des Menschen begriffen werden, kann auch die Spieltheorie als Handlungstheorie auf ein empirisches Niveau geführt werden. Im Folgenden soll auf Stepinas Systematische Handlungstheorie näher eingegangen werden, da diese, auch in Hinsicht auf die emotionale Kreativitätstheorie und ganz besonders in Bezug auf die Theaterwissenschaft, eine nähere Betrachtung verdient.

4.1.1. Stepinas systematische Handlungstheorie: ein Fundament

„Nicht die Wirklichkeit hat im philosophischen Gedanken aufzugehen, sondern der philosophische Gedanke hat sich der Wirklichkeit anzunähern.“²⁶⁸

Clemens K. Stepina

Handlungstheorien und Erklärungsansätze des menschlichen Handelns gibt es viele. Das mag wohl auch daran liegen, dass der Mensch und sein Handeln aufs Untrennbare miteinander verbunden sind. Handeln hat sowohl innerliche, als auch äußerliche Auswirkungen auf das menschliche Dasein – und selbst wenn wir denken, handeln wir. So ist auch die Kunst und im Speziellen das Theater ein Produkt menschlichen Handelns. Man kann sagen: Handeln liegt in der Natur des Menschen. Wir handeln bewusst oder unbewusst, überlegt,

²⁶⁶ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 38–39.

²⁶⁷ Ebda.: S. 39.

²⁶⁸ Ebda.: S. 172

emotional oder überlegt emotional, aber wir handeln und mit dem eben erwähnten Naturbegriff können wir den Bogen über Aristoteles und den Neoaristotelismus ohne großen Aufwand zu Stepinas systematischer Handlungstheorie spannen.

Der zentrale Gedanke in Stepinas Habilitationsschrift „Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus“ ist „in der These begründet, dass sich den einzelwissenschaftlichen Modellen des Handelns in der Sozial- und Kulturwissenschaft – in der die Theaterwissenschaft als eine Wissenschaft vom theatralen Handeln integriert ist – ein systematisches Modell überordnen lässt. Begründet ist dies im Aristotelischen Organon, welches in zeitgenössische Theorieanlagen – die hier als neoaristotelisch bezeichnet werden sollen – hineinreicht.“²⁶⁹ Wo Handlung für Stepina zu einem Schlüsselbegriff in der Auseinandersetzung mit der postmodernen Systemtheorie geworden ist, kann sie ebenso als Zement für ein Fundament einer auf Emotionen basierenden Kreativitätstheorie betrachtet werden.

Stepina verweist darauf, dass sich immer mehr der Gedanke durchsetzt, dass „das ganze konzeptionelle Gerüst von Sozialität und Kultur vom Begriff des menschlichen Handelns her verstanden werden muss. Sozialität und Kultur werden als Ergebnis menschlichen Handelns dargelegt.“²⁷⁰ Stepina kritisiert im weiteren die Unzulänglichkeiten moderner Systemtheorien, die sich in einen Strudel ihrer eigenen beschränkten, methodischen Mittel reden, wenn behauptet wird, der Mensch und sein Handeln seien in die Krise gekommen und die Gesellschaft lasse sich nicht mehr auf einer handlungsspezifischen Ebene argumentieren. Dass der Begriff des menschlichen Handelns, meint Stepina, „der unabdingbare Ausgangspunkt selbst für systematische und

²⁶⁹ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 9.

²⁷⁰ Ebda.: S. 10.

strukturelle Gesellschaftstheorie ist, wird hierbei zumeist ignoriert oder besser gesagt: kompensiert.“²⁷¹ „Das Verhältnis zwischen Handeln und Gesellschaft nicht adäquat beschreiben zu können, stellt ein zentrales Krisensymptom in der postmodernen Systemwissenschaft dar, da die Handlungsebene einer Gesellschaft, verstanden als die Summe menschlichen Handelns, unabdingbare Voraussetzung für die Gesellschaft – ferner der sie zu reflektierenden Wissenschaft – ist.“²⁷² Menschliches Handeln ist also – und da hat Stepina vollkommen recht – die Grundlage für interagierende und nicht zuletzt emotionale Individuen in einer immer stärker vernetzten Gesellschaft. In Betonung der handlungsspezifischen Binnenstruktur spricht Stepina Gesellschaft als „Ergebnis einer Sozialdramaturgie an, in der ihre Akteure einander bekämpfen oder solidarisch miteinander am Horizont der Lebenswelt agieren.“²⁷³ Innerhalb dieses „Horizonts der Lebenswelt“ gelangt auch die Kunst zu ihrer Realisierung, auch wenn sie denselben Horizont im Endeffekt zu überschreiten vermag.

4.1.2. Theatrales Handeln im Fokus

„Die Grundlage einer Semiotik des Theaters ist der Begriff des theatralen Handelns, der in einer systematisch aufbereiteten Handlungstheorie zu evozieren ist.“²⁷⁴ Stepina geht in diesem Zusammenhang richtungsweisend auf die verschiedenen ontischen und deontischen Handlungstheorien ein. Die

²⁷¹ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 10.

²⁷² Als Einführung zu dieser Thematik gedacht: Heinrichs, Johannes: Philosophie am Scheideweg: Johannes Heinrichs im Interview mit Clemens K. Stepina, Wien 2002. Das in diesem Interview herauszulesende Plädoyer für eine Sozial- und Kulturwissenschaft als Handlungstheorie wurde zuletzt von Andreas Hellmann, Buchbesprechung (Philosophie am Scheideweg), in: Philosophischer Literaturanzeiger 2 (2003), S. 147-149, gut zusammengefasst.

²⁷³ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 11.

²⁷⁴ Ebd.: S. 267.

ontische Ebene ist die des phänomenalen Seins an sich, der Ausdruck deontisch stammt ebenfalls aus dem Griechischen und bedeutet so viel wie 'wie es sein soll'. Die aus der Ontischen Logik stammenden Begriffe werden von Stepina in diesem Zusammenhang erstmalig verwendet.

Stepina stellt diesbezüglich richtigerweise die Frage, was die professionelle Operationalisierung des Begriffs 'theatralen Handelns' ausmacht. Ihm zufolge ist der Begriff an sich ein „grobklinischer, der Phänomen, Inhalt und Vollzug von Theatralität als Handlung angeben kann. Es geht also um eine handlungstheoretische Sicht auf den Begriff des theatralen Handelns.“²⁷⁵ Wo aber können wir den Beginn des 'theatralen Handelns' verorten. Ist dieser bereits jenseits des Theaters als Kunstform in der realen Lebenswelt jeder Einzelnen und jedes Einzelnen zu finden – ganz nach Goffmans Idee, wir alle würden im Grunde andauernd Theater spielen und nur von einer Bühne auf die andere wechseln. Beginnt theatrales Handeln erst mit den ursprünglichen Gedanken der Autorin, des Autors, ein Stück für Bühne, oder ähnliches zu erschaffen. Oder ist es erst die Aufführung selbst, der Moment in dem Akteure die textuellen und dahinterliegenden Ideen des Erschaffers darstellen und Handlungen bestimmter Bühnenfiguren vor einem anwesenden Publikum nachahmen. „Braunek geht in seiner Grundlegung der Theaterästhetik davon aus, dass der Begriff des theatralen Handelns im Spannungsverhältnis von Spiel und Ernst zu evozieren sei. Die Spiel-Enklave auf der Bühne sei nach ihm von der Ernst-Sphäre des Publikums umgeben, und diese Dialektik – die allerdings keine Wechselwirkung zwischen Zuschauer und Publikum zulässt?! – mache die Spannung aus.“²⁷⁶ Stepina setzt seine Kritik hier mit dem passenden

²⁷⁵ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 268.

²⁷⁶ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 267. (in Bezug nehmend auf: Brauneck Manfred: *Grundlegung der Theaterästhetik*. In ders., Theater im 20. Jahrhundert, Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Hamburg: Rowohlt, 1986).

Hebel an, wenn er meint, „dass dieser Argumentation zwar nicht entgegenstünde – wenn nicht diese Spannung auch außerhalb des Theaters bestünde, und deshalb der Begriff des theatralen Handelns als bloß intratheatrale Interaktion somit obsolet wird: Spiel und Ernst, demnach auch „intentionale Spielhandlungen“ (Schwind), sind Komponenten, die überall dort wo Menschen aufeinander treffen, zu finden sind.“²⁷⁷

Neben Kottes Thesenkatalog zur Spezifik theatralen Handelns, in dem er dem Begriff des theatralen Handelns in seiner anthropologischen Bedeutungsebene nachgeht – wodurch, wie Stepina meint, „die Frage nach dem Konnex von Theatralität und Medialität unbeantwortet bleibt“²⁷⁸, geht er ebenfalls auf Schäfers onto-ästhetische Theorie des theatralen Handelns ein. Schäfers selbst gestecktes Ziel ist es, den Begriff des theatralen Handelns zu einem des ‚ästhetischen Handelns‘ zu machen – sozusagen als Kategorie einer interdisziplinären Theaterwissenschaft. Stepina bemängelt, dass Schäfer „menschliches Handeln in der Interaktion und Wechselbeziehung von Ego und Alter, fokussiert im Weberschen Begriff sozialen Handelns, als ein Handeln festlegt, welches nicht der geschichtlichen Erfahrung der Handelnden selbst unterliegen soll.“²⁷⁹ Das entspräche, laut Stepina, aber weder Weber, noch der Lehrmeinung der Soziologie im deutschsprachigen Raum überhaupt. „Eine ähnliche Kritik muss für Belgrads Spieltheorie geltend gemacht werden, da in dieser das theatrale Handeln zu einem Spielhandeln ontologisiert wird und das Spiel letztlich als eine Metapher zur Erlangung von Ich-Identität verwendet wird: Der Autor setzt sich in seiner Arbeit *Identität als Spiel* die Themenstellung, wie die menschliche Individualität kreativ entfaltet werden kann.“²⁸⁰

²⁷⁷ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S.268. (in Bezug nehmend auf: Schwind, Klaus: *Theater im Spiel – Spiel im Theater, Theoretische Überlegungen zu einer theaterwissenschaftlichen Heuristik*. In: Weimarer Beiträge 3. Berlin: Passagen, 1997. S. 419–433.)

²⁷⁸ Ebda.: S. 270.

²⁷⁹ Ebda.: S. 271.

²⁸⁰ Ebda.: S. 273.

Schwinds heuristische Spieltheorie, die zu den deontischen Theorien zu zählen ist, hat im Vergleich zu Belgrad für Stepina bereits einen nicht zu übersehenden Theoriebonus: „Auf der Basis der Schauspieler-Zuschauer-Figur wird eine Spieltheorie etabliert. Vom Standpunkt der Heuristik aus wird theatrales Handeln als ein immanentes Spielhandeln diskutiert.“²⁸¹ Bei Schwind entsteht ein Bezugssystem, das auf einer metakommunikativen Einstellung des Zuschauers aufbaut. Der Betrachter reflektiert die Aktion auf der Bühne, die Nachahmung, im Verhältnis zu sich, wie auch zum Schauspieler in doppelter Weise. Kritikpunkt für Stepina ist, dass Schwind das „Bindeglied zwischen Schauspieler und Zuschauer, wie zwischen Wirklichkeit und Fiktion im Handeln, im ‚Moment des Spielens‘ sieht“²⁸².

