

# Kunst und/oder Emergenz

## Manfred Wagner (Druckfassung)

Drei Vorbemerkungen:

Der Grammatik und der Verständlichkeit der Sprache wegen sind alle Begriffe geschlechtsneutral, also weiblich und männlich zu verstehen.

Political correctness ist der Tod jeder lebendigen Sprache.

Der Kunstbegriff bezieht sich verständlicherweise auf das Feld, das wir mit abendländisch umschreiben.

Kunst muss – man drehe es wie man will – genauso bewertbar sein wie alle anderen Leistungen menschlicher Existenz. Sie ist nicht messbar wie die mathematische Intelligenz beispielsweise, weil sie sich metrischen Systemen an sich entzieht. Aber sie ist einschätzbar in ihrem qualitativen Vermögen mittels Grenzflächen, wie sie vormalig in der Geschichte des ersten Jahrtausends auch zwischen nebeneinander liegenden Herrschaftsgebieten üblich waren, was sich strikt von unseren heutigen markanten Grenzlinien unterscheidet. Wenn sie qualitativ aber einschätzbar ist, muss der Kunst auch eine Definition zugrunde gelegt sein, über die man zwar trefflich streiten mag, bei der aber nichtsdestoweniger die Notwendigkeit besteht, zwecks gemeinsamer Kommunikation zumindest als Arbeitshypothese etwas gelten zu lassen, was allgemein akzeptiert werden kann. Heute sehe ich die große Chance, diesen definitorischen Prozess aus der Kreativitätstheorie abzuleiten, weil – und darin werden vermutlich die meisten zustimmen – Kunst per se eine Höchstform kreativen Schaffens ist und gleichsam als Modell für alle anderen Kreativitäten, die sich inzwischen bis hin zu Dienstleistungen von Chauffeuren und Sekretärinnen erstrecken, herangezogen werden kann.

Diese Kreativitätsmetapher ließe sich wie folgt so oder ähnlich festschreiben: Kunst ist die Höchstentwicklung des kreativen Potentials des Menschen in der Versinnlichung seines intellektuellen, emotionalen und sozialen Vermögens (M. Wagner, Stoppt das Kulturgeschwätz, Wien 2000, 29). Höchste Entwicklung als Pole-Position, schöpferisch als deutsches Erbe des klassischen Kunstkanons und Versinnlichung als zentraler Unterschied zur Wissenschaft, deren Höchstleistung in der Kreativität gewöhnlich in der Abstraktion zumindest der Beschreibung oder der Formeln besteht. In diesem Zusammenhang taucht auch einmalig – und sonst kaum wieder gefunden – der Begriff der Emergenz auf, nicht als Substantivum, sondern als Adjektivum, weil die höchste Stufe der Rangskala kreativen Vermögens als emergente Phase definiert wird. Darunter liegen ganz zu Beginn die expressive Phase kindlicher Kreativität und dann jene produktive des „normalen“ Erwachsenenalters, was aber immerhin ein Drittel des gesamtvorstellbaren kreativen Vermögens des Menschen ausmacht. Hier haben die Psychologie und Joseph Beuys bereits auf das richtige Pferd gesetzt mit der Vorstellung, dass jeder Mensch eine Grundausstattung an kreativer Begabung habe. Was den

spezifischen Künstler betrifft, den ich im Arbeitstitel als Berufskünstler beschreiben möchte, stehen ihm nach der produktiven noch drei andere Phasen offen, die als inventiv, innovatorisch und emergentiv bezeichnet werden. Inventiv ist der Künstler dann, wenn er für sich etwas Neues findet, das er vorher nicht kannte. Innovativ ist ein Künstler dann, wenn er auch für Künstlerkollegen neue Probleme so definieren, respektive darstellen kann, dass sie sich mehr oder weniger seinen Wegweisungen anschließen, was nicht wörtliches Wiederholen des Vorgebrachten bedeutet. Emergentiv als hierarchisch höchste Stufe ist er dann, wenn er quasi die Welt verändert, sprich, wie Picasso einen neuen Stil erfindet wie den Kubismus, oder in allen Genres gleich perfekt ist wie Mozart, oder die Sprache beispielsweise mit neuen Begriffen erweitert wie Goethe. Diese emergentive Phase ist nur ganz wenigen Höchstleistungen vorbehalten, die letztlich noch unbegreiflicher bleiben, als dies Kunst ohnehin schon so oft ist. Sie scheint für uns selbst bei genauestem Studium nicht logisch nachvollziehbar zu sein, weil sie irgendwie an einen metaphysischen Horizont stößt, was verschieden bezeichnet wurde: bei Beethoven als „höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie“, bei Picasso als „Finden“ (statt Suchen), bei Goethe als „eine Art von Erkenntnis, – weil die andere Art von Erkenntnis keine vollständige Welterkenntnis ist“. Adalbert Stifter sagte: „die Kunst ist im menschlichen Leben das Höchste gleich nach der Religion und steht auch mit der Religion seit den Urzeiten des menschlichen Geschlechts in Verbindung...“ – und Antonio Tàpies meinte: „Die Kunst ist eine Quelle wie die Naturwissenschaft, die Philosophie usw.“ Mozart fixierte es mit dem selbstbewussten Zitat, dass „solche Leute nur alle 100 Jahre auf die Welt kämten“.

