

KREATIVITÄT – MYTHOS UND WIRKLICHKEIT

Analysen zum Stellenwert des Produktiven Denkens in Alltag, Kunst und Wissenschaft

Herbert Fitzek

1. Die Sonderstellung der Kreativitätsforschung in der kognitiven Psychologie

In der psychologischen Analyse werden Denkverläufe vielfach nach der Beteiligung verschiedener Denkfunktionen unterschieden. Denkprozesse gestalten sich anders, wenn Begriffsbestimmungen, Urteile, Schlußfolgerungen oder Problemlösungen unternommen werden. Selten, dann aber von großer Bedeutung, sind Denkformen, die als „kreativ“ oder „schöpferisch“ bezeichnet werden und bei denen die Beteiligten vielfach unerwartet zu neuen und fruchtbaren Einsichten gelangen (HUSSY 1984/86).

Der herausgehobene Stellenwert von Kreativität unter den Denkfunktionen ist auch an den Persönlichkeitseigenschaften abzulesen, die man (Routine-)„Denkern“ auf der einen und „Kreativen“ auf der anderen Seite zubilligt: Sind es hier Urteilsschärfe, Konsequenz, Logik, Präzision, so überwiegen dort noch höher eingeschätzte Eigenschaften wie Erfindungsgeist, Originalität, Witz, Einfallsreichtum, Mut zum Unkonventionellen - selbst wenn sie mit weniger angenehmen Qualitäten verbunden sind wie Zerstreuung, Spleen und Arroganz (vgl. etwa das Bild Albert EINSTEINs in der Öffentlichkeit)

Überraschenderweise wiederholt sich diese Polarisierung in der Art und Weise ihrer wissenschaftlichen Aufarbeitung. Stellt die Analyse des schlußfolgernden, urteilenden, problemlösenden Denkens mit ihrer Verankerung in der modernen Informationsverarbeitungstechnologie gleichsam das Flaggschiff der modernen kognitiven Psychologie dar, so erscheint die Kreativitätsforschung innerhalb der Denkpsychologie eigentümlich isoliert mit dem heimlichen Appeal von künstlerischer Avantgarde. Für MATTHÄUS ist die Erforschung von Kreativität selbst „das Ergebnis divergenten Denkens“, d. h. originell, aber unsystematisch, spekulativ, „paradox“ und von daher nicht eben seriös (MATTHÄUS 1976, 1200).

Das liegt nicht (nur) an der gegenstandsangemessenen Flexibilität der Kreativitätsforschung, sondern verdankt sich gleichfalls einer methodischen Notlage: Nur selten ist das Auftauchen neuer und fruchtbarer Ideen im Zusammenhang konkret beobachtbar, und entsprechend schwierig gestaltet sich das experimentelle Design, bedeutende Einfälle oder Kunstgriffe unter kontrollierten Bedingungen zu provozieren und hervorzubringen. So stützt sich der Zugang zu kreativen Spitzenleistungen in der Wissenschaft fast ausnahmslos auf kasuistische und biographische Berichte

- wie die Selbstbeobachtungen des Mathematikers POINCARÉ (1913),
- die mehr aus persönlicher Neugierde als aus denkpsychologischem Interesse erfolgten Umfragen seines Kollegen HADAMARD (1945),
- KOESTLERS bei ausgedehntem Literaturstudium einfallenden Geistesblitzen (deutscher Titel: „Der göttliche Funke“; KOESTLER 1966).
- Und selbst die einschlägigen Veröffentlichungen des bekannten Kreativitätsforschers CSIKSZENTMIHALYI (1997) basieren auf Interviews mit „Betroffenen“.

In ihrer Summe machen diese indirekten Quellen aber noch auf eine weit größere methodische Notlage aufmerksam, die unmittelbar vom Gegenstand der Kreativitätsforschung auszugehen scheint und diesen gegenüber den anderen Gegenständen der Denkpsychologie als beinahe wissenschaftsresistent auszuweisen scheint. Die befragten Künstler und Wissenschaftler bestreiten zwar in der Regel nicht, kreativ tätig zu sein, die Umstände dieser Leistung werden hingegen in ihren Berichten mehr oder weniger einhellig bis penetrant heruntergespielt – so daß die Kreativitätsforscher hintergründig, aber kaum übersehbar die mangelnde Bereitschaft der Kreativen zu beklagen haben, sich der Kreativitätsforschung zur Verfügung zu stellen oder ihre kreativen Erfahrungen tatsächlich preiszugeben (vgl. BARRON 1958; CSIKSZENTMIHALYI 1997):

- Kreative verweigern entweder die Auskunft oder reagieren zumindest reserviert auf den Wunsch von Forschern, die Umstände der Entdeckungen preiszugeben,
- Kreative halten den Akt der Lösungsfindung für eine irrationale Eingebung und deren wissenschaftliche Thematisierung daher für sinnlos,
- Kreative betonen das unverhoffte, passiv erfahrene oder geradezu erlittene Auftauchen der neuen Idee nach langer kraftzehrender Arbeit,
- sie betonen die Zufälligkeit und Banalität der Begleitumstände,

- und sie betonen den symbolischen, logisch nur schwer aufzuschlüsselnden Charakter der kreativen Lösungen.

2. Der Mythos der Inspiration

Beobachtungen wie diese legen den Eindruck nahe, als komme der Kreativitätsforschung innerhalb der Denkpsychologie eine bedeutende, aber methodisch nur schwer zu bewältigende Sonderrolle zu. Auch wenn erst seit einem halben Jahrhundert in der Denkpsychologie überhaupt von „Kreativität“ die Rede ist, so geht man inzwischen davon aus, daß künstlerische und wissenschaftliche Leistungen auf hohem Niveau das Resultat einer besonderen kognitiven Funktion darstellen, die durchaus nicht jedem Menschen in durchaus nicht jeder beliebigen Situation verfügbar ist. Diese Funktion erscheint nicht nur komplexer als andere Denkleistungen und beinahe unzugänglich für das Experiment, sondern ist mit einer Aura des Unerforschlichen umwittert – wie die von früheren Generationen mit gleichem Eifer betriebene „Genieforschung“.

Darüber soll aber nicht vergessen werden, daß die Ausnahmestellung des schöpferischen Zuges im Denken und die damit verbundenen eigene Methodologie angesichts definatorischer Unklarheiten und Überschneidungen – was unterscheidet eigentlich Urteil, Schlußfolgerung, Problemlösen, Kreativität psychologisch voneinander? – längst nicht gesichert ist und heute wie in früheren Zeiten ihre Kritiker findet. Ob konsequente Denkleistungen auf der einen und intuitive Eingebung auf der anderen Seite tatsächlich unterschiedliche kognitive Prozeduren repräsentieren oder ob sich hier nur zwei ineinander verwobene Erzählstränge für die gleiche Sache (oder besser psychische Tätigkeit) herausgebildet haben, ist durchaus nicht entschieden. Denkbar ist immerhin, daß die Erfahrung von Konsequenz und Wendigkeit in neuen und fruchtbaren Denkleistungen zusammenkommen muß und allenfalls verschiedene Stadien im Denkprozeß kennzeichnet.

Allerdings widerspricht einer solchen paritätischen Lösung die unterschiedliche Behandlung beider Züge in den Selbstbeobachtungen der Kreativen. Zwar gilt die plötzliche Eingebung als selten und kaum steuerbar, doch rangiert sie in der Wertschätzung weit über den Früchten ausdauernder Entwicklungsmühe. So äußert der Dichter A. E. POE in seinem Essay über die „Philosophie der Komposition“ sein Erstaunen über die gern kolportierten Inspirationsgeschichten gegenüber den geradezu schamhaft verschwiegenen Erfahrungen denkerischer Fronarbeit:

„Die meisten Autoren, insbesondere die Dichter, gefallen sich darin, die Leute glauben zu machen, als schüfen sie ihre Werke in einer Art schönen Wahnsinns

oder selbstentrückter Eingebung. Schon der Gedanken, daß das Publikum einen Blick hinter die Kulissen werfen könnte, läßt sie schauern. Denn das Publikum begegnete der Idee dann freilich noch im rohen Zustand der Unschlüssigkeit, es sähe, wie das richtige Wort sich immer erst nach langem Suchen einstellt, wie hier zahlreiche Gedanken niemals über ein trübes Leuchten hinaus gelangen, wie dort reife Gedanken mit Bedauern verworfen werden, weil sie nicht verwendbar sind; es sähe das anstrengende Fortlassen und Einschalten, kurz die Räder und Riemen, die Maschinerie des Schnürbodens, die Aufzüge und Versenkungen, die roten und die weißen Tupfen, aus denen in neunundneunzig von hundert Fällen das literarische Handwerkszeug besteht“ (POE, zitiert nach LENNIG 1959, 124f.).

