

## Matthias Krüger, Christine Ott und Ulrich Pfisterer

### Das Denkmodell einer »Biologie der Kreativität« Anthropologie, Ästhetik und Naturwissen der Moderne

Von dem Marseiller Maler Adolphe Monticelli wird berichtet, er habe bisweilen, wenn er mit pastosen Pinselhieben die Farbe von der Palette auf den Bildträger übertrug, laut: »On joutit! On joutit!« (Ich komme! Ich komme!) gerufen.<sup>1</sup> Damit bekannte er sich als Vertreter der *peinture couillarde* (*couilles* = Hoden), einem im Frankreich des späteren 19. Jahrhunderts insbesondere in der *Bohème* verbreiteten Malereikonzept, demzufolge sich die kreative Potenz eines Malers vor allem in der Menge der Farbpaste, die dieser auf die Leinwand brachte, zu erweisen hatte. In der *peinture couillarde* wird das *Impasto* zum künstlerischen Ejakulat, der künstlerische Werkprozess zum Zeugungsakt.<sup>2</sup> Einem solchen Malereiverständnis hing neben dem mit Monticelli befreundeten Paul Cézanne<sup>3</sup> etwa auch Vincent van Gogh an, der seinem Freund Émile Bernard den Ratschlag gab, um seine Malerei »*couillarde*«, also »potent«, zu erhalten, seine »kreativen Säfte« nicht allzu freigiebig an Frauen zu verschwenden, sondern lieber (sublimierend) wie ein Mönch zu leben, der nur alle zwei Wochen das Bordell aufsuche.<sup>4</sup> Für eine solche »prokreative« Konzeptualisierung des literarischen Schaffensprozesses lassen sich zahllose vergleichbare Ansätze und Äußerungen benennen: Gustave Flaubert etwa setzte das Schreiben einer Ejakulation gleich: Anstatt biologische Nachkommen zu zeugen, sollte der Schriftsteller seine Triebenergie zu einer festen Masse – dem Stil – verdichten.<sup>5</sup>

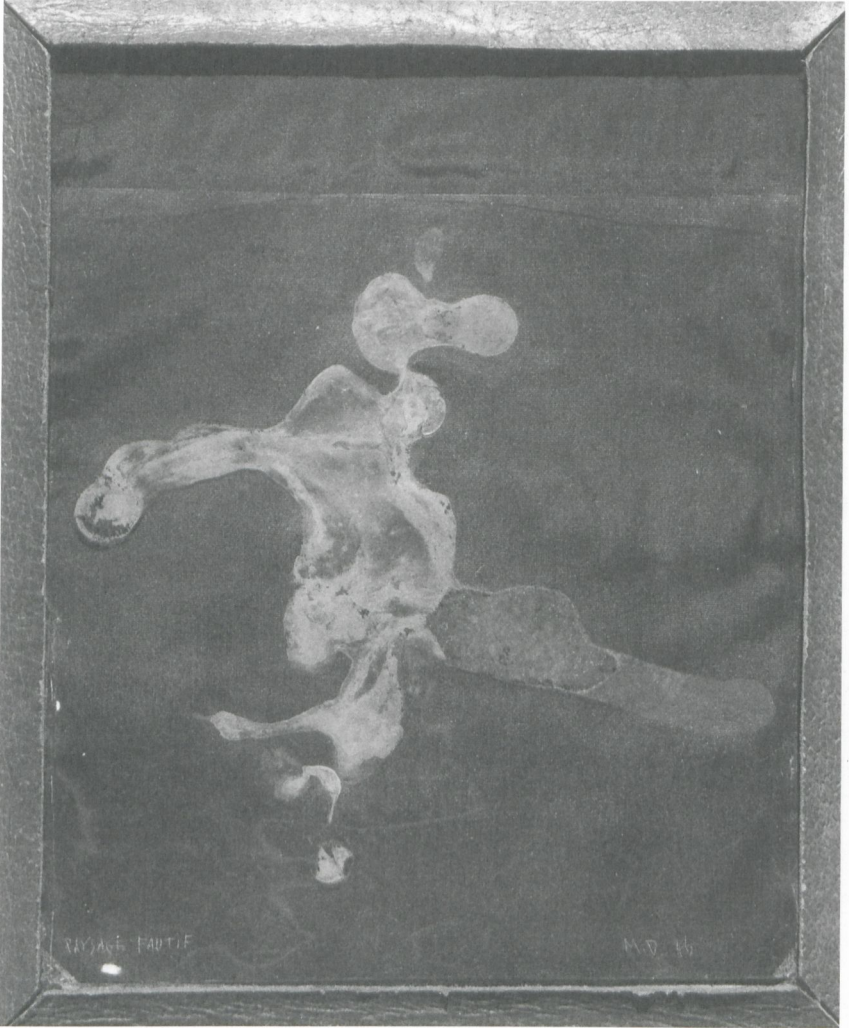
1 Alauzen, André: *Le vrai Monticelli*, Marseille 1986, S. 10.