### **Emergenz und Religion**

So ist es wohl kein Zufall, dass Kreativitätsforscher wie David Bohm, der auch versuchte, Kreativität in Wissenschaft und Kunst systematisch unterscheidbar zu machen, die Religion einführt (David Bohm, On Creativity, London 1996). Nicht so sehr, weil sie seit dem deutlich wahrnehmbaren Zerfall ihrer Autoritäten ab Beginn des 19. Jahrhunderts mit ersten Ansätzen in der Aufklärung oft von Wissenschaft und Kunst zumindest fragmentiert ersetzt zu werden scheint, wozu mehr und mehr noch andere parareligöse Faktoren stoßen, sondern weil sie als ungebrochene Totalitätsvorstellung die Frage nach dem gesamten Lebensraum umfasst. Sie ist quasi in allen Kulturen der Welt in voneinander relativ unabhängigen Ausformungen vorhanden und stellt die zentralen Fragen des Woher-Kommens, des Da-Seins und des Wohin-Gehens. Wissenschaft und Kunst tun letztlich nichts anderes, fragmentiert quasi in der Ausformung, aber nicht im Ansatz der Beschäftigung mit dem Ganzen.

Ich widerspreche aber der These Bohms, dass Wissenschaft es unmöglich gemacht hätte, an die religiöse Mythologie zu glauben, was nicht nur der etwas künstlich herbeigeführte Evolutionskonflikt, sondern auch alle wahrnehmbaren religiösen Fundamentalismen in allen Weltreligionen teilweise mit fatalen Folgen (siehe Islam oder USA!) nachweisen.

### **Jeder künstlerische Prozess zielt am Anfang auf Emergenz**

Dieser Ansatz einer Ganzheitlichkeit, die naturwissenschaftlich als strukturierte Systemik definiert wird, steht am Anfang allen künstlerischen Schaffens, gleichgültig in welchem Medium. Sie wird ausgedrückt in der Vorstellung eines Grundkonzepts einer harmonischen Ordnung des Logos bei Platon oder der „musica mundana“ (Himmelsmusik) des Boëthius, knapp ein Jahrtausend später, mit jenem ominösen Schönheitsbegriff, der, ohne dass wir es sonderlich wahrgenommen haben, sich im Laufe der Zeiten wesentlich verändert hat, so dass uns Albrecht Dürer schon am Schluss seiner großen Vermessungs- und Proportionenlehre von 1528 versicherte: „Was Schönheit ist, das weiß ich nicht“, bis hin zur Kantschen Trennung von Schönheit und Nützlichkeit, die nach wie vor als Begründung der sozialen Unnotwendigkeit der Kunst für das tägliche Leben missverständlich gebraucht wird.

