

Imagination, Figuralität und Kreativität. Zur Frage der Bedingungen kultureller Produktivität

Dieter Mersch

„Wenn ich nicht mehr sicher bin, beginnt die Kreativität.“

Willem de Ridder

Vorbemerkung

Kulturelle Innovation und besonders die künstlerische Produktivität wird zumeist gekoppelt an die Erfindung des ‚Neues‘. Der Grund des ‚Neuen‘ liegt dabei zumeist in Prozessen der Imagination oder Figuralität – im weitesten Sinne in der Produktivkraft von Bildern, Assoziationen oder Metaphern. In Abgrenzung zu solchen Ansätzen, die zumeist aus subjektiven oder symbolischen Quellen schöpfen, wird die Rolle des Paradoxen in den Mittelpunkt gestellt. Das Paradox fungiert nicht selbst als Figur, sondern als *Movens*, das ebenso sehr der Reflexivität bedarf wie es Reflexion induziert. Drei Gedanken werden auf diese Weise miteinander verbunden: *Erstens*, das ‚Neue‘ ist als Begriff nur *aporetisch* explizierbar; *zweitens*, das Paradox wird als *eine* Möglichkeit unter anderen rekonstruiert, *Alterität* zu erzeugen, die selbst wiederum als eine Bedingung von Kreativität erscheint; *drittens*, soweit der Begriff des ‚Paradoxons‘ in einem weiten, nicht notwendig logischen Sinne verwendet und von ‚Antinomie‘ unterschieden wird, erfolgen kreative Sprünge aus *reflexiven* Prozessen, die das ‚Unlösbare‘ zu lösen trachten. Reflexivität und Kreativität erweisen sich dann unmittelbar miteinander verwoben. Um von vornherein Missverständnisse zu vermeiden: Meine Überlegungen verorten sich in einem historischen Kontext zwischen Imaginations- und Figuralitätstheorien, wie sie für Kunst- und Kulturtheorien seit der Aufklärung der Romantik entscheidend waren. Beide werden als unzureichend herausgestellt. Im Gegenzug dazu werden mediale Paradoxa als Differenzmodelle aufgewiesen. Nicht berührt werden dagegen alternative, vor allem in den Naturwissenschaften prominente Ansätze wie das Konzept der Abduktion oder Theorien der Emergenz. Ihnen wären eigene Erörterungen zu widmen.

1. Paradoxalität des Neuen

Das ‚Neue‘ bezeichnet eine widerspenstige Kategorie. Wie der Begriff des ‚Anderen‘ nimmt sie in der Reihe der Prädikate eine Sonderstellung ein, insofern sie in ihrer Bestimmung notwendig auf Aporien zurückgreifen muss. Ihre Aporetik schwankt dabei zwischen der

Unmöglichkeit des Neuen als Neuen, das als solches unverständlich bliebe, wie gleichfalls der Unmöglichkeit, Neues als Verwandlung von Altem zu denken, das wiederum Neues als Neues ausschließt. Erweist sich die stets theologisch konnotierte Idee einer *creatio ex nihilo* insoweit als problematisch, als sie Neues als ursprungslose Schöpfung modelliert, bleiben transformatorische oder evolutionäre Vorstellungen ebenso problematisch, weil sie das Neue gegenüber dem Vorangehenden nicht mehr angemessen ausweisen können. Offenbar bedarf der Begriff des Neuen einer Negativität oder Differenz, die weder als *ursprungslos* noch *nicht ursprungslos* gedacht werden kann. Zwischen Ursprünglichkeit und Ableitung hält er sich vielmehr in einer Unbestimmbarkeit, die sich der Gleichzeitigkeit von Anschluss und Absetzung, von Kontinuität und Diskontinuität verdankt. Zur kulturellen Produktivität gehört folglich eine gleichermaßen grundlose wie unverständliche *Setzung*, die zugleich eine Trennung oder Differenz impliziert, deren Riss durch keinen Begriff übersetzt werden kann, wie sie im gleichen Maße eine *Fortsetzung* postuliert, die ihre Verständlichkeit sichert. Mithin verlangt die Formulierung oder Schaffung von Neuem auf paradoxe Weise einen Rückgriff auf Strukturen, mit denen sie gleichzeitig bricht.

Neues oder Anderes ist deshalb ohne Paradoxien nicht zu kennzeichnen. Das betrifft *einerseits* den *Diskurs*, der Neues in Anschlag zu bringen sucht oder über Neues spricht, soweit er einen „kategorialen Sprung“ verlangt, der *als* Sprung ebenso sehr, wie es ähnlich Heidegger in *Identität und Differenz* ausgedrückt hat, wegspringt „aus der geläufigen Vorstellung“ und solange „in einen Abgrund“ springt, wie er sich nicht „loslässt“, vielmehr an der Vorstellung, die er zu überwinden trachtet, festhält.¹ Entsprechend ist der Diskurs des Neuen konstitutiv an *Unverständlichkeit* gebunden. In jede „Theorie des Neuen“ geht insofern der Begriff des „Nichtverstehens“ ein, der gleichermaßen hermeneutische wie semiotische oder konstruktivistische Ansätze sprengt. Sie muss sich folglich auf eine unmögliche diskursive Bewegung berufen, die Sinn *und* Unsinn, Vertrautes *und* Unvertrautes, Darstellbares *und* Undarstellbarkeit oder Bezug *und* Bruch in einer Figur zusammenschliet. Die genannte Aporetik betrifft aber *andererseits* auch die *kulturelle Praxis des Neuen*, d.h. die Seite seiner Hervorbringung und Rezeption. Sie ist begleitet von Widerständigkeit und Emphase, wofür paradigmatisch die frühe Geschichte der Avantgarde herangezogen werden kann. Sie bildet zugleich eine Geschichte der Karikatur und Ablehnung bis hin zu Maßnahmen der offenen Gewalt, wie umgekehrt eine Geschichte der nicht minder heftigen Provokation und an Radikalität überbietenden Tabubruche. Ihr *agonaler Charakter* zwischen Feier und Verwerfung verhält sich genau spiegelbildlich zu der *kontradiktorischen Struktur* der diskursiven Rede, die, um sich verständlich zu machen, zumeist auf fremde Traditionen zurückgreift, deren Fremdheit

¹ Nach Martin Heidegger, *Identität und Differenz*, Pfullingen 6. Aufl. 1978, S. 20.

und Sperrigkeit nicht selten ihr eigenes Unwesen treibt. Ihr Streit spaltet die kulturellen Prozesse, lähmt ihre Dynamik, erbringt aber auch Verschiebungen, die ihre Setzungen buchstäblich an einen anderen Ort versetzen, dorthin, wovon ihre Utopien nie zu träumen vermochten. Im Rahmen kultureller Diskurse und Praktiken erweist sich Kreativität darum als stets prekär, insofern die Erfindung des Neuen mit dem Makel der Konfusion und Irrationalität behaftet erscheint, wie diese sich umgekehrt der Mittel des Bruchs und des Widerspruchs bedienen muss, um Gehör zu finden. Der Rolle des Paradoxen, das die Diskurse anhält und die Praktiken verwirrt, indem es die Bedeutungen still stellt und Unsicherheiten hervorruft, fällt dann eine aktive Rolle zu, weil es die Differenz ebenso markiert, wie – hegelsch gesprochen – ihre „Lösung“ erzwingt. Es gleicht einer Passage, deren Weg weder vorgezeichnet ist noch genau beschrieben werden kann, deren Durchgang allenfalls in verschiedene Richtungen *vollziehbar* ist. Als Mittel der Negation und der Anderheit findet kulturelle Kreativität an ihr ihre Ereignishaftigkeit.

