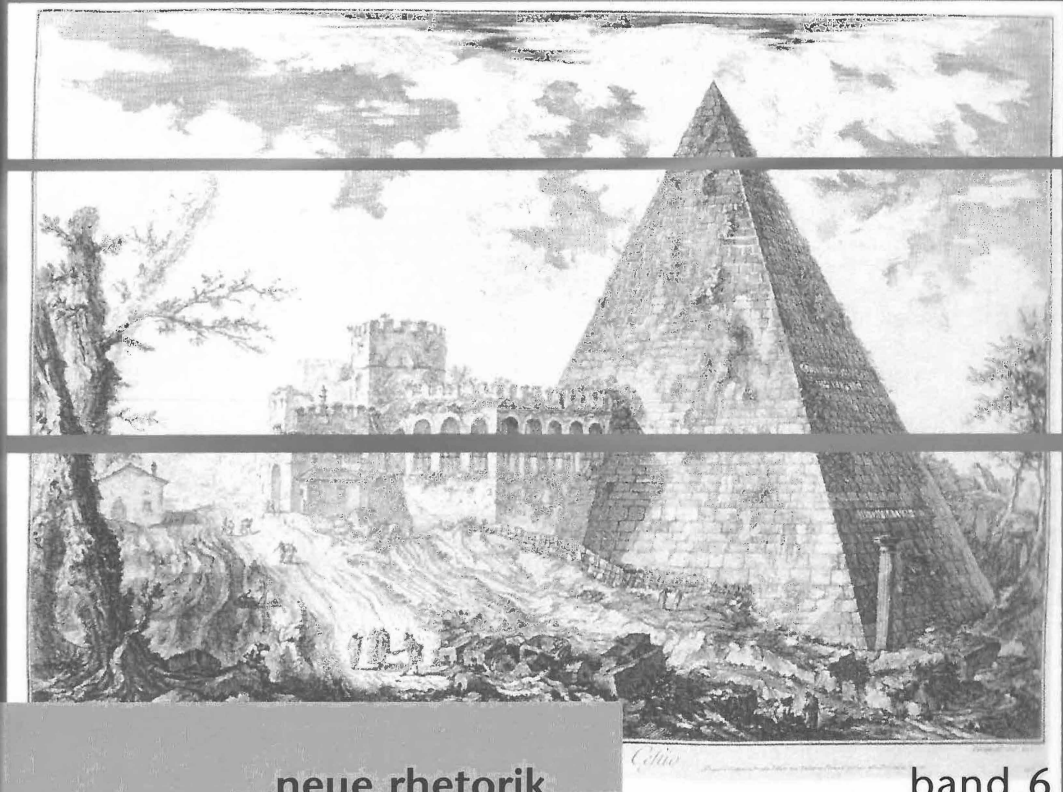


Joachim Knape · Achim Litschko

Kreativität



neue rhetorik

band 6

WEIDLER Buchverlag

1

2

Joachim Knappe • Achim Litschko (Hrsg.):
Kreativität. Kommunikation – Wissenschaft – Künste

neue rhetorik 6

Herausgegeben von Joachim Knappe



Weidler Buchverlag Berlin

Joachim Knape • Achim Litschko
(Hrsg.):

Kreativität

Kommunikation – Wissenschaft – Künste

*Außencover-Vignette mit dem Architekturensemble der Cestius-Pyramide
in Rom*

Nach: Giovanni Battista Piranesi: Veduta del Sepulcro di Cajo Cestio

In: G. B. P.: Vedute di Roma. Rom 1778

© Weidler Buchverlag Berlin 2013

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

ISBN 978-3-89693-601-1

www.weidler-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Joachim Knappe

Einführung in die Beiträge des Bandes 9

Kreativität und die Natur der Dinge

Joachim Knappe

Kreativität 23

Günter Küppers

Kreativität als Prozess in Natur und moderner Kochkultur 41

Axel Hoff

Dogmen und Kreativität in der Naturwissenschaft 57

Kreativität in der rhetorischen Theorie

Tobias Schmohl

Kreativität im Fokus der Rhetorik 83

Philipp Erchinger

Handlung, Identifikation und Ermöglichung von Differenz.
Zur Kreativität der Rhetorik in literaturwissenschaftlicher
Perspektive 107

Stefanie Luppold

Kreative Kalküle. Kreativität und Persuasion
aus textrhetorischer Sicht 135

Lisa Überall

„Bitte... zähme mich!“ – Überlegungen zum kreativen Umgang mit Emotionen in der Rhetorik 165

Joachim Knappe

Kreativität der spontanen Findung. Inventivik im rhetorischen Stegreif heute, bei Alkidamas und Heinrich von Kleist 183

Kreativität in der rhetorischen Praxis

Achim Litschko

Nachdenken über Kreativität in der Werbung 223

Klaus Steinke

Nachgeben, siegen oder gewinnen? Der kreative Funke in Verhandlungen und Verhandlungsführungsausbildung 239

Frank Duerr

Mind|Things – Kopf|Sache. Studierende erarbeiten ein Ausstellungskonzept 253

Kreativität und künstlerische Praxis

Sven Bohse

Kreativität in der Filmbranche 267

Mark Krause

Kreativer Zufall und malerische Komposition. Anmerkungen zur Live-Malerei am Beispiel von „Kommen und Gehen“ 287

Matthias Ockert, Joachim Knappe, Hagen Schick

Gespräch über Kreativität und moderne Musikkomposition 297

Register zu Namen und Sachen 331

Vorwort

Hilfe, wir stecken in der Kreativitätskrise. Als die amerikanische Zeitschrift ‚Newsweek‘ vor zweieinhalb Jahren diesen Aufschrei zusammen mit den Ergebnissen eines Torrance-Kreativitätstests an 300.000 Kindern und Jugendlichen publizierte, klang das wie die Ansage für ein Ende des amerikanischen Traums. Zum ersten Mal habe der Nachwuchs des Landes in dem Anderthalbstunden-Test weniger Punkte erzielt. Bis in die neunziger Jahre war der CQ – der Kreativitätswert als Analogon zum Intelligenzquotienten IQ – stetig gestiegen. Nun also der Knick, der Pisa-Schock für die Innovationsweltmeister.

Mit diesen Sätzen eröffnet der Wissenschaftsjournalist Joachim Müller-Jung seinen Artikel zum Thema „Kreativität ist die neue Intelligenz“ (FAZ vom 30. Januar 2013). Darin sagt er nicht, wie es in Amerika wohl weiter gehen wird, sondern fasst im weiteren Verlauf seiner Erörterungen den derzeitigen Stand der neurowissenschaftlichen Hirnforschung zum Thema Kreativität zusammen. Das ernüchternde Ergebnis lautet, dass sich unsere naturwissenschaftlich gewonnenen Kenntnisse über „das Geheimnis kreativer Menschen“, wenn überhaupt, nur „schemenhaft“ beschreiben lassen.

Dennoch wird kaum jemand das Phänomen Kreativität als Tatsache leugnen. Der Begriff bezieht sich freilich auf ein auf Psychologie, Sozialbeobachtung und Analyse kultureller Praktiken gegründetes Konstrukt, was natürlich nicht heißt, dass dem Phänomen nicht auch biologische Gegebenheiten zugrunde liegen. Damit wird deutlich, dass viele Disziplinen am Konzept und am Verständnis von *Kreativität* arbeiten müssen. Davon legt auch dieser Band Zeugnis ab, der sich auf die Bereiche Kommunikation, insbesondere auch Rhetorik, wissenschaftliches Arbeiten und ‚Kunstproduktion‘ konzentriert.

In den modernen Gesellschaften ist das Konzept *Kreativität* ein erstrangiges Thema, weil sich daran, wie aus dem obigen Zitat ersichtlich wird, so bedeutsame gesellschaftliche Faktoren wie ‚Innovation‘ und ‚Fortschritt‘ knüpfen. So gibt es auch Umfragen, die besagen, dass in Deutschland nur etwas mehr als 5 % der Menschen am Arbeitsplatz kreativ sein können. Das ist erstaunlich wenig in einem Land, das doch ganz auf Innovation und Vorsprung bei verkaufsfördernden Entwicklungen setzt. Die genannte statistische Zahl

ist aber vielleicht weniger überraschend für jene, die Deutschland für ein Land der angepassten Ordnungsliebhaber halten, die auf Disziplin und Anpassung setzen. Deklamatorisch freilich wird jeder in unserem Land die Kreativität befürworten und hoch halten, auch wenn sie in der Praxis eher ein Fremdkörper zu sein scheint. Doch worum geht es dabei eigentlich?

Am 9. und 10. Februar 2007 wurde vom RHETORIKFORUM in Tübingen eine interdisziplinäre Tagung veranstaltet, die sich dieser Frage widmete. Es fanden sich Theoretiker und Praktiker aus diversen Arbeitsfeldern zusammen: Kommunikation, Psychologie, Werbung und PR, Ingenieurwesen und Physik, Design in der Automobilwirtschaft, Künste einschließlich Kulinarik sowie der wissenschaftlichen Rhetorik. Einige ihrer Beiträge, die alle das Konzept *Kreativität* in den Mittelpunkt stellten, sind in diesem Band abgedruckt; einige weitere sind hinzugekommen. Ausdrücklich sei auf das *Register* zu diesem Band verwiesen. Es dokumentiert das weite Spektrum all jener Begriffe, mit denen in der Kreativitätsforschung gearbeitet wird.

Das RHETORIKFORUM hat zu Tagung und Herausgabe dieses Bandes einen finanziellen Beitrag geleistet, mit dem es sich bei seinem langjährigen zweiten Vorsitzenden Achim Litschko, der hier auch als Mitherausgeber und Beiträger fungiert, für sein Engagement bedankt.

Die redaktionellen Arbeiten lagen bei Dr. Gregor Kalivoda. Die graphische Gestaltung übernahm Thomas Susanka. Redaktionelle Hilfe leisteten zudem Katie Böhme, Kathrin Schelling und Fabian Strauch. Ihnen sei gedankt.

Tübingen im Frühjahr 2013

JK

Kreativität der spontanen Findung. Inventivik im rhetorischen Stegreif heute, bei Alkidamas und Heinrich von Kleist

Zu den großen Entscheidungsmomenten, ja, rhetorischen Sternstunden der europäischen Geschichte gehört jene Minute, in der die Französische Revolution im plötzlichen Umschlag des Denkens einer Person zu sich selbst fand. Der Dichter und Essayist *Heinrich von Kleist* nennt diesen Moment den „Donnerkeil“ des Mirabeau“, mit dem jener Politiker 1789 in der beinahe hilflos vor dem Aus stehenden französischen Ständeversammlung alles mit einem spontanen Gedanken aus der Situation heraus rettete. Es war jener *Donnerkeil*, so Kleist, mit welchem der Graf Mirabeau

den Zeremonienmeister abfertigte, der nach Aufhebung der letzten monarchischen Sitzung des Königs am 23. Juni, in welcher dieser den Ständen auseinanderzugehen anbefohlen hatte, in den Sitzungssaal, in welchem die Stände noch verweilten, zurückkehrte, und sie befragte, ob sie den Befehl des Königs vernommen hätten? ‚Ja‘, antwortete Mirabeau, ‚wir haben des Königs Befehl vernommen‘ – ich bin gewiß, daß er bei diesem humanen Anfang, noch nicht an die Bajonette dachte, mit welchen er schloß: ‚ja, mein Herr‘, wiederholte er, ‚wir haben ihn vernommen‘ – man sieht, daß er noch gar nicht recht weiß, was er will. ‚Doch was berechtigt Sie‘ – fuhr er fort, und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf – ‚uns hier Befehle anzudeuten? Wir sind die Repräsentanten der Nation.‘ – Das war es was er brauchte! ‚Die Nation gibt Befehle und empfängt keine‘ – um sich gleich auf den Gipfel der Vermessenheit zu schwingen. ‚Und damit ich mich Ihnen ganz deutlich erkläre‘ – und erst jetzo findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt: ‚so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsre Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.‘ – Worauf er sich, selbst zufrieden, auf einen Stuhl niedersetzte.“¹

Mit dieser kleinen Fallanalyse und weiteren, von denen später noch die Rede sein soll, macht Heinrich von Kleist seine nur im Ansatz mitgeteilte Theorie

1 Ich zitiere im Folgenden Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* nach Kleist, hg. v. Streller 1984, hier: S. 454–455. Paul Sethe kommentiert die historische Szene, die Kleist hier in eigenwilliger Weise verarbeitet, in seinem Klassiker zur Französischen Revolution wie folgt: „Eine solche Sprache hatte Frankreich noch nie gehört. In ihr erkannte sich die ganze Nation wieder, in ihrer Verachtung für die Hofschranze wie in ihrem leidenschaftlichen Aufbegehren. In diesen Worten wurde die Revolution vollzogen.“ Sethe 1965, S. 29.

von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden evident.² Der mathematisch-naturwissenschaftlich geschulte Kleist gehört ausweislich zahlreicher Essays und Miszellen zu den originellsten und scharfsinnigsten Denkern der Zeit um 1800. In dieser Hinsicht ist er als Anreger und Hypothesenlieferant für moderne Verhaltensanalyse erst eigentlich noch zu entdecken.³ Kleist hat bei seinen naturwissenschaftlichen und juristischen Studien gelernt, seine Überlegungen auf genaues Beobachten zu stützen. Insofern haben seine Dichtungen wie seine Abhandlungen stets einen empirischen Grund.

Kleist tritt dann mit seiner äußeren Umwelt und letztlich auch mit uns in ein kommunikatives Interaktionsverhältnis, wenn seine Überlegungen gedruckt und damit adpragmatisiert, d.h. in ein kommunikatives Handlungsgeschehen eingeführt und zugänglich gemacht werden. Das ist das Kommunikationsgeschehen erster Ordnung (extrinsisch). Wenn Kleist in seinen Text, wie in unserem Fall geschehen, aber kleine Erzählungen oder kleine Szenen einbaut – etwa den Grafen Mirabeau betreffend – dann können wir auch diese textinterne virtuelle Welt in den Blick nehmen und in ihrer inneren Struktur oder etwa auch hinsichtlich ihres kommunikationstheoretischen Verweiskarakters untersuchen. Dabei untersuchen wir das Kommunikationsgeschehen zweiter Ordnung (intrinsisch).⁴ Mit Hilfe unserer Fähigkeit zur Immersion können wir uns für Momente in die imaginierte Szenerie der Textwelt hineinphantasieren, dann wieder heraustreten und im lebensweltlichen Zusammenhang unserer *actual world* darüber nachdenken.⁵

Ähnlich können wir mit einem Text des Sophisten *Alkidamas* (4. Jh. v. Chr.) umgehen, der in die Reihe der wenigen frühen griechischen Rhetoriktheoretiker gehört, von denen überhaupt noch schriftliche Zeugnisse und theoretische Äußerungen erhalten sind. Alkidamas und Kleist verbindet das Nachdenken über die Stegreifrede (den *autoschediasmós*, also die erst im Ereignismoment entstehende und dabei zugleich performierte rhetorische Hervorbringung, bzw. das *ex tempore dicere*), freilich unter differenten Prämissen und in großer zeitlicher Distanz. Eine Beschäftigung mit beider Äußerungen zur Spontanrede lohnt sich, weil wir es – wie gesagt – nicht nur mit Spekulationen, sondern mit erfahrungsgestützter Reflexion zu tun haben, die sich mit neueren Ansätzen verbinden lässt.

