

Donnerstag, 4. März 2010, 14.00 Uhr

Sektion 4
Selbstverständnis und Selbstinszenierung von Künstlerinnen

Zurzeit herrscht zumindest in der westlichen Kultur und Gesellschaft eine wahre Hochkonjunktur des Kreativen, die weit über das Modische hinaus das Selbstverständnis des Menschen prägt. Keine wirtschaftliche oder technologische Konzeption, keine Forschungspolitik oder Pädagogik, die nicht darauf fokussiert ist. Dabei gilt Kunst als Ausdruck von Kreativität par excellence. So versammelt Hans Ulrich Reck in seinem jüngst erschienenen "Index Kreativität" (2007) auf über 550 Seiten mehr als 130 Stichwörter zum Thema der künstlerischen Kreativität. Die Einträge reichen von A wie "Aneignung" und "Alles falsch" bis Z wie "Zerstörungen" und "Zeugungsverdacht". Das Adjektiv "kreativ" wird dabei im dreifachen Sinne verwendet: erstens auf eine Person bezogen, die Ideen hat und diese verwirklicht, zweitens kann es die Eigenschaft von Handlungen und drittens auch deren Ergebnis bezeichnen. Entsprechend meint das Substantiv "Kreativität" entweder eine Persönlichkeitseigenschaft oder steht als Sammelbegriff für Prozesse, Denk- und Handlungsschritte, die erforderlich sind, um kreative Ergebnisse zu erreichen.

Weitgehende Übereinstimmung besteht in der Literatur des Weiteren darüber, dass kreative Produkte relativ neuartig oder unkonventionell sein müssen, das Bizarre oder Skurrile reicht allein jedoch nicht aus. Neben der zentralen Bedingung "Neuartig" zählen auch "Effektivität", "Relevanz" und "Nützlichkeit" zu den häufig angeführten Kriterien für kreatives Handeln. Diese Aspekte werden allerdings gerade im Bereich der Pädagogik stark relativiert, wo sie rein subjektiv begriffen werden, also nur für das jeweilige Individuum neu sein müssen. Das führt zu einem geradezu inflationären Gebrauch des Begriffs beispielsweise für jegliche Form von Bastelarbeit und bildnerischem Handeln.

In Bezug auf den Künstler gilt es aber zu differenzieren. Zum einen ist der Künstler kreativ, weil er etwas erschafft, zum Beispiel eine Skulptur. Schuster und Woschek haben in diesem Zusammenhang zur besseren Abgrenzung den Begriff "generativ" ins Spiel gebracht, im Sinne von "erzeugen". Davon unterscheiden sie die kreativen Höchstleistungen, bei denen etwas Innovatives hervorgebracht und die Grenzen der menschlichen Denk- und Auffassungsmöglichkeiten überschritten werden. Zusätzliche Bewertungskriterien können die Überwindung spezieller Schwierigkeiten, ästhetische Vollkommenheit, innere Stimmigkeit, überraschende und eindrucksvolle Wirkung oder der Eindruck der Mühelosigkeit des Zustandekommens sein.

Das ursprünglich lateinische Wort "Kreativität" hat damit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Karriere durchlaufen. 1950 wird es zunächst in der amerikanischen Diskussion als psychologischer Fachbegriff verwendet und gelangt erst über diesen Umweg in den deutschen Sprachschatz. Dort ersetzt es ab ca. 1970 zunehmend den älteren Begriff des "Schöpferischen". "Schöpfung" und "Geschöpf" wurde einst von christlichen Missionaren für das lateinische Wort "creare" gewählt und zunächst auf die göttliche Schöpfung, dann nobilitierend auch auf das künstlerische Schaffen und sein Ergebnis übertragen. Einher geht

mit dem Begriffswandel in der Mitte des 20. Jahrhunderts eine Demokratisierung des Kunstverständnisses, wodurch der lange Zeit die ästhetische und kunsttheoretische Diskussion dominierende Genie-Begriff endgültig für obsolet erklärt wird. Die Anonymisierung des Kreativen findet in der Postmoderne und dem proklamierten "Tod des Autors" ihren deutlichsten Ausdruck (vgl. Sektion 5).