Dieses Wissen um Emergenz als konstitutives künstlerisches Prinzip brachte letztlich die Wissenschaft auch auf die Idee, den Zusammenhang zwischen Kunst und Pathologie als Alternative zur Religion immer stärker zu betonen, wobei relativ gleichgültig ist, ob dies messbar gemacht werden sollte. Der aus Österreich stammende Physiker und Anatom Franz Joseph Gall (Kaufman/Sternberg, *The International Handbook of Creativity*, New York 2006, 98) versuchte dies in seiner „Phrenologie“ unter dem Sammelterminus von Imagination, was wohl der älteste verwendete Begriff in diesem Zusammenhang ist, und was dann expressis verbis mit Traum und Emotion bei Bergson und Freud und noch deutlicher von Édouard Toulouse in seiner "Zolastudie" mit dem „nephropathologischen Temperament“, das schon auf Cesare Lombroso (*Genio e follia*, Rom 1877) zurückführt, verknüpft wurde. Ein Ausweichen auf die von heute aus gesehen mehr oder weniger pathologische Anomalie kann auch als Symptom eines Erklärungsversuches von Emergenz verstanden werden, den ja viele Künstler mit ihren Selbstaussagen bestätigt haben: Paul Gauguin: „Was ist es doch für ein langer Leidensweg, ein Künstlerleben zu durchlaufen“, Vincent van Gogh: „Armer Künstler! Du hast einen Teil deiner Seele darangegeben, als du das Bild maltest, das du jetzt wegzugeben versuchst.“ Lew Nikolajewitsch Tolstoi: „der Dichter nimmt dem Leben das Beste und gibt es seinem Werk; darum ist das Werk so schön und das Leben so schlecht“.

### **Emergenz in doppeltem Verständnis**

Heute wird uns allerdings ein weiteres Problem bewusst, jedenfalls spätestens nach dem Zerfall der allgemeinen Akzeptanz von Kunst. Diese Akzeptanz war gewöhnlich in einer Stilrichtung noch bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei entsprechender Schulbildung relativ gut zu leisten. Heute sehen wir uns veranlasst, die Vorstellung von Emergenz zu teilen: einerseits in jene Vorstellung, die der individuelle Künstler grundsätzlich beim Beginn jedes Arbeitsprozesses empfindet, weil er dazu nicht nur die notwendige Begabung, also ein genetisch grundgelegtes Kapital braucht, sondern auch andererseits jene Imagination, die den Ansatz seines punktuellen Schaffens rechtfertigt. Diese Imagination ist, gleichgültig, ob es um Autonomie oder Funktionalität geht, unerlässlich und in ihrem Resultat auch unvorhersehbar. Dies bezeugen alle Künstler, wenn sie sich zum Prozess ihres Anfangs äußern, wobei vielleicht des belgischen Romanciers Georges Simenon Äußerung, er wisse nichts von dem Ausgang seines Kriminalromans, was den Täter betrifft, das nachvollziehbarste Argument liefern dürfte. Dieses Wissen um oder Verspüren von Emergenz hat mit dem Bewusstsein zu tun, eine für den Künstler unerklärliche Voraussetzung als Begabung erfahren zu haben, die ihn in der Regel schon im frühen Kindesalter, wobei Mozart wahrscheinlich die Speerspitze darstellt, davon überzeugt, dass es etwas in seiner Ausdrucksweise gibt, das er nicht steuern kann, und das ihn daher von anderen Menschen seiner Umgebung, meistens Nichtkünstlern unterscheidet. Hier könnte natürlich wieder die Brücke zur Religion geschlagen werden, die vermutlich mehr als bei anderen Berufssparten in der Regel von Künstlern ein Leben lang nicht mehr abgelegt wird. Dies hat nichts mit späteren kirchenkritischen, ja oft -feindseligen Haltungen zu tun, die sich aus ganz anderen Gründen entwickelt haben.

### **Emergenz ist für jeden Künstler selbstverständlich**

Diese eine Vorstellung von Emergenz ist also jedem Künstler vertraut, sie schwingt bei allem, was er tut, mit, selbst dann, wenn sein Arbeitsbeginn nur aus Disziplin besteht (Richard Strauss: „Genie besteht darin, dass ich mich um 8 Uhr morgens an den Schreibtisch setze und mich zwingt, bis 1 Uhr dort sitzen zu bleiben“). Auch diese Aussage zeugt von einem Warten-Können, ja -Müssen auf eine Idee, die möglicherweise nur verschwommen im Ansatz vor Augen steht, aber, was immer das Entscheidende in der Kunst ist, einer Durch- oder Ausführung bedarf, die keineswegs genau vorhersehbar ist. Nebenbei bemerkt ist sie auch nicht, wie alle Analytiker auf der Welt wissen, in ihrer Gänze und Totalität im Nachhinein beschreibbar, gleichgültig in welchem Medium, in welcher Zeit, in welcher Intensität der Forscher oder ganze Forschergruppen, ja -generationen sich am Nachvollzug beteiligen.

Selbst der Künstler ist nicht imstande, seinen Schaffensprozess genau zu wiederholen. Dies gilt selbst für die Interpretation eines Kunstwerkes, ohne die ja gewöhnlich Musik und Drama gar nicht auskommen können. Weder die Komponisten selbst, noch gar Berufsmusiker schaffen es, zwei Aufführungen ident zu realisieren.

