

Rainer Ilgner

Kreativität im Widerspruch

Von Ulrich, der Hauptgestalt in Robert Musils Fragment gebliebenem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“, wird berichtet, daß er, soweit seine Erinnerung reichte, stets von dem Willen beseelt gewesen sei, „ein bedeutender Mann“ zu werden. Allerdings, so heißt es auch, sei dieser Wunsch von der doppelten Unkenntnis begleitet gewesen, wie man ein solcher wird und was ein bedeutender Mensch überhaupt ist. Die Identifikation dieses Lebensziels ist aufs engste mit der Suche nach einer schöpferischen Lebensform unter den Bedingungen der modernen Kultur verbunden. Noch einmal wird die Idee des Genies, die seit dem 18. Jahrhundert ihre Attraktivität auf viele junge Generationen ausgeübt hat, zum zentralen Motiv der persönlichen Existenzbestimmung. Freilich kann das reflektierende Bewußtsein des modernen Romanhelden nicht darüber hinwegsehen, daß dieses Lebensideal in dieser Zeit eine vielseitige Entwicklung durchlaufen und manchen Wandel durchgemacht hat, so daß eine zeitgemäße, orientierunggebende Definition selbst zum größten Problem geworden ist. Für Ulrich wird darum der Augenblick, als er in einem begeisterten Zeitungsbericht vom Sieg eines „genialen Rennpferdes“ liest¹, zum Moment der Entscheidung. Obwohl ihm bewußt ist, daß es sich hier um nicht mehr als eine besondere Blüte des modischen Sprachgebrauchs handelt (der auch von „Genies des Fußballrauns oder des Boxings“ spricht), führt ihn der Vergleich doch zu der plötzlichen Erkenntnis, daß die Wissenschaft der Mathematik, die ihm bisher den Lebenssinn zu garantieren schien, im Grund ebenso wie die Tüchtigkeit des Rennpferds nur eine „nüchterne, harte Kraft“ darstellt, deren Leistung durchaus bewundernswert ist, die jedoch keine Antwort auf die Frage nach dem Ziel des menschlichen Lebens geben kann. Die schöpferische Existenz, die er für sein Leben als „Rettung der Eigenheit“ sucht, ist in dieser Dimension funktional gewordener Genialität nicht zu finden. Er beschließt deshalb, seine wissenschaftliche Karriere zu unterbrechen, ein Jahr „Urlaub“ von seinem bisherigen Leben zu nehmen, „um in der Anwendung seiner Fähigkeiten“ nach einem höheren Sinn zu suchen.

Was würde derselbe Ulrich wohl sagen, wenn er im Bericht einer heutigen Zeitung über ein verlorenes Fußballänderspiel auf Formulierungen wie diese stieße: „Ohne einen Hauch von Genialität, ohne ein Minimum Spaß am Spiel, ohne einen Funken Artistik am Ball, ohne die innere Freiheit, schöpferische Kräfte zu entfalten“, habe die deutsche Auswahl gespielt, während die Gegner „für ihre Kreativität belohnt“ worden seien?

Da ist es wieder: Das ganze Vokabular der schöpferischen Potenz des Menschen bezogen auf das „Genie des Fußballrasens“. Empfinden wir heute diese Übertragung als unangemessen? Stammt die „innere Freiheit, schöpferische Kräfte zu entfalten“, nicht aus einem anderen Wörterbuch, das der Fußballberichterstatte hier gewissermaßen usurpatorisch benutzt hat? Musils Ulrich nahm nicht an der metaphorischen Zuschreibung von Genialität an ein Rennpferd Anstoß. Seine plötzliche Erkenntnis und seine erschrockenen Bedenken gingen tiefer: Die Möglichkeit einer solchen Übertragung führte schlagartig die ganze Problematik des traditionellen Begriffs menschlicher Schöpferkraft und seiner Eignung als Leitbild für den modernen Menschen vor Augen. Wenn es möglich ist, das Attribut „genial“ gleichermaßen einem Tier und einem Menschen zuzuschreiben, wenn man schöpferische Kräfte beim bedeutenden Künstler und beim Fußballspieler finden oder vermissen kann – welche Bedeutung haben diese Begriffe dann dort, wo es um die Grundlagen menschlicher Existenz geht? Aktuell gewendet: Welchen Wert für das individuelle und gesellschaftliche Leben, für Erziehung und Kultur kann die heute allenthalben propagierte Kreativität darstellen, wenn ihr Wirkungsfeld und ihr Vorstellungsinhalt immer beliebiger werden?

Kreativität als moderne Version menschlicher Schöpferkraft

Bei dem Versuch, eine Antwort auf diese Fragen zu finden, fällt zunächst die terminologische Differenz auf. Statt von Genie oder genialer Existenz ist heute in aller Regel von Kreativität die Rede. Daß beide Bezeichnungen auf denselben Inhaltsbereich zielen und daß insofern eine Ablösung der einen durch die andere Benennung stattgefunden habe, ist allgemeine Auffassung. Kreativität wird als moderne Version der Vorstellung menschlicher Schöpferkraft verstanden, die den traditionellen Begriff Genialität ersetzt. Bei näherem Hinsehen wird allerdings deutlich, daß es dabei um mehr als eine bloße Namensänderung geht.