2. Theorien des Neuen: Imagination und Figuralität

Der Begriff der Kreativität selbst bleibt so eine Rätselfigur. Sie gleicht einer unbesetzbaren Leerstelle, einer Vakanz, die jede ‚Theorie des Neuen‘ scheitern lässt, insofern sie, schon aufgrund der aporetischen Struktur des Begriffs, notwendig in eine *contradictio in adjecto* münden muss. Ohne Vorbild oder Regel behauptet sie ein Prinzip des Prinzipienlosen. Sie generiert das Nichtgenerierbare. Kreativität impliziert insbesondere die Regelverletzung, die Differenz oder Brechung, deren Rückführung auf einen Grund oder ein Metaprinzip deren Auslöschung bedeutete, insofern es dort eine Identität forderte, wo der Unterschied regiert. Dennoch hat es in der Vergangenheit nicht an Versuchen gefehlt, sich der Frage der *creatio* und den Voraussetzungen des Neuen im Sinne einer übergreifenden Theorie oder einer Bestimmung und eines allgemeinen Modells zu widmen. An ihnen lassen sich zugleich die Brüche und Reflexe philosophischer Systeme und deren Diskursgeschichte entnehmen.

2.1. Imagination

Seit der Antike bis zum 19. Jahrhundert bildet der einflussreichste Ansatz die Theorie der Imagination. Durchgängig wurde die kreative Produktivität an Prozesse der *phantasia* oder *imaginatio* gebunden – beide Ausdrücke nannten ursprünglich dasselbe, obgleich der Wechsel vom Griechischen zum Lateinischen bereits einen Platzwechsel bedeutete und die Nuancen verschob: von *phainestai*, dem Erscheinen zu *imago*, dem Bild im Doppelsinn von Vorstellung und Trugbild. Beide Ausdrücke erfuhren allerdings durch ihre lange Geschichte hindurch eine charakteristische Umwertung. Wurde von alters her der

Augenblick der *creatio* einer unbestimmt bleibenden Kraft oder „Inspiration“ zugeschrieben, die ihren Grund oder Ort einer Alterität verdankte, um zuletzt die schöpferische Handlung in theologisch motivierten Figuren der *passio* oder „Widerfahrnis“ zu begründen,² definiert er sich seit der frühen Neuzeit in Akten der Souveränität. Entsprechend avancierte das Subjekt zum *creator*. Dabei lassen sich im wesentlichen zwei verschiedene theoretische Modelle herausarbeiten: *Erstens* die Kreativität als Resultat geistiger Verknüpfungen und Assoziationen, sowie *zweitens* als Ausdruck eines ebenso freien wie spontanen Vermögens. Beide korrespondieren mit unterschiedlichen historischen Grundpositionen, nämlich der frühneuzeitlichen Verortung des Schöpferischen in Prozeduren der Ähnlichkeit, die ihren Grund in Bildern besitzen, und der sich spätestens seit dem 18. Jahrhundert durchsetzenden Vermögenslehre der Einbildungskraft. Namentlich bei Addison, Kant und Fichte verlagerte sich kreative Akt in die Spontaneität des Subjekts, was freilich die Frage nach der Beziehung zwischen Freiheit und Vernunft und damit der Bändigung der allzu ausschweifenden Phantasie durch die Rationalität aufwarf. Damit ist ein Dauerthema angesprochen, das die Diskurse um die Imagination und das Imaginäre seit Ficino und Pico della Mirandola über Diderot bis zu Herder und Hegel beherrschen sollte. Assoziiert mit der „wilden Seite“ des Subjekts kreisten sie ebenso um die Verteidigung wie Einhegung der im Kern unberechenbaren wie zügellosen Einbildungskraft, deren Kontrastbegriff eine ‚Vernunft‘ darstellte, deren Medium der Begriff war, der ihre Domestikation besorgte.³ Solange in diesem Sinne die Imagination in Opposition zur Vernunft gestellt wurde, überwog ihre *negative* Bewertung. Als Stätte von Traum und Chaos, von Täuschung und Illusion wurde ihr zwar ein produktives Moment zugebilligt, doch zum Preis, dass ihr tendenzieller Überschuss gleichwohl beständig unter Verdacht geriet. Auf diese Weise ist eine Diskursgeschichte eröffnet, die zugleich die Geschichte einer Rivalität erzählt, die zwischen der Anerkennung der *imaginatio* als schöpferischer *potentia*, sowie der Aberkennung ihrer Wahrheitstauglichkeit hin- und herschwankte. Die Imagination, obzwar als allgemeine Fähigkeit des Menschen akzeptiert, oblag in ihrem Gebrauch vor allem dem Künstler, der seine Freiheit jedoch mit der Nähe zum Wahnsinn bezahlte, solange er nicht der Form, der Regel gehorchte, während die Wissenschaft die Einbildung auszuschließen suchte, insofern diese für die Lüge anfällig blieb und die Wahrheit allein durch diskursive Vernunft gesichert werden konnte.

Wir haben es folglich mit einer Zweiteilung des Geistes zu tun, deren einer Teil beständig unter die Kontrolle des anderen gestellt wurde. Da jedoch offenbar die Vernunft nur kritisch und nicht selbst schöpferisch agieren konnte, bedurfte es gleichwohl des derart bewachten Anteils der Produktivität, der freilich, um den Zwiespalt zu lösen, selbst noch

² Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt/M 1993, S. 293.