Der Psychoanalytiker Ernst KRIS hat auf die Zusammengehörigkeit von Momenten der „Elaboration“ und der „Inspiration“ im kreativen Denken nicht nur aufmerksam gemacht, sondern darüber hinaus das Mißverhältnis der exponierten Stellung von Ideenschüben gegenüber den zurückgehaltenen Geduldsproben dauerhafter, mühevoller Tätigkeit zu klären versucht. Nach KRIS verdankt sich die Prävalenz der „Inspiration“ in der Selbstbeobachtung einem alten und mächtigen Mythos, der die Erfahrung von denkerischen Lösungs- und Bewältigungserlebnissen überlagert. Diesem Mythos zufolge ereignen sich seltene und fruchtbare Denkleistungen als seltenes und wertvolles Geschenk, als Eingebung oder Einhauchen („Inspiration“) einer Art von göttlichen Weisheit in das für solche übernatürliche Erfahrungen nur wenig begabt erscheinende und überdies kaum vorbereitete Gefäß der menschlichen Seele (vgl. KRIS 1952, 292ff.).

Wegen der Bedeutung der Klärung dieses Sachverhaltes für die moderne Denkpsychologie soll diesem Verdacht eines möglichen Aufsitzens der wissenschaftlichen Gegenstandsbestimmung auf vorwissenschaftlich geprägten Erzählmustern (einer Art von Kreativitäts-„Folklore“; vgl. HEUBACH 1988) hier zunächst nachgegangen werden. KRIS zufolge geht die Ansicht von der „Kreativität“ auf ein altes Kultivierungsmuster zurück, das aus der Tradition der Vaterrechtsreligionen und ihrer Schöpfungsgeschichten stammt (insbesondere also auf das Judentum mit Analogien zum frühen Christentum und zum Islam: „Viele sind berufen, aber nur wenige auserwählt...“).

So erwähnt KRIS beispielhaft die Szene, in der Gott den Menschen durch den „Hauch“ einer höheren Instanz überhaupt erst beseelt und sein Schöpfungswerk mit dieser „Inspiration“ komplettiert: „Da formte Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zum lebendigen Wesen.“ (Gen 2,7; vgl. KRIS 1952, 294).

Über KRIS hinausgehend, ist zu konstatieren, daß der Eindruck unverdienter Beseelung oder Befruchtung durch höhere Mächte noch verstärkt ist, wo sich das auserwählte Wesen der höheren Gabe (Begabung) gegenüber zunächst eher ablehnend verhält. Man könnte

entsprechend an die vom göttlichen Auftrag gezeichneten Propheten denken, in deren Berichten sich die göttliche Inspiration als unverhofft Erfahrenes bis widerstrebend Erlittenes äußert:

„[So spricht der Herr zu Mose:] Geh! Ich sende dich zum Pharao. Führe mein Volk, die Israeliten, aus Ägypten heraus! [...] Doch Mose sagte zum Herrn: Aber bitte, Herr, ich bin keiner, der gut reden kann, weder gestern, noch vorgestern, noch seitdem du mit deinem Knecht sprichst. Mein Mund und meine Zunge sind nämlich schwerfällig. Der Herr entgegnete ihm: Wer hat den Menschen den Mund gegeben, und wer macht taub oder stumm, sehend oder blind? Doch wohl ich der Herr! Geh also! Ich bin mit deinem Mund und weise dich an, was du reden sollst. Doch Mose antwortete: Aber bitte Herr, schick doch einen anderen! Da entbrannte der Zorn des Herrn über Mose“ (Ex 3, 10; 4, 10-14; vgl. auch Jes 6 und Jer 1).

Ins Christentum verlängert finden solche Aufträge ihre Parallele in Erzählungen wie der von der unbefleckten Empfängnis („Konzeption“), bei der die für das Inspirationserleben typischen Unpäßlichkeiten – Erschrecken, Furcht, Zweifel – nur mühsam durch das Hierarchiegefälle von Engel und Magd überdeckt werden:

„[Der Engel des Herrn trat zu Maria und sprach:] Sei gegrüßt, du Begnadete, der Herr ist mit dir. Sie erschrak über die Anrede. [...] Fürchte dich nicht, Maria; denn du hast bei Gott Gnade gefunden. Du wirst ein Kind empfangen, einen Sohn wirst du gebären [...]. Maria sagte zu dem Engel: Wie soll das geschehen? [...] Der Engel antwortete ihr: Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten“ (Lk 1, 28-30. 34-35).

Die Psychoanalyse versteht die Fabrikation solcher Kurations- und Inspirationsmythen auf dem Hintergrund von sehr viel banaleren Schöpfungsakten, die durch ihren Einbau in den göttlichen Heilsplan legalisiert und geheiligt werden: Der „Schöpfer“ verströmt seinen „göttlichen Funken“ (KOESTLER 1966) in das passiv aufnehmende „Gefäß“ des Menschenschädels und setzt damit ein neues und eigenes Ideen-Wesen in die Welt. Dieses ererbte Vater-Recht wird im abendländischen Mythos von der Inspiration, aufgeteilt in einen geistlichen und einen weltlichen Zweig, viele Jahrhunderte lang weitergegeben. In ihrer säkularisierten Form wird die Schöpfungsgeschichte nebst ihrer „befruchtenden“ Wirkung in den Kreativitätserzählungen von Kunst und Wissenschaft tradiert. Das macht die Bedeutung der seltenen und kostbaren Eingebungen ebenso verständlich wie die Scheu, sich beim kreativen Tun über die Schulter blicken zu lassen. Es erklärt die Umstände von Intimität, Heimlichkeit, Scham, Überfallartigkeit der säkularisierten „Konzeptions“-Szene bis hin zu den ihr anhaftenden Momenten von Passivität, Nötigung und Abwehr.

3. Grundlagen des Produktiven Denkens

Als Ergebnis dieser mehr kulturhistorischen als denkpsychologischen Vorüberlegungen ist zunächst festzuhalten, daß die scheinbar unmittelbar aus dem Gegenstand rührende Unterscheidung von rationaler und intuitiver Denktätigkeit wenigstens potentiell aus Konstrukten hervorgegangen sein könnte, die für das Selbstkonzept der Kreativen und ihrer Kultur wichtig sein mögen, den Ansprüchen an die moderne Denkpsychologie jedoch nicht standhalten. Insofern sind die Vorüberlegungen hier nicht als Beweismittel zu verstehen, sie sollen vielmehr dazu anregen, die traditionelle Definition von Kreativität einer kritischen Überprüfung auszusetzen.

Verfährt die Kreativitätsforschung mit ihrem Gegenstand vielfach so, daß unter kreativen Leistungen neue und fruchtbare Wendungen von Denkmöglichkeiten verstanden werden, die das Resultat höherer Eingebung von irrationalen Charakter sind und nur bestimmten Ausnahmepersonlichkeiten in seltenen Fällen zugebilligt werden, so soll hier zwecks Prüfung der Sachlage eine Gegenthese formuliert werden, nach der neue und fruchtbare Wendungen von Denkmöglichkeiten als Denkereignisse gefaßt werden, die bei allen Personen oftmals auftreten, in der Logik der Sache begründet sind und aus deren Entwicklung folgen.

Eine solche Auffassung wird in der Tat gelegentlich vertreten und ist ganz explizit vorbereitet in den Texten der Gestaltpsychologen. Ihnen wäre der Sonderweg der Kreativitätsforschung schon von daher kaum in den Sinn gekommen, weil weder das personalistische noch das irrationale Moment mit deren Grundthese zu vereinbaren sind, nach der die Phänomene der allgemeinen Psychologie in einer gemeinsamen, wissenschaftlich darstellbaren psychischen Ausstattung der Menschen begründet sind.