In Musils Roman wird unter Bezug auf die Sprachmode der 20er Jahre noch einmal ein Reflex auf die Geniethematik hergestellt, die seit dem 18. Jahrhundert Literatur und Philosophie bewegt hat, im Grund aber sowohl zur Entstehungszeit wie auch zur Zeit der Handlung des Romans bereits obsolet war. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft und nach einem adäquaten Lebensideal für den modernen Menschen stand längst unter anderen Voraussetzungen und Kriterien. Der „Apotheose“ des Geniebegriffs im 19. Jahrhundert war – nach Hans Georg Gadamer's pointiertem Wort – längst die „Geniedämmerung“ gefolgt². Die Vorstellung einer außerordentlichen Persönlichkeit, die beim unbewußten Prozeß ihres schöpferischen Tuns in einer letztlich nicht aufklärbaren Beziehung zum Urgrund des Seins steht, war als idealisie-

rende Verklärung abgetan. An die Stelle metaphysischer und ästhetischer Begründungen und Explikationen der Genieidee waren psychologisierende Deutungen getreten, die im Extrem nicht davor zurückscheuten, die geniale Persönlichkeit als pathologischen Fall zu analysieren. Auch wenn diese letzte Zuspitzung der innerwissenschaftlichen Kritik nicht standhielt und sich deshalb nicht dauerhaft behaupten konnte, wurde doch die psychologische Betrachtungsweise als solche zunehmend zur allgemeinen Grundlage der modernen Befassung mit den schöpferischen Kräften des Menschen. Im Zug dieser Entwicklung erhielt der Geniebegriff vollends den Charakter einer nur mehr historischen Kategorie. Der Reiz seiner umgangssprachlichen Verwendung, die Musils Ulrich irritierte, erwuchs gerade aus der Spannung zwischen dem modernen Lebensgefühl und einem atavistisch gewordenen Vorstellungsbild. Für eine zeitgemäße Definition schöpferischer Begabung und innovatorischer Leistung bedurfte es jedoch einer neuen Leitidee.

Diese Leitidee scheint seit den 50er Jahren in Wort und Begriff der „Kreativität“ gefunden zu sein. Die Bezeichnung selbst ist unschwer als Lehnwort erkennbar. Dem klassisch Gebildeten mag dabei die „rerum natura creatrix“ des Lukrez, dem Christen der berühmte, Rhabanus Maurus zugeschriebene Hymnus „Veni creator spiritus“ in den Sinn kommen, den schon Goethe als „Appell ans Genie“ verstand. Die Assoziation eines lateinischen Wortursprungs liegt auf jeden Fall nahe und wird deshalb ohne weitere Reflexion über ihre wirkliche Berechtigung häufig ins Spiel gebracht. Aber sie ist doch irreführend. Ähnlich dem, der sich bei der Bezeichnung „Digitaluhr“ an das lateinische „digitus“ erinnert und deshalb hiermit die Vorstellung einer Zeigeruhr verbindet, wird auch derjenige, der Kreativität im Zusammenhang des Verbums „creare“ und seines Wortfelds sieht, zu einem Verständnis verleitet, das über die spezifische und begrenzte Bedeutung dieses Wortes weit hinausschießt. Das eingedeutschte Wort Kreativität geht auf das angloamerikanische „creativity“ zurück, das seit den 50er Jahren den Gegenstand einer in sich differenzierten Richtung der Begabungsforschung benennt und keineswegs den weiten Horizont des europäischen Denkens über das schöpferische Potential des Menschen spiegelt, sondern im Gegenteil dessen Vielfalt auf den begrenzten Ausschnitt zusammenzieht, den ein reduktionistisches Konzept moderner Psychologie in den Blick zu nehmen vermag.

Allgemeine Kennzeichen des psychologischen Kreativitätskonzepts

Für den Perspektivenwechsel, der sich beim Übergang von dem traditionellen Verständnis menschlicher Schöpferkraft zu dem modernen Kreativitätskonzept vollzieht, sind vor allem folgende Tendenzen kennzeichnend: Die Betonung des Prozeßhaften und damit verbunden eine Aushöhlung des Persönlichkeitsbegriffs

(Entpersonalisierung), die Rückholung des Außerordentlichen in die Normalität (Normalisierung), die Ausweitung des Blicks über die ästhetische Dimension hinaus auf alle Bereiche menschlichen Denkens und Handelns (Generalisierung) und die Operationalisierung der gewonnenen Einsichten in den kreativen Prozeß mit dem Ziel ihrer Nutzbarmachung für das private und öffentliche Leben (Instrumentalisierung).

Der erste Aspekt deutet sich schon auf der sprachlichen Ebene an. Anstelle des Subjektbegriffs „Genie“ avanciert mit dem Wort „Kreativität“ eine Eigenschaftsbezeichnung zum Leitwort für den gesamten Inhaltskomplex. Trotz der programmatischen Aussage Joy Paul Guilfords (dessen berühmter Vortrag vom 5. September 1950 am Pennsylvania State College nach allgemeiner Auffassung den Durchbruch des neuen Forschungsprogramms bezeichnet³), daß im Mittelpunkt der Kreativitätspsychologie die Frage nach der schöpferischen Persönlichkeit stehe, richtet sich das wissenschaftliche Interesse im tatsächlichen Verlauf der Forschungsgeschichte vor allem auf die Phasen des kreativen Prozesses und die Faktoren kreativen Verhaltens, die in vielfacher Weise untersucht und beschrieben werden. Soweit der Persönlichkeitsbegriff weiter im Spiel bleibt, wird er nicht mehr spekulativ von einer inneren Mitte her entfaltet und gedeutet, sondern aus empirisch beobachtbaren Elementen rekonstruiert: Das kreative Subjekt ist letztlich nicht mehr als die Summe seiner feststellbaren Fähigkeiten und als ein jeweils „einzigartiges Gefüge von Eigenschaften“.