In jüngster Zeit stellen aber auch die Neurowissenschaften das souveräne Subjekt konsequent in Frage und postulieren stattdessen ein radikal reduktionistisches Verständnis von Psychologie, bei dem jedes Verhalten soziobiologisch determiniert ist. Zentrale Fragen bleiben allerdings erhalten: Ist Kreativität lehr- und lernbar? Gibt es eine spezifisch menschliche Kreativität? Unterscheiden sich Menschen kulturell und psychologisch in der Hervorbringung kreativer Höchstleistungen? Welche Faktoren sind ausschlaggebend dafür, dass etwas als "neu" gelten darf? Was begünstigt künstlerische Innovationen?

Damit kommen wir zum letzten, aber doch entscheidenden Aspekt der Kreativität. Natürlich hängt die wahrgenommene Neuheit vom Hintergrund der beurteilenden Person wie vom sozialen Konsens ab. Was für den einen neu und wertvoll ist, muss es für den anderen nicht gleichermaßen sein. Das gilt nicht nur für Individuen und Gruppen, sondern ebenso für Epochen. Dadurch enthält der Begriff "Kreativität" ein dezidiert historisches Element. Besonders deutlich wird dies an den umfangreichen Forschungen zum zentralen Topos moderner Künstlerkonzeptionen, der ebenso einflussreichen wie verhängnisvollen Verknüpfung von künstlerischer Kreativität mit psychischen Ausnahmezuständen. Auch ist die zugrunde liegende Vorstellung, dass es überhaupt einen Fortschritt im Sinne von "Neuheit" geben muss, ihrerseits geschichtlich zu verorten. Die Frage der Epigonalität als modernem Schaffensprinzip wird aktuell ebenso rege erörtert wie die Bedeutung von Kunstkritik und Kunstgeschichte beim Aufspüren so genannter kreativer Einfälle. Der Zwang zur Innovation, wie ihn die Moderne kennt, ist außerdem Ursprung jener viel diskutierten und „postmodern“ genannten Wende, die wieder den Umgang mit Formen zulässt, die die Avantgarde als überholt abgeschafft hatte. Deshalb gilt es nicht nur, unterschiedliche Aspekte künstlerischer Kreativität kritisch auszuloten und historisch zu verorten, sondern zugleich ein grundsätzliches Hinterfragen des modernen Kreativitätskonzepts zu ermöglichen.

PD Dr. Sabine Fastert, Moderation Sektion 4

PD Dr., Jg. 1970, Studium der Kunstgeschichte, Soziologie und Neueren Deutschen Literaturwissenschaft in Kiel und München. 1995 Magister Artium, 1999 Promotion. 1999/2000 Stipendiatin am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, 2000/2001 Forschungsstipendium der DFG. 2001-2008 Wissenschaftliche Mitarbeiterin bzw. Assistentin LMU München, 2008 Habilitation an der LMU München. Seit 2009 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im kunsthistorischen Teilprojekt „Künstlertum als paradigmatisches Schwellenphänomen. Zur Konstruktion moderner Konzeptionen künstlerischer Kreativität um 1900“ in der DFG-Forschergruppe 1120 „Kulturen des Wahnsinns. Schwellenphänomene der urbanen Moderne“ an der TU Berlin.

Publikationen

Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, München 2000

Hrsg. [mit Stephan Albrecht, Michaela Braesel, Andrea Gott dang, Gabriele Wimböck]: Kunst-Geschichte-Wahrnehmung. Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungs-konventionen, München 2008

Spontaneität und Reflexion. Konzepte vom Künstler in der Bundesrepublik Deutschland von 1945 bis 1960 (= Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Deutscher Kunstverlag, erscheint Sommer 2010)

Prof. Dr. Cordula Grewe (New York)

Epigonalität als Erfindung

„Der einzige Weg für uns groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“ Mit diesem Diktum aus seinen 1755 veröffentlichten *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* beschwor Johann Joachim Winckelmann jenen ultimativen Fluch, welcher den modernen Künstler von da an unerbittlich verfolgen sollte: den Zustand des Zuspätkommens und Zuspätseins, in welchem Originalität nur durch eine kannibalistische Aneignung bereits existierender Originale, original hier im doppelten Sinn von authentisch und kreativ, erreicht werden konnte. Als Antwort auf diese traumatische Erfahrung der Verspätung entwickelten Winckelmanns Erben Strategien, welche die Notwendigkeit, den kreativen Ausdruck eines anderen nachzuahmen, zur Basis produktiver Wege originärer Erfindung machten. Die Kategorien „Nachahmung/Kopie“, „Nachfolge“ und Appropriation untersuchend, geht mein Beitrag der Frage nach, wie romantische Künstler und ihre Nachkommen Epigonalität in eine Möglichkeit der Innovation und Kreativität übersetzten. Dieser Ansatz soll uns helfen, die Beziehung zwischen Historismus, Moderne und Modernismus neu zu denken, und Verbindungen zwischen selbstreflexiven Epigonalität im neunzehnten Jahrhundert und Phänomenen konzeptioneller Kunst im zwanzigsten zu ziehen.