Gegenüber der vorwissenschaftlichen Überbetonung des Individuellen und des Unerklärlichen hat die Gestaltpsychologie gerade dadurch auf die Entwicklung der modernen Psychologie eingewirkt, daß sie von einer durchgehenden Determinierung der scheinbar nur lückenhaft geordneten, individuell weit auseinanderklaffenden Erlebens- und Verhaltensweisen in einer durchgängigen produktiven Gestalt-Logik ausgeht (vgl. FITZEK & SALBER 1996; FITZEK 2000). Diesen produktiven Gestalttendenzen – Abstimmen, Vereinheitlichen, Passend-Machen, Verregelmäßigen in Richtung von „guten“ Sinnbildungen – folgt auch das Denken, das in den berühmten Arbeiten von DUNCKER (1935) und von WERTHEIMER (1945/56) folglich als „Produktives Denken“ charakterisiert worden ist.

Für WERTHEIMER und DUNCKER war es unzweifelhaft, daß „Produktives Denken“ keinen Eigenbereich oberhalb oder jenseits von gewöhnlichen Denkprozessen darstellt: Ihre Analysen starten mit einfachen Denksportaufgaben und enden bei EINSTEINs Problemen mit der Relativitätstheorie. Da ich für den Beleg meiner (Gegen-) These

insbesondere die produktive Logik banaler Problemlösungsprozesse nachzuweisen habe, folge ich den heute noch lesenswerten Arbeiten WERTHEIMERS und DUNCKERS jedoch nicht. Ich werde mich im Weiteren auf eine Arbeit stützen, die hinsichtlich des Vorhandenseins von göttlichen „Inspirationen“ gänzlich unverdächtig ist und die dennoch für die gestaltpsychologische Erschließung des „Produktiven Denkens“ von großer Bedeutung ist. In den Versuchen, die Wolfgang KÖHLER (fast ausschließlich) im Jahr 1914 auf Teneriffa durchführte, untersuchte er die im Alltag der Menschen kaum zu beobachtende aktuelle Entwicklung von „Intelligenzleistungen“ an Anthropoiden (vgl. KÖHLER 1917/63, 1). Wenn KÖHLER dabei intelligentes Verhalten im anschaulichen Handlungsraum untersuchte, so öffnete er damit überdies den Blick für Zusammenhänge der in der Psychologie bis auf den heutigen Tag gerne auseinander gehaltenen „Bereiche“ Wahrnehmen, Denken und Handeln.

Es würde sich mit dem Abstand eines knappen Jahrhunderts anbieten, einmal zu prüfen, inwieweit KÖHLERS Versuchsbeschreibung selbst noch geprägt ist vom Erzählmuster des geduldigen Nachdenkens und Wartens auf höhere Eingebungen. Dieses Muster setzt sich offenbar selbst da durch, wo man sicher zu wissen glaubt, hier manifestiere sich die Logik von Gestalten allenfalls als Weisheit der Natur. KÖHLERS zentraler Begriff des Lernens durch „Einsicht“ (KÖHLER 1917/63, 137) scheint jedoch bereits auf dem Weg von einer mentalistischen zu einer gestaltpsychologischen Kategorie zu sein – was den Umstand erklärt, daß KÖHLER ihn einerseits vehement verteidigt, aber selbst im Hinblick auf die Gestaltkomponente modifiziert hat. Je nach Ausdeutung bezeichnet „Einsicht“ eine Art pseudo-intellektuelle Problembewältigung oder eben jene dynamische Umstrukturierung im Wahrnehmungs-/Denk-/Handlungs-Raum, die Lösungen als Umgestaltungen im Hinblick auf eine „gute“, d. h. spannungsärmere Gestaltlage im Feld definieren.

Die Berechtigung für die zunächst vielleicht gewagt erscheinende Besprechung von Anthropoidenversuchen unter dem Stichwort „Kreativität“ ergibt sich unmittelbar aus der Textgrundlage. Denn auch wenn KÖHLER selbst sein Versuchsprogramm zunächst unter der Bezeichnung „Lernen durch Einsicht“ subsumiert und sich damit in eine langwierige und wenig fruchtbare Debatte mit der aufblühenden behavioristischen Lernpsychologie eingelassen hat, so verweist er nicht nur hier und da auf „Kreatives“. KÖHLERS Lehrbuch ist vielmehr so aufgebaut, daß es von einfachen Problemsituationen allmählich zu komplexer strukturierten Aufgaben übergeht, die entsprechend aufwendigere, „produktive“ Lösungen erfordern (vgl. die Rekapitulation der Versuche bei FITZEK & SALBER 1996, 42ff.). Dabei rückt KÖHLERS Beschreibung sichtlich von der Erörterung der geforderten

intellektuellen Fähigkeiten ab und taucht in die Dynamik gestalthafter Verhältnisse ein, in der „Einsicht“ nicht mehr anthropomorph mit Reflexionstätigkeit gleichzusetzen ist, sondern im Wortsinn die Organisation und Gruppierung von anschaulichen Verhältnissen im (optischen) Feld anspricht.

Hieraus leitet sich ein weiterer Grund für die Aufarbeitung von KÖHLERs Experimenten im Rahmen der modernen Kreativitätsdebatte ab, denn im Gegensatz zu KÖHLERs eigenen Intentionen hat die Rezeption der Experimente gerade diesen Aspekt der Entwicklung einer gestalthaft-geprägten Beschreibungssprache unberücksichtigt gelassen und, wie ein vergleichsweise neues Übersichtswerk zur Kreativitätsforschung zeigt, mit den Intentionen auch gleich die Identität ihres Autors vergessen:

„Konrad LORENZ erzählt von einem Experiment, das ich für eine genauere Betrachtung des kreativen Prozesses heranziehen möchte. Es handelt sich um einen Affen (ein Orang), der in einem Raum mit versteckter Kamera eingeschlossen ist. In diesem Raum hängt in der Mitte an einer Schnur eine Banane von der Decke, gerade so hoch, daß der Orang auch durch Hüpfen nicht an sie heranreicht. In einer Ecke des Raumes steht eine Holzkiste, hinreichend hoch, die Banane leicht ergreifen zu können. Konrad LORENZ schildert nun folgenden Verlauf des Experiments: Nachdem der Affe die Banane entdeckt hat, versucht er sie durch Hochhüpfen zu erreichen. Das mißlingt und der Affe gerät darüber in heftige Wut; er tobt herum und schreit. Er kehrt ruckartig der Banane den Rücken und hockt (wie beleidigt) auf dem Boden. Plötzlich dreht er sich herum, blickt auf die Banane, die Kiste, dann wieder zur Banane; der Vorgang wiederholt sich mehrmals. Auf einmal lacht er, tollt sich herum, schlägt Purzelbäume und klatscht mehrmals mit den Händen auf den Boden. Dann springt er in die Ecke, zieht die Kiste unter die Banane, klettert hinaus und verzehrt sie mit sichtlichem Vergnügen“ (BRODBECK 1995, 20).

Um den zentralen Gesichtspunkt des Übergangs von routinemäßigen Problemlösungen zu produktivem Lösungsverhalten in den Blick zu rücken, ist es nötig, die Freude an der Einsichtsfähigkeit der Menschenaffen beiseite zu lassen und das psychologische Arrangement der Versuche im Sinne einer möglichst optimalen Gestaltentwicklung in den Blick zu rücken. Dafür soll die Reihe der KÖHLERschen Versuche hier noch einmal exemplarisch aufgerollt werden. Gestaltpsychologisch ist ihnen das Vorliegen eines anschaulich ausgespannten Handlungsfeldes gemeinsam, in dem ein unmittelbarer Zugang zu den gut erkennbaren Zielen (Bananen) verstellt, aber gleichwohl durch Umstrukturierung des optischen Zueinanders der Dinge im Raum zu erreichen ist.