Im Folgenden wird es also ums freie Reden gehen und hier insbesondere um jenen Aspekt, den die klassische Rhetoriktheorie *inventio* nennt, also das

2 Am Schluss des Textes heißt es: „Die Fortsetzung folgt“ (Kleist, S. 459), doch diese Fortsetzung ist nicht überliefert.

3 Ein Beispiel für das Kleist'sche Anregungspotenzial findet sich in Knappe 2008.

4 Zu den rhetorischen Kommunikationsordnungen vgl. auch Knappe 2012b, S. 24f.

5 Zur Immersion siehe Ryan 2001, S. 14 und Kümmel-Schnur 2008, S. 526.

Finden oder Erfinden wichtiger materialer und formaler Grundelemente der Rede. Schon die antiken Theoretiker wussten allerdings, dass sich dieser inventive Produktionsaspekt im Redegeschehen nur systematisch, nicht jedoch praktisch vom dispositiven und elokutiven Vertextungsgeschehen, d.h. den Ordnungs- und Formulierungskalkülen und -praktiken der Arbeit am Text trennen lässt. Es soll also um die Frage gehen, wie unter den Bedingungen des Stegreifs ein rhetorisch sinnvoller (d.h. überzeugender) Gedankengang entstehen, sich weiterentwickeln und auch zur adäquaten Textgestalt finden kann. Dabei gewinnen die nötigen Formen der Textkreativität eine eigene Kontur, die sich abhebt von der Sachkreativität.⁶ Wir werden der Kreativität aber auch hier als dem großen emotional-kognitiven Problemlöser begegnen, der sich von alten Mustern abkehrt, sei es im Fall schwacher oder aber starker Kreativität.⁷ Von beidem wird im Folgenden die Rede sein.

1 Die Kommunikationsmodi Monolog und Dialog

Zunächst ist noch auf eine andere wichtige Differenz hinzuweisen, die die Kommunikationsmodi betrifft. Wenn Alkidamas die Stegreifrede (den *autoschediastikós lógos*) in seiner vollständig erhaltenen Rede *Über die Verfasser schriftlicher Reden* aus der Zeit um 390 vor unserer Zeitrechnung auch theoretisch zur eigentlichen und authentischen rhetorischen Operation erklärt,⁸ meint er damit ganz selbstverständlich die rhetorische Zentraltextsorte *Rede* (gr. *lógos*, lat. *oratio*) mit ihren Unterarten.⁹ Im kommunikationsmodalen und gattungstheoretischen Sinn handelt es sich bei *Reden* um Texte, die dem monologischen Kommunikationsmodus gehorchen. Anders als Gespräche sind sie daher *uniautorisiert* (nur vom Sender verantwortet), *uniintentional* (ganz vom Anliegen des Senders geprägt), *unilateral* (nur vom Sender ausgehend) und *unidirektional* (nur in Richtung Adressaten sendend) konzipiert.¹⁰ Die auf solche Reden bezogenen direkten Publikumsreaktionen sind in den meisten Settings nur als kontingente Randerscheinungen¹¹ und nicht als Diskussi-

6 Diese kann sich etwa als Dingkreativität im Prozess der Produktion von handwerklichen und industriellen Waren und Gegenständen zeigen.

7 Siehe dazu Knappe in diesem Band, S. 31

8 Der Alkidamas-Logos ist zweisprachig abgedruckt in Alkidamas, hg. v. Schirren/Zinsmaier 2003.

9 Knappe 2003.

10 Knappe 2009, S. 16f.

11 Im strengen Sinne gar als Störfaktoren zu klassifizieren, was sie freilich oft für Antagonisten attraktiv macht.

onsbeiträge eingestuft, wie sie das Gespräch als Kommunikationsmodus vorzieht. Der rhetorische Monologismus hat ganz bestimmte Folgen sowohl für die im Vorfeld des Kommunikationsereignisses angesiedelte Textproduktion als auch für die später im Moment der Performanz, dem eigentlichen Kommunikationsakt, eventuell erfolgende Textadaptation ans konkrete Setting (etwa Anpassungen ans vorgefundene Publikum).¹²

Ganz anders verhält es sich mit den Möglichkeiten des Dialogismus im Gespräch. Hier ist das Zusammenwirken von mindestens zwei Partnern konstitutiv. Sie schaffen und verantworten gemeinsam, was am Ende als *Text* des Gesprächs ‚ins Protokoll‘ kommt. Oratorisches Gegeneinander und gesprächsnotwendiges Miteinander überlagern sich im Gespräch. Anders gesagt: Rhetorisch gesehen verfolgt jeder Sprecher im Gespräch seine Teilziele, gesprächstheoretisch gesehen aber hat jeder Gesprächsteilnehmer auch, wenn es denn ein echter Dialog ist, bewusst oder unbewusst Verantwortung für das gemeinsame Globalziel.¹³

Vor diesem Hintergrund repräsentieren die im Folgenden zur Veranschaulichung genommenen Beispiele Heinrichs von Kleist einen dritten Typus, handelt es sich doch bei der Mirabeau-Anekdote und bei der Lafontaine-Fabel um Fälle kurzer *Wechselrede*. Sie erfüllen nicht die Gesprächsbedingung der wechselseitigen Durchdringung im Interesse eines gemeinsamen Globalziels des Dialogs, sind aber auch keine für sich stehenden monologischen Reden.

2 Vorgeschichte und Spontanereignis

Beginnen wir beim *Ereignis* als dem interaktionalen Rahmen. Es scheint beinahe müßig zu sein, darauf hinzuweisen, dass die Elementarbedingung für jegliche spontane Rede das *Basis-Setting* der Situativik ist.¹⁴ Die Situativik bedingt im Kommunikationsrahmen unter anderem die körperliche Anwesenheit des Orators, Face-to-face-Interaktion, die damit einhergehende Medialbedingung des Ephemereren sowie den Performanzmodus der Mündlichkeit. Über die Bedeutung dieser Rahmenbedingungen für das Spontangeschehen bei der Vertextung ist später noch zu reden.

12 Knappe 2007, S. 135-150.

13 Knappe 2009, S. 20 Anm. 9 sowie 24f. und 27.

14 Nur der Vollständigkeit halber sei ergänzt, dass sich aus der körperlichen Abwesenheit des Orators bei der Dimission (dem anderen Basis-Setting) natürlich jegliches Fehlen von Spontanrede ergibt. Zur Sekundärmedialität siehe Knappe 2000, S. 100f.

Das konkrete spontane Redeereignis mag zwar – wie es der Begriff der Spontaneität nahelegt und wie es im Fall des Grafen Mirabeau eingetreten ist – eine situativ frei gewählte Intervention eines Orators enthalten, das Ereignis als solches jedoch steht in aller Regel in einem dem Orator bekannten Interaktionsrahmen oder Setting. Nur in extremen Ausnahmefällen gerät ein Orator (d.h. ein auf Persuasion eingestellter Kommunikator) in eine vorher völlig unbekannte Situation, die von ihm ganz plötzlich rhetorisches Eingreifen verlangt. Das ist insofern von Belang, als wir auch für die spontane Rede von Hintergrundwissen, von kognitiv und emotional relevanten Frames und sonstigen Settingdeterminanten ausgehen müssen, die Einfluss auf die Rede nehmen.

Der Graf Mirabeau befand sich, wenn wir an seine eigene Kenntnis des Settings denken, am 20. Juni 1789 in der Versammlung des dritten Standes, zu dem inzwischen viele aus den beiden oberen Ständen übergelaufen waren. Wir haben ein Akteursfeld von weit mehr als den 600 Parlamentariern des dritten Standes vor uns, die als zukünftige Nationalversammlung seit Wochen in der Angst stehen, vom König mit Gewalt auseinandergejagt zu werden. Unter dem Vorsitz des Präsidenten Bailly hielt man Reden und diskutierte. Auch Mirabeau erhielt an diesem Tag schon einmal das Wort und rief zum Widerstand gegen die drohende Auflösungsordre auf. „Dann,“ so Paul Sethe, „kam der Hofmarschall, der Marquis von Brèze, herein, der für die Räumung des Saales verantwortlich war. Er entledigte sich seines Amtes mit gemessener Höflichkeit. „Meine Herren, Sie haben doch den Befehl des Königs vernommen?“¹⁵ Das nun ist der Moment für die von Kleist rekonstruierte spontane Intervention Mirabeaus.

3 „Erregung des Gemüts“

Das spontane Ereignis beruht auf Kontingenz und besteht infolgedessen im ungeplanten oder nur schwach oder gar nicht präparierten Hervortreten des Orators. Diese Kontingenzbedingung gilt nicht in gleicher Weise für das Setting. Hier tut sich der bereits angedeutete wichtige Raum für die „Erregung des Gemüts“¹⁶ auf, wie es Kleist ausdrückt. Meistens haben nämlich die rhetorischen Spontanereignisse, wie im Fall des Grafen Mirabeau, eine bekannte Vorgeschichte (quälende innere Emanzipation der Vertreter des französischen dritten Standes innerhalb weniger Wochen); sie haben einen redeprovokieren-

15 Sethe 1965, S. 29.

16 Kleist, S. 458f.

den Anlass (hoch emotionale und gespannte Erwartung auf die Ordre des Königs), eine appell-lenkende Akteurskonstellation (durch den Ballsaalschwur zusammengeschweißte Nationalversammlung, die auch den Überläufern aus den oberen Ständen ihr Selbstbewusstsein vermitteln muss), bestimmte epistemische und psychologische Frames (Wissen über die Unentschlossenheit der royalen Gegenseite; Aggression gegenüber Adel, Klerus und dem ganzen Ancien régime; Ichdarstellung und Positionierungsbedürfnis des Grafen Mirabeau selbst) sowie einen spezifischen Aufmerksamkeitsfokus, der die Wahrnehmung lenkt und das Thema zuspitzt (Konzentration auf den Umgang mit dem Hofmarschall als Vertreter des alten Souveräns, gegebenenfalls seine Zurückweisung, und Definition der eigenen Position als neuer Souverän). Das sind die Einstellungs determinanten bei Mirabeau als Beteiligten. Das Ereignis selbst aber, ob es eintritt, dass es eintritt und wie es gegebenenfalls eintritt, ist der eigentliche Kontingenzfaktor.

Selten ist der rhetorische Akteur, der Orator, vor eine völlig überraschende Lage gestellt. Meistens kann er vor dem rhetorischen Akt seine Kalküle im Rahmen von Vorfeldplanungen anstellen. „Ja man kann sagen, dass der entscheidende kognitive Vorsprung (das Proterhema) gegenüber den anderen Gesprächspartnern gerade in der sorgfältigen und gründlichen Präparation des Orators gründet.“¹⁷ Das hat selbst der ganz auf die Situativik und die spontane Rede festgelegte Grieche Alkidamas in Rechnung gestellt:

Nun soll man aber nicht glauben, daß wir zum planlosen Daherreden auffordern, wenn wir der Improvisationskunst [*autoschediastikē dýnamic*] vor der Schreibkunst den Vorzug geben. Vielmehr sollen sich die Redner unserer Ansicht nach die Gedanken und ihre Anordnung mit Vorbedacht zurechtlegen, im wörtlichen Ausdruck aber improvisieren.¹⁸

In diesem Sinn hat man bei der Stegreifrede auch von einer „geplanten Planlosigkeit“ gesprochen.¹⁹ Dabei ist das Wissen über die von der absehbaren Situation geforderten Bedingungen zu trennen von den allgemeinen Kenntnissen des geschulten Orators.

Wie immer bei rhetorischer Kompetenz ist auch hier der geglückte Erwerb von Wissen über das interaktionale Möglichkeitsspektrum (Kenntnisvorsprung) und eine gute Ausbildung der Fähigkeit zur optimalen Gesprächsvorbereitung (Präparationsvorsprung) Voraussetzung. Zweifellos spielt auch hier der Erfahrungsvorsprung eine große Rolle.²⁰

17 Knappe 2009, S. 27; siehe auch 2000, S. 87-89.

18 Alkidamas, 33.

19 Bader 1994, S. 55-62.

20 Knappe 2009, S. 30.

Die vom Orator vorab ins Kalkül gezogenen Settingdeterminanten fungieren zugleich als Anreger und Blockierer. Sie *regen an* und fordern heraus, wenn der Orator die Determination der Situation als solche überwinden will, sei es – wie im Fall Mirabeaus – dass man mit revolutionärem Impetus den ganzen Rahmen sprengen oder die mentale Befindlichkeit der anderen durch Überzeugungshandeln auf einen neuen Stand bringen will. Sie *blockieren* hingegen, wenn der Überzeugungswille des Sprechers lediglich auf eine Horizont- oder Normerfüllungsrhetorik geeicht ist.

4 Der spontane Text

Aus rhetoriktheoretischer Sicht muss der Kommunikator in all den oben genannten Fällen als persuasionsorientierter Orator handlungsmächtig eingestellt hervortreten, um sein Anliegen voranzubringen oder ihm zum Durchbruch zu verhelfen. Dazu braucht der Orator das geeignete Instrument. In aller Regel ist dies ein entsprechender Text, der im richtigen Moment formuliert und performiert wird. Seit der Antike wird in diesem Zusammenhang über die zwei hier in Betracht kommenden Textentstehungstypen diskutiert. Es handelt sich um den einerseits *präparierten Text*, andererseits um den *spontanen Text*; oder: um den Typus des im Vorfeld genau vorbereiteten oder den des im rhetorischen Ereignismoment erst entstehenden Textes.