Zugleich verliert das Kreativitätskonzept die Aura des Außerordentlichen. Die Ein- bzw. Rückholung der schöpferischen Begabung in die Normalität ist ein weiteres Kennzeichen des hier vollzogenen Perspektivenwechsels. Während in der klassischen Tradition die schöpferische Existenz aus der Masse der durchschnittlichen Menschheit herausgehoben war – sei es durch die göttliche Berufung und Inspiration oder sei es im selbstbewußten Stolz des sich autonom verstehenden modernen Genies –, nimmt der forschende Blick der Kreativitätspsychologie das innovative Potential *aller* Menschen in den Blick. Die Differenz zwischen der genialen und der durchschnittlichen Begabung wird nicht aufgehoben, aber sie ist nicht mehr von grundsätzlicher, sondern nur mehr von gradueller Art. Ansätze und Vorläufer für diese Betrachtungsweise gab es schon im Zeitalter des Geniekults und in bewußter Gegenposition zu diesem. Für Herder etwa war „jeder Mensch von edeln, lebendigen Kräften... Genie auf seiner Stelle, in seinem Werke, zu seiner Bestimmung“⁴. Zur vollen Entfaltung konnte diese Sicht aber erst im Fortgang der modernen Entwicklung gelangen, als nicht nur die sich entfaltenden Humanwissenschaften, sondern der gesamte kulturelle und soziale Kontext das klassische Ideal menschlichen Schöpfungstums in ein neues Koordinatensystem rückte. Insofern weist die Feststellung Niklas Luhmanns (FAZ vom 10. 6. 1987), Kreativität sei nichts anderes als „demokratisch deformierte Genialität“, trotz ihrer rhetorischen Zuspitzung in die richtige Richtung.

Mit der Normalisierung der Perspektive geht eine inhaltliche Entgrenzung in dem Sinn einher, daß nicht mehr ausschließlich oder vorrangig die Dimension der Kunst, sondern alle Bereiche menschlichen Denkens und Handelns als mögliches Wirkungsfeld schöpferischer Kräfte angesehen werden. Diese Horizont-erweiterung ist genau besehen kein originäres Merkmal des Kreativitätskonzepts. Auch hier wird auf psychologischer Basis lediglich nachvollzogen, was zuvor in der ideengeschichtlichen Entwicklung zum Austrag gebracht worden ist. Dabei geht es um nicht weniger als das Ende der „ästhetischen Epoche“ (Odo Marquard), die von der Überzeugung geprägt war, in der Person des Künstlers das allgemeine Wesen des Menschen erfassen und im ästhetischen Prinzip die Einheit der Welt begründen zu können. Auf diesen komplexen Zusammenhang kann hier nicht näher eingegangen werden. Seit der schon erwähnten „Geniedämmerung“ herrschen jedenfalls die partikularisierenden Kräfte vor: Wie im sozialen Bereich die Autonomie der Kunst um den Preis ihrer Abtrennung von den übrigen Lebensbereichen erkaufte wurde, erscheint seither auch die schöpferische Anlage des Künstlers als eine Sonderbegabung neben anderen. Um das kreative Potential des Menschen als ganzes zu erfassen, muß deshalb von nun an die Aufmerksamkeit auf alle Lebensäußerungen gerichtet werden.

Ein weiteres Kennzeichen des Kreativitätskonzepts besteht schließlich in seiner pragmatischen Grundorientierung. Das Forschungsinteresse ist nicht rein theoretisch, sondern wird stets auch von der Frage begleitet, wie die gewonnenen Erkenntnisse für die Entwicklung des Individuums und der Gesellschaft nutzbar gemacht werden können. In dieser zielgerichteten Perspektive erscheint Kreativität nicht primär als Selbstzweck, sondern immer auch als Mittel zur Förderung und Erreichung praktischer Ziele. Vor allem im modernen Wirtschaftsleben und den von ihm beeinflussten Bildungsbereichen ist diese Sicht weit verbreitet. Da andererseits aber auch die gegenläufigen Interpretationen fortbestehen, die mit Nachdruck auf der Zweckfreiheit des schöpferischen Handelns beharren, entsteht, wie gleich noch genauer zu zeigen sein wird, eine begriffliche Ambiguität, die bis heute die gesamte Wirkungsgeschichte des Kreativitätsverständnisses durchzieht.

Anhand dieser vier Merkmale wird die innere Distanz zwischen dem modernen Kreativitätskonzept und dem traditionellen Vorstellungsbild schöpferischer Existenz deutlich greifbar. Im Begriff Kreativität ist nicht die Inhaltsfülle aufgerufen, die eine umfassende Tradition zusammengetragen und in der Idee des schöpferischen Genies zu einem unüberbietbaren Höhepunkt geführt hat. Statt dessen geht es um eine nüchterne Analyse empirisch feststellbarer Faktoren und Abläufe. Die funktionale Perspektive überwiegt. Als unbefragte Prämisse gilt, daß die Fähigkeiten und Verhaltensweisen, die unter der Bezeichnung Kreativität erfaßt werden, dem einzelnen Menschen und der Gesellschaft nützlich und deshalb grundsätzlich förderungswürdig sind.

Welche Kräfte und Aktivitäten dies sind, bleibt dabei im übrigen durchaus offen. Während sonst eher die Geisteswissenschaften durch terminologische Unschärfe auffallen und die empirischen Disziplinen mit der Präzision ihrer Begriffe bestechen, besitzt die Kreativitätspsychologie – obwohl durch und durch als Erfahrungswissenschaft konzipiert – von ihren Anfängen an keine wirkliche Klarheit über ihren Forschungsgegenstand und die Methoden seiner wissenschaftlichen Durchdringung. Es ist eine „hypothetische Gemeinsamkeit“, die hier programmatisch zusammengefaßt wird, ohne daß die vielfältigen Theorieansätze widerspruchsfrei auf einen Nenner, das heißt auf einen wissenschaftlichen Begriff gebracht werden. Ein amerikanischer Forschungsbericht der 60er Jahre, der über den Stand der Kreativitätsforschung Auskunft gibt, trägt angesichts dieser bis heute gültigen Situation den bezeichnenden Titel „Creativity – A blind man’s report on the elephant“⁵.