So beweist der Wiederholungszwang, der auch eine zutiefst künstlerische Attitüde ist, das erklärte Wissen, nie am Ende zu sein, nicht jene Idealität geschafft zu haben, die die Erreichung der Emergenz verspräche.

So setzen sich oft Künstler immer wieder mit ihrer eigenen, eigentlich schon abgeschlossenen Arbeit auseinander, wie Anton Bruckner, oder manchmal Giuseppe Verdi, oder Johann Wolfgang von Goethe, um neu zu fassen, zu verbessern, zu verändern, was die Nachwelt oft in tiefe Verwirrung bei der Einschätzung von Fassungen stürzt.

Andererseits – und dafür stehen weit über 90 Prozent aller Künstler – wenden sich diese oft neuen Herausforderungen zu, die zwar formal in der gleichen Struktur liegen (120 Sinfonien von Joseph Haydn, die Übermalungen Arnulf Rainers, die Frauen bei Adolf Frohner, die auf den Kopf gestellten Bilder von Georg Baselitz, oder die Schüttbilder von Hermann Nitsch, etc.), aber inhaltlich einen anderen Zugang zur Problemlösung bringen sollen.

Ein anderes Argument für diese sisyphoshafte Arbeitsweise ist die Beobachtung, dass Künstler in der Regel über das Produkt ihrer Arbeit nur selten selbst zu urteilen imstande sind, sondern oft nur von dem reden, was sie mit ihrer Arbeit wollten (jenes berühmte Kunstwollen der Wiener kunsthistorischen Schule von Alois Riegl).

Der holländische Musikologe Frits Noske wies in den 1960er Jahren auf ein Phänomen der Renaissance hin, das in diesem Zusammenhang nicht nur für diese Epoche stilbildend sein könnte, die Gesetzlichkeit der „forma formans“. Damit ist jene Eigenschaft beschrieben, dass sich aufgrund einer bestimmten Grundkonstellation das Werk aus sich selber weiterentwickelt, der der Schöpfer desselben nur als eine Art Übersetzungsgehilfe zu folgen habe.

Das könnte einerseits als idealisierte „musica mundana“ interpretiert werden, andererseits aber auch ganz im Sinne Simenons als jene Selbstläufermanie seiner Handlungsträger, die erst am Schluss den wahren Täter freigibt.

### **Höchstqualität als Emergenzvariante**

So sehr sich der individuelle Künstler und nicht nur das Genie als Werkzeug von Emergenz empfindet und auch gesehen werden muss, so anders ist in der qualitativen Bewertung künstlerischer Arbeit jenes schon angesprochene Adjektivum emergentiv zu beschreiben, das nur wenigen Höchstleistungen generell zugesprochen wird. Dort ist Emergenz der objektivierte,

oder besser: allgemein nachvollziehbare Nachweis einer Leistungskapazität, die vorher nicht gesehen wurde, die auch nicht vorhersehbar war und dadurch den Evolutionsfetisch Qualitätssteigerung aus jeder Diskussion verbannt, aber die künstlerische Welt nachhaltig und grundlegend verändert.

Nikolaus Harnoncourt führte dafür den Begriff der „Zeitlosigkeit“ ein, also eines Phänomens, das ausdrückt, dass, abgesehen von aller historischen Zeitgebundenheit, die alle künstlerische Arbeit immer in sich birgt, das Werk oder den Prozess eine auch für die Gegenwart und die Zukunft gültige Qualität vermitteln lässt, die allgemeinsinnliche Wahrnehmung verändert. Das kann derzeit gut in China mit Mozart beobachtet werden, wo Kulturen, die ganz andere audielle Ästhetiken haben, durchdrungen werden können.

Die Erreichung dieser emergenten Phase ist weder prognostizierbar noch erklärbar, und wird in der Regel sofort begriffen, aber aus verschiedensten Gründen oft im Nachhinein geleugnet (aufgrund nationalistischer Prioritäten, Marktinteressen, Ideologien...). Auch hier versagen Psychologie und naturwissenschaftliche Messungen. Stattdessen sind andere Faktoren beobachtbar, die allerdings durch das Zusammentragen von Detailwissen über die handelnden Personen weitläufig gestützt, wenn auch nicht vollständig dokumentiert werden können. Ganz gewiss steht fest, dass es in den einzelnen Genres der Kunst Begabungsdifferenzen gibt, die von überdurchschnittlich bis optimal reichen können.