Der genannte Logos des Alkidamas über die Redenschreiber befasst sich mit der Unterscheidung dieser beiden Typen. Alkidamas geht nicht vom Kommunikationsmodus des Gesprächs aus, sondern bezieht sich durchaus auf monologische Reden oder Wechselreden, die eingebettet sind in situative Settings mit Ablaufschemata, die Rede und Gegenrede erlauben, ja, sogar fordern: politische Volksversammlung und Gerichtsprozess. Ironisch macht Alkidamas klar, dass hier Formulierungskompetenz im Ereignismoment gefragt ist: „Wenn der Ordnungsbeamte in der Versammlung ruft: ‚Wer von den Bürgern möchte das Wort ergreifen?‘ oder wenn die Wasseruhr im Gerichtssaal bereits zu laufen begonnen hat, wäre es da nicht lächerlich, wenn sich der Redner [*rhētōr*] zu seiner Schreibtafel begäbe, um eine Rede [*lógos*] aufzusetzen und auswendig zu lernen?“²¹ Natürlich ist sich Alkidamas darüber im Klaren, dass es auch unter den Bedingungen situativer Mündlichkeit Vorfeldkalküle gibt. Doch warnt er mit zwei Einwänden vor der präparierten Rede. Der erste Einwand betrifft die für ihn wahrscheinliche Aptomverfehlung (mangelnde Situationseichung). Anders gesagt: Wer vorab etwas auf-

21 Alkidamas, 11.

schreibt,²² der *schreibt* im Rahmen solch einer präparatorischen Textverfassung ohne Rücksicht auf das wichtigste Regulativ der Rhetorik, „[d]enn diejenigen, die lange vor der Auseinandersetzung [dem *agōn*] sorgsam einen schriftlichen Entwurf aufsetzen, reden bisweilen an den jeweils gegebenen Umständen vorbei“.²³ Der Stegreifredner hingegen kann sich auf situative Veränderungen in der Sache (z.B. mit neuen Argumenten und „spontanen Eingebungen“), bezüglich der Stimmung des Publikums und beim Geschehensverlauf (z.B. kürzere Redezeit) einstellen.²⁴

Der zweite Einwand betrifft die Adressatenerwartung. Auf Oralität eingestellte Adressaten reagieren, so Alkidamas, befremdet auf das, was man heute bei uns „Schriftdeutsch“ nennen würde: „Denn solche Reden, die Wort für Wort ausgearbeitet sind und die mehr einem Gedicht gleichen als einer Rede, die alles Spontane [das *autómaton*], den wirklichen Umständen Entsprechende abgestreift haben, die das Signum sorgfältig aufgesetzter Machwerke tragen, solche Reden erfüllen die Zuhörer mit Mißtrauen und Widerwillen.“²⁵ Das Publikum geht demnach grundsätzlich davon aus, dass der rhetorische Akt einer situativen Kontingenz (dem, was bei Alkidamas das *autómaton* / ‚der spontane Zufall‘ genannt wird) ausgesetzt ist. Was aber steckt dahinter? In heutiger Analyse würde man vielleicht sagen, dass sich das Adressatenmißtrauen gegenüber gekünstelten Texten auf die gebrochene oder zumindest verfremdete Erwartung von Authentizität zurückführen lässt. Das aber wäre eine psychologische Erklärung, die Alkidamas und seiner Zeit noch fremd ist. Wahrscheinlicher ist, dass Alkidamas bei seiner Bemerkung davon ausgeht, dass das Publikum misstrauisch reagiert, weil ganz bestimmte sprachliche Konventionen der Mündlichkeit im vorgefertigten Text nicht realisiert werden. Wir könnten hier auch von einer Differenz der durch das Publikum erkennbaren Strukturen im *persistenten Text* der technisch medialisierten Schriftlichkeit versus derjenigen des *ephemeren Textes* der körperstimmlich medialisierten Mündlichkeit sprechen.

22 Unverkennbar zeigt sich hier die auch bei Platon im *Phaidros* so stark hervortretende Schriftlichkeitskritik des Alkidamas. Er geht soweit, zu sagen: „Auch ich bin der Ansicht, daß für unser Leben das Reden immer und zu jedem Zweck nützlich ist, während das Schreiben können nur in seltenen Fällen zur glücklichen Anwendung gelang.“ (9).

23 Alkidamas, 22.

24 Ebd., 23-25.

25 Ebd., 12.

5 Schwache und starke Kreativität

5.1 Selektions- und Kombinationskreativität bei der Textarbeit

Alkidamas unterstellt hier einen bestimmten Typus kreativer Arbeit am Text, der sich für ihn durchaus auf eine besondere Begabung zurückführen lässt:

Denn aus dem Stegreif über ein beliebiges Thema treffend sprechen, rasch über die richtigen Argumente und Worte verfügen, sich geschickt auf die jeweiligen Umstände und auf die Erwartungen der Leute einstellen und die passenden Sätze sprechen, das ist weder mit jeder Begabung noch mit einer durchschnittlichen Ausbildung zu erreichen. Hingegen in vielen Stunden einen Text aufsetzen und ihn in aller Ruhe verbessern, sich die Schriften der früheren Sophisten vornehmen und aus vielen Quellen Argumente zu demselben Thema zusammenstellen, gelungene Bonmots nachahmen und den Text bald nach den Vorschlägen der Laien verbessern, bald ihn bei sich selbst nach mehrmaligem Durchdenken gründlich läutern und umschreiben, das fällt auch den Ungebildeten leicht.²⁶

Bei dieser Selektions- und Kombinationskreativität als einer Form der schwachen Kreativität geht es darum, im Moment der Textverarbeitungs Herausforderung auf der Ebene der *parole* neue Lösungen beim Verarbeiten von Möglichkeiten des Sprachsystems (*langue*) gegenüber den bereits bekannten Textmustern zu finden.²⁷ Alkidamas möchte sie auf das klassische rhetorische Produktionsstadium der Elokution begrenzen. Die beiden anderen von ihm in den Blick gerückten Stadien der *Inventio* und *Dispositio*, als rein kognitiv vorgestellte, will er auch bei der Stegreifrede den Vorfeldkalkülen überlassen: „Vielmehr sollen sich die Redner unserer Ansicht nach die Gedanken [*enthymēmata*] und ihre Anordnung [*táxis*] mit Vorbedacht zurechtlegen, im wörtlichen Ausdruck aber improvisieren.“ Es geht dabei um die „Treffsicherheit, welche die Ausdrücke der vom Augenblick eingegebenen Reden besitzen“.²⁸ Das Spontane habe sich auf die sprachliche Ebene zu beziehen: „Bei den unvorbereiteten Reden [Stegreifreden] nun gilt es nur auf die Argumente zu achten und sie mit den sich gerade einstellenden Worten auszudrücken.“²⁹ Argumente gibt es nämlich nur wenige, so Alkidamas, aber Wörter sehr viele.³⁰ Und Argumente lassen sich gut merken, Wörter nicht genauso leicht.³¹

26 Ebd., 3-4.

27 Zur Unterscheidung von schwacher und starker Kreativität siehe oben S. 31f.

28 Alkidamas, 33.

29 Ebd., 18.

30 Ebd., 19.

31 Ebd., 19.

Der hier gemeinte schwache Kreativitätstyp ist auch im Gespräch gefordert, wo alles auf rasche Reaktion im Turn taking und entsprechend geistesgegenwärtige Sprachverarbeitung ankommt.

Situative rhetorische Kreativität heißt unter solchen Voraussetzungen: rascher Transfer von Mustern oder Modellen auf die konkrete Lage, Erkennen von angewandten Spielregeln, Verhaltenskonventionen oder Persönlichkeitsidiosynkrasien, rasche Beurteilung der auftretenden Phänomene und schließlich: Ableitung zeitpunkt-angemessener eigener Handlungsoptionen. Das kognitive Ergebnis dieses rasch ablaufenden Vorgangs kann man dann auch ohne weiteres Intuition nennen.³²

Intuition wäre demnach als Ergebnis einer ein Leben lang in der Kommunikation trainierten und dann weitgehend unreflektiert und automatisiert (spontan) eingesetzten Sprachverarbeitung zu verstehen.

5.2 Erfindungskreativität als starke Kreativität

Die von Alkidamas in Rechnung gestellte Vorfeldinventivik und das entsprechende Kalkül bei den Argumenten und sonstigen kognitiven Bausteinen, die dann Eingang in den Text finden, darf nicht zu der Annahme führen, das spontane Formulieren lasse sich auf rein Sprachliches ohne kognitive Anteile reduzieren. Produktionstheoretisch betrachtet sollte man den Prozessverlauf von den systematischen Prozess-Ebenen unterscheiden. Was den Verlauf angeht, kann man zweifellos alle Vorfeldüberlegungen von den späteren Aktivitäten im Ereignismoment trennen. Das in einer Vorphase Überlegte kann im Ereignismoment in den spontanen Text eingehen oder nicht, abgerufen werden oder nicht. Das ist die sukzessive Betrachtungsweise des Vorgangs.

Die strukturelle wird sich hingegen auf jene Komponenten beziehen, die, sei es früher oder später, in der Arbeit am Text eine Rolle spielen. Und hier wird man die mentalen Verarbeitungsebenen von Sprache, Kognition und Emotion oder von gedanklichem Material und sprachlichen Formen sowie emotionalen Kodierungen sicherlich systematisch-begrifflich trennen können. Man kann also durchaus rein linguistisch von Adjektiven in ihrer sprachlichen und textlichen Funktion reden, ohne auf weitere kognitive oder emotionale Fragen eingehen zu müssen.

Die wissenschaftliche Betrachtung von isolierbaren Systemen und analytischen Ebenen ist das Eine, die Untersuchung und Erklärung von Prozessen das Andere. Im zweiten Fall, wenn es also um die Erklärung komplexer Prozesse geht, müssen die analytisch getrennten Schichten oft (wenn auch nicht immer) wieder zusammengeführt werden. Die moderne Kognitions- und

32 Knappe 2009, S. 30; zur Intuition siehe auch Guntern 1996.

Neuroforschung etwa sieht Emotion und Kognition in Clustern verbunden. Dennoch heißt es bei dem amerikanischen Psychobiologen Jaak Panksepp aber auch:

Der Affekt geht überwiegend vom ‚Keller‘ des Hirns aus, die Kognition dagegen vom ‚Dach‘ der Hirnrinde. Außerdem funktionieren sie nach unterschiedlichen Prinzipien, nach dem Prinzip der ‚Informationsverarbeitung‘ auf der einen und dem der ‚Zustandsregulierung‘ [*state control regulation*] auf der anderen Seite. Manche Hirnchemikalien werden von beiden genutzt, während zum Beispiel bestimmte Neuropeptide ausschließlich den Emotionen dienen. Die kognitiven und die affektiven Bereiche des Gehirns wirken natürlich zusammen, genau wie alle Organe des Körpers. Außerdem gibt es alte Rindengebiete, die automatisch die emotionalen Zustände mit kognitiven Anforderungen verknüpfen, doch die meisten Regionen des Neokortex sind an sich nicht für die Verarbeitung emotionaler Gefühle bestimmt, sondern für die Verarbeitung des endlosen Stroms von Informationen über die Außenwelt, die durch sensorische Zugänge in unser Gehirn gelangen, das die uns umgebende Welt bewertet und dort vielleicht sogar etwas Ehrfurchtgebietendes findet. Alle Schöpfungen der Kunst erfordern bedeutende kognitive Fähigkeiten, aber Werke, die nicht unsere Gefühle ansprechen, kommunizieren kaum etwas. In der Kunst wie im Leben lösen Affekte kognitive Vielfalt aus, wie Fackeln, die die Dunkelheit erhellen.³³

6 Spontane Kreativität

Wie auch immer die Naturwissenschaften die sich in solchen Fällen psychisch und physisch im Inneren des Menschen ereignenden Abläufe erklären, man wird aus Perspektive der Rhetorik, die auf Handlungs- und Sprachverhaltensbeobachtung basiert, eine für den eigenen Diskurs brauchbare, intelligente und ebenfalls gültige Systematisierung des rhetorisch-kreativen Sontangeschehens vornehmen. Im Folgenden soll dies in einem Vier-Komponenten-Modell abgebildet werden, das mit den folgenden Begriffen arbeitet:

Impuls
 Impetus
 Innovation
 Intervention

Es handelt sich dabei um analytische Kategorien, nicht um Kategorien eines Ablaufschemas. Mit ihrer Hilfe können wir auch den oben beschriebenen Fall des Geschehens um den Grafen Mirabeau analysieren. Wie erklärt Heinrich

33 Panksepp 2010, S. 34.

von Kleist den in wenigen Sekunden bei Mirabeau zur *krisis*, zum Umschlag, drängenden Vorgang? Natürlich hatte Mirabeau eine vorgefasste Grundeinstellung (er war zu „Widerstand [...] gerüstet“).³⁴ Insofern können wir auch hier von einem mehr oder weniger bewussten Vorfeldkalkül ausgehen. Aber was dann den alles bündelnden Entscheidungsmoment angeht, so schließt Kleist ein bewusstes rationales Kalkül für den Wortwechsel mit dem Vertreter des Königs angesichts des situativen Zeitdrucks und der Unvorhersehbarkeit des genauen Wortlauts der Äußerung des Zeremonienmeisters im Moment der Konfrontation aus. Was er aber in Rechnung stellt, ist ein überscharfes emotionales Sensorium bei Mirabeau, das auf die kleinsten Überheblichkeits- oder Aggressionssignale des Vertreters des Ancien régime eingestellt ist. Da zu Kleist: „Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte.“³⁵

Wir haben es also zunächst einmal mit einer angespannten aber noch unklaren Ausgangslage zu tun, weil man nicht weiß, wie sich der König entscheiden wird. Das Auftreten des Zeremonienmeisters schafft den entscheidenden, von außen kommenden *Initialimpuls* in Form seiner für die zukünftige Nationalversammlung provozierenden Klarstellung. Es war vielleicht tatsächlich, wie Kleist vermutet, nur eine winzige Kleinigkeit, die als äußerer Initialimpuls fungierte, bei Mirabeau alles ins Rollen brachte und bei ihm das Revolutionäre auslöste.

Kleist denkt auch an eigene Erfahrungen, wenn er den Zusammenhang von äußerem Initialimpuls, im Fall eines unverhofften Gespräches mit seiner Schwester, und innerer Erregung, die zum inneren Impetus wird, thematisiert: „denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt“. Es lohnt also, darauf zu setzen, dass die „nötige Gedankenfülle schon aus den Umständen, und der daraus resultierenden Erregung“ des „Gemüts schöpfen“³⁶ kann. Auf dieser emotionalen Erregung gründet der innere Impetus, der sich also mit Aufwallung von Leidenschaft verbindet und zum Drängen und Entschluss im Akteur wird. In der klassischen Kreativitätstheorie geht man von einem Phasenmodell aus, bei dem im Ablauf eine Phase der *Inkubation* (des Brütens und Ausbrütens) beim Akteur zwischengeschaltet wird. Im Spontanereignis lässt sich diese Phase nicht sinnvoll als diskrete Zeiteinheit fassen. Sie fällt

34 Kleist, S. 455.

35 Ebd., S. 455.

36 Ebd., S. 454.

mit dem Momentum des Impetus zusammen, der ja die Richtung für alles Weitere determiniert. Was sich im zeitlich kaum entzerrbaren Ereignismoment abspielt, ist ein rasanter Konnex von Inkubation und Impetus. Die alles überwältigende Perspektive ist das Spontane, d.h. die Tatsache, dass nicht die gewohnte Zeit für irgendwelche bewussten Reflexionsakte bleibt. Die in der Sekunde der Männerkonfrontation aufbrechende emotionale Erregung kann nicht, so Kleists Analyse, zu einer längeren, kognitiv aufs logische Argumentieren gerichteten Bewusstseinsaktivität in der Sache führen, sondern nur zu einem mentalen Spontanereignis. Heute würde man vielleicht von einer emotional ausgelöst, aber kognitiv unkontrolliert ablaufenden Synapsenbildung im Hirn sprechen. Wichtig ist dabei die von außen kommende Erregung.