Diese relative Unschärfe der Begriffe und Vorstellungen, die sich mit dem Kreativitätskonzept verbinden, lud von Beginn an dazu ein, die Nüchternheit dieses psychologischen Ansatzes durch weiterführende Interpretation auszufüllen. Ansätze hierfür finden sich zum Teil schon innerhalb des psychologischen Kontexts. Vor allem aber geriet das Kreativitätskonzept selbst unter den Druck einer gegenläufigen Bewegung, die ihm im Zusammenhang mit der Umdeutung gesellschaftlicher und kultureller Prozesse eine andere Ausrichtung gab. Im Blick auf einige konkrete Beispiele aus unterschiedlichen Sachgebieten wird dieser Vorgang anschaulich.

Kreativität im Dienst von Leistung und Produktivität

Die explosive Verbreitung der modernen Kreativitätspsychologie verdankt sich nicht nur der innerwissenschaftlichen Entwicklung, sondern ist maßgeblich von politischen und ökonomischen Erfordernissen mitbestimmt. Die Erfahrungen des kalten Krieges, der Sputnik-Schock der 50er Jahre, die Sorge, ins wirtschaftliche und politische Hintertreffen zu geraten, beschleunigten den Prozeß der Forschung und prägten zugleich ihre inhaltliche Ausrichtung. Die vorherrschende Perspektive dieses Konzepts, das inzwischen weltweite Verbreitung und Anerkennung gefunden hat, ist vor allem auf Effizienz und praktischen Nutzen ausgerichtet. Kreativität in seinem Sinn gehört nicht oder zumindest nicht primär dem Lebensbereich von freier schöpferischer Entfaltung und phantasievолlem Spiel an. „Kreativität ist nicht Wolkenkuckucksheim“, mahnt ein Handbuch für Kreativitätstraining. Zwar sind Spontaneität und freies Spiel der Phantasie auch in diesem Rahmen unerlässlich. Sie tragen aber ihren Zweck nicht in sich, sondern erreichen erst im Produkt des kreativen Prozesses ihr übergeordnetes Ziel und ihre Legitimation.

Das innovative Vermögen ist selbst ein Teil der Strategie zur Steigerung von Leistung und Produktivität. Sein positiver Wert für die individuelle und gesellschaftliche Entwicklung kommt gerade darin zum Ausdruck, daß alle schöpferischen Kräfte immer wieder in die Bahnen zielgerichteter Funktionalität gelenkt werden. Ohne sie würde in einer Zeit des ständigen Veraltens aller eben noch ganz neuen Erzeugnisse kein modernes Unternehmen in der Konkurrenz bestehen können. „Technische Kreativität“ und „innovative Kettenreaktion“ sind unerläßlich, um am Markt bestehen zu können. Selbst moderne Bürokratien wissen heute: Auf das kreative Klima kommt es an. Kreativität wird so zu einer Arbeitstugend und einer abrufbaren Leistung. Zu ihrer Steigerung werden „creativity trainings“ durchgeführt und „creativity consultants“ als Berater des Managements beschäftigt. Eine eigene Literaturgattung entwickelt die Lehre vom kreativen und innovativen Unternehmer und weist dynamischen Mitarbeitern den Weg zum beruflichen Erfolg.

Daß auch hierbei noch ein Rest von Erinnerung an die große Idee begeisterten Schöpfungstums erhalten bleibt, ließe sich an vielen Äußerungen aufzeigen. Ein Beispiel mag genügen: „Innovationen“, so heißt es in einem firmeneigenen Maßnahmenkatalog zur Kreativitätsförderung, „können nur dann zu einem durchschlagenden Markterfolg werden, wenn sie durch das ‚feu sacré‘ eines besessenen Teams getragen und weiterentwickelt werden. Das Schüren dieses ‚heiligen Feuers‘ muß durch eine ganze Schar von Promotoren und Champions Tag und Nacht erfolgen.“ In solchen übersteigerten Worten spiegelt sich nicht nur künstliches Pathos. Sie sind indirekt auch ein Eingeständnis innerer Leere und einer geheimen Sehnsucht nach tieferen Motivationen, als Produktivitäts- und Absatzsteigerung sie bieten.

Es ist nicht schwer, die Schwächen dieser pragmatischen Engführung und die inhaltliche Beliebigkeit dieses Ansatzes aufzuzeigen. Johannes Groß hat sicher recht mit seiner aphoristischen Kennzeichnung: „Das Ideal der modernen Unternehmensführung: Kreativität plus Einfaltslosigkeit. Diejenige Originalität wird geschätzt, die geplant und abgerufen werden kann“ (FAZ-Beilage vom 1. 9. 1989). Dennoch wäre es vorschnell und unbedacht, diese Ausrichtung der Kreativitätsforschung und die Anwendung ihrer Ergebnisse im Bereich von Technik und Wirtschaft geringzuachten. Die Entwicklung der modernen Gesellschaft und das Überleben der Menschheit im globalen Zusammenhang hängen entscheidend von der Entfaltung ihrer innovativen Kräfte und ihres kreativen Leistungsvermögens ab. Die Förderung der entsprechenden Fähigkeiten in Ausbildung und Beruf sowie in anderen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens sind deshalb unerläßlich. Auch die Zweckorientierung, die das kreative Potential des Menschen in diesem Zusammenhang erfährt, ist angesichts der wichtigen Zielstellung nicht grundsätzlich zu kritisieren. Problematisch wird die Entwicklung erst dort, wo das Bewußtsein verlorengeht, daß es sich hier um eine pragmatische

Reduktion handelt, die keinen Anspruch auf eine umfassende anthropologische Sicht und Deutung menschlicher Schöpferkraft erhebt.