Versuchsreihe 1: Hier führen verschiedene Bindfäden aus dem Käfig heraus in Richtung des außerhalb liegenden Zieles. KÖHLER zeigt, daß die Affen beim Hantieren mit den Fäden in der Regel die optisch geradlinigste Verbindung zum Zielobjekt wählen. Ein für die Lösung in Anspruch genommenes „eingeschaltetes Drittes“ wird also jeweils im Sinne der

(optischen) Gestaltschließung aufgegriffen und in die offene Gestalt eingebaut. Bei dieser dem logisch-rationalen Vorgehen noch sehr verwandten Strukturierungsform fällt bereits auf, daß die Bearbeitung des Problems nicht als quasi-intellektueller Prozeß behandelt wird, sondern als Resultat dynamischer Systeme im Handlungsfeld, die in Richtung von Prägnanz und Schließung tendieren. Psychologisch sind die gespannten Handlungsfelder also nicht auf die Sättigung der Affen ausgerichtet, sondern auf die „Sättigung“ der Gestalten (vgl. KÖHLER 1917/63, 18ff.).

Versuchsreihe II: In dieser Versuchsreihe stehen verschiedene Gegenstände als potentielle Werkzeuge für das Heranziehen des manuell nicht erreichbaren Zieles zur Verfügung. Die Auswahl geschieht wiederum nicht durch Urteile oder Schlußfolgerungen. Vielmehr entscheidet die Strukturiertheit des optisch erfaßbaren und haptisch veränderbaren Raums. Je nach Ansprüchen an eine zielgerechte Umgestaltung organisiert das optische Feld die Gestaltschließung mittels verschiedener eingeschalteter Gegenstände. Eine optimale Gestaltmodellierung wird gefördert durch möglichst große Plastizität der Gestaltbildung im Feld. Die Gestaltlage testet gleichsam selbst aus, inwieweit Gegenstände im Feld in Überbrückungshilfen verwandelt werden können. Diese werden optisch in Richtung der Lücke bewegt oder gestreckt. Das drückt KÖHLER auch sprachlich aus, indem die Gestalten zu Subjekten des Geschehens werden wie beispielsweise in der Wendung, „der mobile Teil des Feldes [zeige] eine Tendenz [...], in Kokos Händen nach der kritischen Stelle hin zu wandern“ (KÖHLER 1917/63, 25).

Versuchsreihe III: Aufgaben des dritten Typus schließlich verlangen für die Erreichung des außerhalb des Käfigs liegenden Zieles die Herstellung von Werkzeug, um die Gestaltschließung überhaupt möglich zu machen. KÖHLER betont dazu wiederum nicht das Intervenieren besonderer kognitiver Leistungen, sondern das Wirksamwerden der in der Gestaltlage klaffenden Lücke. Psychologisch gesehen, mustert nicht der Affe, sondern die Gestalt das Handlungsfeld hinsichtlich von Anhaltspunkten dafür, aus vorhandenen Zusammenhängen Werkzeuge für eine mögliche Umstrukturierung herauszuberechnen. Die Notwendigkeit, Stöcke von Bäumen abzubrechen oder „loszusehen“ (KÖHLER 1963, 75), richtet sich nicht nach physikalischen Gegebenheiten, sondern wiederum nach dem Grad ihrer optischen Befestigung, das heißt der Prägnanzen im Feld. Die „kreativsten“ Aufgabenlösungen sind gerade dadurch gekennzeichnet, daß die vorhandene Prägnanzlage im Sinne des Auftauchens von Alternativen im Feld aufgebrochen oder demoliert werden kann.

Folgt man der Gliederung von KÖHLERs Versuchen, so stellen sie ein Kontinuum dar zwischen relativ überschaubar strukturierten Gestalten mit

einfachen Schließungstendenzen auf der einen und komplexen, nur durch Aufbrechen und Umstellen lösbaren Gestaltverhältnissen auf der anderen Seite. „Kreativ“ oder „produktiv“ werden die Denkleistungen nicht durch den Einsatz intellektueller Operationen, sondern durch Plastizität der Gestaltverhältnisse im Feld, d. h. durch die multivalente Komponierbarkeit und Ersetzbarkeit figuraler Momente. Weit ab von einer einfalls- oder zufallsbedingten Umgruppierung erweist sich die jeweilige Matrix von Schließungs- und Brechungstendenzen als „Autor“ der Erleben und Verhalten bestimmenden Verhältnisse im Feld (vgl. FITZEK 2000).

Aus einer gestaltpsychologischen Sicht der Dinge heraus werden Aufteilungen wie diejenige von Person und Situation, von Rationalität und Eingebung wie von Denken und Handeln überhaupt fragwürdig. Handlungsganzheiten, seien sie internalisiert oder offen ausagiert, können um so flexibler („kreativer“) operieren, je eher sie auf anderes hin gestört oder gebrochen sind. Im komplexen Handlungszusammenhängen nutzt eine Gestalt demnach geradezu die Störung, um sich selbst zu erhalten. Gestaltpsychologisch ist eine Sache anders als in der tradierten Denk-„Logik“ also nicht identisch mit sich, indem sie von anderem abweicht, sondern vielmehr dadurch, daß sie in anderes übergeht (wie die Fäden, Stöcke und Kisten in KÖHLERs Versuchen im psychologischen Sinne erst dadurch gegenständlich werden, daß sie zu Werkzeugen der Gestaltschließung werden). Das ist ungewohnt, aber die Grundlage der gestaltpsychologischen Sicht der Dinge. Den entsprechenden Leistungen geht dadurch nicht ihre Originalität, wohl aber ihr inkommensurables Inspirationsmoment verloren.

4. Steigerung des Produktiven Denkens in der Kunst

Als Resümee für den hier vorgestellten ersten Untersuchungsstrang zur Gestaltpsychologie des „Produktiven Denkens“ läßt sich somit festhalten, daß schon in einfachen Problemlösezusammenhängen schöpferische, d. h. produktive Momente von Bildungen und Umbildungen der Gestalten beteiligt sind. In einem zweiten Untersuchungsstrang ist darüber hinaus zu zeigen, wie diese psychologische „Logik“ der Schließung und Aufbrechung von Gestalten konkret vonstatten geht und wie durch die Steigerung der produktiven Verhältnisse solche Leistungen hervorgehen, die schließlich als „inspiriert“ oder „kreativ“ bezeichnet werden.

Von KÖHLERs Untersuchungsreihe her ist zu erwarten, daß gesteigerte Produktivität aus der forcierten Störung routinemäßiger Sinnbildungen resultiert. In dieser Tradition steht eine Reihe von psychologischen Experimenten, die konzeptionell-theoretisch nicht der Berliner Gestalttheorie zuzurechnen sind, sondern auf den Leipziger Ganzheitspsychologen

Friedrich SANDER zurückgehen, deren Herkunft sich aber unmittelbar der Rezeption gestaltpsychologischer Texte verdankt (SANDER 1927/62; vgl. FITZEK & WITTMANN 2002). SANDERs experimentelle Arbeiten dringen ein Jahrzehnt nach den Anthropoidenversuchen weiter in das gestalthafte Gefüge von Prägnanz und Plastizität ein, indem sie einfache, geradlinige Sinnbildungen, wie sie WERTHEIMER in seinen berühmten Untersuchungen zur Organisation von Wahrnehmungsgestalten demonstriert hatte, durch besondere experimentelle Vorkehrungen künstlich behindern. Mit Hilfe der kurzzeitigen Darbietung stark reduzierter, aber „gestaltungsträchtiger“ Strichfiguren, wollte SANDER demonstrieren, was in der Genese gewöhnlicher Wahrnehmungen unbemerkt „in Sekundenbruchteilen“ vor sich geht und zur (fertigen) Wahrnehmungsgestalt führt. Seine Versuche zur „Aktualgenese“ weisen in ihrer tachistoskopischen Zerdehnung eine Reihe von charakteristischen Zwischenstadien auf, die von frühen bedeutungsvollen „Vorgestalten“ oft sprunghaft in Richtung der fertigen, aber erlebnisarmen Endgestalt verlaufen. Dabei werden frühe Stadien solcher künstlich strapazierten Sinn- und Einheitsbildungen sowohl von Tendenzen der Verregelmäßigung wie auch von Potentialen der plötzlichen Umbildung und Formverwandlung getragen (vgl. FITZEK & SALBER 1996, 76ff.).