In der Regel schaffen sich die optimalen Begabungsansätze bei optimaler Sozialisation schon im frühen Kindesalter Durchbruch. Dies hängt weniger mit Dressur zusammen, wie unsere bildungsfehlgeleitete Kuschelgesellschaft glauben möchte, sondern mit dem unbändigen Wunsch der Kinder, mit dem, was in ihnen grundgelegt ist, etwas anzufangen. Alle Studien der frühen Kindheit, die ich bei emergentivverdächtigen Künstlern aus der emergentiven Phase in den letzten 30 Jahren vorlegte, beweisen dies augenscheinlich.

### **Originalität läuft nicht allein auf Emergenz hinaus**

Das zweite überraschende Faktum ist, dass nicht Originalität im Sinne des 19. Jahrhunderts die einzig entscheidende Dimension von Emergenz darstellt. Die Vorstellung, etwas gänzlich Neues zu schaffen, trifft zwar manchmal zu wie bei Picasso, und selbst da nicht in allen Stilismen. Auch durch eine neue Formallösung wie bei der Zentralperspektive oder in einer derart abgehobenen Individualität wie bei Paul Klee. Die Mehrheit der im emergenten Stadium vereinten Künstlerpersönlichkeiten haben die anderen Grundparameter kunst kreativen Vermögens dermaßen in die Höhe geschraubt, dass die Komplexität des Arbeitsergebnisses die so oft beschworene Originalität emanzipatorisch egalisiert.

### **Andere emergente Kreativitätsparameter**

Friedrich Schiller war beispielsweise ein Spezialist für jene Fluktualität, die in immer neuer, historisch bezogener Verkleidung wiederkehrend das gleiche Problem zwischen Macht und Individuum, Politik und Privatheit, Ethik und brutalem Primitivismus seinen Dramen zugrunde legte. Rembrandt mit seinen um die 100 Selbstportraits und seinen Jesus-Radierungen schließt sich ebenso an wie Pablo Picasso, der, abgesehen von seinen neuen Stilismen, ununterbrochen das Verhältnis zwischen Mann und Frau von den ersten bis zur letzten Zeichnung thematisierte. Das Musterbeispiel für auf die Spitze getriebene Flexibilität stellt Leonardo da Vinci dar, dessen Werk nicht nur zwischen Wissenschaft und Kunst keinen Unterschied kannte, sondern dessen Vielseitigkeit seinen Ruhm schuf, so dass wir bis heute von einem nachleonardischen Zeitalter sprechen. Er war Maler, Plastiker, Architekt, Dichter und Konstrukteur, Komponist und Ingenieur, Intellektueller, Anatom, Botaniker und Geologe, Hydrologe und Aerologe, Optiker und Mechaniker mit der gemeinsamen Klammer, alles in Angriff zu nehmen, was für die Menschheit interessant schien, und es in verschiedenen Disziplinen nach deren festgelegten, aber auch neu erdachten Prinzipien auszudrücken.

Die Sensitivität, die in der Kunst den Hort des Seismographischen beherbergt, weil sie die Fähigkeit hat, gesellschaftliche Veränderungen, Trends, Moden, Strömungen, die in der Luft liegen, wahrzunehmen, darauf zu reagieren und meistens, bevor sie eintreten, entsprechend auszudrücken, ist in ihrer Emergenz nur von den nachfolgenden Epochen her wahrzunehmen, wobei die Gefahren von Überprojektionen immer gegeben sind.

Das nach wie vor vom Publikum und leider auch von vielen Regisseuren unbemerkte Diktum der musikalischen „libertá-Affirmation“ im Finale des ersten Aktes von Mozarts *Don Giovanni*, von allen Beteiligten aus drei deutlich voneinander unterschiedenen Schichten, fast möchte man sagen: gesellschaftlichen Klassen siebzehn mal im Kampfruf der all' armi-Quarte wiederholt, zählt ebenso dazu wie Picassos *Guernica*-Bild von 1937, das nach den vielen Erfahrungen der frühen Jahre, den flachen Bruchstücken des Kubismus, den versetzten Augen, Ohren, Profilen und Gliedmassen, den kraftvollen abstrakten Formen der primitiven afrikanischen Kunst, der Metapher der bei ihm immer präsenten Minotaurus-Serie, zu einer Symbolik für die Gewalt als vis à vis gerierte. Aber es brachte auch das unübertroffene bildhafte Symbol für jenen anonymen modernen Krieg, der seit der Irak- und Jugoslawienkrise Routine zu werden scheint. Übrig bleiben nur gequälte zerstörte Folgen, Leid, Unsicherheit, Opfer unkenntlich auf allen Seiten, während der auslösende Täter samt seinem Motiv in Unpersönlichkeit und Unbekanntheit, also in undarstellbares Nichts verschwunden ist. Hier wird ein aktuelles Alltagsphänomen vor mehr als 70 Jahren präzise formuliert.