Kreativität in pädagogischer Sicht

Daß der Begriff der Kreativität in der Pädagogik eine bereitwillige Aufnahme gefunden hat, versteht sich aus vielerlei Gründen von selbst. Vom vorläufigen Ende der Entwicklung her betrachtet, ergibt sich allerdings ein uneinheitliches Bild mit verschwimmenden Konturen. Mit entwaffnender Offenheit faßt ein angesehenes erziehungswissenschaftliches Lexikon diesen Befund in die Aussage: „Kreativität und Phantasie sind Reizwörter, denen innerhalb der neueren pädagogischen Literatur eher Slogan-Charakter zukommt, weniger die Funktion exakt bestimmter Begriffe im Rahmen begründeter Theorien.“⁶ Diese inhaltliche Unbestimmtheit, die dem Kreativitätskonzept im pädagogischen Bereich eigen ist, macht es anfällig für alle möglichen Deutungen und unterwirft es vor allem auch dem Wandel des Zeitgeistes. Dabei gerät es in die allgemeinen kultur- und gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen, die in den letzten Jahrzehnten die öffentliche Diskussion bestimmten und gerade auch im pädagogischen Feld ihre Spuren hinterlassen haben. An einigen Beispielen soll dies in der gebotenen Kürze verdeutlicht werden.

„Erziehung zur Kreativität“, unter diesem Titel veröffentlichte Karl-Heinz Flechsig 1966 einen Beitrag, auf den andere Autoren später gern zurückkamen, weil hier der Versuch einer umfassenden Rezeption des für das deutsche Publikum noch verhältnismäßig neuen amerikanischen Kreativitätskonzepts in die hiesige Erziehungswissenschaft unternommen wurde⁷. Die Frage, ob man zur Kreativität überhaupt erziehen könne, war durch den Bezug auf die Creativity-Psychologie, für die ja dieser Zielaspekt von Beginn an eine besondere Rolle gespielt hatte, im vorhinein positiv beantwortet. Daß man diesbezüglich auch zu einem anderen Ergebnis kommen könnte, war angesichts der offenbar mit großem Erfolg betriebenen Kreativitätsförderung – vor allem außerhalb der Schulen – nicht mehr ernsthaft vorstellbar. Eine entsprechende Einschätzung des allgemeinen Verhältnisses zwischen Begabung und Lernen, das sich in denselben Jahren weithin durchsetzte, unterstützte diese Sicht der Dinge. Der von Flechsig zugrunde gelegte Kreativitätsbegriff ging unmittelbar auf das amerikanische Vorbild zurück. Durch Bezugnahme auf einige Elemente der deutschen pädagogischen Tradition wurde das Begriffsfeld ergänzt und deutlich gemacht, daß das neue Erziehungsziel nicht als völlig beziehungsloser Import ins Land kam.

Die damit verbundene Zielrichtung entsprach im übrigen ganz der Stimmungslage der 60er und frühen 70er Jahre. Nicht mehr die Prolongierung der Nachkriegsverhältnisse, sondern der Aufbruch in eine neue individuelle und ge-

sellschaftliche Zukunft war angesagt. Erziehung galt als ein Universalmittel, diese Veränderung zu bewirken. Um dieser Aufgabe entsprechen zu können, mußte sie freilich selbst aus einem Instrument der Kulturtradition in ein Potential der Kulturveränderung umgestaltet werden. Die Idee einer umfassenden Kreativitätsförderung fand da besondere Aufmerksamkeit. In der unhistorischen Version des amerikanischen Creativity-Konzepts besaß sie die nötige Dynamik, die dem neuen Erziehungsverständnis allenthalben abverlangt wurde. Die pädagogische Psychologie machte klar, daß divergentes Denken und nonkonformistisches Verhalten die neuen Leitbilder waren, die es gegen blinde Anpassungsbereitschaft zu fördern gelten sollte. Die pädagogische Theorie bestand darauf, daß der pädagogische Prozeß selbst kreativ verstanden und gestaltet werden müsse.

Bei dieser Betonung von Innovation und Flexibilität verblaßte die Erinnerung an die traditionellen Vorstellungen menschlicher Schöpferkraft; nur Spurenelemente konnten in einer auf das Normalmaß reduzierten Gestalt in das neue Konzept übernommen werden. Aufmerksame Beobachter wie die Autoren des Funkkollegs Pädagogische Psychologie, das anfangs der 70er Jahre mit großer Breitenwirkung durchgeführt wurde, waren sich der Problematik dieser „Verengung des Blickfelds“ und der „Vereinfachung des Begriffsinhalts“ durchaus bewußt, sahen aber aus methodischen Überlegungen heraus keine Möglichkeit für ihre Überwindung. Meist aber überwog ein optimistischer Grundzug, der solche Bedenken erst gar nicht aufkommen ließ. Für den einzelnen Menschen wurde „Kreativität als Chance“ (Paul Matussek, 1974) und für die moderne Gesellschaft als von „höchster Relevanz“ (K. H. Flechsig) eingestuft. International gehörte sie zu den vier Grundzielen, die in dem seinerzeit (1972) vielbeachteten UNESCO-Bericht „Education to be“ über alle historischen, kulturellen und politischen Unterschiede hinweg als gemeinsame Orientierung jeder Erziehung angesehen wurden.

Kaum war freilich das auf Innovation und Weltveränderung ausgerichtete Kreativitätsverständnis für die Erziehung rezipiert worden, da meldeten sich schon die Gegenstimmen. Seit den späten 60er Jahren setzte ein Perspektivenwechsel ein, der das pädagogische Denken auf breiter Ebene erfaßte. Im Zusammenhang der kulturevolutionären Kritik an den Grundlagen der modernen Gesellschaft geriet die eben noch als Mittel zur Steigerung des Lernerfolgs propagierte Kreativitätsförderung selbst unter Verdikt.

