



universität  
wien

# Masterarbeit

Titel der Masterarbeit  
**Intentionale kollektive Kreativität**

Verfasser  
**Michael Berger, BA**

angestrebter akademischer Grad  
**Master of Arts (MA)**

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 941  
Studienrichtung lt. Studienblatt: Philosophie  
Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Hans Bernhard Schmid



«Die abduktive Vermutung kommt uns wie ein Blitz.  
Sie ist ein Akt der Einsicht, obwohl extrem fehlbarer Einsicht. Zwar waren die verschiedenen Elemente der Hypothese schon vorher in unserem Verstande; aber erst die Idee, das zusammenzubringen, welches zusammenzubringen wir uns vorher nicht hätten träumen lassen, lässt die neu eingebende Vermutung von unserer Betrachtung aufblitzen.»

*Charles Sanders Peirce*



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitende Bemerkungen</b>	<b>6</b>
1.1 Eine kollektive Kreativität	6
1.2 Vom Individuum zur Gruppe	7
1.3 Das zentrale Problem	8
1.4 Ziel	9
1.5 Aufbau und Vorgehen	9
<b>2. Kreativität aus empirischer Sicht</b>	<b>11</b>
2.1 Kreativität als Form oder Idee	12
2.2 Eine erste Vorstellung	13
2.3 Zur Begriffsgeschichte	13
2.4 Die «four P's» der heutigen Kreativitätsforschung	15
<b>3. Kreativität aus philosophischer Sicht</b>	<b>26</b>
3.1 Über das Verhältnis philosophischer und empirischer Fragestellungen	26
3.2 Philosophische Kreativität	28
3.3 Amerikanischer Pragmatismus	29
3.4 Die Eckpfeiler empirischer Kreativität	37
3.5 Das Phänomen philosophischer Kreativität	40
<b>4. Die kreative Handlung</b>	<b>42</b>
4.1 Praktischer Syllogismus	42
4.2 Von der «normalen» zur kreativen Handlung	44
4.3 Das Risiko der kreativen Handlung	51
4.4 Die Idee aus dem Nichts	52
4.5 Kommende Herausforderungen	52
<b>5. Die kollektive Handlung</b>	<b>54</b>
5.1 Die intentionale kollektive Handlung	55
5.2 Michael Bratman	58
5.3 Margaret Gilbert	64
<b>6. Intentionale kollektive Kreativität</b>	<b>73</b>
6.1 Taxonomie der Phänomene kollektiver Kreativität	75
6.2 Aspekte der intentionalen kollektiven Kreativität	78
6.3 Eine starke und eine schwache Auslegung	85
<b>7. Konklusion: Eine Grundsatzfrage?</b>	<b>86</b>
<b>Anhang</b>	<b>92</b>
Quellenverzeichnis	92
Abstract	96
Lebenslauf	97

# *1. Einleitende Bemerkungen*

Kreativität ist ein Sammelbegriff für die in unserer Kultur als durchwegs positiv wahrgenommenen Phänomene des menschlichen Erneuerns, Erfindens und Schaffens. Sie ist eine menschliche Eigenschaft, die es sich offenbar zu haben lohnt: Früh werden Kinder in ihrer Kreativität gefördert, es gibt unzählige Kreativworkshops, Methoden und Ratgeber wie man möglichst rasch kreativ werden kann und in Stellenbeschreibungen findet sich regelmäßig die Anforderung, die BewerberInnen mögen für diesen oder jenen Job besonders kreativ, innovativ oder originell sein.

Kreatives Handeln taucht in ganz normalen Alltagssituationen auf, sei es beim Einrichten der Ferienwohnung, beim Arrangieren von Blumen oder bei der Suche nach einer passenden Ausrede. Viele Menschen unterhalten zudem kreative Hobbys, wir musizieren, malen und basteln in unserer Freizeit um uns vom geregelten Alltag abzulenken. Auch Probleme können uns zu kreativen Leistungen anspornen, zum Beispiel wenn eine Rezeptzutat ersetzt werden muss, die nicht mehr im Haus ist oder für ein Geburtstagskind ein originelles Geschenk gefunden werden soll. Auf den ersten Blick ist Kreativität demnach nichts Besonderes, immer wenn eine vorhandene Lösung nicht funktioniert oder etwas Spezielles, Neues oder Kreatives verlangt oder gewollt wird, suchen wir bewusst oder unbewusst nach alternativen Wegen, guten Ideen oder originellen Lösungen.

Dennoch ist unsere Vorstellung von dieser «Suche nach dem Neuen» geprägt durch besondere kreative Leistungen etwa aus Kunst und Wissenschaft, was der Kreativität einen speziellen Status verschafft, der angesichts der alltäglichkeit des Phänomens auf den ersten Blick etwas unangebracht scheint. Die Vorstellung vom einsamen Genie welches auf seinen Spaziergängen um den klaren Bergsee seine Meisterwerke vollbringt, klingt zwar romantisch, viele kreative Handlungen jedoch finden vermutlich im Alltag und in Gruppen statt: Ein Paar richtet gemeinsam die Ferienwohnung ein, eine Gruppe von Kindern heckt zusammen aus, was man am schulfreien Nachmittag für Streiche spielen will, die TrauzeugInnen planen miteinander eine Hochzeit und buchen eine Band, die gemeinsam ihre Lieder schrieb und komponierte.

6

## *1.1 Eine kollektive Kreativität*

Vielfach entstehen in einem kollektiven kreativen Prozess neue, originelle und individuelle Dinge von denen gar gesagt werden müsste, alleine hätten sie nicht erdacht werden können. Eine moderne Filmproduktion ist zum Beispiel ein kollektives kreatives Werk, welches nicht mehr komplett auf die kreative Handlung einer einzelnen Regisseurin heruntergebrochen werden kann. Genauso verhält es sich im Theater, in einem Jazzkollektiv, bei der Entwicklung einer neuen Möbellinie und vielen anderen Produkten der sogenannten Kreativindustrie wie der Architektur, Fotografie, Werbung, Grafik, Design ect. Diese gerichtete kollektive

«Suche nach Neuem» steht im Zentrum meiner Arbeit mit dem Titel *intentionale kollektive Kreativität*.

Zunächst fasse ich der Einfachheit halber die eben beschriebenen gemeinsamen kreativen Prozesse mit dem Term *kollektive Kreativität* zusammen. In dieser Zusammen-Fassung müssen die beiden Teilbegriffe *Kollektivität* und *Kreativität* in einer bestimmten Art und Weise zusammenfinden; es darf weder der besondere Charakter der Kreativität verloren gehen, noch sollten die Regeln und Mechanismen von Kollektiven in Frage gestellt werden müssen, wie sogleich zu sehen sein wird.

Beide dieser Seiten der kollektiven Kreativität bringen ihre Probleme mit. Die gegenwärtige Vorstellung von Kreativität muss sich von seiten der Philosophie einige kritische Bemerkungen gefallen lassen, vor allem stellt sich die Frage wie Kreativität wirklich Neues und Unerwartetes hervorbringen kann und ob der Begriff nicht bloß eine populäre und vielleicht überflüssige Spezifizierung einer in großen Zügen ganz normalen Handlung sei. Außerdem ist Kreativität ein sehr neues Thema der Philosophie, viele der philosophischen Grundlagen sind noch nicht kanonisiert und müssten erst erarbeitet werden, was weiter zur Schwierigkeit beiträgt. Das zentrale Problem dieser Arbeit entsteht jedoch erst in Zusammenhang mit der Frage nach dem Kollektiven.

## 1.2 Vom Individuum zur Gruppe

Die Diskussionen um die kollektiven Phänomene, welche seit wenigen Jahrzehnten unter dem Titel *kollektive Intentionalität* verhandelt werden, sind in der Philosophie im Gegensatz zur Kreativität schon um einiges fortgeschritten. Trotzdem ist vor dem Hintergrund der allgemeinen Vorstellung, wir wünschen, intendieren und handeln nur als einzelne AkteurInnen, die Idee, eine Gruppe trage die Verantwortung für eine einzelne Handlung, schwierig einzuordnen. Dies ist eine der Herausforderungen an die VertreterInnen der kollektiven Intentionalität, die zwar ganz unabhängig von der Frage nach der Kreativität existiert, sich in dieser dennoch zeigen wird. Die Schwierigkeit könnte mitunter historisch begründet werden, denn vermutlich alle Diskussionen rund um den freien Willen, um Begründungen und Wissen, die Ethik und Ästhetik, die Epistemologie oder die generellen Theorien des Handelns wurden in der Vergangenheit aus der Perspektive des einzelnen Individuums geführt. Diese theoretische Herkunft lässt sich auch in der Praxis der westlichen «liberalen» Welt beobachten, in welcher das Individuum vermeintlich alle Erzählstränge selbst in der Hand hält: Wir seien für uns selbst verantwortlich, wir können frei wählen und entscheiden, rationalisieren unsere eigenen Zwecke und bringen uns nur in Form einer bewusst getätigten individuellen Wahl in Politik und Gesellschaft ein, während wir weiter unsere eigenen Ziele verfolgen.<sup>1</sup>

---

1 Eine ähnliche Beobachtung findet sich unter anderem bei Tollefsen, Deborah P.: Herausforderungen an den epistemischen Individualismus. Übersetzt von Juliette Gloor. In: Schmid, Hans Bernhard; Schweikard, David: Kollektive Intentionalität: Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009. S. 765

Angesichts dieses kulturellen Hintergrundes haben es die verschiedenen Theorien des Kollektiven obwohl sie laufend an Popularität gewinnen verständlicherweise schwerer, in der Philosophie wahrgenommen zu werden. Die Positionen um die «kollektive Intentionalität» haben jedoch gute Argumente zur Seite. Spieltheoretische Beispiele wie das Gefangenendilemma zeigen, der Mensch ist eben nicht oder nicht immer der individuelle Zweckoptimierer. Wir engagieren uns aufopfernd in Gruppen, halten in gefährlichen Situationen zusammen, wählen gemeinsam unsere Vorgesetzten, akzeptieren auf breiter Basis einen Status Quo und ordnen uns (mehr als uns wahrscheinlich bewusst ist) Kollektiven unter oder identifizieren uns manchmal auch dann noch mit ihnen, wenn wir den vermutlich besseren und sichereren Alleingang hätten wählen können oder sollen.

Um das Paradox zu lösen und die vorherrschende Meinung, das Individuum sei in letzter Instanz für sich selbst verantwortlich mit der Tatsache zu verbinden, dass wir es anscheinend manchmal nicht sind, gehen viele Theorien der gemeinsamen Handlung den Weg über unsere Rationalität: Sie attestieren dem Individuum die Vernunft und kognitive Einsicht des größeren Nutzens der kollektiven Handlung. Nur wenn wir zusammen jagen gehen, können wir das Mammut erlegen, nur wenn wir miteinander arbeiten, entstehen komplexe Dinge wie Autos und Flugzeuge, nur aus der gemeinsamen Arbeit von hunderten von ZeichnerInnen entsteht ein Filmpose wie «Der König der Löwen».

Um die Fusion von individueller Zweckoptimierung und robuster gemeinsamer Handlung zu ermöglichen, werden in den Theorien des gemeinsamen Handelns spezifische Voraussetzungen genannt: Zum einen muss die gemeinsame Handlung ein gemeinsames Ziel kennen auf welches wir gerichtet sind (daher der Name «kollektive Intentionalität»<sup>2</sup>). Dazu muss ich, will ich mit jemand anderem zusammenarbeiten, natürlich auch dessen Bedürfnisse zur Kenntnis nehmen, damit wir überhaupt ein gemeinsames Ziel definieren können. Auch die Handlung selbst muss inhaltlich klar definiert sein, damit Missverständnissen vorgebeugt werden kann. Damit ich sicher bin, ob meine Position mit der Gruppenposition übereinstimmt, muss ich mich zusätzlich vergewissern, ob die anderen Gruppenmitglieder untereinander und mir gegenüber die Sicherheit ebenfalls mitbringen.

### 1.3 Das zentrale Problem

Eine gemeinsame Handlung ohne klar ausformuliertes Ziel oder einer fehlenden inhaltlichen Definition wäre unter dieser Vorstellung von gemeinsamen Handlungen schwierig vorzustellen. Wie sollte eine kollektive Bezugnahme auf ein Handlungsziel stattfinden wenn das, auf was man sich gemeinsam beziehen will, unbestimmt ist? Kreativität könnte genau diesen Fall provozieren, weil sie einer ersten Vermutung nach nichts anderes ist, als eine Handlung ohne klares Handlungsziel außerhalb der kreativen Handlung selbst. Oder noch drastischer ausgedrückt: Wir handeln vermutlich genau dann kreativ, wo kein eindeutiges und inhaltlich bestimmtes Handlungsziel vorliegt, weil ebenjenes zuerst gefunden werden muss.

---

<sup>2</sup> Zur Bedeutung von Intentionalität siehe die Einleitung in Kapitel 6 dieser Arbeit

Sollte diese Intuition, Kreativität sei wirklich eine intendierte Handlung mit unbestimmten Handlungsziel stimmen und wir gleichzeitig zum Schluss kommen, kreativ zu sein in Gruppen sei tatsächlich möglich, könnte dies in weiterer Folge zu Problemen mit den gängigen rationalen Modellen der kollektiven Handlungstheorie führen.

*Die Forschungsfrage ist demnach, wie ein kreatives Handeln, welches in der Psychologie oft als unerwartet, unvorhergesehen, ungeplant oder gar chaotisch beschrieben wird, mit einem philosophischen Ansatz als Handlung verstanden werden könnte und ob es sich mit den gängigen Theorien gemeinsamen Handelns als «intentionale kollektive Kreativität» erklären lässt.*

#### 1.4 Ziel

Obwohl ich bereits eine mögliche Kritik an den Theorien der gemeinsamen Handlung formuliert habe und die Grundintuition, wie diese Phänomene der intentionalen kollektiven Kreativität die bisherigen Theorien des gemeinsamen Handelns herausfordern könnten, dargelegt ist, sind die Ziele der vorliegenden Arbeit etwas zurückhaltender.

Mir geht es darum, überhaupt erst einen Begriff von intentionaler kollektiver Kreativität zu entwickeln und zu diskutieren, wie die beiden Begriffe des kollektiven Handelns und der Kreativität zu diesem verbunden werden könnten. Dazu werde ich fragen, ob Kreativität, wie es in den Fachwissenschaften realisiert wird, ein legitimes Konzept ist, wie dieses philosophisch verstanden werden könnte und wie wir es in eine intendierte Handlung überführen können. Anschließend kann ich zwei Theorien des gemeinsamen Handelns, eine von Michael Bratman und eine von Margaret Gilbert, darstellen und thematisieren, wie eine intentionale kollektive Kreativität aussehen könnte.

Erst danach lässt sich aufspüren ob die kollektive Kreativität mit den Theorien gemeinsamen Handelns in Konflikt gerät. An dieser Stelle werde ich dann mögliche Kritikpunkte an diesen Theorien vorsichtig thematisieren können. Vorsichtig deshalb, weil es mir kaum darum gehen kann, die Theorien grundsätzlich in Frage zu stellen, sondern eher darum einen Überblick zu erhalten und die Diskussion zu eröffnen, ob die *intentionale kollektive Kreativität* wunde Punkte aufzuzeigen vermag.

9

#### 1.5 Aufbau und Vorgehen

Da der Begriff der Kreativität nicht aus der Philosophie selbst stammt, folgt im zweiten Kapitel dieser Arbeit eine Annäherung an den empirischen Kreativitätsbegriff, bevor mit den erarbeiteten Grundlagen im dritten Kapitel ein ungefährer philosophischer Begriff der Kreativität entwickelt werden kann. Bei dieser «Operationalisierung der Kreativität» werde ich in Dialog mit Charles Sanders Peirce treten, einer für die amerikanische Philosophie, aus welcher auch die hier thematisierten Theorien der gemeinsamen Handlung stammen, eminent wichtigen Persönlichkeit. Er ist einer der wenigen, der zumindest Teile der Kreativität antizipiert hat, noch bevor 1950 der Begriff in der Psychologie entstanden ist.

Das darauf folgende vierte Kapitel wird in die Möglichkeit und Eigenschaften der kreativen Handlung einführen. Es ist damit das zentrale Bindeglied zwischen den Vorbemerkungen zur Kreativität aus den ersten drei Kapiteln, den Theorien der gemeinsamen Handlung die im fünften Kapitel dargestellt werden und der Definition einer gemeinsamen kreativen Handlung im sechsten Kapitel. Im siebten und letzten Kapitel folgt die Interpretation der Ergebnisse und das Schlusswort.

## *2. Kreativität aus empirischer Sicht*

Der Begriff Kreativität kennen die meisten zunächst aus dem Alltag. Wir nennen etwas kreativ, wenn wir es als «clever» oder «neu» beschreiben würden, wenn es eine originelle Lösung eines Problems oder eine interessante Gestaltung eines Alltagsgegenstandes ist. Auch alle Bereiche der Kunst sind eng mit der Kreativität verbunden. Der Mal- und Musikunterricht in der Schule soll der Kreativitätsförderung dienen und besonders begabte Kinder kommen in Universitäten für Kunst und Gestaltung, in denen nebst Kunst auch die Bereiche der sogenannten «Kreativindustrie» gelehrt werden wie etwa Architektur, Design, Literatur, Fotografie, Film und viele mehr. In der Wirtschaft wiederum wird Kreativität mit Innovation in Verbindung gebracht, mit der Erneuerung und Generierung von Produkten und interessanten Geschäftsmodellen.

Obwohl Kreativität wie später zu sehen sein wird ein junger Begriff ist, schreiben wir ihm eine unglaublich wichtige Rolle in der modernen westlichen Gesellschaft zu. Unsere Häuser, unsere Arbeitsstellen, unsere Möbel, unsere Werkzeuge, Fortbewegungs- und Kommunikationsmittel sind alles Resultate menschlicher Innovationskraft. Ein Großteil unserer Freizeit verbringen wir mit Produkten der sogenannten «Kreativindustrie», seien es Computerspiele, Fernsehprogramme, Musikangebote oder natürlich Museen und Theater. In diesem Zusammenhang spricht man seit der Jahrtausendwende gar von einer «kreativen Klasse», deren einzige Aufgabe die Gestaltung unserer Umwelt ist.<sup>3</sup> Oder aber wir betätigen uns selbst kreativ: Wir fotografieren, malen, schreiben, musizieren und basteln. Kreativ zu sein gilt im Allgemeinen als eine anstrebenswerte, persönlichkeitsbildende Tätigkeit. Kinder werden dazu ermuntert und Lehrpläne so gestaltet, dass Kreativität gefördert und danach wirtschaftlich genutzt werden kann.<sup>4</sup> Jüngst wird der Kreativität gar eine noch wichtigere Rolle zugeschrieben: In einer immer komplexeren Welt, schreibt zum Beispiel der Psychologe Mark A. Runco, sei Kreativität eine Schlüsselkompetenz um den wachsenden technologischen Anforderungen und der immer größer werdenden Informationsflut gerecht zu werden. Die riesige Menge an sich ständig erneuernden Informationen, Produkten und Einflüssen erfordere von uns Flexibilität, Erfindergeist und effiziente, adaptive Problemlösungsstrategien, mit anderen Worten: Kreativität.<sup>5</sup>

11

Aus diesem kurzen Überriss wird einerseits ersichtlich, welch wichtige Rolle der Kreativität zugeschrieben wird. Andererseits lässt sich daraus ebenfalls ablesen, dass Kreativität ein Begriff mit vielen Facetten und Ausprägungen ist. Je nach dem wer den Begriff verwendet, wie er ausgelegt und für was er benutzt wird, ist etwas anderes damit gemeint. Um das Fernziel zu erreichen, die Kreativität philosophisch eingrenzen und erfassen zu können, wird es

---

3 Siehe der Titel von Florida, Richard L.: *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York, NY: Basic Books, 2004

4 Simonton, Dean K.: *Creativity. Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects*. In: *The American Psychologist* Bd. 55 (2000), Nr. 1, S. 151

5 Runco, Mark A.: *Creativity*. In: *Annual Review of Psychology* Bd. 55 (2004), S. 657

daher von Nöten sein, kurz über die verschiedenen Ausprägungen zu sprechen um danach in die eigentliche empirische Kreativitätsforschung zu tauchen.

Im Sinne des interdisziplinären Anspruchs dieser Arbeit und den vielfältigen Forschungsergebnissen der fachwissenschaftlichen Kreativitätsforschung ist ein Überblick zu verschiedenen Aspekten dieser sinnvoll. Ziel ist es nach einer kurzen Einführung in die Geschichte der Kreativitätsforschung und deren Ergebnissen genug Material gesammelt zu haben, um die wichtigsten Eckpfeiler des empirischen Kreativitätsbegriffs festhalten zu können. Diese Eckpfeiler werden im nächsten Kapitel dieser Arbeit mit einer philosophischen Vorstellung von Kreativität verknüpft.

## 2.1 Kreativität als Form oder Idee

Beginnt man über den Begriff und seine Bedeutungen im Alltag nachzudenken wird dessen zweifältige Ausprägung klar. Einerseits nennen wir etwas kreativ was eine besondere gestalterische Äußerlichkeit aufweist, ein Designmöbel, ein interessantes Haus, eine gut gestaltetes Plakat, ein schönes Musikstück. Kreativität erfordert damit auf den ersten Blick ein gutes Gefühl für Formen und Harmonien, die Fähigkeit und Muse mit Pinsel, Stift oder Musikinstrument umgehen zu können und ein künstlerisches tätig sein.

Diese Verwendung steht in Kontrast zur zweiten Ausprägung, in welcher Kreativität eher als etwas Neues, Originelles, Anderes gilt, in welcher auch Ideen, Handlungen und wissenschaftliche Erkenntnisse oder wirtschaftliche Innovation als kreativ beschrieben werden können. Bei der Ausprägung der Kreativität als gute Idee ist die äußere Erscheinung nicht von besonderem Interesse, im Zentrum steht die Neuheit und Originalität dieser.

Die äußerliche Erscheinung, so scheint es bei dieser Ausprägung, ist kein *notwendiges* Merkmal der Kreativität. Es dürfte nicht einmal ein *hinreichendes* Merkmal sein, auch wenn dies in der Alltagssprache oft so verwendet wird. Denn wer zum Beispiel schöne Dinge schafft, diese aber nur von anderen kopiert, kann nur sehr bedingt als kreativ bezeichnet werden. Damit entkoppelt sich der Kreativitätsbegriff von der Schönheit.

12 Im Kontext dieser Arbeit muss davon Abstand genommen werden, Kreativität unbedingt mit Gestaltung, Formen und Farben in Verbindung zu setzen. Das einzige was zählt, ist der Vorgang der zu Neuem führt, egal ob als neues Produkt, neue Skulptur oder neue Problemlösung. Dies heißt auch zum Alltagsgebrauch des Wortes Kreativität in kritische Distanz zu gehen und zu versuchen, die genauere psychologische Definition der Kreativität zu erfassen. Dazu werde ich in den nächsten drei Abschnitten nach einer ersten Einführung in die psychologische Kreativität die Begriffsgeschichte und gegenwärtige empirische Kreativitätsforschung umreissen.

## 2.2 Eine erste Vorstellung

Kreativität wird in der Psychologie eng an den Begriff der Originalität gebunden. Originalität beinhaltet ein Element des Neuen und Anderen, es ist eine überraschende Lösung eines Problems oder eine unerwartete Idee. Dieses Neue muss gewissen Qualitätsansprüchen genügen oder idealerweise gar eine höhere Qualität als das Bisherige aufweisen. Dazu muss die Idee die an sie gestellten Anforderungen erfüllen und für den Gebrauch relevant sein.

«Most definitions of creative Ideas comprise three components. First, those ideas must represent something different, new or innovative. Second, they need to be of high quality. Third, creative ideas must be appropriate to the task at hand. Thus, a creative response to a problem is new, good and relevant.»<sup>6</sup>

In diesem Zug wird sehr oft auch Flexibilität und Sensibilität oder Problembewusstsein als wichtige Eigenschaft kreativer Persönlichkeiten genannt. Allerdings darf Kreativität nicht nur als Reaktion auf ein Problem gesehen werden, denn neben der *reaktiven* Kreativität gibt es auch noch *inventive* Kreativität. Es kann zum Beispiel als äußerst kreativ gesehen werden, wenn Probleme gelöst werden, von deren Existenz die meisten Menschen noch nicht einmal wussten.<sup>7</sup>

Kreatives Handeln wird auch als Gegensatz zum operationalen, ableitenden, algorithmischen oder kalkulierbaren Handeln definiert,<sup>8</sup> indem wir damit fähig sind, für Überraschungen und unvorhersehbare Ideen zu sorgen. Auf der anderen Seite muss Kreativität auch gegen das reine Phantasieren, Halluzinieren oder gar Spinnen abgegrenzt werden, indem das hervorgebrachte Neue in einem bestimmten Bezug zum Alten stehen muss und nicht als komplett losgelöst von bestehenden Strukturen und Mustern verstanden werden darf, sondern diese eher transzendiert oder übersteigt.<sup>9</sup>

## 2.3 Zur Begriffsgeschichte

In der Psychologie begann man Anfangs des letzten Jahrhunderts Fähigkeiten des Menschen zu originellen Ideen, zur Schaffung von neuen Produkten und herausragenden Kunstwerken unter den Begriff der Kreativität zu formieren. Zwar sind ebendiese Fähigkeiten des Menschen schon seit Jahrhunderten bekannt, sie wurden jedoch oft nur als vereinzelte Gabe angesehen. Man untersuchte zum Beispiel im Geniebegriff die «schaffende Fähigkeit» und deren Ausprägungen einzelner, meist männlicher, weißer «Genies» wie Mozart, Goethe, Da Vinci, Newton etc. Dazu betrachtete man kreative Schöpfungen im Zusammenhang mit dem Wahnsinn oder später als Teil der Intelligenz. Eine isolierte Diskussion der Kreativität als grundsätzliche menschliche Fähigkeit fehlte jedoch bis Mitte des 20. Jahrhunderts.

13

6 Kaufman, James C.; Sternberg, Robert J.: Creativity. In: Change: The Magazine of Higher Learning Bd. 39 (2007), Nr. 4, S. 55

7 Runco, Mark A.: Creativity. In: Annual Review of Psychology Bd. 55 (2004), S. 658

8 Amabile, Teresa M.: The Social Psychology of Creativity: A Componential Conceptualization. In: Journal of Personality and Social Psychology Bd. 45 (1983), Nr. 2, S. 360

9 Lenk, Hans: Kreative Aufstiege: Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 57 und S. 59 fortlaufend.

Auch wenn der Begriff der Kreativität nicht explizit auftaucht, dürfte das Werk von Max Wertheimer, insbesondere das Buch «Productive Thinking»<sup>10</sup> von 1945 einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Kreativitätsforschung gehabt haben. In diesem wurden zumindest Teile der heutigen Forschung vorweggenommen,<sup>11</sup> vor allem hinsichtlich kreativer Persönlichkeiten. Fast alle Quellen<sup>12</sup> sind sich aber einig, dass der entscheidende Schritt der damalige Präsident der «American Psychological Association» Joy Paul Guilford mit seinem 1950 gehaltenen Vortrag mit dem Titel «Creativity» machte.<sup>13</sup> Er gab der noch sehr jungen Disziplin zum ersten mal einen Namen, formulierte erste Hypothesen, identifizierte mögliche Widerstände und legte damit den Grundstein zu einem eigenständigen Forschungsprogramm. Mit seinem Vortrag prägte er die Folgejahre der Kreativitätsforschung, welcher rasch großen Erfolg zu teil wurde, ganz entscheidend mit.

Der Erfolg der Kreativitätsforschung in den 50er und 60er Jahren kann unter anderem auch mit historischen Gegebenheiten erklärt werden. Die vereinigten Staaten waren im Wettstreit mit der Sowjetunion vor allem bei der AkademikerInnenquote ins Hintertreffen geraten und man versprach sich durch Forschungen an der Kreativität die Innovationskraft der eigenen Universitäten zu steigern und damit einen Vorsprung im Wettkampf um die technologische Vorherrschaft zu erringen.<sup>14</sup> Dies förderte einen eher pragmatischen Zugang zu Kreativität der insbesondere an deren Quantifizierbarkeit interessiert war. Dies sollte den amerikanischen Hochschulen ermöglichen, die Kreativität ihrer AbsolventInnen im Gegensatz zu der Sowjetischen Konkurrenz zu optimieren.<sup>15</sup>

Doch noch war Kreativität als eigenständige Fähigkeit, mehr noch als eigenes Forschungsfeld, keineswegs etabliert. Die Kreativitätsforschung musste sich zunehmend gegen die ältere Intelligenzforschung durchsetzen, was auch an Guilford selbst lag, der lange darauf bestand, die Kreativität als ein Teil der Intelligenz zu betrachten.<sup>16</sup> Nach 1980 verschwanden diese Bedenken mehrheitlich,<sup>17</sup> nachdem empirisch nachgewiesen werden konnte, dass außerordentliche Intelligenz unabhängig von hoher Kreativität auftauchen kann, auch wenn sich Teile beider Felder überlappen.<sup>18</sup>

14

- 
- 10 Wertheimer, Max: *Productive Thinking*. 1. Ausg. New York: Harper, 1945.
  - 11 u.A. Ritter, Joachim; Eisler, Rudolf: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. I-K. Basel, Stuttgart: Schwabe & Co., 1976, Eintrag zur Kreativität
  - 12 z.B. Runco, Mark A.: *Creativity*. In: *Annual Review of Psychology* Bd. 55 (2004), S. 659.
  - 13 Guilford, Joy P.: *Creativity*. In: *The American Psychologist* Bd. 5 (1950), Nr. 9. S. 444–454
  - 14 Siehe zum Beispiel Ritter, Joachim; Eisler, Rudolf: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. I-K. Basel, Stuttgart: Schwabe & Co., 1976. Eintrag zur Kreativität.
  - 15 Heute sieht man die damals wichtigen Methoden wie zum Beispiel «Brainstorming» oder «Synetics» welche es erlauben sollen unzählige Ideen in kürzester Zeit zu entwickeln eher skeptisch, weil sie nur quantitativ funktionieren. Lenk, Hans: *Kreative Aufstiege: Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 79
  - 16 Runco, Mark A.: *Creativity*. In: *Annual Review of Psychology* Bd. 55 (2004), S. 660.
  - 17 Gegenteiliger Ansicht ist zum Beispiel Margaret Boden in «Computer Models of Creativity», in dem sie die Meinung vertritt, Kreativität sei eine Funktion der menschlichen Intelligenz die problemlos auch modelliert werden kann. Boden, Margaret A.: *Computer Models of Creativity*. In: *AI Magazine* Bd. 30 (2009), Nr. 3, S. 23
  - 18 Ullmann, Gisela: *Kreativität: Neue amerikanische Ansätze zur Erweiterung des Intelligenzkonzeptes*. Weinheim [u.a.]: Beltz, 1968. Kapitel B.I.1 S. 99.

Heute wird Kreativität eigenständig und auf breiter Basis in unterschiedlichsten Disziplinen wie der Psychologie, Neurologie, Psychopathologie, Neurobiologie, Pädagogik wie auch den verschiedenen Organisations- und Wirtschaftswissenschaften erforscht.<sup>19</sup> Ins Rampenlicht rückten in den letzten Jahren besonders Fragen zur sozialen Dimension der Kreativität, Kreativität in Gruppen und den Einfluss des sozialen Umfelds auf die Kreativität der Einzelnen. Generell geht man davon aus, in der Vergangenheit zu viel Fokus auf das Individuum und zu wenig Wert auf die Umwelt gelegt zu haben.<sup>20</sup>

Diesen Sachverhalt kann man auch an der Einteilung der Kreativitätsforschung ablesen. In den Siebzigerjahren wurden die verschiedenen Perspektiven der Kreativitätsforschung noch in Person, Produkt und Prozess eingeteilt<sup>21</sup> während heute noch ein weiteres «P» in Form von «Press» oder «Environment» als Umwelt und deren Einfluss in der kreativen Leistung dazukommt.<sup>22</sup>

## *2.4 Die «four P's» der heutigen Kreativitätsforschung*

Es könnte auch für die Philosophie einen nicht unwesentlichen Unterschied machen, ob Kreativität von einem kreativen Produkt, von der kreativen Persönlichkeit und deren Merkmalen, vom Prozess oder der Funktion und dem Einfluss der Kreativität in der Umwelt her begriffen wird. Es macht somit Sinn, die Forschungen gemäß den etablierten vier Perspektiven zu betrachten: Prozess, Person, Produkt, Umwelt.

«One way to organize research on creativity is by using the “four P’s” model, which distinguishes among the creative person, process, product and press (i.e., environment).»<sup>23</sup>

Die älteste dieser vier Kategorien ist die Prozessperspektive die nach den Denkprozessen der Kreativität fragt und ihren Ausgang bereits in der Jahrhundertwende nahm, noch vor der eigentlichen Geburt des Begriffs «Creativity» in Guilfords Vortrag von 1950.<sup>24</sup> Guilford war es denn auch, welcher der Kreativität einen Persönlichkeitsbezug gab, in dem er die Kreativität als eine Spielart der Intelligenz definierte. Der wirtschaftlichen Nutzbarkeit ist es wohl zu verdanken, dass daraufhin die Produktperspektive in den Vordergrund rückte und untersucht wurde, unter welchen Umständen etwas als kreativ bewertet wird.<sup>25</sup> Hierin liegt schon die Wurzel zur vierten und neusten Perspektive, jener der Umwelt oder eben «Press», denn schon in der Produktperspektive war der Faktor der sozialen Wahrnehmung ein wichtiger Teil der

15

19 Runco, Mark A.: Creativity. Annual Review of Psychology 55 (2004), S. 663.

20 Ebenda S. 672

21 Ritter, Joachim; Eisler, Rudolf: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4. I-K. Basel, Stuttgart: Schwabe & Co., 1976. Eintrag zur Kreativität.

22 Zum Beispiel in: Kaufman, James C.; Sternberg, Robert J.: Creativity. In: Change: The Magazine of Higher Learning Bd. 39 (2007), Nr. 4. S. 55–60

23 Zum Beispiel ebenda Seite 55

24 Ullmann, Gisela. Kreativität: Neue amerikanische Ansätze zur Erweiterung des Intelligenzkonzeptes. Weinheim [u.a.]: Beltz, 1968. S. 20

25 Amabile, Teresa M.: The Social Psychology of Creativity: A Componential Conceptualization. In: Journal of Personality and Social Psychology Bd. 45 (1983), Nr. 2. S. 358

Forschung: Ob ein Produkt neu und kreativ ist, bestimmt nicht nur die kreative Persönlichkeit, sondern auch die soziale Umwelt.<sup>26</sup> Heute könnte man wohl auch «Zielgruppe» sagen. Dennoch ist es nicht unumstritten, diese Perspektive als eine eigene zu betrachten. Einerseits werden in den anderen Perspektiven die Umwelt immer schon implizit mitgedacht.<sup>27</sup> Andererseits stellt die Einführung sozialer Faktoren für die Psychologie eine Herausforderung dar, weil sie anders als die Soziologie und Ethnologie keine geeigneten Werkzeuge für die Untersuchung sozialer Phänomene besitzt.<sup>28</sup>

In der oben zitierten Quelle betont Simonton weitere Gründe, warum man nur zögerlich die soziale Perspektive herangezogen hat. Einerseits sei das Studium der Umweltfaktoren und deren Einflüsse schon für sich genommen ein extrem komplexes Unterfangen,<sup>29</sup> andererseits muss die Abkehr von einer rein individuellen Kreativitätsleistung auch die Abkehr von einer einfach zuschreibbaren Autorschaft und im weiteren eine Abkehr von dem Glauben, das Individuum bringe immer selbst die Kraft für eine kreative Leistung auf, bedeuten. Erst später werden wir die Parallelen zur philosophischen Forschung um die kollektive Intentionalität sehen, die ebenfalls mit diesen kulturellen Vorstellungen zu kämpfen hat.

#### 2.4.1 Prozess

Die gesellschaftlichen Umwälzungen zu Beginn des letzten Jahrhunderts veränderten maßgeblich unser Verhältnis zu Kunst und Gestaltung. Neue Techniken der Reproduktion und die industrielle Fertigung ermöglichten neue Formen, Materialen und Herangehensweisen. Gerade in der Kunst stand nicht mehr nur eine handwerklich geschickte Nachbildung alter Formen im Zentrum, sondern neuen Ideen und die radikalen Konzepte der Moderne. Diese veränderte Kunstauffassung und neue Formen in Design und der Architektur der Moderne dürften dazu geführt haben, die Vorgänge des «produktiven Denkens», wie es der Gestaltpsychologe Max Wertheimer noch genannt hat, besser untersuchen zu wollen.

Diese Untersuchungen widerlegten zunächst die Vorstellung, nur vereinzelte Genies haben die Gabe, große Werke zu produzieren. Es etablierten sich beispielsweise just zu der Zeit kunstgewerbliche Ausbildungsstätten in denen systematisch Kunst, Design, Fotografie und Architektur unterrichtet wurde. Kreativität, so die neue Maxime, steht allen offen, sie muss nur ausgebildet werden. Das kreative Denken wird in ein Näheverhältnis zu anderen schulischen Leistungen gestellt, auch wenn damals bereits der qualitative Unterschied zwischen dem «produktiven Denken» und dem rein rational-logischen betont wurde.<sup>30</sup>

16  
26 In den vorliegenden Quellen wird der Vorschlag, die soziale Umwelt aus den eben genannten Gründen in die Diskussion um die Kreativität aufzunehmen, als erstes 1983 von der schon oben genannten Theresa M. Amabile gemacht.