³ Lima Luiz Costa, *Die Kontrolle des Imaginären. Vernunft und Imagination in der Moderne*, Frankfurt/M 1990, S. 15ff.

einmal geteilt werden musste: in das positive Vermögen der *inventio*, die Kant in seiner *Anthropologie* die „willkürliche Phantasie“ nannte, und das negative des gaukelspielerischen Traums, den Kant als „unwillkürlich“ bezeichnete.⁴ Zeugnis dieser Auseinandersetzungen bildeten insbesondere jene säkularen Diskurse, die zwar der Einbildungskraft durchaus einen festen Platz in der menschlichen Seele einräumten, sie gleichwohl aber in ihren Folgen ambivalent bewerteten, insofern sie ebenso zur Verblendung neige wie sie gleichzeitig Ausdruck einer überbordenden Produktivität sei, die der künstlerischen Tätigkeit als ihre Quelle diene. In diesem Sinne kann Shakespeares *Sommernachtstraum* als literarisches Äquivalent der philosophischen Diskurse gelesen werden, das die Ambiguitäten der *imaginatio* zwischen *dissimulatio* und einer auf Darstellung gerichteten *simulatio* zur Anschauung brachte. Einzig letzterer blieb gestattet, als selbständige Kraft, wie wohl der Vernunft untergeordnet und durch sie behütet, neben sie zu treten, während erstere, krankhaften Vorspiegelungen der Halluzination fähig, verworfen wurde.⁵

Man kann diese, seit der frühen Neuzeit angelegte Zwiespältigkeit der Einbildungskraft vor allem bei Kant und den Ästhetik-Diskursen des 18. Jahrhunderts finden, wengleich die *imaginatio* dort bereits eine vorsichtige Positivierung in jene Richtung erfährt, die ihr später die Romantik zudachte. Als gleichermaßen spontanes wie schöpferisches Prinzip erscheint sie in der *Kritik der reinen Vernunft* als Bindeglied zwischen Anschauung und Verstand und darin ebenso selbständig wie als vermittelnde Kraft.⁶ Es ist dies zugleich der Punkt, an dem das Verständnis von Kreativität derart an den Begriff spontaner Einbildungskraft gebunden wurde, dass sie zur einzigen Quelle künstlerischer Produktivität avancierte, wie besonders der „Genie“-Begriff der *Kritik der Urteilskraft* und der *Anthropologie* deutlich macht: Der Genius bindet die *creatio* an die „musterhafte Originalität“ in „Freiheit von aller Anleitung der Regeln“ und schließt die „nicht nachgeahmte Produktion“ zur Figur zusammen, um somit einen Stil zu erfinden, statt ihn zu modifizieren oder imitieren.⁷ Gleichwohl liegen die Aporien dieses Ansatzes auf der Hand: Die Subjektivierung der Kategorie löst nicht das Problem der Kreativität, sondern verschiebt es. Denn die Crux der Modellierung besteht darin, dass Kant das Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Verstandesbegriffen, wie es der Schematismus operabel macht, durch eine Kluft bestimmen muss, die die Subjektivität des Subjekts zuletzt in zwei

⁴ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 28, 29; A B 80ff., 88ff.; Werke in 12 Bänden, Bd. 12, Frankfurt/M 1964, S. 476ff., 482ff.

⁵ Charakteristischerweise wechseln sich die Plätze ab: Mal wird die Phantasie verurteilt und die Imagination als schöpferisches Darstellungsprinzip hervorgehoben, mal das Verhältnis genau umgekehrt, letztere „Einbildungen“ zugeschrieben und erstere als eigentlich zeichenbildend bestimmt; vgl. etwa Diderot oder, exemplarisch G.F.W. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*, in: Werke in 20 Bden, Bd. 10, Frankfurt/M 1970, §§ 455ff., S. 262ff.

⁶ Die Rolle der Einbildungskraft in der transzendentalen Deduktion erscheint allerdings nicht eindeutig; sie variiert nach A und B; vgl. dazu Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt 4. Aufl. 1973, §§26ff., S. 122ff.

⁷ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werke in 12 Bänden, Bd. 9, 10, Frankfurt/M 1964, A 197ff. B 199ff., S. 418ff., *Anthropologie*, § 27, A B 76, a.a.O., S. 472.

separate Regionen oder Leistungen aufspaltet. Die Postulierung der Differenz macht dabei deutlich, dass das Problem des Schöpferischen nicht hinreichend gelöst werden kann, weil ihm ein Impuls zugewiesen werden muss, dessen Grund grundlos bleibt. Kant hat der Misslichkeit einerseits dadurch zu entkommen gesucht, dass er die „Einbildungskraft“ in der transzendentalen Deduktion der *Ersten Kritik* noch einmal zweiteilte und in ein rezeptives bzw. „reproduktives“ und „produktives“ Vermögen zerlegte – erstes als „Ingredienz der Wahrnehmung“, letzteres als „tätiges Vermögen (in uns)“,⁸ was in der *Dritten Kritik* und der *Anthropologie* durch die weitere Unterscheidung zwischen „*imaginatio affinitas*“ und „*imaginatio plastica*“ noch einmal verfeinert wird.⁹ Andererseits verzichtete Kant auf jede eigentliche Erfindungsgabe der „produktive Einbildungskraft“, soweit ihr zwischen Anschauung und Vernunft jede schöpferische Möglichkeit verwehrt bleibt, die nicht gleichzeitig der Wahrnehmung entspringt. Sie erweist sich folglich als passiv-aktiv zugleich, so dass sie nur *variieren* kann, nicht aber Freies schaffen. Entsprechend bleibt die Kreativität an Vermittlung gebunden: Ihr Grund ist die Verwandlung, die ebenso der Sinnlichkeit wie der Begriffsschemata bedarf: „Nihil est in phantasia, quod non antea fuit in sensu“, heißt es mit Bezug auf den bereits Aristoteles zugeschriebenen Topos in Alexander Baumgartens *Metaphysica*,¹⁰ wie gleichermaßen in Kants *Anthropologie* die Einbildungskraft, mag sie als eine „noch so große Künstlerin, ja Zauberin“ erscheinen, sie „doch nicht schöpferisch [ist], sondern muß den Stoff zu ihren Bildungen von den Sinnen hernehmen“: „Die produktive [Einbildungskraft] (...) aber ist dennoch darum nicht vermögend, eine Sinnesvorstellung, die vorher unserem Sinnesvermögen nie gegeben war, hervorzubringen (...).“¹¹

Erneut wird so die *phantasia*, die nicht aus Wahrnehmungen schöpft, sondern Phantasmagorien entwirft und somit in die Welt bringt, was nicht in ihr enthalten ist, verworfen. Erst Schiller, vor allem aber die Romantiker werden die Imagination – korrespondierend zum Geniekult – von der Fessel der Vernunft zu befreien suchen, um in ihr das eigentliche *humanum*, ja sogar eine heilige Kraft erblicken, deren Ursprung jener Rausch ist, den Kant als Mittel zur Erregung von Einbildungen rundweg verurteilte.¹² Entsprechend kehrte Coleridge die klassische Hierarchie von Vernunft und Einbildungskraft um und stilisierte die Imagination zu einem ebenso freien wie unbestimmten Akt, auf dem nicht nur alle Schöpfungen von Dichtung und Kunst beruhen, sondern worin sich das Subjekt selbst finden und verwirklichen sollte. Die Auffassung hält

⁸ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg 1956, A 120, S. 176a.