Die neomarxistische Pädagogik lehnte die unter dem Kreativitätsbegriff zusammengefaßte „Entwicklung von Leistungsdispositionen“ als eine Spielart der Ausbeutung in der kapitalistischen Gesellschaft mit Entschiedenheit ab. Sie forderte statt dessen – unter einem bemerkenswerten Rückgriff auf eine ganz andere Sprach- und Denktradition – eine „Vervollkommnung des Menschen durch eine allgemeine Förderung schöpferischer Fähigkeiten“. Zugleich erklärte sie das moderne Creativity-Konzept kurzerhand als illegitime Usurpation eines für die Entwicklung des Menschen außerordentlich bedeutsamen Begriffs und setzte da-

gegen ein programmatisches Verständnis, in dem die freie Entwicklung der schöpferischen Anlagen ohne Zweckorientierung und ohne Rückbindung an rationale Ziele als Teil individueller Selbstverwirklichung zum Ideal erhoben wurde. In diesem Sinn avancierte Kreativität zu einem „Zentralbegriff der emanzipatorischen Anthropologie“⁸.

Die Wirkung dieser Umdeutung ist bis in die Gegenwart zu spüren. Wer heute im pädagogischen Zusammenhang von Kreativität spricht, bewegt sich in aller Regel nicht mehr im Umkreis der Sach- und Methodenfragen, die der verdienstvolle Sammelband „Kreativität und Schule“⁹ vor 20 Jahren zur Einführung der modernen Kreativitätsforschung in die deutsche Diskussion behandelte. Vielmehr denkt er an die Möglichkeiten spontaner Selbstentfaltung, an phantasievolles Spiel, an eine ungelenkte Unterrichtsgestaltung. Dabei steht längst nicht mehr allein ein emanzipatorisches Erziehungsdenken im Hintergrund. Die gründliche Umorientierung, der das Kreativitätsverständnis hier unterzogen worden ist, verdankt sich vielmehr einem Zusammenwirken unterschiedlicher Faktoren. Ideengeschichtlich liegt oft ein Rückgriff auf ältere Traditionsschichten vor, insbesondere auf reformpädagogische Vorstellungen und ganzheitliche Erziehungskonzepte, die durch eine rationalistische Kritik verdrängt worden waren und in dem Maß, wie diese selbst im Zusammenhang einer allgemeinen Modernitätskritik problematisiert wurden, wieder an die Oberfläche aufstiegen.

Das in dieser Weise neu definierte Kreativitätsverständnis steht an Unschärfe dem psychologischen Konzept in nichts nach, ja ist eher noch diffuser, weil die methodische Selbstbeschränkung des psychologischen Ansatzes hier weitgehend fehlt. Es bleibt unklar, mit welchen Kategorien ein pädagogischer Kreativitätsbegriff adäquat erfaßt werden kann, der sich als eine Mischung von kulturkritischen, philanthropischen, ästhetischen und anderen Elementen darstellt. Unbefriedigend ist insbesondere auch, daß zwischen den beiden Hauptsträngen, die in der Kreativitätsdiskussion der letzten Jahrzehnte vorherrschten, offenbar keine Vermittlungsmöglichkeit besteht. Wenn man angesichts der Inflation des allgemeinen Sprachgebrauchs, der auch im pädagogischen Bereich die inhaltliche Bestimmtheit des Begriffs weithin aufhebt, nicht ohnehin resignieren will, so wird man zumindest ein Unbehagen an diesem Befund zur pädagogischen Kreativität schwerlich unterdrücken können.

Kreativität und Kultur

Es ist schon deutlich geworden, daß die Bedeutung, die dem schöpferischen Potential des Menschen heute beigemessen wird, maßgeblich von kultur- und gesellschaftspolitischen Vorstellungen bestimmt ist. Auch in dieser Perspektive erweist sich der Kreativitätsbegriff als flexibel und anpassungsfähig.

Einen interessanten Versuch, die gesamte kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung unter dem Aspekt kreativer Wandlungsfähigkeit darzustellen, hat vor gut 20 Jahren Hartmut von Hentig unternommen. Wie so oft zeigt er sich dabei als sensibler Interpret des aktuellen geistigen Klimas. Als 1967 in Montreal die Weltausstellung (EXPO 67) stattfand, verfaßte von Hentig unter dem Titel „Creator – Die Entdeckung eines neuen Kulturprinzips“ für das offizielle Handbuch „Deutschland heute“ eine Darstellung des Kultur- und Bildungswesens in der Bundesrepublik Deutschland¹⁰. Diese ist einerseits durchaus konventionell in der sukzessiven Behandlung der wichtigsten Kultursparten und des Bildungswesens, auftragsgemäß auch in der Vermittlung von sachlichen Informationen und statistischen Daten. Zugleich aber versucht der Autor, die gesamte kulturelle Entwicklung vom Ausstellungsmotto „Homo Creator“ her zu interpretieren und auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. In dieser Perspektive wird der Begriff der Kreativität zum Gegenpol eines auf Tradition und Bewahrung des historischen Erbes verpflichteten Kulturbegriffs: „Aus ‚cultura‘, die Überliefertes pflegt und in der Herrschaft erhält, wird ‚creatio‘ – ein Prozeß der schöpferischen Wandlung, der der Lebensgemeinschaft insgesamt dient.“ Für die Gegenwart und erst recht für die Zukunft wird deshalb eine Neudefinition des Kulturbegriffs propagiert, die alles das in den Mittelpunkt stellt, „was die Veränderung offenhält“ und „die Menschen in der Selbstbehauptung gegen die Sachzwänge ... bestätigt“.