2 Zur *peinture couillarde* vgl. Krüger, Matthias: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik*, Berlin, München 2007, S. 176–179.

3 Zu Cézannes sogenannter *manière couillarde* vgl. Dombrowski, André: *Cézanne, Murder, and Modern Life*, Berkeley u.a. 2013, S. 3, 33–34, 60, 64, 78, 103–104, 238, 240, 247 Anm. 3.

4 In Briefen vom 5. August 1888 (655) (»ta peinture en ne baisant pas trop fort n'en sera que plus couillarde«) und vom 26. Juni 1888 (632). Van Gogh, Vincent: *The Letters*, hg. von Leo Jansen, Hans Luijten und Nienke Bakker, Amsterdam, Den Haag [2009] 2010, <http://vangoghletters.org/vg/letters/let655/letter.html#original>, <http://vangoghletters.org/vg/letters/let632/letter.html#original>. – Bislang gibt es keine umfassende Geschichte der künstlerischen Sublimierungsidee; vgl. etwa Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999; Brann, Noel L.: *The Debate over the Origin of Genius during the Renaissance*, Leiden u.a. 2002; Zöllner, Frank: »Paul Klee, Friedrich Nietzsche und die androzentrische Konstruktion asketischen Schöpfertums«, in: Keazor, Henry (Hg.): *Psychische Energien bildender Kunst*, Köln 2002, S. 217–256; Goebel, Eckart: *Jenseits des Unbehagens. Sublimierung von Goethe bis Lacan*, Bielefeld 2009.

5 Vgl. den Brief vom 26. Dezember 1852 an Louis Bouilhet, in: Flaubert, Gustave: *Correspondance*, Bd. 2, hg. von Jean Bruneau, Paris 1980, S. 216f.



1 Marcel Duchamp: *Paysage fantaisie*, 1946. Museum of Modern Art, Toyama.

An anderer Stelle nimmt Flaubert zudem in Anspruch, nicht nur Vater, sondern auch Mutter seiner Bücher zu sein.<sup>6</sup>

Dieses Parallelisieren, ja In-Eins-Setzen von biologischer und künstlerischer Potenz ließ sich noch unmittelbarer realisieren. Marcel Duchamp fabrizierte seit den 1920er

6 Flaubert, Gustave: *Correspondance*, Bd. 3, hg. von Jean Bruneau, Paris 1991, S. 58: »Voilà pourquoi je suis si longtemps à pondre un livre. Mon dernier petit a cependant avancé.«