Short Biography

Cordula Grewe, associate professor of art history at Columbia University, specializes in German art of the long nineteenth century. She is particularly interested in visual piety, Romanticism and its Sacred Imaginary, and aesthetics. She has published widely on Romantic art and art theory, contributing to numerous exhibition catalogues, essay collections and journals such as *Pantheon*, *Word & Image*, *Modern Intellectual History*, *New German Critique*, and the *Art Bulletin*, which in March 2007 published her article “Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art.” In October 2009, her book *Painting the Sacred in the Age of Romanticism* appeared with Ashgate, and she is currently preparing a second book, *The Nazarenes: Style and Aesthetics*, to be published with Penn State University Press in 2012. She has held numerous other grants, among them the 2006-2007 Hans Kohn fellowship at the Institute for Advanced Study, Princeton, and in 2009 an Alexander-von-Humboldt fellowship. Since 2007, she has served as a member of the Advisory Board of *Intellectual History Review* (Routledge / Taylor & Francis). Cordula Grewe's new research topic is a monographic study of the *tableau vivant*, which will take her from the period around 1800 to the present.

Prof. Dr. Bettina Gockel (Zürich)

Kreativität im Medium der Fotografie. Von der Kalotypie bis zur frühen Farbfotografie

Der Vortrag untersucht, wie die Protagonisten der frühen Fotografie und Farbfotografie die technischen Mängel ihres Bildmediums zur ästhetischen Erfahrung der Betrachter werden ließen. In der Forschung gilt es inzwischen als obsolet zu diskutieren, ob die Bildermacher der frühen Fotografie als Künstler anzusehen sind. Eben diese Frage wirft der Vortrag erneut aufgrund detaillierter und vergleichender Bildanalysen auf.

Kurzbiographie

Studium der Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft, Neueren Deutschen Literatur und Archäologie in München und Hamburg

1994 Robert R. Wark Fellow der Huntington Library, Botanical Gardens & Art Collections, San Marino

1996-98 wissenschaftliches Volontariat an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

1998–2006 Wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

2002/03 Research Scholar am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin

2005 Gastwissenschaftlerin am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin

2006 Habilitation an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen

WS 2005/06 bis SS 2006 Vertretungsprofessur «Kunstgeschichte» an der Hochschule für Kunst und Design, Burg Giebichenstein, Fachbereich Kunst, Halle/Saale

WS 2006 /SS2007 Member am Institute for Advanced Study, School of Historical Studies, Princeton, USA

2008 Berufung auf die Professur für Geschichte der bildenden Kunst am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, Institutsvorstand

Dr. Barbara Schrödl (Linz/Berlin))

Der Künstlerwahnsinn. Wie sich die Metapher der 'Verführung' zum Nationalsozialismus und der Geschlechterkampf in einem Spielfilm der 1950er Jahre überlagern

Der Film „Das zweite Leben“ (Victor Vicas, F/BRD 1954) basiert auf dem Bühnenstück „Siegfried“ von Jean Giraudoux aus dem Jahr 1928, das für eine deutsch-französische Versöhnung eintrat. Die Geschichte wurde in die zeitgenössische Gegenwart verlegt und mit den Debatten um die moderne Kunst verbunden. Dabei wurde auch an die nationalsozialistische Ausdeutung des Künstlerwahnsinns angeknüpft, die modern arbeitende Künstler als „entartet“ diffamierte. In der Nachkriegszeit wurde dieser Gedanke im hochkulturellen Diskurs von Theoretikern wie Hans Sedlmayr zur These der Krankheit der Kultur transformiert, während im populären Medium des Spielfilms wiederholt ‚kranke‘ Künstler in Erscheinung traten. Im vorliegenden Film wird diese Figur mit dem Versuch der Verarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit wie auch dem Geschlechterkampf der Nachkriegszeit verbunden. Es wird ein durch eine Kriegsverletzung zeitweise an Gedächtnisverlust leidender, eigentlich modern arbeitender französischer Künstler entworfen, den eine deutsche Ärztin zeitweilig zu einer deutschen Identität und dem Projekt einer „deutschen“ Kunst verführt. Der Film konnte damit als Beitrag zu der auch in anderen Bereichen betriebenen Feminisierung des Faschismus gelesen werden. Interessant ist, dass „Das zweite Leben“ zwar immer wieder für Schauspiel, Regie oder Bildgewaltigkeit gelobt wurde, insgesamt aber weder die Kritik überzeugen noch das Publikum gewinnen konnte.