Stepina geht in seiner Theorie des dramaturgischen Handelns auf die Ursprünge und Aporien des Begriffs des theatralen Handelns zurück, da der Begriff seiner Meinung nach im Zeichen einer Interaktion steht und nicht – wie bei Schwind – im Zeichen eines teilnehmenden Beobachters qua Zuschauers, der ‚immer schon‘ in spielerischen und theatralen Handlungsbezügen steht. Für Stepina ist es grundlegend, die verschiedenen menschlichen Handlungsbegriffe zu allererst in Bezug auf ihre Rationalitäts- und Gesellschaftstypologien zu erörtern. Ihm gelingt es dabei, die unterschiedlichen Theorien dramaturgischen Handelns, wie die Ethnomethodologie, die Geschlechtertheorie, die mikrosoziologische Rollentheorie, die Handlungstheorie der marxistischen und idealistischen Theaterwissenschaft zu erörtern und miteinander zu verbinden. „Der Begriff des dramaturgischen Handelns lässt sich nach dem Autor innerhalb einer Theorie des Alltagshandelns systematisch integrieren wie reflektieren, und dementsprechend wird dafür plädiert, die handlungstheoretische Theaterwissenschaft für eine Philosophie der Alltags- oder ‚Lebenswelt‘

²⁸¹ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 275.

²⁸² Ebda.: S. 276.

(Habermas) anschlussfähig zu machen.“²⁸³ Die lebensweltliche Perspektive theatralen Handelns nimmt bei Stepina also einen ebenso wichtigen Stellenwert ein, wie in der vorliegenden Idee der emotionalen Kreativitätstheorie.

4.1.3. Theatralität als sprachliches Geschehen

Ein für unsere Belange besonders interessanter Punkt in Stepinas „Systematischer Handlungstheorie“ ist das Unterkapitel „5.4.1.1. Theatralität als ‚textuales Medium‘ sozialen Sinns“.²⁸⁴ Darin nimmt Stepina Bezug auf die Arbeitsthese postmoderner Kulturtheorie hinsichtlich des Begriffs Theatralität. Diese besagt, dass „Theatralität nicht auf theatrales Handeln bezogen, sondern als grundlegende Kategorie sprachlichen Geschehens, welches mit einem Text identifiziert wird, selbst geltend gemacht wird. Der Text wird als theatrale Bedeutungsproduktion verstanden und Sprache als theatrales Geschehen, als eine Art inszenatorischer Praxis zur Herstellung sozialen Sinns.“²⁸⁵ Verglichen mit anderen Kunstrichtungen steht der Text im Theater, bestehend aus Wörtern, die zusammengeführt eine mehr oder weniger sinngebende Einheit bilden sollen, für den ‚Rohstoff des Kunstwerkes‘. Was dem Maler Farbe und Leinwand und dem Bildhauer der Stein ist, ist für den Autor der Text. Theoretisch kann dieser ‚Rohstoff‘ ganz ähnlich betrachtet werden. Auch hier ist es die Fantasie, die Erlebnisse aus der Alltagswelt des Künstlers und nicht zuletzt seine Emotionen, die dem fertigen Werk Form verschaffen. In allen Fällen wird sozialer Sinn erzeugt bzw. vollzogen. „Wie aber sozialer Sinn anders vollzogen werden könnte als im Medium des sozialen Handelns selbst, wie ferner Theatralität anders verstanden werden könnte, denn als Parameter theatralen Handelns, bleibt in der postmodernen Theorie der Theatralität schlichtweg unbehandelt. [...] Die Frage wie Texttheatralität zur Theatralität der

²⁸³ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 278.

²⁸⁴ Ebda.: 282 ff.

²⁸⁵ Ebda.:S. 282.

Lebenswelt sich verhält, bleibt hier zumeist ungestellt.“²⁸⁶ Für Stepina „führt der postmoderne Forschungsansatz, Theatralität im Rahmen intrinsischer und darin selbstreferentiell bestimmt Textualität angeben zu wollen, in eine Sackgasse.“²⁸⁷ „Hier befindet sich die bisherige Forschung Stepinas, wie eben die gesamte Theatralitätsforschung in der Theaterwissenschaft, noch im Ansatz, zumal der Begriff der Theatralität neben seiner Bestimmung durch Formen des theatralen – wie zuletzt richtig eingebracht: mimetischen Handelns auf das Problemfeld ‚Repräsentation und Präsentation menschlichen Handelns‘ verweist.“²⁸⁸ Die Hauptfrage, die sich für Stepina aus diesem Zusammenhang fast wie von selbst stellt, lautet: „Repräsentiert oder präsentiert der Mensch sich auf der Bühne und Lebenswelt? Wenn er sich darstellt, ist diese Darstellung eine Repräsentation oder eine Präsentation seiner selbst?“²⁸⁹ Stepina hat in mehreren Publikationen dazu Stellung bezogen.

Ihm zufolge ist die „ästhetische Selbstdarstellung nicht nur Träger sinnlicher Elemente, sondern im Vollzug zugleich eine intellektuelle Reflexion. Daher muss von einer Vollzugsdialektik intellektueller Selbstreflexion und ästhetischer Selbstdarstellung ausgegangen werden, um die Struktur lebensweltlicher Theatralität begreifen zu können. Von archaischen Initiationsriten im Dorf bis hin zur sozioökonomischen Alltagsinszenierung im Berufs- wie Privatleben in der kapitalistischen Gesellschaft wurden und werden ästhetische Selbstdarstellungen dazu verwendet, um Macht, Herrlichkeit und Hierarchie mit ethnosozialen beziehungsweise sozioökonomischen Inhalten aufzuladen. Dieses Aufladen bedeutet nichts anderes als Selbstreflexion, die im Rahmen normierender Exklusivität geschieht. Durch diese wird es erst möglich, eine mit einem bestimmten Personentypus oder mit einer bestimmten Kaste, Klasse oder Schicht

²⁸⁶ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 283.

²⁸⁷ Ebda.: S. 284.

²⁸⁸ Ebda.: S. 290.

²⁸⁹ Ebda.: S. 290.

assoziierte ästhetische Selbstdarstellung mit bestimmten gesellschaftlichen Normen, Regeln und Werten im alltäglichen Leben zu verbinden. [...] Selbstinszenierungen, wie sie in Bereichen der Kunst, Kultur und Politik (plus der sie legitimierenden Wissenschaften) geradezu in den letzten Jahren – auch und gerade in medialer Form – explosionsartig angestiegen sind, sind nur die ersten Anzeichen einer formalistischen Theatralität; ihr Ende – und damit ein Neubeginn authentischer Theatralität – ist nicht absehbar.“²⁹⁰

Die These der emotionalen Kreativitätstheorie kann ruhig und soll auch als kleine Gegenbewegung betrachtet werden.

4.1.4. Aristoteles und der Telos der Natur

Aristoteles hatte in seiner Philosophie inhärenten Naturbezug. Er unterteilte die Philosophie - für ihn gleichbedeutend mit Wissenschaft - in zwei oberste Philosophien; die Theoretische und die Praktische Philosophie. „Ziel der theoretischen Philosophie ist die Erkenntnis selbst; Ziel der praktischen Philosophie ist die praktische Umsetzung der gewonnenen Erkenntnis. Die theoretische Philosophie wird weiter unterteilt in die Bereiche der Materie und der Bewegung (Prozesshaftigkeit). Die Naturkörper und das Naturseiende machen aus, dass sie sowohl an die Materie als auch an die Prozesshaftigkeit gebunden sind. Diese Naturseienden werden durch die Naturphilosophie erforscht.“²⁹¹ In diesem Zusammenhang rekurriert Stepina auf Bubner, der die Aristotelische Sozialtheorie als „Ideologie des Naturrechts“ verstanden hat, „da jeder wesentliche Gedanke zu den durch Handlungsformen bestimmten sozialen Verhältnissen in der Polis von der Überzeugung geleitet ist, dass der

²⁹⁰ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 295–297.

²⁹¹ http://www.vaticarsten.de/theologie/philosophie/aristoteles_natur.pdf, Zugriff am 19.11.2011.

Telos der Natur alles schalte und walte.“²⁹² Stepina führt in diesem Sinne den Begriff der „naturalistischen Sozialontologie“²⁹³ ein. „Die gesellschaftlichen Verhältnisse sind bei Aristoteles wiederkehrende Bestandteile des menschlichen Lebens, das sich nicht unter den Auspizien des sozialen und historischen Lernens – `wesen`-tlich – verwandeln kann. Dieses Leben ist von sozioökonomischen Rahmenbedingungen geradezu befreit, es ist zeit- und raumlos, und der Mensch wiederholt sich in ihm ohne Unterlass.“²⁹⁴ Mit diesem theoretischen Hintergrund kann die Kunst und ihre Beziehung zum Menschen als Spiegelbild der Gesellschaft betrachtet werden. Auch die Abrufung emotionaler Befindlichkeiten im künstlerischen Prozess, zu dem die Arbeit am Kunstwerk selbst, wie auch die Wahrnehmung des Publikums, der Betrachter, gehört, sind sozioökonomisch gesehen beliebig oft wiederholbar. Die emotionale Energie der Kunstschaffenden wird in den Subtext ihrer Werke – egal um welche Kunstform es sich schließlich handelt – eingeschrieben und abgespeichert. Je nach Epoche, in der das Kunstwerk rezipiert, aufgenommen wird – und jede Epoche hat ganz individuelle gesellschaftliche Hintergründe – wird auch jener `Subtext` unterschiedlich abgerufen und verstanden. Es entsteht eine Verbindung zwischen dem Künstler und seinen Gefühlen und Intentionen, seiner Zeit, die in seinem Werk gebündelt werden und dem sozioökonomischen Hintergrund der Zeit des Rezipienten sowie dessen eigenen Emotions- und Erfahrungshorizont.

Was, um wieder zu Aristoteles zurückzukehren, dieser allerdings allzu einseitig betrachtet hat, ist seine Unterscheidung von Praxis und Poiesis und den Werten, die den beiden Tätigkeitsformen (geistiger und körperlicher Natur) beigemessen wird. Die minderwertige Betrachtung der körperlichen Arbeit, im Vergleich zur geistigen, nimmt auch Stepina ins Visier, wenn er feststellt: „Die

²⁹² Bubner, Rüdiger: Teleologie der Praxis (Aristoteles), in: Ders.: Welche Rationalität bekommt der Gesellschaft?, Vier Kapitel aus dem Naturrecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 51.

²⁹³ Vgl.: Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 35.

²⁹⁴ Ebda.: S. 35.

Behauptung, dass die soziale Ordnung der Naturordnung gleicht (und somit eine sozialontologische Argumentation vorliegt), kann daher nur die Behauptung eines Philosophen sein, der – wie Popper, der vom Verdacht der Linkslastigkeit wohl enthobene Positivist und konservative Kulturphilosoph, trefflich beschrieben hat – selbst der Herrscher- und Ausbeuterklasse angehört.²⁹⁵ Nicht übersehen werden sollte in diesem Kontext die Überlegung, dass es im Entstehungsprozess von Kunst selten nur eines gibt: Praxis und Poiesis treten hier immer zusammen auf (wenn auch nicht zeitlich kongruent). Die geistigen Handlungen sind hier von körperlichen durchdrungen, oder wechseln sich mit diesen ab. Unter Einfluss der Muße (Schole), was Aristoteles erkannt hat, „wird die Praxis nicht mehr als politisches Handeln des Bürgers verstanden, sondern verliert – Aristoteles wird dann sagen: gewinnt einen anderen – diesen Status, bekommt einen verdinglichten – Aristoteles wird dann sagen: göttlichen – Charakter verliehen. [...] Muße erreicht nach Aristoteles nur derjenige Mensch, der durch Weisheit (Spohia) die Glückseligkeit (Eudaimonia) zu verwirklichen sucht und daher vom diktierten Zwang der Arbeit freigestellt werden muss.“²⁹⁶ Das eingeschränkte Kunstbild Aristoteles funktioniert aus heutiger Sicht nicht mehr. Die Kunst und ihre vielfältigen Ausdrucksformen sind weit mehr als selbstzweckliche Poiesis, die als bloße Nachahmung der Wirklichkeit als reine Legitimation der Herrschaftspraxis verstanden wird und nur vom Mäzen und Auftraggeber verstanden wird. Die emotionale Seite, die Kraft aus dem Inneren des Künstlers, wird bei dieser Betrachtung geflissentlich übergangen. Das heutige Kunstverständnis geht über diese Sicht hinaus – Kunst ist weit mehr als Handwerk, es ist eine Welt in der Welt.