Diese Diagnose ist ähnlich weit reichend wie Ambrogio Lorenzettis Freskenzyklus von 1338-1340 im Palazzo Pubblico von Siena, das inzwischen zwar acht verschiedene Deutungen erfuhr, aber insgesamt den Charakter einer Weltbilddarstellung von Politik der damaligen Zeit repräsentiert. Tatsächlich geht es um eine politische Summe, um die Synthese verschiedener Traditionslinien von Mikro- und Makrokosmos und von Religion und Politik. Es ist eine gemalte Politologie, vergleichbar mit der „*Summa theologica*“ von Thomas von Aquin, und es ist wohl als erstes Werk der uns betreffenden abendländischen Kunstgeschichte ein Demonstrativum jener nach wie vor vermissten Kunstpolitologie, die wir, wie es Klaus von Beyme formulierte, noch immer als Desiderat ansehen müssen.

Den konstitutiven Faktor der Komplexitätspräferenz, eine zentrale Eigenschaft der Kunst als offenes System, parallel zu Leben und jeder gedachten anderen Realität, massiv kontradiktorisch zur Wissenschaft, trieb Joseph Beuys auf die Spitze. Er wies diese Sicht der Welt in Gestaltqualitäten nach, die von der einfachen Zeichnung bis zu den Rauminstallationen, zu den Multiplen und selbst zu seiner sozialpolitischen Arbeit wie der *Stadtverwaltung* (!) von Kassel (1978), oder zu dem, wenn auch kurzen, Dasein als grüner Bundestagsabgeordneter reichten. Auch deswegen zählt er selbst auf dem ominösen Kunstmarkt nach wie vor zu den wichtigsten Künstlern des 20. Jahrhunderts, weil er die Domänen von kognitivem, emotionalem und sozialem Bewusstsein in Person und Werk geradezu auffällig demonstrierte.

Ganz anders in der Darstellung von Komplexitätspräferenz verhielt sich Ludwig van Beethoven. In seinen Werken, deren Titel ohne Opuszahlen jene mit Opuszahlen, die gewöhnlich als einzige aufgeführt werden, weit übersteigt, auch wenn wir sie kaum kennen, suchte er sowohl quantitativ alle auditiven Gattungs- und Botschaftsmöglichkeiten menschlicher Existenz auszuloten, qualitativ dazu in zentralen Arbeiten musikalische Weltbilder zu entwerfen, die in ihrer Inhaltlichkeit soweit verstanden wurden, dass sie teilweise politischen Manifestationscharakter erhielten. Ist heute auch nur die humanistisch-brüderliche Variante der *Neunten Sinfonie* von Beethoven populär, die nicht zufällig zur Europahymne wurde (Herbert von Karajan redete sie Jean Monnet ein!), stellt sein Gesamtwerk unmissverständlich klar, dass diese Komplexität auch für andere Zielvorstellungen eingesetzt werden kann. Er selbst hielt sein Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg bei Vittoria* für sein bestes Werk überhaupt. Er versuchte, in einer Reihe von Agitationsmusiken verschiedene politische Zeitaktualitäten einzufangen, neben Herrschaftsbestätigungen sogar kontradiktorische wie republikanische. Er transformierte die Folklore verschiedener Länder zu Kunstäußerungen, schuf der Frauenliebe ein Denkmal in *Fidelio* und suchte den Aspekt des Todes und seiner Überwindung in nahezu zwanzig Werken von allen Seiten her zu beleuchten. Beethoven brachte nicht nur die menschliche Stimme in der *Missa solemnis* an deren physische Grenzen, sondern auch das

instrumentale Vermögen in seinem *Violinkonzert*. Er lotete auch die primitive Trivialität von Kriegsmusik aus und trieb die Dialektik in Sonate und Streichquartett an den Rand der Selbstzerstörung. Die eigenhändige Überschrift über dem *Kyrie*, „Von Herzen möge es zu Herzen gehen“ zeigt, dass die emotionale, also unbestimmbare Ansprache für ebenso wichtig gehalten wurde, wie die kognitive Fertigkeit der Kompositionslehre.