Jahren kleine Köfferchen, sogenannte *boîtes en valise*, die Miniatur-Repliken seiner früheren Werke enthielten – portable Künstler-Museen, symbolische *black-boxes* seiner Kreativität und Reflexionen über Readymades und Replizierbarkeit von Kunstwerken in einem. Zwar waren diese Köfferchen untereinander nie ganz identisch, aber nur ein einziges Mal, im Jahr 1946, scheint Duchamp auch ein eigens für eine *boîte en valise* neu geschaffenes Werk eingepackt zu haben: ein kleines Gemälde auf Satin mit dem Titel *Paysage fautif* (»Sündige Landschaft«) (Abb. 1).<sup>7</sup> Eine chemische Analyse hat ergeben, was sich als Ahnung angesichts der gelb-weißlichen Schlieren auf schwarzem Stoff unmittelbar einstellt: Die Farbe des Bildes ist mit menschlichem Sperma vermischt. Duchamp, Meister im ironischen Spiel mit Geschlechterrollen, ging es in diesem Fall offenbar um ein maximales Wörtlich-Nehmen und Ausstellen der vermeintlichen Antriebskraft männlicher Kreativität. Als Entsprechung im Bereich der Literatur ließe sich auf Ernst Jandls spätes Gedicht vom »spermawerk äußerster konsequenz« aus den 1990er Jahren verweisen, in dem das tägliche Dokumentieren und Archivieren von Dichter-Ejakulat auf Din-A4-Papier als »Werk« verstanden wird.<sup>8</sup>

Die hier aufgerufenen, topischen Vorstellungen zum Zusammenhang von biologischer und künstlerischer Potenz und (Pro-)Kreativität gehören zu den ältesten Bild-, Modell- und Theorie-Spendern im kulturellen Gedächtnis Europas und der westlichen Kultur, um künstlerisches Schaffen fassbar zu machen. Sie können Platon mit seiner Rede von den »Geisteskindern« wie auch Aristoteles und dessen Vergleich vom Wachstum eines Embryos mit der sukzessiven Ausführung eines Gemäldes als wohl bedeutendste Stammväter reklamieren.<sup>9</sup> In der Literatur der Antike wie dann der frühen Neuzeit wird allenthalben mit Verweisen auf Aspekte einer »Biologie der Kreativität

7 Vgl. Décimo, Marc (Hg.): *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Dijon 2008; Jones, Amelia: *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge u.a. 1994; Duchamp, Marcel: *Die große Schachtel de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*. Inventar einer Edition von Ecke Bonk, München 1989. – Vgl. als aktuelles Beispiel Downey, Brad: *Who came first?*, 2012; dazu Wellmann, Marc (Hg.): *Bios. Konzepte des Lebens in der zeitgenössischen Skulptur*, Köln 2012, S. 66–69.

8 Begemann, Christian: »ein spermawerk äußerster konsequenz«. Ernst Jandl, Anselm Kiefer und die Tradition künstlerischer Autoerotik«, in: Pfisterer, Ulrich und Zimmermann, Anja (Hg.): *Transgressionen – Animationen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005, S. 265–282.