SANDER konnte zeigen, daß die für die Entwicklung und Ausgestaltung der Formen entscheidenden Vorgestalten durch multivalente, paradoxe, symbolische Züge bestimmt sind. Eine Generation nach diesen Erkenntnissen geht der psychoanalytisch interessierte Kunsthistoriker Anton EHRENZWEIG über das aktualgenetische Forschungsprogramm noch hinaus, indem er die experimentell nur schwer herstellbaren „Vorgestalten“ gleichsam überzeitlich und unabhängig vom psychologischen Experiment nachweist. EHRENZWEIG stützt sich in seinen Beobachtungen auf das Kunstschaffen und Kunsterleben als prädestinierte Zustände auf dem Weg zur Klärung produktiver Gestaltlösungen. Für EHRENZWEIG ist die Kunst eine Art Echtzeit-Labor hinsichtlich der Wirksamkeit von „Vorgestalten“. Was in der deutschen Übersetzung des Titels etwas nachlässig als „Ordnung im Chaos“ erscheint, ist im Titel des englischen Originals besser charakterisiert als „The Hidden Order of Art“ (EHRENZWEIG 1967): Kunst „diskutiert“ gleichsam den Spielraum von Formenbildung und Formauflösung im anschaulichen Wahrnehmungsraum.

Wie KRIS so sieht EHRENZWEIG keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Kunstschaffen und Kunsterleben. Das korrespondiert mit ihren gemeinsamen (psychoanalytischen) Interessen an den dynamischen Verhältnissen der Libidoorganisation. Bei EHRENZWEIG führt es weiter zu einer Auffassung von Kunst, die solche dynamischen Verhältnisse – jenseits

der beteiligten Personen – im Bild- (Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungs-) Raum „Kunst“ situiert. Mit ausdrücklichem Hinweis auf die aktualgenetischen Untersuchungen kommen hier Organisationsgesetze der Gestaltbildung und -umbildung in den Blick, die den vorgestaltlichen Entwicklungsspielräumen einen künstlich/künstlerischen Aufenthalt bereitstellen. Die dabei wirksam werdenden psychologisch-ästhetischen Mechanismen konkret am Erscheinungsbild von Kunstwerken aufgewiesen zu haben, ist die heute (mit Ausnahmen, vgl. etwa HEUBACH 1974) vergessene Leistung von EHRENZWEIG. Sie soll im Folgenden aus dem umfangreichen Textmaterial herauspräpariert und mit (zum Teil eigenen) Beispielen belegt werden.

1. Inversion, Gegensinn – der am besten dokumentierte Fall einer ästhetisch offen gehaltenen Gestalt. Inversionen sind von den Gestaltpsychologen bereits frühzeitig in den Blick gerückt worden, besonders durch die Arbeit mit Kippfiguren wie dem berühmten RUBINSchen Becher. Neben diesen abstrakten und bedeutungsarmen Gestalten ist hier auch schon mit Gestalten operiert worden, in denen ein gravierender Doppelsinn gefaßt ist, wie im vielzitierten Beispiel der Inversionsgestalt „Braut und Schwiegermutter“ (!). EHRENZWEIG beruft sich auf Experimente mit kurzzeitiger Wahrnehmung, um zu zeigen, daß solche unkomfortablen Inversionen die Wahrnehmung in viel stärkerem Maße bestimmen, als gewöhnlich unterstellt wird – bevor sie der gewünschten Vereindeutigung zum Opfer fallen. Die Vereinheitlichung scheinbarer Alternativen demonstriert EHRENZWEIG an einem Experiment

Abb. 1: Kippfigur nach RUBIN, in der aktualgenetischen Darbietung als Gesamtfigur erscheinend (EHRENZWEIG 1969, 23 [Figur 3])

von Charles FISHER, bei dem in der Dauereinstellung eine (Kipp-)Figur zweier alternativer Profile gesehen wird, in der aktualgenetischen Darbietung jedoch die (komplette) Inversionsgestalt zweier „Gesichter, die sich küssen wollen und nicht küssen können“ (Abb. 1; vgl. FISHER & PAUL 1959; EHRENZWEIG 1967, 23, 33).

Mit dem vorgestaltlichen Zugleich von Alternativen spielt der Übergang von Figur und Gegenfigur in der Kunst. Figurationen der Kunst verdanken sich dem simultanen wie sukzessiven Nebeneinander- und Zusammenwirken von gegenläufigen Gestaltungsoptionen. Anders als die Logik von Identitäten hält die Kunst Figur und Hintergrund im Übergang und den Blick dadurch gefangen zwischen zwei- oder mehrdeutigen Lösungen. Einlassen auf Kunst heißt demnach, sich quasi-experimentell mit dem Hervorbringen, Aufrechterhalten, Infragestellen und Ausschließen möglicher Gestaltbildungen zu beschäftigen. Produktive oder „kreative“ Leistungen sind davon abhängig, daß der aktualgenetisch bedeutsame Inversionsspielraum dauerhaft erhalten bleibt. An einer Darstellung von Georges BRAQUE (Abb. 2) veranschaulicht EHRENZWEIG die üblichen Wahrnehmungsgebilden vergleichbaren, aber doch vorgestaltlich ungleich reichhaltigeren Sinnbildungen der Kunst.

Abb. 2: Georges BRAQUE: Glas und Krug (EHRENZWEIG: „Ist es ein Selbstportrait?“) (EHRENZWEIG 1969, Bildteil, Nr. 19)

2. Dedifferenzierung, Entgegenständlichung – nach EHRENZWEIG der zentrale Mechanismus künstlerischer Produktivität (vgl. EHRENZWEIG

1967, 258ff.). Mit den ambivalenten Gestaltungsmöglichkeiten ist häufig eine polyvalente Unschärfe von Formen verbunden, die einen zunächst weitgehend unbestimmten Entwicklungsspielraum für Umstrukturierung und Neubildung öffnet. Hier ist die Produktivität vom Freisetzen möglicher Überdeterminationen im Feld geprägt. Wenn SANDER die Vorgestalten dadurch definiert hatte, daß sich das Wahrnehmungserleben gleichsam auf die Suche nach Gestaltträchtigem begibt, so werden hier Übergangsbereiche deutlich, in denen das Auflösen oder Verschwimmen der (bestimmten) Form produktive Umbildungspotentiale im Feld bereitstellt.

Der Kunsthistoriker EHRENZWEIG denkt dabei sicherlich zurecht in erster Linie an die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert, in der die Entschiedenheit der Formen immer mehr nicht-figurativen Umbildungspotenzen geopfert wird. Aber auch in der klassischen Malerei findet er Anhalte für seine These, so etwa auf einem Selbstbildnis REMBRANDTs (Abb. 3), das gleichsam symbolisch ein Schlaglicht wirft auf die Herkunft der künstlerischen Produktion aus produktiven Unschärfezonen, und die Ikonologie des künstlerischen Schaffens – Pinsel und Palette des Künstlers (Abb. 4) – unscharf oder geradezu chaotisch inmitten eines figurativen Ganzen abbildet.

Abb. 3: REMBRANDT: Selbstportrait
(EHRENZWEIG 1969, Bildteil, Nr. 14)

Abb. 4: REMBRANDT: Selbstportrait
(Detail) (EHRENZWEIG 1969, Bildteil, Nr.
13)

3. Serialisierung, Reihenbildung – eine in der Offenheit des Feldes für Variation und Analogiebildungen liegende Bedingung von „produktiven“

Gestaltbildungen. Die partielle Formaflösung lässt Raum für Übergänge, aus denen metamorphe Strukturen, die sog. „disjunktiven seriellen Strukturen“ hervorgehen (vgl. EHRENZWEIG 1967, 262): Wie in den Karikaturen von GRANDVILLE treten die Dinge dabei in ein Verhältnis zueinander, das nicht vom alltäglichen Gewohnten und Gesicherten her bestimmt ist, sondern vom Potential des Denk- und Formbaren.

Ein Beispiel dafür sei einer Arbeit entnommen, die sich gleichfalls auf Analogien von problemlösendem Verhalten und künstlerischer Arbeit beruft und ausdrücklich an die gestaltpsychologische Tradition anschließt. Anhand einer szenischen Analyse des CHAPLIN-Films „Easy Street“ zeigt Roy BEHRENS, wie humoristische Wirkungen erzielt werden, indem die Szenerie aus den Selbstverständnissen der alltäglichen Gebrauchs- und Identitätslogik gelöst und damit durchlässig wird für serielle Transformationen. So wird die gewohnte Logik des Stärkeren „kreativ“ ausgehebelt, indem CHAPLIN die Dinge konsequent nach ihren Gestaltverhältnissen verfügbar macht – so ein Telefon als Fernrohr und Ablenkungsmanöver, eine Gaslaterne als Gefängnis für den Kopf des überstarken Antipoden usw. (Abb. 5; vgl. BEHRENS 1974).