Um die Spontaneität der Denkvorgänge bei den am Dialog Beteiligten zu erklären, muss Kleist natürlich auf einen anderen zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Hintergrund rekurren: auf die zu seiner Zeit im Aufschwung befindliche Elektrizitätslehre. Im Fall Mirabeaus kommt es zu einer emotionalen Klimax (Übergang zur „verwegensten Begeisterung“).³⁷ Diese den Übersprung befördernde emotionale Erregung gewährt der *Innovation* durch Ent-hemmung Raum.³⁸ Innere Schranken fallen. Auch diese Stufe ist eher systematisch zu denken, lässt sich prozessual-zeitlich kaum fassen und fällt wohl auch mit dem Moment des Impetus zusammen. Hier jedenfalls bricht sich starke Kreativität Bahn, die dann im gesprochenen Text manifest wird. Im Verbund mit einer entsprechenden sprachlichen Apodiktik besteht sie abstrakt gesehen aus einem ungeahnten Gedankensprung ins Neue, konkret aus totaler Negation des Absolutismus, der den Vertreter des Alten lähmt. Kleist:

Wenn man an den Zeremonienmeister denkt, so kann man sich ihn bei diesem Auftritt nicht anders, als in einem völligen Geistesbankrott vorstellen; nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. Und wie in dem elektrisierten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der ihm inwohnende Elektrizitätsgrad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners, zur verwegensten Begeisterung über.³⁹

Daher kann Mirabeau auf der letzten rhetorisch-kreativen Stufe, die systematisch zur handelnden *Intervention* gehört, das Unerhörte gegenüber dem Vertreter des Königs aussprechen, sich dann nach dem Abgang des Zeremonien-

37 Ebd., S. 455.

38 Hier sei nur daran erinnert, dass manche Kreativitätsforscher bei mental erkrankten Personen aufgrund ihrer Hemmungslosigkeit eine besondere Disposition zu Kreativität nach dem Devianzkriterium konstatieren.

39 Kleist, S. 455.

meisters von seinem Stuhl erheben, nun, im vollen Bewusstsein seiner Tat, die rhetorische Intervention noch viel weiter treiben und dem Gremium vorschlagen „1) sich sogleich als Nationalversammlung, und 2) als unverletzlich, zu konstituieren“.⁴⁰ Das Unerhörte, die Revolution, ist in Gang gesetzt.

„Ich glaube, daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde“, stellt Kleist fest und fährt fort: „Aber die Überzeugung, daß er die ihm nötige Gedankenfülle schon aus den Umständen, und der daraus resultierenden Erregung seines Gemüts schöpfen würde, machte ihn dreist genug, den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen.“⁴¹ Kleist bringt mit dem hier genannten Mut zum „Glück“ einen Kontingenzfaktor als rhetorische Produktivkraft im Zusammenhang von Impuls und Impetus, von Anfangsmut, Umstandsbedingtheit, Erregungszustand und rednerischer *inventio* in Spiel. „Habe Mut, dich deiner eigenen Ausdrucksfähigkeit offen zu bedienen!“⁴² Dieser rhetorische Imperativ gilt eben gerade für jene, die den rednerischen Impuls nicht gesucht, sondern von den Umständen diktiert bekommen haben. Das veranschaulicht Kleist mit seinem zweiten, aus der Literatur bezogenen Beispiel.

Es handelt sich dabei um eine Fabel von Lafontaine, in der der Fuchs für den Löwen eine Verteidigungsrede halten muss, „ohne zu wissen, wo er den Stoff dazu hernehmen soll“.⁴³ Es sei, so Kleist, „ein merkwürdiges Beispiel von einer allmählichen Verfertigung des Gedankens aus einem in der Not hingeworfenen Anfang“. Wiederum können wir hier die vier systematischen Stufen der kreativen Spontanrede erkennen.

Zunächst der äußere *Initialimpuls*, der sich für den fabulösen Fuchs als ‚Orator‘ wiederum aus einer Zwangslage ergibt. Kleist beschreibt diese Ausgangslage wie folgt:

Die Pest herrscht im Tierreich, der Löwe versammelt die Großen desselben, und eröffnet ihnen, daß dem Himmel, wenn er besänftigt werden solle, ein Opfer fallen müsse. Viele Sünder seien im Volke, der Tod des größten müsse die übrigen vom Untergang retten. Sie möchten ihm daher ihre Vergehungen aufrichtig bekennen. Er, für sein Teil gestehe, daß er, im Drange des Hungers, manchem Schafe den Garaus gemacht; auch dem Hunde, wenn er ihm zu nahe gekommen; ja, es sei ihm in leckerhaften Augenblicken zugestoßen, daß er den Schäfer gefressen. Wenn niemand sich größerer Schwachheiten schuldig gemacht habe, so sei er bereit zu sterben.

40 Ebd., S. 456.

41 Ebd., S. 454.

42 Knappe 2000, S. 33.

43 Kleist, S. 456.

Der Fuchs als zweitmächtigste Person im Tierreich hat nun das Wort (*Intervention*) und erkennt schlagartig, dass kein anderer größere Verbrechen, insbesondere den Homizid im Fall des Schäfers, hat begehen können als der Löwe, d.h. als der König selber (wie dieser ja auch selbst festgestellt hat). Gleichzeitig ist dem Fuchs aber auch klar, dass er nicht gleichzeitig dem König zustimmen und dessen Tod fordern kann. Täte er dies, wäre das unter absolutistischen Vorzeichen ein Majestätsverbrechen, das ihn, den Fuchs, sofort selbst den Kopf kosten würde. Ein echtes Dilemma mit Wirklichkeitsbezug im absolutistischen Zeitalter, für dessen Darstellung sich die moralistische Gattung ‚Fabel‘ zu dieser Zeit besonders gut nutzen ließ. In der Parabel gerät der Fuchs in eine existenzielle Krise, hat keine Wahl und muss sprechen, ist aber ratlos. Kleist beschreibt den Fortgang wie folgt:

„Sire“, sagt der Fuchs, der das Ungewitter von sich ableiten will, „Sie sind zu großmütig. Ihr edler Eifer führt Sie zu weit. Was ist es, ein Schaf erwürgen? Oder einen Hund, diese nichtswürdige Bestie? Und: ‚was den Schäfer betrifft‘,⁴⁴ fährt er fort, denn dies ist der Hauptpunkt: ‚so kann man sagen‘, obschon er noch nicht weiß was? ‚daß er alles Schlechte verdiente‘, auf gut Glück.

Jetzt gibt es nach Kleist kein Zurück mehr: „und somit ist er verwickelt“.

Wir müssen uns den Fuchs an dieser Stelle auf dem Höhepunkt seiner, den *Impetus* bestimmenden inneren Erregung und Not vorstellen, ohne dass er in dieser Sekunde schon wüsste, worin die rettende *Innovation* bestehen könnte. Bei Kleist geht es mit folgender Phrase des Fuchses weiter: „zumal er“, eine schlechte Phrase, die ihm aber Zeit verschafft: „zu jenen Leuten gehörte“, und nun erst findet er den Gedanken, der ihn aus der Not reißt: „die sich einbilden, über die Tiere zu herrschen.“⁴⁵ Damit hat der Fuchs schließlich doch noch eine ganz neue Lösung gefunden. Von der Angst ums eigene Leben enthemmt, findet er den verzweifelten Mut zu einer unerwarteten Position. Äußerer *Impuls* und innerer *Impetus* bringen ihn dazu, die von den Göttern diktierten Werte des moralischen Universums, auf die sich der König selbst noch berufen hatte, umzukehren. Er interpretiert die Verbrechen des Königs um, ja, er kann seine Äußerung sogar noch von einem Verteidigungssprechakt (Apologie) zu einem Lobessprechakt (Laudatio) umfunktionieren. Er spielt also nicht nur die Verbrechen des Königs herunter, sondern kriegt am Ende sogar noch die Kurve zu einem Herrscherlob, indem er das Fressen des Schäfers als Bestrafung für dessen menschliche Herrschaftsanmaßung ausgibt. Zur innovativen Lösung des Problems gehört auch, dass ein Sünden-

44 Im Original benutzt Kleist hier im Fortgang die französische Sprache, um die Äußerungen des Fuchses für die Leser seiner Zeit zu entschärfen.

45 Kleist, S. 456.

bock gefunden werden muss. Es ist jenes Tier, von dem der Fuchs nun behauptet, dass es die Nahrungsgrundlage der Tierwelt vernichte und damit am allerschlimmsten sei. Kleist: „Und jetzt beweist er, daß der Esel, der blutdürstige! (der alle Kräuter auffrißt) das zweckmäßigste Opfer sei, worauf alle über ihn [den Esel] herfallen, und ihn zerreißen.“⁴⁶

7 Kleists ‚Zwei-Räder-Theorie‘ oder: Das Zusammenspiel von Sprache und Denken

Kleist kommentiert diese der Veranschaulichung dienende Geschichte von der spontanen Selbsterlösung des Fuchses aus einem gefährlichen Dilemma mit den Worten:

Ein solches Reden ist ein wahrhaftes lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen nebeneinander fort, und die Gemütsakten, für eins und das andere, kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites, mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse.⁴⁷

Mit der hier formulierten ‚Zwei-Räder-Theorie‘ des Mentalgeschehens sind wir zum Kern des Ansatzes Heinrich von Kleists gelangt. Denkvermögen und Sprachvermögen stellt er sich bildlich wie zwei mentale Schwungräder vor, die sich parallel nebeneinander drehen, die manchmal (wie durch eine technische Kupplung verbunden) zum Gleichlauf gebracht werden, die sich aber manchmal auch ganz selbständig als entkoppelt drehen und separiert nebeneinander herlaufen können. Kleist: „Wenn daher eine Vorstellung verworren ausgedrückt wird, so folgt der Schluß noch gar nicht, daß sie auch verworren gedacht worden sei; vielmehr könnte es leicht sein, daß die verworrenst ausgedrückten grade am deutlichsten gedacht werden.“ Für diese Auffassung gibt es Indizien im praktischen Leben:

Man sieht oft in einer Gesellschaft, wo durch ein lebhaftes Gespräch, eine kontinuierliche Befruchtung der Gemüter mit Ideen im Werk ist, Leute, die sich, weil sie sich der Sprache nicht mächtig fühlen, sonst in der Regel zurückgezogen halten, plötzlich mit einer zuckenden Bewegung aufflammen, die Sprache an sich reißen und etwas Unverständliches zur Welt bringen. Ja, sie scheinen, wenn sie nun die Aufmerksamkeit aller auf sich gezogen haben, durch ein verlegnes Gebärdenspiel anzudeuten, daß sie selbst nicht mehr recht wissen, was sie haben sagen wollen. Es ist wahrscheinlich, daß diese Leute etwas recht Treffendes, und

46 Ebd., S. 457.

47 Ebd., S. 457.

sehr deutlich, gedacht haben. Aber der plötzliche Geschäftswechsel, der Übergang ihres Geistes vom Denken zum Ausdrücken, schlug die ganze Erregung desselben, die zur Festhaltung des Gedankens notwendig, wie zum Hervorbringen erforderlich war, wieder nieder.⁴⁸

Kleists durch solche Alltagsbeobachtungen gewonnene ‚Zwei-Räder-Theorie‘ der Wissensverarbeitung und Kreativität hat wissenschaftstheoretisch gesehen nur Hypothesenstatus, ist aber keineswegs reine Spekulation. Was auch heute immer noch mit dem unscharf konturierten Begriffspaar „Sprache“ und „Denken“ ausgedrückt wird, betrifft die Frage, wie wir Menschen dasjenige mental verarbeiten, das inzwischen in dem ebenfalls unscharfen Oberbegriff „Wissen“ zusammengefasst wird. Im Grenzbereich von Linguistik und Psychologie unterscheidet man hier wiederum zwischen „Sprachwissen“ und „Weltwissen“. Hintergrund dieser Unterscheidung ist die Annahme, dass es so etwas wie ein sprachliches Zerebral-Repräsentationssystem von Wissen gibt und ein nichtsprachliches. Das nichtsprachliche Repräsentationssystem betrifft etwa bildlich oder auch diffus-emotional kodiertes „Wissen“ (was auch immer sich neuronal hinter diesem Begriff verbergen mag). Nach wie vor und vermutlich auch zukünftig bleibt umstritten, ob und wie diese Trennung in Sprach- und Welt-„Wissen“ genau zu erkennen und genau zu erklären ist, ja, wie es sich mit dieser Differenz überhaupt verhält.⁴⁹ Später wird davon noch näher im Abschnitt über das schnelle Denken zu sprechen sein.

Die moderne Kreativitätstheorie geht jedenfalls von deutlich erkennbaren Verknüpfungen, Interdependenzen und Wechselwirkungen zwischen Sprachverarbeitung und Wissensverarbeitung (mit Bezug auf nichtsprachliche Erfahrungen) im Kreativitätsprozess aus. Bei den entsprechenden „Transformationen“ und der nötigen „Interpretationszündung“, so Hans Lenk,

spielen Metaphoriken, analogische Begriffe, Vergleiche, Übertragungen, Kreuzvergleiche und alles mögliche Querdenken oder Querdeuten eine Rolle – und oft auch bestimmte Konflikte, die einerseits zwischen den inhaltlichen Gesichtspunkten auftreten können (das gilt insbesondere beim Witz), aber andererseits auch Konflikte, die sich bei den kreativen Persönlichkeiten selbst einstellen.⁵⁰

Kultur-, Sprach- und Verhaltensdisziplinen, einschließlich der wissenschaftlichen Rhetorik, müssen die Untersuchung der Probleme des biologisch Inneren und der mentalen *black box* des Menschen den Naturwissenschaftlern überlassen. Das heißt aber nicht, dass die genannten anderen Disziplinen, einschließ-

48 Ebd., S. 457.

49 Die teils gegensätzlichen Auffassungen zu dieser Frage werden in folgenden Diskussionsbeiträgen deutlich: *pro*: Lang/Maienborn 2011; *contra*: Hobbs 2011.

50 Lenk 2008, S. 189.

lich der Rhetorik, keine sinnvollen Hypothesen und durch Beobachtung gestützten Modelle über die in Frage stehende Problematik erarbeiten können, die so lange in Geltung bleiben, bis sich bessere Modellangebote finden. Insofern lohnt es sich, weiterhin über Kleists scharfsinnige Beobachtungen und Theorieangebote nachzudenken.

Verfolgen wir also weiterhin Kleists Hypothese von den zwei Arten der Wissensrepräsentation, die im theoretischen Kern keineswegs im Widerspruch zu weiten Teilen der modernen Psycholinguistik steht, wenngleich sich die Erklärungsreichweiten, Terminologien und methodischen Perspektiven auch unterscheiden. Kleist spricht in einem dritten Beispiel seines Essays das Setting eines punktuellen juristischen Examensereignisses an. Für Kleist hat eine solche Situation Laborcharakter, die genau jene Kontextualisierung vermissen lässt, von der im Fall des Grafen Mirabeau die Rede ist. Im Examen werden regelmäßig „offene[n] und unterrichtete[n] Köpfe[n]“, so Kleist, „ohne vorhergegangene Einleitung, Fragen“ vorgelegt „wie diese: was ist der Staat? Oder: was ist das Eigentum? Oder dergleichen“. Die Dekontextualisierung solcher Themen im Prüfungssetting führt nicht selten zu gedanklicher Blockade.

Wenn diese jungen Leute sich in einer Gesellschaft befunden hätten, wo man sich vom Staat, oder vom Eigentum, schon eine Zeitlang unterhalten hätte, so würden sie vielleicht mit Leichtigkeit durch Vergleichung, Absonderung, und Zusammenfassung der Begriffe, die Definition gefunden haben. Hier aber, wo diese Vorbereitung des Gemüts gänzlich fehlt, sieht man sie stocken, und nur ein unverständiger Examinator wird daraus schließen daß sie nicht *wissen*.