⁹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, A 115ff, B 150ff. (§ 24), S. 164aff, 168a ff.; sowie ders., *Anthropologie*, a.a.O., § 25, 28; A 67, B 68 u. A B 79, S. 466, 475f.

¹⁰ Alexander Baumgarten, *Metaphysica*, § 559, Auswahl Hamburg 1982, S. 198.

¹¹ Kant, *Anthropologie* a.a.O., § 25, A 69, B 70 u. A68 B 69, S. 468 u. 466. Ebenso ders., *Kritik der Urteilskraft*, a.a.O., § 49, A190f. B193, S. 414. Weitestgehend folgt Hegel diesem Diktum, wenn er zwischen reproduktiver, assoziativer und symbolisierender oder dichterischer Einbildungskraft spricht und letztere als „den sinnlichen Inhalt (...) aufnehmend und aus diesem Stoffe sich Vorstellungen bildend bestimmt“. Hegel, *Enzyklopädie II*, a.a.O., § 458, S. 270.

¹² Kant, *Anthropologie* a.a.O., § 26, A 70, B 71, S. 468.

sich noch bis ins frühe 20. Jahrhundert, besonders in den phänomenologischen Theorien der Phantasie und des Imaginären bei Husserl und Sartre, der in ihr ein transzendentes Prinzip erblickt, um noch einmal im Surrealismus André Bretons überhöht und in den Rang einer Heilung der Zeit durch die Kunst und den nunmehr positiv besetzten Wahnsinn gehoben zu werden: „Die Imagination ist vielleicht im Begriff, wieder in ihre alten Rechte einzutreten“, heißt es bekanntlich in dessen *Erstem surrealistischen Manifest*: „Einzig die Imagination zeigt mir, was sein kann, und das genügt, den furchtbaren Bann ein wenig zu lösen; genügt auch, mich ihr ohne Furcht, mich zu täuschen, zu ergeben (...).“¹³

2.2. Figuralität

Im Augenblick ihrer höchsten Wirksamkeit und Anerkennung ist die Stellung der Imagination jedoch durch den *linguistic turn*, wie er von Wittgenstein, Heidegger und Saussure vorbereitet wurde und seit Mitte des 20. Jahrhunderts virulent geworden ist, rigoros umgestürzt und entwertet worden. Seither regieren die Sprache und ihr tropisches Register. Die Prozesse der Imagination treten hinter dieses zurück und werden nunmehr in Beziehung zum Symbolischen und dessen Ordnungen gedacht. Entsprechend werden die subjekttheoretischen Bestimmungen von Kreativität zugunsten sprachphilosophischer Modelle aufgehoben, die im Sinne klassischer Dichtungstheorien an *Rhetorik* anschließen, deren Zentrum die *Figuralität* ist. Ihre Paradigmen sind vor allem Metapher und Metonymie, die psychoanalytisch ebenso auf die psychischen Primärprozesse der Verdichtung und Verschiebung verweisen, wie sie Freud in seiner *Traumdeutung* zugrunde legte, wie sie gleichzeitig Jakobson, Barthes, Lacan und Julia Kristeva auf die sprachlichen Primärfunktionen der Syntagmatik und Paradigmatik bezogen haben.¹⁴ Sie bilden das eigentliche *Movens* symbolischer bzw. textueller Erfindung. Auffallend ist jedoch, dass mit diesem Platzwechsel auch die Richtung wechselt: Changierte die subjekttheoretische Bestimmung der *imaginatio* zwischen Assoziativität und spontanem Vermögen, die beide der *actio* entsprangen, wird jetzt das Schöpferische *medial* bestimmt: als „Transposition“ im Sinne Lacans und Kristevas oder als Spiel von „Figuration“ und

¹³ André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1977 S. 15, 12 passim.

¹⁴ Bilden nach Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Frankfurt/M 1961, VI, A, B; S. 235ff., 255ff., „Verschiebung“ und „Verdichtung“ die beiden Grundmerkmale der Traumarbeit, hat diese Roman Jakobson, Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphasischer Störungen, in: ders., Aufsätze zur Linguistik und Poetik, Frankfurt/M Berlin Wien 1979, S. 117-141, ihre Ökonomie mit der Similaritäts- und Kontiguitätsrelation der Sprache, der Selektion und Kombination von Zeichen verglichen und sie auf diese Weise an die rhetorischen Übertragungsfunktionen der Metonymie und Metapher angeschlossen – ein Vergleich, der für die gesamte strukturelle Semiologie paradigmatisch geworden ist. Ebenfalls stellte sie Jacques Lacan, Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud, in: ders., Schriften II, Olten 1975, S. 30ff. ins Zentrum der „signifikanten Arbeit“ des sprachanalog strukturierten Unbewussten: Die Traumarbeit gehört danach der Rhetorik an, wobei Metapher, Metonymie wie auch Katachrese, Synekdoche, Allegorie und andere Tropen sämtlich zu den „semantischen Verschiebungen“ gehören, während die „syntaktischen Verschiebungen“ von jenen Figuren vollzogen werden, welche wiederum Roland Barthes, Die alte Rhetorik, in: ders., Das semiologische Abenteuer, Frankfurt/M 1988, S. 85ff. insgesamt der ausschmückenden *elocutio* zurechnet.

„Defiguration“ im Sinne Paul de Mans und Jacques Derridas.¹⁵ Der Platztausch konfrontiert zugleich mit einem Übergang von der Potentialität zur Medialität, wobei das Medium nicht länger die Bildlichkeit der Einbildung, sondern Texturen des Symbolischen und das Spiel der Signifikanten mit ihrer immanenten intertextuellen Verweisungsstruktur darstellt.