Womit Aristoteles in Bezug auf das Theater Recht hatte, ist seine Annahme über die „Praxis der Zuschauer“, die auf der Bühne gespiegelt wird. „Damit diese Spiegelung aber überhaupt denkbar ist, muss in der `Logik des dramatischen Ablaufs´ auf der Bühne `auf ein vordramatisches

²⁹⁵ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 104.

²⁹⁶ Ebda.: S. 107.

Handlungswissen zurückgegriffen werden'. Ohne diese 'Rückkoppelung' auf reale 'Lebenserfahrung' wäre *mimesis praxeos* völlig unvorstellbar und unausführbar.²⁹⁷ Und hierin erwies sich auch Hegel als Schüler des Aristoteles, denn für ihn war „die Arbeit die Voraussetzung für Muße und Spiel, wobei das Spiel als Inbegriff des höchsten Ernstes (Hegel) der gehobenen Schicht in einer Gesellschaft zugerechnet werden muss, die Arbeit und ihr roher Ernst hingegen den niederen Schichten. [...] Der Stoffwechsel mit der Natur bringt nicht nur Erkenntnisse über die äußere Natur, sondern auch über die innere Natur des Menschen, zumal „was ihm unmittelbar gegeben, was für ihn äußerlich vorhanden ist, sich selbst hervorzubringen und darin gleichfalls sich selbst zu erkennen“, die Prämisse seines Schaffens ist.“²⁹⁸

4.1.5. Die Vielfältigkeit menschlichen, emotionales Handelns

*„Ich muss nicht nur den richtigen Gegenstand, mich selbst, herausfinden.
Ich muss auch wissen, dass ich es selbst bin,
auf den ich mich wissend beziehe.“²⁹⁹*

Frank Hofmann

Der Soziologe Hans Joas erarbeitete Grundzüge einer pragmatischen Handlungstheorie. Joas' zentraler Gedanke liegt in der Behauptung, dass sich den bekannten Modellen des rationalen und des normativ orientierten Handelns ein drittes Modell hinzufügen lässt. Er spricht vom kreativen Charakter menschlichen Handelns und entwickelt die These, dass der kreative Charakter menschlichen Handelns eine theoretische Grundlage sein kann, die es ermöglicht, zentrale Phänomene des Lernens besser zu verstehen. Danach ist Handeln das Resultat der Auseinandersetzung des Akteurs mit der Situation – Handlungsrationale entsteht so in der Situation und verändert sich mit den Erfahrungen des Akteurs. Die verbreitete Akzeptanz vorhandener Handlungstheorien und die Gleichsetzung von Intentionalität mit

²⁹⁷ Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004. S. 190.

²⁹⁸ Ebda.: S. 236

²⁹⁹ Hofmann, Frank: Natur und Begriff des Bewusstseins, Paderborn: Mentis, 2001. S. 7.

Zweckorientierung, die Annahme der menschliche Körper sei instrumentalisierbar, werden durch Joas verständlicher gemacht. Es geht Joas nicht um eine bloße Erweiterung, sondern um eine fundamentale Umstellung der Grundlagen bestehender Handlungstheorien und bei ihm ist immer wieder die Rede von der Kreativität des Handelns. Er bietet dadurch eine Alternative zu den ökonomischen Handlungstheorien. Im Rationalmodell des Handelns verfügen die Akteure über keinerlei Entscheidungsfreiheit. Die Handlungen sind, steht das Handlungsziel einmal fest, durch den optimalen Lösungsweg vorgegeben - ein Determinismus, der Joas zufolge, der Kreativität des Handelns, die diese auszeichnet, nicht gerecht wird. Joas verweist in erster Linie auf die vielen Tätigkeiten, die unbewusst ablaufen, da sie ein fixer Bestandteil des Tagesablaufes sind. Individuelles Agieren läuft dieser Ansicht nach „automatisch“ ab³⁰⁰, und jene Handlungen, die beruflich oder privat eine große Rolle spielen und die die Erwartungshaltung erfüllen, werden so übernommen und regelmäßig ausgeführt. Trotzdem bleibt die Reaktion auf die Situation, laut Joas, immer noch ein kreativer Akt. „Denn wie die Konventionen und Institutionen im Handeln umgesetzt werden, ist nicht determiniert, sondern Resultat der kontingenten Interpretation der Situation durch die Handelnden. Handeln findet in einem tentativen dialogischen Prozess des Ausprobierens von verschiedenen möglichen Handlungsweisen statt.“³⁰¹ Durch den experimentellen Umgang mit der Handlungssituation wird diese mit den Handlungszielen verknüpft und Kreativität wird so zu einem grundlegenden Sachverhalt des Handelns. „Kreativität im Handlungsvollzug räumt vor allem mit dem Irrglauben auf, Lernende müssten zum Lernen gezwungen werden. Im Gegenteil: Kreativität treibt das Gehirn immerzu zum Lernen, ob wir wollen oder nicht. Die Frage, wie man Menschen kreativ handeln lässt, ist etwa so sinnvoll wie die

³⁰⁰ Vgl.: Joas, Hans: Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 190.

³⁰¹ Vgl.: Joas, Hans: Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 190. S. 91 ff.

Frage: Wie erzeugt man Hunger? Die einzig vernünftige Antwort lautet: Gar nicht, denn Kreativität stellt sich von allein ein.³⁰²

Das menschliche Handeln ist auch eine wichtige Gemeinsamkeit der drei Begriffe die hier zusammengeführt werden sollen. Es ist eine grundlegende Zutat des Leimes, der den KEK-Komplex zusammenhält und ihn zu dem macht, was er ist: eine oft unbewusst verwendete Ausformung des künstlerisch-kreativen Prozesses. Und wie auch Joas andeutet, geht es hier nicht darum zu fragen, wie man kreativ handeln soll, sondern welche Elemente dazu führen, die eigene Kreativität anzuregen. Handeln selbst wird im umgangssprachlichen wie definitorischen Sinn als das bewusste und gezielte Verhalten (z.B. Arbeiten, Gestalten) verstanden. Wenn wir handeln, wissen wir also, was wir tun. Im Gegensatz dazu steht das, was uns bloß widerfährt und jene Reaktionen die durch Reize ausgelöst werden. Jetzt könnte man natürlich sagen, Kunst, Emotion und Kreativität seien nur Reaktionen auf bestimmte Reize, keine bewussten Handlungen. Und es stimmt, Künstler können bei ihrer Arbeit in einen kontemplativen, ja fast hypnoseähnlichen Zustand fallen. Es stimmt, dass man auf spezifische Reaktionen in bestimmten Situationen scheinbar unbewusst reagiert und die Emotion zu einem bloßen Reiz abstempelt. Und es stimmt auch, dass Kreativität als Teil jenes kontemplativen, hypnoseähnlichen Zustandes während eines künstlerischen Prozesses anscheinend unkontrollierbar zu Tage tritt. Das ist für viele Künstler und kreative Köpfe die beste Möglichkeit zu ihrem Werk vorzudringen und ein wichtiger Vorgang künstlerischen Schaffens. Der Theaterautor, der beim Schreiben des neuesten Stückes in sämtliche Rollen springt, kurzzeitig zu ihnen wird und ihnen dadurch Leben einhaucht, ist sich trotz dieses Hineinversetzens seiner Tätigkeit bewusst. Er hat vorher gewusst, dass er Theaterautor ist, er weiß es danach, wieso sollte er es dazwischen vergessen, wenn er nicht gerade an temporären Amnesieanfällen leidet. Der Autor weiß, wer er ist, ansonsten könnte er,

³⁰² <http://rainergerke.net/hans-joas-kreativitaet-handlungsorientierung>, Zugriff am 10. 1. 2011.

vorausgesetzt er ist im Besitz seiner geistigen Kräfte, nicht in imaginäre Personen schlüpfen, denn um jemand anderer sein zu können, muss ich in aller erster Linie wissen, wer ich selbst bin. Der künstlerische Schaffensprozess ist allerdings mehr als nur ein vorbewusster Zustand, in dem der Autor (Künstler) nicht weiß, was er tut. Es ist vielmehr ein Stadium vollster Konzentration, ein Arbeitsprozess, in dem Erinnerungen, Emotionen, Körperbeherrschung (z.B. das richtige Führen des Pinsels, das Tippen), Materialbeherrschung (der Pinsel selbst, die Tastatur der Computer), Fachwissen und innovatives Denken kreativ zusammengeführt werden. Auch die Emotion im herkömmlichen Sinn mag als ein Zusammenwirken von körperlichen Reaktionen und neuronalen Vorgängen auf rein sinnlicher Ebene ablaufen und könnte in diesen Fall kein Handeln, sondern nur Verhalten auslösen. Das stimmt auch, wenn wir uns zum Beispiel eine Ohrfeige im Affekt vorstellen, die oft keine Sekunde nach dem auslösenden Reiz gegeben wird. Die Emotion im künstlerischen Prozess, im Sinne der emotionalen Kreativitätstheorie, ist aber nicht gleich jener, in der der Schlag ins Gesicht stattfindet. Die Emotion im kreativen Prozess fühlt sich echt an, wirkt meist auch nach außen originär, wird aber durch ein Erinnerung, ein Bild im Kopf, vielleicht einen Geruch wachgerufen und ist somit nur eine gut gemachte Kopie. Aber ganz egal ob gut oder schlecht, sie ist eine Emotion, die der Künstler haben will, die seine Arbeit vorantreibt. Mit der Kreativität ist es ganz ähnlich. Auch sie wird oft als eine Eigenschaft betrachtet, die manchen Menschen einfach gegeben ist, eine Zustand der uns zu überrollen scheint und uns die innovativen Ideen nur so zufliegen lässt. Die wahre Kreativität ist allerdings kein alter Anzug, den man im hintersten Eck des Kastens verstauben lässt, und der sich manchmal selbstständig macht, bis wir in ihm stecken und gar nicht wissen warum. Die echte Kreativität ist eher wie ein Haustier, das wir füttern und bürsten müssen und das manchmal zu uns kommt, wenn wir es rufen und manchmal nicht. Wenn es ungerufen kommt, wissen wir nach wenigen Augenblicken, dass es da ist, denn es macht auf verschiedene Art und Weise auf sich aufmerksam. Der KEK-Komplex der emotionalen Kreativitätstheorie ist somit kein Prozess körperlich-sinnlichen Verhaltens, in

den zum Beispiel Künstler willenlos gestoßen werden, sondern er macht sich die unbewussten Vorgänge bewusst zu nutzen.