Ja, so Kleist weiter:

Nur ganz gemeine Geister, Leute, die, was der Staat sei, gestern auswendig gelernt, und morgen schon wieder vergessen haben, werden hier mit der Antwort bei der Hand sein. Vielleicht gibt es überhaupt keine schlechtere Gelegenheit, sich von einer vorteilhaften Seite zu zeigen, als grade ein öffentliches Examen.⁵¹

Das Examensgespräch, von dem Kleist hier spricht, ist also von Settingmerkmalen gekennzeichnet, die sowohl das Erinnerungsvermögen vieler Kandidaten als auch jede Form schwacher Kreativität unterdrücken. Die abgefragten atomistischen Wissens Elemente bedürften in vielen Fällen eines Rahmens, um ins Bewusstsein gehoben zu werden.⁵² Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass auch die Verankerung der Daten dieses Rahmens bedarf. Kleist spricht hier ein aus der klassisch-rhetorischen Mnemotechnik bekanntes Problem an: Menschen, die kontingentes Wissen in Form von unverbundenen Daten und

51 Kleist, S. 458.

52 Zu kognitiven „framing effects“ siehe Kahneman 2003, S. 702f.

Fakten memorieren müssen, haben regelmäßig mentale Speicher- und Erinnerungsprobleme. Wenn hingegen kontingente Daten in ein Sinngewebe eingebaut werden, dann lassen sie sich wieder erfolgreich aus dem Gedächtnis abrufen. Diese nachweislich funktionierende Methode machen sich von der Antike bis heute Gedächtniskünstler zu Nutze, die riesige atomistische Datenmengen memorieren müssen. Die Methode gibt dem Kontingenten durch das Verfahren der Doppelenkodierung Sinn, z.B. werden die unverbundenen Daten in kontinuierliche Bezugssysteme (etwa in die Örter eines Hauses oder in ‚natürlich‘, d.h. nach Ablaufnotwendigkeiten sequenzierte Geschichten) eingebaut und so neu kodiert. Beim Erinnern kann man gedanklich diesen Zusammenhang in seiner notwendig ‚natürlichen‘ Verbindung wieder abschreiten und auf diese Weise auch alle zufälligen, nun aber etwa an eine Geschichte oder eine Raumvorstellung geknüpften Einzeldaten (z.B. Zahlenreihen), abrufen. Diese Technik wurde bereits in der antiken Rhetorik als sog. mnemotechnische Loci-Lehre erprobt und kodifiziert.⁵³

Schon die Antike hat auch aus der praktischen mnemonischen Örtertechnik wissenschaftliche Schlussfolgerungen abgeleitet und mit guten Gründen auf bestimmte kognitive Funktionen geschlossen. Die Kerneinsicht lautet, dass Wissenseinheiten offenbar zerebral keineswegs allein als ausgearbeitete sprachliche Texte repräsentiert sein müssen, dass man mithin aus der mnemotechnischen Praxis auf mindestens zwei Arten der Wissensrepräsentation schließen kann: 1. die *topische*, die sich nur auf Bedeutungskerne konzentriert und bei der Enkodierung mit Einzelmerksymbolen irgendwelcher Art als Wissensanker zufriedengibt, und 2. die *textliche*, die Wissen in genau ausformulierten Texten mental speichert und damit für später abrufbar bereithält.⁵⁴

Beide Arten der Wissensenkodierung und mentalen Speicherung (Memoria) haben Vor- und Nachteile, über die im Folgenden noch zu sprechen ist. Wenn wir im Prinzip davon ausgehen – und vieles spricht dafür, dass wir es können und dürfen –, dass es sprachliche und nicht-sprachliche zerebrale Wissensverarbeitungssysteme gibt, dann ist die elaborierte Textrepräsentation geschlossener und die sonstige Symbolisierung offener in Hinblick auf weitere Wissensverarbeitung und Kreativität. Das war den antiken Theoretikern schon klar. So schreibt Alkidamas über denjenigen Kommunikator, der nur gelernt hat, sich auf Wissen in Form fertiger gespeicherter Texte (sei es rein mental oder auch schon skriptural) zu stützen:

53 Vgl. Knappe 1997; zur neueren Gedächtnisforschung vgl. bspw. Pierce/Gallo 2011, Lange/Cerella/Verhaegen 2011 und Spillers/Unsworth 2011.

54 Die zweite, ebenfalls auf praktischer Erfahrung fußende Theorie vertrat in der Antike bereits der Rhetoriker Quintilian; siehe Knappe 1997 und 2012c, S. 131f.

Er findet sich dann [im konkreten Auftritt] unvermeidlich in reiner Ratlosigkeit und Verwirrung, gerät wegen allem in Mißstimmung, verhält sich ganz wie ein Stotterer und kann niemals eine flüssige und gefällige Rede pflegen, da es ihm an flinker Geistesgegenwart gebricht. Es ist vielmehr wie mit jemandem, der nach langer Zeit aus seinen Fesseln befreit wurde.⁵⁵

Die Schriftlichkeit als Fessel des Denkens „hemmt den Geist im Vorwärtsschreiten“.⁵⁶ Das erinnert an Platons massive Schriftkritik. Im Zusammenhang mit der Frage nach spontaner Kreativität bekommt dieses Problem der Gedankenfixierung aufgrund von textlicher Determination aber noch eine zusätzliche Dimension. Die Sicherheit des bereits ausgearbeiteten Textes, die der Kommunikator vielleicht spürt, hindert ihn zugleich daran, den für die Kreativität nötigen Impetus zu erreichen, jenen Arousal, den auch Kleist „Erregung“ nennt und der eine entscheidende Produktivkraft darstellt, weil er den Mut zur Entschlossenheit, zum Neuen bedingt. Kleist: „Etwas ganz anderes ist es wenn der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist. Denn dann muß er bei seiner bloßen Ausdrückung zurückbleiben, und dies Geschäft, weit entfernt ihn zu erregen, hat vielmehr keine andere Wirkung, als ihn von seiner Erregung abzuspannen.“⁵⁷

8 Molières Magd. Oder: Bewegung und der Ursprung im Vollzug

„Das Wesentliche an jeder Erfindung thut der Zufall, aber den meisten Menschen begegnet dieser Zufall nicht.“⁵⁸ Dieser Aphorismus Nietzsches enthält zwei Einsichten. Erstens: Durch starke Kreativität bewirkte Invention in Form von Innovation beruht auf dem Kontingenzfaktor. Zweitens: Der kreativ-produktive Kontingenzfaktor begegnet den Menschen unkontrolliert. Kurz: Der kreative Zufall ist für die meisten Menschen ein unvorhersehbarer Glücksfall.

Es kann durchaus sein, dass Nietzsche hier für den Künstler eine andere Regel mitdenkt. Der Rhetoriker jedenfalls wird auch in Hinblick auf den geschulten Orator sagen, dass schwache Kreativität trainierbar und damit lehrbar sein muss. Wäre sie ebenfalls dem Zufall überlassen, wäre sie für den praxisorientierten Rhetoriker ohne Belang. Er findet hier in Heinrich von Kleist einen Verbündeten, der seinen Essay einer entsprechenden, für Redner

55 Alkidamas, 16-17.

56 Ebd., 17.

57 Kleist, S. 457.

58 Nietzsche, hg. v. Colli/Montinari 1988, S. 242.

geeigneten Methode widmet. Gleich im ersten Satz wirft Kleist die Frage der Wissensschöpfung in bestimmten Lebenssituationen auf, etwa wenn „du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst“. Wissen wird hier nicht als Datensammlung verstanden, sondern – wie sich an den Beispielen im Fortgang zeigt – als Problemlösung, mithin Einstieg in, fürs Erste, schwach-kreative Prozesse. „Oft sitze ich an meinem Geschäftstisch über den Akten, und erforsche, in einer verwickelten Streitsache, den Gesichtspunkt, aus welchem sie wohl zu beurteilen sein möchte“, sagt Kleist zum Exempel, oder: „ich suche, wenn mir eine algebraische Aufgabe vorkommt, den ersten Ansatz“. Die von Kleist empfohlene Methode führt ihn in seiner eigenen Lebenspraxis dahin, dass er im einen Fall „den hellsten Punkt“ des Rechtsproblems und im andern die „Auflösung“⁵⁹ der mathematischen Aufgabe dadurch erlebt, dass sich die anfänglich „verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit“⁶⁰ ausprägt.

Aber wie kann das gelingen? Kleist empfiehlt als Methode einen Zwischenschritt von der bewussten Erzeugung gedanklicher Bewegung hin zur Findung der Lösung. Diese Bewegung ist als sprachlich-kognitive Bewegung zu verstehen, die sich in Gesprächsperformanz ausdrückt, die aber auch mit vorgängig körperlicher Bewegung zusammenhängen kann.⁶¹ Er rate, schreibt Kleist, seinem als klug eingeschätzten Adressaten („sinnreicher Freund“), in solchen Momenten der Herausforderung nicht meditierend vor sich hinzubrüten und damit nur die mentale Statik zu befördern, sondern ganz bewusst „mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen. Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob du ihn darum befragen solltest: nein! Vielmehr sollst du es ihm selber allererst erzählen.“⁶²

Er begreife, schreibt Kleist, „in diesem Sinne“ auch, „von welchem Nutzen Molière seine Magd sein konnte; denn wenn er derselben, wie er vorgibt, ein Urteil zutraute, das das seinige berichten konnte, so ist dies eine Bescheidenheit, an deren Dasein in seiner Brust ich nicht glaube“.⁶³ Kleist vermutet im Fall der Magd Molières also, dass sich Molière mit seiner entsprechenden Äußerung auf den gedanklichen Irritations- und Bewegungsfaktor im Gespräch bezieht, nicht auf etwaige Inhalte.⁶⁴ Es geht nur darum, sich selbst emo-

59 Kleist, S. 453.

60 Ebd., S. 454.

61 Dazu der Rat eines heutigen Praktikers: „If you begin to dry up while writing, then take a walk. *Solvitur ambulando* – it is solved by walking.“ Morley 2007, S. 103.

62 Kleist, S. 453.

63 Ebd., S. 454.

64 So versteht Kleist auch die von ihm erwähnten Anregungen durch seine eigene Schwester im Gespräch: „Nicht, als ob sie es mir, im eigentlichen Sinne *sagte*; denn sie kennt weder

tional-kognitiv in neue Motion und Emotion zu versetzen, neu in Schwingung oder Schwung zu bringen. „Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, welche hinter mir sitzt, und arbeitet, so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde.“

Man kann vielleicht noch weiter gehen und sagen, dass man selbst die Fesseln der bestehenden mentalen Ordnung, auch alle Blockaden abzustreifen bestrebt sein soll, indem man sich selbst gegenüber einem Anderen öffnet. Auch Sigmund Freud wird ein solches Verfahren später im methodischen Ansatz in seine Therapie übernehmen. Kleist sagt, man solle zunächst einfach nur „erzählen“. Im Erzählen findet man Kontexte, an die sich Einzeldaten knüpfen, die über die Erzählzusammenhänge neu vor das Auge treten und eine neue Bewusstseinslage schaffen. Es geht um die bewusste Selbsterregung (Impetus-Aufbau), was Kleist wie folgt anspricht: „Wie notwendig eine gewisse Erregung des Gemüts ist, auch selbst nur, um Vorstellungen, die wir schon gehabt haben, wieder zu erzeugen, sieht man oft, wenn offene, und unterrichtete Köpfe examiniert werden, und man ihnen ohne vorhergegangene Einleitung, Fragen vorlegt.“⁶⁵ Etwas verkürzt zusammengefasst: Von der alten Denkkordnung über momentanes Chaos mittels neuer Energiezufuhr zu neuer Ordnung. In den oben schon besprochenen Exempeln starker Kreativität erzeugt oft die Krise das kreative ‚Chaos‘ (um für einen Moment bei diesem heftigen Begriff zu bleiben). Man kann in Fällen schwacher Kreativität auch nur von der nötigen mentalen Auflockerung oder Befreiung sprechen, die sich, so Kleists Gedanke, allein schon in der Performanz, im Vollzug als Ausgangspunkt für die Problemlösung oder das Neue ergibt.⁶⁶ Heutige *performance*-Künstler sehen in diesem Zusammenhang oft den künstlerischen Kern ihrer Aktionen. Diese Überlegung des freien Geistesvoranschreitens (Bewegung) findet sich bei einem antiken Autor wie Alkidamas als Gegensatz zur Schriftfesselung des Textgeschehens.

9 Schnelles Denken

Nun findet sich bei Kleist ein Satz, der schon deutlich an moderne tiefenpsychologische Ansätze erinnern könnte, den wir in unserem Zusammenhang aber

das Gesetzbuch, noch hat sie den Euler, oder den Kästner studiert. Auch nicht, als ob sie mich durch geschickte Fragen auf den Punkt hinführte, auf welchen es ankommt, wenn schon dies letzte häufig der Fall sein mag.“ Kleist, S. 454f.

65 Ebd., S. 458.

66 Zur Frage der Auflockerung bis hin zu Rausch und sonstiger Enthemmung siehe Baudson 2008, S. 85f.

eher unter der Perspektive des bereits angeklungenen Aufdeckens von überlagerten oder nicht aktivierten Bewusstseinsinhalten lesen wollen: „Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß.“⁶⁷

Welcher „Zustand“ ist hier gemeint? Zweifellos geht Kleist davon aus, dass in unserem emotional-kognitiven Haushalt vielerlei ‚Wissens‘-Bestände sedimentiert sind, dass jedoch in den verschiedenen Lebensmomenten, etwa auch im Fall schwacher Kreativitätsanforderungen, nur wenige oder nur ganz bestimmte ins reflektierte Bewusstsein gehoben werden. Für unsere weiteren Überlegungen ist vor diesem Hintergrund eine Unterscheidung sinnvoll, die

- ‚Wissen‘ als Aggregatzustand (z.B. in fixierten Textenkodierungen) von
- ‚Wissen‘ innerhalb von Denkbewegungen

unterscheidet, bei denen die für Kreativität nötige Verarbeitungsoffenheit gegeben wäre.

Im Sinne seiner eigenen kognitiven Zwei-Räder-Theorie geht Kleist nicht zu Unrecht von der sprachlichen Eigendynamik als Motor und Inspirator des Gesamtgeschehens aus. In Momenten der Herausforderung reißt das Sprachspiel unser sonstiges Denken mit sich und führt in ungeahnte Bewusstseinsareale. Kleist:

In solchen Fällen ist es umso unerläßlicher, daß uns die Sprache mit Leichtigkeit zur Hand sei, um dasjenige, was wir gleichzeitig gedacht haben, und doch nicht gleichzeitig von uns geben können, wenigstens so schnell, als möglich, aufeinander folgen zu lassen. Und überhaupt wird jeder, der, bei gleicher Deutlichkeit, geschwinder als sein Gegner spricht, einen Vorteil über ihn haben, weil er gleichsam mehr Truppen als er ins Feld führt.⁶⁸

Schon ein Barockautor wie Georg Philipp Harsdörffer wusste 1645 in seinen *Frauenzimmer Gesprächsspielen* diese Einsicht in einem gut merklichen Chiasmus auf den Punkt zu bringen: „Spielen ist Suchen / Suchen ist Spielen.“⁶⁹

Und im Sinne moderner Assoziationstheorie geht Kleist davon aus, dass sich Sprachliches (Wörter) und davon abgehobenes rein Gedankliches (Konzepte) bzw. aktuell in der Sprache Präsentenes und Unbewusstes am Ende zu einer wohlgeformten Synthese zusammenfinden:

Aber weil ich doch irgendeine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung

67 Kleist, S. 458.

68 Ebd., S. 457f.

69 Harsdörffer, hg. v. Boettcher 1968/69, S. 28.

zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.⁷⁰

Das heißt, wenn die in einer zusammenhängenden Satzperiode nun ausgedrückte Überlegung als innerer Prozess abgeschlossen ist, ist auch die Problemlösung erfolgt.