Vorbereitet wird die Wende allerdings bereits bei Ernst Cassirer, der die Position der Einbildungskraft bei Kant durch die Funktion des Symbolischen ersetzte. Damit ist eine wesentliche Umbruchsstelle markiert, die von der Subjektivität des Bewusstseins zur Struktur semantischer Relationen führt. Sie kulminiert bei Cassirer im Begriff der „symbolischen Prägnanz“,¹⁶ der das Herzstück der *Philosophie der symbolischen Formen* bildet und als Analogon zu Kants „*Synthesis speciosa*“ fungiert.¹⁷ Wie diese das Mannigfache der Wahrnehmung zu Figuren bündelt und damit der Erkenntnis Gestalt verleiht,¹⁸ erzeugt die Prägnanz, die Cassirer als Leistung einer kreativen Energie des Geistes versteht, symbolische Formen, die aus „Wahrnehmungserlebnissen“ „anschaulichen Sinn“ generieren.¹⁹ Beruhte die Synthesis der Einbildungskraft bei Kant im wesentlichen auf Bildprozessen, versteht demgegenüber Cassirer die Prägnanz als sinngebenden Gestaltungsprozess, der in gewisser Hinsicht die Idee der Figuration schon antizipiert. Doch ergibt sich durch eine solche Lokalisierung des Imaginären am Ort des Symbolischen das doppelte Problem, dass *einerseits* die Bestimmung des Verhältnisses beider unklar wird, insofern sich die subjektive *imaginatio* allein unter der Prämisse ihrer Symbolisierung explizieren lässt, umgekehrt diese aber im Sinne einer „geistigen Energie“ das Symbolische mitkonstituiert. In sämtlichen nachfolgenden Symbol-, Zeichen- oder Sprachphilosophien wird es auf dieses Dilemma keine adäquate Antwort geben. *Andererseits* wird in dem Maße, wie die *creatio* zur *transformatio* gerät, die eigentliche Produktivität der Transformation ausgeblendet, so dass die Prägnanz buchstäblich ohne prägende Kraft bleibt. Postuliert etwa Goodman, von Cassirer und Susanne Langer her, dass alles „Erschaffen Umschaffen“ sei,²⁰ bleibt die Dynamik des Umschaffens tatsächlich ohne dynamisches Prinzip, wie sich besonders anhand der Metaphertheorie Goodmans zeigen lässt, sofern sich dort die Kreativität der Metaphernbildung „überraschender“ oder „ungeprobter“ Verknüpfungen zwischen konventionellen Etiketten verdankt,²¹ deren Verbindung doch ihrerseits wieder der Kreativität bedarf. Dasselbe gilt für die

¹⁵ Vgl. insb. Paul De Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M 1988; Jacques Derrida, *Die weiße Mythologie. Die Metapher im Text der Philosophie*, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien 2. überarb. Auflage 1999, S. 229-290.

¹⁶ Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde, Bd. 3, Darmstadt 9. Aufl. 1990, S. 222-237.

¹⁷ Vgl. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* B 151f.; S. 165bf. Ausdrücklich konstatiert Cassirer in der Davoser Disputation mit Heidegger, dass seine Arbeit am Symbolischen ihren Ausgang bei Untersuchungen zur Synthesis der Einbildungskraft genommen hat. Teilweise abgedruckt in Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, a.a.O., Anhang, S. 246-268, hier: S. 248.

¹⁸ Vgl. Kant, *Anthropologie*, a.a.O., § 35, A B 106f., S. 497ff.

¹⁹ Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3, a.a.O., S. 235.

²⁰ Vgl. Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M 1990, S. 19.

²¹ Ders., *Sprachen der Kunst*, Frankfurt/M 1995, S. 73ff.

strukturalistischen Praktiken der Figuration: Dominieren im Medium des Textes die symbolischen Strategien der Metonymie, Katachrese (z.B. Derrida) oder Prosopopöie (z.B. De Man, Chase), bleibt unentscheidbar, was die Figuration ihrerseits figuriert. Kreativität kann dann nicht anders als ein „Spiel“ ununterbrochener „Ver-Setzung“ oder Vertauschung von Stellen gedacht werden, deren Bewegung entweder in denselben Figuren gründet, die sie bewegen, oder selbst ohne Bewegung bleibt. Notwendig entspringt sie vielmehr einer ebenso unbestimmten wie unbestimmbaren Differenz, doch erscheint dann weder die Differenz in ihrer Beziehung zum Neuen, noch das Neue *als* Neues wirklich benennbar. Es war Derrida, der diese Konsequenz gezogen hat, zu dem Preis jedoch, dass die *creatio* selbst in die Ereignishaftigkeit der *différance* fällt, die weder Begriff noch Prinzip ist, soweit sie die je konkreten Differenzen allererst austrägt,²² die freilich die Kreativität der *creatio* nirgends mehr beurteilbar macht, weder als Fortschritt oder als Rückschritt noch als Neuheit oder bloße Repetition, vielmehr eignet ihr einzig das Prädikat einer Singularität. Diese wiederum korrespondiert mit jener ursprünglichen Instabilität im Zeichen, die der Formel von der „Iteration als Alteration“ entspricht,²³ deren Alternierung insofern ohne Plausibilität geschieht, als sie der unbestimmt bleibenden Bewegung der Differenz entspringt. Entsprechend bleibt die Möglichkeit von Veränderung, die *kein* Geschehen eines buchstäblich sinnlosen Unterscheidens ist und darum *nicht* als Koinzidenz „passiert“, die vielmehr einen qualitativen Sprung, eine *Neuerung* birgt, ungeklärt: Der Prozess der Alteration changiert ausschließlich zwischen Ereignishaftigkeit (*différance*) auf der einen und figuraler bzw. „defiguraler“ Performanz auf der anderen Seite, wobei beiden, Ereignis und Performanz, keine weitere Bestimmung zukommt.

So büßt die Dekonstruktion, indem sie den entscheidende Punkt der *Herkunft* oder *Möglichkeit des Neuen* als einem *anderen Anfang* ausklammert, die Antwort auf die Frage nach der Kreativität wieder ein. Soweit diese allein als „Differenz“ markiert wird, bleibt das „Differierende der Differenz“ offen und damit das Kriterium für die Generierung von „Unterschieden, die Unterschiede machen“, unbestimmt. Davon handelt gleichermaßen auch der Verlegenheitsbegriff der ‚Emergenz‘, dem sprunghaften Auftauchen von ‚Neuem‘ oder ‚Anderen‘ aus kausal nicht herleitbaren Eigenschaften eines Systems oder einer Systemmenge – eine Schwierigkeit, die gleichfalls die Systemtheorie Luhmanns betrifft. Soweit diese sich vorrangig an die Differenzenlogik George Spencer-Browns orientiert, vermag sie die Konstruktion von Neuem einzig nach dem Muster von Ausdifferenzierung und „Reentry“ zu formalisieren. Doch ermangelt ihr auf diese Weise die Lokalisierung der Differenzierung und des „Reentry“, so dass ihr die Performativität des Aktes der Unterscheidung fehlt, weil nicht klar ist, wo dieser ansetzt und welche

²² Jacques Derrida, Die *Différance*, in: ders., Randgänge der Philosophie, a.a.O., S. 31-56, hier: S. 36ff.

²³ Ders., Signatur Ereignis Kontext, in: ebd., S. 325-351, hier: S. 333.