Abb. 5: Charlie CHAPLIN: Easy Street (BEHRENS 1974, Bildteil)

4. Totalisierung, Fluten – eine extreme Variante von Gestaltauflösungen, in der die Gliedzüge der bildlichen Darstellung nahezu spurlos vom Hintergrund aufgesogen werden. Statt einzelner Formzüge bleibt allenfalls eine vage Textur des Ganzen erkennbar, „where the ground has increasingly sucked up elements of the figure until the entire picture plane becomes one single undifferentiated ground without a figure“ (EHRENZWEIG 1967, 271). Weit ab von sinn- und bedeutungslosem Gestaltzerfall stellt dieses funktionale In-den-Grund-Arbeiten (HEUBACH 1974, 17) nach EHRENZWEIG eine Übergangsstruktur bereit, in der die Kunstwirkung als angebahntes, aber nicht entschieden ausgeführtes Entwicklungsgebilde deutlich wird.

Als Beleg für die Wirkungsmacht dieses nur schwer fest- und auszuhaltenden Übergangsbereich möchte ich auf Arbeiten des Künstlers Max ERNST verweisen,

Abb. 7: Max ERNST: schichtgestein naturgabe aus gneis lava isländisch moos 2 sorten lungenkraut 2 sorten dammriss herzwächse b) dasselbe in fein poliertem kästchen etwas teurer (CAMFIELD 1993, Bildteil, Nr. 89)

in denen „fertige“ Gegenstände mehr oder weniger deutlich in den Rahmen einer undefinierten anschaulichen Gesamtheit einbezogen werden. Unter anderem experimentierte ERNST anfangs der zwanziger Jahre in Köln mit der Übermalung eines Lehrmittelkataloges, aus dessen Schaustücken durch Komposition und Umkomposition kategorial kaum entzifferbare, aber höchst bedeutungsvolle und gestaltungsträchtige „Undinge“ geschaffen wurden (Abb. 6 und 7; vgl. die im Titel der Bilder häufig sprachlich mitvollzogenen Irritationsgestalten).

5. Gesteigerte Produktivität als Kennzeichen von Alltagsverfassungen: das morphologische Konzept

Berücksichtigt man die hier herausgestellten Mechanismen der Kunstwirkung, so kann man das „produktive“ Denken und Handeln kaum als chaotisch bezeichnen. „Produktivität“ ist keine Folgewirkung intuitiver Eruptionen, sondern vielmehr die Wirkung einer – im Kontext der alltäglichen Gebrauchslogik – paradoxen, aber in sich schlüssigen und konsequenten „Gestalt“-Logik. Ihre Leistung, den alltäglichen Entwicklungsspielraum von Bildungen und Umbildungen im Handlungsfeld kurzzeitig oder dauerhaft auszudehnen und wirksam zu erhalten, konnte nach EHRENZWEIG exemplarisch von vier Merkmalen oder Mechanismen her kategorisiert werden:

- dem Gelten-Lassen von Sinn und Gegensinn,
- dem Aufheben von gegenständlicher Entschiedenheit,
- dem Blick für Analogien und Metamorphosen
- und dem Aushalten von (produktiver) Unbestimmtheit.

Mit seiner Charakterisierung durch Prozesse der Gestaltung und der Umgestaltung büßt das „Produktive Denken“ aber nicht nur seine wissenschaftsfeindliche Irrationalität ein. Die Entmystifizierung der „Kreativität“ betrifft auch die Frage nach der Machbarkeit bzw. Förderbarkeit kreativen Handelns. Wenn neue und fruchtbare Wendungen im Arbeits- oder Schaffensprozeß nicht auf unvermittelter Eingebung beruhen, sondern auf einer Optimierung der Arbeits- und Schaffensbedingungen, dann ist die Kreativitätsforschung gefordert, Bedingungen einer solchen Optimierung des „Produktiven Denkens“ zu entwickeln und bereitzustellen. WERTHEIMER hat diese Frage ausführlich diskutiert und energisch Partei ergriffen für eine entsprechende Umgestaltung des schulischen „Drills“ in Richtung offener Gestaltungsmöglichkeiten im Unterricht (WERTHEIMER 1945/56). Entsprechend plädiert ARNHEIM für eine stärkere Beachtung des ästhetischen Elementes in der Kultur der Gegenwart (ARNHEIM 1979). Mit der Umgestaltung von Lehrplänen und Kunsterziehung ist es aber nicht getan. Die beschränkten Möglichkeiten der Kunst- und Museumspädagogik zeigen: Eine Summierung von „mehr Kunst im Leben“ ist hier keine Lösung; vielmehr muß die Aufnahmebereitschaft für produktivitätsfördernde Angebote im Alltag vorbereitet sein. Wenn Paul KLEE darauf hinwies, zur Kunst gehöre immer ein Stuhl, so wäre demnach nicht mehr Kunst zu fordern: Man bräuchte mehr Stühle!

Hier macht sich bemerkbar, daß die Psychologie knapp hundert Jahre nach den ersten Untersuchungen zur Gestaltpsychologie immer noch aus dem Lebensalltag der Menschen in die Laboratorien des Forschens und Wissens abgedrängt ist. Solange sie ihren Gegenstand nach Bereichen wie Wahrnehmen, Denken und Handeln unterteilt und sich methodisch auf das Experiment konzentriert, ist eine grundlegende Psychologisierung des Alltags nicht zu leisten. Ein Konzept, das die künstlichen Einteilungen aufgehoben hat und sich statt dessen an den natürlichen Einheiten alltäglicher Lebenswelten orientiert, ist die morphologische Psychologie. Ihr zufolge kann „Produktivität“ als Grundprinzip der seelischen Wirklichkeit in den kompletten Gestaltungen des Alltags angesehen werden, dem allerdings in unterschiedlichen Lebens- oder „Stundenwelten“ mehr oder weniger Spielraum zugebilligt wird. Insofern ist Kreativität weniger als Eigenschaft einzelner Menschen anzusehen als vielmehr charakteristisch für bestimmte alltägliche Erlebens-„Verfassungen“: Frühstück, Autofahren, Prüfungsvorbereitungen oder Kneipengespräche sind aus Sicht der Morphologie als Subjekte des psychischen Geschehens anzusehen und nicht die kognitiven Abläufe der Beteiligten oder ihre persönlichkeitspezifischen Differenzen. Sie bestimmen, welche Überlegungen oder Handlungen jeweils möglich oder nicht möglich sind, wie Wirklichkeit im einen oder anderen Fall erfahren bzw. behandelt wird.

Die mehr oder weniger verfügbare „Produktivität“ (Entwickelbarkeit, Wandelbarkeit) der Alltagsverfassungen läuft im morphologischen Konzept auf die Frage zu, wie sich Bedingungen herstellen lassen, um solche Verfassungen möglichst plastisch und modellierbar zu erhalten. Entsprechend den gestaltpsychologischen Erfahrungen ist dabei zunächst an das Gestaltungs- und Umgestaltungspotential der Kunst zu denken. Das Forschungsprogramm der morphologischen Alltagspsychologie hat solche kunstanalogen Verfassungen bereits im Alltag identifizieren können. So ist die Herstellung von Vieldeutigkeit und Entwicklungsspielraum charakteristisch für Verfassungen wie die Langeweile, das Sonnenbaden, Tagträumen, Aus-dem-Fenster-Schauen oder Reisen (vgl. SALBER 1989). Mit der Einrichtung solcher „produktiver“ („kreativer“) Übergangsverfassungen setzt sich der auf Vereindeutigung und Reibungslosigkeit zentrierte Alltag einer korrigierenden Selbstbehandlung aus.