Kurzbiografie:

Barbara Schrödl, Universitätsassistentin am Institut für Kunstwissenschaft und Philosophie, Fachbereich Kunstwissenschaft der Katholisch Theologischen Privatuniversität Linz.

Forschungsschwerpunkte: Künstler und Künstlerinnen im Film, Medienarchäologie der Kunst- und Architekturgeschichte, Film als Kunst, Filmkostüm. Publikationen zum Künstlerbild: Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit, Marburg 2004; Weiße Wäsche, ‚reine‘ und doch schuldige Frauen, das Wirtschaftswunder und der Tod. Weiblicher Opfertod im Künstlerspielfilm der 1950er Jahre, in: Totenkleidung. Zur Konstruktion von Tod und Geschlecht in der materiellen und visuellen Kultur, Karen Ellwanger, Heidi Helmhold, Traute Helmers und Barbara Schrödl (Hg.), Bielefeld 2009, S. 193-214 u.a.

Dr. Thomas Röske (Heidelberg)

„Seine Zeichnungen seien Millionen wert“ – Vorstellungen über Kunst und Künstlertum in der Sammlung Prinzhorn

Die Heidelberger Sammlung Prinzhorn ist berühmt für ihren historischen Bestand künstlerischer Werke von Anstaltsinsassen aus den Jahrzehnten zwischen 1850 und 1930. Die Wahrnehmung dieser mehr als 5.000 Zeichnungen, Aquarelle, Gemälde, Bücher, Hefte, Textilien und Skulpturen war lange bestimmt durch die Perspektive Hans Prinzhorns in dessen Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ (1922). Danach verhalf die psychische Krise den betroffenen Männern und Frauen zu Schöpfungen aus dem reinen Unbewussten – „sie wissen nicht, was sie tun“ (Prinzhorn). Heute wissen wir allerdings, dass viele dieser Kreativen durchaus rational vorgingen und auch ein Bewusstsein für Kunst und deren Bedeutung hatten. Der Vortrag diskutiert einige Beispiele aus der Sammlung und vergleicht die Selbsteinschätzung von Anstaltsinsassen mit der von Künstlern außerhalb der Psychiatrie.

Kurzbiographie

Dr. Thomas Röske, geboren 1962, ist seit 2002 Leiter der Sammlung Prinzhorn an der Universitätsklinik für Allgemeine Psychiatrie, Heidelberg; daneben nimmt er Lehraufträge an der Universität Heidelberg wahr, vor allem am Institut für Europäische Kunstgeschichte.

Ein Studium der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Psychologie an der Universität Hamburg schloss er 1986 ab. 1991 promovierte er, unterstützt durch ein Stipendium der Studienstiftung, mit einer Arbeit über Hans Prinzhorn (erschienen 1995). Von 1992 bis 1999 war er Wissenschaftlicher Hochschulassistent am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Frankfurt und dort von 1996 bis 1999 Stellvertretender Sprecher des Graduiertenkollegs „Psychische Energien bildender Kunst“. Von 2000 bis 2001 konnte er ein Habilitationsstipendium der DFG nutzen (für das Projekt „Der Künstler im Bild – Die Idee des Selbstaudrucks in Kunst und Kunsttheorie um 1800“). 2001 wurde er als Ausstellungskurator an das neu eröffnete Museum Sammlung Prinzhorn berufen.

Forschungsschwerpunkte: Outsider Art/Art Brut/Psychiatrieerfahrung und Kunst, Kunst der Klassischen Moderne in Deutschland, Kunst um 1800, Homosexualität und Kunst.

Relevante Publikationen:

Der Arzt als Künstler – Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933), Bielefeld 1995.

"Schizophrenie und Kulturkritik - Eine kritische Lektüre von Hans Prinzhorns 'Bildnerei der Geisteskranken'", in: *Kunst und Wahn*, hg. von Ingrid Brugger, Peter Gorsen und Klaus Albrecht Schröder, Ausstellungskatalog Kunstforum der Bank Austria, Wien, Köln 1997, S. 254-265.