Grundlage dieser Überlegungen sind offenkundig die Theorie des „social change“ und das Creativity-Konzept. Auch der Gegensatz zwischen Kreativität (als Prinzip der Modernität) und Kultur (als Inbegriff der Tradition), der hier pointiert hervorgehoben wird, ist nicht völlig neu. Bei der Ablösung des traditionellen Kulturbegriffs durch das umfassende Kulturkonzept, das sich in den 60er Jahren allgemein durchsetzte, besitzt der Bezug auf Kreativität eine wichtige Funktion. Auf der theoretischen Ebene dient er dazu, die ästhetische Prägung und den geistigen Anspruch des traditionellen Kulturverständnisses als Engführung erscheinen zu lassen, wobei ähnliche Motive wie bei der Ablösung des Geniebegriffs wirksam werden. Noch in den 70er Jahren wird mit dieser Gegenüberstellung in einem Bericht des Europarats unter dem Titel „The demystification of culture: animation and creativity“ (1975) die Kritik des traditionellen Kulturbegriffs auf eine griffige Formel gebracht. Auf der praktischen Ebene werden die zahllosen soziokulturellen Aktivitäten, die Entstehung von Kreativitäts- und Kommunikationszentren und anderes mehr zum konkreten Beweis, daß sich das neue Kulturverständnis auf breiter Linie durchgesetzt hat.

Dabei kommt es allerdings, zunächst fast unbeachtet, zu einer Frontverschiebung von weitreichender Konsequenz. Während Kreativität anfangs nur im Gegensatz zu dem bewahrenden Prinzip traditioneller Kultur stand und – wie bei von Hentig – geradezu als Signum der auf ständige Innovationen angelegten mo-

dernen Kultur erscheinen konnte, weist sich in den neuen Ausdrucksformen soziokultureller Kreativität eine zunehmende Distanz zu der Realität der modernen Welt aus. In dieser Version stellt sich Kreativität nicht nur als Gegenkonzept zur Tradition, sondern auch als Alternative zu der Fortschrittsorientierung dar, der sie soeben noch selbst den Namen gab.

Auf die Auswirkungen dieses Umschlags der Bewertung sind wir zuvor schon im Horizont des pädagogischen Denkens gestoßen. In der sozial- und kulturkritischen Perspektive spiegelt sich hier der vielfach beschriebene und analysierte Wertewandel, der die westlichen Gesellschaften in den letzten Jahrzehnten erfaßt hat. Kreativität, die bisher – und im wirtschaftlichen Kontext auch weiterhin – der Prozeßoptimierung und Erfolgmaximierung diente, ist jetzt zum konstitutiven Bestandteil einer Werteskala geworden, die sich gegen alle materialistischen Ziele wendet. Zusammen mit anderen Werten wie Natürlichkeit, Spontaneität, Gemeinschaftlichkeit, Offenheit etc.¹¹ wird sie für eine Lebenshaltung charakteristisch, die sich der vom Rationalitäts- und Effektivitätsprinzip gesteuerten (post)industriellen Gesellschaft entzieht und im Rahmen alternativer Kultur neue Entfaltungsmöglichkeiten sucht.

In diesem Sinn wird Kreativität zum Symbol einer neuen Denkungsart, die nicht mehr auf die alten Ziele eines vorwärtsstrebenden Lebens in den Grenzen von Vernunft und Moral setzt, sondern sich in einem neuen Konzept individueller Selbstentfaltung manifestiert. Kreativität in diesem Verständnis lehnt jede Verzweckung und die Einbindung in institutionelle Formen ab. Sie möchte Authentizität und Gefühl steigern, das individuelle Glücksgefühl erhöhen und im freien Umgang sich liebender Partner oder in der Brüderlichkeit neuer gesellschaftlicher Gruppierungen zur Entfaltung gebracht werden. Maßgebend ist dabei eine Grundhaltung, die der positiven Veränderung der Welt geringe Chancen einräumt. Das Ziel ist deshalb weniger eine Einwirkung auf die konkreten Verhältnisse als vielmehr die Erschließung alternativer Lebensräume und imaginärer Gegenwelten. Im Hintergrund steht eine Haltung tiefer Unsicherheit gegenüber der realen Wirklichkeit, die nicht selten Züge einer latenten Realitätsverweigerung oder auch des offenen Eskapismus annimmt.

Kreativität als „Plastikwort“

Wenn wir von hier noch einmal zu der Ausgangsfrage zurückblicken, erscheint die Antwort nicht so schwierig. Musils Ulrich konzentriert das Bemühen um die Lösung seiner Lebensfrage im weiteren Fortgang des Romans bekanntlich auf die Suche nach dem „Anderen Zustand“. Was damit im letzten gemeint ist und ob er ihn wirklich erreicht, ist Gegenstand vieler Interpretationen. Sicher ist, daß dabei die Engführung funktionaler Rationalität ebenso wie die Ausufe-

rung irrationaler Tendenzen überwunden werden sollte. Das Ungenügen an der ersteren löste sein Ausbrechen aus der eingeschlagenen Bahn aus. Die letztere wird er nicht müde, in scharfen Worten zu geißeln (z. B. als „Welle von Dünneromantik . . ., die das Maschinenzeitalter als Äußerung des geistigen und künstlerischen Protests gegen sich selbst eine Weile lang ausgespritzt hat“¹²). Insofern wäre für ihn und sein Problem das Kreativitätskonzept weder in seiner zielgerichteten Funktionalität noch erst recht in seiner Ausprägung als Leitbegriff einer Alternativkultur zur Lösung geeignet.