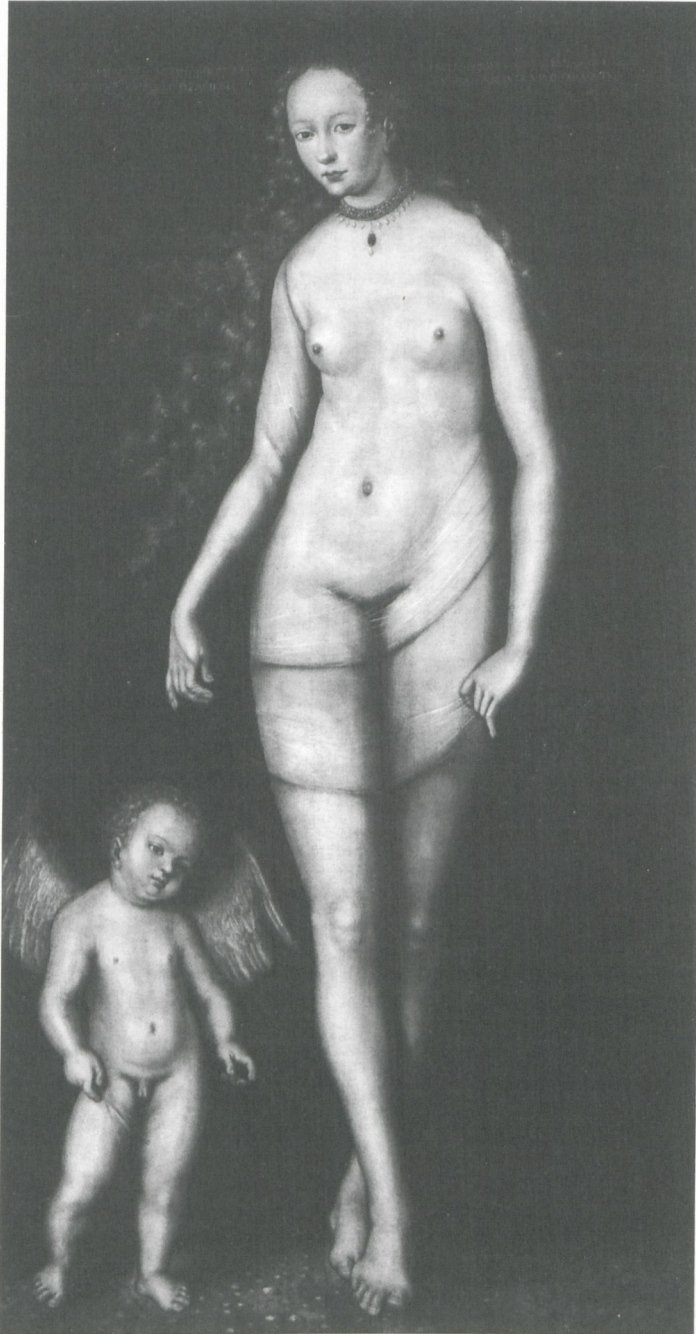
9 Platon: *Politeia*, 208f.; Aristoteles: *De generatione animalium*, 725 A 26; vgl. nur Curtius, Ernst R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Basel u.a. 1967, S. 141–144; Finucci, Valeria und Brownlee, Kevin (Hg.): *Generation and Degeneration. Tropes of Reproduction in Literature and History from Antiquity to Early Modern Europe*, Durham, London 2001; Begemann, Christian und Wellbery, David E. (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg i.Br. 2002; Begemann, Christian: »Gebären«, in: Konersmann, Ralf (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007, S. 121–134.

operiert.<sup>10</sup> Die frühesten Versuche, diese Ideen auch in den Bildwerken selbst zu thematisieren, führen immerhin noch bis ins 15./16. Jahrhundert zurück.<sup>11</sup> So wird für die in zahlreichen Versionen gemalten, nackten Venus-Figuren des sächsischen Hofmalers Lucas Cranach stets betont, wie raffiniert sie mythologisches Wissen und moralische Ermahnung mit erotischer Verführung der Sinne verbinden. Auf zwei Exemplaren in Hannover und Princeton (Abb. 2) findet sich dabei folgende Inschrift: »Einst wurde ich, Venus, aus dem Schaum des Meeres geboren und ans Ufer getragen. // Jetzt bin ich, oh Lukas, dank Deines Schaums wiedergeboren.«<sup>12</sup> Zwar zeigen beide Gemälde Venus in Begleitung ihres Sohnes Cupido auf festem Land, die Inschriften spielen aber unmissverständlich auf den Mythos von der Meeres-Geburt der Liebesgöttin an: Chronos hatte seinen Vater Uranos entmannt und dessen abgeschlagenes Geschlecht ins Meer geworfen. Das (heiße und trockene männliche) Spermia vermischte sich daraufhin mit dem (kalten und feuchten, also genuin weiblichen) Meer und erzeugte die Liebesgöttin. Die Inschrift der Gemälde, die eine durch den »Schaum« des deutschen Malers wiedergeborene Venus pries, ließ sich daher für die Zeitgenossen gar nicht anders verstehen, als dass der »Schaum des Malers« nicht nur auf dessen Farben, sondern zwingend auch auf die virile Potenz des Lucas Cranach verwies. Natürlich dürfte ein solcher Gedanke auch