4.2. Eine verbindende Idee

"Wenn wir lernen, unsere Gefühle bewusst wahrzunehmen, ohne sie festzuhalten oder abzuwehren, können sie durch uns hindurchziehen wie wechselhaftes Wetter, und wir haben die Freiheit sie zu empfinden und dann ziehen zu lassen wie den Wind."

Dalai Lama

Die persönliche Erfahrung spielt im kreativen Prozess eine besonders große Rolle, wie viele Kreativitätsforscher immer wieder betonen. Ein wichtiger Teil dieser persönlichen Erfahrungen sind Emotionen, eine Verbindung, die sich speziell in der Kunst zu einer Ader der Kreativität entwickeln kann, wie schon Csikszentmihalyi betont. „Der Einfluss der persönlichen Erfahrung auf die kreative Problemstellung lässt sich am leichtesten in der Arbeit von Künstlern, Dichtern und Humanisten im Allgemeinen erkennen. [...] Dichter wie Anthony Hecht, Gyögy Faludy und Hilde Domin halten alltägliche Eindrücke, Ereignisse und vor allem Gefühle auf Karteikarten oder in Notizbüchern fest. Diese versteckten Erfahrungsvorräte sind das Rohmaterial, aus dem ihre Arbeit entsteht.“³⁰³ Auch das unterstreicht die These, dass Künstler ihre Inspiration im wirklichen Leben, und sehr oft in emotionalen Höhepunkten finden. „Im Malen eines Bildes, im Schreiben eines Gedichtes als Formen `leiblicher Kreativität` und `leiblicher Expressivität` erkennen wir, dass dies `Resonanzen` auf innere Erregung oder äußere Stimulierung sind. Daserspüren dieser Impulse, die sich zu Empfindungen, Stimmungen, Gefühlen verdichten, das Gewahrwerden, wie auf den Eindruck sich Ausdruckskräfte formen, wie in der `Anfrage` an den Leib sich schon Möglichkeiten und Tendenzen zu einer „Antwort“, einer Resonanz bilden, gilt es zu erfassen.“³⁰⁴

³⁰³ Csikszentmihalyi, Mihaly: Kreativität – Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1997. S. 126.

³⁰⁴ Orth, Ilse/Petzold, Hilarion: *Metamorphosen – Prozesse der Wandlung in der Intermedialen Arbeit der integrativen Therapie*. In: Petzold, Hilarion G./Orth, Ilse

Der Maler Peter Pongratz hat seine Arbeitsweise in einem Interview einmal wie folgt beschrieben: „Ich habe wirklich eine Idee im allgemeinen vorher. Ich bin ein sehr romantischer Mensch, und verschiedene Ideen werden bei mir durch verschiedene Erlebnisse oder Anlässe ausgelöst, beispielsweise durch ein Musikstück oder durch ein Erlebnis, das ich tatsächlich hatte. Es kann auch etwas sein, das ich gelesen habe, oder eine Erinnerung an irgendetwas Merkwürdiges, das ich irgendwann einmal erlebt habe oder gerade erlebt habe.“³⁰⁵ Pongratz hat hier wahrscheinlich ganz unbewusst ein Wort verwendet, das ein wenig anders verstanden, ausgezeichnet in die emotionale Kreativitätstheorie passt: „Merkwürdiges“. Im vorgeschlagenen Ansatz gelten erlebte emotionale Höhepunkte, die uns helfen, die gefühlten Vorgänge die uns im damaligen Moment „überrollt“ haben wieder herzustellen als „merk-würdige“ Erlebnisse.

Nachträglich betrachtet, können wir uns auf unsere Erinnerungen und die Gefühle die wir hatten, nicht 100-prozentig verlassen, denn „unser Gehirn hat die dumme Angewohnheit, beim wiederholten Durchspielen einer Erinnerung Details, die zum Beispiel der jeweilige Gesprächspartner beisteuert, konstruktiv in den Erinnerungsfilm einzubauen. In der Erinnerung können durchaus mehrere Ereignisse, die nichts miteinander zu tun haben, miteinander verknüpft werden. [...] Um unser Gedächtnis zu täuschen, genügt es in vielen Fällen, sich ein einziges Mal ein Ereignis vorzustellen.“³⁰⁶ Erinnerung entsteht, laut Urban, im Kopf also nicht als direktes Abbild der Geschichte, sondern in andauernden Prozessen als etwas Eigenständiges. Wolf Singer, Direktor des Max-Planck-Instituts für Hirnforschung, betont, dass unsere Sinnessysteme durchaus wählerisch sind. „Sie wählen aus dem breiten Spektrum der Umweltsignale nur wenige aus und zwar solche, die für das Überleben in einer komplexen Welt

(Hg.): Die neuen Kreativitätstheorien – Handbuch der Kunsttherapie. Theorie und Praxis Band 2. Bielefeld und Locarno: Edition Sirius, 2007. S. 724-725.

³⁰⁵ Thomashoff, Hans Otto: *Wie entsteht Kunst? Hans Otto Thomashoff im Gespräch mit Peter Pongratz*. In: Naber, Dieter/Thomashoff, Hans-Otto: *Psyche & Kunst – Psychiatrisch-kunsthistorische Anthologie*. Stuttgart/New York: Schattauer, 1999. S. 41.

³⁰⁶ Urban, Martin: *Wie die Welt im Kopf entsteht – Von der Kunst sich eine Illusion zu machen*. Berlin: Eichborn, 2002. S. 29.

besonders dienlich sind. Aus diesen wenigen wird dann ein kohärentes Bild der Welt konstruiert, und unsere Primärwahrnehmung lässt uns glauben, dies sei alles was da ist. Wir nehmen nicht wahr wofür wir keine Sensoren haben und ergänzen die Lücken durch Konstruktionen. [...] Unsere Beobachtung bildet also die Welt nicht ab. Vielmehr stellt sich Wahrnehmung, wie Singer sagt als 'hypothesengesteuerter Interpretationsprozess' dar, der das Wirrwarr der Sinnessignale nach ganz bestimmten Gesetzen ordnet und auf diese Weise die Objekte der Wahrnehmung definiert.³⁰⁷ Zusätzlich besitzt unsere Psyche eine Art eigenes Immunsystem, mit dem sie uns gefährlich werdende Information, noch bevor sie uns bewusst werden, abfängt. „Diese Abwehrmechanismen stellen nötigenfalls die Realität auf den Kopf, um das Selbstbild vor unangenehmen oder bedrohlichen Einsichten zu schützen.“³⁰⁸ Diese Tatsachen, die uns scheinbar nur zu Gästen in unserem eigenen Kopf machen, wirken sich zwar außerordentlich auf unser alltägliches, wie auch, und das ganz speziell, auf unser emotionales Verhalten und Handeln aus, hat aber für die in diesem Rahmen aufgestellte These keine Auswirkungen. Versucht zum Beispiel der Autor eine plausible Reaktion einer seiner Figuren in einem bestimmten (emotionalen) Moment zu finden, indem er versucht, jene Emotionen bei sich auszulösen, die er in ähnlichen Situationen bereits gehabt hat, ist es vollkommen unerheblich, ob er die Situation wirklich erlebt hat oder er sich bloß einbildet, sie erlebt zu haben – auf die wieder erlebte bzw. aus Einbildung neu erlebte Emotion hat das keinerlei Auswirkungen. Hat der Autor es schließlich geschafft, die Emotion aus der Erinnerung wachzurufen, muss er sich nur mehr die Frage stellen, wie jene Emotion in das Charakterschema der Figur passt. Er wird die Emotion auf eine mögliche Darstellung von außen betrachten, sie bewusst wahrnehmen, zerlegen und ihre verschiedenen Teile in alter Form oder neu zusammengefügt nuanciert an den Bühnencharakter anpassen. Von diesem Augenblick an gibt es für die erdachte Theatersituation des Autors ein Gefühlsgerüst, das in den verschiedenen Arbeitsschritten bis zu einer Inszenierung, und auch später noch, jederzeit umgebaut werden kann. Die

³⁰⁷ Urban, Martin: *Wie die Welt im Kopf entsteht – Von der Kunst sich eine Illusion zu machen*. Berlin: Eichborn, 2002. S. 30.

³⁰⁸ Ebda.: S. 99.

erlebte Situation, die erinnerte Emotion, wird vom Autor kreativ eingesetzt und hilft ihm dabei, dem Stück glaubwürdige emotionale Konturen zu verpassen. Die Emotion im kreativen Arbeitsprozess überrollt den Künstler nicht ohne Vorwarnung, sondern befähigt ihn dazu, ein emotional ausgewogenes oder andersartig gewolltes Bild der Realität (oder einer erdachten Realität), zu erschaffen. Dieser emotionale Kreativitätsvorgang kann natürlich bereits intuitiv passieren, wurde aber ursprünglich, wie jene automatisch ablaufenden Alltagshandlungen, die vorher beschrieben wurden, bewusst wieder und wieder eingesetzt und erlernt. Es handelt sich dabei trotzdem um Handlungen im Sinne der Definition.

Wir sind bis jetzt stillschweigend davon ausgegangen, dass erinnerte Emotionen eine derart intensive Wirkung auf uns haben und durch bloßes Erinnern nahezu gleichstark wieder wachgerufen werden können. Das würde bedeuten, dass die Speicherung von Emotion als eine Vielzahl von einzelnen Gedanken und Körperreaktionen derart detailreich funktioniert, dass wir eine Situation quasi noch einmal erleben können. Tatsächlich haben wir zahlreiche „kleine Helfer“ in unserem Gehirn, die uns bei diesem Vorhaben wirkungsmächtig unterstützen – die Spiegelneuronen. Diese besonderen Nervenzellen wurden 1995 von Giacomo Rizzolatti bei Tierversuchen mit Affen entdeckt und sie machen uns und andere Primaten zu wahrhaftigen Verwandlungskünstlern. Die Spiegelneuronen lösen bei einer Betrachtung eines Vorganges die Reize in uns aus, wie sie auch bei einer aktiven Teilnahme entstanden wären. Ursprünglich ging man lediglich von rein motorischen Vorgängen aus. Inzwischen hat man allerdings herausgefunden, dass auch bei emotionalen Handlungen Spiegelneuronen beteiligt sind. Die Forscher gehen inzwischen von einem komplexen Netzwerk dieser Spiegelneuronen in Primatengehirnen aus, die für die neuronale Resonanz zuständig sind. Die Entdeckung der Spiegelneuronen wirft ein ganz neues Licht auf das menschliche Verhalten.