Und für uns Zeitgenossen? Ist „eine kreative Persönlichkeit in einer kreativen Gesellschaft“ ein Leitbild, an dem sich heute eine Lebensorientierung gewinnen läßt? Eine Vielzahl von Autoren könnte man anführen, die diese Frage positiv und oft mit werbendem Beiklang beantworten. Was daran hindert, ihnen vorbehaltlos zuzustimmen, ist nicht nur die Oberflächlichkeit vieler Äußerungen, sondern vor allem der proteushafte Charakter des gedanklichen Konzepts: Wie soll man die Wirklichkeit zugleich kreativ gestalten und sich in kreative Distanz zu ihr begeben? Zwischen der auf Leistung und Produktivität ausgerichteten Kreativitätsforderung des modernen Wirtschaftslebens und dem zivilisationskritischen Ansatz kreativer Selbstverwirklichung ist eine Vermittlung nicht möglich. Der allgegenwärtige Wortgebrauch verdeckt diese innere Widersprüchlichkeit, indem er die inhaltliche Bestimmtheit des Kreativitätsbegriffs immer mehr auflöst. Insofern gilt auch hier, was unlängst in anderem Zusammenhang über die gängige Rede vom Mythos gesagt wurde: „Es gibt Begriffe, deren Suggestivkraft Indiz einer vermeintlichen Sinnfülle ist, die sich semantischer Beliebigkeit verdankt.“¹³ In der Tat liegt hier die eigentliche Problematik des aktuellen Begriffsverständnisses: Kreativität ist zu einem „Plastikwort“ geworden.

Mit diesem Namen belegt Uwe Pörksen eine Gruppe von Wörtern, die als „Kristallisationspunkte des Zeitbewußtseins“ in der Umgangssprache der westlichen Industriegesellschaften eine dominierende Rolle spielen¹⁴. Wissenschaftliche Herkunft, inhaltliche Unbestimmtheit, unhistorische Allgemeinheit, Internationalität und einige andere Eigenschaften machen Wörter wie Identität, Struktur, Kommunikation u. a. zu beliebig verknüpfbaren Bausteinen (Pörksen vergleicht sie mit LEGO-Steinen) einer sich anspruchsvoll gerierenden, dabei aber stereotypen Universalsprache, die sich zwischen den modernen Menschen und die Wirklichkeit schiebt. Nicht als wollte, wer sie gebraucht, im Grund auf jede Aussage verzichten. Ihre glatte Funktionalität macht es aber nicht erforderlich, auf inhaltliche Bestimmtheit und Nuancierungen oder auf Widerspruchsfreiheit im gedanklichen Kontext zu achten. Ob der Kultusminister die Bedeutung kreativer Gestaltungskräfte betont, um die Gefährdungen der modernen Industriegesellschaft zu meistern, ob das SPD-Grundsatzprogramm das Recht postuliert, seine Kreativität „allein oder mit anderen, auf verschiedenen Gebieten“ auszubilden, ob der Papst die „apostolische Kreativität“ der ersten Jünger als Vorbild für

die heutige Evangelisation preist – immer geht es um ein sprachliches Signal, das eine Bedeutungsfülle anzeigen soll, die sich bei näherem Besehen schnell verflüchtigt. Wenn man dann schließlich (bei Pörksen) liest, daß die Universität der Vereinten Nationen in Tokio eine Maschine entwickelt hat (drei parallele Wörterreihen – Adjektiv, Substantiv, Substantiv –, die durch Zahlenkombinationen abrufbar sind), um „the creativity in United Nations documents“ zu fördern, könnte man geneigt sein, hierin eine skurrile Spielerei zu erblicken, die durch den wirklichen Sprachgebrauch längst übertroffen wird.

So legt es sich am Ende vielleicht nahe, einen Rat des alten Goethe zu beherzigen und seine Empfehlung zur Verwendung des in seiner Zeit inflationär gewordenen Wortes „Gemüt“ (Maximen und Reflexionen, HA 156) heute auf die Rede von der „Kreativität“ zu übertragen: „Die Deutschen sollten in einem Zeitraume von 30 Jahren das Wort (Kreativität) nicht aussprechen; dann würde nach und nach (Kreativität) sich wieder erzeugen.“

ANMERKUNGEN

¹ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Hamburg 1965) 44 ff.

² H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen 1960) 88.

³ In dt. Übers. in: *Kreativität und Schule*, hrsg. v. G. Mühle u. C. Schell (München 1971) 13–36.

⁴ J. G. Herder, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, in: *Werke*, hrsg. v. B. Suphan, Bd. 8, 223 (zit. bei J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 bis 1945*, Bd. 1 Darmstadt 1985, 146).

⁵ K. Yamamoto, *Creativity – a blind man's report on the elephant*, in: *Journal of psychology* 12 (1965) 428 bis 434 (zit. bei W. Matthäus, *Kreativität*, in: *Hist. Wb. d. Philos.* Bd. 4, 1974, 1204).

⁶ R. Schmitt, *Kreativität*, in: *Enzyklopädie Erziehungswissenschaften*, hrsg. v. D. Lenzen, Bd. 1 (Stuttgart 1983) 481–484.

⁷ K.-H. Flechsig, *Erziehen zur Kreativität*, in: *Die Neue Sammlung* 6 (1966) 129–141.

⁸ Vgl. Th. Wilhelm, *Jenseits der Emanzipation. Pädagogische Alternativen zu einem magischen Freiheitsbegriff* (Stuttgart 1975) 105 ff. (hier auch die zuvor angeführten Zitate aus dem neomarxistischen Kontext).

⁹ S. Anm. 3.

¹⁰ H. v. Hentig, *Creator oder Die Entdeckung eines neuen Kulturprinzips*, in: *Spielraum und Ernstfall. Gesammelte Aufsätze zu einer Pädagogik der Selbstbestimmung* (Stuttgart 1969) 59–82.

¹¹ Vgl. die kritische Darstellung dieses Zusammenhangs bei K. Sontheimer, *Zeitenwende? Die Bundesrepublik Deutschland zwischen alter und alternativer Politik* (Hamburg 1983) 38 ff.

¹² A. a. O. 103.

¹³ G. Plumpe, *Das Interesse am Mythos*, in: *Zschr. f. wissensch. Pädagogik* 65 (1989) 157.

¹⁴ U. Pörksen, *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur* (Stuttgart 1988).