10 Kemp, Martin: »From ›Mimesis‹ to ›Fantasia‹. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts«, in: *Viator* 8 (1977), S. 347-398; Plummer, Denis Lee: *Generative Poesis. The Book and Child Metaphor in Renaissance Poetry*, Seattle 1975; Christadler, Maike: »Natur des Genies und Weiblichkeit der Natur. Zur Rekonstruktion moderner Mythen in Künstler-Viten der frühen Neuzeit«, in: Hoffmann-Curtius, Kathrin und Wenk, Silke (Hg.): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg 1997, S. 32-43.

11 Vgl. Ruvoldt, Maria: *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge u.a. 2004; Suthor, Nicola: *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004; Pfisterer, Ulrich: »Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance«, in: ders. und Zimmermann, Anja (Hg.): *Transgressionen – Animationen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005, S. 41-72; ders.: »Kunst-Liebe – Liebes-Kunst«, in: Dickhaut, Kirsten (Hg.): *Liebes-Semantiken der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2013 [im Druck].

12 »OCEANI QVONDAM SPVMIS VENVS ORTA FEREBAT / NVNC SPVMIS LVCA VI[V]O RENATA TVIS« – Die Emendation der in der Princetoner Version sinnlos erneuerten Inschrift »VINO« in »VIVO« von Heckscher, William S.: »Petites perceptions. An Account of sortes Warburgianae«, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 4 (1974), S. 101-132; zur Deutung Koch, Robert A.: »Venus and Amor by Lucas Cranach the Elder«, in: *Princeton University Art Museum. Record* 28 (1969), S. 54-57; Koeppelin, Dieter und Falk, Tilman (Hg.): *Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, 2 Bde., Basel, Stuttgart 1974/76, S. 655; *Princeton University Art Museum. Handbook of the Collections*, New Haven, London 2007, S. 181; Werner, Elke A.: »Die Schleier der Venus. Zu einer Metapher des Sehens bei Lucas Cranach d.Ä.«, in: Brinkmann, Bodo (Hg.): *Cranach der Ältere*, Frankfurt a.M. 2007, S. 99-109, hier S. 104f.; das Exemplar in Hannover abgebildet bei Hinz, Berthold: »Lucas Cranach / Andrea del Brescianino. Venere tedesca vs. Venere italiana«, in: Coliva, Anna und Aikema, Bernard (Hg.): *Cranach. L'altro rinascimento*, Mailand 2010, S. 87-97.



2 Lucas Cranach d.Ä. (oder späterer Kopist): *Venus und Amor*, um 1515/20. Niedersächsisches Landesmuseum – Landesgalerie, Hannover.

als eine Art gelehrt-anzüglicher Witz unter den männlichen Betrachtern und »Kunstliebhabern« funktioniert haben. Die Formulierung beweist aber zugleich fundierte medizinisch-naturphilosophische Kenntnisse, hatte doch bereits Galen das männliche Sperma als »eine Art Schaum entstanden aus der besten Hitze des Körpers« beschrieben.<sup>13</sup> Entsprechend erschuf – so die Implikation der Inschriften – die beste männlich-künstlerische Schaffenskraft des Cranach diese Werke; biologische und ästhetische Qualität gehen erneut ineinander über.