SALBER greift hier auf Erfahrungen der Psychoanalyse zurück. FREUD hatte auf die Wirksamkeit „kreativer“ Alltagsräume – Traum, Spiel, Phantasieren – im Vorlauf zur Kunst aufmerksam gemacht und gezeigt, daß solche alltäglichen „Schutzräume“ ausgeblendeten oder zu kurz gekommenen Tendenzen des psychischen Gesamthaushaltes zu einem vorübergehenden und entstellten Ausdruck verhelfen (FREUD 1908/1941). Weniger mechanistisch (und pessimistisch) interpretiert, stehen sie in der Morphologie für potentielle Gegenläufe und Korrekturtendenzen, die im routinemäßig ablaufenden Alltag aus dem Blick geraten oder in den Hintergrund gearbeitet sind.

Die grundlegende Tendenz des Alltags zur Selbstbehandlung kann nach den Erfahrungen der morphologischen Alltagstheorie in explizit „kreativen“ Unternehmungen aufgegriffen und gesteigert werden. So hat etwa HEUBACH in qualitativen Experimenten mit Kunstwerken – z. B. von Joseph BEUYS – zeigen können, daß die oben genannten ästhetischen Mechanismen nicht nur als Wahrnehmungsleistungen, sondern als Grundlage der Modellierung ausgedehnter Verfassungen des Umgangs mit Kunst erfahrbar werden („Ästhetisierung“) und dabei für ein erlebtes Aufbrechen von Eindeutigkeit und die Verweisung auf ein „Mehr und Anders“ verantwortlich zu machen sind (HEUBACH 1974, 44f.). Morphologisch ist die Kunst-Verfassung demnach als Zerdehnen und Aushalten der Überdeterminiertheit und Multivalenz des Seelischen im Rahmen eines komplett gar nicht behandelbaren Ganzen zu bestimmen.

Durch Ästhetisierung gekennzeichnete Stundenwelten lassen sich auch im Rahmen der wissenschaftlich-psychologischen Arbeit nutzen. Mithilfe ihrer Unschärfezonen und Übergangsbereiche können die gelebten

Systeme des Alltags psychologisch beschaubar gemacht, aufgebrochen und behandelt werden. Durch das Herstellen und Modellieren von „Übergangsverfassungen“ erhält die psychologische Beratung ein Mittel an die Hand, alltägliche Erfahrungsprozesse zu erweitern und sich dabei ergebende Blockaden abzubauen. So konnte beispielsweise im psychologischen „Coaching“ der Einsatz von Kunst-Mitteln genutzt werden, um vorschnelle, kurzschlüssige, klischeehafte, „gedrillte“ Erklärungen hinsichtlich möglicher Sinn-Implikationen oder Sinn-Wendungen zu öffnen (vgl. HEILING 2000).

6. Produktivität in der Wissenschaft. Oder: Wie viel Kreativität kann sich die Wissenschaft leisten?

Ich kann dieser Spur hier nicht weiter nachgehen, da ich abschließend auf die Rolle des „Produktiven Denkens“ in der Wissenschaft und das denkwürdige Erzählmuster der „Inspiration“ zurückkommen möchte. Wie eingangs dargestellt, ist die Wissenschaft ja nicht nur inhaltlich mit der Analyse von „Kreativität“ betraut, sondern als (möglichst) kreatives Handeln selbst in das Thema ihrer Untersuchungen eingewoben. Das bezieht sich natürlich nicht auf eine Definition von Wissenschaft im Sinne formalisierter Konstruktionen, wie sie in der naturwissenschaftlich geprägten Wissenschaftstheorie verhandelt werden, aber durchaus auf den Aspekt wissenschaftlicher Praxis, d. h. auf ein Verständnis von Wissenschaft als (nicht ganz alltägliche) Verfassung mit dem ihr eigenen Produktionsspielraum.

Auffällig ist, daß die Wissenschaft im allgemeinen und die Psychologie im besonderen kein Problem damit haben, sich in diesem praxeologischen Sinne als „Problemlösen“ zu definieren (HERRMANN 1976). Es stimmt mit dem Selbstverständnis der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ohne weiteres überein, daß wissenschaftliche Arbeit entscheidend durch Tendenzen zur Vereindeutigung, Festlegung, Kontrolle geprägt ist. Das ist nun aber mit der anstößigen Frage nach der Kreativität anders. „Kreatives“ hat – wie oben dargestellt wurde – in der Wissenschaft selbst wenig Spielraum, ist abgedrängt in seltene und gleichsam unerforschliche Geistesblitze. Psychologisch muß man nach dem oben Entwickelten hierin eine Aufspaltung zweier an sich untrennbarer Momente diagnostizieren.

Gesetzt, die konsequente Arbeit in Richtung eines vorbestimmten Zieles (Problemlösen) sei prinzipiell an ein Offenhalten für neue und fruchtbare Wendungen (Produktives Denken) gebunden, so läßt sich diese konstitutive Grundspannung in der wissenschaftlichen Arbeit zwar verschieben, nicht aber grundsätzlich auflösen. Wird die eine Seite überbetont, so sucht die

Gegentendenz gleichsam verkappten Ausdruck. Gesteigerte Ansprüche an Prägnanz und Präzision lassen die „schöpferische“ Unruhe wissenschaftlicher Arbeitsprozesse demnach zwar in den Hintergrund treten, aber nicht unwirksam werden.

In dem Maße, indem die konkrete wissenschaftliche Arbeit gegen unbequeme Tendenzen versiegelt werden soll, melden sich gleichsam von außerhalb der zentrierten Arbeitsverfassung „produktive“ Störungen:

- Dafür sprechen schon die legendären Einsichten, die berühmten Wissenschaftlern gleichsam neben der eigentlichen wissenschaftlichen Tätigkeiten „zufielen“ (wie beispielsweise Isaac NEWTON der sprichwörtliche Apfel vom Baum der Erkenntnis, dessen Fall ihm die Gravitationstheorie klargemacht haben soll, oder August KEKULÉ der Traum von der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, womit die Formel für den Benzolring gefunden war).

- Hierher gehören auch die von POINCARÉ kolportierten weniger spektakulären „kreativen“ Szenarien, die letztlich banale, aber konkrete Bilder für „Übergang“ bereitstellt (wie die berühmten Einschlafphänomene, das Einsteigen in den Autobus, Über-die-Straße-Gehen, ein Spaziergang am Steilufer eines Sees usw.; vgl. POINCARÉ 1913).

- Nicht zu vergessen sind schließlich die aufschlußreichen Beschreibungen des kreativen Alltags in der Literatur wie etwa die Darstellung eines durch scheinbar belanglose Störung erwirkten kreativen Augenblicks bei Heinrich v. KLEIST (1806/1978).

Es bleibt nun aber die Frage, warum sich die Wissenschaft selbst trotz des hohen Ansehens von „Kreativität“ der eigenen Produktivität gegenüber verschließt und das Flüchtige, Unberechenbare und „Vorgestaltliche“ ihrer Arbeit von Anfang an – und mit Energie – einzudämmen sucht bzw. hinter Schematisierungen, Schaubildern und Graphiken verborgen hält. Gegen die zuweilen eruptiv in den (Forschungs-) Alltag hereinbrechenden Störungen und Produktionskrisen scheint sie sich so eine gewisse Sicherheit und Beständigkeit verschaffen zu wollen. Die Bewegtheit und die Gewalt schöpferischer Arbeit sind hier an eine scheinbar außenstehende „höhere“ Macht delegiert – wie die eingangs erwähnten Inspirationsgeschichten zeigen.

Vom Kreativitätsmythos profitiert die Wissenschaft also insofern, als sie sich durch die Attribution an Schicksalhafteres von der Ambivalenz der (eigenen) schöpferisch-zerstörerischen Produktivität distanzieren kann. Wie ein Abwehrzauber leistet die Abtretung von (unberechenbaren) Tendenzen an eine scheinbar äußere Macht zugleich einen ersten Schritt in Richtung (Wieder-) Verfügbarkeit. Denn mit der Projektion der Einfälle wird gleichsam symbolisch eine Beeinflussung der Ereignisse – durch Opfer oder

Unterwerfungsgesten – möglich. Dazu passen die eigentümlichen Bescheidenheitsbeteuerungen und -Rituale, die den wissenschaftlichen Alltag prägen.