Das Sprachspiel wird an einer Stelle von Kleist genauer beschrieben. Dabei ist wichtig, dass sprachsystemfremde, aus dem Moment geborene Verfremdungen aller Art stattfinden, z.B. auch die scheinbar störenden, in Wirklichkeit aber auflockernden Bewegungen oder Äußerungen anderer Menschen im Raum. In der „Werkstätte der Vernunft“ enthält das konstruktive oder gar kreative Sprachspiel also Irritationsmomente, kleine Unterbrechungen, Schlupflöcher für neue Impulse jedweder Art:

Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen. Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte.⁷¹

Der Zusammenhang von Redefluss, sprachlicher Ausdrucksbewegung im Fall von Textproduktion, die vom Bewusstsein nur gering kontrolliert wird, sowie von Sprachspiel und Emotion auf der einen Seite und der Gewinnung neuer oder anderer Bewusstseinsinhalte auf der anderen Seite, ist schon von der Psychoanalyse und ihren Vorgängern diskutiert worden. So weist Samuel Jaffe in einem Beitrag zu *Freud as Rhetorician* auf das Konzept der „apperceptiven Verschmelzung der Vorstellungen“ bei dem Mediziner und Psychologen Wilhelm Wundt (1832-1920) hin. Wundt schreibt: „Die Apperception verbindet getrennte Vorstellungen, um aus ihnen neue einheitliche Vorstellungen zu bilden. Den ersten Anlass zu solchen Verbindungen bietet überall die Association dar.“⁷² Für Sigmund Freud ist klar, dass selbst bei der Traumarbeit das Spiel mit dem Sprachmaterial von größter synthetischer Bedeutung ist: „Die Vorstellungen, die einander ihre Intensitäten übertragen, stehen in den lockersten Beziehungen zueinander, und sind durch solche Arten von Associationen verknüpft, welche von unserem Denken verschmäht und nur dem witzigen Effekt zur Ausnützung überlassen werden. Insbesondere gelten Gleichklangs- und Wortlautassoziationen als den anderen gleichwertig.“⁷³

70 Kleist, S. 454.

71 Ebd., S. 454.

72 Wundt 1880, S. 364.

73 Freud, hg. v. Anna Freud 1948, S. 602; vgl. außerdem Jaffe 1980, S. 366.

Hans Lenk bezieht dies auf unsere anthropologische Grundstruktur, die er in der Formel des *Homo semper interpretans, ludens, creans* (der Mensch, der immer deutet, spielt und erschafft) zusammenfasst. Die für jeden Kreativakt grundlegende Fähigkeit des Menschen besteht darin, „nicht nur Metaphern, sondern *kreative* Reflektaphern, also Kreataphern, zu schaffen“. ⁷⁴ Unter Kreataphern sind „perspektivenübergreifende, schichtenüberbrückende oder -überspringende spannungserzeugende und -erhaltende Metaphern“ zu verstehen, „die anregungsreich zwischen Ähnlichkeiten (Homöotaphern, Syntaphern) und Unähnlichkeiten (Dia[ta]phern, Dissonanzen) spielen. Kreataphern konstituieren Kreativspiele – wie umgekehrt“. ⁷⁵ Manche Psychologen halten „[e]ine Verknüpfung von assoziationstheoretischen Kreativitätskonzepten mit psychoanalytischen Gedankengängen“ für sinnvoll, ja, „notwendig“. ⁷⁶ Immer aber ist die Metapher ein zentrales Mittel denkanregender Auseinandersetzung. ⁷⁷

Wenden wir uns an dieser Stelle neueren Erkenntnissen zu den von Heinrich von Kleist aufgeworfenen Grundfragen der Sprach- und Kognitionspsychologie zu. Hier sei an erster Stelle auf das sprachpsychologische Grundlagenwerk zur Sprechproduktion von Herrmann/Grabowski aus dem Jahr 1994 verwiesen. ⁷⁸ Die Autoren unterscheiden deutlich Konzepte und Wörter, wie sie sagen, also Gedankliches und Sprachliches im Mentalgeschehen des Menschen. „*Konzepte* und intern repräsentierte *Wörter* sind verschiedene psychische Entitäten. Wir fassen beide als *Komplexe aus vernetzten Merkmalskomponenten* (= Marken)“ auf. ⁷⁹ Als Beispiel wählen sie die in einem bestimmten kommunikativen Ereignis im Mittelpunkt stehende

Fokusinformation, daß Otto den Fußball köpft:

[Prädikat: KÖPFEN (Agent: OTTO, Objekt: FUSSBALL)]. ⁸⁰

Wichtig ist hierbei, dass es sich „bei dieser konzeptionellen Struktur nicht um eine Struktur von einzelsprachlichen *Wörtern* handelt, sondern eben um eine *Konzeptstruktur*. Daß wir die Konzepte mit deutschen Wörtern bezeichnen, kommt lediglich daher, daß wir dieses Buch in deutscher Sprache abfassen“. ⁸¹ Nach dieser Theorie sind die Konzepte bei den Sprechern in ein mentales

74 Lenk 2008, S. 201.

75 Ebd., S. 200f..

76 Krause 1972, S. 73.

77 Pawlowski 2004, S. 75-82; vgl. auch Müller 2012.

78 Herrmann/Grabowski 1994, S. 298.

79 Ebd., S. 301.

80 Ebd., S. 300.

81 Ebd., S. 301.

Netzwerk von Konzeptknoten (Bedeutungsknoten) eingebunden, hierarchisch bis hin zu semantischen Endknoten geordnet, die ihrerseits wieder Markfelder mit zahlreichen Verbindungsmöglichkeiten zu den erlernten Wortfeldern bilden. Bei der Sprachproduktion verfügen kompetente Sprecher über die Fähigkeit, „zu vorliegenden Konzepten durchgängig Wörter beziehungsweise Wortformen zu bilden“⁸² auf Basis des gesamten gespeicherten Wissens. Hier hat auch die Schlagfertigkeit ihren Platz. Sie wird in Rhetorikratgebern durchaus für lehrbar gehalten.⁸³

Für die beiden Kleist-Probleme des Schnell-Denkens und -formulierens sowie der avantgardistischen Funktion des Sprach-Schwungrads wird das von Herrmann/Grabowski ausführlich erörterte Voraktivations-Theorem (*priming*) wichtig. „Die Wortfindung im Enkodierungsmechanismus geschieht schneller, wenn man sich zuvor schon, unter Verbrauch von Aufmerksamkeit, das anschließend erzeugte Wort ‚vorgestellt‘ beziehungsweise ‚vergegenwärtigt‘ hat.“⁸⁴ In der Praxis heißt das, dass Sprachspiele, also Spiele mit Wortmaterial, einen hohen Schwungrad-Effekt haben, der freilich vor dem Hintergrund von Orthosystemen meist fehlerlinguistisch interpretiert wird. „Als Fokuginformation können konzeptuelle Gesamtkomplexe“ von Gedanklichem und Sprachlichem „mit starkem Wort-Anteil vorliegen, die aber nicht Teil des *nächsten* Enkodierungsinputs werden. Enthalten sie ähnliche phonetisch-metrische Wort-Merkmale wie ein Konzept, welches als *nächstes* enkodiert werden soll, so kann dies zu typischen *Verwechslungen* führen. Einer der beiden Verfasser dieses Buches“, heißt es bei Herrmann/Grabowski weiter, „wollte in einer Ansprache ausdrücken, daß er schon in seiner frühen Jugend ein *Leser* der Werke von NN gewesen sei. Im Anschluß daran wollte er dann darauf zu sprechen kommen, NN sei im Lauf der *Zeit* sein *Lehrer* geworden. Daraus wurde dann die etwas peinliche Äußerung: ‚Schon in meiner Jugend war ich NN’s *Lehrer*‘.“⁸⁵ Dazu geben Herrmann/Grabowski folgende Erklärung:

Das Wortgenerierungsnetzwerk ist ein System, in dem sich Aktivierung und Hemmung in kompliziertester Weise ausbreiten. Das Aktivationsmuster, das auf der Endknotenebene jeweils am stärksten aktiviert ist, setzt sich durch; auf dieses Muster greift der Artikulationsgenerator zu. Netzwerkmodelle können nach unserer Auffassung leicht erklären, warum es dabei zu *Fehlern* kommen kann. Die ablaufenden exzitatorischen und inhibitorischen, von Knoten zu Knoten verlaufenden Prozesse sind außerordentlich schnell, zahlreich, erfolgen parallel und können bei

82 Ebd., S. 314.

83 Vgl. etwa Nöllke 2009.

84 Herrmann/Grabowski 1994, S. 315.

85 Ebd., S. 317.

auch nur geringen Desynchronisationen, Intensitätsschwankungen der weitergegebenen Aktivierung usw. dazu führen, daß von zwei voraktivierten Mustern im entscheidenden Augenblick das falsche dominiert. Es sind nach der Netzwerkauffassung gerade die kleinen Abweichungen, die zu größeren Fehlern führen können.⁸⁶

Den *Fehler* im Beispiel von Herrmann/Grabowski, den sie „peinlich“ nennen, kann man als Fehler nur unter fehlerlinguistischer Perspektive bezeichnen. Ein Psychoanalytiker könnte sich durchaus seinen eigenen, aufschlussreichen Vers darauf machen. Und ein Kreativer? Er könnte den *Fehler* als *Emergenz* eines Sprachspiels deuten, das zwar eine klare *Devianz* im semantischen Umfeld darstellt, aber den Einstieg für weitere Ausdeutungen oder weiterführende Anschlussüberlegungen bietet und daher als solcher Teil von *etwas Kreativem* ist.⁸⁷ Daher lautet ja auch einer der zentralen kreativtechnischen Imperative:

Gib im kreativen Flow die (Selbst-)Kontrolle auf, improvisiere, lasse Fehler zu, und erkenne in der erwarteten Devianz die Chance zu Neuem.

Und ein zweiter muss hier lauten:

Achte im Sprachspiel auf all die plötzlich auftauchenden Formulierungsangebote, die weitere interessante Konzepte mit sich führen können, und hake dann im richtigen Moment ein.

Die bei Kleists Beispiel von Graf Mirabeau in der Hitze des Wortwechsels vorgenommene gedankliche Umkehrung der Souveränitäts-Doktrin (nicht mehr der König ist der Souverän, sondern das Volk) sowie die Umkehrung der Befehlsgewalt ist nach der Konstitution des Ancien régime ein Fehler, Regelverstoß, ja, sogar Hochverrat. Mirabeau schrickt, so Kleist, denn auch nach der Aufwallung innerlich selbst zurück. Aber der unkontrollierte Umschlag des Gedankens, der sich in der ‚impertinenten‘ Wortwahl zeigt, wird zur revolutionären Schöpfung eines neuen Verfassungsprinzips.

Auch in der neueren Kognitionspsychologie schenkt man den automatisierten Mentalabläufen besonderes Interesse. Hier taucht sogar ein Begriff wie „Assoziationsmaschine“ auf. Er findet sich in dem 1990 erschienen Buch *Thinking, fast and slow* von Daniel Kahneman, einem Vertreter der neuronal basierten „dual-process-theory“.⁸⁸ Nach dieser Theorie lassen sich zwei kognitive Systeme unterscheiden:

86 Ebd., S. 415.

87 Man könnte sagen: Der Geist darf nicht zum Widersacher der Seele werden. Knappe 2008, S. 44.

88 Evans 2003.

- System 1 arbeitet automatisch und schnell, weitgehend mühelos und ohne willentliche Steuerung.
 - System 2 lenkt die Aufmerksamkeit auf die anstrengenden mentalen Aktivitäten, die auf sie angewiesen sind, darunter auch komplexe Berechnungen. Die Operationen von System 2 gehen oftmals mit dem subjektiven Erleben von Handlungsmacht, Entscheidungsfreiheit und Konzentration einher.
- Die Bezeichnungen System 1 und System 2 sind in der Psychologie allgemein geläufig

und beinhalten, dass in System 1 „spontan die Eindrücke und Gefühle“ entstehen,

die die Hauptquellen der expliziten Überzeugungen und bewussten Entscheidungen von System 2 sind. Die automatischen Operationen von System 1 erzeugen erstaunlich komplexe Muster von Vorstellungen, aber nur das langsamere System 2 kann in einer geordneten Folge von Schritten Gedanken konstruieren.⁸⁹

System 1 beruht auf erlernten und trainierten Sprach- und Denkautomatismen, so etwa Lückensätze spontan füllen oder im Schachspiel spontan die richtige Lösung finden.

Kahneman erläutert das Prinzip der von ihm „Assoziationsmaschine“ genannten mentalen Vorgänge vor diesem Hintergrund an einem Beispiel: Wenn Menschen mit zwei an sich semantisch eher unverträglichen Wörtern (etwa „Banane“ und „Erbrechen“) konfrontiert werden, dann reagieren sie darauf spontan mit irgendwelchen Versuchen einer sinnvollen Verknüpfung. System 1 setzt sich automatisch in Form der so genannte „assoziativen Aktivierung“ in Gang.

Ein Wort ruft Erinnerungen wach, die Emotionen wachrufen, die ihrerseits Gesichtsausdrücke und andere Reaktionen hervorrufen, wie etwa eine allgemeine Anspannung und eine Tendenz zur Vermeidung. Der Gesichtsausdruck und die Bewegung der Abwendung verstärken die Gefühle, mit denen sie verbunden sind, und die Gefühle ihrerseits verstärken kompatible Vorstellungen. All dies geschieht schnell und gleichzeitig und erzeugt ein sich selbst verstärkendes Muster kognitiver, emotionaler und körperlicher Reaktionen, das sowohl vielfältig als auch integriert ist und ‚assoziativ kohärent‘ genannt wird. Innerhalb von etwa einer Sekunde gelang ihnen, automatisch und unbewusst, ein bemerkenswertes Kunststück.⁹⁰

Für alle Arten schwacher Kreativität können die Mechanismen des Systems 1 genutzt werden. Dazu gehört unter anderem auch der „Bahnungs-“ oder „Priming-Effekt“, der darauf beruht, „dass die Darbietung eines Wortes so-

⁸⁹ Kahneman 2012, S. 33.