27 In den Charakterstudien wird immer auch auf das soziale Umfeld hingewiesen, in der Prozessanalyse immer auch auf das gemeinsame Wissen.

28 Simonton, Dean K.: Creativity. Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects. In: The American Psychologist Bd. 55 (2000), Nr. 1. S. 155

29 Ebenda

30 Ullmann, Gisela: Kreativität: Neue amerikanische Ansätze zur Erweiterung des Intelligenzkonzeptes. Weinheim [u.a.]: Beltz, 1968. S. 14

Eine der interessantesten und nachhaltigsten Beobachtungen des kreativen Prozesses lieferte Henri Poincaré in seinem 1913 erschienen Werk «Der Wert der Wissenschaft».<sup>31</sup> Durch reine Introspektion war er in der Lage vier Phasen des produktiven Denkens zu unterscheiden: 1. Vorbereitung, 2. Inkubation, 3. Erleuchtung, 4. Verifikation. Er erahnte zudem schon gewisse soziale Einflüsse, die für die Kreativität wichtig sein könnten, wie zum Beispiel Freiheit und Regellosigkeit:

«All one may hope from these inspirations, fruits of unconscious work, is a point of departure for such calculations. As for the calculations themselves, they must be made in the second period of conscious work, that which follows the inspiration, that in which one verifies the results of this inspiration and deduces their consequences. The rules of these calculations are strict and complicated. They require discipline, attention, will, and therefore consciousness. In the subliminal self, on the contrary, reigns what I should call liberty, if we might give this name to the simple absence of discipline and to the disorder born of chance. Only, this disorder itself permits unexpected combinations.»<sup>32</sup>

Eine kreative Idee kommt nach Poincaré nicht von Nichts, ein fundiertes Wissen über den Sachverhalt ist eminent wichtig, wenn daraus etwas Neues geformt werden soll. Oftmals kommt das Bedürfnis nach Neuem eben erst, wenn die Fragen und Probleme eines Sachverhalts wohlbekannt sind. Dies zu erfassen wird bei ihm die *Vorbereitung* genannt. Die *Inkubation* beschreibt danach die Phase, in welcher man die Information unbewusst verarbeitet und sortiert. Sie deckt sich mit der subjektiven Beobachtung, dass die *Erleuchtung*, der Moment in dem man die zündende Idee hat, nicht zu dem Zeitpunkt erscheint wo die Vorbereitung abgeschlossen ist, sondern in einem willkürlichen Zeitraum irgendwann nach der Vorbereitung und Inkubation.<sup>33</sup> Danach wird in der *Verifikation* die Idee oder Erleuchtung evaluiert. Hier muss sich zeigen, ob die Idee umsetzbar ist, ob sie die Bedürfnisse erfüllt und auch neu genug ist.<sup>34</sup>

Schon bei Poincaré ist Kreativität nicht bloß *das Haben einer Idee*, sondern der mehr oder weniger bewusste Prozess von der Fragestellung bis hin zur Evaluation der Idee. Eine Idee zu haben ist noch keine Kreativität per se, auch wenn die *Illumination* natürlich eine wichtige Rolle in dieser spielt.<sup>35</sup> Obwohl Kreativität nach Poincaré nicht mehr als himmlische Gabe gesehen werden muss sondern ein in bestimmtem Masse steuerbarer und erlernbarer Prozess,

31 Gleich mehrere Quellen betonen die Wichtigkeit Poincarés für die Kreativitätsforschung. Zum Beispiel: Ritter, Joachim; Eisler, Rudolf: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4. I-K. Basel, Stuttgart: Schwabe & Co., 1976. Eintrag zur Kreativität. Andere Quellen aber sehen im Universalgelehrten Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz den ersten, der die Phasen in ähnlicher Form zum ersten mal darstellte. Vgl. Martindale, Colin: Biological Bases of Creativity. In: Sternberg, Robert J.: Handbook of Creativity. 1. publ. Aufl. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

32 Poincaré, Henri: The Foundations of Science. New York, Science Press, 1913. S. 394

33 Darauf weist auch Paul Joy Guilford hin wenn er konsterniert feststellt, dass Kreativität sehr schwierig zu messen sei, weil sie nicht wie Intelligenz einfach abgerufen werden kann: Guilford, Joy P.: Creativity. In: The American Psychologist Bd. 5 (1950), Nr. 9. S. 445

34 Eine weitere Quelle hierzu wäre der später erschienene Text von Wallas: Wallas, Graham: The Art of Thought. 1. Aufl. London [u.a.]: Cape, 1931.

35 Jemand der dauernd nur schlechte Ideen hat würde zum Beispiel nicht als eine kreative Person bezeichnet werden, auch wenn er oder sie sehr viele Ideen hat.

ist genau der Teil dieser Illumination im Zentrum der Forschung. Insbesondere in der Neurologie wendet man sich heute wieder vermehrt den Prozessmodellen der Kreativität zu, weil es in dieser teils gelang, Prozesse der Illumination sichtbar zu machen.

### *Exkurs Neurologie*

Da die Neurobiologie einerseits eine relativ neue Wissenschaft ist und andererseits Kreativität nicht die erste Priorität der Hirnforschung einnimmt, sind neurologische Befunde jedoch noch relativ dünn. Die sich stetig weiterentwickelnden und günstiger werdenden Untersuchungsinstrumente versprechen dennoch eine gute Einsicht in die Abläufe des menschlichen Gehirns in der Kreativität, insbesondere beim *Haben einer Idee*, Erleuchtung oder Illumination, des rätselhaftesten Teils der Kreativität.<sup>36</sup>

Den neurologischen Untersuchungen bereitet allerdings dasselbe Problem wie in der psychologischen Kreativitätsforschung Kopfzerbrechen: Kreativität lässt sich von den Probanden offensichtlich nicht beliebig abrufen. Die Tests müssten so gestaltet sein, dass diese genug Zeit, Raum und Muse haben um auf eine gute Idee zu kommen, was technisch nicht immer möglich ist. Um alle Umwelteinflüsse zu eliminieren sollten die Tests zudem mit minimalster Kommunikation mit der Außenwelt funktionieren. Schon die Bewegung eines Fingers kann Aktivität in Hirnregionen auslösen, die das Ergebnis eines EEG, PET oder fMRI<sup>37</sup> verfälschen könnten.<sup>38</sup>

Trotz diesen Unwägbarkeiten lassen sich einige Erkenntnisse aus der traditionellen Kreativitätsforschung stützen. Man konnte zunächst den Unterschied zwischen Kreativität und kognitiver Intelligenz beweisen. Die Erkenntnisse zeigen zum Beispiel deutlich, dass bei kreativen Aufgaben weitaus mehr Hirnregionen aktiviert werden als bei reinen Intelligenztests. Auf ähnliche Resultate kommen Vergleiche zwischen kreativen und unkreativen Persönlichkeiten. Bei kreativen Persönlichkeiten sind für eine identische Aufgabe, auch dann wenn es bloß reine Intelligenzaufgaben sind, ebenfalls mehr Hirnregionen aktiviert als bei unkreativen.<sup>39</sup>

18

Die Neurologie scheint bemerkenswerterweise die hundertjährigen Thesen Poincarés zu stützen. Bei kreativen Vorgängen werden zwar auch die selben Hirnregionen angesprochen wie beim Abrufen und Merken von Informationen (besonders in der Phase der Vorbereitung) und ähnliche wie beim systematischen Bewerten (analog zur Phase der Evaluierung). Anders als in kognitiven Prozessen könnte aber die Gedankenverlorenheit oder «mind wandering» auf Englisch (was bei Poincaré Inkubation genannt werden könnte) bei der Erleuchtung eine

---

36 Dietrich, Arne: The Cognitive Neuroscience of Creativity. In: *Psychonomic Bulletin & Review* Bd. 11 (2004), Nr. 6. S. 1011

37 EEG (Elektroenzephalografie), PET (Positronen-Emissions-Tomographie), fMRI (Funktionelle Magnetresonanztomographie)

38 Abraham, Anna; Pieritz, Karoline; Thybusch, Kristin; Rutter, Barbara; Kröger, Sören; Schreckendiek, Jan; Stark, Rudolf; Windmann, Sabine; Hermann, Christiane: Creativity and the brain: uncovering the neural signature of conceptual expansion. In: *Neuropsychologia* Bd. 50 (2012), Nr. 8. S. 1907

39 Sawyer, Keith: The Cognitive Neuroscience of Creativity: A Critical Review. In: *Creativity Research Journal* Bd. 23 (2011), Nr. 2. S. 149

entscheidende Rolle spielen.<sup>40</sup> Diese Gedankenverlorenheit bevor man auf die zündende Idee kommt, ist selbst in der sonst eher ungenauen Elektroenzephalografie (EEG) gut ersichtlich.<sup>41</sup>

Nicht erwiesen ist allerdings die vorherrschende Laienmeinung Kreativität finde nur lateral statt, also nur in der rechten Gehirnhälfte. Gewisse Forschungsergebnisse deuten auf die Wichtigkeit des zwischen den Hirnregionen hin und her Wechsels hin, es dürfte gar ein besonderes Merkmal dieser sein.<sup>42</sup> Es ist einigermaßen erstaunlich diese Meinung noch immer zu hören, denn einerseits ist es kaum wahrscheinlich, dass eine vielfältige und verknüpfende Tätigkeit wie die Kreativität nur in einer Gehirnhälfte stattfinden sollte, andererseits wird diese Meinung schon seit den 80er Jahren stark angezweifelt.<sup>43</sup>

#### 2.4.2 Person

Die Definition des kreativen Prozesses war ein wichtiger Schritt die Kreativität besser zu verstehen, setzte aber schon kreative Köpfe voraus, in welchen diese Prozesse stattfinden. Wer aber ist kreativ und wie kommt es überhaupt dazu?

Schon Freud hat sich mit besonders kreativen Persönlichkeiten und den Voraussetzungen außerordentlicher Kreativität auseinandergesetzt. Auch Entwicklungspsychologen wie Maslow und Piaget untersuchten, wann und in welchem Zusammenhang erforderisches Denken in der Entwicklung des Kindes zum ersten mal stattfindet.<sup>44</sup> Die eigentliche Wende von der prozessorientierten Betrachtung, die noch eng verwandt mit der Diskussion um das Genius war, kam mit dem schon genannten Vortrag von Joy Paul Guilford im Jahr 1950.<sup>45</sup> Er stellte die Frage was es braucht, eine kreative Persönlichkeit zu sein im Gegensatz zu der Frage wie es ist, eine kreative Persönlichkeit zu sein.<sup>46</sup>

Kreativität ist grundsätzlich ebenso eine intellektuelle wie eine dispositionale Fähigkeit aller Menschen. Allerdings zeichnen sich nur wenige Menschen durch eine stark ausgeprägte Kreativität aus. Durch die intensivierten empirischen Forschungen mit diesen besonders kreativen Persönlichkeiten konnte ein umfassendes Register kreativer Persönlichkeitsmerkmale erstellt werden. Demnach werden kreative Persönlichkeiten als unabhängig, nonkonform, unkonventionell und selbstsicher beschrieben, sie haben viele Interessen und sind generell sehr offen für neue Erfahrungen. Sie zeigen eher auffälliges Verhalten und zeichnen sich durch hohe kognitive Flexibilität aus. Schließlich neigen kreative Persönlichkeiten dazu, mehr Risiko einzugehen, sind aber auch toleranter was das Scheitern anbelangt. Allerdings gehen kreative

40 Ebenda S. 146

41 Ebenda

42 Ebenda S. 147

43 Runco, Mark A.: Creativity. In: Annual Review of Psychology Bd. 55 (2004). S. 664

44 Ullmann, Gisela: Kreativität: Neue amerikanische Ansätze zur Erweiterung des Intelligenzkonzeptes. Weinheim [u.a.]: Beltz, 1968. S. 127

45 Amabile, Teresa M.: The Social Psychology of Creativity: A Componential Conceptualization. In: Journal of Personality and Social Psychology Bd. 45 (1983), Nr. 2. S. 358

46 Guilford, Joy P.: Creativity. In: The American Psychologist Bd. 5 (1950), Nr. 9. S. 444

Personen hohe Risiken und komplexe Aufgaben nur aus intrinsischer Motivation heraus an, sie tun sich meist schwer mit extrinsischem Druck.<sup>47</sup>

Kreative Persönlichkeiten wurden jedoch nicht als solche geboren auch wenn gewisse Erkenntnisse aus der Genetik zumindest Dispositionen nahelegen.<sup>48</sup> Besonders kreative Kinder kommen überdurchschnittlich oft aus familiären Hintergründen die viel Freiheit erlauben und großes Vertrauen ihrer Eltern genossen. Allerdings dürfen Freiheit und Vertrauen nicht mit Stabilität, Disziplin und festen Normen verwechselt werden. Auffällig oft wird nämlich erwähnt, eine instabile Kindheit, häufige und abrupte Änderungen oder ein differenziertes Umfeld sei für die Kreativität förderlich. Es lässt sich zeigen, dass kreative Personen oft aus einem schwierigen Umfeld kommen und darin gelernt haben, sich durch flexibles Verhalten an der Situation anzupassen und das Beste daraus zu machen.<sup>49</sup>

Eine instabile Jugend heißt indes nicht, Kreative seien überdurchschnittlich oft von psychischen Problemen geplagt. Das alte Vorurteil, Kreativität gehe oft mit psychopathologisch auffälligem Verhalten einher, stimmt nachweislich nicht; beinahe alle Quellen sehen keinen Zusammenhang zwischen einer psychischen Erkrankung und Kreativität.<sup>50</sup> Allerdings gilt nach Mark A. Runco wohl auch folgendes:

«In fact, because it [creativity, Anm. M.B.] is so strongly tied to originality, and original behaviour is always contrary to norms, all creativity is a kind of deviance. No wonder there is frequent stigma attached to creativity [...].»<sup>51</sup>

Es wurde schon kurz erwähnt und ist eminent wichtig zu sehen: Untersuchungen zu kreativen Persönlichkeiten laufen nie auf ein «Haben» oder «nicht Haben» von Kreativität hinaus, sondern weisen nur auf die qualitativen Unterschiede hin. Kreativität ist etwas alltägliches und geschieht immer dort, wo normale, einem bekannte Abläufe und Handlungsmuster nicht mehr angewandt werden können oder nicht mehr angewandt werden wollen, dort wo man an Grenzen der normalen, von Erfahrung und purer Vernunft geleiteten Handlung stößt.<sup>52</sup> Daher ist jeder Mensch grundsätzlich zu Kreativität fähig und arbeitet auf täglicher Basis mit dieser.<sup>53</sup>

20  
47 Die Quellen sind sich bei den Persönlichkeitsmerkmalen relativ einig. Eine gute Übersicht findet sich hier: Feldman, David Henry: The Development of Creativity. In: Handbook of Creativity. Hrsg. von Robert J. Sternberg. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 oder bei Lenk, Hans: Kreative Aufstiege: Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 104

48 Simonton, Dean K.: Creativity. Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects. In: The American Psychologist Bd. 55 (2000), Nr. 1. S. 153

49 Ebenda S. 153

50 Zum Beispiel Ullman, Simonton, Kaufman, Sternberg oder: Runco, Mark A.: Creativity. In: Annual Review of Psychology Bd. 55 (2004). S. 677.

51 Ebenda S. 677

52 Dass kreatives Verhalten besonders bei Krisen, Problemen und unzureichenden Handlungsmuster wichtig ist, nimmt 50 Jahre vor diesen Untersuchungen schon Charles Sandres Peirce vorweg. Mehr dazu im folgenden Kapitel.

53 Kaufman, James C.; Sternberg, Robert J.: Creativity. In: Change: The Magazine of Higher Learning Bd. 39 (2007), Nr. 4. S. 57

### *Exkurs Intelligenz*

Wie in der Begriffsgeschichte schon anklang, besteht eine Beziehung zwischen Intelligenz und Kreativität. In Guilfords Text von 1950 wird Kreativität noch als an die Intelligenz gebunden gesehen: «Creative acts are expected from those of high IQ and not expected from those of low IQ.»<sup>54</sup> Auch wenn es noch einige Jahre dauern sollte, stellte sich später eine viel losere Beziehung zwischen Intelligenz und Kreativität heraus. Einer der signifikantesten Unterschiede zwischen dem klassischen Intelligenzbegriff und der Kreativität, dies bemerkte witzigerweise schon Guilford, ist dessen Prüfbarkeit. Während Intelligenz relativ konstant abgerufen werden kann, gibt es bei der Kreativität, wohl hervorgerufen durch die unterschiedlichen Phasen dieser, Zeiten, wo selbst die kreativsten Menschen keine Resultate vorzeigen können. Außerdem sind Tests zur Ermittlung von Kreativität mit der Herausforderung konfrontiert, viel subjektivere Resultate zu haben als Intelligenztests.<sup>55</sup>

Trotz diesen Erkenntnissen dauerte es noch einige Jahrzehnte bis die Kreativitätsforschung unabhängig von der Intelligenzforschung agieren konnte. Die Frage verlor schlussendlich in Folge recht eindeutiger Forschungsergebnissen aus der Neurologie (siehe Exkurs Neurologie weiter vorne) in den 80er Jahren endgültig an Bedeutung.<sup>56</sup> Die Frage wird jedoch heute, wohl passend zum Zeitgeist, von der anderen Seite wieder aufgerollt. Nun ist es der Intelligenzbegriff, der in Frage gestellt wird. Einige ForscherInnen sind demnach der Meinung, der bisherige Intelligenzbegriff sei zu eng und zu irrelevant formuliert und müsste weit umfangreicher ausgelegt werden, um Phänomene wie Kreativität wieder erfassen zu können.<sup>57</sup>

#### *2.4.3 Produkt*

Die Kreativität bloß von der kreativen Persönlichkeit her zu erfassen hat mehrere gravierende Probleme. Einerseits ist die Persönlichkeitsforschung ein enorm komplexes Unterfangen in welchem hunderte Faktoren berücksichtigt werden müssten. Andererseits ist sie auch nachdem wir nun wissen, wie und unter welchen Umständen Kreativität entsteht, noch nicht fähig, eine herausragende kreative Leistung objektiv zu identifizieren und definieren. Vielmehr diente uns diese unspezifische Leistung dazu, überhaupt erst kreative Persönlichkeiten ausfindig zu machen.

21

Dieses Manko und das Verlangen nach einer gesellschaftlich und wirtschaftlich nutzbaren Definition von Kreativität hat in den 70er Jahren die Produktperspektive hervorgebracht. In dieser Perspektive geht es ganz pragmatisch darum, eine kreative Leistung bewerten zu können. Doch wie bewertet man etwas Subjektives objektiv?<sup>58</sup> Die Antwort fiel denkbar ein-

54 Guilford, Joy P.: Creativity. In: *The American Psychologist* Bd. 5 (1950), Nr. 9. S. 446

55 Ebenda S. 445

56 Ersichtlich zum Beispiel in diesem Zitat von Runco: «When Barron & Harrington (1981) wrote the previous chapter on this topic for the Annual Review of Psychology, many investigators seemed to be unconvinced about the separation of creativity from traditional intelligence. Since that time the separation seems to have been widely accepted.» Runco, Mark A.: Creativity. In: *Annual Review of Psychology* Bd. 55 (2004). S. 679

57 Simonton, Dean K.: Creativity, Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects. In: *The American Psychologist* Bd. 55 (2000), Nr. 1. S. 153

58 Amabile, Teresa M.: The Social Psychology of Creativity: A Componential Conceptualization. In: *Journal*

fach aus: Kreativ ist, was andere Personen im selben Milieu als kreativ empfinden. Zunächst ist Kreativität also einfach ein Etikett aus anderen subjektiven Meinungen die eine quasi-objektive Bewertung ermöglichen soll.

«A product or response is creative to the extent that appropriate observers independently agree it is creative. Appropriate observers are those familiar with the domain in which the product was created or the response articulated. Thus, creativity can be regarded as the quality of products or responses judged to be creative by appropriate observers, and it can also be regarded as the process by which something so judged is produced.»<sup>59</sup>

Diese Perspektive umschifft das Problem der schwierigen Definierbarkeit der Kreativität in dem sie nur das Resultat eines kreativen Prozesses misst. Vordergründig lassen sich damit Arbeitsabläufe rasch optimieren und Kreativität pragmatisch messen. Sie kann außerdem gut die unterschiedlichen Grade wie viel Kreativität in einer Leistung steckt aufzeigen.<sup>60</sup> Mit Hilfe der Umgebung in welcher ein kreatives Produkt oder Leistung implementiert wird, sollte Kreativität daher beliebig quantifiziert werden können.

Dies rückt beim kreativen Individuum oder der kreativen Gruppe vor allem die Kenntnis der Umgebung, in welcher ein Produkt oder eine Lösung angewendet werden soll, in den Vordergrund. Mit anderen Worten muss bei einer kreativen Leistung aufgrund des intersubjektiven Wissenstandes quantifiziert werden. Etwas Kreatives soll idealerweise in irgend einer Form relativ zu dem «neu» sein, was als «alt» wahrgenommen wird. Abhängig davon wie stark die Umgebung das Neue rezipiert, kann dann einen Rückschluss auf die kreative Leistung des Urhebers oder der Urheberin gezogen werden.<sup>61</sup> Es geht insbesondere darum erkennen zu können, was in der Gesellschaft als Neu gilt und wo deren Bedürfnisse an Neuerungen liegt.

Dass das Konzept einer kollektiven Kreativität aus einer produktorientierten Betrachtung heraus kein Problem darstellt, kann hier schon vorweggenommen werden. Es spielt ultimativ keine Rolle, wer und wie viele am Produkt beteiligt sind, um die kreative Leistung beurteilen zu können. Mit dieser Methode kann die kreative Leistung ganzer Organisationen wie Firmen gemessen werden und nachverfolgt werden, wie sich kreativitätssteigernde Maßnahmen auf eine solche auswirken. Aus der Produktperspektive heraus gesehen lässt sich zudem beobachten, dass die Gruppe effizientere Resultate vorbringen müssten als einzelne Individuen. Dies wird mit der höheren Bewertungsleistung einer Gruppe begründet. Eine Gruppe sollte schneller als eine einzelne Personen bewerten können, ob eine Erfindung für eine bestimmte Zielgruppe von hoher Qualität und Relevanz ist.<sup>62</sup>

---

of Personality and Social Psychology Bd. 45 (1983), Nr. 2, S. 359

59 Ebenda

60 Ebenda S. 361

61 Ebenda

62 Simonton, Dean K.: Creativity. Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects. In: The American Psychologist Bd. 55 (2000), Nr. 1. S. 154

Damit ist jedoch schon einer der großen Schwierigkeiten dieser Perspektive angesprochen: In dem das wichtigste Element die Bewertungsleistung ist, sie identifiziert was Kreativität ist, sind wir sehr weit davon weg zu wissen, was Kreativität tatsächlich ausmacht. Allein das Wissen darum, was als kreativ gilt, sagt noch nichts darüber aus, wie diese zu Stande kommt,<sup>63</sup> geschweige denn, ob jemand der diese Bewertungsleistung vollbringt selbst schon kreativ ist.

Dieser radikale Pragmatismus hat noch andere unschöne Effekte. Es ist absurd anzunehmen, eine kreative Leistung sei keine solche mehr, wenn sie sich im Nachhinein als unbeabsichtigte Kopie herausstellt. Ist denn ein außergewöhnlich arrangerter Blumenstrauß keine kreative Leistung mehr, wenn sich bei der Bewertung der kreativen Leistung im nachhinein zeigt, dass dies in ähnlicher Weise schon mal so gemacht wurde?<sup>64</sup> Spezifisch für die Grundsatzfragen die in dieser Arbeit gestellt werden, hat diese Perspektive daher wenig Nutzen. Sie verrät nicht viel über die Mechanismen und Grundbedingungen der Kreativität, sondern bloß über die Bewertung was intersubjektiv als kreativ gilt und was nicht. Eine direkte Rückübertragung auf das kreativ-sein eines Subjekts oder einer Gruppe kann nicht gelingen.

#### 2.4.4 «Press»

Auch wenn die vorhergegangene Perspektive hohe wirtschaftliche Nutzbarkeit gegen eine geringe Erklärungsleistung eintauscht und daher für die philosophische Forschung von gerinem Interesse ist, weist sie dennoch auf die gesellschaftliche Dimension der Kreativität hin. Zwar wurde die Abhängigkeit kreativer Personen von ihrer Umgebung in die Betrachtung miteinbezogen, nicht aber umfangreichere gesellschaftliche Phänomene:

«Beyond the realm of interpersonal and disciplinary interactions, there exists the larger external milieu. Sociologists and anthropologists have long argued that creativity is mostly if not entirely a sociocultural phenomenon (e.g., Kroeber, 1944), but only in the past couple of decades have psychologists begun to scrutinize the extent to which creative achievements depend on the impersonal and pervasive zeitgeist (Simonton, 1984).»<sup>65</sup>

Es gibt auch aus der Philosophie Stimmen die mahnen, Kreativität sei vor allem ein soziales Phänomen westlicher Gesellschaft. Seele und Wagner zum Beispiel beschreiben in ihrer kleinen «Geschichte des Neuen» die Befreiung des Neuen aus den Fängen des Katholizismus im Laufe der Aufklärung und somit dessen modernen Werdegang als eine der wichtigsten *westlichen* Grundkonstante.

63 Das erinnert ein bisschen an den Ausspruch: «Philosophie ist, was Philosophen tun!»

64 Die in diesem Kapitel oft zitierte Theresa M. Amabile bietet Rettungsmöglichkeiten an in dem sie zwischen einer konzeptuellen Kreativität und einer operationalen trennt und betont, dass es hier zunächst mal nur um zweitere geht. Kreativität, so Amabile, sei vorwiegend heuristisch, weshalb nur die Beurteilungsleistung wirklich kreativ ist. Amabile, Teresa M.: The Social Psychology of Creativity: A Componential Conceptualization. In: Journal of Personality and Social Psychology Bd. 45 (1983), Nr. 2. S. 360-361. Zum Vorschlag, Kreativität sei in ihrem Entstehen heuristisch siehe die Bemerkungen Pericles in Kapitel 3.3.4

65 Simonton, Dean K.: Creativity. Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects. In: The American Psychologist Bd. 55 (2000), Nr. 1. S. 155

«[...] Das Bild des sich selbst bestimmenden Menschen, der sich in dem großen Experiment der Geschichte im Laufe der Generationen aus sich heraus von allen Irrtümer befreit und durch wissenschaftlichen Fortschritt vervollkommen wird zum Ideal aufklärerischem Denken.»<sup>66</sup>

Dass das Streben nach immer noch Neuerem und der inflationäre Gebrauch der Adjektive «neu», «innovativ» oder «revolutionär» in der westlichen Gesellschaft wohl tatsächlich unserer Kultur geschuldet sind, soll denn auch gar nicht in Frage gestellt werden. Die Kritik könnte allerdings nur eine (in unserem Fall überschwänglich positive) Bewertung des Neuen betreffen, nicht aber deren Existenzbedingung. Jegliche Entwicklungen einer Gesellschaft hin zu neuen Normen, neuen Kommunikationsformen oder gar trivialen Dingen wie Werkzeugen und Bautechniken führen in ihrem Kern wahrscheinlich über den Weg des Kreativen.

Ziel der Forschungen rund um die «Press»-Dimension ist zunächst, ebendiese Einflüsse der Gesellschaft (oder kleineren sozialen Gefügen wie Familien, Firmen, Staaten) auf eine kreative Leistung oder Persönlichkeit zu untersuchen.<sup>67</sup> Dazu wird in unterschiedlichen empirischen Forschungsdisziplinen erhoben, welche Faktoren wie Organisationsstrukturen, Familienkonstellationen, Zeit und Erwartungsdruck, extrinsische und intrinsische Motivationen und so weiter auf die kreative Leistung des Subjekts Einfluss haben könnten. Die Resultate dieser Forschungen liegen auf der Hand und bedürfen keiner ausschweifenden Erklärung: Eine große Toleranz und Freiheit gegenüber abweichenden Ideen, eine hohe intrinsische Motivation, flache Hierarchiestrukturen und Belohnungs- anstelle von Bestrafungsmaßnahmen führen zu einem kreativitätsfreundlichen Umfeld.<sup>68</sup>

Die Versuchung in der Forschung ist anscheinend groß, an diesem Punkt stehen zu bleiben und die pragmatischen Ansätze der Produktperspektive anzuerkennen, wonach sich der gesellschaftliche Einfluss in die Kreativität auf die Bewertung und Normierung beschränkt und allenfalls noch anzuerkennen, dass familiäre und schulische Umstände zu einer mehr oder weniger kreativen Persönlichkeit führen<sup>69</sup> und damit mit den Erklärungen zum Einfluss der Gesellschaft auf die Kreativität zufrieden zu sein.

24

Ein großer Teil der Kreativitätsforschung, insbesondere die neusten Forschungen über artifizielle Kreativität, behandeln denn auch Kreativität wie ein reines Auswahlverfahren. Man geht davon aus, der oder die Kreative erstelle durch willkürliche Rekombination strukturähnlicher Sachverhalte unzählige neue Dinge, die er dann mit geschickter Hand auswählt und der Zielgruppe präsentiert, welche im Anschluss seine Auswahl als gut oder schlecht bewertet.<sup>70</sup>

66 Seele, Peter; Wagner, Till: Eine kleine Geschichte des Neuen. In: Seele, P. (Hrsg.): Philosophie des Neuen. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008. S. 57

67 Vgl. Runco, Mark A.: Creativity. In: Annual Review of Psychology Bd. 55 (2004). S. 661-662

68 Einen guten Überblick über die verschiedenen Forschungen und Resultate findet sich in der eben genannten Quelle: Runco, Mark A.: Creativity. In: Annual Review of Psychology Bd. 55 (2004). S. 661-662

69 Csikszentmihalyi, Mihaly: Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity. In: Sternberg, R. J. (Hrsg.): Handbook of Creativity. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. S. 314

70 Große Teile des Artikels von Amabile wirken genau so, wenn Sie in einer operationalen Definition sagt: «A product or response is creative to the extent that appropriate observers independently agree it is creative.» Amabile, Teresa M.: The Social Psychology of Creativity: A Compositional Conceptualization. In: Journal

Damit wird das Haben einer Idee entzaubert und die kreative Leistung auf die Ebene der Evaluierung verschoben.

Die Realität ist vermutlich etwas komplexer. Ein guter Einfall entsteht nicht bloß durch bewusste Rekombination und Auswahl. Gerade Personen die als besonders kreativ gelten, verblüffen oft mit Punktlandungen: Egal was für ein Ausgangsmaterial zur Verfügung steht, schaffen diese es, gute Ideen zu haben, ohne vorher alle möglichen Variationen durchgegangen zu sein.<sup>71</sup> Damit liegt der Schluss nahe, die Rolle der Umwelt könnte schon im Prozess des kreativ-seins zu finden sein. Der Aufgabe näher zu beleuchten, wie Kreativität als Gruppenprozess verstanden werden könnte, werde ich mich im Kapitel sechs widmen. Zuvor will ich kurz darlegen, was wir aus der empirischen Kreativitätsforschung in die Philosophie mitnehmen sollten und wie sich daraus eine philosophische Kreativität formulieren liesse.

## 2.5 Die Eckpfeiler der empirischen Kreativität

Zieht man die empirische Kreativitätsforschung zu Rate, muss man sich zu allererst von der alltäglichen Verwendung des Begriffs distanzieren. Die Kreativität der Fachwissenschaften ist nicht primär eine künstlerische Tätigkeit, sondern nur ein möglicher Bestandteil dieser. Damit sind Form und Farbe sowie das Prädikat «Kunst» weder ein hinreichendes noch ein notwendiges Indiz für Kreativität. In den Betrachtungen zum Prozess der Kreativität hat sich die Nebensächlichkeit des konkreten Inhaltes einer kreativen Handlung deutlich gezeigt. Beim Kreativitätsbegriff der Fachwissenschaften handelt es sich um den mehr oder weniger bewussten Vorgang zur Erschaffung von Neuem, egal in welcher Situation.

Irreführend wäre auch die romantische Vorstellung, Kreativität geschehe nur dann, wenn Genies in einsamen Stunden revolutionäre und weltbewegende Neuheiten schaffen. Die Persönlichkeitsforschung sieht die grundsätzliche Fähigkeit aller Menschen zu Kreativität. Es gibt lediglich Unterschiede in der qualitativen Ausprägung; außerordentlich kreative Menschen neigen zum Beispiel zu einer großen Risikobereitschaft, hoher kognitiver Flexibilität und ausgeprägter Toleranz dem Scheitern gegenüber.

25

Das weist wiederum auf den schwierig zu fassenden Charakter der Kreativität hin, sie ist weder ein linearer oder algorithmischer, noch ein heuristischer Vorgang. Kreativ zu sein heißt daher immer auch, sich dem Risiko auszusetzen, keine Lösung finden zu können. Trotz dieser Unvorhersehbarkeit gibt es im Gegensatz zu bloßen Einfällen oder der Fantasie offenbar Maßstäbe für eine kreative Lösung. Dies weil zum einen der bewusste kreative Prozess kein «Mode of Life» ist, sondern in den Fachwissenschaften als gerichtete Handlung beschrieben wird und zum anderen einer konkreten Fragestellung oder einem konkreten Bedürfnis entspringt.

---

of Personality and Social Psychology Bd. 45 (1983), Nr. 2. S. 359

71 Das hat schon Peirce um die Jahrhundertwende thematisiert: «Denken Sie daran, wieviele Trillionen von Trillionen von Hypothesen man machen könnte, von denen nur eine einzige Wahr ist; und doch stößt der Physiker nach zwei oder drei oder höchstens einem Dutzend Vermutungen fast genau auf die richtige Hypothese.» Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 401

### *3. Kreativität aus philosophischer Sicht*

Der rasche und zugegebenermaßen grobmaschige Überblick über die empirische Kreativitätsforschung hatte zum Ziel, mit den Begriffen der Fachwissenschaften auf Tuchfühlung zu gehen und deren Grundlagen herauszuarbeiten. Der Überblick offenbarte die verschiedenen Perspektiven und Disziplinen der modernen Kreativitätsforschung, deren Fragestellungen und Erkenntnisse. Er zeigte jedoch auch die Vielfältigkeit und das junge Alter dieser.

Dieser empirische Begriff der Kreativität wird deshalb begrifflich zuerst eingeordnet und kritisiert werden müssen, bevor er in das philosophische Argument aufgenommen werden kann. Damit ist keinesfalls eine «Berichtigung» gemeint, sondern vielmehr eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Fragestellungen zwischen empirischer und philosophischer Forschung. Diese Auseinandersetzung soll zuerst jene Fragmente des Kreativitätsbegriffs identifizieren, die der Methodik der empirischen Forschung geschuldet sind, einem philosophischen Konzept der Kreativität jedoch keine erkenntnisgewinnenden Dimensionen hinzufügen können. Umgekehrt gilt es danach diejenigen Teile aufzuspüren, welche den eigentlichen Kern der Kreativität bestimmen und die Kreativität gegenüber den Begriffen der Phantasie auf der einen und den Begriffen der Analyse und Erfahrung auf der anderen Seite abgrenzen.

Dazu wird in diesem Kapitel zuerst auf den Unterschied zwischen einem naturwissenschaftlichen und einem philosophischen Verständnis von Kreativität eingegangen werden müssen. Danach werde ich ein Modell einer philosophischen Kreativität erarbeiten um zu zeigen, wie eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Begriff funktionieren könnte. Erst dann kann der Begriff operationalisiert werden in dem seine charakteristischen Eigenschaften, philosophischen Herausforderungen und notwendigen sowie hinreichenden Bedingungen aufgezeigt werden. Zum Ende dieses Kapitels soll zumindest ein arbeitsfähiges Grundmodell der Kreativität entstehen, welches man guten Gewissens der empirischen Forschung gegenüber in der philosophischen Diskussion benutzen kann.

26

#### *3.1 Über das Verhältnis philosophischer und empirischer Fragestellungen*

An dieser Stelle will ich keine Wissenschaftskritik betreiben, vielmehr geht es darum, kurz fundamentale Unterschiede der Forschungsperspektiven zu thematisieren, um die Richtung des hier präsentierten philosophischen Vorgehens zu plausibilisieren. Einer dieser Unterschiede zwischen der philosophischen und naturwissenschaftlichen Forschung ist die Art der Fragestellung. Peter Sukale weist in einem Aufsatz zum Phänomen des Neuen auf eine mögliche Unterscheidung zwischen einer ontologischen und einer erkenntnistheoretischen Fragestellung hin.<sup>72</sup> Dies könnte eine treffende Möglichkeit sein um den Unterschied festzumachen. Die philosophische Frage in dieser Arbeit thematisiert die Grundstrukturen der

---

<sup>72</sup> Sukale, Peter: Nichts neues über Neues? In: Seele, P. (Hrsg.): Philosophie des Neuen. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

Kreativität, deren Möglichkeit und Bedingungen im individuellen, speziell aber auch sozialen Kontext. Diese eher ontologische Fragestellung deckt sich nicht ganz mit der Fragestellung der Fachwissenschaften, welche mehr angewandt-erkenntnistheoretisch arbeitet und hauptsächlich fragt, was für Wissen für die Kreativität förderlich ist, welche kognitiven Eigenschaften nützlich sind und wie Kreativität ablaufen muss, damit sie möglichst erfolgreich zu einem neuen Produkt oder einer neuen Erkenntnis führt.