„'Heute hier sitze und ich, male hier'. Zeichnen und Malen als Selbstverorten bei Robert Burda“, in: Ausstellungskatalog *Robert Burda – Zeichnungen*, Kunsthau Kannen, Münster 2005, S. 7-9.

„'Wie die Anstalt sie haben möchte ...' – Selbstbilder in der Sammlung Prinzhorn“, in: *Bild und Eigensinn. Über Modalitäten der Anverwandlung von Bildern*, hg. von Petra Leutner und Hans-Peter Niebuhr, Bielefeld 2006, S. 149-159.

Prof. Dr. Sigrid Schade (Zürich)
Zur Metapher vom „Künstler als Seismograph“ ?

Das Konzept vom Künstler als Seismograph ist eine moderne Reformulierung der Tradition des Künstlers als Prophet und/oder Zeuge. (Es gibt eine Reihe weiterer ähnlicher Metaphern: der Künstler als Radar, als Antenne etc.). Die Metapher, die sowohl von Künstler selbst wie von Kunstkritikern seit dem späten 19. Jahrhundert verwendet wird – der elektromagnetische Seismograph wurde 1965 entwickelt –, schreibt der Person des Künstlers eine spezifische Sensibilität zu, der – wie die Registriermaschine – Spannungen früher sichtbar mache als andere Personen. Innerhalb des Konzeptes scheint der Künstler seine privilegierte Position zu behalten, auf der anderen Seite wird seine Autorschaft oder Kreativität als automatisierte vorgestellt, ein Konzept der „Écriture automatique“ avant la lettre. Der Seismograph gehört zu den „Aufschreibesystemen“ (F. Kittler), den Medien des 19. Jahrhunderts, die Phänomene der Realität direkt ohne „Übersetzung“ aufzuzeichnen versprochen, eine indexikalische Repräsentation. Allerdings hat es der Seismograph, mit dem Seismogramme hergestellt werden – eine graphische Repräsentation von Erdbewegungen (die auch als Sonifikation repräsentiert werden können) – bis heute verfehlt, ein „Frühwarnsystem“ von Erdbeben zu sein. In der Anwendung der Metapher auf Künstler und ihr Werk scheint dies keine Rolle zu spielen. Obgleich man verschiedene Bedeutungen innerhalb des Gebrauchs der Metapher findet, ist eine Zuschreibung immer enthalten: dass der Künstler der zeitgenössischen Gesellschaft voraus ist in der Wahrnehmung von kommenden Katastrophen, Ereignissen, von Effekten neuer Technologien und sozialem Wandel. Es wäre und ist interessant, in fast allen Fällen von Avantgarde-Zuschreibungen nachzuweisen, dass der Künstler dies so spät wie andere auch oder noch später erst bemerken, dass aber sein Leben und seine Kunst nachträglich als prophetisch gewertet werden. Das würde dem tatsächlichen Umgang mit dem Seismograph oder dem Seismogramm eher entsprechen, das erst gedeutet werden kann, nachdem das Erdbeben bereits stattgefunden hat.

Kurzbiographie

Sigrid Schade, seit 2002 Prof. und Leiterin des Institute for Cultural Studies in the Arts ICS, Zürcher Hochschule der Künste; 1994–2005 Prof. für Kunstwissenschaft und Ästhetische Theorie an der Univ. Bremen. Gastprofessorin an den Univ. Humboldt-Universität Berlin und Tübingen. Publikationen u. a.: *Intuition als Privileg von Künstlern?* in: *Intuition - Erinnerungs-, Erkenntnis- und Entscheidungsfähigkeiten der Künste*, hg. v. Petra Maria Mayer, München 2010 (forthcoming); *Künstlerbiografik, Künstlermythen und Geschlechterbilder im Angebot* in: *Dienstleistung Kunstgeschichte*, hg. v. Oskar Bätschmann u. a. Emsdetten/Berlin 2008, *Wie Fiktionen wirklich werden: zur Tradierung von KünstlerInnenmythen*, in: „Heraus aus dem Elfenbeinturm!“ Neue Wege der Kunsthochschulen in die Gesellschaft, Nürnberg 2007, *Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte*, zus. m. Silke Wenk in: Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hg.): *Genus*. Stuttgart 2005