„Das Funktionieren der Spiegelneuronen ist für unser alltägliches Zusammenleben unentbehrlich. Wir haben bestimmte Muster abgespeichert,

die uns signalisieren, was bestimmte Handlungen bedeuten. Ohne intuitive Gewissheiten darüber, was eine gegebene Situation unmittelbar nach sich ziehen wird, wäre ein Miteinander von Menschen undenkbar. Es reichen wenige Zeichen, um aus den Bewegungen anderer Menschen die richtigen Schlüsse zu ziehen. In einem vollen Kaufhaus erkennen wir intuitiv, wohin die anderen Menschen sich bewegen werden und reagieren entsprechend darauf. Spiegelneuronen führen wahrgenommene Situationen und Handlungen vorausschauend zu Ende. Sie lassen uns also erahnen, was unser Gegenüber als nächstes tun wird. So ist es möglich, dass wir durch ein volles Kaufhaus gehen, ohne ständig mit anderen zusammen zu stoßen.³⁰⁹ Die Hirnforschung betont allerdings auch, dass Spiegelneuronen unbedingt benutzt werden müssen, um nicht zu verkümmern. Wer sich strikt weigert, auf ein Lächeln in der U-Bahn zurückzulächeln oder ähnliches Verhalten anderer zu imitieren, und das über einen langen Zeitraum, wird diese angeborene Fähigkeit verlieren. In diesem Sinne verhält es sich ähnlich, wie mit unserer Kreativität. Beides sollte besonders dem Künstler unbedingt erhalten bleiben. Die Tätigkeit der Spiegelneuronen ist derart komplex, dass sie nicht nur auf Situationen und Gesten reagieren, die wir in der Realität betrachten, sondern auch auf Bilder, die wir aus unserer Erinnerung abrufen. Lässt sich der Künstler darauf ein, und das ist ihm tatsächlich zu empfehlen, hat er ein weiteres Hilfsmittel bei der Hand, das ihm hilft, Emotionen darzustellen und diese in weiterer Folge in den Betrachtern seiner Werke auszulösen. Jene Neuronen sind darüber hinaus ein weiterer biologisch manifestierter Hinweis auf die tiefe Verankerung und enorme Wichtigkeit unserer Emotionen im sozialen Interagieren mit anderen. Kunst ist in dieser Hinsicht auch als Interaktion zwischen Objekten zu verstehen. Die Intention des Künstlers ist es, etwas mitzuteilen, indem er sein Innerstes nach außen kehrt und Reaktionen bei anderen Individuen hervorruft. Dabei ist es hilfreich Emotionen als konstruktivistisches Konzept zu begreifen und uns selbst als ihre Schöpfer zu betrachten.

³⁰⁹ http://www.planet-wissen.de/natur_technik/forschungszweige/spiegelneuronen/index.jsp, Zugriff am 10. 1. 2011.

Die emotionale Kreativitätstheorie besagt im Grunde nichts anderes, als dass erlebte emotionale Höhepunkte meistens die Initialzündung für einen kreativen Prozess sind. Das ausführende Subjekt dieses Prozesses hat umso mehr Möglichkeiten zur Auswahl, je größer die Palette seiner gespeicherten Emotionen ist. Werden diese sinnlichen Erinnerungen eingesetzt, um den kreativen Arbeitsvorgang zu beginnen oder voranzutreiben, sprechen wir von emotionaler Kreativität, ein Konzept das Averill und Nunley bereits ausgiebig beleuchtet haben. Auch gehen wir davon aus, dass Emotionen und Kreativität nah miteinander verwandt und sogar oft schwierig zu unterscheiden sind. Wie aus dem Leben gegriffene Beispiele zeigen, „können Emotionen 1. zu den Vorläufern oder Vorboten der Kreativität gehören; 2. Kreativität begleiten und 3. eigenständige kreative Produkte sein.“³¹⁰ Averill und Nunley verweisen auf drei Arten Emotionen als kreatives Produkt: *Akquisitionen* (Erwerb), *Raffinement* (Korrektur, Vervollkommnung) und *Transformation* (Wandel) von Emotionen und sprechen von der ART, der Kunst der Emotionen. Sie erinnern auch daran, dass manche Menschen aufgrund zu vieler schlechter Enttäuschungen nur ein sehr eingegengtes Spektrum von Emotionen erfahren. Der Wiedererwerb des natürlichen emotionalen Spektrums ist mit einem erheblichen Maß an Anstrengung und Kreativität verbunden. Die Ebenen der ART stellen drei Möglichkeiten dar, wie wir mit unseren Emotionen kreativ umgehen könnten. Bei der Akquisition, der gängigsten Form der emotionalen Kreativität, werden jene Emotionen entwickelt und kultiviert, die in der jeweiligen Kultur gefestigt sind. Beim Raffinement werden die bereits erworbenen Emotionen zusammen oder jede für sich auf neue Art und Weise zusammengesetzt. In gewisser Weise ergeben sich dadurch neue Emotionsmuster, die sich ebenfalls in uns festigen können. Averill und Nunley sprechen dabei von „personalisierten Gefühlen“³¹¹.

Transformation wird als die höchste Form der emotionalen Kreativität betrachtet, da sich daraus ganz neue Emotionen entwickeln. „Bei dieser neuen

³¹⁰ Averill, James R./Nunley, Elma P.: Die Entdeckung der Gefühle – Ursprung und Entwicklung unserer Emotionen. Hamburg: Ernst Kabel, 1993. S. 18.

³¹¹ Vgl.: Averill, James R./Nunley, Elma P.: Die Entdeckung der Gefühle – Ursprung und Entwicklung unserer Emotionen. Hamburg: Ernst Kabel, 1993. S. 22.

Emotion kann es sich um die Metamorphose einer Standardemotion, um die Verschmelzung (Vermischung oder Fusion) verschiedener unterschiedlicher und vermeintlich miteinander unvereinbarer Emotionen, oder sozusagen, um etwas völlig aus der Luft Gegriffenes, neu Erfundenes handeln, mit nur wenigen identifizierbaren Vorläufern aus dem Spektrum der Standardemotionen.“³¹² Averill und Nunley weisen außerdem darauf hin, dass Emotionen in uns selbst und in der Gesellschaft verankert sind und definieren helfen, „was wir als Individuen und als Mitglieder einer Gesellschaft sind.“³¹³ Obwohl Averill und Nunleys Ansatz der „emotionalen Kreativität“ einen etwas anderen Grundcharakter hat und weiter gefasst ist, ist er der hier behandelten These in vielen Bereichen sehr ähnlich und übt hier sicherlich mehr als nur unbewussten Einfluss aus. Averill und Nunley beziehen sich auf Emotionen im Allgemeinen; wir konzentrieren uns auf den künstlerischen Prozess. In beiden Ansätzen ist es allerdings gleichermaßen wichtig Emotion zu fühlen – geht es überhaupt ohne? Ja, der Künstler (und jeder andere auch, der versuchen will emotional kreativ zu sein) soll versuchen, die Emotion zu spüren, sie sich bewusst machen. Er soll sagen „Ich empfinde Wut“, nicht „Ich bin wütend“. Äußern wir diesen Vorschlag, sind wir bereits dabei, dem kreativen Kopf Ratschläge zu geben, wie er seine eventuell angestaute Kreativität entfalten könnte. Die emotionale Kreativitätstheorie kann, wenn auch wissenschaftlich untermauert, in dieser Hinsicht auch als Praxisratgeber für jene betrachtet werden, die Probleme beim Abrufen kreativer Prozesse haben. Bewusstheit wird so zum Schlagwort. „Bewusstheit verbindet die Wahrnehmung mit der Ebene der Erinnerung, um im Raum zwischen Reiz und Reaktion bewusst Entscheidungen (auch die des Nicht-Handelns) auf der Grundlage von Einsicht und Tiefen-Verständnis zu treffen. Nur wenn wir im Augenblick des Gewahrseins auch unsere Erinnerung für die Gestaltung des Lebens nutzen, werden wir es in die Richtung leben, die wir anstreben.“³¹⁴

³¹² Averill, James R./Nunley, Elma P.: Die Entdeckung der Gefühle – Ursprung und Entwicklung unserer Emotionen. Hamburg: Ernst Kabel, 1993. S. 24.

³¹³ Ebda.: S. 24.

³¹⁴ <http://www.naikan.com/bewuhe1.htm>, Zugriff, am 11. 1. 2011.

Diese kurze Bewusstseinsdefinition, die auf einer buddhistischen Internetseite verschiedene Workshops bewerben soll, trägt den Geist der emotionalen Kreativitätstheorie in sich. Auch hier soll es zu einer Verbindung von Erinnerung und Wahrnehmung kommen, um nicht intuitiv, sondern bewusst emotional zu agieren. Der Künstler soll sich bestimmte bereits beschriebene neuronale Vorgänge bewusst zu Nutzen machen, um seine Kunstwerke mit Emotion zu „laden“. Die Entladung erfolgt dann, wenn die Emotion von den Zusehern und Betrachtern als solche erkannt und aufgenommen wird. Das Kunstwerk ist solange emotional geladen, solange die sich entladende Emotion sich im Emotionsspektrum der jeweiligen Kultur befindet, was aber nicht bedeutet, dass unverständene nicht geladen sind – sie sind es, werden aber nicht verstanden. Ein Theaterautor, der mit seinem Stück Angst und Schrecken verbreiten will, das Publikum aber andauernd zum Lachen bringt, hat wahrscheinlich auch Emotion in seine Arbeit gesteckt, aber nicht die gewünschte Reaktion darauf. Es ist also grundlegend, sich seinen Emotionen nicht nur bloß bewusst zu sein, sie nicht nur wahrzunehmen, man muss sie auch erkennen und verstehen, ihre Seele erforschen, um sich mit ihr anzufreunden und man muss wissen, was sie in der Gefühlswelt anderer auszulösen in der Lage ist. Das ist die erste, die emotionsbezogene Ebene der emotionalen Kreativitätstheorie, die aus folgenden Stufen besteht:

1. Der Künstler muss sich seiner selbst bewusst sein, nur so kann er sich anderen Dingen, in unserem Fall Emotionen, bewusst werden.
2. Die Emotion muss wahrgenommen werden.
3. Jetzt muss die Emotion erkannt werden. Um welche Emotion es sich handelt (Freude, Wut, Trauer usw.), wie sie aufgebaut ist, ist nur nach Vollzug der ersten beiden Stufen möglich.
4. In dieser Phase, wahrscheinlich der Schwierigsten, muss sich der Künstler vorstellen können, was die Emotion in anderen auslösen könnte und was sie seiner Vorstellung nach auslösen soll.

5. Er kann nun beginnen, die Emotion aufgrund seines Wissen von anderen (oder der Annahme davon) und nach seiner Vorstellung vom erwünschten Effekt der Emotion, umzugestalten.

Bereits auf dieser Ebene ist eine gewisse Sensibilität und große Kreativität unbedingt erforderlich und dieser Vorgang muss nicht unbedingt Auslöser für den künstlerischen Prozess sein. Immer wieder stehen Künstler bei der Arbeit an einem ihrer Werke vor einem neuen Problem, bei dem wieder mit der ersten Stufe begonnen werden kann. Da es sich bei den Emotionen im ästhetischen Schaffen in den seltensten Fällen um Primäremotionen handelt, muss, wie bereits öfter erwähnt, auf Erinnerungen zurückgegriffen werden. Je stärker die Erinnerung im Künstler verankert und eventuell sogar gewachsen ist, umso leichter wird es ihm fallen, sie auch intensiv spürbar abrufen zu können. Aber schon beim Erleben der Primäremotion, also jener Emotion, an die man sich erinnern will, spielt die Wahrnehmung eine große Rolle. Je intensiver und bewusster die im Alltag auftretenden Primäremotionen wahrgenommen werden, umso stärker verwurzelt werden sie dem Künstler während seiner Arbeit zu Verfügung stehen. Auch wenn es sich um eine schlechte Emotion handeln sollte, zum Beispiel die Trauer um einen geliebten Menschen, ist Verdrängung für einen Kunstschaffenden die falsche Reaktion. Viele Künstler sind sich dessen bewusst und leben ihr Leben äußerst intensiv. Jeder emotionale Höhepunkt, sei er auch noch so traurig oder schmerzhaft, wird aktiv gelebt und aufgesaugt und so Teil einer stetig größer werdenden erinnerten Gefühlspalette.