### *3.1.1 Konzeptuelle Schwächen*

Die Angewandtheit, diese Kritik will ich besonders vorsichtig formulieren, könnte einer der Gründe sein, weshalb es aus der Sicht der Philosophie besonders einfach ist, bei der fachwissenschaftlichen Kreativitätsforschung konzeptuelle Schwächen auszumachen. Diese Schwächen sind wahrscheinlich aus der Sicht der einzelnen Forschungsperspektiven nicht gravierend, weil immer nur einen Teilaспект der Kreativität thematisiert werden: Ein sehr dünnes Rumpfkonzept der Kreativität kann reichen, wenn man zum Beispiel den Einfluss von Teamstrukturen auf die Kreativität untersuchen will. Kreativität ist einfach ein vorher definierter quantitativer Output an Ideen.<sup>73</sup>

Ein anderes Beispiel zeigt wie pragmatisch der Umgang mit der Kreativität in den Fachwissenschaften sein kann. Die einflussreiche Kreativitätsforscherin Theresa M. Amabile thematisiert in folgendem Abschnitt die Wichtigkeit der sozialen Umwelt, welche richtigerweise die Bedingungen herausragender Kreativität setzt. Wie aber wird bei ihr Kreativität definiert?

«A product or response is creative to the extent that appropriate observers independently agree it is creative. Appropriate observers are those familiar with the domain in which the product was created or the response articulated. Thus, creativity can be regarded as the quality of products or responses judged to be creative by appropriate observers, and it can also be regarded as the process by which something so judged is produced.»<sup>74</sup>

Bei dieser Fragestellung wird Kreativität im Prinzip auf die Formel «Kreativ ist, was man als kreativ empfindet» reduziert. Diese radikale Vereinfachung kann der Forschung vielleicht dienen, in dem das vereinfachte Konzept nicht von der eigentlichen Fragestellung ablenkt, philosophisch gesehen ist sie hingegen nicht dienlich.

27

### *3.1.2 Eine philosophische Aufgabe*

Diese konzeptuellen Versäumnisse zwingen mich dazu, ein etwas umfangreicheres Konzept der Kreativität zumindest in seinen Grundzügen zu erarbeiten. Dazu müssen die Erkenntnisse der empirischen Forschung berücksichtigt werden, wenn auch eine kritische Distanz zu ihnen nicht fehlen darf.

73 Hoever, Inga J; van Knippenberg, Daan; van Ginkel, Wendy P; Barkema, Harry G: Fostering Team Creativity: Perspective Taking as Key to Unlocking Diversity's Potential. In: *The Journal of Applied Psychology* Bd. 97 (2012), Nr. 5, S. 982–996.

74 Das Zitat findet sich hier: Amabile, Teresa M.: *The Social Psychology of Creativity: A Componential Conceptualization*. In: *Journal of Personality and Social Psychology* Bd. 45 (1983), Nr. 2, S. 359. Es muss erwähnt werden, dass Amabile nicht nur eine «operationelle» Definition wie diese formuliert, sondern auch eine «konzeptuelle», die mehr Einflüsse berücksichtigt. Ebenda S.360

Das Unterfangen meiner Fragestellung ein solides konzeptuelles Fundament geben zu wollen ist nicht nur Bedürfnis, welches dem Naturell der philosophischen Fragstellung entspringt, es entspricht auch einem selbstidentifizierten Manko der gegenwärtigen Kreativitätsforschung. Gleich mehrere Quellen belegen die Klage der ForscherInnen, den einzelnen Forschungszweigen fehle ein gemeinsames Konzept für Kreativität:

«Beyond expanding the scope of empirical inquiries, more attention must be devoted to the development of more comprehensive and precise theories of creativity.»<sup>75</sup>

«Although several efforts in the field of psychology and neuroscience have been levelled at dispelling the aura of inscrutability surrounding this complex ability, far more conceptual and empirical work is necessary to develop a thorough understanding of this multi-faceted construct [...].»<sup>76</sup>

In dieser Arbeit kann dieser Forderung zwar nur beschränkt nachgekommen werden, aber sie strukturiert zumindest dieses Kapitel, in dem die philosophische Aufarbeitung der Kreativität vor allem konzeptuell erfolgen soll. Die Fachwissenschaften gaben im vergangenen Kapitel die wichtigen Rahmenbedingungen vor, welche das hier zu erarbeitende philosophische Konzept berücksichtigen muss.

### 3.2 Philosophische Kreativität

Nach dem auf die Unterschiede zwischen der philosophischen und naturwissenschaftlichen Fragestellungen hingewiesen wurde, müsste an dieser Stelle eine eingehendere Erläuterung der philosophischen Vorstellungen von Kreativität folgen. Bereits ein kurzer Blick in die Philosophiegeschichte offenbart jedoch das Fehlen einer klaren Vorstellung, was mit Kreativität gemeint ist.

28

Einerseits liegt dies an der Neuheit: Die engere philosophische Kreativitätsforschung, wenn man diese überhaupt so benennen möchte, ist analog zu ihrem empirischen Gegenstück noch sehr jung. Im deutschen Sprachraum wird zum Beispiel in mehreren Quellen<sup>77</sup> der deutsche Kongress für Philosophie im Jahre 2005 als eigentliche philosophische Anerkennung des Begriffs und Startschuss für eine philosophische Auseinandersetzung gesehen.<sup>78</sup> Bei näherer Betrachtung ist dies vielleicht etwas zu pessimistisch, da unter anderem Namen zumindest Teile der Kreativität und deren Grundlagen seit langer Zeit erforscht werden. Diese umfassen fundamentale Konzepte wie die Frage nach der Realität, nach Imagination, Phantasie, Traum, nach dem Neuen und den Fragen des Schöpferischen und der Handlung.

75 Simonton, Dean K.: Creativity. Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects. In: The American Psychologist Bd. 55 (2000), Nr. 1. S. 156

76 Abraham, Anna; Pieritz, Karoline; Thybusch, Kristin; Rutter, Barbara; Kröger, Sören; Schreckendiek, Jan; Stark, Rudolf; Windmann, Sabine; Hermann, Christiane: Creativity and the Brain: Uncovering the Neural Signature of Conceptual Expansion. In: Neuropsychologia Bd. 50 (2012), Nr. 8. S. 1906

77 Zum Beispiel im Vorwort zum Sammelband «Philosophie des Neuen» von Peter Seele: Seele, Peter F.: Philosophie des Neuen. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

78 Kreativität. XX. Deutscher Kongress für Philosophie 26.–30. September 2005 in Berlin.

Andererseits erschwert die Positionierung der Kreativität eine philosophische Auseinandersetzung. Sie befindet sich an mehreren, schwierig zu definierenden Schnittstellen. Eine dieser Schnittstellen ist jene zwischen Realität und Fantasie. Das spekulative Moment der Kreativität hindert uns daran, sie als theoretisches Wissen zu deklarieren, weil in der Kreativität, in dem auf eine gewisse Art und Weise Neues geschaffen wird, eher kognitive Inhalte *erweitert* als *abgerufen* werden. Dennoch darf sie nicht mit Fantasie in Verbindung gebracht werden, weil sie nichts Fantastisches schafft, sondern gemäß der fachwissenschaftlichen Definition «bloß» neue Lösungen zu konkreten, praxisnahen Problemen, Herausforderungen oder Bedürfnissen liefert.

Auch wenn der junge Begriff der Kreativität nicht aus der Philosophie selbst stammt, wäre es äußerst interessant, dessen Spuren in der Philosophiegeschichte genauer zu verfolgen. Sie würden wohl über Platons Theaitetos führen,<sup>79</sup> über den schöpferischen Geist bei Schopenhauer und Nietzsche,<sup>80</sup> dem Produktionsbegriff bei Marx,<sup>81</sup> der kreativen Metaphysik Whiteheads,<sup>82</sup> den Arbeiten der Neopragmatisten ausgehend von Peirce und dessen Abduktionsbegriff<sup>83</sup> und den neueren Auseinandersetzungen zum Neuen bei Boris Grojs<sup>84</sup> und deren umfangreichen Rezeption. Dieses Vorhaben würde leider den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Eine dieser Spuren könnte jedoch vielversprechend sein. Sie führt uns zum Amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce. Die verblüffende Ähnlichkeit zwischen Peirces Schriften über das Neue in der Wissenschaft und den schon thematisierten Erkenntnissen der psychologischen Kreativitätsforschung alleine würde es erlauben, ihn als Anhaltspunkt in der Philosophie beizuziehen.<sup>85</sup> Unterstützend dazu bringt Peirce in seiner umfangreichen Arbeit viele Aspekte der Kreativität mit der klassischen Handlungstheorie<sup>86</sup> und analytischen Philosophie in Verbindung, was später den Übergang zur Handlungstheorie erleichtern wird.<sup>87</sup>

### 3.3 Amerikanischer Pragmatismus

Eine Ausnahme von der halbherzigen Auseinandersetzung der gegenwärtigen Philosophie mit der Kreativität bilden die Neopragmatisten um Hans Joas. Sie beschäftigten sich explizit

79 Lenk, Hans: Kreative Aufstiege: Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 186

80 Vgl. zum Beispiel hier: Häußling, Roger: Zur Rolle von Kreativität heute: Versuch eines Diskurses zwischen Gegenwartphilosophie, Nietzsches Denken und aktueller Musik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

81 Joas, Hans: Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 128

82 Vor allem in Whitehead, Alfred N.: Process and Reality: An Essay in Cosmology; Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927/28. Cambridge: University Press, 1929.

83 Siehe zur Einführung zum Beispiel Schubert, Hans-Joachim; Joas, Hans; Wenzel, Harald: Pragmatismus zur Einführung, Zur Einführung... Hamburg: Junius Verlag, 2010.

84 Siehe Grojs, Boris: Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie. München; Wien: Hanser, 1992.

85 Mehr zu den Gemeinsamkeiten folgt in den kommenden Kapiteln.

86 Schubert, Hans-Joachim; Joas, Hans; Wenzel, Harald: Pragmatismus zur Einführung, Zur Einführung... Hamburg: Junius Verlag, 2010. S. 13.

87 Apel, Karl-Otto: Der Denkweg von Charles Sanders Peirce: Eine Einführung in den amerikanischen Pragmatismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. Z.B. S. 23

mit ihr und erarbeiten mit Hilfe ihrer Wurzeln im amerikanischen Pragmatismus ein elaborierten Begriff des Kreativen.<sup>88</sup> Eine andere Strömung mit denselben Wurzeln geht von der Logik aus. Im deutschen Sprachraum befasste sich unter anderem Helmut Pape mit den Herausforderungen des Neuen in der Logik.<sup>89</sup> Beiden Ansätzen gemein ist die starke Bezugnahme auf Peirce und dessen Nähe zum Begriff der Kreativität.<sup>90</sup>

Peirce begründete Ende des 19. Jahrhunderts zusammen mit William James den Pragmatismus, der für das Verständnis des philosophischen Kreativitätsbegriffs eine zentrale Rolle spielt. In seinen Pragmatismus-Vorlesungen definierte er, dass «[...] die Frage des Pragmatismus die Frage der Abduktion ist [...]»<sup>91</sup> und meint damit das Erstellen von Hypothesen, das Zweifeln am Status Quo, das Überwinden von Problemen mit neuen Ideen. Nach Helmut Pape könnte man heute sogar sagen, Peirce meine damit der Pragmatismus sei eine *Philosophie der Kreativität*.<sup>92</sup> Die wirklich interessanten Dinge geschehen nach Peirce nicht dann, wenn alles den gewohnten Bahnen nachgeht, sondern wenn etwas zweifelhaft wird, Probleme überwunden und neue Lösungen, neue Ideen gesucht werden müssen. Dieses «kreative Handeln»<sup>93</sup> sei «der Schlüssel zur Beantwortung philosophischer Grundfragen: Bewusstsein, Erkenntnisse und Bedeutungen entwickeln sich nach Peirce im Verlauf der kreativen Lösung von Handlungsproblemen.»<sup>94</sup>

Diese Bemerkungen von Peirce gingen Anfang des 20. Jahrhundert etwas unter, dessen Schüler beschäftigten sich vermehrt mit anderen Aspekten des Amerikanischen Pragmatismus. Erst mit dem eben genannten Hans Joas taucht Peirce im Zusammenhang mit dem Begriff der Kreativität auf.<sup>95</sup> Joas entwickelt eine Theorie des Kreativen, welche über die Sprachgrenzen hinaus einen neuen Impuls in der Rezension Peirces bewirkte.<sup>96</sup>

### 3.3.1 Charles Sanders Peirce

Obwohl Peirce selbst nie den Begriff der Kreativität verwendet hat, er tauchte erst 50 Jahre später bei Joy Paul Guilford auf, ist er mit seinem Pragmatismus oder dem späteren Pragmatizismus enorm nahe an den modernen Kreativitätskonzepten dran. Es scheint gar, als ob

30

88 Als wichtigstes Werk wäre hier zu nennen: Joas, Hans. Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

89 Eine gute Sammlung verschiedener Aufsätze ist hier zu finden: Pape, Helmut, Hrsg.: Kreativität und Logik: Charles S. Peirce und das philosophische Problem des Neuen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

90 Schubert, Hans-Joachim; Joas, Hans; Wenzel, Harald: Pragmatismus zur Einführung, Zur Einführung... Hamburg: Junius Verlag, 2010. Einleitung z.B. S. 12

91 Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 409. - CP 5.197. Vorlesung 7: Pragmatismus und Abduktion.

92 Pape, H. (Hrsg.): Kreativität und Logik: Charles S. Peirce und das philosophische Problem des Neuen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. S. 9

93 Es ist wichtig zu verstehen, dass Peirce nie von kreativen Handeln gesprochen hat. So passend der Begriff sein mag, er wurde Peirce stets im Nachhinein in den Mund gelegt.

94 Schubert, Hans-Joachim; Joas, Hans; Wenzel, Harald: Pragmatismus zur Einführung, Zur Einführung... Hamburg: Junius Verlag, 2010. S. 10

95 Ebenda S. 143

96 Dalton, Benjamin: Creativity, Habit, and the Social Products of Creative Action: Revising Joas, Incorporating Bourdieu. In: Sociological Theory Bd. 22 (2004), Nr. 4. S. 603

ihm das Wort auf der Zunge läge, wenn er von der «Anstrengung auf neue Erkenntnis zu kommen» spricht:

«Ich nenne diese Anstrengung Forschen, obwohl ich zugestehen muß, daß das oft keine sehr passende Bezeichnung ist.»<sup>97</sup>

Diese Bemerkung dürfte ein weiterer Hinweis sein, sich in der Frage der philosophischen Kreativität direkt mit Peirce zu beschäftigen. Ermutigend im Hinblick auf den Schwerpunkt «kreatives Handeln» im kommenden Kapitel wirkt sich auch die Nähe Peirce zur klassischen Handlungstheorie aus. Der «schöpferische Geist» von Schopenhauer oder Nietzsche wird manchmal ebenfalls in Verbindung mit Kreativität gebracht, er ist jedoch nicht handlungsbezogen.<sup>98</sup> Ganz anders die kreative Abduktion bei Peirce, welche sich in unmittelbarer Nähe von Wünschen und Überzeugungen befindet und damit eine Verbindung zur klassischen Handlungstheorie schafft.<sup>99</sup>

### 3.3.2 Von der Erkenntnistheorie zur Kreativität

Zentral für Peirce ist der Gedanke des Zweifels, den er vom kartesischen Zweifel her ableitet, obwohl er den kartesischen Zweifel selbst für unnötig hält. Er erwähnt zwar seinen Respekt für Descartes,<sup>100</sup> kann aber mit seinem fundamentalen Zweifel nichts anfangen, weil wir uns mit diesem nicht aus dem Zweifeln befreien können: Wenn so fundamental wie Descartes gezweifelt wird, müssen wir beim Zweifel bleiben und kommen nicht mehr zurück zu den Überzeugungen. Dieses «Zurückkommen» zu den Überzeugungen beschreibt ebenjenen Prozess der Kreativität. Gehen wir den Weg über den kartesischen Zweifel, so wäre das nach Peirce als würde er zur Vorbereitung um von Wien nach Konstantinopel zu kommen «zum Nordpol reisen» nur um anschließend «geradewegs auf einem Längengrad» herunter gehen zu können um schlussendlich doch wieder an den selben Ort zu gelangen.<sup>101</sup>

Der Zweifel muss bei Peirce gar nicht fundamental sein, weil er nur zu einer Unterbrechung unseres gewohnten Ganges führen soll, wenn unser bisheriges Wissen nicht mehr ausreicht um zu handeln. Der Peiresche Zweifel verharrt danach nicht wie der fundamentale Zweifel Descartes, sondern sucht nach neuen Überzeugungen. Der Zweifel wird damit den Überzeugungen gegenübergestellt, welche unser Handeln prägen.<sup>102</sup> Natürlich handeln wir immer aus einem Wunsch oder Bedürfnis, das ausschlaggebende Element dafür *wie* wir handeln

97 Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 157 - CP 5.374

98 Man spricht eher von Lebensphilosophie: Joas, Hans: Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 174

99 Schubert, Hans-Joachim; Joas, Hans; Wenzel, Harald: Pragmatismus zur Einführung, Zur Einführung... Hamburg: Junius Verlag, 2010. S. 179

100 Ebenda

101 Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 41 - CP 5.264

102 Mehr dazu folgt in Kapitel 4.

sind jedoch Überzeugungen und diese sind in Handlungen nach Peirce nichts anderes als Verhaltensmuster oder Gewohnheiten:

«Das Gefühl des Überzeugtseins ist ein mehr oder weniger sicheres Anzeichen dafür, daß sich in unserer Natur eine gewisse Verhaltensgewohnheit eingerichtet hat, die unsere Handlungen bestimmen wird. Der Zweifel hat nie eine solche Wirkung.»<sup>103</sup>

Erst der Zweifel lässt überhaupt neugieriges Fragen aufkeimen, erst der Zweifel führt zu einer wissenschaftlichen Untersuchung und in weiterer Folge zu einem Erkenntnisgewinn. Peirce lässt jedoch die Schwierigkeit des Zweifelns nicht unerwähnt, der Mensch neige schließlich dazu Gewohnheiten nicht zu hinterfragen, weil er diese als «gesund» empfinde. Hinzu komme der Versuch der Herrschenden, unsere Überzeugungen derart zu manipulieren damit wir nicht in Zweifel über jene geraten.<sup>104</sup>

Denkt man an den späteren Max Wertheimer<sup>105</sup> könnte der Zweifel piercscher Ausprägung auch «produktiver Zweifel» genannt werden, es ist der Modus in dem nicht nur gewusste Inhalte verworfen, sondern neue generiert und geprüft werden. Der Zweifel verliert bei Peirce den negativen Beigeschmack des existenziellen Zweifels oder der Sinnkrise des Ewiggestrigen.<sup>106</sup> In der Wissenschaft zum Beispiel könnte der Zweifel einerseits dazu führen, eine zweifelhafte Theorie zu verwerfen, andererseits strukturiert er die Suche nach einer neuen, passenderen Theorie.

Um es noch einmal klar zu machen: Der Zweifel von Peirce darf auf keinen Fall kartesisch gedacht werden, weil er weder ein radikal skeptischer Zweifel, noch ein Zweifel in der Reflexion des Bewusstseins ist, sondern als rein praktischer Zweifel verstanden werden muss. Peirce und der Pragmatismus vertreten keine Bewusstseinsphilosophie, sondern eine Philosophie des Verhaltens und der Handlung.<sup>107</sup> Dort wo auch nach reiflicher Überlegung keine Zweifel aufkommen, gäbe es vielleicht auch gar kein Grund zum Zweifeln. Damit gewinnt Peirce der Überzeugung positive Seiten ab und entkommt der kartesischen Handlungsunfähigkeit durch den radikalen Zweifel.

«So haben beide, Überzeugung und Zweifel, positive, wenn auch verschiedene, Wirkungen auf uns. Die Überzeugung veranlasst uns zwar nicht, sofort zu handeln, aber sie versetzt uns in die Lage, uns auf bestimmte Art zu verhalten, wenn die Gelegenheit da ist. Der Zweifel hat keinerlei derartige Wirkung auf unsere Handlung, aber er regt uns zum Forschen an, bis er beseitigt ist.»<sup>108</sup>

103 Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 156 - CP 5.371

104 Beide Aussagen: Ebenda S. 171 - CP 5.387

105 Siehe dazu das Werk Productive Thinking. Wertheimer, Max: Productive Thinking. 1. Aufl. New York, NY u.A.: Harper, 1945

106 Schubert, Hans-Joachim; Joas, Hans; Wenzel, Harald: Pragmatismus zur Einführung, Zur Einführung... Hamburg: Junius Verlag, 2010. S. 20

107 Ebenda

108 Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 156 - CP 5.373

Die Beseitigung dieses Zweifels gelingt nur mit den Methoden der Wissenschaft und diese sind, dazu später mehr, geprägt von einer praktischen Intersubjektivität. Ein Erkenntnisgewinn durch alleinige Introspektion oder Begriffe a priori will er nicht gelten lassen.

«Wir haben kein Vermögen der Introspektion, sondern alle Erkenntnis der inneren Welt ist durch hypothetisches Schlussfolgern aus unserer Erkenntnis äußerer Fakten abgeleitet»<sup>109</sup>

Dieses hypothetische Schlussfolgern ist die wissenschaftliche Praxis, namentlich die Vorgänge der Deduktion, Induktion und Abduktion.<sup>110</sup> Alle drei Methoden haben bei Peirce eine Funktion im Erkenntnisgewinn. Die Deduktion ist ein notwendiger Schluss und bietet im Einzelfall Sicherheit, während die Induktion zumindest einen Hinweis auf die Wirksamkeit gibt.

«Die Deduktion beweist, daß etwas der Fall sein muß; die Induktion zeigt, daß etwas tatsächlich wirksam ist; die Abduktion vermutet bloß, daß etwas der Fall sein mag.»<sup>111</sup>

In dieser letzten logischen Schlussfolgerung ist nun versteckt, was man bei Peirce als Kreativität verstehen könnte. Die Abduktion sei der Prozess in welchem neue Ideen geboren werden und daher habe sie in der wissenschaftlichen Praxis eine Schlüsselfunktion. Die beiden ersten Schlussfolgerungen Deduktion und Induktion müssen darauf beschränkt sein, Hypothesen zu testen, sie können nicht zu einem Erkenntnisgewinn beitragen, weil sie keine Schlüsse auf ebendiese Hypothesen erlauben.

«Die Abduktion ist der Vorgang, in dem eine erklärende Hypothese gebildet wird. Es ist das einzige logische Verfahren, das irgend eine neue Idee einführt, denn die Induktion bestimmt einzig und allein den Wert, und die Deduktion entwickelt die notwendigen Konsequenzen einer reinen Hypothese.»<sup>112</sup>

Peirce ist sich bewusst, dass damit noch nicht unbedingt sichere Erkenntnis gewonnen ist. Noch vor den Erkenntnissen des «Lingusitic Turns» betont er einerseits die Wichtigkeit der Zeichen mit welchen wir uns auf Objekte aus der Erfahrung beziehen und andererseits die Kommunikationsgemeinschaft, in welcher diese Zeichen ausgetauscht werden, da es zwischen Objekt und Symbol keine natürliche Beziehung gibt.<sup>113</sup>

33

Neue Erkenntnis entsteht nur im Ausgang an einen Zweifel der die Handlungsgewohnheit und somit das bisherige Wissen oder der bisherige Gebrauch der Zeichen in Frage stellt. Wir können nicht hinter diese «Vorurteile» gehen und die Wahrheit aus den Zeichen oder aus

---

109 Ebenda S. 42 - CP 5.265

110 Bei Peirce zuerst noch Hypothese genannt, erst später verwendet er den Begriff Abduktion

111 Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 400 - CP 5.171

112 Ebenda S. 400 - CP 5.171

113 Schubert, Hans-Joachim; Joas, Hans; Wenzel, Harald: Pragmatismus zur Einführung, Zur Einführung... Hamburg: Junius Verlag, 2010. S. 40

dem Denken herauslesen, weil auch diese immer einer gesellschaftlichen Praxis ausgeliefert sind. Der Zweifel, die Krisen und Probleme lösen kreative Prozesse aus, die daraufhin durch Experiment und logischer Legitimation in der Kommunikationsgemeinschaft geprüft und etabliert werden und damit selbst wieder zu Verhaltengewohnheiten und Überzeugungen werden, die dann bei erneutem Zweifel wieder in Frage gestellt werden können.<sup>114</sup>

### 3.3.3 Die Nähe Peirce zu der gegenwärtigen Kreativitätsforschung

Wie schon in der Einleitung angekündigt ist Peirce, obwohl es noch 50 Jahre dauern wird, bis Kreativität in der empirischen Forschung benannt wird, schon sehr nahe an den Resultaten der modernen Kreativitätsforschung.

Kreativen Persönlichkeiten wird oft nachgesagt, sie seien im Gegensatz zu durchschnittlich kreativen Personen besonders sensibel auf Probleme, Brüche oder Inkonsistenzen. Sie erkennen *Möglichkeiten des anders Machens* früher als andere und kommen damit öfter auf neue Ideen.<sup>115</sup> In Peirces Worten könnte man sagen, außerordentlich kreative Menschen haben einen besonders ausgeprägten praktischen Zweifel an Strukturen und Erkenntnissen.

Gleich mehrere Parallelen kann man in Bezug auf die Bedingungen für eine gute Hypothese bei Peirce ziehen. Wie in der Kreativitätsforschung oft beschworen wird, muss eine Idee in dem Grade «neu» sein, damit sie sich deutlich von allen gegebenen Lösungen differenziert und von allen durch einfaches Schließen hergestellten Schlüssen abheben muss. Dies taucht ebenfalls bei Peirce auf, wenn er von einer Hypothese fordert, sie dürfe nicht «eine spezielle Art von Vorhersage» sein, von der wir schon wissen, dass für sie die Hypothese zutreffen wird.<sup>116</sup>

Die gefundenen Hypothesen müssen trotz ihrer Neuheit zweckmäßig sein, um das Problem zu Lösen oder das Bedürfnis nach Neuem zu befriedigen. Dies taucht ebenfalls in den Fachwissenschaften auf wenn diese sagt «ideas must be appropriate to the task at hand.»<sup>117</sup> Diese Zweckmäßigkeit schließt bei Peirce im wissenschaftlichen Kontext die Möglichkeit zum Beweis mit ein, anders könne eine Hypothese gar keinen Zweck haben.

«Wie sollte eine erklärende Hypothese aussehen, um mit Recht als eine Hypothese zu rangieren? Natürlich muß sie die Fakten erklären. Aber welche andere Bedingung sollte sie noch erfüllen um »gut« zu sein? Die Frage nach der Güte eines Gegenstandes besteht darin, ob jener Gegenstand seien Zweck erfüllt.»<sup>118</sup>

---

114 Ebenda S. 45

115 Ullmann, Gisela: Kreativität: Neue amerikanische Ansätze zur Erweiterung des Intelligenzkonzeptes. Weinheim [u.a.]: Beltz, 1968 S. 42

116 Auf der Webseite des US Patentamtes liest sich das zum Beispiel folgendermassen: «An Invention must also be: Novel, Nonobvious [...]» Website des United States Patent and Trademark Office, Kapitel «Inventors»: What can and cannot be patented? URL: <http://www.uspto.gov/inventors/patents.jsp>, Besucht am 21.07.2013.

117 Kaufman, James C.; Sternberg, Robert J.: Creativity. In: Change: The Magazine of Higher Learning Bd. 39 (2007), Nr. 4, S. 55

118 Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt

Ein solcher Beweis, dies wurde im vorhergehenden Kapitel erläutert, geschieht durch die wissenschaftliche Praxis der Deduktion und Induktion und endet dort wo die Kommunikationsgemeinschaft der Überzeugung ist, dass die Hypothese stimmt. Diese pragmatische Lösung verfolgen wie in den ersten Kapiteln dargestellt und kritisiert wurde auch viele kontemporäre KreativitätsforscherInnen wenn sie beurteilen müssen, ob eine Erfindung kreativ ist: Kreativ ist, was eine geeignete Benutzerinnengruppe als kreativ einschätzt.<sup>119</sup>

Die Erkenntnisse von Peirce decken sich damit oft mit den Vorstellungen und den mehr oder weniger impliziten Annahmen der empirischen Kreativitätsforschung. Der Zweifel kann in Verbindung gebracht werden mit der Persönlichkeitsforschung und deren Charakterisierung einer kreativen Persönlichkeit als jemand der nicht so schnell glaubt, schnell hinterfragt, sensibel reagiert und zweifelnd nach neuen Lösungen sucht. Weiter scheint die Neuheit eine wichtige Rolle zu spielen, Neuheit bei Peirce verstanden als unabgeleitet, unvermutet und in den Fachwissenschaften als originell und «nicht offensichtlich» beschrieben wird. Neuheit muss als spezifische Neuheit begriffen werden, als eine Neuheit einerseits in Bezug auf das Alte und andererseits in Bezug auf seine Zwecke: Die Neuheit hat nicht bloß aufgrund ihrer Neuheit Qualität, sondern aufgrund ihrer Zweckmäßigkeit, darin sind sich Peirce wie auch die Fachwissenschaften einig.

Nach dem der Prozess, die Qualitätskriterien und Bedingungen der spezifischen Neuheit der Kreativität bei Peirce geklärt wurden, stellt sich nur noch die Frage, wie wir auf ebendiese Neuheit kommen? Wie kann das Haben einer Idee oder einer Erleuchtung sinnvoll erklärt werden? Muss dies überhaupt erklärt werden?

### 3.3.4 Die Erleuchtung

Für viele ist dies der faszinierendste Teil an der Kreativität, er wird in der Alltagsverwendung sogar oft mit dieser gleichgestellt. Gleichzeitig ist er in theoretischer wie praktischer Hinsicht der schwierigste Teil, weil wir ihn weder praktisch beliebig reproduzieren noch theoretisch genau erklären können. Dementsprechend vielfältig sind die Erklärungsansätze: Es soll laut Lenk ein «Überschreiten von Grenzen und Übersteigen von Schichten»<sup>120</sup> sein oder im übertragenen Sinne einen «göttlichen Funken», wie Arthur Koestler es nennt.<sup>121</sup> Ein großer Teil der neurologischen Forschungen beschäftigen sich ebenfalls mit der Erleuchtung und versuchen den zutiefst schleierhaften Vorgang in dem Augenblick zu erfassen, in dem das Erlebnis der Idee im Gehirn stattfindet, was wie in früheren Kapiteln gezeigt einige Schwierigkeiten bereitet.<sup>122</sup>

am Main: Suhrkamp, 1991. S. 409 - CP 5.197

119 Zum Beispiel bei Theresa Amabile: Amabile, Teresa M.: The Social Psychology of Creativity: A Componential Conceptualization. In: Journal of Personality and Social Psychology Bd. 45 (1983), Nr. 2. S. 359

120 Lenk, Hans: Kreative Aufstiege: Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 59

121 Vgl Titel in; Koestler, Arthur: Der göttliche Funke: Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. 1. Aufl. der Sonderausg. Bern; Wien ua: Scherz, 1966

122 Siehe unter «Creative Insight» in: Sawyer, Keith: The Cognitive Neuroscience of Creativity: A Critical Review. In: Creativity Research Journal Bd. 23 (2011), Nr. 2. S. 142

Dieser Schwierigkeiten dürften die vielen ausweichenden oder stark vereinfachenden «Antworten» geschuldet sein. Es ist zum Beispiel sicher einfacher die Erleuchtung zu behandeln als hätte sie einen zufälligen Charakter, als sei sie die zufällige Rekombination verschiedener Faktoren, Ebenen oder Inhalte, aus denen die beste evaluiert wird.<sup>123</sup> Schon Peirce der sich ebenfalls mit diesem Problem herumgeschlagen hat, weist auf die Unmöglichkeit dieser Hypothese hin:

«Denken Sie daran, wieviele Trillionen von Trillionen von Hypothesen man machen könnte, von denen nur eine einzige Wahr ist; und doch stößt der Physiker nach zwei oder drei oder höchstens einem Dutzend Vermutungen fast genau auf die richtige Hypothese.»<sup>124</sup>

Warum der Mensch mit den Ideen oft so nahe an der Wahrheit liegt, ist auch für Peirce unklar. Er vermutet es müsse eine Art Einsicht in die allgemeinen Elemente der Natur geben:

«Es scheint mir, daß die klarste Feststellung die wir über die logische Situation machen können – die zudem am freisten von jeglicher fragwürdigen Beimischung ist –, die ist, daß wir sagen, der Mensch hat eine gewisse Einsicht, nicht stark genug, um öfter richtig als falsch zu liegen, aber doch stark genug, um nicht in der überwältigenden Mehrzahl aller Fälle eher falsch als richtig zu sein, – eine gewisse Einsicht in die Drittheiten, die allgemeinen Elemente, der Natur.»<sup>125</sup>

Obwohl Peirce einen quasi rationalen Erklärungsansatz verfolgt, scheint ihn die Idee doch sehr zu beeindrucken.

«[...] denn obwohl es [der Instinkt der Abduktion. Anm. M.B.] häufiger den falschen als den richtigen Weg einschlägt, ist es im ganzen gesehen doch das Wunderbarste unserer ganzen Konstitution.»<sup>126</sup>

In dieser Arbeit wird aufgrund der offensichtlichen Schwierigkeiten eine sehr pragmatische Linie verfolgt. Ich werde versuchen die Kreativität als ganzes Phänomen in diese Arbeit einfließen zu lassen von welchem das «Haben einer Idee» oder die Illumination nur ein Teil, zwar ein obskurer, aber von seiner Rolle her klar definierter Teil der Kreativität ist.

Was nach den Betrachtungen der fachwissenschaftlichen Vorstellung der Kreativität im vorhergehenden Kapitel und der Darstellung der philosophischen Sichtweise von Peirce vom Begriff der Kreativität übrig bleibt, wird im Folgenden zusammengefasst und kommentiert.

---

123 Siehe in Kapitel «Computer Combinations» in: Boden, Margaret A.: Computer Models of Creativity. In: AI Magazine Bd. 30 (2009), Nr. 3. S. 23

124 Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 401 - CP 5.171

125 Ebenda

126 Ebenda

### *3.4 Die Eckpfeiler empirischer Kreativität*

Damit im nächsten Kapitel das zentrale Element der kreativen Handlung erörtert werden kann, müssen nun alle gelegten Fäden aus den Fachwissenschaften und den philosophischen Bemerkungen zu Peirce zu einem Rumpfkonzept der Kreativität zusammengesponnen werden. Ziel ist es, eine brauchbare Vorstellung von Kreativität zu entwickeln, um diese mit der klassischen Handlungstheorie verknüpfen zu können.

Um das Ziel zu erreichen, könnte zunächst versucht werden, die verschiedenen Konzepte der Kreativität inhaltlich einzugrenzen und zu kategorisieren. Mit Weisberg ließe sich zum Beispiel zeigen, dass es wohl expressive, produktive, inventive, innovative oder emergente Kreativität geben muss (auch wenn sich diese Ausprägungen vielleicht überlagern können<sup>127</sup>). Der Philosoph Hans Lenk hat ebenfalls den bemerkenswerten Versuch unternommen, die verschiedenen Kreativitätskonzeptionen der empirischen Wissenschaft zu kategorisieren. Er nimmt die Kategorien auf, gibt sich jedoch noch nicht zufrieden.<sup>128</sup> Er will noch genauer wissen, wie viele Spielarten der Kreativität es gibt: Je nach dem in welchem Zusammenhang Kreativität betrachtet wird, unterscheidet er entweder eine «Ausdruckscreativität», eine «spielerische Kreationskreativität», eine «metaphorische oder analogische Kreativität», eine «Komoperationskreativität», «Konstitutionskreativität», «Intuitionskreativität», «Visionskreativität», «Abstraktionskreativität», «Normationskreativität» «Generierungskreativität» und viele weitere Spielarten der Kreativität (es sind deren zwanzig).<sup>129</sup>

Auch wenn es für diese verschiedenen Kreativitäten jeweils unterschiedliche Fähigkeiten, Einflussfaktoren und Gesetzmäßigkeiten gibt, müsse es nach Lenk dennoch eine gemeinsame Basis oder zumindest gemeinsame Grundbedingungen dieser geben.<sup>130</sup> Nach ebenjenen wird hier gefragt werden müssen, wenn die philosophische Kreativität als Diskussionsgrundlage der in dieser Erörterung gestellten Frage dienen soll. Welches sind jedoch diese Grundbedingungen der Kreativität?

#### *Die spezifische Neuheit*

Eine der möglichen Bedingungen einer kreativen Erkenntnis, einer kreativen Lösung oder eines Produktes, ist die *spezifische Neuheit*. Eine solche Neuheit taucht bei Peirce genauso auf wie in den Definitionen der Fachwissenschaften im ersten Kapitel und bewegt sich zwischen dem erwarteten, profanen, abgeleiteten, vorhersehbaren Neuen und dem fantasievollen, fantastischen, wahnhaft Neuen.