Sind damit aber die Spuren von (beunruhigender) „Produktivität“ in der Wissenschaft restlos auf gelegentliche „äußere“ Einwirkungen reduziert? Doch wohl nicht, so lange die Wissenschaft von Menschen betrieben wird. Im kleinen Kreise und hinter vorgehaltener Hand kursieren Erzählungen von deren wirklichen Lüsten und Leiden, vom Basteln, Frickeln, Probieren, Verzetteln, und dem dabei halb erlittenen, halb herausgeforderten und jedenfalls nie endenden Duell mit der „Tücke des Objekts“ (vgl. etwa hinsichtlich des physikalischen Forschungsverlaufes RASCHER 1989). Erst neuerdings mehren sich Stimmen, die eine Berücksichtigung und Nutzung der Forschungsgeschichten mit ihren Versprechungen, Fehlschlägen, Irrtümern und Kehrtwendungen – frei nach POE: der „Schnürboden des wissenschaftlichen Handwerkszeuges“ bilden – hinsichtlich der Verbesserung der Produktivität im sozialwissenschaftlichen und psychologischen Forschungsalltag einklagen (BREUER 1994; MRUCK & MEY 1996).

Das ist keineswegs ein neuer Trend in der Wissenschaft. Denn diese ist schon kulturgeschichtlich nicht auf Abstraktion und Formalismus festgelegt: Etymologisch ereignet sich Wissenschaft in der Polarität von Wissensschöpfung und Witz. Wo sich Wissenschaft in diese (kreative) Spannung einschreibt und nicht nur Präzision, sondern auch Durchlässigkeit, nicht nur Geradlinigkeit, sondern auch Offenheit für Umwege fördert, braucht sie auf „kreative“ Ein- und Zufälle nicht zu warten. Hier gilt den Morphologen auch heute noch der Wissenschaftstheoretiker GOETHE als ein Vorbild: „Wir haben uns, wenn wir einigermaßen nur zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele, mit dem sie uns vorgeht!“ (GOETHE 1817/1954, 7)

Zusammenfassung

In der Denkpsychologie werden logische Prozesse und kreatives Denken häufig wie unterschiedliche kognitive Funktionen behandelt. Diese Trennung beruht weniger auf einer wissenschaftlichen Gegenstandsbildung als auf historisch entwickelten Erzählmustern (Mythos von der „Inspiration“). Die Gestaltpsychologie hat „Kreativität“ oder „Produktivität“ hingegen von vornherein als Grundlage des Erlebens und Verhaltens aufgefaßt, die in einfachen Problemlöseprozessen erfahrbar und in besonderen ästhetischen Phänomenen wie dem Kunstschaffen und Kunsterleben gesteigert ist. Noch präziser kann seelische Produktivität im Konzept

einer (morphologischen) Alltagstheorie gefaßt werden: als Kennzeichen mehr oder weniger beweglicher, verfügbarer und belastbarer seelischer Stundenwelten oder Verfassungen. Von daher kann abschließend die Frage nach dem Stellenwert von Kreativität in der wissenschaftlichen Praxis erörtert werden: Wie viel Kreativität kann und will sich die Wissenschaft selber erlauben?

Summary

In modern psychology logical processes and creative thinking are separated like different cognitive functions. This division refers less to psychological considerations than to narrative practices (like the myth of "inspiration"). In Gestalt psychology "creativity" or "productivity" is conceptualised as a general trait of mind beginning with simple problem solving processes and culminating in aesthetic phenomena like the production and experience of art. Even more precisely can productivity be characterized in a (morphological) theory of everyday life: Here it is no longer a question of personality, but of more or less flexible, available and chargeable "constitutions" of everyday life (like work, laziness, game or daydream). This leads to the rank or position of creativity in scientific work: To what extent does science invest in creativity?

Literatur

- ARNHEIM, R. (1979): Im Gespräch: Rudolf ARNHEIM. Wir denken zu viel und sehen zu wenig. *Psychologie heute* 6 (4), 23-29.
- BARRON, F. (1958): The Psychology of Imagination. *Scientific American* 199, 150-166.
- BESSY, M. (1984): *Das große Charlie-Chaplin-Buch*. München: Schirmer-Mosel.
- BEHRENS, R. R. (1974): On Creativity and Humor: An Analysis of Easy Street. *Journal of Creative Behavior* 8, 227-238.
- BREUER, F. (1994): *Qualitative Psychologie*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- BRODBECK, K.-H. (1995): *Entscheidung zur Kreativität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- CAMFIELD, W.A. (1993): *Max ERNST. Dada and the Dawn of Surrealism*. München: Prestel.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (1997): *Kreativität. Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- DIE BIBEL (1980): Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Aschaffenburg: Pattloch.
- DUNCKER, K. (1935): *Zur Psychologie des produktiven Denkens*. Berlin: Springer.
- EHRENZWEIG, A. (1967): *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. Berkeley: University of California Press.
- FISHER, C. & PAUL, I.H. (1959): The Effects of Subliminal Visual Stimulation on Images and Dreams: a Validation Study. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 7, 35-83.
- FITZEK, H. (2000): Gestalten „handeln“. Aktionszentren im seelischen Wirkungsraum nach Max WERTHEIMER. *Gestalt Theory* 22, 3-19.
- FITZEK, H. & SALBER, W. (1996): *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- FITZEK, H. & WITTMANN, S. (2002): Die Psychologische Anstalt im Nationalsozialismus unter Friedrich SANDER. In G. ECKARDT (Hrsg.), *Psychologie vor Ort – ein Rückblick auf vier Jahrhunderte*. Frankfurt: Peter Lang (im Druck).

- FREUD, S. (1908/1941): Der Dichter und das Phantasieren. In S. FREUD, *Gesammelte Werke*, Bd. VII (S. 213-223). London: Imago.
- GOETHE, J. W. v. (1817/1954): Morphologische Hefte. In J. W. v. GOETHE, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, 1. Abt. Bd. 9. Weimar: Böhlau Nachfolger.
- HADAMARD, J. (1945): *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*. Princeton: University Press
- HEILING, H.-C. (2000): *Der Moses des Michelangelo und der Manager von heute*. Unveröff. Vortrag vor der Wissenschaftlichen Gesellschaft für Intensivberatung.
- HERRMANN, T. (1976): *Wissenschaft als Problem*. Stuttgart: Klett.
- HEUBACH, F.W. (1974): *Die Ästhetisierung. Eine psychologische Untersuchung ihrer Struktur und Funktion*. Diss.: Köln.
- HEUBACH, F.W. (1988): Das Konstrukt ‚Kreativität‘ oder: Ein Ideal aus der Kartoffelkiste. *Zwischenschritte* 7, 31-41.
- HUSSY, W. (1984/86): *Denkpsychologie*. 2 Bde. Stuttgart: Kohlhammer.
- KLEIST, H. (1806/1978): Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In H. SEMBDNER (Hrsg.), *Heinrich von KLEIST. Werke in einem Band* (S. 810-814). München: Hanser.
- KÖHLER, W. (1917/63): *Intelligenzprüfungen an Menschenaffen*. Berlin: Springer.
- KOESTLER, A. (1966): *Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft*. Bern: Scherz.
- KRIS, E. (1952): *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
- LENNIG, W. (1959): *Edgar Allan POE*. Hamburg: Rowohlt.
- MATTHÄUS, W. (1976): Kreativität. In J. RITTER & K. GRÜNDER (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4 (S. 1194-1204). Basel: Schwabe & Co.
- MRUCK, K. & MEY, G. (1996). Qualitative Forschung und das Fortleben des Phantoms der Störungsfreiheit. *Journal für Psychologie* 4, 3-21.
- POINCARÉ, H. (1913): *The Foundations of Science*. New York: Science Press.
- RASCHER, R. (1989): *Die Erlebnisdimension in der Physik. Eine Analyse ihrer Entwicklungsstruktur als Grundlage für das Lernen in der Physik*. Wiesbaden: DUV.
- SALBER, W. (1989): *Der Alltag ist nicht grau. Alltagspsychologie*. Bonn: Bouvier.
- SANDER, F. (1927/62). Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie. In F. SANDER & H. VOLKELT, *Ganzheitspsychologie. Grundlagen, Ergebnisse, Anwendungen* (S. 73-112). München: Beck.
- WERTHEIMER, M. (1945/56): *Produktives Denken*. Frankfurt: Kramer.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Herbert Fitzek
Psychologisches Institut der Universität zu Köln
Lehrstuhl Allgemeine Psychologie und Kulturpsychologie
Herbert-Lewin-Straße 2
50931 Köln