Unterscheidungshandlung jeweils wirksam wird. Der Formalismus von *Anschluss* und *Differenzierung* erklärt darum nichts: Ausschließlich folgt er dem Muster einer schematischen Fortschreibung von Komplexität, die weder die Orte von *Anschluss* und *Differenzierung* noch deren Effekte verständlich zu machen erlauben. Das Problem gründet hier überall der einseitigen Privilegierung des Diskursiven: Weil Semiotik und Hermeneutik gleichwie Strukturalismus oder Systemtheorie *allein* von Signifikanz und Unterscheidung ausgehen, die unbestreitbar in die Figuren kultureller Produktion eingehen, vervielfältigen sie das Paradox der Kreativität, indem sie an deren Stelle das Prinzip einer Differenzierung setzen, die lediglich um der Differenz willen geschieht.

3. Produktive Paradoxa: Medialität und Kreativität

Das Resultat der Überlegungen führt so zunächst zu einer negativen Zwischenbilanz: Soweit die Theorien der Imagination und der Figuralität einer Modellierung von Kreativität dienen, bleiben sie in systematischer Hinsicht unzureichend. Sie münden sämtlich in eine *petitio principii*, die supponiert, was sie zu begründen trachtet. Der Augenblick der Kreativität und ihr Grund werden lediglich auf einen anderen Ort verwiesen und damit im Kern verfehlt. Wird entsprechend spätestens seit dem 18. Jahrhundert die *creatio* der *imaginatio* zugeschlagen und damit subjektiviert, wird gleichzeitig in den zeitgenössischen Ästhetiken der Begriff der künstlerischen Originalität an Akte genuiner Spontaneität gekoppelt. Dabei erklärt die imaginative Originalität die Kreativität nicht, sondern sie bedarf noch der Kreativität, um inventiv zu sein. Die „Spontaneität“ der *inventio* setzt somit die *creatio* voraus, wie diese andererseits der *inventio* entspringt. Beide bedingen einander und schließen sich zu einem einträchtigen Zirkel. Dagegen streicht der figurale Ansatz, der Prozesse der Kreativität an rhetorische Figuren oder „Transpositionen“ von Zeichen innerhalb einer symbolischen Ordnung knüpft, jeden theologisch begründeten Anspruch auf eine *creatio ex nihilo* aus, doch bleibt dann offen, *was* (oder *wer*) die Umbesetzungen innerhalb der strukturalen Matrix vornimmt. Entweder gibt es nichts Neues, insofern dieses immer nur auf der Umschreibung oder Umbesetzung eines Alten fußt, oder aber die Kreativität der Umschreibung und Versetzung bleibt ohne jede Basis. Werden sie als Emergenzen oder Mutationen gedacht, sind sie von Zufällen nicht trennen. Dasselbe gilt für das Ereignis der *différance*, das die Singularität der *creatio* an Schrift und Differenz bindet und aus einem fortwährenden „Spiel“ von „Iteration“ und „Alteration“ hervorgehen lässt. Die Schwierigkeit verdichtet sich noch in Judith Butlers Theorien der Performativität und des „Queering“, die einerseits ohne explizite Akteure auszukommen sucht, andererseits aber

von neuem Figuren der Souveränität und Verfügung, die die Performanz vollziehen und das Queering explizit machen, in Anschlag bringen muss.²⁴

Offenbar sperren sich die Begriffe der Kreativität und der Erfindung des Neuen einer angemessenen Analyse; stets erweisen sie sich nur unter Bedingungen einer nachträglichen Theoretisierung thematisierbar. Überall bleibt vielmehr eine Kluft, ein wesentlicher „Riss“ oder eine *Differenz*, die durch nichts gedeckt werden kann und sich keiner adäquaten begrifflichen Definition fügt. Darum war Derridas Intervention konsequent, mündete jedoch in Bezug auf den Moment der Kreativität in einem ausschließlich negativen Bescheid. Drei Schlüsse lassen sich daraus ziehen: *Erstens* kann von Kreativität bzw. Neuheit nur gesprochen werden, wenn eine *unaufhebbare Differenz* markiert ist, die nicht wiederum umstandslos auf Strategien der Symbolisierung oder auf Inszenierungseffekte und Konstruktionen zurückgeführt werden kann. *Zweitens* zwingt der Umstand zu einer Umkehrung der Perspektive. Nicht nur fügt sich kulturelle Kreativität – weder im Feld subjektiver Vermögen und deren Spontaneität noch im Feld der Zeichen, ihrer Ordnung und deren Bedeutungen – keiner überzeugenden Modellierung oder Begründung, vielmehr bildet sie eine *nichtdiskursive bzw. nichtkonstruktive Grundlage kultureller Praxis*. Die *creatio* beschreibt kein Vermögen des Menschen oder des Symbolischen, sondern ist *Effekt der Diskontinuität kultureller Prozesse* selber. Diese erweisen sich an Reflexivitäten gebunden. Keineswegs beruht Kreativität auf der regellosen oder irrationalen Seite des Subjekts noch auf dem selbst grundlosen Spiel der Zeichen, vielmehr zeigt sie sich unmittelbar mit der Arbeit der Reflexion verflochten. Verlangt ist daher ein kritischer Neuansatz. Auf seine Spur führt die Paradoxie oder Lücke in der Begründung selbst. Denn indem die anhand von Imagination und Figuralität aufgewiesenen Aporien ein reflexives Potential bergen, das für das Problem von Kreativität fruchtbar gemacht werden kann, avanciert *drittens* der Bruch oder die Fraktur des Paradoxen zum eigentlichen *Movens von Produktivität*. *Sie avancieren insbesondere deswegen zu einem Movens, als sie im Moment der Kontradiktion an das Ereignis von Alterität rühren*.

Tatsächlich enthüllen sich auf diese Weise drei eng ineinander verflochtene Momente als konstitutiv für das Phänomen von Kreativität, ohne es damit freilich erklären zu können: *Differenz, Reflexivität und Alterität*. Letztere bedingt die maßgebliche Umkehrung der Perspektiven. Führt nämlich offenbar die *petitio principii*, der Zirkel der Begründung zu einer Wiederauszeichnung der klassischen Lehre von der Inspiration als Empfängnis einer „Andersheit“,²⁵ weil sich das Imaginäre sowenig wie das Figurale als selbstproduzierendes Prinzip ausweisen lässt, sondern stets eines Anstoßes von Außen bedarf, wäre allerdings

²⁴ Vgl. dazu auch: Dieter Mersch, Kunst und Sprache, in: Ästhetik Erfahrung. Interventionen hg. von Jörg Huber, Zürich 2004, S. 41-60.