---

127 Robert Weisberg zeigt überzeugend an vielen Beispielen, dass es je nach Perspektive reproduktive, produktive und restrukturierende Kreativität gleichzeitig geben kann und dass sich Künstler wie Picasso mehreren Methoden zu eigen gemacht haben. Weisberg, Robert L.: Case Studies of Creative Thinking. In: Reproduction versus Restructuring in the Real World. In: Smith, Steven M.; Ward, Thomas B.; Finke, Ronald A.: The Creative Cognition Approach. Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, 1997

128 Lenk, Hans: Kreative Aufstiege: Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000 S. 94-95

129 Ebenda S. 107-113

130 Ebenda S. 94

Ersteres erfüllt die offenen Bedingungen des Neuen nur in einem weiten Sinne, es kann neu sein insofern als es noch nie da war, aber nicht neu im Sinne als es kreativ wäre. Wenn zum Beispiel eine Tanzgruppe eine neue und kreative Sprungfigur zeigt, ist die Reproduktion dieses Sprungs anderer Tanzgruppen abzusehen. Er wird für die reproduzierenden TänzerInnen selbst wie für die ZuschauerInnen neu sein aber nicht kreativ: Das Auftauchen dieser kopierten Sprungfigur in anderen Darbietungen kann erwartet werden. Neu ist demnach ein weiter Begriff, der nicht nur auf die Kreativität zutreffen kann. Neu kann auch eine Erfahrung oder ein Produkt sein das man Kauft und ist nur eine notwendige, keinesfalls aber eine hinreichende Bedingung für Kreativität.

Letzterem, dem fantasievollen und fantastischen Neuen, kann der Status des Neuen ebenfalls nicht abgesprochen werden. Es ist jedoch höchst fraglich, ob es in diesem Sinne ein kreatives Neues genannt werden kann oder sollte. Wenn ein Schulkind zum Beispiel die Aufgabe bekommt, ein Haus zu malen, anstelle dessen aber eine sonderbare farbige Spirale zeichnet, kann dies durchaus als neu und fantasievoll bezeichnet werden, kreativ aber scheint angesichts der Definition der Fachwissenschaften nicht zuzutreffen. Dies vor allem, weil die Kreativität ein spezifisches Neues generieren muss. Das Neue sollte sich auf die Ausgangslage auf eine gewisse Art und Weise beziehen. Erst wenn diese Bedingung erfüllt ist, ist das Neue als Neues verständlich, begreif- bzw. nachvollziehbar.

Die Amerikanische Künstlerin Alexa Meade liefert hierzu ein eindrückliches Beispiel. Sie malt Bilder die aussehen als wären sie klassische Vertreter realistischer Gemälde. Vordergründig wirken die Gemälde unspektakulär, erst beim zweiten Blick offenbart sich ein Tromp d'oeil: Maede malt nicht die Figuren auf das Bild, sondern das Bild auf die Figuren. Es entstehen dreidimensionale Bilder und Szenen die auf Abbildungen wirken als wären sie ganz normale Gemälde. Sie schafft so einen Bezug, die Bilder sind nicht unverständlich, sie erlauben eine Bezugnahme auf die Maltradition, obwohl die Art und Weise wie die Bilder entstanden sind neu ist.<sup>131</sup>

38

### *Erkenntnis des anders machen Könnens.*

Das spezifische Neue könnte als «erwartet Unerwartetes» beschrieben werden. Kreativität findet immer dort statt, wo eine Lücke, ein Problem, ein Bruch, ein Manko oder eine unausgeschöpfte Möglichkeit besteht, welche nicht mit üblichen Lösungen gelöst bzw. erfüllt werden kann oder wo dies nicht gewollt wird. Wichtig ist jedoch, dass ebendiese Möglichkeit des anders Machens erkannt wird. Dies ist eine Grundbedingung für die Kreativität und gleichzeitig die Stelle im Prozess, wo Peirces Zweifel startet und die Fachwissenschaften viele Merkmale kreativer Persönlichkeiten festmachen. Diese erkennt früher als andere, wo Bedarf an neuen Lösungen besteht und traut sich kreativ zu sein in Bezug auf die Erkenntnis des

---

131 Mehr noch spielt Maede genau mit diesem Spannungsverhältnis zwischen Erwartung und Unerwartetem und steht so in der Tradition der Tromp d'oeil Malerei. Beispiele hier: <http://alexameade.com/artwork/> abgerufen am 24.04.2013

anders machen Könnens, Müssens oder Wollens.<sup>132</sup> An dieser Stelle dürfte auch der Start einer Bezugnahme sein, der Punkt ab dem jemand beabsichtigt, kreativ zu sein.

Solche kreativen Erkenntnisse geschehen oft in Momenten in welchen sich die Rahmenbedingungen ändern. Als der Amerikanische Technologiekonzern Apple ein neues Smartphone vorstellte, welches es den Entwicklern erlaubte, eigene Programme für dieses zu entwerfen, erkannten viele das Potential dieser neuen Plattform. Ein eher unscheinbares Beispiel hierfür ist die einfache Taschenlampenapplikation: Die Voraussetzungen dafür waren denkbar einfach, alle Teile waren schon am Gerät vorhanden, es musste nur noch jemand die Möglichkeit erkennen, die Leuchtdioden, die eigentlich für den Blitz der Kamera vorgesehen waren, auch für eine Taschenlampe benutzen zu können.

### *Erleuchtung*

Ist die Möglichkeit des anders Machens erkannt und die spezifischen Anforderungen an das Neue erarbeitet, kommt die Zeit der Idee. Dieser zauberhaft anmutende Vorgang kann wie schon dargestellt unterschiedlich charakterisiert werden. Ein extrem umfangreiches Verständnis scheint aber weder die Fachwissenschaft noch die Philosophie zu haben. Es kann mit ziemlicher Sicherheit gesagt werden, dass die kreative Idee<sup>133</sup> nicht ohne Grundkenntnisse der Materie oder der spezifischen Voraussetzungen des erwarteten Neuen und einer Erkenntnis des anders machen Könnens, Müssens oder Wollens gehabt werden kann.<sup>134</sup>

Bei Peirce ist dieser Sachverhalt insofern implizit, als das er mit der Abduktion, dem kreativen Prozess, immer vorhandene Prämissen testen will. Er spricht von der Idee als Hypothese, wie diese verstanden werden können.<sup>135</sup> Die Prämissen sind im Prinzip genau dieser Wissenshorizont. In den Fachwissenschaften wird dieser Sachverhalt oft als «Problembewusstsein» beschrieben.<sup>136</sup>

Dieses Problembewusstsein oder die Prämissen unter welchen eine neue Idee entwickelt wird deuten noch auf etwas anderes hin: Bis zu einem gewissen Grade kann die Lösung oder zumindest die Möglichkeit einer Lösung aufgrund dieser «vorgeahnt» werden. Sogar offene kreative Prozesse mit wenig Einschränkungen finden in einem Wissenshorizont statt. Oft ist es im voraus klar, um was es sich handelt, was neu sein müsste. Die spezielle Natur der

---

132 Peirce siehe in diesem Kapitel Punkt 3.3, Forschungen zur kreativen Persönlichkeit in Kapitel 2.4.2

133 Vielleicht genauer ausgedrückt die zur Anforderung als passend bewertete Idee, die danach als Kreativ bezeichnet werden kann.

134 Eine Idee alleine kann durchaus «scheinbar aus dem Nichts» gehabt werden, aber eine als kreativ bewertete Idee, entspringend aus einem intendierten kreativen Prozess, um die es hier schlussendlich gehen wird, stammt vermutlich immer aus dem Wissenshorizont um die Möglichkeit des anders Machens und dessen Kontext. Siehe dazu Kapitel 4.4

135 Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 S. 400 - CP 5.171

136 Zum Beispiel hier: «creative ideas must be appropriate to the task at hand. Thus, a creative response to a problem is new, good and relevant.» Kaufman, James C.; Sternberg, Robert J.: Creativity. In: Change: The Magazine of Higher Learning Bd. 39 (2007), Nr. 4. S. 55

Erleuchtung verhindert trotzdem ein *konkretes Wissen* von dieser.<sup>137</sup> Neu bleibt in dem Sinne unbestimmt: Wir können unmöglich vorhersehen, auf was für Ideen wir genau kommen werden, auch wenn wir viele von den Bedingungen kennen, die diese Idee erfüllen muss.

Es wird die Legende von Isaac Newton und dem Apfel erzählt, in welchem Newton eines Nachmittags unter einem Apfelbaum beim Runterfallen eines Apfels die Idee der Gravitation für seine Himmelsmechanik gehabt habe. Die Geschichte illustriert, ob sie nun wahr sei oder nicht, die seltsamen Umstände unter welchen man manchmal Ideen hat. Zu behaupten die Idee kam «aus dem Nichts» wäre jedoch angesichts des enormen Wissens Newtons jenseits von vermessenen, vielmehr war dies die «unerwartete» Antwort auf eine Frage, die ihn schon lange beschäftigte.

### *Evaluation*

In der Kreativität können immer mehrere Ideen generiert werden und gerade eben wurde mit Peirce festgestellt, dass Hypothesen offenbar auch getestet werden müssen. Die Evaluation wird oft vergessen, dennoch ist sie für die Kreativität von außerordentlicher Wichtigkeit, weil hier entschieden wird, ob eine Idee zur Umsetzung kommt oder nicht. Niemand könnte sein Potenzial ausschöpfen, wenn er oder sie nicht evaluieren könnte, welche Ideen von hoher Qualität sind. Analog dazu würde niemand als kreativ bezeichnet werden, der bloß schlechte Ideen hat, auch wenn diese prinzipiell neu sein sollten. Die Maßstäbe müssen bereits vor der eigentlichen kreativen Handlung klar sein, was wiederum auf das Spezifische der Neuheit und die «Erkenntnis des anders Machens» hinweist.

Ein Beispiel aus der Technik zeigt, welchen Stellenwert der Evaluation gerade in komplexen technischen Neuerungsprozessen zukommen kann. Das Prinzip Verbrennungsmotoren mit Elektromotoren zu kombinieren ist schon sehr alt, bevor die IngenieurInnen von Toyota vor gut 15 Jahren entschieden, diesen sogenannten Hybridantrieb sehr erfolgreich für ihre Autos zu nutzen. Auf diese Idee werden andere innovative Hersteller auch schon gekommen sein, deren Evaluierung hat jedoch offenbar bis zu dem Zeitpunkt die Idee als unerwünscht oder nicht sinnvoll taxiert.

40

## *3.5 Das Phänomen philosophischer Kreativität*

Dem zu Beginn dieses Kapitels ausgerufenen Ziel ein philosophisch verwendbares Rahmenkonzept der Kreativität zu finden, konnte mit Peirce zumindest in den Grundzügen nachgekommen werden: Kreativität muss verstanden werden als ein Sammelbegriff für die Phänomene rund um die Entstehung von spezifisch Neuem. Im Phänomen der Kreativität wird nach diesen ersten Erkenntnissen die Möglichkeit des anders Machens erkannt und ausgelo-

---

<sup>137</sup> Wir können zum Beispiel vorhersehen, dass eine Brücke über den Pazifik zu schlagen wohl mit keiner noch so guten Idee gelöst werden kann, während eine Brücke über den Neusiedlersee durchaus mit einer guten Idee möglich ist, auch wenn ich deren Form noch nicht antizipieren kann. Die Fantasie wiederum kennt keine solchen Einschränkungen: In ihr kann ich sogar auf die Idee kommen eine Brücke ins Jenseits zu bauen.

tet, es braucht daraufhin einen Vorschlag des anders machen Könnens, den wir als Idee oder Erleuchtung bezeichnen könnten und eine Evaluation dieser Ideen auf ihre Neuheit und Qualität bzw. Zweckmäßigkeit hin.

Viele der Erkenntnisse dieser kurzen Definition wurden schon durch die Betrachtungen aus den Fachwissenschaften nahegelegt, andere wie die erkenntnistheoretische und bis zu einem gewissen Grade handlungstheoretische Dimension sind aus der Philosophie neu hinzugekommen. Gerade letztere wird im folgenden Kapitel noch mehr Aufmerksamkeit erhalten, denn bis jetzt wurde die konkrete Erscheinungsform der Kreativität offen gelassen: Wie viele Menschen an einem kreativen Prozess teilnehmen, wie bewusst oder unbewusst einzelne Eckpfeiler der Kreativität den Handelnden sind, ob es sich dabei um Produkte, Erkenntnisse, Handlungen oder Menschen dreht, ist noch undefiniert. Kreativität ist eben erst mal ein ungefährer Sammelbegriff mit den Eingangs genannten Bedingungen in der einen oder anderen Ausprägung. Zum Beispiel könnte ein neues und erfolgreiches Produkt unter diesen Bedingungen beschrieben werden: Es ist spezifisch neu, weil es eine neue Lösung auf ein Problem bietet und so eine Möglichkeit des anders Machens auslotet. Es verkörpert eine neue Idee und wenn das Produkt erfolgreich ist, ist es zweckmäßig gemäß der Evaluation der Konsumenten. Ebenso könnte auch der oder die ErfinderIn beschrieben werden: Die Person hat offensichtlich eine Möglichkeit des anders Machens erkannt und hatte wohl in diesem Erkennen den richtigen Wissenshintergrund, um auf eine oder mehrere Ideen zu kommen und die richtige davon auszuwählen.

Diese breite Streuung der Kreativität wird noch mehr zu reden geben, für den weiteren Verlauf der Arbeit ist aber weder das als kreativ empfundene Produkt oder die Umwelt, noch die genauen Bedingungen des Neuen zentral, sondern die Absicht einer Person, kreativ zu sein. Im folgenden Kapitel will ich deshalb dazu übergehen zu beschreiben, wie eine intendierte kreative Handlung ausgehend von den hier gemachten Erkenntnissen aussehen könnte. Dazu wird insbesondere der Zweifel von Peirce noch mehr Aufmerksamkeit erhalten. Es wird vielleicht erst an dieser Stelle klarer werden, wie weit Peirce schon die moderne Kreativitätsforschung antizipiert hatte, auch wenn er den Begriff «Kreativität» nicht selbst verwendet hat.

## 4. Die kreative Handlung

Der spärlichen philosophischen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Kreativität ist der Umfang der vergangenen ersten Teile dieser Arbeit geschuldet. Weder in der klassischen Handlungstheorie mit dem praktischen Syllogismus noch in der neueren kollektiven Handlungstheorie kann man sich über ein solches Problem beklagen. Die Auseinandersetzungen sind zahlreich und fruchtbar, sie können für diese Arbeit ohne Umschweife befragt werden. Es stellt sich jedoch die Frage, nach was sie befragt werden sollen. In den ersten drei Kapiteln wurde zwar ein Begriff der Kreativität, dessen Voraussetzungen und Maßstäbe erarbeitet, nicht aber eine konkrete Vorstellung einer kreativen Handlung.

Da die im nächsten Kapitel zu thematisierenden Theorien des gemeinsamen Handelns auf der klassischen Handlungstheorie aufbauen, könnte es im Hinblick auf eine kreative gemeinsame Handlung Sinn machen, etwas über diese klassischen Modelle des Handelns zu erfahren und die Möglichkeit einer kreativen Handlung darin zu beschreiben. Ich habe zudem in der Einleitung bereits die Vermutung geäußert, bestimmte Herausforderungen des *gemeinsamen* kreativen Handelns könnten sich bereits in der *individuellen* kreativen Handlung zeigen.

Aus diesem Grund werde ich in diesem Kapitel ausgehend von der klassischen Handlungstheorie und den Erkenntnissen vergangener Kapitel die Möglichkeit dieser individuellen kreativen Handlung ausarbeiten. Der Fragestellung um die *gemeinsamen* kreativen Handlungen wegen, kann weniger auf den Umfang oder die Vollständigkeit Wert gelegt werden. Es geht vielmehr darum, auf die absehbaren Schwierigkeiten und Differenzen im Übergang zwischen der in kommenden Kapiteln «normal»<sup>138</sup> genannten Handlung und der *kreativen* Handlung hinzuweisen.

Dieses mittlere Kapitel wird eine wichtige Brückenfunktion in dieser Arbeit einnehmen. Es muss gelingen, der schwierige Begriff der Kreativität in eine konkrete philosophische Diskussion einzuführen, ohne dabei dessen spezifischen Eigenschaften zu verlieren. Zudem dient er mir als Fundament für kommende Kapitel. Ich will damit genügend in die klassische Handlungstheorie einführen und gleichzeitig mit den Betrachtungen zur individuellen kreativen Handlung den roten Faden durch die Kritik an den Theorien der gemeinsamen Handlung legen.

42

### 4.1 Praktischer Syllogismus

Eine Handlung wie sie hier verstanden wird ist immer eine Tätigkeit die aus Gründen erfolgt. Es ist eine gerichtete Tätigkeit auf ein bestimmtes Ziel hin. Sie besteht zum einen aus einem Wunsch, einer Lust, einem Bedürfnis, einer Pflicht oder einem generellen Gutedanken heraus. Ich esse weil ich Hunger habe, ich will Fahrrad fahren weil ich fit bleiben oder von A nach B

---

138 «Normal» wird dabei wenn immer möglich in Anführungszeichen geschrieben, damit ist bloß die nicht-kreative Handlung gemeint und nicht den normativem Beigeschmack des Wortes «normal».

kommen will. Wir könnten von Handlungsmotivation sprechen oder wie es oft getan wird von Wünschen.<sup>139</sup> Etwas genauer erscheint mir jedoch die Definition von Donald Davidson zu sein, der in seinem bekannten Aufsatz «Handlungen, Gründe und Ursachen» von «Pro-Einstellungen»<sup>140</sup> spricht. Diese können demnach noch ganz anderer Natur als «wünschenswert» sein. Er zählt zu den Pro-Einstellungen auch Moral, Vorurteile, Sitten und Normen, private und öffentliche Ziele sowie ästhetische Vorlieben.<sup>141</sup> Es ist zum Beispiel nicht notwendigerweise mein Wunsch, erst bei grün über die Ampel zu gehen, sondern eher ein Gefühl der Pflicht.

Die einzelnen Motivationen auszumachen ist prinzipiell immer möglich, wenn auch nicht immer einfach. Manchmal überkommt uns einfach eine Lust an Schokolade, ohne genau erklären zu können warum. Solche Vorlieben können zudem von außen wie innen stimuliert, geblockt oder gewichtet werden und sich in uns laufend verändern. Der Wunsch unbedingt schlank zu bleiben kann größer sein, als die Lust auf Schokolade, auch wenn die Werbung einem zu verführen versucht. Die Pro-Einstellung auf eine Sommerfigur ist offenbar von höherer Ordnung als der Wunsch nach Schokolade und löst in dem Falle die Handlung aus, dem eigenen Wunsch zu widersprechen und anstelle der Schokolade einen Apfel zu kaufen.

Dazu müssen wir natürlich überzeugt sein, Schokolade mache im Übermaß dick und eine Sommerfigur am Strand, aus welchen Gründen auch immer, sei vorteilhaft. Diese Überzeugung ist das zweite notwendige Element, um Handlungen verstehen und erklären zu können. Ein Wunsch alleine hat nicht die nötige explanatorische Kraft:<sup>142</sup> Empfindet jemand zum Beispiel das Bedürfnis (oder eben nun die Pro-Einstellung) «Hunger», so wird er oder sie nicht versuchen einen Stein zu essen, weil man kaum vom Nährwert eines Steines überzeugt sein kann. Die Gründe einer Handlung liegen demnach zum einen in der Handlungsmotivation oder Pro-Einstellung und zum anderen in der Überzeugung, wie die geplante Handlung sein soll, damit die Handlungsmotivation erfüllt werden kann.

Mit dem *volitiven* Element der Pro-Einstellung und dem *kognitiven* Element des Überzeugtseins können wir fortan versuchen auch Handlungen anderer zu erklären: Wenn uns Veronikas Wunsch nach kühler Luft bekannt ist und wir wissen, dass ein Öffnen des Fensters den kühlen Luftzug bewirkt, kennen wir die Gründe, warum Veronika aufsteht und zum Fenster geht, um dieses zu öffnen.<sup>143</sup>

43

Natürlich lässt die zunächst relativ einfache Beschreibung einer Handlung ein Misslingen dieser offen: Jemand kann versuchen, den Hunger mit einem Kaugummi zu stillen, im Glau-

139 Detel, Wolfgang: Philosophie des Sozialen. Grundkurs Philosophie. Bd. 5. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 20

140 Auf englisch «Pro Attitudes». Deutsche Übersetzung aus Davidson, Donald: Handlungen, Gründe und Ursachen. In Gründe und Zwecke. Texte Zur aktuellen Handlungstheorie., Hrsg. von Christoph Horn und Guido Löhrer. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010. S. 46

141 Davidson, Donald: Actions, Reasons, and Causes. In: The Journal of Philosophy Bd. 60 (1963), Nr. 23. S. 686

142 Detel, Wolfgang: Philosophie des Sozialen. Grundkurs Philosophie. Bd. 5. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 20

143 Beispiel von Ebenda S.14

ben dieser beruhige den Magen. In dem Falle ist die Überzeugung falsch, die Handlung wird misslingen. Die Pro-Einstellung könnte auch schlicht unerfüllbar sein, wie zum Beispiel der Wunsch wie ein Vogel frei fliegen zu können.<sup>144</sup> Hinzu kommen Phänomene wie Akrasia, arationales oder irrationales Handeln über die wir uns an dieser Stelle aber nicht unterhalten wollen.<sup>145</sup>

Diese sehr vereinfachte Darstellung der Handlung wird im Laufe der Arbeit noch ergänzt. Es werden insbesondere noch Elemente wie das Risikobewusstsein, die Antizipationsfähigkeit und Evaluation des Handlungsresultates eingearbeitet. Spätestens im fünften Kapitel zur Theorie der gemeinsamen Handlung werden wir auf Michael Bratmans Konzept der Intention zu sprechen kommen, welches längerfristig unser Handeln bestimmen und uns die Möglichkeit zur Planung und Gestaltung unserer Handlungen geben kann, vom Begriffspaar Pro-Einstellung und Überzeugung aber unterschieden ist.<sup>146</sup>

Auch wenn das bis hier gesagte schon einen klaren Eindruck der Art und Weise des Argumentierens hinterlassen haben sollte, will ich es nochmal klarstellen: Ich vertrete in dieser Arbeit weder eine physikalistische noch eine funktionelle Einstellung zur menschlichen Handlung, sondern glaube das Verhalten der Menschen mit dem Verweis auf deren gehaltvollen mentalen Zustände erklären zu können.<sup>147</sup> Dementsprechend ist die Arbeit in einem «intentionalistischen Vokabular»<sup>148</sup> verfasst, was sich insbesondere schon im Titel «intentionale kollektive Kreativität» wiederspiegelt.<sup>149</sup>

## 4.2 Von der «normalen» zur kreativen Handlung

Der kreativen Handlung zugewendet muss als erstes zur Sprache kommen, wie die beiden wichtigsten Teile einer Handlung, die Pro-Einstellung und die Überzeugung wie eine solche zu befriedigen ist, in der kreativen Handlung umgesetzt werden könnten. Ohne die beiden Eckpfeiler wäre auch die kreative Handlung keine Handlung. Gleichzeitig muss die kreative Handlung jedoch die im vorhergegangenen Kapitel besprochenen Elemente der Kreativität berücksichtigen: Die kreative Handlung stammt aus einer Erkenntnis des anders machen Könnens welche eine neue Idee, ein Einfall oder eine Illumination erfordert wie etwas anders gemacht werden kann und einer anschließenden Evaluation, ob diese Idee den in der Erkennt-

---

<sup>144</sup> Wünsche teilen sich mit den Ideen die schöne Eigenschaft, nicht an die Grenzen der Rationalität gebunden zu sein.

<sup>145</sup> Siehe dazu zum Beispiel Hursthouse, Rosalind: Arational Actions. In: The Journal of Philosophy Bd. 88 (1991), Nr. 2. S. 57–68. oder Davidson, Donald: How is Weakness of the Will Possible? In: Davidson, Donald: The Essential Davidson. Oxford ua: Clarendon Press, 2006. S. 72

<sup>146</sup> Das Konzept wird insbesondere hier dargestellt: Bratman, Michael: Two Faces of Intention. In: The Philosophical Review Bd. 93 (1984), Nr. 3. S. 375–405.

<sup>147</sup> Ich bin damit natürlich nicht alleine, siehe zum Beispiel: Detel, Wolfgang: Philosophie des Sozialen. Grundkurs Philosophie. Bd. 5. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 39

<sup>148</sup> Siehe Anmerkung 5.229 in Detel, Wolfgang: Philosophie des Sozialen. Grundkurs Philosophie. Bd. 5. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 12

<sup>149</sup> Der Titel wird zusammen mit dem intentionalen Vokabular in Kapitel 6 noch einmal näher erläutert.

nis des anders machen Könnens festgelegten Bedingungen entspricht, bevor tatsächlich etwas spezifisch Neues und damit Kreatives entsteht.

Beispiele für solche Handlungen gibt es genügend; die Möbelschreinerin die einen neuen Schrank entwerfen will, der Forscher der an einer Lösung zu einem bestimmten Problem forscht oder eine Fußballmannschaft, welcher keine der eintrainierten Standardsituationen hilft, sich gegen ihren Erzfeind durchzusetzen und deshalb nach neuen Strategien sucht. Allen ist gemein, dass sie aus irgendwelchen Gründen etwas spezifisch Neues machen wollen oder müssen und dementsprechend handeln. Doch wie sieht dieses Handeln genau aus und wo liegen die Unterschiede zum «normalen» Handeln?

Die kreative Handlung weicht in gewissen Punkten stark von einer Handlung im konventionellen Sinne ab, was im späteren Verlauf überhaupt erst zum vermuteten Zweifel an gewissen Aspekten der Theorien gemeinsamen Handelns führen wird. Diese Abweichungen werden, auch wenn sich diese Arbeit im Prinzip um die Fragestellung des gemeinsamen Handelns dreht, etwas ausführlicher erläutert. Es besteht die Hoffnung, Probleme der kreativen gemeinsamen Handlung und die Probleme kreativen individuellen Handlung seien sich in bestimmten Punkten zumindest ähnlich.

In der Ausarbeitung dieser Probleme halte ich mich an die klassische Handlungstheorie: Zuerst werde ich fragen, wie die Pro-Einstellung einer kreativen Handlung aussehen könnte und danach, welche Rolle die Überzeugung in einer kreativen Handlung hat, bevor ich auf generelle Unterschiede und Probleme eingehe.

#### *4.2.1 Pro-Einstellung einer kreativen Handlung*

Die Pro-Einstellungen, also die Gründe oder Motivation warum wir überhaupt eine Handlung eingehen wollen, lassen sich in der Kreativität oder genauer in einer kreativen Handlung erstaunlich gut auffinden. Es ist sehr unplausibel, dass die Möbelschreinerin ohne Pro-Einstellung wie einem Wunsch oder einen Auftrag einen neuen Schrank zimmert, die Fußballmannschaft ohne gegnerischen Druck eine komplett neue Strategie erfindet und der Forscher ohne konkretes Problem eine kreativen Forschungsansatz eingeht.<sup>150</sup>

45

Auch wenn die Pro-Einstellung vielleicht nur aus einem inneren Drang nach einer neuen Ausdrucksweise oder aus Freude an etwas Neuem besteht, ist das für bestimmte Menschen Grund genug, eine kreative Handlung einzugehen. Ein Blick in die Kunstgeschichte zeigt zum Beispiel unterschiedliche solcher Pro-Einstellungen: So wollte Cezanne nach Merleau-Ponty mit seinen Bildern auf neue Art und Weise die menschliche Wahrnehmung erforschen.<sup>151</sup> Da Vincis Studien über den menschlichen Körper haben wir seinem Drang nach möglichst naturgetreuer Darstellung seiner Figuren zu verdanken.<sup>152</sup> Monets Bilder sind als eine direkte

150 Es gibt auch so etwas wie «Ideen aus dem Nichts» die in Kapitel 4.4 noch thematisiert werden.

151 Merleau-Ponty, Maurice: Der Zweifel Cezannés. In: Boehm, Gottfried: Was ist ein Bild? 4. Aufl. München: Fink, 2006. S. 41

152 Gombrich, E.H.: Die Geschichte der Kunst. 16. Ausgabe. Aufl. Berlin: Phaidon Verlag GmbH, 1996. S.

Reaktion auf den Bildrealismus der Fotografie zu verstehen und dem neuen Bedürfnis, «fühlbare» Empfindungen wie eine Atmosphäre festhalten zu können.<sup>153</sup> Wenn nicht sowieso als Auftrag angenommen, so haben auch viele Produkte der Kreativindustrie ihren Ausgang in ästhetischen Pro-Einstellungen. Der Wiener Architekt Adolf Loos war einer der ersten seiner Zunft, der in der modernen technisierten Welt des 20. Jahrhunderts die überschwänglichen Verzierungen der aristokratisch-klassischen Architektur als Affront empfand und nach einem neuen, *rational* genannten Stil suchte.<sup>154</sup>

Jetzt wird auch klarer, wieso Davidsons Begriff «Pro-Einstellung» besser zu der kreativen Handlung passt als der Begriff «Wunsch» und genau deshalb hinzugezogen wurde. Menschen entschließen sich aus ganz unterschiedlichen Gründen dazu, kreativ zu sein. Vielleicht aus Zwang, weil alle anderen Handlungsoptionen nicht mehr offen stehen, aus Neugierde oder aus einem Auftrag heraus. Es ist laut Davidson auch möglich auf Grund von «ästhetischen Prinzipien»<sup>155</sup> zu handeln, was in vielen kreativen Handlungen auch der Fall sein dürfte.

#### 4.2.2 Überzeugung einer kreativen Handlung

Die Pro-Einstellungen der kreativen Handlung sind wie gezeigt den Pro-Einstellungen der «normalen» Handlung sehr ähnlich, wie aber steht es mit den Überzeugungen? Ein einfaches Beispiel wird nachfolgend zeigen, wie eine kreative Handlung gerade dann zu entstehen scheint, wenn keine Überzeugung existiert (oder die Überzeugung zumindest zweifelhaft ist). Wäre eine Überzeugung zuhanden, wie ein Bedürfnis konkret befriedigt werden kann, müsste man, so die Vermutung, nicht zu einer kreativen Handlung greifen.

Fehlte mir beim Backen eine Zutat wie Backpulver, hätte ich aber Natron im Haus und wäre der Überzeugung, Natron erzielt die selbe Wirkung wie Backpulver, muss ich nicht kreativ werden. Ich werde einfach die Menge Backpulver ersetzen mit Natron, wie mir meine Überzeugung (richtigerweise) sagt. Fehlt mir aber auch Natron, muss ich eine neue Idee entwickeln, wie ich das fehlende Backpulver substituieren kann. Anfangs scheint dies noch sehr schwierig zu sein, weil mir die Kenntnis der chemischen Grundlagen fehlt, doch plötzlich erinnere ich mich an Oma die immer stark perlendes Mineralwasser in die Pfannkuchen gibt, um diese luftiger zu machen. Was bei Pfannkuchen funktioniert, könnte gemäß meiner Idee auch beim Backen funktionieren. Ich kann also die Idee übertragen und testen, ob meine Hypothese funktioniert, wenn ich Soda in den Kuchenteig gebe.<sup>156</sup>

46

Kreative Handlungen, soviel ist nun schon klar, können nicht bloß mit der Überzeugung dies oder jenes sei zu tun, erklärt werden. Es verhält sich wohl eher im Gegenteil: Die Abwesen-

---

294

153 Ebenda S. 520

154 Eine seiner deutlichsten Schriften dürfte wohl diese sein: Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen. Wien: Metro Verlag, 2012

155 Davidson, Donald: Actions, Reasons, and Causes. In: The Journal of Philosophy Bd. 60 (1963), Nr. 23. S. 686

156 In diesem Fall funktioniert es tatsächlich. Auch mit starkem Alkohol können Teige zum Treiben gebracht werden.

heit einer Überzeugung scheint ein charakteristisches Element der kreativen Handlung zu sein. Einleitend in diesen Abschnitt habe ich nicht ganz unabsichtlich von der Zweifelhaftigkeit einer Überzeugung gesprochen: Könnte es dieses Zweifeln sein, welches in der kreativen Handlung die Überzeugung ersetzt?

Diese Vermutung lässt uns zurück zu Charles Sanders Peirce und dem vorhergehenden Kapitel gehen, in welchem der Zweifel mithilfe Peirces als Ursprung einer neuen Erkenntnis charakterisiert wurde. Diese Suche nach dem Neuen ist nach Ihm deutlich unterschieden von der Überzeugung, dies oder jenes zu wissen, und kann somit nicht gleichzeitig Teil dieser Suche sein. Peirce begründet dies unter anderem auch mit der Empfindung:

«Wir wissen im allgemeinen, wann wir eine Frage stellen und wann wir ein Urteil aussprechen wollen, denn die Empfindung des Zweifels und des Überzeugseins sind verschieden.»<sup>157</sup>

Dieser hier beschriebene Differenz zwischen der Empfindung eines Zweifel und der Empfindung einer Überzeugung und das einleitend gemachten Beispiel mit dem Backpulver scheinen nahe zu legen, dass die Überzeugung einer «normalen» Handlung nicht ohne weiteres auf die kreative Handlung übertragen werden kann und diese tatsächlich viel eher durch einen Zweifel als durch eine Überzeugung strukturiert ist.

### *Der Zweifel*

Peirce thematisiert in seinen Abhandlungen zur Abduktion ausführlich die zentrale Rolle des Zweifels in der kreativen Handlung, denn erst der Zweifel an der gewohnten und vorhersehbaren Handlung führe zu einer neuen Hypothese. Wir würden immer gemäß unseren Gewohnheiten (oder Überzeugungen) handeln, hätten wir kein Zweifel an deren Richtigkeit, vermutet Peirce. Erst wenn wir anfangen zu zweifeln, gibt es einen Grund unsere alten Verhaltensgewohnheiten zu ändern und neue zu etablieren.<sup>158</sup>

Diesem Gedanken soll hier noch etwas nachgegangen werden, denn was daraus folgen würde ist die Ersetzung des Überzeugseins durch den Zweifel um von einer «normalen» Handlung zu einer *kreativen* Handlung zu kommen. Bei Peirce verhält es sich denn auch genau so: Der Zweifel lässt die gewohnheitsmäßige Handlung fragwürdig werden und startet die Suche nach einer neuen Lösung, bis sich die neue Lösung wiederum in unsere Gewohnheit einschleicht.

47

«So haben beide, Überzeugung und Zweifel, positive, wenn auch verschiedene, Wirkungen auf uns. Die Überzeugung veranlasst uns zwar nicht, sofort zu handeln, aber sie versetzt uns in die Lage, uns auf bestimmte Art zu verhalten, wenn die Gelegenheit da ist. Der Zweifel hat keinerlei derartige Wirkung auf unsere Handlung, aber er regt uns zum Forschen an, bis er beseitigt ist.»<sup>159</sup>

Der Zweifel ersetzt bei Peirce zumindest temporär die Überzeugung bis eine neue solche

---

157 Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 156 - CP 5.371

158 Ebenda

159 Ebenda

gefunden worden ist. Ein ähnlicher Vorgang konnte beim eingangs genannten Beispiel beobachtet werden. Die Überzeugung Backpulver zu benutzen wurde durch einen Zweifel ersetzt, weil kein Backpulver zur Verfügung stand. Die richtige Idee, hervorgerufen durch ebenen Zweifel, hat (nach einer positiven Evaluation) zur Überzeugung geführt, dass auch Soda die Funktion des Backpulvers übernehmen kann.

Bevor für diese Arbeit daraus geschlossen werden kann, dass der Zweifel tatsächlich vollumfänglich die Rolle der Überzeugung einnimmt, müssen noch zwei Dinge geklärt werden.

### *Der Zweifel als bloße Motivation?*

Der Zweifel bei Peirce könnte eine zweideutige Rolle einnehmen, weil er auch als reine Motivation verstanden werden kann. Die Formulierung «er regt uns zum Forschen an»<sup>160</sup> legt nahe, der Zweifel an einer Überzeugung könnte Motivation genug sein, um zu einer neuen Überzeugung gelangen zu wollen. So betrachtet könnte der Zweifel analog zur klassischen Handlungstheorie auch eine Pro-Einstellung sein.

Allerdings geht diese intuitiv einsichtige Lösung wohl auf ein zu breites Verständnis von Zweifel in der Alltagssprache zurück, in welchem der Zweifel auch als affektives, ungerichtetes Gefühl beschrieben werden kann. Um diese Unklarheit zu beseitigen, muss an dieser Stelle zwischen dem Zweifel als Zustand der Motivation, Emotion oder ungerichtete Bezugnahme<sup>161</sup> (die in der Alltagssprache vielleicht eher mit «Verunsicherung» umschrieben wird) und dem Zweifel als bewussten, gerichteten und kognitiven Vorgang unterschieden werden.

Bei Peirce wird der Begriff nicht (bloß) als Motivation verstanden. Er hat den Begriff des Zweifels von Réne Descartes<sup>162</sup> übernommen, was schon darauf hinweist, dass er den Zweifel vielmehr als Methode sieht. Der Zweifel als das *in Erwägung ziehen* von anderen Möglichkeiten unter bestimmten Bedingungen, auch ein konkreter Zweifel an bestimmten Aspekten des nicht Funktionierens.<sup>163</sup> Unter diesen Bedingungen ist der Zweifel mehr als Motivation, er strukturiert die Suche nach neuen Lösungen und gibt die Leitlinie vor, wo sich diese Suche hinbewegt. Er ist in dieser Auslegung mehr als eine Emotion, er ist Methode und könnte, wie im folgenden Kapitel beschrieben wird, tatsächlich in der kreativen Handlung die Überzeugung als konkrete, inhaltliche Handlungsbestimmung ersetzen.