Auch diese Überlegungen werden von schriftlichen Äußerungen begleitet, bestätigt, variiert und erweitert. Extreme Beispiele liefern Pietro Aretino, der seine überbordende Erfindungskraft und literarische Produktivität mit Frühgeburten verglich, oder Leone Ebreo, der in seinen *Dialoghi d'amore* (1535) in seltener Präzision die Zunge, die mit den Worten »geistige Kinder« in die Welt entsende, mit dem männlichen Geschlechtsteil parallelisierte.<sup>14</sup> Und auch die Vorstellung, wonach Literaten und Künstler nicht nur die potenten Väter, sondern zugleich die (Nähr-)Mütter ihrer Werke sind, findet sich bereits in der frühen Neuzeit – wenn diese Literaten und Künstler sich nicht gleich als hermaphroditische Idealwesen (im Sinne des Platonischen Mythos) imaginierten, die männliche und weibliche Komponenten für die »Werk-Genese« vollkommen vereinten.<sup>15</sup> Hier setzt der romantische Mythos der prometheischen Selbstzeugung des Künstlers mit seinem zugleich idealistischen und androzentrischen Denken an, für den sich der Künstler-Geist von selbst und unabhängig von der Welt-Materie und vom Frauenkörper gebiert. Diese Übersteigerung männlicher Zeugungspotenz wird allerdings bereits in der Romantik mit selbstironischen Akzenten gebrochen. Clemens Brentano und Théophile Gautier führen die narzisstische Befangenheit der schöpferischen Allmachtsphantasien vor Augen, indem sie Künstlerfiguren inszenieren, die – fern davon, eine glückliche Vereinigung von männlicher Zeugungskraft und weiblicher Gebärfähig-

13 *De usu partium corporis humani* 2.640–643, zit. nach Galen: *On the Usefulness of the Parts of the Body* [*De usu partium corporis humani*], ins Engl. übers., eingel. und komm. von Margaret Tallmadge May, Ithaca 1968, Bd. 2, S. 640–643; vgl. Bauer, Robert J.: »A Phenomenon of Epistemology in the Renaissance«, in: *Journal of the History of Ideas* 31 (1970), S. 281–288.

14 Etwa Aretino, Pietro: *Lettere sull'arte*, hg. von Ettore Camesasca, 4 Bde., Mailand 1957–1960, Bd. 1, S. 106–108 (Nr. 66); Ebreo, Leone: *Dialoghi d'amore*, hg. von Santino Caramella, Bari 1929, S. 84: »La verga è proporzionata a la lingua, [...] si come movendosi la verga genera generazione corporale, la lingua la genera spirituale con la locuzione disciplinale, e fa figliuoli spirituali come la verga corporali.«

15 Maus, Katharine E.: »A Womb of His Own. Male Renaissance Poets in the Female Body«, in: Turner, James G. (Hg.): *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*, Cambridge u.a. 1993, S. 266–288; für die Bildkünste Ruvoldt: *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration*, a.a.O., S. 65–89; Pfisterer: »Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes«, in: *Transgressionen – Animationen*, a.a.O.

keit zu beanspruchen – sich selbst als monströse Egozentriker wahrnehmen und sich in unendlicher Selbstbespiegelung zu verlieren drohen (vgl. den Beitrag von Christine Ott in diesem Band). Als gegenwärtiges Pendant und Weiterentwicklung dieser gottgleichen, über alle Komponenten biologischer Prokreativität verfügenden Schöpfer-Mythen lassen sich – zumindest teilweise – auch die Bemühungen einer auf der Ebene der Genetik ansetzenden BioArt verstehen.<sup>16</sup>

\*\*\*

Das produktionsästhetische Denkmodell einer »Biologie der Kreativität« und insbesondere auch die bislang skizzierten Versuche und Vorstellungen, biologische Prokreativität als Beschreibungsmöglichkeit für die sich allem Erfassen und Erklären eigentlich entziehenden Umstände und Akte der künstlerischen Ideenfindung und Hervorbringung zu nutzen, müssen mit Blick auf wenigstens vier Problemkontexte differenziert werden.