Es ist gewiss kein Zufall, auch wenn die beiden sich nicht so recht verstanden haben, dass der Weimarer Paradeintellektuelle Johann Wolfgang von Goethe sich als Pendant des musikalischen Wiener Vordenkers darstellt. In die gleiche Zeit der Aufklärung hineingeboren, hochgebildet, intelligent, clever und welterfahren, versuchte er in der Dichtung Ähnliches wie Beethoven, was ihm nicht nur vergleichbar quantitativ, sondern auch qualitativ glückte. Goethes *Faust* in beiden Teilen demonstrierte denn auch Weltbildsicht in absoluter Zeitlosigkeit: die Dimension des hilflosen Intellektuellen, in einer Art von sinnlicher Verführung und alle Sozialmächte umgreifender Korruption bedrängt. Es sind nicht nur die Prinzipia von Gut und Schlecht ausgeführt, sondern auch deren Überschneidungen und Überlappungen, ja Verwischungen, und es wird Stellung bezogen zur physischen wie metaphysischen Dimension der Welt und ihrer Bewohner. Daher ist es kein Zufall, dass kaum ein anderes Werk der Erde derart zitatable wurde wie dieser *Faust*, weil nahezu für alle menschlichen Befindlichkeiten entsprechende Sinnsprüche bereit stehen.

Auch der Faktor der Elaborationsfähigkeit, von Joy Paul Guilford in den 1950er Jahren in die Kreativitätsforschung eingeführt, erfuhr seine emergenten Höhen: prinzipiell schon einmal in der klassischen griechischen Tragödie, wo vor allem Sophokles es schaffte, die kompliziertesten Probleme der Familienbeziehungen nicht nur überzeugend darzustellen, sondern auch denkbaren und nahezu undenkbaeren Lösungen zuzuführen. Er scheut sich nicht, die Vorführung seiner Ideen auch dramatisch-realistisch zu zeigen, und erreicht damit im Zuschauer einen Hauch von Identifikation mit jenem Erlebnis, das die Protagonisten auf der Bühne glaubhaft darstellen. Durch seine Methode, mit der dritten Person des Chores den klassischen Dialog mit der Erzähl- respektive Kommentardimension zu bereichern, schaffte er es, die Transformation der hohen Gesprächskunst auf eine real denkbare Folie zu übertragen und damit persönlicher werden zu lassen. Sophokles' Absicht, nicht nur jedes konventionelle Prinzip zu durchleuchten, sondern auch auf die Individualität, abgelöst vom Schicksal, zu verlagern und sie dementsprechend zu modifizieren, besticht wegen ihrer überzeugenden zutiefst menschlichen Nähe. *Ödipus*, ein Drama, das nebenbei bemerkt, viele Dichterkollegen zu eigenen Entwürfen animierte, zeigt klar die Zielrichtung: das Ende entwickelt sich mit unausweichlicher Konsequenz nicht nur durch den Fluch von oben und die Schurkerei von unten, sondern durch das Zusammentreffen von außen kommender Ereignisse, also Umwelt,

und Ödipus' eigener Aktivität als Subjekt. Hier liegt der zentrale Konflikt zwischen individueller Stärke und fataler oder gesellschaftlicher Gebundenheit. Dieses Problem ist, auch wenn es nahezu von allen Künstlern in der einen oder anderen Form apostrophiert wurde, nach wie vor 2500 Jahre nach der Niederschrift ungebrochen aktuell.