48

### *Überzeugung und Zweifel im Vergleich*

Die entscheidende Frage ist, ob wir die Überzeugung überhaupt komplett durch den metho-

---

160 Ebenda

161 Man könnte dies vielleicht auch mit dem Terminus *technicus* «nichtintentionaler Bewusstheitszustand» beschreiben. Schmid, Hans Bernhard; Schweikard, David: Einleitung: Kollektive Intentionalität. Begriff, Geschichte, Probleme. In: Schmid, Hans Bernhard; Schweikard, David: Kollektive Intentionalität: Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009. S. 40

162 Descartes, René; Schmidt, G. (Übers.): *Meditationes de Prima Philosophia / Meditationen über die Erste Philosophie*. Stuttgart: Reclam, 1986. Erste Mdition ab S. 63. [AT VII S.17/18]

163 Schubert, Hans-Joachim; Joas, Hans; Wenzel, Harald: *Pragmatismus zur Einführung, Zur Einführung...* Hamburg: Junius Verlag, 2010. S. 19

dischen Zweifel ersetzen dürfen, denn die ersatzlose Streichung der Überzeugung aus dem klassischen praktischen Syllogismus hat eine größere Herausforderung zur Folge: Legt man den praktischen Syllogismus strikt aus, dürfte, wenn keine Überzeugung vorhanden ist, eine Handlung, auch eine kreative Handlung, gar nicht stattfinden. Die Handlung würde zu einem Blindflug ohne jegliche rationale Rechtfertigung, sie würde zu einem «Tun», dem zwar die Pro-Einstellung gegeben ist, aber keine weiteren propositional gehaltvollen Inhalte.<sup>164</sup> Kreativität ist jedoch alles andere als ein Blindflug, sondern ein zielgerichtetes Suchen nach einer neuen Idee.

Das lässt darauf schließen, dass es in einer kreativen Handlung nicht nur Zweifel geben kann, sondern eine Überzeugung zu einem bestimmten Masse auch in der kreativen Handlung vorhanden sein muss. Dies könnte mit zwei Fällen eines Beispiels illustriert werden: Nehmen wir an, Tanja reist trotz knappen Budgets sehr gerne auf eigene Faust durch die Welt. Das knappe Budget ist ihr dabei egal, sie schätzt es vielleicht sogar, weil es normalerweise in vielen Situationen kreative, mutige Lösungen erfordert. Obwohl Tanja an ihrem Budget zweifelt und vermutet, das fehlende Geld könnte eine längere Reise verhindern, startet sie die Reise nach Schweden. Sie ist auf eine bestimmte Art und Weise überzeugt davon, in den gefragten Momenten jeweils die richtige Idee zu haben.

Dies muss nicht unbedingt der Fall sein: Ein Jahr später denkt Tanja vielleicht mit den selben knappen Ressourcen über eine Reise nach Patagonien nach, kommt aber zum Schluss, die Gefahr sei zu groß, auf der anderen Seite der Erde festzustecken. Sie traut ihrer Kreativität nicht zu, die nicht unbeträchtliche Summe für eine Rückkehr aufzubringen, sollte ihr das knappe Budget in Patagonien ausgehen. Der Zweifel kann zu groß sein um ein solches Risiko auf sich nehmen zu wollen.

### *Überzeugung zum Zweifeln*

Der ausschlaggebende Faktor eine kreative Handlung angehen zu wollen kann scheinbar trotz allen methodischen Zweifelns eine Überzeugung sein: Die Reise nach Schweden würde von niemanden in Angriff genommen, welcher nicht zumindest davon überzeugt ist, genug Kreativität zu besitzen um die damit verbundenen Probleme bewältigen zu können. Zugunsten der klassischen Handlungstheorie kann demnach gesagt werden, dass wir bei einer kreativen Handlung zumindest davon überzeugt sein müssen, Kraft der eigenen kreativen Fähigkeiten das Problem zur Hand lösen zu können.<sup>165</sup>

49

Die Überzeugung eine kreative Handlung anzugehen ist offensichtlich von ganz anderer Natur als zum Beispiel die Überzeugung, das Drehen des Autoschlüssels bewirke die Zündung des Motors. Während man bei der «normalen» Handlung auf eine rationelle, nach-

164 Detel, Wolfgang: Philosophie des Sozialen. Grundkurs Philosophie. Bd. 5. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 17

165 Dies überschneidet sich mit den Erkenntnissen der empirischen Kreativitätsforschung, insbesondere der Persönlichkeitsforschung, die beobachtet, dass Kreative im Gegensatz zu weniger Kreativen einfacher auch schon öfter versuchen kreativ zu sein, weil sie der Überzeugung sind, diese oder jene Aufgaben schon irgendwie lösen zu können. Siehe Kapitel 2.4.2

vollziehbare Überzeugung referenziert, scheint man sich bei der Überzeugung der kreativen Handlung auf sich selbst, seine eigenen Fähigkeiten und Erfahrungen als Akteur zu beziehen.

Diese Bemerkung deutet auf eine Änderung im Modus der Bezugnahme hin. Bei «normalen» Handlungen ist die Überzeugung kognitiv strukturiert, bei der kreativen Handlung ist vermutlich das konative Element wichtiger: Hat man genug Selbstvertrauen gefasst, ist man anscheinend bereit, das Risiko einer kreativen Handlung einzugehen und zu zweifeln. Dieser Zweifel ist zwar wiederum kognitiv, wir zweifeln ja aus guten Gründen (Pro-Einstellungen) an bestimmten Sachverhalten und Einsichten, was wiederum sehr eng an den Überzeugungen liegt. Die Entscheidung eine kreative Handlung einzugehen kann jedoch einer ersten Vermutung nach nicht nur von diesem Zweifel ausgehen.

Es könnte ja auch immer noch sein, dass man trotz gut strukturiertem Zweifel keine kreative Idee hat. Tanja könnte also auch in Schweden stecken bleiben, wenn sie nicht auf die Idee kommt, per Autostopp nach hause zu gelangen. Bei kreativen Handlungen nehmen deshalb Elemente wie Antizipation, Evaluation und Risiko einer Handlung eine große Rolle ein und sind wichtige Bestandteile des Zweifels. Doch wie verhalten sich diese Elemente im Vergleich zu einer «normalen» Handlung?

#### *Antizipation, Evaluation und der Zweifel*

Aus einer Suche nach etwas Neuem entspringen nicht zwingend nur eine, sondern zahlreiche Ideen, was aus Untersuchungen über die kreative Persönlichkeit und erfolgreichen kreativen Prozessen nun bekannt ist.<sup>166</sup> Diese Ideen müssen in der kreativen Handlung evaluiert werden. Dazu werden mögliche Handlungsresultate antizipiert und miteinander verglichen. Viele Ideen werden in dieser Stufe verworfen, Neue werden generiert bis eine der Ideen als die «Richtige» bewertet wird.<sup>167</sup> Dieser Prozess ist in der kreativen Handlung von zentraler Bedeutung, auch wenn er oft in der alltäglichen Beschreibung der Kreativität vergessen geht.

50

Auch in der «normalen» Handlung wird das Handlungsresultat auf eine gewisse Art und Weise vorweg «projiziert» oder antizipiert, um abschätzen zu können, ob die Handlung den (in der Pro-Einstellung) gewünschten Effekt hat. Die Antizipation der «normalen» Handlung fällt aber, im Unterschied mit der kreativen Handlung, mit der Überzeugung zusammen: Die Überzeugung ist schon der wesentliche Teil der Antizipation, zu welcher eventuell noch ein Risikofaktor kommt. Will ich zum Beispiel mit dem Bus von A nach B fahren und bin überzeugt, dass der Bus der Linie 13 grundsätzlich von A nach B fährt, gibt es kein Grund daran zu zweifeln. Trotzdem kann in der konkreten Antizipation das Risiko eines Ausfalls eingeflochten werden. Ich kann daher vor wichtigen Terminen trotz meiner Überzeugung, der Bus fahre alle zehn Minuten von A nach B, den Ausfall zumindest in Erwägung ziehen und daher planen den früheren Bus zu benutzen.

---

166 Siehe dazu auch Kapitel 2.2

167 Es kann auch keine der Ideen als genügend empfunden werden.

Habe ich das Risiko nicht antizipiert und komme durch den Ausfall des Busses zu spät an den wichtigen Termin, müsste ich zumindest im Nachhinein erkennen, dass ich das Risiko bei der nächsten Busfahrt beachten sollte. Nebst der Antizipation kann somit die Evaluation auch in der «normalen» Handlung stattfinden. Antizipation und Evaluation sind daher keine Elemente die nur einer kreativen Handlung vorbehalten sind. Trotzdem dürften Antizipation und Evaluation wie eben dargestellt in einer kreativen Handlung eine wichtigere Rolle einnehmen.<sup>168</sup>

#### *4.3 Das Risiko der kreativen Handlung*

Alle Bemerkungen zu der Wichtigkeit der Evaluation und Antizipation im Zweifel der kreativen Handlung deuten auf eines hin: Die kreative Handlung ist verglichen mit der normalen Handlung mit größerem Risiko behaftet. Die Suche nach dem Neuen kann sich nicht auf gegebene Überzeugungen und Normen stützen, weil ebendiese in der kreativen Handlung zweifelhaft werden.

«Wir müssen kreativ entwickeln, entwerfen, spekulieren, konstruktiv, rekonstruktiv deuten, um tiefe philosophische Probleme, die meistens so etwas wie ein Perspektivenwandel umfassen, überhaupt erreichen zu können. Die meisten dieser tiefen philosophischen Probleme [...] kann man eben nicht durch logische Ableitung allein beantworten.»<sup>169</sup>

Zwar sind auch einfache «normale» Handlungen dem Risiko unterworfen, nicht zu gelingen, kann doch wie gezeigt, die einfache Handlung den Bus von A nach B zu nehmen, durch einen Ausfall vereitelt werden. Dies wird mit Hilfe der klassischen Handlungstheorie in der modernen Theorie der rationalen Wahl thematisiert, welche versucht auf solche Unwägbarkeiten einzugehen in dem sie auch Unsicherheiten und Risiken im Wunsch-Überzeugungsmodell berücksichtigt. Handelnde sind dieser Ansicht nach grundsätzlich fähig, Risiken und mögliche Folgen in ihre rationalen «Berechnungen» aufzunehmen.<sup>170</sup>

Trotzdem unterscheidet sich die Qualität des Risikos einer «normalen» im Vergleich mit einer kreativen Handlung. Das Risiko einer gescheiterten kreativen Handlung ist viel grösser, was vor allem der Schwierigkeit zur richtigen Zeit die richtige Idee zu haben geschuldet sein dürfte. Eine weitere Beobachtung lässt sich hier machen: Während eine misslungene «normale» Handlung auf falsche Normen und Überzeugungen hinweisen kann, ist ein Mislingen der kreativen Handlung nicht im selben Masse destabilisierend, sondern hat bei einem Erfolg dieser potentiell die Kraft, neue Normen zu etablieren, während ein Erfolg der «normalen» Handlung bestenfalls zu einer Bestätigung der Normen und Überzeugungen führt. Ein weiterer Hinweis auf die Unterschiedenheit beider Handlungskonzepte.

168 In der empirischen Forschung wird oft davon gesprochen, dass die als kreativ empfundenen Menschen ein besonders ausgeprägtes Vorstellungsvermögen (Antizipation) und Beurteilungsvermögen (Evaluation) besitzen. Barron, F; Harrington, D. M.: Creativity, Intelligence, and Personality. In: Annual Review of Psychology Bd. 32 (1981), Nr. 1. S. 451–452

169 Lenk, Hans: Kreative Aufstiege: Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 71

170 Detel, Wolfgang: Philosophie des Sozialen. Grundkurs Philosophie. Bd. 5. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 29

#### *4.4 Die Idee aus dem Nichts*

Ein Spezialfall der kreativen Handlungen könnten die «Ideen aus dem Nichts» sein. Immer wieder werden in der Literatur zur Kreativität Menschen beschrieben, die scheinbar aus dem Nichts bahnbrechende Einfälle hatten. Bei diesen plötzlichen Erleuchtungen stellt sich die kritische Frage, ob eine kreative Handlung auch ohne Pro-Einstellung und methodischen Zweifel möglich ist und somit überhaupt noch eine Handlung im klassischen Sinne ist.

Ob so eine Erleuchtung ab und zu geschieht, soll hier nicht bestritten werden, doch das Haben einer Idee ist noch keine Kreativität, geschweige denn eine kreative Handlung. Eine solche Idee kann kreativ sein, wenn sie den eben besprochenen Grundzügen der Kreativität entspricht<sup>171</sup>, muss es aber nicht, es kann auch ein fantasievoller Einfall sein. Auch wenn wir sie als kreativ bezeichnen, weil sie vielleicht tatsächlich eine Antwort auf ein Problem ist, muss sie noch keine kreative Handlung sein.

Viele solcher Beispiele von plötzlichen «Erleuchtungen» genügen allerdings nicht den Bedingungen einer «Idee aus dem Nichts», wie ich vermute. Für Verwirrung könnte nämlich eine Tücke der Idee selbst sorgen: Ideen zu haben ist kein geradliniger Prozess, nicht immer dann, wenn ich eine Idee brauche, habe ich auch eine. In den Theorien der Fachwissenschaften setzt man dem kreativen Prozess deshalb oft eine Inkubationsphase ein,<sup>172</sup> welche die Lücke zwischen der Erkenntnis des Problems oder dem Wunsch des neu machen Wollens und dem effektiven «Haben» der Idee beschreibt.

Die Möbelschreinerin kann also einen neuen Schrank entwerfen wollen und den ganzen Tag über keine Idee haben. Sie macht Skizze um Skizze, studiert Konzepte und Anforderungen bis sie schließlich den Stift weglegt, um resigniert nach Hause zu gehen. Als sie am Abend unter der Dusche steht, kommt ihr plötzlich (wie aus dem Nichts!) eine Idee. Diese Idee setzt sie am folgenden Tag in ein neues, kreatives Produkt um.<sup>173</sup> Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine «Idee aus dem Nichts» sondern einfach um den verzögerten Teil einer ganz normalen kreativen Handlung. Pro-Einstellung und Zweifel hatten den ganzen Tag über die Möbelschreinerin begleitet.

52

#### *4.5 Kommende Herausforderungen*

In den vergangenen Teilen dieser Arbeit sollte nun klar geworden sein, was Kreativität auszeichnet und was speziell die kreative Handlung, bezogen vor allem auf die intendierte individuelle kreative Handlung, ausmacht. Ich habe zuerst dargelegt, dass auch die kreative Handlung nicht ohne Gründe geschieht. Diese Gründe können sehr vielfältig sein, dazu wurde das

---

<sup>171</sup> Siehe Kapitel 3: Sie müsste auf eine spezifische Art und Weise neu sein um einer vorliegenden «Erkenntnis des anders machen könnens» zu genügen, was mitunter durch eine Evaluation sichergestellt wird.

<sup>172</sup> Auf die Prozessphasen der Kreativität in der psychologischen Forschung wurde schon in Kapitel 2.4.1 eingegangen.

<sup>173</sup> Ein interessanter Artikel dazu findet sich hier: Wieth, Mareike B.; Zacks, Rose T.: Time of Day Effects on Problem Solving: When the Non-Optimal is Optimal. In: Thinking & Reasoning Bd. 17 (2011), Nr. 4. S. 387–401

Konzept der «Pro-Einstellungen» von Donald Davidson herangezogen, in welchem Bedürfnisse, ästhetische und soziale Normen, Moral, Sitte oder persönliche Wünsche als Handlungsmotivation dienen können. Damit rückt diese in die unmittelbare Nähe des praktischen Syllogismus.

Der schwerwiegende Unterschied der kreativen Handlung im Vergleich zu einer «normalen» besteht wie auch Charles Sanders Peirce betont, in den Überzeugungen. Wenn in der klassischen Handlungstheorie die Überzeugung normativ die Handlung strukturiert um den Handlungswunsch zu befriedigen, wird die kreative Handlung durch den Zweifel strukturiert, und schafft so neue Normen und Tatsachen.

Die als Intuition formulierte Forschungsfrage zu Beginn der Arbeit hat mit dieser Betrachtung nun ein theoretisches Fundament gefunden. Die wichtigen Eckpfeiler der Kreativität wurden in die «normale» Handlung eingewoben um eine Vorstellung von einer kreativen Handlung entwickeln zu können.

Der nächste Schritt wird im folgenden Kapitel sein, die Konzepte der gemeinsamen Handlung von Michael Bratman und Margaret Gilbert zu erläutern. Erst wenn diese klar sind kann versucht werden, die Möglichkeiten und Grenzen dieser Erklärungsansätze in Bezug auf eine kollektive intentionale Kreativität aufzuzeigen. Dazu werden unter anderem auch die in diesem Kapitel gemachten Beobachtungen herangezogen. Diese betreffen das höhere Risiko einer kreativen Handlung und die damit einhergehende wichtige Bedeutung der Antizipation und Evaluation. Am meisten zu reden geben wird jedoch der Übergang von der Überzeugung zum Zweifel: Es scheint als zerfalle in der kreativen Handlung die Überzeugung der «normalen» Handlung in zwei Teile. Der eine Teil ist die Grundsatzüberzeugung, das Ziel der Pro-Einstellung werde durch Kreativität erfüllt auch wenn man noch nicht weiß wie. Diese Grundsatzüberzeugung scheint eine Selbstreferenz zu sein und hat vermutlich keinen propositionalen Inhalt außerhalb der Akteurin oder des Akteurs. Daher könnte sie gemeinhin vielleicht auch «Selbstvertrauen» genannt werden. Der andere Teil ist der Zweifel, welcher die kognitiven Überzeugungen fragwürdig werden lässt. Er vereint nebst dem Erkennen der Möglichkeit oder Notwendigkeit einer kreativen Handlung einerseits die eben genannten Handlungsprozesse Evaluation und Antizipation und andererseits die Illumination, das Haben der Idee, in sich.

Grundsätzlich müsste es möglich sein, die eben genannten spezifischen Eigenschaften der kreativen Handlung in den Theorien gemeinsamen Handelns unterbringen zu können, wenn es denn die Theorien des gemeinsamen Handelns für sich beanspruchen, kollektive intentionale Kreativität erklären zu können. Um einer Antwort auf diese Frage näher zu kommen werden im Anschluss die Thesen von Michael Bratman und Margaret Gilberts diskutiert. Erst danach kann die Möglichkeit einer echten gemeinsamen kreativen Handlung aufgezeigt und eine Diskussion, ob und wie diese die Theorien der kollektiven Handlung herausfordert, geführt werden.

## 5. Die kollektive Handlung

Das Phänomen des kollektiven Handelns ist in seiner Grundausprägung unumstritten, wir handeln auf täglicher Basis im Kollektiv, wir gehen zusammen einkaufen, besprechen mit ArbeitskollegInnen den möglichen Tagesablauf, engagieren uns im Sportclub und treffen uns mit FreundInnen zum Kaffee. Dennoch ist die theoretische Erklärung solcher gemeinsamen<sup>174</sup> Handlungen auf Basis der eben besprochenen klassischen Handlungstheorie eine Herausforderung.

Zuerst muss zwischen gemeinsamen Effekten und gemeinsamen Handlungen unterschieden werden: Wenn wir in einem Theater am Ende der Vorführung klatschen, wenn alle Kunden darauf schauen, dass sie die günstigsten Spaghetti kaufen und so gemeinsam die Preise drücken oder wir alle darauf achten, keinen Müll auf den Boden zu werfen um die Stadt sauber zu halten, tragen wir zu gemeinsamen Effekten bei. Ob wir uns dessen bewusst sind oder nicht, ob wir absichtlich so handeln oder uns absichtlich dagegen entscheiden spielt zunächst keine Rolle.<sup>175</sup> Wichtig ist nur, dass wir trotz des *gemeinsamen Effektes* noch nicht unbedingt *gemeinsam handeln*. Es braucht mehr als einen gemeinsamen Effekt, damit eine gemeinsame Handlung entsteht.

Ein weiteres Beispiel soll dies illustrieren: Zwei befreundete Personen entschließen sich jeweils einzeln, am folgenden Tag ins Kunstmuseum zu gehen und beide wissen dies voneinander. Damit sind beide auf eine gewisse Art und Weise miteinander im Kunstmuseum. Haben sie in diesem Fall schon eine gemeinsame Handlung? Es scheint intuitiv trotz räumlicher und zeitlicher Nähe und des gemeinsamen Wissens trotzdem noch einen Unterschied zu geben zu jenem Fall, in welchem beide gemeinsam planen, morgen ins Museum zu gehen. Im ersten Fall könnte sich die eine Person zum Beispiel spontan entscheiden, doch lieber ins Kino zu gehen. Sie würde so den gemeinsamen Effekt des «zusammen im Museums seins» aufheben, ohne damit der anderen Person eine Rechenschaft schuldig zu sein. Beide sind in ihren eigenen Entscheidungen autonom, da offenbar keine *echte gemeinsame Handlung* entstanden ist. Haben die Personen hingegen beschlossen, gemeinsam ins Museum zu gehen, ist es intuitiv betrachtet nicht mehr so einfach möglich, seine Meinung zu ändern. Man müsste zumindest die andere Person fragen, ob es möglich wäre, den Entschluss rückgängig zu machen.<sup>176</sup> Warum es einen Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Fall gibt und wie das Phänomen erklärt werden kann, wird dieses Kapitel zeigen.

---

<sup>174</sup> Ich verwende hier bewusst anstelle des Wortes «geteilt» das Wort «gemeinsam» um zu unterstreichen, dass es bei «shared actions» nicht um das bloße Aufteilen einer Handlung geht, sondern das gemeinsame Planen und Ausführen dieser.

<sup>175</sup> Pettit, Philip; Schweikard, David: Joint Actions and Group Agents. In: Philosophy of the Social Sciences Bd. 36 (2006), Nr. 1. S. 19

<sup>176</sup> Schweikard, David P.; Schmid, Hans Bernhard: Collective Intentionality. In: Zalta, E. N. (Hrsg.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Summer 2013. Chapter 1. The Central Problem. Abgerufen am 27.11.2013, 18:12 Uhr.

### *5.1 Die intentionale kollektive Handlung*

Um das Problem gemeinsamen Handelns auf den Punkt zu bringen, können wir nicht nur auf die Bindung verweisen die entsteht, wenn wir gemeinsam etwas beabsichtigen, sondern auch die Frage stellen, warum wir überhaupt so etwas tun. Wenn wir freie und rationale Individuen sind, wie ist es möglich, dass wir manchmal unsere eigene Handlungsfreiheit der Gemeinsamkeit unterordnen? Wie kann eine robuste Handlung stattfinden, wenn wir nicht mehr alleine für unsere Handlungsmotivation und Überzeugung verantwortlich sind, sondern anderen Rechenschaft ablegen müssen?

Ein weiteres aus der Literatur bekanntes Beispiel hierzu ist das Gefangenendilemma, in welchem illustriert wird, dass wir unter Umständen sogar freiwillig den Gewinn der Gruppe vor den eigenen stellen. Nehmen wir an, ich komme aus der studentischen Geldnot auf die schiefe Bahn. Zusammen mit einer Studienkollegin breche ich in ein Haus ein, doch dabei ertappt uns ein Wachmann den wir im Affekt umbringen. Als uns später die Polizei auf die Schliche kommt, inhaftiert sie uns jeweils in Einzelzellen und probiert uns mit einem verführerischen Angebot zu einem Geständnis zu bewegen: Wenn ich aussage, meine Kollegin habe den Mord begangen, komme ich auf freien Fuß und meine Komplizin lebenslänglich. Meine Kollegin bekommt dasselbe Angebot und könnte ebenfalls gegen mich aussagen. Ich muss demnach mit der Gefahr umgehen, lebenslänglich hinter Gitter zu kommen, wenn ich stillhalte, sie aber gegen mich aussagt. Sollten wir beide das Angebot annehmen und uns gegenseitig belasten, dann werden wir ebenfalls des Mordes angeklagt, bekommen aber nur 10 Jahre hinter Gitter, weil wir jeweils einzeln mit der Polizei kooperiert haben. Sollten wir beide stillschweigen kann man uns nur den Diebstahl nachweisen, was drei Jahre Gefängnis heißen würde.<sup>177</sup>

Als einzeln Handelnder und egoistischen Zweckrationalisierer würde ich gegen meine Kollegin aussagen: Im schlimmsten Fall drohen mir 10 Jahre, im besten Fall keine Strafe. Das Risiko nicht auszusagen ist hingegen sehr groß, ich bekomme im schlimmsten Fall lebenslänglich und im besten Fall 3 Jahre hinter Gitter aufgebrummt. Erstaunlicherweise wählen aber trotzdem in spieltheoretischen Versuchen viele den zweiten Weg, obwohl es individuell gesehen nicht rationell ist. Warum?

55

Distanzieren wir uns vom einzelnen Individuum und dessen rationelle Handlung und fokussieren uns auf die Gruppe als Gesamtes zeigt sich der Grund: Wenn man die Gruppe als Einheit nimmt, so ist der individuell schlechteste Fall der bessere: Wenn nämlich beide schwiegen, hat die Gruppe maximal 6 Jahre Gefängnis zu tragen (zwei mal drei Jahre). Wenn beide gegeneinander Aussagen, dann sind es 20 Jahre für die Gruppe, wenn jeweils nur einer von uns schweigt ist es gar lebenslänglich. Der für den Einzelnen zweitbeste und zugleich risikoreichste Fall ist für die Gruppe als ganzes der beste Fall.

---

<sup>177</sup> Das Beispiel habe ich dankbarerweise von hier übernommen: Detel, Wolfgang: Philosophie des Sozialen. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 36

Dies zeigt das Paradox: Die selbe Handlung kann individuell anders begründet und ausgeführt werden als in der Gruppe. Es scheint gar, die Gruppe habe eine eigene Entscheidungsfähigkeit außerhalb der Akteure. Das Beispiel soll die Notwendigkeit einer eingehende Untersuchung dieser kollektiven Phänomene deutlich machen, damit wir verstehen, wie die Welt außerhalb des Individuums strukturiert ist, wie sie verstanden und gestaltet werden kann.

### 5.1.1 Zwei Möglichkeiten

Die reine Anhäufung oder Aneinanderreihung von individuellen Handlungsabsichten ergeben noch keine wirklich gemeinsame Handlung im robusten Sinne, auch nicht bei einer räumlichen und zeitlichen Nähe wie im Museumsbeispiel dargestellt. Wie ist aber die Formierung einer robusten gemeinsamen Handlung zu verstehen und was veranlasst uns, eine gemeinsame Handlung einzugehen?

Die Spuren der verschiedenen Ansätze dieses gemeinsame Handeln zu erklären, lassen sich grob in zwei Richtungen unterscheiden, welche sich bis auf die beiden Begründer der Soziologie, Emil Durkheim und Max Weber zurückverfolgen lassen.<sup>178</sup> Die eine Richtung besagt, bei der Formierung einer Gruppe entstehe ein neues Kollektiv-Subjekt, welches eigene Überzeugungen und Pro-Einstellungen hat, die von den einzelnen TeilnehmerInnen der gemeinsamen Handlung (mehr oder weniger) unabhängig sein können. Diese Ansicht kann auf Emil Durkheims «conscience collectiv» zurückgeführt werden und ermöglicht eine robuste gemeinsame Handlung im klassischen Sinne, weil die Gruppe fortan Trägerin der Handlungsmotivation und Überzeugung ist und sich die einzelnen Mitglieder diesen offenbar unterstellen.

Ansätze, die sich auf Webers Individualismus zurückverfolgen lassen, widersprechen dieser Ansicht. Diesen zunächst intuitiv klingenden Theorien nach ist es unvorstellbar, wie ein anderes Subjekt außer dem Individuum Überzeugungen und Wünsche haben kann, weil das Haben eines Wunsches und einer Absicht immer an ein tatsächliches Gehirn gebunden sein muss.<sup>179</sup> Alle seien in einer Handlung auf sich alleine gestellt und müssen alleine entscheiden, was sie tun wollen. Es ist nicht vorstellbar, dass mentale Zustände wie «Wissen» und «Wollen» in einem obskuren «Gruppensubjekt» ohne Gehirn stattfinden können.

---

178 Gilbert, Margaret: On Social Facts. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 12.  
Oder: Schweikard, David P.; Schmid, Hans Bernhard: Collective Intentionality. In: Zalta, E. N. (Hrsg.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Summer 2013. Chapter 1. The Central Problem. Abgerufen am 27.11.2013, 18:12 Uhr.

179 Vgl. Schweikard, David P.; Schmid, Hans Bernhard: Collective Intentionality. In: Zalta, E. N. (Hrsg.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Summer 2013. Chapter 1. The Central Problem. Abgerufen am 27.11.2013, 18:12 Uhr.

«If a group of friends intends to go for a walk together, it seems wrong to say that the intention in question cannot be ascribed to the members, but only to the group. The fact that shared intentions are had by a group does not block attribution of the intentionality in question to the individuals. Saying that a group of friends intends to go for a walk does not displace the participating individuals as the bearers of the relevant intention. Rather, to say that the group intends to go for a walk is the same as saying that the participating individuals intend to go for a walk—that is, if “together” is added to the latter clause (and where exactly it has to be inserted is a crucial philosophical question).»<sup>180</sup>

Das eingangs gestellte Problem, wie eine gemeinsame Handlung entstehen kann, in welcher eine Obligation gegenüber den anderen Gruppenteilnehmer und damit eine Art Gruppenwillen entsteht, darf damit nicht mit einem Gruppensubjekt gelöst werden. Trotzdem müssen die VertreterInnen dieser Haltung zeigen, wie robuste gemeinsame Handlungen möglich sind wenn nur die Individuen selbst Überzeugungen und Wünsche haben können.

Wie der Graben zwischen Individuum und Gruppensubjekt geschlossen werden könnte wird seit zwei Jahrzehnten intensiv unter dem Label «Kollektive Intentionalität» diskutiert, wobei die Fragen selbst, wie weiter oben bereits angedeutet, bis auf die Wurzeln der Soziologie zurückgehen.<sup>181</sup> Von den beiden in dieser Arbeit näher beleuchteten AutorInnen geht Michael Bratman den Weg Max Webers in dem er keine Notwendigkeit für ein von den einzelnen TeilnehmerInnen einer Gruppe unterschiedliches Gruppensubjekt sieht. Margaret Gilbert auf der anderen Seite macht schon in der Äußerung, etwas gemeinsam unternehmen zu wollen, eine Verpflichtung zu einem Gruppenziel aus, welches sie in ihrer Theorie zu einem Pluralsubjekt weiterentwickelt. Damit ist sie eher Emil Durkheims «conscience collectiv» näher und muss zeigen, wie ein solches Pluralsubjekt entstehen kann.

### 5.1.2 Warum Bratman und Gilbert?

Einer der wenigen Arbeiten die eine ähnliche Forschungsfrage aufgreift wie die vorliegende, stammt von Deborah Tollesen und Sondra Bacharach.<sup>182</sup> In ihrem 2012 erschienen Text «We Did It: From Mere Contributors to Coauthors» untersuchen die beiden Philosophinnen im Rahmen der Frage nach der Autorschaft kreativen Handelns in Gruppen.

57

Eine Theorie gemeinsamen Handelns müsse ihrer These nach im Prinzip auch eine Antwort darauf liefern, wer in einem großen, in einer Gruppe entstandenem kreativen Werk wie einer grossen Filmproduktion die Autorschaft übernehmen kann. Bisher wurde analog anderer klassischen Kunstwerke jeweils nur eine Person, meist RegisseurIn oder ProduzentIn, als AutorIn eines Films festgelegt. Angesichts der vielfältigen kreativen Leistungen, die bei einer großen Filmproduktion durch ein ganzes Team erbracht werden, kann das nicht korrekt sein.

Eine gute Theorie gemeinsamen Handelns könnte aufzeigen, wie eine kreative Leistung in

---

180 Ebenda

181 Zum Beispiel Sellars, Bratman, Searle, Gilbert, Tuomela et al.

182 Tollesen, Deborah; Bacharach, Sondra: We Did It: From Mere Contributors to Coauthors. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism Bd. 68 (2012), Nr. 1. S. 23–32

einer Gruppe entstehen kann und wem die Autorschaft zugeschrieben werden sollte. Dies wurde vor Tollefsen und Bacharach schon von Paisley Livingston und Berys Gaut mit Hilfe der Theorie gemeinsamen Handelns von Michael Bratman<sup>183</sup> versucht, was die beiden Autorinnen in Folge kritisieren. Sie sind der Meinung, soviel schon vorweg, dass Bratmans Theorie der geteilten Absichten im Vergleich zu Margaret Gilberts Pluralsubjekt nicht dazu geeignet ist, die Frage nach der Koautorschaft in großen Werken zu klären. Trotz dieses Urteils werde ich beide Theorien kurz erläutern. Der Text von Bacharach und Tollefsen erlaubt dabei eine gute Eingrenzung und Spiegel der hier gestellten Fragen.

Die Fragestellung der Arbeit von Bacharach und Tollefsen ist nicht komplett mit jener der vorliegenden Arbeit vergleichbar. Trotzdem entsteht durch die Nähe der Fragestellung ein Ausgangspunkt für die abschließende Diskussion um die intentionale kollektive Kreativität.<sup>184</sup>

## 5.2 *Michael Bratman*

Der Amerikanische Philosoph Michael Bratman beschäftigte sich ursprünglich mit den Absichten als ergänzendes Element einer Handlung neben den Überzeugungen und Pro-Einstellungen.<sup>185</sup> Zu Beginn der Neunzigerjahre entwickelte er seine Theorie individueller Absichten zu einer Theorie gemeinsamer Absichten weiter, auf derer er fortan die Basis geteilter Handlungen sieht. Ausgehend von der Theorie individueller Absichten werde ich im Folgenden Bratmans Denkweg zu seiner Vorstellung, wie gemeinsame Handlungen erklärt werden könnten, kurz nachzeichnen.<sup>186</sup>

### 5.2.1 *Individuelle Absichten*

Es ist wichtig zu sehen, in welchem Kontext Michael Bratman seinen Erklärungsansatz zu den gemeinsamen Handlungen entwickelt. Es wurde schon im vorhergehenden Kapitel zu der klassischen Handlungstheorie gesagt, dass eine nahtlose Integration der gemeinsamen Handlungen in das Modell von Pro-Einstellung und Überzeugung schwerfällt. Bratman kritisiert das klassische Handlungsmodell ebenfalls, allerdings bereits aus individueller Sicht.<sup>187</sup>

58

Das klassische Modell von Pro-Einstellung und Überzeugung könne ungenügend erklären,

183 Livingston, Paisley: Cinematic Authorship. In: Allen, R.; Smith, M. (Hrsg.): Film Theory and Philosophy. Oxford: Oxford University Press, 1997. S. 149–172. Oder Gaut, Berys: Film Authorship and Collaboration. In: Allen, R.; Smith, M. (Hrsg.): Film Theory and Philosophy. Oxford: Oxford University Press, 1997. S. 149–172

184 Im Anschluss an die Darstellungen beider behandelten Positionen von Bratman und Gilbert wird auf die Unterschiede beider Arbeiten noch eingegangen werden. Siehe Kapitel 5.4

185 Bratman, Michael E.: Intention and Evaluation. In: Midwest Studies in Philosophy Bd. 10 (1987), Nr. 1. S. 185–189

186 Leider erschien die Monografie von Michael Bratman «Shared Agency: A Planning Theory of Acting Together» erst im Frühjahr 2014 und konnte daher nicht mehr berücksichtigt werden. Quelle: Website von Bratman, Michael am Philosophischen Institut der Universität Stanford. URL: <http://philosophy.stanford.edu/profile/Michael+Bratman/> Abgerufen am 20.11.2013, 13:45 Uhr

187 Dies vor allem in den Aufsätzen aus den Achtzigerjahren, Beispielsweise aus Bratman, Michael E.: Two Faces of Intention. In: The Philosophical Review Bd. 93 (1984), Nr. 3. S. 375–405. Oder Bratman, Michael E.: Practical Reasoning and Acceptance in a Context. In: Mind Bd. 101 (1992), Nr. 401. S. 1–15.

kritisiert Bratman, wie wir uns langfristig als Handelnde positionieren. Das Modell suggeriert, jede Handlung werde von Grund auf neu gerechtfertigt und es sei keinerlei langfristige Planung und Verzahnung mit anderen Handlungen nötig. Bratman erweitert aus dieser Kritik den praktischen Syllogismus mit der Vorstellung von *Absichten*, welche ergänzend zu Wunsch und Überzeugung unsere Handlungen prägen.

«My intention to practice my part tomorrow coordinates my activity between now and then in a way that supports my practicing at noon.»<sup>188</sup>

Ich kann zum Beispiel die Absicht haben, langfristig verschiedene Reisen zu machen, öfter meine Oma zu besuchen und generell mehr Bücher zu lesen. Diese langfristigen Absichten haben nach Bratman eine andere Natur als ein Wunsch, sie müssen zum Beispiel gewisse Normen erfüllen: Ich kann nicht beabsichtigen, morgen Mittag meine Oma zu besuchen und gleichzeitig beabsichtigen, mit einem Freund mittags essen zu gehen. Ich könnte dies hingegen widerspruchslös wünschen: Es ist ja mein Wunsch beides zu tun, unabhängig davon, ob ich es kann oder nicht.

Absichten können ebenso wenig mit Überzeugungen gleichgesetzt werden, weil es etwas anderes bedeutet zu beabsichtigen als überzeugt von etwas zu sein. Um ein Beispiel Bratmans zu nennen: Wir können zwar die Absicht haben, auf dem Heimweg noch Einkäufe zu erledigen, wir müssen aber keineswegs davon überzeugt sein, ob wir dies wirklich tun. Man kann durchaus gleichzeitig daran zweifeln, auf dem Heimweg daran zu denken und es trotzdem beabsichtigen.