Zunächst handelt es sich bei der »Biologie« und dem »Lebendigen« nur um eines von mehreren grundlegenden Bild-, Modell- oder gar Theorie-Feldern, wie sie die europäisch-westliche Tradition im Hinblick auf die künstlerische Produktion etabliert hat. Daneben ließen und lassen sich zumindest noch übernatürliche Kräfte (Eingebungen, Einflüsse usw.), materielle, technische oder situative Faktoren (Dynamiken von Materialien, Werkzeugen, Orten und Kontexten, von Regeln und Verfahrensweisen usw.) und soziale Bedingungen (etwa Wettbewerbe oder Mechanismen des Kunstmarkts) als Explikationshilfen heranziehen. Eine umfassende Analyse müsste daher immer den Stellenwert biologischer Kreativitätsvorstellungen auch in Relation zur zeitgleichen Relevanz dieser anderen Bereiche und Modell-Optionen bestimmen.

Zweitens umfasst das Feld des »Biologischen«, des »Lebens« und der »Natur« (alles drei hochkomplexe, sich ständig wandelnde Begriffe) seinerseits ganz unterschiedliche Teilgebiete. Neben Sexualität und Fortpflanzung konnte man auch die lebenserhaltenden Vorgänge der Einzelwesen – allen voran den Metabolismus: Nahrungsaufnahme, Verdauung, Ausscheidung, aber etwa auch das Blut und seinen Kreislauf – als Simile

16 Dazu etwa Myers, William (Hg.): *Bio Design. Nature, Science, Creativity*, New York 2012; Kac, Eduardo (Hg.): *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Cambridge (MA), London 2007; Fehrenbach, Frank: »Compositio corporum. Renaissance der Bio Art«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus 9* (2005), S. 131–176; Reichle, Ingeborg: *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Tecnoscience*, Wien u.a. 2005; vgl. für den historischen Vorlauf auch Nusser, Tanja: »Wie sonst das Zeugen Mode war.« *Reproduktionstechnologien in Literatur und Film*, Freiburg 2011.

für menschliches Produzieren heranziehen.<sup>17</sup> So muss die personifizierte Philologie vor ihrer Hochzeit mit Merkur, wie sie Martianus Capella wirkmächtig beschrieben hatte, alle »unverdaut« in sich hineingefressenen Bücher zunächst wieder hervorwürgen.<sup>18</sup> Petrarca bediente sich gleich zweier Verdauungsbeispiele für gelungene »nachahmende Produktion«: der Honig produzierenden Bienen und der Seidenraupe, die gleichsam aus sich selbst heraus Neues schaffen.<sup>19</sup> Für Michel de Montaigne sind die eigenen Schriften dagegen nurmehr die »Exkreme eines alten Hirns« – wenn Piero Manzoni dann 1961 seine eigene *merda d'artista* in Dosen abfüllt und in Relation zum aktuellen Goldpreis verkauft, steht das zumindest partiell ebenfalls in diesem Gedankenkontext.<sup>20</sup> Flaubert schließlich kann sich dann nicht nur seiner kreativen Potenz rühmen, sondern – in dezidiert antiromantischer Haltung – auch als unersättlichen Bücherfresser darstellen, der nicht schreiben könne, wenn er nicht zuvor aus der Nahrung der Klassiker Kraft geschöpft habe.<sup>21</sup> In nochmals radikal anderer Wendung wurde den Werken oder Kunstformen selbst die Qualität des Lebendigen zugesprochen, so dass sie sich quasi selbst weiter hervorbringen und »fortzuzeugen« schienen. Entscheidend ist hier bei allen fließenden Übergängen die Differenz zur seit der Antike geläufigen Vorstellung von »lebendigen Bildwerken«, Vergils »spirantia signa«, deren Wirkmacht und künstlerische Meisterschaft mit der Qualität des »Fast-Lebendigen« gerühmt wurde – die in den meisten Fällen aber eben keine »Auto-Kreativität« der Formen und Werke impliziert.<sup>22</sup>

17 Zur Engführung von künstlerischer Produktion und Nahrungsprozess vgl. Ott, Christine: *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*, München 2011; zu Blut und Sperma Zimmermann, Anja: »Von Produktion und Produktivität. Blut und Sperma als Kreativstoffe in der Kunst um 1960«, in: Fayet, Roger (Hg.): *Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen Rein und Unrein*, Wien 2003, S. 97–114.