Die zweite große Ebene ist die *kunstbezogene Ebene*. Hier kommen Rationalität und Fachwissen ins Spiel. Inzwischen hat der Künstler ein vollbeladenes Bewusstsein: er weiß, wer er ist, er weiß, dass er eine Emotion hat und welche, er weiß, was diese Emotion auslösen soll und er glaubt zu wissen, wie die Zuseher, die Betrachter seiner Kunst, darauf reagieren werden bzw. welche Emotionen in ihnen ausgelöst werden. Hat ein Theaterautor zum Beispiel besonders starke Emotionen auf besonders provozierende Art eingesetzt, können sich die beim Publikum ausgelösten Emotionen

aufschaukeln und außerhalb des Theaters fortsetzen. In einem solchen Fall hat man einen handfesten Theaterskandal und gute Werbung für sich und das Theater (dessen nächste Vorführungen wahrscheinlich ausverkauft sein werden). Emotionen wirken. In diesem Stadium auf Ebene 2 kommt trotzdem zuerst die Rationalität zum Zug. Der Theaterautor muss in dieser Phase überprüfen, wie die Emotion in die Handlungsstruktur des Stückes passt. Er sollte sich dabei stets die Regeln der Dramaturgie (auch wenn er sie brechen will, muss er sie kennen), die Auswirkung auf eine mögliche Inszenierung, die Arbeit der Schauspieler u.a. vor Augen führen. So manch Emotion wird sich in diesem Stadium als unpassend erweisen und sollte umgeändert oder gänzlich ausgetauscht werden. Im schlimmsten Fall muss wieder bei Ebene 1 begonnen werden.

In der dritten, der *kreativitätsbezogenen Ebene*, beginnt der eigentliche künstlerische Vorgang, so wie er im Allgemeinen verstanden wird. Der Autor ist sich sicher, die Emotion passt. Jetzt kann mit der praktischen, stofflichen Arbeit am Stück begonnen werden. Der Bleistift wird angesetzt, der Computer hochgefahren – die Schreibarbeit kann beginnen. Handlung und Text können nun nach der Vorstellung des Autors mit der Emotion verwoben werden, solange bis die nächste Emotion gefragt ist. Der Vorgang der emotionalen Kreativitätstheorie kann sich so, bis zu einer Fertigstellung des Stückes einige hundert Male wiederholen, aber er wird nie derselbe sein.

Epilog

Von dem Tag an, an dem das Vorwort geschrieben wurde, bis zum Schreiben dieses Epilogs, ist fast ein halbes Jahr vergangen. Ein halbes Jahr der Recherche, der Materialauswertung, der inneren Revision des bislang Herausgefundenen, der nur langsam fortschreitenden Schreibarbeit und des übermäßigen Kaffeekonsums. Oft hat sich scheinbar die Richtung geändert. Meistens war es nur ein einziger Absatz in irgendeinem Buch, dessen Aussage plötzlich Zweifel aufkommen ließ. Momente, in denen man sich dann die schwierige Frage stellt, ob die eigene Idee überhaupt schlüssig sein kann – ein Problem, mit dem wahrscheinlich viele, vor allem unerfahrene Wissenschaftler zu kämpfen haben und das sicher nicht nur aufgrund mangelnden Selbstvertrauens auftritt. In so einer Situation stürzen sich viele in intensive Kopfarbeit und gehen ihre Ansätze noch einmal Schritt für Schritt durch, andere verzagen kurzfristig und suchen erst einmal eine gewisse Distanz zum Thema. Beides sind Varianten, die durchaus zu einer Überwindung des Problems führen können, die aber die Fertigstellung der Arbeit nicht unbedingt näher rücken lassen. Oft genügt es einfach, den darauffolgenden Absatz zu lesen, und die eigene wissenschaftliche Welt ist wieder in Ordnung. Dieses, zugegebenermaßen etwas überzeichnete Beispiel, beschreibt allerdings ein in der vor allem geisteswissenschaftlichen Welt wahrscheinlich altbekanntes Problem: die Zusammenführung des inhaltlichen Grundstocks, des bisherigen Wissens oder auch die Recherche.

Im Optimalfall hat sich beim Wissenschaftler eine neue Idee aus einer Mischung seines bisherigen Wissens und seines Erfahrungsschatzes herauskristallisiert, das derart umfangreich ist, dass die Arbeit ohne weitere Recherche niedergeschrieben werden kann. Ein Fall, der wahrscheinlich so gut wie niemals eintritt. Im Normalfall beginnt die Idee zu wachsen und wird zu einer Vermutung, an die man glaubt und der man unbedingt nachgehen möchte. Das Problem dabei, die meisten Forscher wollen ihre Idee, zumindest für sich, bestätigt wissen, und bei der Suche nach dieser Bestätigung stößt man

immer wieder auf Stolpersteine, die nicht selten zum Fall führen können. In diesem Schreckensfall empfiehlt es sich, die Beine zu heben, einen großen Schritt zu machen und nachzusehen, wie es nach der Unebenheit weitergeht. So kann Widerspruch vielleicht nicht unbedingt in Wohlgefallen aufgelöst werden, aber es ist möglich, voranzuschreiten, neue Erkenntnisse zu machen und eine schlüssige Idee zu entwickeln, die aus vielen Einzelideen besteht. Im Falle der Entstehung der vorliegenden Arbeit haben sich diese Varianten als äußerst hilfreich erwiesen. Eine Arbeit, die wissenschaftlich fundiert sein soll, aber auch als praktische Handhabe für Künstler und in erster Linie Theaterautoren verstanden werden kann. Die emotionale Kreativitätstheorie kann natürlich auch in anderen künstlerischen Bereichen und auch außerhalb von künstlerischen Prozessen, wie auch im Alltag eingesetzt werden – muss dann allerdings den neuen Umständen entsprechend angepasst werden. Das Grundgerüst, die Essenz, bleibt aber immer dieselbe: Emotion kann, bewusst eingesetzt, zu einem Auslöser für Kreativität werden. Die intensive Gefühlsarbeit bis es zu diesem emotional kreativen Prozess kommen kann, und die harte Arbeit während des künstlerischen Prozesses, sollte dabei aber nicht vergessen werden. Bewusstheit ist auch hier das Schlagwort.

Markus Neumeyer

Jänner 2012

Literaturliste**Selbstständige Werke**

Aamodt, Sandra/Wang, Samuel: Welcome to your Brain – Ein respektloser Führer durch die Welt unseres Gehirns. München: C. H. Beck, 2008.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Aristoteles: Poetik, Griechisch/Deutsch. Übersetzung von Michael Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1984.

Averill, James R./ Nunley, Elma P.: Die Entdeckung der Gefühle – Ursprung und Entwicklung unserer Emotionen. Hamburg: Ernst Kabel, 1993.

Ayckbourn, Alan: Theaterhandwerk – 101 selbstverständliche Regeln für das Schreiben und Inszenieren. Berlin: Alexander Verlag, 2006.

Battista Alberti, Leon: Zehn Bücher über die Baukunst. deutsch von M. Theuer, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1991 (Unveränd. reprographischer Nachdr. der 1. Aufl. Wien, Leipzig, Heller 1912).

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik – Die grundlegenden Abschnitte der ‚Aesthetica‘. Hg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Meiner, 1988.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Benthien, Claudia/ Fleig, Anne/ Kasten, Ingrid (Hg.): Emotionalität – Die Geschichte der Gefühle. Köln: Böhlau Verlag, 2000.

Bertram, Georg W.: Kunst – Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam, 2005.

Brockhaus-Enzyklopädie: 21. Auflage. Band 16. Leipzig: Brockhaus, 2006.

Cameron, Julia: Der Weg des Künstlers – Ein spiritueller Pfad zur Aktivierung unserer Kreativität. München: Droemer-Knaur Verlag, 2000.

Ciampi, Luc: Die emotionalen Grundlagen des Denkens – Entwurf einer fraktalen Affektlogik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.

Croce, Benedetto: Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung, hg. v. Feist, Erste Reihe, Bd. 1: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, Tübingen: Mohr, 1930.

Csikszentmihalyi, Mihaly: Kreativität – Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1997.

Da Vinci, Leonardo: Philosophische Tagebücher. Hamburg: Rowohlt, 1958.

- Danto, Arthur C.: Kunst nach dem Ende der Kunst. München: Fink, 1996.
- Dickie, George: Art and Aesthetics, Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1974.
- Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Dörrie, Heinrich: Der Platonismus in der Antike. Band 2, Stuttgart: frommann-holzboog, 1990.
- Durkheim, Emile: Über soziale Arbeitsteilung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999
- Düweke, Peter: Kleine Geschichte der Hirnforschung – Von Descartes bis Eccles. München: C. H. Beck, 2001.
- Duggan, William: Geistesblitze – Wie wir Intuition zur Strategie machen können. Bergisch Gladbach: Lübbe, 2007.
- Ebert, Gerhard: Improvisation und Schauspielkunst – Über die Kreativität des Schauspielers. Berlin: Henschel. 1999.
- Engelen, Eva Maria: Gefühle. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Ehrenzweig, Anton: Towards a Theory of Art Education – Report on an experimental Course for Art Teachers. London: Goldsmith's College, 1965.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Narr, 1989. S. 181.
- Flam, Helena: Soziologie der Emotionen. Konstanz: UVK, 2002.
- Franzen, Georg: Symbolisches Verstehen – Beiträge zur angewandten Kunstpsychologie. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.
- Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Studienausgabe Bd.1, Frankfurt am Main: Fischer, 1989.
- Geisselhart, Roland R./Burkart, Christiane: Gedächtnis ohne Grenzen – Die beste Methode Gedächtnisleistung und Kreativität durch Visualisierung massiv zu steigern. Zürich: Oesch Verlag, 1997.
- Goodman Nelson: Sprachen der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Goleman, Daniel/Kaufman, Paul/Ray, Michael: Kreativität entdecken. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper Verlag, 3. Auflage (der ungekürzten Taschenbuchausgabe 1983) 2005.

Griffiths, Paul: *What Emotions really are – The problem of Psychological Categories*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

Hartman, Dirk: *Philosophische Grundlagen der Psychologie*. Darmstadt: WBG, 1998.

Hartmann, Heinz: *Ich-Psychologie und Anpassungsproblem*. Stuttgart: Klett, 1975.

Hauskeller, Michael: *Was ist Kunst? – Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*. München: C.H.Beck, 9. Auflage 2008.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über Ästhetik Teil 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Theorie Werkausgabe – Vorlesungen über Ästhetik Teil 1*. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Reclam: Stuttgart, 1960.

Heidegger, Martin: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Klett-Cotta, 10. Ausgabe, 2004.

Heilmann, Alfons/ Kraft, Heinrich (Hrsg.): *Texte der Kirchenväter*. Bd. 3, München: Kösel, 1963–1966.

Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 1, Basel: Schwabe, 1971.

Hofmann, Frank: *Natur und Begriff des Bewusstseins*, Paderborn: Mentis, 2001.

Holm-Hadulla, Rainer M.: *Kreativität. Konzept und Lebensstil*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.

Huizinga, Johan: *Homo ludens – Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Berlin: rororo, 2004.

Hume, David: *Ein Traktat über die menschliche Natur*. Band 2. Hamburg: Meiner, 1978.