«First, ordinary desires are not subject to the same norms of consistency and means-end coherence. It is, after all, part of the human condition to have desires for different things that, one knows, are not co-possible. And simply desiring something does not yet put one under rational pressure to ascertain or settle on means to it. Second, ordinary belief does not yet pose problems of means for means-end reasoning: simply believing that, given my social awkwardness, I will offend someone at the party does not pose a problem of settling on means to do that.»<sup>189</sup>

Es gibt einen Unterschied zwischen dem was ich plane zu tun, dem was ich wünsche zu tun und dem was ich wirklich tue. Für Bratman ist dieses planende Element der Absicht in unseren Handlungen und unserem Selbstverständnis als Handelnde zentral. Wir seien planende und vorausschauende Wesen und als solche müssen wir ausdifferenzierte Absichten haben:

---

188 Bratman, Michael E.: Shared Intention. In: Ethics Bd. 104 (1993), Nr. 1. S. 100

189 Bratman, Michael E.: Modest Sociality and the Distinctiveness of Intention. In: Philosophical Studies Bd. 144 (2009), Nr. 1. S. 152

«We are planning creatures. We frequently settle in advance on plans for the future. On occasion, this even involves settling on one of several conflicting options each of which is, in light of our desires and beliefs, equally attractive. [...] Intentions are typically elements in such coordinating plans. Once we recognize this central role intentions play in our lives the natural view to take, I think, is that intentions are distinctive states of mind, not to be reduced to clusters of desires and beliefs.»<sup>190</sup>

Wir können mehrere dieser Absichten haben die zudem von unterschiedlicher Wichtigkeit sind, unterschiedliche zeitliche Ausdehnungen haben und einander wechselseitig beeinflussen. Ich kann gleichzeitig die Absicht haben, mein Studium möglichst rasch zu beenden und die Absicht, nächste Woche einen Tag frei zu nehmen. Befinde ich mich am Anfang des Studiums, spielt der eine Tag eine untergeordnete Rolle, ihn frei zu nehmen erscheint wichtiger weil die langfristige Planung eine Kompensation erlaubt. Steht der Abschluss jedoch nächste Woche bevor, ist die Absicht das Studium abzuschließen vielleicht dringender.

Die Beispiele zeigen einen gewissen Grad an *Konsistenz* in den Absichten: Ich kann zwar wünschen, heute Abend ins Kino und ins Theater zu gehen, aber ich kann nicht die Absicht haben, beides zu tun. Hinzu kommt eine gewisse *Kohärenz*, sie müssen sich auf Dinge stützen, die bis zu einem gewissen Grade rationell zugänglich und erreichbar sind. Zum Schluss ist auch die *Stabilität* eine wichtige Eigenschaft. Jemand der seine Absichten dauernd ändert, wird nie handeln können. Die drei Eigenschaften sind wichtige Normen für Bratman:

«Intentions, plans, and policies are all pro attitudes in a very general sense. But they differ in basic ways from ordinary desires: in particular, they are subject to distinctive rational norms of consistency, coherence, and stability.»<sup>191</sup>

Damit hat Michael Bratman dem klassischen Modell der Handlung ein wichtiges Element hinzugefügt. Mehr noch wird diese Kritik und Erweiterung des klassischen Handlungsmodells ihm später erlauben, nahtlos auch gemeinsame Handlungen erklären zu können und zwar in dem er ein Modell von geteilten Absichten postuliert.

60

### 5.2.2 Geteilte Absichten

Geteilte Absichten können bis zu einem gewissen Punkt zu gemeinsamen Handlungen führen, obwohl Bratman noch vor seiner detaillierten Erläuterung eine Einschränkung macht: Eine geteilte Absicht ist noch keine geteilte Akteurschaft im vollen Sinne. Wenn überhaupt werden in den hier besprochenen Artikeln eher einfache gemeinsame Einzelhandlungen und sehr kleine Gruppen erklärt. Er konzentriert sich mehr auf ein informelles «Wir» denn auf größere Institutionen, auch wenn diese durchaus auch Absichten haben können.<sup>192</sup>

---

190 Bratman, Michael E.: Two Faces of Intention. In: The Philosophical Review Bd. 93 (1984), Nr. 3. S. 376

191 Bratman, Michael E.: Reflection, Planning, and Temporally Extended Agency. In: The Philosophical Review Bd. 109 (2000), Nr. 1. S. 42

192 Außer in folgendem Zitat macht er das auch in folgenden beiden Arbeiten: Bratman, Michael E.: Shared Cooperative Activity. In: The Philosophical Review Bd. 101 (1992), Nr. 2. S. 327. Und: Bratman, Michael E.: Modest Sociality and the Distinctiveness of Intention. In: Philosophical Studies Bd. 144 (2009), Nr. 1. S. 150

«I will focus on cases of shared intention that involve only a pair of agents and not depend on such institutional structures and authority relations»<sup>193</sup>

Nehmen wir Bratmans Beispiel der zwei Freunde, die zusammen ein Haus bemalen wollen. Die Einleitung in dieses Kapitel zeigte schon die Schwierigkeit, zwei Einzelabsichten zu einer gemeinsamen Handlung zusammenzufassen. Zu unterschiedlich können die individuellen Absichten sein, wie genau eine solche Handlung auszusehen hat.

Um dem zu begegnen wurde ebenfalls schon in der Einleitung der Vorschlag vorgestellt ein Gruppensubjekt zu etablieren, welches gegenüber der Einzelabsichten unabhängig ist und damit eigene Wünsche und Überzeugungen haben kann, die ein Gelingen der gemeinsamen Handlung ermöglichen. Doch dieser komplizierte Vorgang eigens für die Problematik der Gruppenhandlung ein neues Subjekt zu etablieren ist für Bratman unplausibel. Er schlägt vor, das Problem mit geteilten Absichten zu lösen. Diese sollen für solche einfacheren gemeinsamen Handlungen<sup>194</sup> völlig ausreichen, ohne ein neuer Gruppenakteur bilden zu müssen.

«My conjecture is that we should, instead, understand shared intention, in the basic case, as a state of affairs consisting primarily of appropriate attitudes of each individual participant and their interrelations.»<sup>195</sup>

Diese «shared intentions», also geteilten oder gemeinsamen Absichten sind ein Komplex an verschiedenen individuellen Einstellungen die sich gegenseitig überlappen. Wenn ich die Absicht habe, mit Ihnen gemeinsam ein Haus zu bemalen und sich diese mit ihrer Absicht, mit mir ein Haus gemeinsam zu bemalen deckt (und idealerweise noch ein gewisses gemeinsames Allgemeinwissen zur Verfügung steht)<sup>196</sup>, dann können wir laut Bratman bereits zusammen handeln.

Die so geteilten Absichten ermöglichen es, die für die Absicht wichtigen Vorbereitungen zu koordinieren. Wir müssen zum Beispiel genug Pinsel kaufen und uns auf eine Farbe einigen. Zusätzlich bringt uns diese gemeinsame Absicht auch eine Verhandlungsbasis, sollten wir uns in einem wichtigen Teil wie der Farbwahl *nicht* einig sein:

61

«Our shared intention, then, performs at least three interrelated jobs: it helps coordinate our intentional actions; it helps coordinate our planning; and it can structure relevant bargaining. And it does all this in ways that track the goal of our painting the house together.»<sup>197</sup>

---

193 Bratman, Michael E.: Shared Intention. In: Ethics Bd. 104 (1993), Nr. 1, S. 98

194 Diese werden an einer anderen Stelle bei Bratman auch «modest sociality» genannt: Bratman, Michael E.: Modest Sociality and the Distinctiveness of Intention. In: Philosophical Studies Bd. 144 (2009), Nr. 1, S. 149–165

195 Bratman, Michael E.: Shared Intention. In: Ethics Bd. 104 (1993), Nr. 1, S. 99

196 Siehe Fussnote 8 in Bratman, Michael E.: Shared Intention. In: Ethics Bd. 104 (1993), Nr. 1, S. 98

197 Ebenda S. 99

Gemeinsame Absichten können nach Bratman tatsächlich die Aufgabe übernehmen, eine einfache gemeinsame Handlung möglich zu machen, ohne gleich einen eigenen Gruppenakteur festzulegen oder der Gruppe ein ominöses «mind of its own» zu geben und trotzdem nicht auf die unplausible Ebene der bloß aggregierten Einzelhandlung zurück zu fallen.

### 5.2.3 Bedingungen gemeinsamer Absichten

Es gehören zu einer geteilten Handlung zunächst die beiden Absichten, dass wir J-en, einmal beabsichtige ich, dass wir J-en und zum anderen beabsichtigen Sie, dass wir J-en. Hinzu muss eine Interrelation, eine Verzahnung dieser Absichten kommen.

«It can say, roughly, that for me to intend that we J I need to see your playing your role in our J-ing as in some way affected by me.»<sup>198</sup>

Damit diese Verzahnung nicht scheitert, ist zunächst mein Wissen von Ihrer Absicht das Haus mit mir bemalen zu wollen und umgekehrt wichtig. Es muss ein allgemeines Wissen um die Wir-Absichten vorhanden sein.

«We intend to J if and only if  
1. I intend that we J and you intend that we J, and  
3. 1 is common knowledge between us.»<sup>199</sup>

Des weiteren müssen ergänzend zu unseren Absichten und dem gegenseitigen Wissen um diese bis zu einem bestimmten Maße unsere Subpläne übereinstimmen. Wollen wir zum Beispiel unbedingt zusammen reisen gehen und tun das einander auch kund, reicht das noch nicht: Ich könnte planen nach Amerika zu fliegen, Sie wollen aber unbedingt nach Asien. In diesem Fall brauchen wir zum Funktionieren der gemeinsamen Reise auch noch ein Übereinkommen unserer Subpläne, zumindest bis zu einem gewissen Grad. Wenn wir uns zum Beispiel auf Schweden als Reiseziel einigen, dann kann es immer noch sein, dass ich in Stockholm unbedingt ins Nobelmuseum gehen will, Sie aber einstweilen lieber schwimmen gehen würden, worauf wir uns problemlos einigen können.

62

Noch wichtiger ist die inhaltliche Koordination unserer Absichten. Was wenn wir beide nach Stockholm gehen wollen und das auch voneinander wissen, ich aber die Absicht habe, Sie zu fesseln und im Kofferraum nach Stockholm zu entführen? Wüssten Sie das, würden Sie bestimmt nicht mitkommen wollen. Es ist demnach wichtig auch aufgrund des Inhaltes unserer Absichten miteinander nach Stockholm gehen zu wollen.

---

198 Ebenda S. 102

199 Die seltsam anmutende Nummerierung ist von Bratman übernommen, es wird später klar werden warum dem so ist. Bratman, Michael E.: Shared Intention. In: Ethics Bd. 104 (1993), Nr. 1. S. 103

«We intend to J if and only if

1. (a) I intend that we J and (b) you intend that we J
2. I intend that we J in accordance with and because of 1a, 1b, and meshing subplans of 1a and 1b; you intend that we J in accordance with and because of 1a, 1b and meshing subplans of 1a and 1b.
3. 1 and 2 are common knowledge between us.»<sup>200</sup>

Eine weitere Bemerkung folgt hier von Bratman in Bezug auf das gemeinsame Wissen und der kognitiven Einsicht der Tatsachen. Dieses gemeinsame Wissen gibt es tatsächlich, aber es könnte nicht für geteilte Absichten verantwortlich gemacht werden, weil es sich bei den Absichten nicht bloß um einen kognitiven Zustand handelt, sondern um eine Absicht und einen Willen etwas gemeinsam zu tun auf der Basis eines gemeinsamen Wissens und dem Wissen um des anderen Absichten.

«Appropriate common knowledge, or the like, is not a sufficient link for shared intention. Each agent needs also to embrace as her own end the efficacy of the other's relevant intention.»<sup>201</sup>

#### 5.2.4 Kohärenz, Kontinuität, Stabilität

Geteilte Absichten können nach diesen Erläuterungen in der Tat zu gemeinsamen Handlungen führen, doch können sie auch für deren Kontinuität, Stabilität und Kohärenz sorgen? Wie kann ich sicher sein, dass Sie Ihre Absicht mit mir zu reisen nicht plötzlich ändern? Dies ist eine absolut fundamentale Bedingung, anders kann eine Handlung basierend auf einer gemeinsamen Absicht nicht funktionieren. Unsere Absichten müssen auf eine gewisse Art und Weise aneinander gebunden sein, damit sie zu einer gemeinsamen Handlung führen und nicht vorher divergieren. Bratman muss zeigen, wie eine stabile und bis einem gewissen Grad verpflichtende Handlung ohne Gruppensubjekt entstehen kann.

Plötzlich wird klar, warum es für Bratman einen entscheidenden Vorteil hat von Absichten zu sprechen, denn im Prinzip sprechen wir noch immer von normalen individuellen Absichten, nur ist es nicht mehr meine Absicht, dass ich handle, sondern meine mit Ihnen geteilte Absicht, dass wir handeln. Damit zählen die bereits erwähnten drei Bedingungen einer Absicht Kohärenz, Kontinuität und Stabilität ebenfalls für diese geteilten Absichten.

63

«We want to show that intentions of individuals in these contexts and with these special and distinctive contents and interrelations would, insofar as they function properly and in a way that is guided by the norms of individual planning agency, play the roles of shared intention in part by issuing in thought and action that is assessable by and conforms to central norms of shared intention. And we want to show that violations of these social norms will normally be constituted by violations by one or more of the participants of associated norms of individual planning agency.»<sup>202</sup>

---

200 Bratman, Michael E.: Shared Intention. In: Ethics Bd. 104 (1993), Nr. 1. S. 106

201 Ebenda S. 109

202 Bratman, Michael E.: Modest Sociality and the Distinctiveness of Intention. In: Philosophical Studies Bd. 144 (2009), Nr. 1. S. 155

Damit rücken die Normen und Rollen gemeinsamer Handlungen in unmittelbare Nähe zu ganz normalen Handlungen, in dem für die Absichten beider die genau gleichen Bedingungen gelten. Wir haben die rationalen Normen unserer eigenen Absichten so stark verinnerlicht, dass Stabilität, Kohärenz und Kontinuität auch dann gelten, wenn wir unsere Absichten mit anderen teilen.

«Such a constructivism builds on the planning theory of individual planning agency, a theory that sees the intentions of individuals as distinctive. This constructivism seeks to understand the step from individual planning agency to modest sociality by appeal to certain distinctive contexts, contents, and interrelations. And it aims to characterize those contexts, contents, and interrelations in terms that are, to the extent that is possible, available within the planning theory of individual agency. In this way, while highlighting the great importance of such sociality to our lives, it seeks also to articulate a deep continuity—conceptual, metaphysical, and normative—between individual planning agency and modest sociality.»<sup>203</sup>

Es gibt keinen Grund die Normen die für uns selbst gelten in Handlungen mit anderen zu missachten. Bratman beschreibt ein tief verankertes Kontinuum zwischen einer Einzelhandlung und den verschiedenen Stufen des gemeinsamen Handelns. Die Absichten sind in diesem Kontinuum das verbindende Glied, weil sie von allen Beteiligten verinnerlicht sind. Deshalb können wir den gemeinsamen Museumsbesuch nicht einfach einseitig absagen; wir würden verinnerlichte Normen der geteilten Absicht brechen. Durch diese geteilten Absichten ist es möglich, solche Phänomene erklären zu können ohne dabei auf einen obskuren «Sinn des Anderen» vertrauen zu müssen:

«This point is fundamental. The theory works, in part, by building appropriate reference to the other directly into the contents of the intentions of each. It does not merely appeal to an unarticulated “sense of the other” in something like what John Searle calls the “Background”. The theory seeks, rather, to generate much of the relevant normativity at the social level out of the individualistic normativity that is tied primarily to the contents of the intentions of each.»<sup>204</sup>

In Anbetracht der kommenden Diskussion um intentionale kollektive Kreativität in den beiden letzten Kapitel dieser Arbeit hat Bratmans individuellerer Ansatz einige entscheidende Vorteile aber auch unübersehbare Schwierigkeiten, die es zu berücksichtigen gilt. Bevor diese jedoch genauer dargelegt werden, folgt noch die etwas gegensätzliche Position Margaret Gilberts.

### 5.3 Margaret Gilbert

Im Gegensatz zu Michael Bratman formuliert Margaret Gilbert ihre Theorie nicht von der Analyse individueller Handlungsabsichten, sondern von bereits bestehenden Gruppen, deren Mechanismen und Eigenschaften aus. Ähnlich wie schon in dieser Arbeit ausgeführt, ordnet sie zwei Möglichkeiten wie man Kollektive und deren Handlungsspielraum und Bedeutung

---

203 Ebenda

204 Ebenda S. 161

in der Gesellschaft analysieren kann. Auf der einen Seite steht Max Weber und im weiteren Sinne auch Johns Stuart Mill, die keine Möglichkeit für ein vom Individuum unabhängiges Gruppensubjekt sehen. Gilbert nennt diese Haltung Singularismus<sup>205</sup> bzw. Individualismus<sup>206</sup>, welcher sie wohl auch Michael Bratman zuordnen würde. Der Singularismus gesteht Gruppen durchaus Existenz zu, besteht jedoch darauf die Gruppe könne nicht von den Einzelmitglieder verschiedene Absichten und Motive haben.

Gegen diese Gruppenkonzeptionen tritt Gilbert in ihrem Buch «On Social Facts» an und bewegt sich damit im Schatten Durkheims. Einstellungen, Überzeugungen und Handlungen von Kollektiven können nicht unmittelbar auf die Einzelmitglieder reduziert werden, ist Gilbert überzeugt. Dennoch geht sie viel vorsichtiger mit dem Konzept der Gruppe um als Durkheim. Für sie ist die Gruppe nicht eine neue, vom Individuum unterschiedliche Entität, sondern eine besondere Konstruktion, ein vom individuellen Handeln unterschiedlicher Mechanismus des sozialen Lebens, den sie das Pluralsubjekt nennt:

«I do, of course, posit a mechanism for the construction, so to speak, of social groups. And this mechanism can only work if everyone involved has a grasp of a subtle conceptual scheme, the conceptual scheme of plural subjects. Given that all have this concept, then the basic means for bringing plural subject-hood into being is at their disposal, all that anyone has to do is openly manifest his willingness to be part of a plural subject of some particular attribute. A meshing set of such manifestations creates a plural subject, and everyone who has the concept knows this.»<sup>207</sup>

Die einzelnen Mitglieder sind für die Gruppe verantwortlich in dem sie ihren Willen einer Gruppe zu bilden vermengen und so wissentlich ihre Rolle in einer Gruppe übernehmen.

«It is true that a necessary precondition of group existence is that everyone involved understands that each is to do his part in promoting some joint enterprise, whether joint acceptance of some proposition or joint acceptance of a principle of action, or whatever.»<sup>208</sup>

Um dieses bestimmte und scheinbar bewusste Wissen um seine eigene Rolle wird es im Folgenden noch oft gehen. Gilbert selbst sagt an dieser Stelle, sie wandle im Prinzip auf den Pfaden von Rousseau<sup>209</sup> ohne aber mit dem Wissen und Einverständnis in selben Masse eine vertragliche Abmachung wie Rousseau zu sehen. Dies ist insbesondere einsehbar wo Gilbert in ihre Analyse des Sozialen (zu recht) auch kleine und informelle Gruppe einbinden will. Sie geht im nachfolgenden Artikel sogar so weit festzustellen, dass in einer Analyse eines einfachen kollektiven Unterfangens wie dem «zusammen spazieren gehen» die Grundmechanismen für alle Kollektive aufgedeckt werden können.

---

205 Gilbert, Margaret: On Social Facts. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 12

206 Gilbert, Margaret: On Social Facts. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 427

207 Ebenda S. 416

208 Ebenda S. 415

209 Eine genauere Abgrenzung findet sich hier: Ebenda S. 409

### *5.3.1 Zusammen spazieren gehen*

Sie und ich wollen gemeinsam spazieren gehen und beschließen deshalb zusammen die Wiener Ringstraße zu umrunden. Ich gehe von Ihrem Willen aus mit mir um den Ring zu spazieren und Sie von meinem. Es kann sogar sein, dass ich alleine nicht um den Ring spazieren würde, vielleicht gefällt mir spazieren überhaupt nicht, aber mit Ihnen erkläre ich mich bereit dazu. Was bringt mich dazu, mit Ihnen etwas zu tun was ich alleine nicht machen würde? Was für Verpflichtungen entstehen für mich, was für Absichten haben wir beide?

Gilbert vermutet in ihrem Text «Walking Together: A Paradigmatic Social Phenomenon»<sup>210</sup> ein ebensolcher simpler Fall einer kollektiven Handlung müsste die selben Grundstrukturen aufweisen wie institutionalisierte kollektive Handlungen, zum Beispiel dem Reisen in einer Reisegruppe, dem Musizieren im Musikverein oder den Handlungen ganzer Staaten.

«When sociologists and others give examples of social groups they tend to mention only such enduring, complex phenomena as families, guilds, armies, even nations. And, clearly, important distinctions can be drawn between such phenomena as going for a walk together and families, armies, and so on. Be that as it may, such small-scale phenomena as two people going for a walk together, having a conversation, and the like, do occasionally find their place in sociologists' lists, witness the quotation from Simmel above. As I shall argue, there is good reason for this.»<sup>211</sup>

Zusammen spazieren gehen könnte im selben Masse aufzeigen, wie wir die Brücke zwischen dem Individuum und der Möglichkeit einer Gruppe schlagen können, wie eine institutionalisierte, große und gut organisierte Gruppe. Fragmente dieser Brücke werden sichtbar, wenn wir uns folgendes Beispiel vor Augen führen: Wir sind nun gemeinsam auf unserem Spaziergang um die Wiener Ringstraße, als ich plötzlich innehalte und abrupt den Weg abkürze in dem ich quer durch die Innenstadt spaziere. Sie werden mich wohl umgehend auf meine Abweichung von der Abmachung aufmerksam machen, Sie werden geltend machen (falls Sie nicht auch abbiegen wollen), dass ich dies nicht einfach so entscheiden könne, sondern die Entscheidung mir Ihnen absprechen müsse. Sie würden dabei völlig recht behalten.

66

Ihre rechtmäßig Rüge und mein Verstoß bilden für Gilbert den Angriffspunkt für eine erste Analyse. Es scheint durch die Abmachung gemeinsam um die Ringstraße zu gehen eine moralische Verpflichtung zu geben, dies auch so durchzuführen. Vorausgesetzt wir beide haben die Abmachung verstanden, darf anscheinend niemand mehr den Inhalt dieser verändern, ohne den jeweils anderen beizuziehen. Diese Tatsache sieht Gilbert als Beweis für die Manifestation eines von ihr sogenannten Pluralsubjektes.

### *5.3.2 Pluralsubjekt*

Dieses Pluralsubjekt entsteht sodann, wenn sich mehr als eine Person zusammen zu einer Handlung verpflichten und eine gemeinsame Absicht haben. Von nun an müssen wir in

---

210 Gilbert, Margaret: Walking Together: A Paradigmatic Social Phenomenon. In: Midwest Studies in Philosophy Bd. 15 (1990), Nr. 1. S. 1-14

211 Ebenda S. 2

Bezug auf die beschlossene Handlung als Gruppe handeln. Dazu gehört zum Beispiel ein gemeinsames Ziel und den gemeinsamen Willen, dies zu erreichen. Ähnlich wie Bratman nennt Gilbert dies einen Willenspool und betont ebenso die Gleichzeitigkeit und Interdependenz der Individualwillen:

«The precise mechanism by which this binding is understood to take place is rather special. The individual wills are bound simultaneously and interdependently. Thus we do not have, here, an ‘exchange of promises’ such that each person unilaterally binds himself to the goal in question, leaving himself beholden for release to someone else upon whom, through this particular transaction, he has no claim. Nor is it that one person in effect says: “You may regard me as committed once you have made a commitment” leaving it up to the other person to make an initial unilateral commitment. Rather, each person expresses a special form of conditional commitment such that (as is understood) only when everyone has done similarly is anyone committed.»<sup>212</sup>

Die Ähnlichkeit zu Michael Bratman, mit welchem sie schon seit Jahren über dieses Thema debattiert,<sup>213</sup> streckt sich bis hin zu den geteilten Absichten, die bei ihr ebenfalls einen wichtigen Teil bei der Formierung einer Gruppe sind. Der gewichtige Unterschied ist das Pluralsubjekt: Eine gemeinsame Absicht kann bei Gilbert erst da entstehen, wo es bereits ein solches gibt und bereits eine gemeinsame Verpflichtung entstanden ist, als eine spezifische Einheit bestehend aus den Gruppenteilnehmern zu handeln. Mit anderen Worten: Dort wo ein Pluralsubjekt gebildet wurde.

«Members of some population P share an intention to do A if and only if they are jointly committed to intend as a body to do A.»<sup>214</sup>

Damit ist bereits eine Gruppe begründet, es braucht keine zusätzlichen Bedingungen:

«That is, in order to form a social group, it is both logically necessary and logically sufficient that a set of human beings constitute a plural subject. Clearly this is a thesis about a concept, namely, our intuitive concept of a social group. The data includes, among other things, the open-ended lists of so-called social groups made by sociologists and others.»<sup>215</sup>

67

Bevor ich näher auf die Gründe eingehen kann, weshalb sich Gilbert nicht Bratman anschließt und zwischen den geteilten und individuellen Absichten noch ein Pluralsubjekt schiebt, muss eine Zusatzbemerkung gemacht werden. Es wirkt im Moment noch so, als hätte Gilbert nur Gruppen im Auge die sich primär handelnd oder gar zielorientiert verhalten. Unser alltäglicher Gruppenbegriff ist aber viel weiter: Wir würden zum Beispiel auch Familien, Interes-

---

212 Ebenda S. 7

213 Wie in mehreren Fussnoten bezeugt, zum Beispiel hier: Gilbert, Margaret: Shared Intention and Personal Intentions. In: Philosophical Studies Bd. 144 (2009), Nr. 1. S. 186, Fussnote 55

214 Gilbert, Margaret: Shared Intention and Personal Intentions. In: Philosophical Studies Bd. 144 (2009), Nr. 1. S. 179

215 Gilbert, Margaret: Walking Together: A Paradigmatic Social Phenomenon. In: Midwest Studies in Philosophy Bd. 15 (1990), Nr. 1, S. 9

sensgruppen und Cliques zu den Gruppentypen zählen, auch wenn bei diesen kein unmittelbares Ziel besteht.

Nebst unmittelbaren Handlungen und deren Pro-Einstellungen und Überzeugungen muss es offenbar noch langfristig angelegte Prinzipien wie die von Bratman beschriebenen Intentionen geben, die ebenfalls geteilt werden können. Damit ist Gilbert einverstanden und damit wieder relativ nahe an Bratman dran, fasst aber die Beispiele noch weiter: Was, wenn Sie und ich auf unserem Spaziergang durch Wien nach längerer Evaluation beschließen, es herrsche für uns heute ein ideales Wetter zum Spazieren, Sie aber kurz darauf im Kaffeehaus dem Kellner sagen, das Wetter sei zum Spazieren unerträglich? Habe ich dann nicht auch das Recht, mich über Ihren Verstoß gegen die gemeinsame Erkenntnis von eben zu beschweren? Ginge es nach Gilbert ist dies der Fall:

«Plural subjecthood, then, extends not only to goals but also, at least, to beliefs and principles of action. On my account of social groups, in order to constitute a social group people must constitute a plural subject of some kind. And any plural subject is a social group.»<sup>216</sup>

Der Gruppenbegriff ist so auch auf Gruppen anwendbar die sich nicht an unmittelbaren Handlungen orientieren. Einige Ausnahmen sind Gruppen deren Zusammenghörigkeit von außen bestimmt ist, zum Beispiel wenn von den «Arbeitern» als Gruppe gesprochen wird. Gilbert würde diesen Gruppen nicht das Prädikat «soziale Gruppen» geben, weil sie kein Pluralsubjekt gebildet haben.<sup>217</sup> Pluralsubjekte sind in dem Fall viele, wenn nicht alle sozialen Konstellationen, in welchen es eine gemeinsame Basis gibt:

«In the end, I do not want to argue about a label. I have argued that those out on a walk together form a plural subject, and that there is some reason to suppose that our concept of a social group – that concept by virtue of which we list families, guilds, tribes, ‘and so on’ together – is the concept of a plural subject. In any case, I would argue that the concept of a plural subject is a key concept for the description of human social life. It informs and directs a great deal of that life, in nations, clubs, families, and even in the taking of walks.»<sup>218</sup>

68

### 5.3.3 Drei Kriterien für das Pluralsubjekt

Das Pluralsubjekt realisiert sich in dem sich zwei oder mehrere Menschen gegenseitig Verpflichten, in einer vorher abgesteckten Situation als eine Gruppe aufzutreten. Erst danach können geteilte Absichten ebenso wie gemeinsame Überzeugungen oder vermengte Subpläne gebildet werden. Gilbert macht dafür drei notwendige Kriterien eines Pluralsubjekts verantwortlich. Diese Kriterien beziehen sich auf unterschiedliche Bereiche der gemeinsamen Handlung und müssen unbedingt erfüllt sein.<sup>219</sup>

---

216 Ebenda S. 10

217 Ebenda S. 12

218 Ebenda

219 Zum finden zum Beispiel in folgendem Text: Gilbert, Margaret: What Is It For Us to Intend? In: Holmström-Hintikka, G.; Tuomela, R. (Hrsg.): Contemporary Action Theory. 2. Social Action. Dordrecht ua: Kluwer, 1997. S. 65

### *I. The Disjunction Criterion*

Erstens müssen nach Gilbert alle in der geteilten Absicht beteiligten Personen gleichzeitig auch entsprechend andere Absichten haben dürfen. So können Sie auf unserem Spaziergang schon lange beschlossen haben die Ring-Runde abzukürzen und als Sie mir dies Kund tun, pflichtete ich Ihnen bei und bestätige, ich habe sowieso auch nicht mehr zum Ziel, die ganze Runde zu gehen. Also hatten wir beide die individuellen Absichten abzukürzen, obwohl unsere entsprechende geteilte Absicht noch die ganze Runde vorgesehen hätte:

«an adequate account of shared intention is such that it is not necessarily the case that for every shared intention, on that account, there be correlative personal intentions of the individual parties.»<sup>220</sup>

Dieses Kriterium ist bei Bratmans geteilten Absichten nur sehr schwer zu erfüllen, weil die geteilten Absichten nicht außerhalb der Personen existieren, sondern mit den individuellen Absichten zusammenfallen. Bei Gilbert sorgt aber die gemeinsame Verpflichtung und die damit einhergehenden moralischen Implikationen für eine Stabilität welche über die der individuellen Absichten der einzelnen Akteure hinausgehen kann.

### *II. The Concurrence Criterion*<sup>221</sup>

Das Kriterium der Erlaubtheit ergibt sich aus folgender Beobachtung: Es ist nur möglich die Inhalte oder Ziele der Gruppe zu ändern, in dem man sie gemeinsam ändert. Ohne eine spezielle Klausel, zum Beispiel jemand kann bei dringenden Anrufen den Spaziergang unterbrechen, darf niemand ohne eine Rüge zu riskieren die gemeinsame Absicht ändern:

«an adequate account of shared intention will entail that, absent special background understandings, the concurrence of all parties is required in order that a given shared intention be changed or rescinded, or that a given party be released from participating in it.»<sup>222</sup>

Trotz der höheren Anforderungen an die geteilten Absichten wird dieses Kriterium zu einem gewissen Grade von Bratmans geteilten Absichten eingehalten, denn auch bei diesen ist es unbedingt von Nöten, das gemeinsame Pläne eingehalten werden und man alles tut, um das beabsichtigte Ziel zu erreichen, schon nur auf Grund der Kohärenz-, Stabilitäts-, und Kohäsionsanforderungen an die eigenen Absichten aus denen schließlich die gemeinsamen gebildet sind. Allerdings kritisiert Gilbert dies, es sei schwierig mit dieser Ansicht eine Begründung für die Tatsache zu finden, warum man von der eigenen Absicht relativ leicht abkommen kann, sich bei der geteilten Absicht aber moralische Verpflichtungen ergeben können.

220 Gilbert, Margaret: Shared Intention and Personal Intentions. In: Philosophical Studies Bd. 144 (2009), Nr. 1. S. 172

221 Concurrence heißt soviel wie Gleichzeitigkeit oder in Kenntnis und Einverständnis des Anderen.  
Übersetzt nach Schmid, Hans Bernhard; Schweikard, David: Kollektive Intentionalität: Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009.

222 Gilbert, Margaret: Shared Intention and Personal Intentions. In: Philosophical Studies Bd. 144 (2009), Nr. 1. S. 173

«It follows that the concurrence criterion has a sharper edge than the disjunction criterion. According to the latter, there need be no correlative personal intentions given a shared intention. This leaves open the possibility that some structure of personal intentions is sufficient for shared intention. Given the concurrence criterion, however, it is hard to see that such a structure can be sufficient for shared intention. If a shared intention is such that one cannot unilaterally release oneself from its constraints or change its details by a simple change of mind, there must be something other than a structure of personal intentions at its core.»<sup>223</sup>

### *III. The obligation criterion*

Das dritte Kriterium ist die Steigerung über das zweite Kriterium hinaus: Am Falle des Spaziergangs konnte beobachtet werden, dass eine gemeinsame Absicht anscheinend auch eine gegenseitige Obligation hervorruft, die alle Teilnehmer verpflichtet, ihren Teil zu tun damit die gemeinsame Absicht erfüllt werden kann. Wie kann dies erklärt werden?

Anstelle von Verpflichtung oder Obligation könnte man in gewisser Weise auch von Schulden reden. Jemand schuldet bei einem Einverständnis von der Art eines Pluralsubjektes seinen Teil der gemeinsamen Handlung und wenn diese nicht eintrifft, dann darf dieser von den anderen beteiligten Handelnden eingefordert werden.

«one who has a right to someone's future action already owns that action in some intuitive sense of "own". Until the action is performed he is owed that action by the person concerned, thus being in a position to demand it of him prior to its being performed and to rebuke him if it is not performed. If it is performed, it has finally come into the possession of the right-holder, in the only way that it can.»<sup>224</sup>

Bei Michael Bratman ist es tatsächlich schwierig einzusehen, wie eine solche Obligation mit bloßen individuellen geteilten Absichten entstehen kann. Es handelt sich hier nicht um eine persönliche Verpflichtung oder eine auf Grund von inneren Prinzipien auf die gemeinsame Handlung übertragene Verpflichtung, sondern eine moralische.

«The obligation criterion, like the concurrence criterion, argues against the sufficiency of an account of shared intention in terms of correlative personal intentions. For, though my personal intention constrains my behavior, it does not in and of itself entail that I owe you the intended action.»<sup>225</sup>

Margaret Gilbert sieht ihren Ansatz des Pluralsubjektes im Lichte dieser drei Kriterien im Vorteil gegenüber Michael Bratmans geteilten Absichten. Michael Bratman würde zwar selbst nicht behaupten, geteilte Absichten seien bereits genug um alle Gruppenphänomene erklären zu können, weil darauf aufbauend Dinge wie Obligationen oder gar gesetzliche Verpflichtungen wie bei einem Staat noch hinzu kommen könnten.<sup>226</sup> Es stellt sich aber gerechtfertigterweise die Frage, in welchen Fällen eine bloße geteilte Absicht zu einer stabilen gemeinsamen

---

223 Ebenda

224 Ebenda S. 176

225 Ebenda S. 177

226 Gilbert nennt das «further downstream» In: Gilbert, Margaret: Shared Intention and Personal Intentions. In: Philosophical Studies Bd. 144 (2009), Nr. 1. S. 177

Handlung führt, wenn gar schon bei einer derart einfachen gemeinsamen Handlung wie dem «zusammen spazieren gehen» eine moralische Bindung entsteht, die nur durch weiterführende Obligationen, oder eben Gilberts Pluralsubjekt, erklärt werden können.

Das letzte Kriterium stellt Bratman demnach vor Herausforderungen denen Gilbert im ersten Moment entgeht, in dem sie das Pluralsubjekt, entstehend aus den gemeinsamen Verpflichtungen der Teilnehmenden, in jeder noch so kleinen Gruppen ausmacht. Dennoch müssen wir Gilbert noch etwas genauer entlocken, wie diese gemeinsamen Verpflichtungen entstehen, bevor sich ein ungefähres Bild ihrer gemeinsamen Handlungen ergibt.

#### *5.3.4 Gemeinsame Verpflichtung*

Das Konzept der gemeinsamen Verpflichtung ist von der individuellen Verpflichtung sich selbst gegenüber abgeleitet, auch wenn sich diese in verschiedenen Aspekten, zum Beispiel der Haftbarkeit, unterscheiden. Bei einer Verpflichtung sich selbst gegenüber ist man immer der eigene Autor oder die eigene Autorin, man kann jederzeit die Verpflichtung auflösen bzw. ändern ohne für etwas zu haften. Sich gegenüber anderen Personen zu verpflichten hat bekanntlicherweise strengere Konsequenzen.