⁹⁰ Ebd., S. 70.

fortige messbare Veränderungen in der Leichtigkeit verursacht, mit der verwandte Wörter ins Gedächtnis gerufen werden können“.⁹¹ Wenn man also gerade das Wort ‚essen‘ gehört oder gelesen hat, wird man rascher auf das Folgewort ‚Suppe‘ kommen als auf das Folgewort ‚waschen‘.

Mit diesen Beobachtungen hängt der in der Kreativitätsforschung bekannte *Remote Association Test* (RAT) zusammen. Mit ihm wurde ermittelt, dass Probanden in äußerst kurzer Zeit, ohne genau zu wissen wieso, intuitiv mittels System 1 angeben konnten, dass Begriffe wie *Hütte – Schweiz – Kuchen* irgendeinen assoziativen Zusammenhang haben,⁹² dass hingegen bei Wörtern wie *Traum – Ball – Buch* kein solcher Zusammenhang besteht.

Im Zusammenhang mit solchen Experimenten wurde auch auf das Phänomen der „kognitiven Leichtigkeit“ aufmerksam gemacht.⁹³

Was die Wirksamkeit von positivem Affekt im Hinblick auf die Förderung kreativer Problemlöseprozesse betrifft, so führt dieser beispielsweise zu kreativeren Wortassoziationen, zu einer höheren Wortflüssigkeit oder zu einer Erweiterung des Aufmerksamkeitsfokus, was dem Produzieren kreativer Einfälle förderlich ist.⁹⁴

Viele neuere empirisch gewonnene Forschungsergebnisse deuten darauf hin, „dass eine positive Stimmungslage, Intuition, Kreativität, Leichtgläubigkeit und zunehmende Beanspruchung von System 1 ein Cluster bilden“. Mit anderen Worten: Wir vermeiden das gründliche aber mühsame System 2, wenn wir können; doch das hat seinen Preis. „Wenn wir gut gelaunt sind, werden wir intuitiver und kreativer, aber auch weniger aufmerksam und anfälliger für logische Fehler.“⁹⁵

Kleist geht davon aus, dass sich das Freisetzen von Assoziationen, wenn es einmal angestoßen ist, als schwache Kreativitätsleistung sinnvoll ins Leben integrieren lässt und nicht nur willkürlich und unkontrolliert für sich stehen bleibt. Mit dieser Sichtweise würde er bei Kahneman Zustimmung finden, der das Assoziationsgeschehen ebenfalls für gemäßigt steuerbar und nutzbar hält: „Die Aktivierungsausbreitung in der Assoziationsmaschine geschieht automatisch, aber wir (System 2) besitzen in gewissem Umfang die Fähigkeit, die Gedächtnissuche zu steuern und sie überdies so zu programmieren, dass die Wahrnehmung eines Ereignisses in der Umwelt die Aufmerksamkeit darauf lenken kann.“⁹⁶

91 Ebd., S. 72.

92 Nämlich mit dem Begriff *Käse* verbunden werden können.

93 Kahneman 2012, S. 89-91.

94 Fink 2008, S. 80.

95 Kahneman 2012, S. 93.

96 Ebd., S. 96.

10 Revolutionäres Denken

Wenden wir uns vor diesem Hintergrund jenen Kreativitätsfällen zu, die in Emotion, Kognition und Sprechen nicht nur zu Devianzen im Sinne der schwachen Kreativität führen. Solche Devianzen wären ja nur ein Spiel mit den konventionellen Möglichkeiten im Reich der Freiheit des Textes, die sich von vertrauten Mustern lösen, aber noch keine *Revolution* bedeuten. Starke Kreativität aber bringt das Radikalneue, das Absolutdeviante, das Nichterwartbare, das Widerstandserzeugende und Provozierende mit sich. Starke Kreativität basiert auf Grenzüberschreitung, Fehlerzulassen und Risikoeingehen.⁹⁷ Kleist veranschaulicht die Praxis dieses Ansatzes in der Mirabeau-Szene. Im Moment der spontanen Wechselrede mit dem Vertreter der Gegenmacht des Ancien régime kommt es in dem Sinn zu einer Systemüberschreitung, dass Mirabeau sein altes Denksystem ohne Rücksicht auf alte Standesbindungen (Zugehörigkeit zum Hochadel) und Verfassungsgrundsätze (der Monarch als einziger Souverän) umstürzt. Es folgt eine ungeahnte mentale, revolutionäre Überschreitung des Horizonts. Wir haben dies oben als Zusammenhang zwischen einem äußeren Impuls und einem daher bedingten inneren Impetus erklärt, der zu starker Kreativität führt, die das Neue in die Welt bringt.

Die Sicht der Kreativität als Hervorbringung eines qualitativen Sprungs gegenüber allem Vorangegangenen wirft die Frage auf, inwieweit solch ein Sprung überhaupt noch in produktive und kommunikative Handlungszusammenhänge (von der Rhetorik bis zu Kunst und Handwerk) integrierbar und in bestimmten Bahnen kontrollierbar ist. Anders gefragt: Inwieweit ist Kreativität kontingent?

Mit dem Philosophen Günter Abel können wir diese Fragestellung weiter differenzieren. Abel sieht Kreativität vor dem Hintergrund von Synergetik, Selbstorganisationsmodellen und Chaosforschung als Emergenz-Phänomen, „als Phänomen des ‚überraschenden Auftretens‘“ in Prozessen, in denen „Ereignisse weder im Rekurs auf die Elemente der Ausgangs- noch in denen der Endkonstellation beschrieben werden“ können. Einige Kerncharakteristika von emergenten Phänomenen und von kreativen Prozessen seien sehr ähnlich, betont Abel, insbesondere in den drei Hinsichten starker Kreativität, wie wir es genannt haben: „(1) Neuartigkeit; (2) Unvorhersagbarkeit; und (3) Nichtreduzierbarkeit auf antezedente Elemente“.⁹⁸

Ereignisse starker Kreativität mit solchen Merkmalszuschreibungen gehen aus Weltzusammenhängen hervor, die der Philosoph und Wissenschafts-

97 Vgl. die Formel des Musikers Jan de Kock: Playing the wrong notes. Man muss den Mut haben, Fehler zu machen.

98 Abel 2008, S. 102.

theoretiker Klaus Mainzer als vom Zufall geprägt ansieht. Für ihn ist „die Welt“ im Wesentlichen „statistisch und stochastisch und nicht deterministisch“. ⁹⁹ Anders gesagt: „Zufall und Risiko, Krisen und neue Chancen bestimmen unser Leben. *Zufällig* nennen wir ein Ereignis, das ohne Grund eintritt oder dessen Grund wir nicht kennen.“ ¹⁰⁰ Neue Ordnungen, wie wir sie etwa aus Mirabeaus *Impetus* hervorbrechend erkennen, entstehen demnach „wie Inseln in einem Meer von Zufallsfluktuationen“. Nach diesem Verständnis sind auch Gehirne nur

Zufallsgeneratoren von Signalen und Informationen. Millionen von feuernenden Nervenzellen erzeugen ein ständiges Zufallsrauschen des Gehirns. Erst koordiniertes Feuern führt zu Clustern und Mustern, die mit Gedanken, Gefühlen und Bewusstsein verbunden sind. Am Anfang kreativer Einfälle in Kunst, Literatur und Wissenschaft steht sehr häufig der Zufall. Gehirne erkennen Muster im Meer des Zufallsrauschens. ¹⁰¹

Das ist die neuronale Bedingung für vorher nie gekannte oder gewagte Überlegungen.

11 Der gebändigte Zufall

Wäre jedoch bei all dem eine unkontrollierbare Unbedingtheit der Kontingenz am Werk, so würde das jede Produktionstheorie, auch die rhetorische, vor große Probleme stellen. Gerade die Rhetorik als strategisch orientierte und kontrollierte Vorgehensweise in Kommunikationen und entsprechenden vorangehenden Textproduktionen müsste sich fragen, ob sie mit einem solchen Kreativitätsverständnis überhaupt etwas anfangen kann. Die Rhetorik muss auf Kontingenz-Management und Kontingenz-Reduktion setzen, um ihre teleologische Orientierung (in Hinsicht auf Persuasion) ausagieren zu können. Wäre Kreativität ein ganz und gar unvorhersehbares Ereignis und in ihrem Auftreten ganz unkontrollierbar oder unkanalisierbar dem unerbittlich wirkenden Zufall überlassen, müsste ihre Theorie und Methodik unter Umständen von weiterer Beschäftigung mit diesem Thema absehen. Von Interesse bleibt die Kreativität dann, wenn man sie (obwohl sie auf autopoietischen Mentalprozessen basiert) in konkrete Arbeitsvorgänge integrieren kann.

Tatsächlich gibt es in dieser Hinsicht Hoffnung. So unterscheidet etwa Klaus Mainzer zwischen dem fatalen Walten des zufälligen Glücks und dem

⁹⁹ Mainzer 2008, S. 139.

¹⁰⁰ Ebd., S. 134.

¹⁰¹ Ebd., S. 136.

konzentrierten Erwarten und Auswerten der kreativen Angebote des rechten Moments durch reflektierte Beobachter. Dabei kommt der in der Rhetorik seit der Antike so wichtige Begriff des *kairós* ins Spiel: „Von der blinden und launenhaften Glücksgöttin Tyche (τύχη; römisch: Fortuna) unterscheidet die griechische Mythologie daher noch Kairos (καιρός), den Gott der günstigen Gelegenheit und des rechten Augenblicks.“ Wer also den Zufall und seine kreativen Möglichkeiten nutzen will, der soll sich „antizyklisch verhalten und auf schlechte Zeiten vorbereitet sein. Der günstige Augenblick der Entscheidung darf nicht verpasst werden.“¹⁰² Entscheidung ist hier im Kreativitätszusammenhang als Auswahlentscheidung bei plötzlich auftauchenden, sich neu anbietenden Möglichkeiten zu verstehen. Offensichtlich sind wir kognitiv in der Lage, aus dem Strom des emotionalen und kognitiven „Zufallsrauschens“ zu selektieren, Muster zu erkennen, ja, den Strom in einem gewissen Sinn sogar zu koordinieren oder zu lenken.¹⁰³ Im produktiven Moment, den wir innerlich mit unserem kognitiven Meta-Verarbeitungsvermögen begleiten und beobachten, sollten wir also Elemente des Zufalls bewusst ins Spiel bringen, die freigesetzten Spielbewegungen in ihrem Emergenzwert zu erkennen suchen und dann neu integrieren oder als neue Ordnung stabilisieren. Dazu Mainzer: „Mit geeigneten Nebenbedingungen lassen sich dann Voraussetzungen schaffen, unter denen zufällige Ereignisse synergetische Effekte von selber auslösen. Wehe allerdings, wir verpassen Kairos, wenn sich die Fenster für den günstigen Augenblick schließen!“¹⁰⁴

Mirabeau muss in diesem Sinn also den Zusammenhang von Vorgeschichte und der mit dem Moment des Eintreffens von Marquis de Brèze erwarteten Krise herstellen, diesen Moment als produktiven Augenblick erkennen oder intuitiv erfassen, die in ihm auftauchende Empörung akzeptieren, und aufgrund der intellektuellen Vorspannung in der Lage sein, einen seiner plötzlich ablaufenden Gedanken als den alles entscheidenden zu ergreifen. In dieser Sekunde hat er sich Kairos zugewandt und spricht das Revolutionäre aus.

Für den produktiven Alltag, der nicht auf historische Augenblicke der Spannung und des Übersprungs dieser Art warten kann, wäre daraus eine Handlungsdirektive abzuleiten. Der Zufall wäre absichtlich ins Spiel zu bringen und der Moment der ‚Elektrisierung‘¹⁰⁵ durch etwas Neues bewusst abzuwarten und dann aufzugreifen. Der Kreativitätstheoretiker Koestler spricht

102 Ebd., S. 140f.

103 Vgl. Koestler 1966 sowie Lenk 2008, S. 187.

104 Mainzer 2008, S. 141.

105 Heute als neuronaler Vorgang zu sehen, den Lenk auch „Explosionsspunkt“ nennt (Lenk 2008, S. 186). Kleist hatte ihn noch im Spiegel der Elektrizitätsanschauungen seiner Zeit gesehen.

hier von „zweckgerichtete[m] Denken“, bei dem der „Brennstrahl der Bewußtheit“ auf die „innere Landschaft“ gerichtet sei, um sie zu explorieren, auszuforschen und dabei Kollusionen (unerwartete Zusammenspiele und Wechselwirkungen) sowie „Zündungen“ zu entdecken.¹⁰⁶ In diesem Sinne müsste der den mentalen Zufallsgenerator einkalkulierende praktische Kreativimperativ lauten:

Beobachte und analysiere ganz bewusst die Wirksamkeit des Zufallsmomentums, das bei der Produktion absichtlich oder ungewollt im Spiel ist, und leite dann aus deinen Beobachtungen (oder Introspektionen) das für deine Produktion interessanteste neue Arbeitspostulat oder neue geeignete Strukturelement ab.

Der Forscher und Denker sucht irgend etwas, um sein Problem zu präzisieren, um eine klare Frage zu finden und auf einer bestimmten Ebene E1 zu lösen – und plötzlich kommt aus einer Ebene E2, die gleichsam senkrecht zu E1 steht (eine *unabhängige* Dimension darstellt), durch eine Art von Interpolation (im Unterschied zu den exploratorischen Extrapolationen im bisherigen Bereich E1) eine zündende Bisoziation zustande, die Verbindung zweier eigentlich unterschiedlicher Ebenen oder ‚Erfahrungssysteme‘.¹⁰⁷

Mit diesem Prozess haben Künstler regelmäßig zu tun. Darüber berichten in diesem Buch drei Praktiker aus sehr unterschiedlichen Bereichen. So etwa der Regisseur Sven Bohse, wenn er berichtet, wie ihn die Darstellungsvariante eines Schauspielers überraschen kann, die ihm dieser zufällig anbietet, ohne dass sie seinen eigenem Regiekonzept entsprungen wäre. Dies kann für den Regisseur zu der Herausforderung werden, seine eigenen Vorstellungen im Sinne einer kreativen „Flexibilität“ in ganz neue Bahnen zu lenken.¹⁰⁸

Im Rahmen der Tübinger Kreativitätstagung des Jahres 2007 wurde der Zusammenhang von Zufall und künstlerischer Verarbeitung in einem speziellen Experiment ausgelotet. Der auf Live-Malerei spezialisierte Maler Mark Krause wurde bei einem vorgegeben Thema mit Motiven konfrontiert, die das Publikum definierte. Im Moment der situativen Entstehung eines Gemäldes fungierten die entsprechenden, unvorhergesehenen Ansagen des Publikums als Zufallsgenerator. Der Maler hatte das festgelegte Thema unter Einbezug, Verarbeitung und Weiterführung der zufällig in der Situation im Publikum aufgetauchten motivischen Vorgaben eigenständig auszuarbeiten. Am Ende stand eine auf dieser Basis ausgeführte Bildkomposition.¹⁰⁹

106 Koestler 1966, S. 167f.

107 Lenk 2008, S. 186f. und S. 188.

108 Siehe dazu Bohse in diesem Band S. 269.

109 Siehe Krause in diesem Band S. 287-296.

In dem in diesem Band ebenfalls dokumentierten Gespräch mit dem Komponisten Ockert spricht dieser unter anderem auch vom selbstinduzierten Zufall. Ockert mischt die in einer Kompositionssoftware vorgegebenen Algorithmen mit selbst gefundenen Zahlenzuordnungen, die er aus einem literarischen Werk (Dante Alighieris *Divina Commedia*) als Zufallsgenerator bezieht, so dass sich nicht mehr vorkalkulierbare neue Tonordnungen ergeben. Immer wieder greift der Komponist aber in die Zufallsergebnisse ein, um musikalische Ordnungen nach eigenem Plan zu schaffen und am Ende ein selbst verantwortetes Werk vorzulegen.¹¹⁰

12 Schlussbemerkung

Die Theorie der in der oralen Kultur der Antike hochgehaltenen Stegreifrede ist unter den Bedingungen der *neuen Mündlichkeit* unserer Echtzeitmedienkultur neu zu reflektieren. Der Schriftlichkeitskult der abgelaufenen Gutenberg-Galaxis wird immer mehr zurückgenommen, lässt auch in den Schulen nach. Demgegenüber werden Stegreif, das spontane Statement, die unvorbereitete Diskussion, der öffentliche Talk und andere moderne Formen medienvermittelter Mündlichkeit immer klarer als zeitgenössische Herausforderung ersten Ranges gesehen. Kreativität, meistens in ihrer moderaten oder schwachen Variante, wird in den genannten Sprechformaten zu einer der wichtigsten Wettstreit- und Profilierungskomponenten. Die moderne Kognitions- und Kreativitätsforschung gibt uns inzwischen zahlreiche Hinweise, wie sich das kreative Geschehen in solchen Kommunikationslagen verstehen lässt.