Eine ganz andere Form der Elaborationsfähigkeit entwickelt Franz Schubert in seinen über 600 Liedern. Er macht eine kleine überschaubare dichterische Form der Vorlage zum Kosmos von grundlegenden Aussagen, wobei er niemals die Vorlage in ihrer Inhaltlichkeit verletzt, aber in seiner Vertonung derart bildhaft ausdeutet, dass es zu einer Integration von Text und Musik kommt, was den Dichtern, zum Beispiel Goethe beim *Erlkönig*, nicht immer recht war. Schubert ging es nie um die reale Abbildung im Sinn der Wiedergabe, sondern um die eigene Interpretation der Erfahrung der vorliegenden Quelle, wobei die dichterische Vorlage den Anlass bot, er aber – und deswegen nahm er durchaus verschiedene Qualitäten von Johann Mayrhofer bis Goethe in Kauf – sie in seinem Sinn transformierte. Er nahm die Texte als Zeugnisse poetischer Wirklichkeit ernst und trachtete danach, seine eigene Wahrnehmung dieser Poesie zu erproben. So kompliziert sich auch die musikalische Struktur in ihrem Innenleben darstellen mag, weswegen man sich mit Analysen gar nicht leicht tut, so sprechen die Kompositionen, gleichgültig ob gestern oder heute und in welchem Bildungszusammenhang, sogar in welchem Ambiente sie angeboten werden, die Gefühle des Zuhörers unmittelbar an, und verlangen von ihm, zumindest punktuell in die Sicht oder Hörweise des Komponisten einzutauchen. Gerade im Vergleich mit Goethes Lieblingskomponisten Johann Friedrich Reichardt und dessen ebenfalls erfolgter Vertonung des *Erlkönigs* zeigen sich die Unterschiede. Reichardt besteht auf der Priorität des Textes, Schubert auf der Priorität des selbst empfundenen Inhalts. Reichardt achtet den Dichter, Schubert benutzt ihn, auch wenn er Goethe heißt. Dieser Unterschied mag mit der protestantischen Wortgebundenheit zusammenhängen, der die in Wien immer prioritär gehaltene Phrase des Theatralischen, also des Szenischen, gegenüberstand.

Der kunstrelevante Faktor der Ambiguitätstoleranz beschreibt die Fähigkeit, in einer problematischen und unübersichtlichen Situation zu existieren und trotzdem unermüdlich an deren Bewältigung zu arbeiten. Daraus erklärt sich ein wesentlicher Faktor künstlerischen Daseins, nämlich die oftmals festgestellte Unfähigkeit angepassten Verhaltens in der Sozialsphäre. Wahrscheinlich wird der von der Kunst bestimmte Mensch durch Interessen, Wünsche und Lebensformen anderer, die nicht mit seinen Vorstellungen übereinstimmen, irritiert. Daraus versteht sich ein großes Maß an Kontaktarmut, ja wirklichen Desinteresses am Anderen, weil die Beschäftigung mit dem unmittelbaren Gegenstand seiner spezifischen Kreativität einen hohen dynamischen Zugang erfordert, und oft alle ihr nachgeordneten

Interessen, auch wenn sie die menschliche Nähe von Partner-, Eltern- oder Kinderschaft betrifft, hintanstellt. Auch hier ist Mozart das klassische Beispiel mit seinen drei großen *Sinfonien KV 543, 550 und 551* von 1788, jenem Jahr, das in der Literatur gewöhnlich als Krisenjahr bezeichnet wird. Seine Verschuldung ist riesengroß und treibt ihn zu Bettelbriefen, „sein“ Kärntnerthortheater wird geschlossen, das vierte Kind Theresia stirbt am 19. Juni und – trotzdem: die Werkliste ist länger und schwergewichtiger als in anderen Jahren. In diesem Jahr mit oft verbal geäußelter Verzweiflung, voll Umzugsproblematik, voll Intrigen um den *Don Giovanni* – im Werk ist keine Rede von Trostlosigkeit und Verzweiflung, im Gegenteil es stellt die kraftvollste Aussage von hoher Ichstärke, eine bis dahin unbekannte Schärfe sinfonischer Dialektik, die Reibung von erstarrter konventioneller Form und lebendiger Musizierpraxis, kurzum: positivst besetzte Affirmation, ja eine Art gütiger Weisheit dar.

Diese für die Kunst konstitutiven Kreativitätsfaktoren stehen, wie schon angedeutet, in unmittelbarer Konkurrenz zum Klischee der Originalität als die Hervorbringung des Neuen in formaler Hinsicht. Die Summation der konstitutiven Parameter in der emergentiven Phase erhöht selbstredend die Qualität in nahezu unendliche Höhen.

In der Kunst ist also, so viel war zu sehen, Emergenz zweifach besetzt. Als Startelement in der Vorstellung des Künstlers mit aller utopischer Relevanz und in der Beurteilungsdimension der Höchstqualität, die nach den Regeln der Kreativitätsforschung beschreib- und einschätzbar, aber nicht messbar ist. Vielleicht liegt gerade darin die Ursache, dass sie, die Kunst, Menschen in völlig unterschiedlicher Art anspricht.