²⁵ Iser, Das Fiktive und das Imaginäre, a.a.O., S. 377ff.

der Begriff der ‚Inspiration‘ noch von seinem schwer zu tilgenden Anruch des Theologischen zu befreien. Denn während die Inspiration entgegennimmt, was anderswo gegeben wird, und damit von einer ‚Gabe‘ im Sinne einer absoluten Alteritätserfahrung zeugt, lassen stattdessen die Paradoxien innerhalb bestehender Systeme Unlösbarkeiten oder Unvereinbarkeiten hervortreten, woraus die Möglichkeit eines Anderen erst herausspringt. Andersheit ist dann nicht ‚Andersheit schlechthin‘, sondern immer nur relatives Anderes – Andersheit in Bezug auf ein Symbolisches, eine Handlung oder ein Diskurs. Es hat die Kontur eines ‚Anders als‘ und bleibt damit kontextuell gebunden. Treffend hatte deswegen Josef Beuys vermerkt, dass das „Paradoxon (...) die phantastische Eigenschaft (hat), etwas aufzulösen und es in einen Nicht-Zustand zu versetzen. Aus dem Nichts heraus ergibt sich dann ein neuer Impuls, der einen neuen Beginn setzt.“²⁶ Was es an Neues oder Anderes evoziert, ist dabei nicht im selben Schema formulierbar; die Paradoxie führt vielmehr ein Medium oder ein System und dessen Praktiken an ihre Grenzen, und zwar so, dass im Repertoire desselben Mediums, Systems oder der selben Praktiken ‚Rätsel‘ entstehen, deren Lösung ein ‚Denken des Anderen‘ erfordern, welches nur dort gegeben werden kann, wo diese versagen. Indem derart Paradoxa im Innern nicht nur begrifflicher, sondern auch medialer und praktischer Schemata Inkonsistenzen aufweisen, die nach keiner Seite hin befriedet werden können, setzen sie den Blick auf Anderes frei, das nirgends anders als *ereignishaft* und *in Differenz zu ihnen* beschrieben werden kann, das jedoch solange ein Fremdes oder Unterschiedenes bleibt, wie es diesen folgt, das aber als solches schon ein Anderes provoziert, ohne freilich bereits einen Ort oder eine Stellung zu besitzen. Paradoxa lassen sich daher als *eine* Bedingung der Ermöglichung von „Alterität“ im Sinne der „Ereignung von Andersheit“ entziffern: Indem sie Unauslotbares oder Dissonantes, Störungen und Zusammenbrüche oder Sichentziehendes und Nichteinordenbares erzeugen, vollbringen sie im selben Maße Abschlüsse oder Enden, wie sie gleichsam andere Räume oder Fluchtpunkte öffnen, die sich positiver Besetzung zwar verweigern, auf die sich gleichwohl aber indirekt *hindeuten* lässt.²⁷

Das bedeutet insbesondere, den Begriff des Paradoxen weit zu fassen und in der literalen Bedeutung von *para doxa*, dem Bruch oder der Überspringung des Meinbaren oder Darstellbaren zu nehmen; er beinhaltet dann nicht nur im engeren Sinne logische Antinomien und Unentscheidbarkeiten, die allerdings die gleichen Eigenschaften besitzen, wie die Geschichte der Mathematik bezeugt, sondern er umfasst auch mediale Zerwürfnisse und Frakturen oder konträre intermediale Konstellationen und sich widersprechende Formate, worin Form und Inhalt, Medialität und Materialität ebenso wie

²⁶ Josef Beuys in: Beuys et al, Ein Gespräch, Zürich 4. Aufl. 1994, S. 144.

²⁷ Vgl. dazu auch meine Überlegungen in: Dieter Mersch, Das Paradox als Katachrese, in: Ulrich Arnsward, Jens Kertscher, Matthias Kroß (Hg.): Wittgenstein und die Metapher, Berlin 2004, S. 81-114.

Szenen, Körper, Bilder und Texte derart gegeneinander arbeiten und sich wechselseitig in der Schwebelage halten, so dass jener „Nichtzustand“ entstehen kann, den Beuys als eigentlich produktiv auszeichnete. Für solche Verfahrensweisen dienen entsprechend künstlerische Praktiken als Wünschelruten und Paradigmen.²⁸ Sie zielen auf eine systematische Blickumkehrung, auf die Inversion von Aufmerksamkeiten oder jene Erprobung eines „anderen Denkens“, das erst entstehen kann, wenn die Potentiale bestehender Systeme erschöpft sind und an ihre Ränder getrieben sind. Beispiele solcher Art sind in der klassischen Moderne Legion: Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1915) wie ebenso Robert Rauschenbergs *Ausradierte De-Kooning-Zeichnung* (1951), René Magrittes *Ceci n'est pas une pipe* (1928), oder Jasper Johns *Flag* (1955-58) und Andy Warhols *Brillo Boxes* (1970), um nur einige anzuführen. Sie bilden Modelle jener künstlerischen Strategien, die eine ästhetische Reflexion dadurch induzieren, dass sie „mediale Paradoxa“ erzeugen, die auf das gehen, was die im einzelnen verwendeten Medien jeweils verbergen. So lässt sich Malewitschs *Schwarzes Quadrat* als ein „Nichtbild“ deuten, das unentschieden lässt, ob es sich – wie der Titel sagt – um ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund oder um einen weißen Rahmen auf schwarzem Grund handelt. Dem Negativ einer Fotografie vergleichbar, das Schwarze zeigt, wo Weiße entwickelt wird und Weiße zeigt, wo Schwarze entsteht, bildet es gleichsam einen „Nullpunkt“ der Malerei, der zugleich den Anfangspunkt einer neuen Ästhetik setzt. Rauschenberg wiederum löscht ein Bild unter Beibehaltung der Spuren seiner Auslöschung aus und rührt damit an die Paradoxie der Unmöglichkeit einer vollständigen Negation, weil noch die Spurenverwischung jene Spuren einbehält, die bei der Verwischung entstehen. Durch die Vernichtung des Mediatisierten hindurch bestätigt er auf diese Weise die Bildlichkeit des Bildes und zwingt damit zur deren Selbstbeobachtung. Mit seinem berühmten Pfeifenbild operiert darüber hinaus Magritte an der Grenze zwischen Bild und Text, um, gestützt auf Methoden emblematischer Werbung und Plakatmalerei bekannte Codes derart zu verwirren, dass zwischen Bildaussage und Textaussage eine Unstimmigkeit entsteht, die im Unklaren hält, wem zu glauben ist: der Evidenz des Bildes oder der Wahrheit des Satzes.²⁹ Nicht entscheidend ist dabei, dass es sich selbstverständlich um keine Pfeife, sondern um deren Bild handelt – insofern ist der Satz wahr –, vielmehr entsteht die Vexierung nur, wenn das Pfeifen-Bild als Bild einer Pfeife erkannt wird und den Satz konterkariert. Der entscheidende Punkt ist dann, dass auf diese Weise die klassische und über Jahrhunderte unangefochtene Text-Bild-Hierarchie aus den Fugen gerät. Man könnte von einer chiasmatischen Verwerfung sprechen, worin beide Text und Bild, sich auf eine Weise kreuzen, dass keines den Vorrang vor dem

²⁸ Vgl. Dieter Mersch, *Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie*, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 75-96; ferner ders., *Negative Medialität. Derridas Différance und Heideggers Weg zur Sprache*, in: *Journal Phänomenologie*, Jacques Derrida, Heft 23 (2005), S. 14-22.