Schon antike Autoren wie Platon oder Alkidamas haben über die Stegreifrede in einer Weise nachgedacht, die uns heute noch anregen kann, weil sich auf dem Feld der Kommunikation bis dato vieles nicht verändert hat. Kluge Überlegungen aus älterer Zeit bleiben da nach wie vor nützlich. Das betrifft auch Kleists Nachdenken über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden in der Situativik. Insbesondere sein Mirabeau-Beispiel kann immer noch sinnvoller Anlass zu genauerer Analyse und Reflexion sein.

Im *Principe* des humanistischen Machttheoretikers Niccolò Machiavelli findet sich der Rat zu bedenken, „daß kein Vorhaben schwieriger in der Ausführung, unsicherer hinsichtlich seines Erfolges und gefährlicher bei seiner Verwirklichung ist, als eine neue Ordnung einzuführen“.¹¹¹ Der Fall Mirabeau wirft neues Licht auf diese Problematik. Das Neue muss nicht aus einer

110 Siehe Ockert/Knappe/Schick in diesem Band, S. 308-311.

111 Machiavelli, hg. v. Rippel 1986, Kap. VI.

wohl reflektierten Strategie heraus erzeugt werden. Es kann seinen Impuls und Funkenschlag auch aus einem spannungsangereicherten, sich sodann kritisch zuspitzenden und den Umschlag bewirkenden Kommunikationsereignis beziehen. Der französische Graf Mirabeau hat gewiss nicht an Machiavelli gedacht, als er 1789 mit seinem rhetorischen „Donnerkeil“, wie Heinrich von Kleist sagt, in einem Satz das bisherige Verfassungssystem Frankreichs umstürzt. Mirabeaus große innere Erregung lässt ihn die Frage nach dem Staats-Souverän in einer historisch entscheidenden Minute revolutionär und kreativ beantworten. Sein Psycho-System 1 lässt ihn sagen: Souverän Frankreichs ist nicht mehr der König, sondern das Volk. Heinrich von Kleist stellt dazu Überlegungen an, die sich gut mit den neueren Kognitions- und Kreativitätstheorien verbinden lassen. Kleist kommt auch zu dem Schluss, dass nach dieser spontanen gedanklichen Entladung Mirabeaus eine Beruhigung eintritt und sein kognitives System 2, wie man heute sagen würde, zu einer modifizierten, ja vorsichtig zurückrudern den Einschätzung der Lage führt. Kleist schreibt: „Denn dadurch, daß er sich, einer Kleist’sischen Flasche¹¹² gleich, entladen hatte, war er nun wieder neutral geworden, und gab, von der Verwegenheit zurückgekehrt, plötzlich der Furcht vor dem Chatelet,¹¹³ und der Vorsicht, Raum.“¹¹⁴

Damit wird deutlich, dass Kreativität ein Ausnahmegeschehen ist, das in stressgeladenen Momenten zu bemerkenswerten Ergebnissen führen kann.¹¹⁵ Kleist hat auf der Grundlage eigener Erfahrungen verschiedene Fallanalysen von Spontanereignissen vorgenommen, die wir erst heute in ihrer Scharfsinnigkeit zu würdigen verstehen. Das Zusammenspiel von Emotion und Kognition, Erregung und Sprachspiel, gedanklichem Kontrollverlust und assoziativer Gedankenverselbstständigung wird von der heutigen Forschung ähnlich wie Kleist gesehen, wenn auch anders hergeleitet, in Begriffe gefasst und kontextualisiert. Ein Nachdenken über all diese Zusammenhänge, ausgelöst von Kleists berühmten Erwägungen, bringt uns auch bei den Einsichten zu rhetorikrelevanten Verfahrensweisen weiter.

112 In zeitgenössischen Elektrizitätsexperimenten verwendeter Kondensator in Flaschenform, meist Leidener Flasche genannt.

113 Sitz des königlichen Gerichtshofs in Paris.

114 Kleist, S. 456.

115 Zur „Ausnahme“ vgl. auch Knape 2012a.

Literatur

- Abel 2008 = Günter Abel: Kreativität – was ist sie und was macht sie so wertvoll? Grundzüge einer Philosophie der Kreativität. In: Martin Dresler/Tanja Gabriele Baudson (Hg.): Kreativität. Beiträge aus den Natur- und Geisteswissenschaften. Stuttgart 2008. S. 88-106.
- Alkidamas = Alkidamas: Über die Verfasser schriftlicher Reden. Oder: Über die Sophisten. In: Thomas Schirren/Thomas Zinsmaier (Übers. u. Hg.): Die Sophisten. Ausgewählte Texte. Griechisch/Deutsch. Stuttgart 2003. S. 346-365.
- Bader 1994 = Eugen Bader: Rede-Rhetorik, Schreib-Rhetorik, Konversationsrhetorik. Eine historisch-systematische Analyse. Tübingen 1994 (= ScriptOralia 69).
- Baudson 2008 = Tanja Gabriele Baudson: Rausch und Kreativität. In: Martin Dresler/Tanja Gabriele Baudson (Hg.): Kreativität. Beiträge aus den Natur- und Geisteswissenschaften. Stuttgart 2008. S. 82-87.
- Evans 2003 = Jonathan St. B. T. Evans: In two minds: dual-process accounts of reasoning. In: Trends in Cognitive Sciences 7 (2003). S. 454-459.
- Fink 2008 = Andreas Fink: Möglichkeiten zur Förderung des kreativen Denkens. In: Martin Dresler/Tanja Gabriele Baudson (Hg.): Kreativität. Beiträge aus den Natur- und Geisteswissenschaften. Stuttgart 2008. S. 77-81.
- Freud = Sigmund Freud: Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. 2/3. Band. Die Traumdeutung. Über den Traum. Hg. v. Anna Freud. London 1948.
- Guntern 1996 = Gottlieb Guntern: Kreativität und Intuition. Eine Einführung. In: Ders. (Hg.): Intuition und Kreativität/Intuition and Creativity. Zürich u.a. 1996. S. 7-28.
- Harsdörffer = Georg Philipp Harsdörffer: Frauenzimmer-Gesprächspiele. Band 4. Hg. v. Irmgard Boettcher. Tübingen 1968/69 (= Deutsche Neudrucke: Reihe Barock 16).
- Herrmann/Grabowski 1994 = Theo Herrmann/Joachim Grabowski: Sprechen. Psychologie der Sprachproduktion. Heidelberg/Berlin/Oxford 1994.
- Hobbs 2011 = Jerry R. Hobbs: Word Meaning and World Knowledge. In: Claudia Maienborn/Klaus von Heusinger/Paul Portner (Hg.): Semantics: an international handbook of natural language meaning. Volume 1. Berlin 2011. S. 740-761 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 33.1).
- Jaffe 1980 = Samuel Jaffe: ‚Elocutio‘ und die Traumarbeit (1980). In: Josef Kopperschmidt (Hg.): Rhetorik. Zwei Bände. Erster Band. Rhetorik als Texttheorie. Darmstadt 1990. S. 363-384.
- Kahneman 2003 = Daniel Kahneman: A Perspective on Judgement and Choice. Mapping Bounded Rationality. In: American Psychologist 58 (2003). S. 697-720.
- Kahneman 2012 = Daniel Kahneman: Schnelles Denken, langsames Denken. Übers. v. Thorsten Schmidt. München 2012.
- Kleist = Heinrich von Kleist: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: Heinrich von Kleist: Werke und Briefe. Band 3. Erzählungen. Gedichte. Anekdoten. Schriften. Hg. v. Siegfried Steller. 2. Aufl. Berlin/Weimar 1984. S. 453-459.
- Knappe 1997 = Joachim Knappe: Memoria in der älteren rhetoriktheoretischen Tradition. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Memoria in der Literatur. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (1997), H. 105. S. 6-21.

- Knape 2000 = Knape: Was ist Rhetorik? Stuttgart 2000.
- Knape 2003 = Knape: Rede₂, Redegattungen. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 3 (2003). S. 233-235.
- Knape 2007 = Joachim Knape: Performanz aus rhetoriktheoretischer Sicht. In: Heidrun Kämper/Ludwig M. Eichinger (Hg.): Sprache, Kognition, Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung. Berlin/New York. S. 135-150 (= Institut für Deutsche Sprache. Jahrbuch 2007).
- Knape 2008 = Joachim Knape: Ein rhetorischer Regieansatz nach Heinrich von Kleist. In: B. Gribnitz, J. Kiefer, T. Theiß, P. Thöring, F. Vogel (Hg.): Kleist oder die Ordnung der Welt. Berlin 2008. S. 42-49 (= Theater der Zeit. Recherchen 57).
- Knape 2009 = Joachim Knape: Rhetorik des Gesprächs. In: Ders. (Hg.): Rhetorik im Gespräch. Ergänzt um Beiträge zum Tübinger Courtshiprhetorik-Projekt. Berlin 2009. S. 13-51 (= neue rhetorik 4).
- Knape 2012a = Joachim Knape: Die Ausnahme. Zur Ereignistheorie und -praxis des Fernsehens. In: Joachim Knape/Anne Ulrich (Hg.): Fernsehbilder im Ausnahmezustand. Zur Rhetorik des Televisuellen in Krieg und Krise. Berlin 2012. S. 25-38.
- Knape 2012b = Joachim Knape: Das Kunstgespräch. In: Joachim Knape (Hg.): Kunstgespräche. Baden-Baden 2012. S. 11-62 (= SAECVLA SPIRITALIA 47).
- Knape 2012c = Joachim Knape: Duale Performanz in Rom. In: Felix Mundt (Hg.): Kommunikationsräume im kaiserzeitlichen Rom. Berlin/Boston 2012. S. 123-141.
- Koestler 1966 = Arthur Koestler: Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Übers. v. Agnes von Cranach/Willy Thaler. Bern u.a. 1966.
- Krause 1972 = Rainer Krause: Kreativität. Untersuchungen zu einem problematischen Konzept. München 1972.
- Kümmel-Schnur 2008 = Albert Kümmel-Schnur: Zwischen den Dimensionen. Navigation und Dramaturgie von Wissen und Web. In: Joachim Paech/Jens Schröter (Hg.): Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen. München 2008. S. 521-530.
- Lang/Maienborn 2011 = Ewald Lang/Claudia Maienborn: Two-level Semantics: Semantic Form and Conceptual Structure. In: Maienborn/von Heusinger/Portner (Hg.): Semantics: an international handbook of natural language meaning. Volume 1. Berlin 2011. S. 709-740 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 33.1).
- Lange/Cerella/Verhaegen 2011 = Elke B. Lange/John Cerella/Paul Verhaegen: Ease of Access to List Items in Short-Term Memory Depends on the Order of the Recognition Probes. In: Journal of experimental psychology. Learning, memory, and cognition 37 (2011). S. 608-620.
- Lenk 2008 = Hans Lenk: Kreataphern und Metaphern in der Philosophie und Psychologie der Kreativität. In: Martin Dresler/Tanja Gabriele Baudson (Hg.): Kreativität. Beiträge aus den Natur- und Geisteswissenschaften. Stuttgart 2008. S. 181-202.
- Machiavelli = Niccolò Machiavelli: Il Principe/Der Fürst. Italienisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Philipp Rippel. Stuttgart 1986.
- Mainzer 2008 = Klaus Mainzer: Der kreative Zufall. In: Martin Dresler/Tanja Gabriele Baudson (Hg.): Kreativität. Beiträge aus den Natur- und Geisteswissenschaften. Stuttgart 2008. S. 134-141.

- Morley 2007 = David Morley: *The Cambridge Introduction to Creative Writing*. Cambridge 2007.
- Müller 2012 = Ralph Müller: *Die Metapher. Kognition, Korpusstilistik und Kreativität*. Paderborn 2012.
- Nietzsche = Friedrich Nietzsche: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. In: Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*. 3. Bd. Hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. 2., durchgesehene Ausg. Berlin/New York 1988.
- Nöllke 2009 = Matthias Nöllke: *Schlagfertig*. Planegg 2009.
- Panksepp 2010 = Jaak Panksepp: *Affektive Grundlagen von Kreativität, Sprache, Musik und Seelenleben: Auf der Suche nach der Biologie der Seele*. In: Roald Hoffmann/Ian Boyd Whyte (Hg.): *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft*. Frankfurt a.M. 2010. S. 33-58 (Original: Jaak Panksepp: *Affective Foundations of Creativity, Language, Music, and Mental Life*. In: Roald Hoffmann/Iain Boyd Whyte (Hg.): *Beyond the Finite. The Sublime in Art and Science*. Oxford 2011. S. 21-42).
- Pawlowski 2004 = Tanja Pawlowski: *Wie kommt das Neue ins Gespräch? Über Bedingungen und Mittel kreativer Kommunikation*. Aachen 2004 (= *Essener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung* 10).
- Pierce/Gallo 2011 = Benton H. Pierce/David A. Gallo: *Encoding Modality can Affect Memory Accuracy via Retrieval Orientation*. In: *Journal of experimental psychology. Learning, memory, and cognition* 37 (2011). S. 516-521.
- Ryan 2001 = Marie-Laure Ryan: *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Maryland 2001.
- Sethe 1965 = Paul Sethe: *Die großen Tage: von Mirabeau zu Bonaparte*. München 1965.
- Spillers/Unsworth 2011 = Gregory J. Spillers/Nash Unsworth: *Variation in Working Memory Capacity and Temporal-Contextual Retrieval from Episodic Memory*. In: *Journal of experimental psychology. Learning, memory, and cognition* 37 (2011). S. 1532-1539.
- Wundt 1880 = Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. 2. Bd. 2. Aufl. Leipzig 1880.