Joas, Hans: *Die Kreativität des Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

Jones, Ernest Alfred: *Das Leben und Werk von Sigmund Freud*. Bern/Stuttgart/Wien: Hans Huber, 1978.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Wilhelm Weischedel (Werkausgabe Bd. 10), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Kast, Bas: *Wie der Bauch dem Kopf beim Denken hilft – Die Kraft der Intuition*, Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

Katz, Jack: *How Emotions work*. London: The University of Chicago Press, 1999.

Kirchner, Ernst L.: *Briefe an Nele*. München: Piper, 1961.

Kohut, Heinz: *Die Heilung des Selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau, 2005.

Kraft, Hartmut (Hrsg.): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: Dumont, 1984.

Kris, Ernst: *Die ästhetische Illusion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

LeDoux, Joseph: *Das Netz der Gefühle*. München: Dtv, 2004. S. 324.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *heodizee*. Berlin: Suhrkamp, 1999

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie*. Berlin: Suhrkamp, 1998.

Liotard, Jean-Francois: *Das Erhabene und die Avantgarde*. In: *Verabschiedung der (Post-) Moderne*, hg. v. Jaques Le Rider/ Gérard Raulet, Tübingen: Gunter Narr, 1987.

Luserke-Jaqui, Matthias/Schiller, Friedrich: *Das essayistische Werk, 5.7. Kallias-Briefe und Über Anmut und Würde*, Tübingen: A. Francke, 2005.

Mamet, David: *Richtig und Falsch – Kleines Ketzerbrevier samt Common sense für Schauspieler*. Berlin: Alexander Verlag, 1997.

Maslow, Abraham: *Psychologie des Seins*. München: Fischer, 1986.

Naber, Dieter/Thomashoff, Hans-Otto: *Psyche & Kunst – Psychiatrisch-kunsthistorische Anthologie*. Stuttgart/New York: Schattauer, 1999.

Nickel, Frank Ulrich: *Pädagogik der Pantomime. Die Mehrperspektivität eines Phänomens*. Weinheim: Beltz, 1997.

Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, In: F.N., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, München: Dtv., 1988.

O'Shea, Michael: *Das Gehirn – Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2008.

Platon: *Sophistes*

Petzold, Hilarion G./Orth, Ilse (Hg.): *Die neuen Kreativitätstheorien – Handbuch der Kunsttherapie. Theorie und Praxis Band 2*. Bielefeld und Locarno: Edition Sirius, 2007.

- Pfister, Manfred: Das Drama. Köln: Böhlau, 11. Auflage 2001.
- Precht, Richard David: Wer bin ich und wenn ja wie viele – Eine philosophische Reise. München: Goldmann, 2007.
- Prill, Ulrich: Mir ward alles Spiel. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002, S. 14.
- Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Hässlichen. Hg. v. Dieter Kliche. Leipzig: Reclam, 1990.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in fünf Bänden, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, 7. Auflage, München: Hanser, 1984. S.570–669.
- Schopenhauer, Arthur: Arthur Schopenhauers Werk in fünf Bänden. Hg. v. Ludger Lütkehaus, Bd.1. Zürich: Haffmanns, 1988.
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Band 1. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1987.
- Schützeichel, Rainer (Hrsg.): Emotionen und Sozialtheorie – Disziplinäre Ansätze. Frankfurt am Main: Campus, 2006.
- Singer, Wolf: Ein neues Menschenbild – Gespräche über Hirnforschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Solomon, Robert C.: Gefühle und der Sinn des Lebens. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2000.
- Solomon, Robert C.: The Passions, New York: Anchor Press/Doubleday, 1976. S. 188.
- Stanislawski, Sergejewitsch: Stanislawski Lesebuch. Zusammengestellt und kommentiert von Peter Simhandl. Berlin: Sigma Bohn Verlag, 1992.
- Stepina, Clemens K.: Systematische Handlungstheorie – Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffes in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus. (Eingereicht als Habilitationsschrift an der Uni Wien). Wien: Lehner Verlag, 2004.
- Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers. hg. v. Wolfgang Wermelskirch, Berlin, Alexander Verlag, 5. Ausgabe 2001.
- Tatarkiewicz, Władysław: Geschichte der Ästhetik, Bd. 1: Die Ästhetik der Antike, Basel: Vittorio Klostermann, 1979.
- Tatarkiewicz, Władysław: Geschichte der Ästhetik, Bd. 2: Die Ästhetik des Mittelalters, Basel: Schwabe, 1980.
- Tritsch, Walter: Dionysios Aeropagita - Mystische Theologie und andere Schriften. Übersetzt und kommentiert von Walter Tritsch, München-Planegg: Barth, 1956.

Urban, Martin: Wie die Welt im Kopf entsteht – Von der Kunst sich eine Illusion zu machen. Berlin: Eichborn, 2002.

Vester, Frederic: Denken, Lernen, Vergessen – Was geht in unserem Kopf vor, wie lernt das Gehirn und wann lässt es uns im Stich. München: dtv, 1996.

Weber, Max: Politik als Beruf. Ditzingen: Reclam, 1999.

Weber, Max: Wissenschaft als Beruf. Ditzingen: Reclam, 1999.

Weizsäcker, Carl Friedrich von: Die Einheit der Natur. München: Hanser. 1971.

Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Frankfurt am Main: Insel, 1985.

Winnicott, Donald Woods: Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995.

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. § 476.

Unselbstständige Werke

Andreoli, Vittorino: *Die Geschichte der Beziehung zwischen Psychiatrie und Kreativität*. In: *Psyche & Kunst – Psychiatrisch-kunsthistorische Anthologie*. Stuttgart/New York: Schattauer, 1999.

Arpaly, Nomi: *Über das rationale Handeln gegen sein bestmögliches Urteil*. In: Döring, Sabine A.: *Philosophie der Gefühle* (Kapitel: Emotionen und Akteure). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 520-545.

Baumann, Holger/Döring, Sabine A.: *Einleitung*. In: Döring, Sabine A.: *Philosophie der Gefühle* (Kapitel: Emotionen und Akteure). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S.513–519.

Benthien, Claudia/ Fleig, Anne/ Kasten, Ingrid (Hg.): *„Einleitung“*. In: *Emotionalität – Die Geschichte der Gefühle*. Köln: Böhlau Verlag, 2000. S. 7–20.

Beres, David: *Communication in Psychoanalysis and in the creative Process: A Parallel*. In: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 5, 1957.

Böhme, Hartmut: *Himmel und Hölle als Gefühlsräume*. In: Benthien, Claudia/ Fleig Anne/Kasten, Ingrid (Hrsg.): *Emotionalität: zur Geschichte der Gefühle*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000. S. 60-81.

Brauneck Manfred: *Grundlegung der Theaterästhetik*, in ders., *Theater im 20. Jahrhundert, Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Hamburg: Rowohlt, 1986.

Bubner, Rüdiger: *Teleologie der Praxis (Aristoteles)*. In: Ders.: *Welche Rationalität bekommt der Gesellschaft?*, Vier Kapitel aus dem Naturrecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 51.

Damasio, Antonio: *Ich fühle, also bin ich – Die Entschlüsselung des Bewusstseins*. München: List, 2000.

De Sousa, Ronald: *Die Rationalität der Emotionen*. In: Döring, Sabine A.: *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 111.

Döring, Sabine A.: *Einleitung*. In: *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 96-75.

Downing, George: *Emotion Theory Revisited*. In: Wrathhall, Mark A./Malpas, Jeff. E. (Hrsg.): *Heidegger, Coping, and Cognitive Science. Essays in Honour of Hubert L. Dreyfus*, Band 2. Cambridge: MIT Press, 2001, S. 245–270.

Eissler, Kurt R.: *Prinzipielles zur Psychoanalyse des Genies*. In: *Jahrbuch für Psychoanalyse*, Nr. 8, 1975, S. 7-47.

Esser, Hartmut: *Affektuelles Handeln: Emotionen und das Modell der Frame-Selektion*, In: *Emotionen und Sozialtheorie – Disziplinäre Ansätze*, Hg. v. Rainer Schützeichel. Frankfurt am Main: Campus, 2006.

Ewing, Alfred Cyril: *The Justification of Emotion*. In: Proceedings of the Aristotelian Society, Zusatzband 31, 1957. S. 59–74.

Freud, Sigmund: *Weiter Bemerkungen über die Abwehr-Neuropsychosen*, In: Neurologisches Zentralblatt, Bd. 15 (1896), S. 434-448 und Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 379-403.

Griffiths, Paul E.: *Was Emotionen wirklich sind*. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. 257.

Vgl.: James, William: *What is an Emotion*. In: Mind 9, 1884, S. 188–205.

Korte, Barbara: Theatralität der Emotionen – Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. In: Benthien, Claudia/Fleig, Anne/Kasten, Ingrid (Hg.): Emotionalität – Die Geschichte der Gefühle. Köln: Böhlau Verlag, 2000. S. 141–155.

Lüthy, Michael: *Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet*. In: Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Hg. v. Michael Lüthy und Christoph Menke. Zürich/ Berlin: diaphanes, 2006. S. 189–208.

Lyotard, Jean-Francois: *Das Erhabene und die Avantgarde*. In: Verabschiedung der (Post-) Moderne, hg. v. Jaques Le Rider/Gérard Raulet, Tübingen: Gunter Narr, 1987. S. 251–269.

Müller-Braunschweig, Hans: *Aspekte einer psychoanalytischen Kreativitätstheorie*. In: Kraft, Hartmut (Hrsg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Köln: Dumont, 1984. S. 124-125.

Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, In: F.N., Kritische Studienausgabe, Bd. 1, München: Dtv., 1988.

Noy, Pinchas: *Die formale Gestaltung in der Kunst: Ein ich-psychologischer Ansatz kreativen Gestaltens*. In: Kraft, Hartmut (Hrsg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Köln: Dumont, 1984.

Orth, Ilse/Petzold, Hilarion: *Metamorphosen – Prozesse der Wandlung in der Intermedialen Arbeit der integrativen Therapie*. In: Petzold, Hilarion G./ Orth, Ilse (Hg.): Die neuen Kreativitätstheorien – Handbuch der Kunsttherapie. Theorie und Praxis Band 2. Bielefeld und Locarno: Edition Sirius, 2007. S. 724-725.

Petzold, Hilarion/Johanne Sieper: *Die neuen – alten – Kreativitätstherapien – Marginalien zur Psychotherapie mit kreativen Medien*. In: Petzold, Hilarion G./Orth, Ilse (Hg.): *Die neuen Kreativitätstheorien – Handbuch der Kunsttherapie. Theorie und Praxis Band 2*. Bielefeld und Locarno: Edition Sirius, 2007. S. 519–548.

Pugmire, David: *Emotionen und ihre empirische Untersuchung*. In: Döhring, Sabine A.: *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 327-362.

Reiter, Alfons: *Ernst L. Kirchner – Psychoanalytische Perspektiven der Psychoökonomie seines künstlerischen Schaffens*. In: Kraft, Hartmut (Hrsg.): *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*. Köln: Dumont, 1984. S. 295.

Roberts, Robert C.: *Was eine Emotion ist: eine Skizze*. In: Döring, Sabine A.: *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 169-201.

Roberts, Robert C.: *Emotionen – Ein Essay zur Unterstützung der Moralpsychologie*. In: Döring, Sabine A.: *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 263-294.

Robinson, Jenefer: *Emotionen: Biologische Tatsache oder soziale Konstruktion*. In: Döhring, Sabine A.: *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 302 - 326.