Gilbert illustriert dies mit dem Beispiel von Ben und Anne, die gemeinsam ein Haus streichen wollen. Wenn Anne sich vornimmt das Haus zu streichen, verpflichtet sie sich gegenüber sich selbst, daher kann sie die Verpflichtung jederzeit unterbrechen, sie kann einfach das Haus nicht mehr dieses Jahr streichen wollen und sich so von der Verpflichtung erlösen. Wenn aber beide gemeinsam beschließen, das Haus zu streichen, entsteht gegenüber Ben eine Obligation, sie schuldet Ben fortan die für diese Aktion notwendige Handlung.<sup>227</sup>

«To say Ben has a right to Anne's performance of appropriate actions, in this sense, is another way of saying that Anne has an obligation towards Ben, the obligation to perform such actions.»<sup>228</sup>

Die relativ strikte Wortwahl der «Verpflichtung» und des «Schuldens» legen nahe, dass die Inhalte dieser Schulden und genauen Aspekte der Verpflichtung geregelt sein müssen. Gilbert bleibt hierzu leider relativ wage:

71

«The content of these obligations and rights is determined by determining that Anne and Ben are parties to a joint commitment with a particular content. This content may be very precise. It may also be relatively vague»<sup>229</sup>

Wichtig ist einzig, alle TeilnehmerInnen wissen, was der Inhalt der Verpflichtung ist, die sie eingegangen sind und sich deren auch bewusst sind. Dies gilt auch für Fälle in denen

---

227 Gilbert, Margaret: Obligation and Joint Commitment. In: *Utilitas* Bd. 11 (1999), Nr. 2. S. 151

228 Ebenda S. 152

229 Ebenda

eine Nötigung vorliegt, auch hier kann eine Verpflichtungssituation entstehen, aber auch hier müssen alle verstehen, zu was sie sich verpflichten.<sup>230</sup>

Insofern muss die gemeinsame Verpflichtung von eminent anderer Stabilität und Beschaffenheit sein als die «persönliche Verpflichtung». Es ist allerdings äußerst fragwürdig, warum diese persönliche Verpflichtung de jure noch eine Verpflichtung sein soll, wenn es de facto keine ist. Ich kann ja jeder Zeit ohne Widerrede meine Verpflichtung wiederrufen, was eigentlich nicht mehr den Merkmalen einer Pflicht entspricht. Es klingt fast ein bisschen, als wäre die Selbstverpflichtung bei Gilbert der Absicht bei Bratman sehr ähnlich. Damit könnten sich die beiden AutorInnen vielleicht ähnlicher sein, als dies zunächst schien. Das nächste Kapitel wird auf genau diese Frage eingehen müssen. Zuerst sollen aber die Fäden, die uns die ganze Arbeit hindurch begleitet haben, zu einer Vorstellung von intentionaler kollektiver Kreativität zusammengesponnen werden.

---

<sup>230</sup> Vgl. dazu zum Beispiel auch Tollefsen, Deborah: Collective Intentionality. In: Fieser, J.; Dowden (Hrsg.): Internet Encyclopedia of Philosophy, 2004 URL: <http://www.iep.utm.edu/coll-int/> Abgerufen am: 29.11.2013 14:05 Uhr.

## 6. Intentionale kollektive Kreativität

Ausgehend von der im ersten Kapitel formulierten Intuition, der kollektiven Handlungstheorie könnte eine Hausforderung in Form des *gemeinsamen kreativen Handelns* erwachsen, wurden in den letzten fünf Kapiteln verschiedene Teilaspekte dieser Fragestellung erarbeitet. Diese können nun zur intentionalen, kreativen und gemeinsamen Handlung zusammengeführt werden.

Zuerst habe ich dazu die Fachwissenschaften befragt, allen voran die Psychologie aus deren Theorie der Begriff Kreativität überhaupt erst entstammt, was sie unter Kreativität verstehen. Danach musste der Begriff für die Philosophie operationalisiert und die wichtigen Eckpfeiler herausgearbeitet werden, was in Referenz zu und mit Hilfe von Charles Sanders Peirce geschah. Der Begriff wurde da schon präzisiert und für die Fragestellung eingeengt als ein «kreativ sein wollen» und konnte fortan als intendierter Prozess betrachtet werden der gewissen Bedingungen unterliegt.

Diese philosophische Vorstellung des Begriffs verwob ich daraufhin mit der Theorie der Handlung. Dies musste geschehen, weil einerseits die Theorien der gemeinsamen Handlung auf ebenjener aufbauen und andererseits weil schon in den einleitenden Worten zu dieser Arbeit die Intuition geäußert wurde, dass sich eventuelle Probleme der kreativen *gemeinsamen* Handlung bereits bei der *individuellen* kreativen Handlung zeigen könnten. Auf diese Probleme habe ich zwar bereits da hingewiesen, allerdings werden sie im vollen Umfang erst im letzten Kapitel interpretiert.

Für ebendiese abschließende Interpretation stellte ich im vorhergegangenen Kapitel zwei Theorien des gemeinsamen Handelns vor, welche jetzt in die intentionale kollektive Kreativität überführt werden. Auch bei den kreativen Handlungen gibt es auf den ersten Blick mehrere Möglichkeiten, wie sich kollektive Kreativität realisieren könnte. Dazu werde eine Taxonomie kreativen Handelns erstellen. Danach kann die Realisation intentionaler kollektiver Kreativität, deren Vorteile und Möglichkeiten aber auch Einsprüche und Unzulänglichkeiten diskutiert werden, bevor im letzten Kapitel ebenjene Interpretation erfolgen kann, die zeigen wird, ob und inwiefern eine intentionale kreative Handlung eine Herausforderung für die Theorien des gemeinsamen Handelns sein könnten.

Zum ersten Mal taucht an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit den Titel derselben auf und wird genauer erörtert. Dies erfordert als kleine Vorbemerkung zu diesem Kapitel eine Erklärung. Genauer genommen benutze ich nämlich zwei Namen regelmäßig, einerseits den Titel, die *intentionale kollektive Kreativität*, und andererseits die *gemeinsame kreative Handlung*. Beide Begriffe werden nahezu synonym verwendet, obwohl ich am Ende des 3. Kapitels erklärt habe, Kreativität sei noch keine konkrete Handlung, sondern mehr ein offener Sammelbegriff für alle kreative Phänomene, seien es Produkte, Personen oder Prozesse. Der

Schlüssel liegt im Wort *intentional*, welches in der folgenden Vorbemerkung noch mehr Aufmerksamkeit bekommen soll.

*Was heißt «intentional»?*

Hinten dieser Wortwahl verstecken sich grundsätzlichere Konzepte, die nicht vergessen werden sollten. Ich habe es schon einmal erwähnt,<sup>231</sup> aber ich vertrete in dieser Arbeit weder eine physikalistische noch eine funktionale Einstellung zur Analyse des Verhaltens, zu Persönlichkeiten oder Kollektiven sondern glaube, das Verhalten der Menschen mit dem Verweis auf deren gehaltvollen mentalen Zustände erklären zu können.<sup>232</sup>

Dieses «intentionalistische Vokabular»<sup>233</sup> zur Beschreibung dieser gehaltvollen mentalen Zustände kennt zunächst den Begriff «Intentionalität», welcher trotz Verwandtschaft mit dem in Kürze näher erläuterten Begriff «Intention» nicht mit diesem verwechselt werden sollte. Intentionalität ist das Merkmal verschiedener geistiger Prozesse, Einstellungen oder Zustände auf etwas bezogen zu sein: Wenn etwas gewünscht wird, ist dieser Wunsch auf etwas bezogen, wenn wir etwas beabsichtigen, dann gibt es ein «etwas» das wir beabsichtigen. Dieses «etwas» ist als Gehalt dieses Zustandes repräsentiert und kann entweder propositionaler oder nicht-propositionaler Natur sein. Propositional ist zum Beispiel das Wissen oder die Erfahrung von etwas, nichtpropositional ist ein Gefühl, eine Vertrautheit oder generell eine Bezugnahme auf eine abstrakte Idee oder ein mentaler Zustand.<sup>234</sup>

Diese mentalen oder nun genauer intentionalen Zustände können bewusst oder unbewusst sein, wie in dem schon erwähnten Beispiel der scheinbaren «Idee aus dem Nichts»<sup>235</sup> klar wurde: Viele dieser Ideen die man scheinbar aus dem Nichts hat, beziehen sich auf einen Sachverhalt der unbewusst vorliegt und im Prinzip auch zum Bewusstsein gebracht werden kann.<sup>236</sup>

Das Wort Intention fällt nun quasi auf den Boden der Intentionalität, bezeichnet aber schon eine konkrete und bewusste Bezugnahme auf eine bestimmte Handlung hin. Dieses Element unseres Verhaltens wurde auch schon bei Michael Bratman stark gemacht. In «Shared Intention»<sup>237</sup> spezifiziert er die Fälle, in denen wir gemeinsam etwas bestimmtes machen wollen. So können zwei Menschen beabsichtigen, gemeinsam ein Haus zu bemalen, was fortan heißt, sie planen und koordinieren bis zu einem gewissen Grad die dazu notwendigen Handlungen. Alle anderen Fälle in welchen beispielsweise zwei Menschen ein Haus bemalen, einander

---

231 Siehe Kapitel 4.1

232 Schmid, Hans Bernhard; Schweikard, David: Kollektive Intentionalität: Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009. S. 39

233 Siehe Anmerkung 5.229 in Detel, Wolfgang: Philosophie des Sozialen. Grundkurs Philosophie. Bd. 5. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 12

234 Schmid, Hans Bernhard; Schweikard, David: Kollektive Intentionalität: Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009. S. 39

235 Vgl. Kapitel 4.6

236 Wie in Kapitel 4.6 dargelegt, ist eine solche Idee noch nicht unbedingt schon Kreativität.

237 Bratman, Michael E.: Shared Intention. In: Ethics Bd. 104 (1993), Nr. 1, S. 97–113

gegenüber aber ignorant sind, oder die beiden MuseumsbesucherInnen, die zwar wissentlich *gleichzeitig* und doch nicht *gemeinsam* im Museum sind, sollen deshalb nicht in die Fragestellung aufgenommen werden, weil die Handlung nicht in dieser gemeinsamen Absicht geschieht. Am Ende haben die beiden IgnorantInnen vielleicht auch das Haus ganz bemalt, die Aktion kann also unter bestimmten Umständen sogar zum Erfolg führen, trotzdem handelt es sich nicht um eine «intentional» gemeinsame Handlung.<sup>238</sup>

Wenn von intentionaler kollektiver Kreativität die Rede ist, so viel soll klar sein, ist nicht Kreativität als offener Sammelbegriff gemeint, sondern eine intentionale Kreativität, die unter den bereits genannten Bedingungen der gemeinsamen Bezugnahme als Handlung stattfindet. Die Rede ist demnach auch nicht von vier SchulfreundInnen die sich per Zufall im Wald begegnen und jeweils einzeln etwas Kreatives machen, sondern vier SchulfreundInnen die sich am schulfreien Nachmittag treffen um *gemeinsam* einen Plan auszuhecken, was getan werden soll und sich so gemeinsam auf ein Handlungsresultat beziehen, welches noch keine konkrete Form und keinen konkreten Inhalt hat. Wie diese kreative Handlung stattfinden kann und was sie von anderen gemeinsamen Handlungen trennen könnte, werden die nächsten Abschnitte aufzeigen.

## 6.1 Taxonomie der Phänomene kollektiver Kreativität

Beispiele für kreative Gruppen gibt es viele, wie zum Beispiel Künstlerkollektive, Werbeagenturen, Architekturbüros, Musikgruppen, Theaterensembles etc. Natürlich ist die kreative Zusammenarbeit nicht auf den Bereich der sogenannten «Creative Industries» oder der Kunst beschränkt. Kreative Kollaborationen finden sich ebenfalls in der Technik, in der Forschung oder in der Unternehmensführung. Auch spontane kreative und kollektive Handlungen sind möglich wenn es gilt, vielleicht sogar zusammen mit gänzlich Unbekannten, ein Problem wie zum Beispiel bei einem Zugausfall den schnellsten Weg in die nächste Stadt zu finden, zu lösen.

Man ist zum Beispiel in der Gruppe kreativ beim beliebten Kinderspiel «Faltzeichnung» in welchem alle TeilnehmerInnen einen Teil eines Körpers zeichnen, das Blatt falten und weitergeben bis am Ende ein seltsames Wesen entsteht. Ähnlich funktioniert die Arbeitsmethode «Drawing Roulette: Winning Ideas by Losing Control» des Künstlerkollektivs Blackyard bei welcher alle vier Grafiker gleichzeitig an einem Auftrag arbeiten und ihre Ideen und Einfälle simultan auf vier Leinwände zeichnen. In einem unregelmäßigen Abstand wechseln die Grafiker ihre Plätze und zeichnen an den Illustrationen ihrer Vorgänger weiter, während die Illustration, an welcher sie eben gearbeitet haben, selbst eine Fortsetzung erfährt. Dies wird so oft wiederholt bis alle Illustrationen von einer leeren Leinwand, zu ersten Bleistiftskizzen und hin zu fertigen Plakaten gereift sind.<sup>239</sup>

75

---

238 Ebenda S. 101

239 Blackyard: Drawing Roulette. Winning Ideas by Losing Control. BlackYard at TEDxBern. Bern, 2012. Film: <http://www.youtube.com/watch?v=xTRCjPyMe50> Abgerufen am 21.06.2013, 12:50 Uhr

All diesen Beispielen ist zunächst gemeinsam, dass ihr Resultat einer kreativen Handlung gemäß den in den vergangenen Kapiteln entwickelten Bedingungen entspricht: Es wurde etwas erkannt, was man aus Gründen anders machen will oder muss, als vorgegebene Sachverhalte oder bereits bekannten Lösungswege. Eine oder mehrere spezifisch neue Ideen wurden entwickelt und die Beste von denen wurde aufgrund ihrer Zweckmäßigkeit evaluiert und zu einem kreativen Werk, einer Lösung oder Erkenntnis in einer kreativen Leistung umgesetzt.

Auch wenn die Bedingungen der kreativen Handlung klar sind, ist keineswegs klar, wie die Gruppe zu einer solchen kommt. Offensichtlich gibt es mehrere Möglichkeiten des kreativen Zusammenarbeitens. Nehmen wir zum Beispiel die eben beschriebene Faltzeichnung: Das Endresultat ist ohne Frage ein gemeinsam gezeichnetes Wesen, also eine gemeinsame kreative Leistung. Diese ist jedoch in einer anderen Art gemeinsam, als das ähnliche eingangs erwähnte Beispiel von Blackyard, in welchem die Grafiker bewusst auf die Zeichnungen der Anderen reagieren können und daher ihren kreativen Prozess konstant mit drei anderen Künstlern abgleichen müssen. Um zu erläutern wo die Unterschiede liegen, werden im Folgenden verschiedene Fälle kollektiver Kreativität aufgelistet um zum Schluss mehr Klarheit über die unterschiedliche Beschaffenheit kollektiver intentionaler Kreativität zu erlangen.

#### *6.1.1 Gemeinsame kreative Effekte*

Nehmen wir zum Beispiel an, das Schrittmuster, welches die Passanten auf einem frisch verschneiten Platz hinterlassen, gleiche per Zufall einer Berglandschaft. Jemand nimmt dies wahr und macht ein Foto davon. Haben nicht die Passanten gemeinsam kreativ gehandelt um das Muster zu erstellen? Offensichtlich nicht, denn ähnlich zu den Betrachtungen über die kollektive Handlung in Kapitel 5 sind nur die Effekte von vielen individuellen Handlungen gemeinsam, nicht aber die Handlungen: Weder die Pro-Einstellung noch die Überzeugung bzw. den Zweifel der Einzelnen hatten in irgendeiner Form mit dem zufälligen Endresultat etwas zu tun. Auch wenn im weitesten Sinne ein gemeinsames Bild vorliegt, kann weder von einer intentionalen kollektiven Kreativität gesprochen werden, noch von Kreativität überhaupt.

76

Die einzige intentionale kreative Handlung fand wohl dort statt, wo der Fotograf oder die Fotografin das Muster erkannt hat und auf die Idee gekommen ist, es zu fotografieren und auszustellen. Diese «kreative» Handlung ist allerdings ein komplexer Sonderfall und fällt vielleicht in die Kategorie derjenigen kreativen Handlungen, die auf Ideen zurück gehen die scheinbar «aus dem Nichts»<sup>240</sup> kommen. Der oder die Fotografin hat aus dem Nichts plötzlich diese Möglichkeit vor Augen und macht ein Bild. Streng genommen fehlt dieser kreativen Handlung der Teil des Zweifels. Man müsste dem Bild damit die Kreativität absprechen, außer es würde sich im Nachhinein vielleicht doch als ein von dem Fotografen oder der Fotografin «gesuchtes Bild» herausstellen, dann wäre der Zweifel wohl wiederum als *Suche* im kreativen Prozess vorhanden.

---

240 Siehe dazu Kapitel 4.6

### 6.1.2 Intentionale und gemeinsame Koordination der Kreativität

Analog zu den «normalen» gemeinsamen Handlungen muss auch bei der kreativen kollektiven Handlung mehr geschehen, damit wir sagen können, intentional kollektiv gehandelt zu haben. Im eben genannten Beispiel zeigt schon die Tatsache der nachrangigen Entdeckung der Kreativität, dass es sich dabei nicht um eine *intentionale* Kreativität handeln konnte. Anders ist dies beim Kinderspiel Faltzeichnung: Wir planen gemeinsam ein kreatives Werk und handeln alle der Intention entsprechend. Es kann weder die Kreativität des gemeinsam gezeichneten Werkes noch die gemeinsamen Intentionen abgestritten werden. Ist damit ein Beispiel intentionaler kollektiver Kreativität gefunden?

Bezogen auf Kreativ-Sein scheint die Antwort *nein* zu sein, denn jeder und jede TeilnehmerIn des Spiels «Faltzeichnung» zeichnet nur für sich. Zwar sind gewisse Dinge wie Verbindungsstellen fix definiert, nicht aber der Inhalt der jeweiligen Interpretation von Kopf, Rumpf, Hüfte, Beinen oder Füße. Die Handlung würde zwar zweifellos in den Theorien von Bratman und Gilbert als eine erfolgreiche gemeinsame Handlung inklusive Pluralsubjekt und/oder geteilter Absichten gelten. Ich bestreite jedoch, dass wir dabei schon von einer gemeinsamen kreativen Handlung reden können, denn die Kreativität, die jeder und jede beisteuert ist wie eben dargestellt eine *individuelle* Kreativität die bloß zu einem kollektiven Werk aggregiert wird.<sup>241</sup> Insofern könnte die Faltzeichnung vielleicht als kollektives kreatives Werk bezeichnet werden, aber eben *nicht* als intentionale kollektive Kreativität.

### 6.1.3 Intentionale kollektive Kreativität

Intentionale kollektive und kreative Handlungen entstehen erst, wenn die kreative Handlung auch die geteilte Handlung ist. Erinnern wir uns noch einmal an die Erkenntnisse des vierten Kapitels: Eine kreative Handlung entsteht wie die normale Handlung aus Gründen, die auch bei dieser *Pro-Einstellungen* genannt werden könnten. Anstelle der *Überzeugung* der normalen Handlungen tritt vermutlich der *Zweifel* in die kreative Handlung ein und ersetzt diese bis zu einem gewissen Grad. Dieser Zweifel führt nicht direkt zur Handlung sondern endet dort, wo eine Idee aufgetaucht ist und evaluiert wurde, ob sie die richtige Überzeugung sein könnte.

77

Nehmen wir das Grafikerkollektiv Blackyard und ihre Arbeitsmethode als Beispiel. Bei dieser arbeiten alle vier Grafiker gleichzeitig an einem Auftrag und zeichnen ihre Ideen und Einfälle simultan auf vier Leinwände. In einem unregelmäßigen Abstand wechseln die Grafiker ihre Plätze und zeichnen an den Werken der Anderen weiter. Das Kollektiv beabsichtigt gemeinsam zu handeln und nimmt einen Auftrag entgegen (*Pro-Einstellung*) etwas Neues und Kreatives zu schaffen. Daraufhin probieren sie sich aus, helfen oder kritisieren einander und entwickeln die Ansätze gegenseitig weiter (*Zweifel* und *Idee*), bis sie gemeinsam mit einer kreativen Leistung zufrieden sind (*Evaluation*).

---

<sup>241</sup> Dies ist hier sogar zwingend für die Komik, die genau dadurch entsteht weil alle das Wesen ganz unterschiedlich imaginieren.

Hauptsächlich müsste es in der intentionalen kollektiven Kreativität darum gehen, wie zwei oder mehr Personen zusammenkommen und eine Handlung beabsichtigen können, deren Endresultat nicht Kraft einer Überzeugung wie etwas genau zu sein hat entspringt, sondern Kraft einer neuen Idee.

Intentionale kollektive Kreativität bedeutet eben nicht ein strukturiertes Zusammenkommen von kreativen Einzelleistungen, sondern hauptsächlich das Teilen der kreativen Handlung selbst. Deshalb wird im Folgenden auch von echter intentionaler kollektiver Kreativität die Rede sein um zu betonen, dass nicht von einer kollektiven Kreativität als Aggregat individueller kreativer Leistungen die Rede ist.

## *6.2 Aspekte der intentionalen kollektiven Kreativität*

Eingangs dieser Arbeit habe ich die Intuition formuliert, Kreativität könnte insbesondere die Theorien gemeinsamer Handlung herausfordern, unter anderem deshalb, weil Kreativität als chaotisch, ungeplant und überraschend charakterisiert wird. Zusammen mit den Erkenntnissen vergangener Kapiteln kann diese Intuition nun thematisiert, aber auch relativiert werden. Ich erinnere an die Fragestellung:

«Die Forschungsfrage ist demnach, wie ein kreatives Handeln, welches in der Psychologie oft als unerwartet, unvorhergesehen, ungeplant oder gar chaotisch beschrieben wird, mit einem philosophischen Ansatz verstanden werden könnte und ob es sich mit den gängigen Theorien gemeinsamen Handelns als «intentionale kollektive Kreativität» erklären lässt.»<sup>242</sup>

Wie ich schon im ersten Kapitel deutlich gemacht habe ist mein Ziel nicht die Intuition bestätigen oder gar beweisen zu wollen, sondern sie zu diskutieren. Dazu waren die extensiven Vorbereitungen notwendig: Der Blick auf die Empirie im zweiten Kapitel stellte sicher, dass nicht ein weltfremder Kreativitätsbegriff diskutiert wird und die sachlichen Grundlagen seines Ursprungs klar sind. Die Diskussion des dritten Kapitels schälte daraus die philosophisch wichtige Problematik des Zweifels, der im Gegensatz zur Überzeugung stehen könnte, heraus. Was das für die klassische Handlungstheorie als Grundlage der Theorien gemeinsamen Handelns heißt, habe ich im wichtigen vierten Kapitel dargestellt. Das fünfte Kapitel sollte gezielt in die Welt der kollektiven Intentionalität einführen in dem mit Tollesen und Bacharach auf einen ähnlichen Diskurs hingewiesen und die beiden darin vorkommenden Theorien von Bratman und Gilbert dargelegt wurden.

Das zurückhaltende Ziel, die Intuition höchstens zu diskutieren aber auf keinen Fall verteidigen zu wollen, entstammt der Schwierigkeit des Kreativitätsbegriffs selbst. Nebst dem mangelhaften theoretischen Fundament ist vor allem dessen unvorhersehbaren Charakter problematisch. Er kann bei genauerer Betrachtung mehr oder weniger streng ausgelegt werden, je nach dem wie die kreative Handlung und der Akt der Illumination beschrieben wird. Wenn ich anschließend verschiedene Aspekte der Kreativitätsproblematik diskutiere, werde ich des-

---

<sup>242</sup> Kapitel dazu Kapitel 1.4

halb den Spagat zwischen den unterschiedlichen strengen Auslegungen der Kreativität bereits berücksichtigen müssen.

### 6.2.1 Der Aspekt der fehlenden Überzeugung

Bei einer kreativen Handlung impliziert die Intuition, dass in ihr durch den überraschenden und unvorhersehbaren Charakter der Kreativität kein konkretes Ziel existieren kann, weil eben jenes erst in einer kreativen Leistung erdacht werden muss. Wenn kein inhaltliches Ziel einer Handlung vorliegt ist auch unvorstellbar, wie das Ziel einer Handlung überhaupt erreicht werden kann. Diese Feststellung deckt sich mit den Bemerkungen zum Zweifel bei Peirce, welcher nach ihm in der kreativen Handlung die Überzeugung ersetzt und damit überhaupt erst zur Ausgangsfrage nach der Möglichkeit von Kreativität im klassischen Syllogismus führte.

Wie ich allerdings schon in den Betrachtungen zur individuellen kreativen Handlung in Kapitel vier gezeigt habe, würden wir gänzlich ohne Überzeugung nicht handeln. Zumindest die Überzeugung, Kreativität sei der richtige Weg und das Selbstvertrauen genug kreatives Potential zu haben, müssen für eine kreative Handlung vorhanden sein. Mit anderen Worten: Wir können zum Beispiel gemeinsam Lust darauf haben, etwas zu bemalen und beide die Überzeugung haben, Kreativität sei der richtige Weg dazu, dieses Ziel zu erreichen, obwohl wir nicht wissen wie und was zu bemalen ist. Diese «schmale» Überzeugung machte einer ersten Erkenntnis nach den Entschluss kreativ sein zu wollen abstrakter und legte ihn auf eine höhere Ebene. Dafür konnten die Bedingungen der individuellen Handlungstheorie erfüllt werden, weil eine Pro-Einstellung und eine Art Überzeugung ausgemacht wurden.<sup>243</sup> Wie aber verhält es sich mit den Bedingungen gemeinsamen Handelns von Bratman und Gilbert?

Bei Michael Bratman wird die Umsetzung mit dieser «schmalen» Lösung vermutlich nicht gelingen, weil er nebst der gegenseitigen Intention kreativ zu sein auch noch ein Vermengen der Pläne und Sub-Pläne notwendig macht. Punkt 1. und Teile von Punkt 3. könnten gemäß folgendem Zitat erfüllt werden, denn eine individuelle Intention alleine ließe sich wohl trotz fehlenden konkreten Inhaltsangaben realisieren.<sup>244</sup> Punkt 2. wird aber zumindest unter einer strengen Definition von Kreativität scheitern und damit die gesamte «Wir-Absicht»:

79

- «View 4: We intend to J if and only if
1. (a) I intend that we J and (b) you intend that we J
  2. I intend that we J in accordance with and because of 1a, 1b, and meshing subplans of 1a and 1b; you intend that we J in accordance with and because of 1a, 1b and meshing subplans of 1a and 1b.
  3. 1 and 2 are common knowledge between us.»<sup>245</sup>

---

243 Die eingehende Diskussion dazu findet sich im Kapitel 4.4

244 Es scheint nicht so abwegig zu sein sagen zu können «ich intendiere ein bestimmtes Problem morgen mit Kreativität zu lösen». Auch wenn die Bedingungen dieser Aussage wiederum auf eine Erfahrung mit sich selbst referenzieren. Siehe dazu Bemerkungen in Kapitel 4.2.2

245 Bratman, Michael E.: Shared Intention. In: Ethics Bd. 104 (1993), Nr. 1. S. 106

Eine gemeinsame kreative Handlung käme unter einer strengen Auslegung der Kreativität nicht zustande, weil ein Verschränken von Subplänen nicht gelingen kann, da zu Beginn der kreativen Handlung keine Subpläne außer dem Zweifel existieren können. So plausibel die gemeinsame Absicht klingt, um einfache Gruppenphänomene zu erklären, könnten sie tatsächlich an den kreativen Handlungen scheitern die (noch) unbestimmt sind.

Bei Margaret Gilbert scheint es hingegen tendenziell etwas einfacher, weil sie nicht die konkreten geteilten Absichten für eine Gruppe verantwortlich macht, sondern den Willenspool. Diesen können wir auch dann formieren, wenn wir etwas Unbestimmtes machen wollen. Der Grund liegt im gemeinsamen Wissen, wie es generell ist und was es generell bedeutet, in Gruppen zu sein, unabhängig wie die Handlung genau aussieht:

«The precise mechanism by which this binding is understood to take place is rather special. The individual wills are bound simultaneously and interdependently. Thus we do not have, here, an ‘exchange of promises’ such that each person unilaterally binds himself to the goal in question, leaving himself beholden for release to someone else upon whom, through this particular transaction, he has no claim. [...] Rather, each person expresses a special form of conditional commitment such that (as is understood) only when everyone has done similarly is anyone committed.»<sup>246</sup>

Erst wenn das Pluralsubjekt gebildet ist, kommen die gemeinsamen Absichten ins Spiel. Gilberts Pluralsubjekt scheint sich damit trotz Unwissen über den genauen Inhalt der Handlung relativ einfach bilden zu lassen.

«It is true that a necessary precondition of group existence is that everyone involved understands that each is to do his part in promoting some joint enterprise, whether joint acceptance of some proposition or joint acceptance of a principle of action, or whatever.»<sup>247</sup>

Gerade letzteres Zitat zeigt die Offenheit von Gilberts Pluralsubjekt, welches aufgrund von «whatever» begründet werden könne, also vielleicht auch einem sehr unspezifischen Wunsch etwas zu kreieren. Die sehr «schmale» Überzeugung, dass wir grundsätzlich ausreichend kreativ sein könnten, dürfte Grund genug für die Realisation des Pluralsubjekts sein, vorausgesetzt der oder die andere teilt diese «schmale» Überzeugung. Dieser Meinung scheinen auch Bacharach und Tollefsen zu sein wenn sie sagen:

«The joint commitments of such groups may be very specific, such as specifying the aesthetic properties of a work of art or prior to its production or creation, or they may be very vague, allowing for aesthetic properties to arise out of the interaction between members who are jointly committed.»<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Gilbert, Margaret: Walking Together: A Paradigmatic Social Phenomenon. In: Midwest Studies in Philosophy Bd. 15 (1990), Nr. 1. S. 7

<sup>247</sup> Gilbert, Margaret: On Social Facts. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. S. 415

<sup>248</sup> Tollefsen, Deborah; Bacharach, Sondra: We Did It: From Mere Contributors to Coauthors. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism Bd. 68 (2012), Nr. 1. S. 30

Um zu mehr Klarheit zu gelangen, ob und wie wichtig der Einwand ist, eine gemeinsame kreative Handlung könne nur aus der «schmalen» Überzeugung (oder Hoffnung) im richtigen Moment hoffentlich die richtige Idee zu haben bestehen, muss diskutiert werden, ob nicht doch mehr zur Verfügung steht als bloß diese «schmale» Überzeugung.

### 6.2.2 *Der Aspekt des gemeinsamen Hintergrundes*

Ich habe nun dargelegt, es sei sehr wohl möglich das Ziel zu haben kreativ zu sein, auch wenn inhaltlich komplett unbestimmt sein kann, wie genau dieses Ziel erreicht werden müsste. Diese strenge Auslegung von Kreativität müsste bei Bratman im Prinzip zur Folge haben, keine gemeinsame Absicht bilden zu können. Gilbert auf der anderen Seite lässt immerhin die Entstehung eines Pluralsubjektes zu, ohne jedoch klar zu machen, wie danach die gemeinsame Absicht entstehen soll. Doch wie *unbestimmt* ist die kreative Handlung wirklich?

Die Aussage, die Handlung sei völlig unbestimmt, kann in zweierlei Hinsicht relativiert werden. Zum einen wissen alle von uns wie es ist, auf Ideen zu kommen und wie es sich anfühlt, kreativ zu sein. Wir wissen, dass dazu eine gewisse Vorbereitung gehört und es zum Beispiel hilfreich ist, die Lösung aktiv zu suchen oder sich durch etwas inspirieren zu lassen. Damit ist Schritt 2 bei Bratman trotz einer gewissen Unbestimmtheit vielleicht realisierbar, da wir zumindest Teile der kreativen Handlung kennen.

«2. I intend that we J in accordance with and because of 1a, 1b, and meshing subplans of 1a and 1b; you intend that we J in accordance with and because of 1a, 1b and meshing subplans of 1a and 1b.»<sup>249</sup>

Zum anderen darf Kreativität wie schon oft vermerkt nicht mit Fantasie verwechselt werden. Der kreative Prozess, so die Fachwissenschaftler, fängt dort an, wo die Möglichkeit etwas anders machen zu können oder müssen als dies die bekannten Lösungswege nahelegen, erkannt wurde. Diese Erkenntnis stellt die Gruppenmitglieder schon in eine thematische Nähe zueinander in dem allen durch die gemeinsame Erkenntnis schon die Voraussetzungen bekannt sind. Dies könnte auch auf die gemeinsame Pro-Einstellung zurückgeführt werden: Der Wunsch, gemeinsam zu malen schränkt den Zweifel oder die Suche auf eine bemalbare Fläche und ein malbares Motiv ein. Ein anderes Beispiel für einen ähnlichen gemeinsamen Hintergrund sind JazzmusikerInnen, die sich auch in der äußerst kreativen Improvisation auf gewisse Standards des Jazz stützen. Auch die vier Grafiker von Blackyard werden den Auftrag ihres Kunden jeweils gemeinsam entgegen nehmen, die Bedingungen in welchen Kreativität stattfindet sind so in einem gewissen Rahmen festgelegt.

81

Bei Gilbert kann man ebenfalls an die im vorhergehenden Abschnitt angesprochenen Umstände zur Übernahme von Verantwortung anknüpfen. Vielleicht reicht nebst dem Willen kreativ zu sein auch der angesprochene gemeinsame Hintergrund für ein «joint commite-

---

<sup>249</sup> Bratman, Michael E.: Shared Intention. In: Ethics Bd. 104 (1993), Nr. 1. S. 106

ment» aus, wenn dieser gemeinsame Hintergrund zum Beispiel auch Handlungsprinzipien umfasst.

«Plural subjecthood, then, extends not only to goals but also, at least, to beliefs and principles of action. On my account of social groups, in order to constitute a social group people must constitute a plural subject of some kind. And any plural subject is a social group.»<sup>250</sup>

Die Annahme, eine kreative Handlung sei völlig unbestimmt und unvorhersehbar und daher keine Überzeugung existieren könne, wie konkret die Handlung ablaufen wird, ist bis zu einem gewissen Grad nach diesen Erörterungen bereits relativiert. Erstens ist es unplausibel, dass gar keine Überzeugung wie eine Handlung ablaufen könnte, existiert. In der «schmalen» Überzeugung herrscht zumindest die Ansicht, man ist grundsätzlich genug kreativ ein Problem zu lösen und dies könnte zumindest bei Gilbert bereits zu einem Pluralsubjekt führen. Zweitens kann nicht davon gesprochen werden, die Handlung sei völlig unbestimmt, weil viele Teile der Fragestellung aber auch das Wissen, wie man zu Ideen kommt und kreativ ist, schon Teile der Handlung bestimmen. Durch diese Relativierungen könnte auch Bratmans Ansatz zu einer intentionalen kollektiven Kreativität führen.

Trotz diesen Relativierungen durch die gewußten Inhalte einer kreativen Handlung und der grundsätzlichen, wenn auch anders gelagerten Überzeugung der eigenen Fähigkeit zur Kreativität, besteht noch immer die Frage nach dem *Risiko* einer fehlenden kreativen Eingebung.<sup>251</sup> Was das für die Theorien des gemeinsamen Handelns heißt, soll der nächste Aspekt zeigen.

#### 6.2.3 Aspekt des Risikos

Das unangenehme Gefühl vor dem weißen Blatt zu sitzen und keinen Anfang für den zu schreibenden Text finden zu können, dürfte wohlbekannt sein. Auch wenn wir uns mit einem schmalen Verständnis von Kreativität zufrieden geben und wir den Standpunkt vertreten, die gewussten Inhalte lassen eine Antizipation auf das Themengebiet und die eigenen Fähigkeiten zu und wir damit eine intentionale kollektive Kreativität unter Umständen als ganz normale Handlung beschreiben können, erinnert uns die Frustration der erfolglosen kreativen Handlung an die Frage, wie die beiden Theorien mit dem Risiko einer kreativen Handlung, nicht auf das gewünschte oder antizipierte Resultat zu gelangen, umgehen können.

82

Würde sich eine *kollektive kreative Handlung* nach Bratmans Theorie der gemeinsamen Absicht bilden, könnten die Teilnehmenden zumindest zu Beginn vermutlich besser mit dem Risiko umgehen als dies mit Gilbert der Fall wäre. Dazu sind vor allem zwei Bemerkungen Bratmans von Wichtigkeit: Einerseits betont Bratman nicht nur die Wichtigkeit der Vermengung von Subplänen sondern auch das Schaffen von Verhandlungsstrukturen. Diese sind

---

250 Gilbert, Margaret: Walking Together: A Paradigmatic Social Phenomenon. In: Midwest Studies in Philosophy Bd. 15 (1990), Nr. 1. S. 10

251 Auch eine «normale» Handlung ist einem gewissen Risiko ausgesetzt nicht zu funktionieren, aber das Risiko ist meistens viel geringer bzw. besser abschätzbar.

eine gute Voraussetzung um die intentionale gemeinsame Kreativität zumindest einmal in Betracht zu ziehen oder das Ziel zu verfolgen, kreativ zu sein, auch wenn noch kein eigentliches Planen gelingen kann:

«Our shared intention, then, performs at least three interrelated jobs: it helps coordinate our intentional actions; it helps coordinate our planning; and it can structure relevant bargaining. And it does all this in ways that **track the goal** of our painting the house together.»<sup>252</sup> [Hervorh. M.B.]

Zum anderen formuliert Bratman den Übergang zwischen individuellen Absichten und den geteilten Absichten als Kontinuum, was der kreativen Handlung zumindest zu Beginn entgegen kommen könnte. Bevor gehandelt wird können somit Kontext ausgetauscht und Fragen sowie Inhalte einzeln und in der Gruppe geklärt werden, bevor wir das Risiko einer kreativen Handlung gemeinsam eingehen.