²⁹ Ders., *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M 2002.

anderen erlaubt. Ähnliches gilt für Jasper Johns *Flag* (1955-58). Als Bild einer Flagge handelt es sich um keine Flagge, vor der sich salutieren ließe, sondern eine Malerei, die gleichzeitig keine Malerei ist, weil sie sich eines patriotischen Symbols bedient, das es karikiert. Wir bekommen es folglich mit einem politischen Akt, einer Intervention zu tun, die die Kunst auf ihren Kontext, der nirgends vom Politischen getrennt werden kann, zurückführt. Schließlich vollziehen Warhols *Brillo Boxes* einen Medienwechsel, indem sie durch Materialshift und den singulären Akt der Malerei ein Serienprodukt der Warenproduktion in ein Kunstobjekt verwandeln und damit nicht nur dieses nobilitiert, sondern die Kunst zugleich depraviert. Nicht nur spielen die *Boxes* mit der Indifferenz zwischen serialisierter und gemalter Oberfläche, sondern sie verweisen überhaupt darauf, dass, wie Arthur Danto zu Recht betont hat, die Differenz zwischen Kunst und Nichtkunst nicht länger am Wahrnehmbaren haftet, sondern einem Denken gehorcht, das sich an deren ästhetischer Unentscheidbarkeit entzündet.³⁰

Die Reihe der Beispiele ließe sich endlos weiterführen, doch ist entscheidend, dass jedes dieser Modelle eine andere Öffnung induziert, die die Frage der Kunst und ihrer Medien neu stellt. Sie erscheinen nicht als solche relevant, sondern als Paradigmen solcher aporetischen Konstellationen, die nicht nur ein anderes Licht auf die künstlerische Praxis werfen, sondern Sprungstellen bieten, die einen anderen Anfang setzen. Ähnliche Friktionen entstehen entlang von Bruchstellen der Undarstellbarkeit, wo das Bildliche versagt oder die Sprache über die Strukturen des Sprechens keine Auskunft mehr zu geben vermag, dort, wo Sagen und Zeigen einander durchkreuzen oder wo Unübersetzbarkeiten auftauchen, die anderer Mediatisierungsstrategien bedürfen, wie auch bei Hybridbildungen, die in keine Kategorie zu passen scheinen. Solche Verfahren, die im Unterschied zu logischen Aporien mit „medialen Paradoxen“ arbeiten, überschreiten den Rahmen diskursiver Praktiken im Sinne *intermedialer Prozesse*, die *Reflexivität mit Kreativität* koppeln. Nicht nur gehören Reflexionen zu ihren Voraussetzungen, insofern die Konstruktion von Paradoxa auf selbstreferentiellen Manövern rekurren, sondern ebenfalls zu ihren Konsequenzen, soweit die Barrieren, die sie kenntlich machen, übersprungen werden müssen. Paradoxe Strukturen weisen deshalb nicht nur auf Ausschlüsse wie die Grenzen formaler Logik durch den *Pseudomenos* oder die Grenzen figuraler Darstellungen durch die ikonische Figur-Hintergrund-Vexierung, vielmehr erschließen sie unbestimmte Zwischenzonen, die eigens erst entdeckt und beschritten werden müssen. Sie bilden gleichsam Vorbedingungen kreativer ‚Ver-Änderung‘. Entsprechend fungieren Paradoxien weniger als Verbote oder Demarkationslinien – das hieße, sie normativ auszulegen –, sondern sie bilden *Medien einer Alteration*.

³⁰ Arthur Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 18ff.

Fazit

Kreativität erweist sich mithin als ein nicht feststellbarer Begriff. Seine Modellierung führt auf die Erfahrung von Differenz, die einen Bruch oder eine Kluft festhält, die in keiner bestimmten Richtung auflösbar scheint, jedoch einen ‚Sprung‘ initiiert, aus dem Neues und Anderes hervorgehen kann. *Eine* solche Differenzsetzung bildet das Paradox. Es bezeichnet keine Figur der Schließung, des Abbruchs, sondern der Öffnung, der Passage und Übergänglichkeit. Ebenso sehr setzt es Reflexivität voraus, wie es diese induziert und dort in Bewegung setzt, wo noch Bewegung fehlt. Am Rande des Sagbaren oder Darstellbaren erzeugt es damit Unentscheidbarkeitsmomente, an denen Nichtbestimmtes oder Unvorhersehbares einbricht. Als Orte nichtantizipierbarer ‚Ereignisse‘ lassen sich Paradoxa deshalb als Boten von Alternativen verstehen, woran der kreative Impuls sich entzünden kann. Das bedeutet nicht, dass sie notwendig Kreativität auslösen, sondern lediglich ermöglichen. Medien nehmen darin eine Schlüsselposition ein, und zwar nicht dadurch, dass sie Agenten neuer Vorstellungen oder Wahrnehmungen darstellen und dazu Techniken oder Praktiken einer Inszenierung des Unerhörten oder Niedergewesenen anbieten, sondern weit eher dadurch, dass sie die Möglichkeit des Andersseins dort preisgeben, wo es zu Störungen, Ambiguitäten oder Unterbrechungen kommt, wo Lücken entstehen und sich im Übergang von einem Medium zu anderen Interferenzen bilden und sich Risse, Ausfälle oder Unschärfen zeigen. Deswegen war von ‚medialen Paradoxa‘ die Rede, worin gleichfalls ein konträres oder unauslotbares Spiel der Grundmedien ‚Schrift‘, ‚Bild‘, ‚Ton‘ und ‚Zahl‘³¹ wie auch die von ihnen abgeleiteten Verfahren der Narration, der Installation oder Performanz eingeht. Sie bilden das bevorzugte Terrain der experimentellen Verfahren der Künste, aber nicht nur dieser. Indem sie jedoch sämtlich mit Alterität assoziiert sind, lässt sich auf neue Weise die alte Einsicht reformulieren, dass das Ereignis von Kreativität im Augenblick im Moment einer Nichtintentionalität oder Unbeherrschbarkeit statthat.

³¹ Vgl. Dieter Mersch: Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens. In ders., (Hg.), Die Medien der Künste. München 2003, S. 9-49.