Schnakenburg, Renate von: *Einbildungskraft und Zeit – Metareflexion und Praxisperspektiven zu Erkenntniszusammenhängen in der Integrativen Kunsttherapie*. In: Petzold, Hilarion G./ Orth, Ilse (Hg.): *Die neuen Kreativitätstheorien – Handbuch der Kunsttherapie. Theorie und Praxis Band 2*. Bielefeld und Locarno: Edition Sirius, 2007. S. 549–584.

Schwind, Klaus: *Theater im Spiel – Spiel im Theater, Theoretische Überlegungen zu einer theaterwissenschaftlichen Heuristik*. In: *Weimarer Beiträge* 3. Berlin: Passagen, 1997. S. 419–433.)

Simmel, Georg: *Zur Psychologie der Scham*. In: *Schriften zur Soziologie*, hg.v. H. J. Dahme und O. Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. S. 140–150.

Solomon, Robert C.: *Emotionen, Gedanken und Gefühle: Emotionen als Beteiligung an der Welt*. In: Döring, Sabine A.: *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 148.

Strobl, Rainer: *Entstehungsmechanismen und Ausdrucksformen psychotischer Kunst*. In: Naber, Dieter/Thomashoff, Hans-Otto: *Psyche & Kunst – Psychiatrisch-kunsthistorische Anthologie*. Stuttgart/New York: Schattauer, 1999.

Strobl, Rainer: *Wahn-Welt-Bild*. In: Kunst und Wahn. Brugger I. et al. (Hrsg.) Wien: Dumont, Kunstforum 1997, S. 266–271.

Tappolet, Christine: *Emotionen und die Wahrnehmung von Werten*. In: Döring, Sabine A.: Philosophie der Gefühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S. 439-461.

Wiederkehr-Benz, Katrin: *Kohut im Überblick*. In: Psyche 36, 1982. S. 1–16.

Winnicott, Donald Woods: Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Klett, 1983.

Internet

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kunst>, Zugriff am 27.09.2010

<http://de.wikipedia.org/wiki/Platon>, Zugriff am 27.09.2010

http://de.wikipedia.org/wiki/Mittelalterliches_Theater, Zugriff am 28. 09. 2010

Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache unter:

<http://www.dwds.de/?kompakt=1&sh=1&qu=psyche>, Zugriff am 4. 10. 2010.

http://fakultaet.geist-soz.uni-karlsruhe.de/litwiss/downloads/Abstract_SWendhack.pdf,
Zugriff am 29. 9. 2010

Schmidt, Nicole: Über die ästhetische Erziehung des Menschen – Schillers Vorstellung des idealen Menschen und des idealen Staates. Auf:

http://philosophie.suite101.de/article.cfm/ueber_die_aesthetische_erziehung_des_menschen, Zugriff: 30. 9. 2010

http://www.focus.de/gesundheit/ratgeber/psychologie/news/psychologie-gen-fuer-genie-und-wahnsinn-entdeckt_aid_440210.html, Zugriff, am 12. 10. 2010

<http://de.wikipedia.org/wiki/Emotionalit%C3%A4t>, Zugriff am 20.12.2010

http://de.brainexplorer.org/brain_atlas/Brainatlas_index.shtml, aufgerufen am 28. 12. 2010

Feist, Ansgar: *Kontinuierliche Erfassung subjektiver und physiologischer Emotionsvariablen während der Medienrezeption*. 1999, In:

http://www2.dgpk.de/fg_meth/abs11.htm, Zugriff am 29. 12. 2010.

<http://www.lifenergy.de/lifenergy/emotionaler-koerper.html>, Zugriff am 31. 12. 2010.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Amygdala>, Zugriff am 02.01.2011.

http://www.duden.de/definition/theatralik_stern_, Zugriff, am 3. 1. 2011.

Moises, Stefan: Kreativität. Auf: <http://paedpsych.jk.uni-linz.ac.at/internet/arbeitsblaetterord/PSYCHOLOGIEORD/Kreativitaet.html>, Zugriff am

7. 1. 2011.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kreativit%C3%A4t>, Zugriff am 7.1.2010.

<http://www.wie-ideen-entstehen.de/glossar.htm#Konvergentes%20Denken>, Zugriff am 8. 1. 2011.

http://www.laum.uni-hannover.de/ilr/lehre/Ptm/Ptm_KreaGrdl.htm, Zugriff am 7. 1. 2011.

<http://www.naikan.com/bewuhe1.htm>, Zugriff, am 11. 1. 2011.

http://www.vaticarsten.de/theologie/philosophie/aristoteles_natur.pdf, Zugriff am 19.11.2011.

Test: Kreativität und Intelligenz auf <http://www.stangl-taller.at/TESTEXPERIMENT/testintelligenzkreativ.html> , Zugriff am 27.12.2011.

Abbildungen

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: <http://www.pranagathon.ch/Sokrates/Siebe/>, Zugriff, am 29. 9. 2010

Abb. 2: <http://www.newcom101.de/content/foto/leonardo-da-vinci,362.html>, Zugriff 29. 9. 2010

Abb. 3: http://de.wikipedia.org/wiki/Immanuel_Kant, Zugriff 29. 9. 2010

Abb. 4.:
http://www.inszenierung.at/volkstheater/daten/personen/personen_s/schiller_friedrich.html, Zugriff, am 30. 9. 2010

Abb. 5: <http://www.fantasyfreaks.de/herr-schopenhauer-und-die-barte/>, Zugriff, am 30. 9. 2010

Abb. 6: http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel, Zugriff, am 30.9. 2010

Abb. 7: http://de.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Croce, Zugriff am 1. 10. 2010

Abb. 8: http://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Benjamin, Zugriff, am 1. 10. 2010

Abb. 9:
http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/h/martin_heidegger/index.html, Zugriff, am 1. 10. 2010

Abb. 10: <http://www.plattentests.de/forum.php?topic=36319&seite=1>, Zugriff, am 2. 10. 2010

Abb. 11:
<http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=1627&biografia=Nelson+Goodman>, Zugriff, am 2. 10. 2010

Abb. 12: http://de.wikipedia.org/wiki/Jean-François_Lyotard#.C3.84sthetik_.E2.80.93_Das_Erhabene, Zugriff, am 2. 10. 2010

Abb. 13: http://www.fallonandrosf.com/archives/2004_02_01_archive.html, Zugriff, am 2. 10. 2010

Abb. 14: <http://tigger.uic.edu/~gdickie/>, Zugriff, am 6. 10. 2010

Abb. 15: Sebastiano Ricci (1659–1734), Allégorie des arts/Allegorie der Künste:
http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Sebastiano_Ricci_002.jpg&filetimestamp=20050521042655, Zugriff am 28.12.2011

Abb. 16: <http://arbeitsblaetter.stangl-taller.at/EMOTION/>, Zugriff am 29. 10. 2010

Weiterführende Literatur

Barbalet, Jack: Beruf, Rationality and Emotion in Max Weber's Sociology, In: European Journal of Sociology XLI, 2000.

Beer, Ulrich / Erl, Willi: Entfaltung der Kreativität. Tübingen: Katzmann Verlag, 1972.

Croplay, Arthur J.: Unterricht ohne Schablone - Wege zur Kreativität. Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1978.

Fo, Dario: Kleines Handbuch des Schauspielers. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1989.

Gerhards, Jürgen: Soziologie der Emotionen. München: Juventa, 1988.

Gegenfurther, Karl R.: Gehirn & Wahrnehmung. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003.

Glover, Edward: *The concept of Dissociation*. In: Int. J. Psychanal. 24, 1934.

Goleman, Daniel: EQ. Emotionale Intelligenz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

ders.: Die heilende Kraft der Gefühle: Gespräche mit dem Dalai Lama über Achtsamkeit, Emotion und Gesundheit, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998.

Hochschild, Arlie Russel: Das gekaufte Herz - Zur Kommerzialisierung der Gefühle. Frankfurt am Main: Campus, 1990.

Huizinga, Johan: Homo Ludens. Reinbek: Rowohlt, 1967.

Landau, Erika: Kreatives Erleben. München/Basel: Ernst Reinhardt Verlag, 1984.

Preiser, Siegfried: Kreativitätsforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

Sikora, Joachim: Handbuch der Kreativmethoden. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1976.

Stocker, Thomas: Die Kreativität und das Schöpferische. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel-Verlag, 1988.

Ulmann, Gisela: Kreativität. Berlin/Basel: Verlag J. Beltz, Weinheim, 1968.

Lebenslauf**Markus Neumeyer**Persönliche Daten

Wohnort: Beethovengasse 15
2525 Günselsdorf
Geburtsdatum: 01.06.1976
Familienstand: Verheiratet
Email: neumeyemax@gmail.com
Telefon: +43 (0)650/4542241

Schulischer Werdegang

1982 – 1995 Volksschule und Gymnasium des Privat Institutes
Neulandschulen in Wien 10, Laaerberg; mit Matura
abgeschlossen;
2005 – 2012 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der
Universität Wien; Abschluss (Magister) voraussichtlich 2012

Zusatzausbildungen

Verschiedene Rede- und Schauspielseminare (im Zuge meines Studiums und aus
Eigeninteresse) sowie diverse journalistische Weiterbildungen bei Seminaren der RMA
Medien-Akademie (u.a. Reportagen schreiben, Interviews führen, Porträts,
Medienrecht im journalistischen Alltag, Headlines – die Tür zum Leser, Photoshop,
Pressefotographie, ...)

Berufliche Tätigkeiten

1996 – 2000 Selbständig im Veranstaltungswesen: Schwerpunkte
Organisation und Betreuung von Veranstaltungen (Konzerte,
Galas, Benefiz)
2000 – 2003 Serverbetreuer im Raiffeisen-Informatik-Zentrum
2004 – 2007 Kabarettist, Schauspieler und Gelegenheitsarbeiten als Texter
und Autor
2007 – 2009 Online-Redakteur für Kultur, Reise und Film bei der Firma
Mediakultur
2007 – 2010 Kolumnist mit eigener wöchentlichen Kolumne auf
www.kabarett.cc
2009-2012 beschäftigt bei Regionalmedien Austria als Redaktionsleiter der
Bezirksblätter Schwechat

Abstracts (Deutsch und Englisch)

English:

Art, Emotion and Creativity are closely related. Art, as a process of deliberately arranged symbolic elements, affects and influences its beholder in a very special way. The Theory of Emotional Creativity claims to be a useful possibility for artists, and especially for play writers, which enables them to evoke their creativity by recalling old and newer self-experienced emotions. Therefore ideas, theses, scientific backgrounds and methods from theatre-science, theory and history of art, philosophy, sociology, anthropology, psychology and psychoanalysis and, last but not least, brain research and action theories were combined with each other.

Deutsch:

Kunst, Emotion und Kreativität sind nah miteinander verwandt. Kunst, als ein Prozess ganz bewusst arrangierter symbolischer Elemente, berührt ihre Betrachter auf ganz spezielle Art und Weise. Die emotionale Kreativitätstheorie erhebt den Anspruch, eine brauchbare Möglichkeit für den Künstler, und im Speziellen den Theaterautor zu sein, die es ihm ermöglicht, seine Kreativität durch die Erinnerung an alte und neuere selbsterlebte Emotionen wachzurufen. Ohne Ressentiments wurden Ideen, Thesen, wissenschaftliche Ansätze und Methoden aus der Theaterwissenschaft, der Kunstgeschichte und Kunsttheorie, der Philosophie, der Soziologie, der Anthropologie, der Psychologie und, besonders einflussreich, der Hirnforschung und Handlungstheorien miteinander in Zusammenhang gebracht.