«This constructivism seeks to understand the step from individual planning agency to modest sociality by appeal to certain distinctive contexts, contents, and interrelations. And it aims to characterize those contexts, contents, and interrelations in terms that are, to the extent that is possible, available within the planning theory of individual agency. In this way, while highlighting the great importance of such sociality to our lives, it seeks also to articulate a deep continuity—conceptual, metaphysical, and normative—between individual planning agency and modest sociality.»<sup>253</sup>

Bei Margaret Gilbert gibt es kein solches Kontinuum, man entschließt sich ganz individuell ob man das Abenteuer der kollektiven Kreativität eingehen will und legt damit eine Verpflichtung ab, gemeinsam etwas zu intendieren.

«Members of some population P share an intention to do A if and only if they are jointly committed to intend as a body to do A.»<sup>254</sup>

Die entscheidende Frage ist, unter welchen Umständen man sich in ein Pluralsubjekt begibt wenn man dessen inhaltliches Ziel nur ungenügend kennt, vor allem wenn Gilbert das «joint commitment» später in ihrem Werk mit ethischen Prinzipien verknüpft.<sup>255</sup> Unter welchen Umständen sind wir bereit, Verantwortung der Gruppe zu übernehmen, wenn wir noch gar nicht wissen, um was es sich handelt für das wir Verantwortung übernehmen? Ermöglicht das Wissen um den gemeinsamen Hintergrund und die Hoffnung eine gute Idee zu haben bereits ein Pluralsubjekt? Wie dem auch sei, der offene Ansatz Bratmans scheint dieses mögliche Problem kreativer Handlungen eher umgehen zu können in dem er den Eintritt in eine gemeinsame Handlung sanfter gestaltet.

83

252 Bratman, Michael E.: Shared Intention. In: Ethics Bd. 104 (1993), Nr. 1. S. 99

253 Bratman, Michael E.: Modest Sociality and the Distinctiveness of Intention. In: Philosophical Studies Bd. 144 (2009), Nr. 1. S. 155

254 Gilbert, Margaret: Shared Intention and Personal Intentions. In: Philosophical Studies Bd. 144 (2009), Nr. 1. S. 17

255 Siehe zum Beispiel hier: Gilbert, Margaret: Who's to Blame? Collective Moral Responsibility and It's Implications for Group Members. In: Midwest Studies in Philosophy Bd. 30 (2006)

#### 6.2.4 Der Aspekt der Stabilität

Im Hinblick auf das Risiko einer starken kreativen Handlung kann nicht nur gefragt werden, ab welchem Zeitpunkt wir bereit sind, dieses in der Gruppe auf uns zu nehmen, sondern wie es sich nach diesem Entschluss verhält. Unstimmigkeiten, divergente Vorstellungen, entgegengesetzte Ideen und Erwartungen könnten die kreative Handlung auch nach der Etablierung einer Gruppe noch immer sehr erschweren. Ein für einzelne TeilnehmerInnen unbefriedigendes Resultat ist gerade in der kreativen Handlung, in welcher das Endresultat noch nicht feststeht, leicht vorstellbar.

Ironischerweise dreht sich der Spieß in diesem Aspekt wieder um. Bei Bratman ist eine langfristige Stabilität unter den von ihm für solche Handlungskollektive gemachten Bedingungen schwieriger vorstellbar, weil sich durch die unklare Definition des Ziels in der kreativen Handlung auch die persönlichen Intentionen, mögen sie so verwoben sein wie nur möglich, stark verändern können. Dies darf aber laut Bratman nicht geschehen, die Absichten müssen stabil sein damit sie geteilt werden können.<sup>256</sup> Das Funktionieren der geteilten Handlung aufgrund solcher Normen könnte in einer starken Auslegung der Kreativität herausfordert werden, weil in dieser das Destabilisieren und Überwinden von Normen und Vorstellungen ein wichtiger Teil der Kreativität ist.<sup>257</sup>

Bei Gilbert ist eine individuelle Abweichung der Einzelabsichten von denen der Gruppe nicht nur möglich, sondern dient für sie gar als Beweis für die Existenz des Pluralsubjekts. Bei ihr erlaubt die Abweichung der eigenen Absichten von denjenigen der Gruppe auch ein Hinterfragen dieser.

«[...] an adequate account of shared intention is such that it is not necessarily the case that for every shared intention, on that account, there be correlative personal intentions of the individual parties.»<sup>258</sup>

Ist das Pluralsubjekt einmal begründet, müsste das Kollektiv Gilberts trotz Risiko viel stabiler sein als dasjenige Bratmans, weil eine Verpflichtung der Einzelnen vorliegt. Die Gruppe nach Gilbert dürfte sich auch bei einer Reihe von Misserfolgen oder sich widersprechenden Plänen, die sich im Laufe des Zweifels ergeben können, nicht auflösen, während bei Bratman nicht erkennbar ist, wieso eine Gruppe unter diesen Umständen noch zusammenbleiben soll, zumindest wenn man die Kreativität als eine stark instabile, gar chaotische oder unvorhersehbare Tätigkeit beschreibt und damit streng auslegt. Tut man dies allerdings nicht und bleibt auf dem Standpunkt, das Risiko einer kreativen Handlung sei nicht zwingendermaßen größer als jenes der «normalen» Handlung, die ebenfalls in manchen Fällen misslingen kann,

256 Bratman, Michael E.: Reflection, Planning, and Temporally Extended Agency. In: *The Philosophical Review* Bd. 109 (2000), Nr. 1. S. 42

257 Peirce spricht in diesem Zusammenhang von «Verhaltensgewohnheiten» die angezweifelt werden und ersetzt werden müssen. Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 156 - CP 5.371

258 Gilbert, Margaret: Shared Intention and Personal Intentions. In: *Philosophical Studies* Bd. 144 (2009), Nr. 1. S. 172

so würde auch bei Bratman kein Problem mit der kreativen Handlung entstehen, weil die Mechanismen für den Umgang mit dem Risiko einer «normalen» Handlung auch für die kreative Handlung ausreichen müsste.

### *6.3 Eine starke und eine schwache Auslegung*

Beide Autoren Bratman und Gilbert betrachten einfache Fälle des normalen gemeinsamen Handelns, Fälle bei denen das Ziel und dessen Erreichungsbedingungen mehrheitlich klar formuliert sind. Die beiden MalerInnen wollen ein bestimmtes Haus bemalen, die beiden SpaziergängerInnen von A nach B spazieren. Auch wenn beide Autoren von verschiedenen Standpunkten aus ihre Argumente vorbringen, Gilbert, die von einer Bildung eines Pluralsubjekt ausgeht und Bratman, der die Integrität des Subjekts nicht verletzen will, ist bei beiden Theorien eines klar: Nur das volitive Element der Handlung (Pro-Einstellung) bringt keine robuste gemeinsame Handlung zustande, maßgebend ist das kognitive Element. Dieses wird in allen Beispielen als gegeben oder zumindest durch einfaches Aushandeln erreichbar formuliert.

Die Ansicht, die kognitiven Inhalte basierend auf Normen der individuellen Absichten (Bratman) oder gegenseitigen Verpflichtungen (Gilbert) teilen zu können, könnte durch die Kreativität herausgefordert werden. Die gewünschte gemeinsame Bezugnahme auf die Überzeugungen, wie ein Handlungsresultat erreicht werden kann, dürfte sich schwierig gestalten wenn das Handlungsresultat selbst noch unbekannt ist. Dennoch haben die verschiedenen Aspekte dieser Diskussion eine Relativierung erlaubt die fortan fragen lässt, ob Kreativität wirklich eine Bezugnahme auf etwas Unbestimmtes ist oder ob sie bloß ein Sonderfall sei, bei dessen zwar das Handlungsresultat, nicht aber die kognitive Basis und Normen in Frage gestellt sind.

Ist Kreativität die Neuformulierung von Sachverhalten entlang bestehender Normen oder ist sie ein Neuorientierung über bestehende Normen hinaus? Sollen wir Kreativität stark auslegen und ihr einen ausgeprägten, chaotischen und unvorhersehbaren Charakter attestieren oder reichen die in diesem Kapitel gemachten Relativierungen um die kreative Handlung als relativ uninteressanten Sonderfall der «normalen» Handlungen zu klassieren? Die unterschiedliche Beantwortung dieser grundlegenden Fragen würde zwei Diskussionsstränge nach sich ziehen, der eine einer strengen und der andere einer schwachen Auslegung folgend. Beide werde ich im abschließenden Kapitel skizzieren.

## 7. Konklusion: Eine Grundsatzfrage?

Von der Intuition ausgehend, die Kreativität könnte durch ihren vermuteten chaotischen und unvorhersehbaren Charakter die Theorien der gemeinsamen Handlung herausfordern, habe ich die verschiedenen Dimensionen der Fragestellung in Bezug auf die Möglichkeit und Implikationen intentionaler kollektiver Kreativität ausgearbeitet. Wie bereits in der Einleitung vermutet, konnte dabei weder eine genaue Vorstellung von kollektiver Kreativität noch davon ausgehend eine scharfe Kritik an den Theorien kollektiver Intentionalität formuliert werden. Zu neu ist der Begriff Kreativität im Diskurs, zu undeutlich die Vorstellungen gemeinsamer Handlung außerhalb «normaler» Handlungsabläufe, zu umfangreich deshalb eine vollständige Ausformulierung aller für die Fragestellung relevanten Dimensionen im Rahmen einer solchen Arbeit.

Vielmehr war es Ziel dieser Erörterung, anhand der bereits vorliegenden Daten zunächst ein mögliches Schwierigkeitsprofil zu skizzieren, sollte der Weg der kollektiven intentionalen Kreativität einmal begangen werden. Dabei offenbarten sich nicht nur technische Schwierigkeiten die es zu lösen gilt, sondern auch Lücken in der Grundlagenkenntnis über den Weg selbst.

Es ist wahrscheinlich sowohl der Natur eines solchen philosophischen Querschnitts selbst als auch den oben genannten Schwierigkeiten geschuldet, am Ende seiner Ausarbeitung vor mehr Problemen zu stehen als zuvor. Zwei dieser Fragen sind hinsichtliches des Ziels dieser Arbeit jedoch von zentralem Interesse, insbesondere bezogen auf eine weitere Beschäftigung mit der intentionalen kollektiven Kreativität: Muss der Weg der intentionalen kollektiven Kreativität *überhaupt* begangen werden und welche Route sollte in einer zukünftigen Begehung am besten gewählt werden? Was für Erkenntnisse sind auf der Route Bratmans sowie auf der Route Gilberts im Zusammenhang mit der Kreativität zu erwarten? Darauf will ich in diesem Schlusswort näher eingehen.

### *Eine erste einfache Lösung*

86

Im zweiten Kapitel habe ich bereits die schwammigen Konzepte der empirischen Kreativitätstheorie kritisiert und im letzten Kapitel konnte ich gar gewichtige Einschränkungen zur gepriesenen «Originalität» der Kreativität machen. Geblendet vom Rummel um die Kreativität wurde vielleicht übersehen, dass sie in ihren Grundzügen eine ganz «normale» Handlung mit minimalen Abweichungen sein könnte. Deren volitiven sowie kognitiven Elemente sind vielleicht nicht so stark von deren einer «normalen» Handlung unterschieden, wie zuerst vermutet. Gelänge es mit dieser Argumentation, die Kreativität als eine solche «normale» Handlung zu definieren, wären viele der aufgeworfenen Fragen schlicht hinfällig. Sie dürfte in kollektiver Form nicht signifikant mehr Probleme bereiten als es die kollektiven Handlungen sowieso schon tun.

Es ist zwar kaum möglich, die kreative Handlung *vollumfänglich* mit der «normalen» Handlung gleichzusetzen, ein Bezug auf das Handlungsresultat ist in der selben Qualität tatsächlich

lich schwer vorstellbar, weil ebenjener in der kreativen Handlung erst entsteht. Dieser Unterschied könnte jedoch in Anbetracht der vielen anderen wichtigen Elemente einer Handlung vernachlässigbar sein. Damit wären die Befürchtungen der Intuition im Zusammenhang mit der Kreativität aus dem Weg und die analytische Philosophie in großen Teilen vielleicht sogar befreit von einer Beschäftigung mit einer solchen «entzauberten» Kreativität.

#### *Ein bloßer Burgfrieden?*

Ein Blick auf die empirische Kreativitätsforschung und der Hinweis auf die gesellschaftliche Dimension gegenwärtiger Kreativitätsdebatten lässt einen etwas utilitaristischen philosophischen Burgfrieden vermuten. Kreativität erfreut sich immer größerer Beliebtheit und wird gerade als eine der wichtigen Persönlichkeitsmerkmale neben der Intelligenz in Stellung gebracht, ganz abgesehen von den beginnenden Anstrengungen um die künstliche Kreativität, dem anhaltenden wirtschaftlichen Interesse an dem Themengebiet, sei es im Zusammenhang mit Innovation oder in den Debatten um geistiges Eigentum und der generell starken Bedeutung des Neuen in der westlichen (Konsum-)Gesellschaft.

In diesem Lichte müsste die Kreativität eventuell doch genauer unter die Lupe genommen werden. Würde sich bei dieser Untersuchung eine stärkere Bedeutung der überraschenden und unvorhersehbaren Handlungselemente ergeben als die zu einer Handlung nötigen kognitiven Inhalte und Überzeugungen, könnte dies tatsächlich auf eine gewisse Eigenständigkeit der kreativen Handlung hindeuten. Ob und wie dies zutrifft, hängt von der Gewichtung und Beschaffenheit des Neuen und den kognitiven Vorgängen beim Haben einer Idee ab. Wollte man die Frage der Kreativität philosophisch weiter verfolgen, müssten deshalb diese Prozesse und deren Bedingungen genauer betrachtet werden. Insbesondere wie das «Haben einer Idee» zu verstehen ist und welche Prozesse, ob sozial, kognitiv oder konativ bis zu welchem Grad ablaufen wenn Neues entsteht. Hinzu kommt wohl die Klärung der Frage, ab wann etwas überhaupt als Neu empfunden wird, bevor eine philosophische Idee der Kreativität umrissen werden kann.

Das Problem, wie ich als Philosoph den Einfluss der Kreativität gewichte und so die gestellten Fragen der vorliegenden Arbeit löse, hat damit vielleicht eine fundamentalere Bedeutung als nur die Lösung der in dieser Arbeit vermuteten Herausforderungen an die kollektive Intentionalität. Es könnte vielmehr darum gehen, ob dem Phänomen Kreativität in der Philosophie eine eigenständige Diskussion zugetraut wird, ob Kreativität überhaupt als Handlung gesehen werden kann oder ob sie grundsätzlich etwas anderes ist.

87

#### *Eine hypothetische «strenge» Lesart*

Auf diese fundamentale Frage nach den Bedingungsmöglichkeiten der Kreativität konnte ich in dieser Arbeit keine definitive Antwort liefern, zu umfangreich und zu verschieden sind die dazu notwendigen Untersuchungen. Trotzdem wurde in Teilen vorgezeichnet, was es heißen könnte, wenn die Kreativität «strenge» ausgelegt würde. Unter dieser «strengen Lesart» verstehе ich das Gedankenspiel, der Kreativität tatsächlich den unvorhersehbaren, überraschenden

und originellen Charakter wie ihn die Fachwissenschaft beschreibt zuzuschreiben. Davon ausgehend habe ich im vierten Kapitel die *creative Handlung* skizziert und von der ableitenden, voraussehbaren «normalen» Handlung abgegrenzt. Dies um beobachten zu können, was mit dieser versuchsweise streng ausgelegten kreativen Handlung in den Theorien der gemeinsamen Handlung geschehen würde.

Um nochmals den möglichen Unterschied zwischen einer «normalen» und einer streng kreativen Handlung zu zeigen, möchte ich ein kleines Gedankenexperiment illustrieren. Ausgangspunkt ist die «normale» Handlung ein Auto zu starten, in dem der Zündschlüssel im Schloss gedreht wird. Die Pro-Einstellung oder der *volitive* Gehalt ist der Wunsch, mit dem Auto fahren zu wollen. Im Normalfall ist auch die Überzeugung oder *kognitive* Komponente der Handlung klar: Das Drehen des Schlüssels hat den Effekt den Motor zu starten, auch wenn dies im Winter vielleicht das eine oder andere Mal nicht funktioniert.<sup>259</sup> Wäre ich nicht davon überzeugt, dass diese Handlung den Motor startet, würde ich den Schlüssel nicht in das Schloss stecken und drehen.

Nehmen wir nun an wir haben ein Auto, welches sich nicht mit einem Zündschlüssel starten lässt, sondern nur in dem man schwierige kreative Rätsel lösen muss. Wir wollen noch immer das Auto starten und wir wissen im Prinzip auch wie, aber auf einer abstrakteren Ebene: Wir müssen die Aufgabe lösen und bekommen dazu eine Frage und irgendwelche Hinweise. Dennoch ist uns das konkrete *wie* und *ob* das Rätsel gelöst werden kann, noch unbekannt. Dadurch verändert sich der kognitive Inhalt der Handlung «ich will das Auto starten». Zum einen weiß ich zwar noch immer relativ viele Faktoren, aber ich kann mich nicht Kraft der Überzeugung der Schlüssel müsste die Zündung des Motors bewirken für die Handlung entscheiden, sondern nur noch Kraft meiner Hoffnung und Erfahrung. Die Bezugnahme auf das Handlungsresultat führt nicht mehr (hauptsächlich) über das Wissen oder eine konkrete Annahme, sondern eher über den selbstreflexiven Erfahrungsschatz meiner kreativen Kompetenz.

88

Die strenge Auslegung der Kreativität könnte analog zum obigen Beispiel als die Erfüllung einer Pro-Einstellung unter bestimmten gewussten Bedingungen aber mehrheitlich offenen Handlungsausgang beschrieben werden. Es ist eine Kreativität die in der Tat neue Lösungen hervorrufen muss, Lösungen die vorher unbekannt waren, nicht aus anderen abgeleitet werden können und eine überraschende Qualität haben.

Im letzten Kapitel wurden die beiden Theorien gemeinsamen Handelns von Bratman und Gilbert bereits auf eine hypothetische strenge Auslegung geprüft und deren Vor- und Nachteile dargestellt. Die letztendliche Frage für diese Arbeit ist, auf was für Lücken und Schwierigkeiten in den Theorien gemeinsamer Handlung uns dieses Gedankenspiel hinweist. Beide Routen, der Weg über Michael Bratmans Theorie oder Margaret Gilberts Ansatz, dürften

---

<sup>259</sup> Was aber nicht dazu führt, dass man den kognitiven Gehalt der Handlung überdenkt, sondern das Auto in die Werkstatt bringt um die Zündkerzen reparieren zu lassen.

unterschiedliche Probleme mit der kollektiven intentionalen Kreativität haben. Welche dies sind und auf was diese Schwierigkeiten bei einer künftigen Untersuchung hindeuten könnten, kann nun im Folgenden dank den intensiven Vorbereitungen spekuliert werden.

#### *Hinweise auf weitere Untersuchungen bei Michael Bratman*

Für eine gemeinsame Handlung müssen bei Michael Bratman die Subpläne bis zu einem relativ fortgeschrittenen Grad vermengezt werden. Damit dies geschehen kann, müssen die Inhalte der Pläne bekannt sein und zwar soweit bis bekannt ist, zu welchem Grad diese vermengezt werden müssen. Die strenge Auslegung der kreativen Handlung ließ die Möglichkeit eines solchen tiefgreifenden kognitiven Wissens in einer kollektiven kreativen Handlung fragwürdig werden, da je nach Idee die Pläne dazu signifikant abweichen können.

Wenn solche kollektive kreative Handlungen gelingen sollen und wir gehen mal davon aus, dass dies angesichts der vielen in dieser Arbeit genannten Beispiele aus der Kunst, den Kreativindustrien oder dem Alltag der Fall ist, dann scheint die Dynamik, der unbestimmte Ausgang und der überraschende Charakter der kreativen Handlung zu erlauben, auf das Vorhandensein eines ausgeprägten *gemeinsamen Erkennens* schließen zu können.<sup>260</sup> Eine nähere Untersuchung dieser Vermutung könnte aufzeigen, wie wir *gemeinsam* Erkenntnisse erlangen und wie diese im Laufe einer gemeinsamen kreativen Handlung interpretiert und zu einer Lösung verarbeitet werden.

Gleich an mehreren Stellen habe ich außerdem auf das höhere Risiko einer kreativen Handlung aufmerksam gemacht. Damit könnte auch das Abwägen der Einflussfaktoren spezifisch gemeinsam geschehen, was auf eine ausgeprägte Möglichkeit des *gemeinsamen Abwägens und Einschätzens* hinweist. Wir müssten demnach genauer erforschen, wie Antizipations- und Entscheidungsstrukturen in Gruppen funktionieren.

#### *Hinweise auf weitere Untersuchungen bei Margaret Gilbert*

Das Pluralsubjekt von Margaret Gilbert dürfte für die eben beschriebene gemeinsame Erkenntnis und gemeinsame Abwägung den geeigneten und stabilen Rahmen bieten, weil sich die Gruppenmitglieder vorher gegenseitig verpflichtet haben, die Lösung in der Gruppe zu erarbeiten, egal wie weit die Planungen zu einer kreativen Handlung gediehen sind und egal, wie groß deren Risiko ist. Bei ihr stellte sich in der strengen Auslegung der kreativen Handlung hingegen die Frage, auf welcher Basis man sich verpflichtet, zusammen kreativ zu sein. Da der Handlungsausgang unklar ist (oder gar sein muss), schwindet die Basis, worauf sich die Einzelnen für eine volle Verbindlichkeit stützen können. Die gefühlte Kluft zwischen dem gegenseitigen Akzeptieren der Überzeugungen und dem tatsächlichen Haben von gemeinsamen Überzeugungen steigt in der strengen Auslegung der Kreativität an und lässt

260 Die Aussage lässt sich auch mit den Erfahrungswissenschaften stützen. Eine Übersicht findet sich zum Beispiel hier: Hoever, Inga J; van Knippenberg, Daan; van Ginkel, Wendy P; Barkema, Harry G: *Fostering Team Creativity: Perspective Taking as Key to Unlocking Diversity's Potential*. In: *The Journal of Applied Psychology* Bd. 97 (2012), Nr. 5

vermuten, dass es noch andere Gründe gibt einen Willenspool bzw. Pluralsubjekt zu bilden, unabhängig davon ob dessen Ziel bekannt ist oder nicht.

Ein solcher Grund könnte zum Beispiel das Vorhandensein oder zumindest das Verlangen einer *gemeinsamen Identität* sein und bedürfte in weiterer Folge ein volleres Verständnis von einer Gruppe als Akteur, als denkende, entscheidende und wollende Einheit über die bloßen gemeinsamen Handlungen hinaus. Ein solcher Gruppenakteur könnte auch bei der strengen Auslegung von Kreativität bestand haben, weil eine Selbstreferenz auf sich als Gruppe möglich wird und somit die vermutlicherweise fehlenden Elemente wie Hoffnung, Selbstbewusstsein und Risikobereitschaft im vollen Sinne erst möglich sind.

### *Eine Grundsatzfrage*

Den eben erarbeiteten Hinweisen auf Probleme in den Theorien der gemeinsamen Handlung gehen wohl schon viele unterschiedliche PhilosophInnen nach und sind keine Entdeckung meinerseits, es ist bloß bezeichnend, dass diese *auch* in der Frage nach der intentionalen kollektiven Kreativität aufscheinen. Die Anschlusspunkte an eine gründlichere Ausarbeitung der in dieser Arbeit aufgeworfenen Problematik wären mit diesen Hinweisen also gelegt. Bevor jedoch in weitergehenden Untersuchungen diesen Hinweisen auf den Grund gegangen werden kann, sollte die zu Beginn aufgeworfene Frage beantwortet werden, wie wir grundsätzlich mit der Kreativität umgehen wollen. Ist sie wirklich die Hervorbringung von Neuem, welches auch für deren SchöpferInnen ein gewisses Überraschungsmoment hat oder ist sie eine in ihren Grundzügen ganz «normale» Handlung?

Rhetorisch zugespitzt formuliert müssten wir uns zuerst entscheiden, von welcher Seite wir das Pferd aufzäumen wollen: Ist die intentionale kollektive Kreativität eine einfache Sache, weil sie sich mit all den vielseitigen Vorbedingungen die für eine gemeinsame Handlung sowieso gelten annähernd genug erklären lässt, oder ist das Hinzuziehen all dieser Vorbedingungen um kollektives kreatives Handeln überhaupt erklären zu können, Anzeichen für die Schwierigkeit, Phänomene der intentionalen kollektiven Kreativität mit den gegebenen Theorien erklären zu können? Letzteres scheint mir eher der Fall zu sein was wiederum auf ein generelles Problem der Theorien gemeinsamen Handelns hindeuten könnte. Die Theorien Bratmans und Gilberts stehen beide in großer Abhängigkeit zu gewussten Inhalten und machen sich damit einer ersten vorsichtigen Vermutung nach gegenüber dem Phänomen der Kreativität verletzlich, welches anscheinend nicht (oder noch nicht) zur Gänze kognitiv erklärt werden kann.

Deshalb vermute ich hinter dem vermeintlichen Burgfrieden, kreatives Handeln wie normales Handeln zu definieren, langfristig keine befriedigende Lösung. Auch wenn ich aus der Anfangsintuition keine Dringlichkeit sehe, die Theorien Gilberts und Bratmans zu verwirfen, zu unsicher sind wir uns noch in der Frage nach der Kreativität, hat zumindest die hypothetische «starke» Auslegung intentionaler kollektiver Kreativität Hinweise auf mögliche Wegpunkte für eine weitere Beschäftigung mit dem Themengebiet geliefert.

Der Weg einer weiteren Forschungsarbeit würde dank dem mit dieser Arbeit gewonnenen Schwierigkeitsprofil deshalb wohl nicht noch einmal derselben Route folgen. Vielmehr müssten wir uns zuerst mehr Klarheit über die grundsätzlichen Phänomene der Kreativität verschaffen, bevor diese in einem zweiten Wegstück zur Widerlegung oder Bestätigung der hier formulierten Intuition systematisch hinzugezogen werden könnte. Die Klärung der Frage nach der philosophischen Kreativität würde allerdings, wie ich in dieser Arbeit in ein paar Stellen schon habe anklingen lassen, in noch so unbekanntes Terrain führen, dass sie die Seiten einer solchen vertiefenden Forschungsarbeit bereits füllen dürfte.

# Anhang

## Quellenverzeichnis

### *Quellen zur empirischen Kreativitätsforschung*

- Abraham, Anna; Pieritz, Karoline; Thybusch, Kristin; Rutter, Barbara; Kröger, Sören; Schewekendiek, Jan; Stark, Rudolf; Windmann, Sabine; Hermann, Christiane: Creativity and the Brain: Uncovering the Neural Signature of Conceptual Expansion. In: *Neuropsychologia* Bd. 50 (2012), Nr. 8, S. 1906–1917. — PMID: 22564480
- Albert, Robert S.; Runco, Mark A.: A History of Research on Creativity. In: Sternberg, R. J. (Hrsg.): *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- Amabile, Teresa M.: The Social Psychology of Creativity: A Componential Conceptualization. In: *Journal of Personality and Social Psychology* Bd. 45 (1983), Nr. 2, S. 357–376
- Barron, F; Harrington, D M: Creativity, Intelligence and Personality. In: *Annual Review of Psychology* Bd. 32 (1981), Nr. 1, S. 439–476
- Boden, Margaret A.: Agents and Creativity. In: *Commun. ACM* Bd. 37 (1994), Nr. 7, S. 117–121
- Boden, Margaret A.: Computer Models of Creativity. In: *AI Magazine* Bd. 30 (2009), Nr. 3, S. 23
- Carruthers, Peter: Creative Action in Mind. In: *Philosophical Psychology* Bd. 24 (2011), Nr. 4, S. 437–461
- Csikszentmihalyi, Mihaly.: Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity. In: Sternberg, R. J. (Hrsg.): *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- Dietrich, Arne: The Cognitive Neuroscience of Creativity. In: *Psychonomic Bulletin & Review* Bd. 11 (2004), Nr. 6, S. 1011–1026
- Feldman, David Henry: The Development of Creativity. In: *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- Florida, Richard L.: *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York, NY: Basic Books, 2004
- Guilford, Joy P.: Creativity. In: *The American Psychologist* Bd. 5 (1950), Nr. 9, S. 444–454
- Hoever, Inga J; van Knippenberg, Daan; van Ginkel, Wendy P; Barkema, Harry G: Fostering Team Creativity: Perspective Taking as Key to Unlocking Diversity's Potential. In: *The Journal of applied psychology* Bd. 97 (2012), Nr. 5, S. 982–996
- Kaufman, James C.; Sternberg, Robert J.: Creativity. In: *Change: The Magazine of Higher Learning* Bd. 39 (2007), Nr. 4, S. 55–60
- Kenny, Robert M.: The Whole is Greater: Reflective Practice, Human Development and Fields of Consciousness and Collaborative Creativity. In: *World Futures: The Journal of Global Education* Bd. 64 (2008), Nr. 8, S. 590–630
- Lubart, Todd I.: Models of the Creative Process: Past, Present and Future. In: *Creativity Research Journal* Bd. 13 (2001), Nr. 3-4, S. 295–308
- Poincaré, Henri: *The Foundations of Science*. New York: Science Press, 1913
- Runco, Mark A.: Creativity. In: *Annual Review of Psychology* Bd. 55 (2004), S. 657–687

- Sawyer, Keith: The Cognitive Neuroscience of Creativity: A Critical Review. In: *Creativity Research Journal* Bd. 23 (2011), Nr. 2, S. 137–154
- Simonton, Dean Keith: Creativity. Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects. In: *The American Psychologist* Bd. 55 (2000), Nr. 1, S. 151–158
- Sternberg, Robert J.: *Handbook of Creativity*. 1. publ. Aufl. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- Sternberg, Robert J.: The Nature of Creativity. In: *Creativity Research Journal* Bd. 18 (2006), Nr. 1, S. 87–98
- Ulmann, Gisela: Kreativität: Neue amerikanische Ansätze zur Erweiterung des Intelligenzkonzeptes. Weinheim [u.a.]: Beltz, 1968
- Vidal, René Víctor Valqui: To be human is to be creative. In: *AI & Society* Bd. 28 (2013), Nr. 2, S. 237–248
- Weisberg, Robert W.: *Creativity: Beyond the Myth of Genius*. New York, NY: Freeman, 1993
- Wiethe, Mareike B.; Zacks, Rose T.: Time of Day Effects on Problem Solving: When the Non-Optimal is Optimal. In: *Thinking & Reasoning* Bd. 17 (2011), Nr. 4, S. 387–401
- Smith, S. M. (Hrsg.): *The Creative Cognition Approach*. Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, 1997

- Quellen zur philosophischen Kreativitätsforschung und dem Amerikanischen Empirismus*
- Apel, Karl-Otto: Der Denkweg von Charles S. Peirce: Eine Einführung in den Amerikanischen Pragmatismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975
- Dalton, Benjamin: Creativity, Habit, and the Social Products of Creative Action: Revising Joas, Incorporating Bourdieu. In: *Sociological Theory* Bd. 22 (2004), Nr. 4, S. 603–622
- Descartes, René; Schmidt, G. (Übers.): *Meditationes de Prima Philosophia / Meditationen über die Erste Philosophie*. Stuttgart: Reclam, 1986
- Grojs, Boris: Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie. Essay. München ; Wien: Hanser, 1992
- Häußling, Roger: Zur Rolle von Kreativität heute: Versuch eines Diskurses zwischen Gegenwartsphilosophie, Nietzsches Denken und aktueller Musik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999
- Joas, Hans: Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996
- Koestler, Arthur: Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. 1. Aufl. der Sonderausg. Aufl. Bern; Wien ua: Scherz, 1966
- Lenk, Hans: Kreative Aufstiege: Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000
- Livingston, Paisley: Cinematic Authorship. In: Allen, R.; Smith, M. (Hrsg.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1997, S. 149–172
- Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991
- Ritter, Joachim; Eisler, Rudolf: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4. I-K. Basel, Stuttgart: Schwabe & Co., 1976
- Schubert, Hans-Joachim; Joas, Hans; Wenzel, Harald: *Pragmatismus zur Einführung, Zur Einführung...* Hamburg: Junius Verlag, 2010

- Seele, Peter F.: Philosophie des Neuen. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008 — ISBN 978-3-534-21446-4
- Seele, Peter; Wagner, Till: Eine kleine Geschichte des Neuen. In: Seele, P. (Hrsg.): Philosophie des Neuen. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008
- Sukale, Peter: Nichts neues über Neues? In: Seele, P. (Hrsg.): Philosophie des Neuen. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008
- Wertheimer, Max: Productive Thinking. 1. Aufl. New York u.A.: Harper, 1945
- Whitehead, Alfred North: Process and Reality. An Essay in Cosmology. Cambridge: University Press, 1929
- Pape, H. (Hrsg.): Kreativität und Logik: Charles S. Peirce und das philosophische Problem des Neuen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994
- Quellen zur Philosophie der Handlung und der kollektiven Handlungstheorie*
- Apel, Karl-Otto: Der Denkweg von Charles S. Peirce: Eine Einführung in den Amerikanischen Pragmatismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975
- Dalton, Benjamin: Creativity, Habit, and the Social Products of Creative Action: Revising Joas, Incorporating Bourdieu. In: Sociological Theory Bd. 22 (2004), Nr. 4, S. 603–622
- Descartes, René; Schmidt, G. (Übers.): Meditationes de Prima Philosophia / Meditationen über die Erste Philosophie. Stuttgart: Reclam, 1986
- Grojs, Boris: Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie. Essay. München ; Wien: Hanser, 1992
- Häußling, Roger: Zur Rolle von Kreativität heute: Versuch eines Diskurses zwischen Gegenwartsphilosophie, Nietzsches Denken und aktueller Musik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999
- Joas, Hans: Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996
- Koestler, Arthur: Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. 1. Aufl. der Sonderausg. Aufl. Bern ; Wien ua: Scherz, 1966
- Lenk, Hans: Kreative Aufstiege: Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000
- Livingston, Paisley: Cinematic Authorship. In: Allen, R.; Smith, M. (Hrsg.): Film Theory and Philosophy. Oxford: Oxford University Press, 1997, S. 149–172
- Peirce, Charles S.; Apel, Karl-Otto (Hrsg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991
- Ritter, Joachim; Eisler, Rudolf: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4. I-K. Basel, Stuttgart: Schwabe & Co., 1976
- Schubert, Hans-Joachim; Joas, Hans; Wenzel, Harald: Pragmatismus zur Einführung, Zur Einführung... Hamburg: Junius Verlag, 2010
- Seele, Peter F.: Philosophie des Neuen. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008
- Seele, Peter; Wagner, Till: Eine kleine Geschichte des Neuen. In: Seele, P. (Hrsg.): Philosophie des Neuen. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008
- Sukale, Peter: Nichts neues über Neues? In: Seele, P. (Hrsg.): Philosophie des Neuen. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008
- Wertheimer, Max: Productive Thinking. 1. Aufl. New York u.A.: Harper, 1945

Whitehead, Alfred North: Process and Reality. An Essay in Cosmology. Cambridge: University Press, 1929

Pape, H. (Hrsg.): Kreativität und Logik: Charles S. Peirce und das philosophische Problem des Neuen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994

*Diverse zusätzliche Quellen*

Boehm, Gottfried: Was ist ein Bild? 4. Aufl. Aufl. München: Fink, 2006

Gombrich, E.H.: Die Geschichte der Kunst. 16. Ausgabe. Berlin: Phaidon Verlag, 1996

Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen. Wien: Metro Verlag, 2012

The United Stats Patent and Trademark Office: Patents. URL: <http://www.uspto.gov/inventors/patents.jsp>. - abgerufen 22.07.2013

## *Abstract*

In der vorliegenden Arbeit untersuche ich die Möglichkeit von kollektiver Kreativität in den beiden Theorien des gemeinsamen Handelns von Michael Bratman und Margaret Gilbert. Kreativität wird in den Fachwissenschaften als die Hervorbringung von Neuem, Unerwartetem und Originellen beschrieben und die kreative Handlung demnach als das Handeln mit diesem Ziel vor Augen. Vor diesem Hintergrund will ich 1. untersuchen, wie intentionale kollektive Kreativität möglich ist und 2. ob sie etwaige Schwächen der beiden Theorien aufzeigt. Beide Theorien stützen sich auf geteilte Absichten, geteilte Überzeugungen und geteiltes Commitment, welche allesamt schwer durchzusetzen sind wenn das Ziel der Handlung selbst noch unbekannt ist und dessen Findung selbst Teil ebenjener geteilten kreativen Handlung ist.

In this thesis I will examine the possibility of intentional collective creativity in the realms of two received theories of shared action by Michael Bratman and Margaret Gilbert. Creativity is described within science as something new, unexpected and original and that a creative action is acting towards this goal. With this background in mind I will discuss 1. that intentional collective creativity is indeed possible and 2. that the possibility of it could show some shortcomings of the two theories of shared action as described. Both theories rely upon a shared intention, shared belief or a shared commitment, all of which could be hard to maintain when the belief or goal is itself subject to creation within the very shared creative action.

## *Lebenslauf*

1991 – 2000	<i>Pflichtschule Primar und Sekundarstufe</i> Oberstufenzentrum Rapperswil	Rapperswil, Schweiz
1999 – 2003	<i>Ausbildung zum Konstruktur</i> Maschinenfabrik WIFAG Gewerblich-Industrielle Berufsschule Bern	Bern, Schweiz
2004 – 2007	<i>Matura</i> Berner Maturitätsschule für Erwachsene	Bern, Schweiz
2007 – 2012	<i>Bachelor in Philosophie</i> Philosophisches Institut der Universität Wien	Wien, Österreich
2012 –	<i>Master in Philosophie</i> Philosophisches Institut der Universität Wien	