18 Martianus Capella: *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur. De nuptiis Philologiae et Mercurii*, übers. von Hans G. Zekl, Würzburg 2005, S. 77; zur historischen Tradition des positiven »Einverleibens« von Büchern, wie es bereits Johannes in *Off.* 10, 9ff. vorführt, sowie des »reinigenden Ausspeiens« s. Körte, Mona: »Bücheresser und »Papiersäuerer«. Kulturelle Bedeutungen der Einverleibung von Schrift«, in: dies. und Ortlieb, Cornelia (Hg.): *Verbergen. Überschreiben. Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, Berlin 2007, S. 271–292.

19 Petrarca, Francesco: *Familiares*, I, 8, 23 und I, 8,5.

20 Montaigne, Michel de: *Œuvres complètes*, hg. von Albert Thibaudet und Maurice Rat, Paris 1962, S. 923: »[D]es excemens d'un vieil esprit, dur tantost, tantost lâche, et tousjours indigeste«. – Silk, Gerald: »Myths and Meanings in Manzoni's *Merda d'artista*«, in: *Art Journal* 52 (1993), S. 65–75.

21 Flaubert: *Correspondance*, Bd. 3, a.a.O., S. 58: »Voilà pourquoi je suis si longtemps à pondre un livre. Mon dernier petit a cependant avancé.«

22 Vgl. zusammenfassend Fehrenbach, Frank: »Lebendigkeit«, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Weimar, 2. Aufl. 2011, S. 273–278, und die Beiträge in Avanesian, Armen, Menninghaus, Winfried und Völker, Jan (Hg.): *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich, Berlin 2009.



Für die neuartige »Belebung des Unorganischen«<sup>23</sup> und darüber hinaus markiert die Epigenesis-Theorie, die sich mit dem späten 18. Jahrhundert durchzusetzen begann, eine entscheidende Zäsur: Sie legte mit der »triebgeleiteten Selbsterzeugung der Organismen aus organischem Stoff nach gesetzmäßiger Form«<sup>24</sup> den Akzent auf die prozesuale Entwicklung der Lebewesen. Vor allem impliziert sie, dass der organischen Materie selbst ein Trieb zur Herausbildung neuer Formen innewohnt. Gegenüber dem statischen, metaphysisch geprägten Präformationsmodell stellt die Epigenesis ein dynamisches Konzept dar, das die Prokreation ohne den Einfluss eines transzendenten Prinzips denkt.<sup>25</sup> Die Konjunktur des »Organischen« im Zusammenhang mit Kunstwerken und Ästhetik (und damit einhergehend die unterschiedlichen, sich historisch wandelnden Konzeptualisierungsmöglichkeiten des Begriffs) steht in unmittelbarem Austausch mit diesen Ideen.<sup>26</sup> Durch die Evolutionstheorien von Darwin und wohl mehr noch durch die Adaptationen von dessen Anhängern und Gegnern oder »Umdeutern« – etwa Henri Bergson und seinen 1907 publizierten Überlegungen zur *L'Évolution créatrice* und zum »élan vital« (frühere Beispiele im Beitrag von Matthias Krüger in diesem Band) – werden sie dann grundlegend modifiziert und sollten in Henri Focillons Buchtitel *La vie des formes* (1934) ihre wohl einprägsamste Formulierung erhalten.<sup>27</sup> Mit »biologischen« Themen und Illustrationen, Darstellungen von Zellen, Embryonen, der Verschmelzung von Eizelle und Spermium oder aber evolutionären Vorgängen, setzen sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts Künstler wie Kandinsky, Ernst, Klee, Miró oder Arp auseinander.

- 23 Darin sieht etwa Wilhelm Worringer das Grundmomens abstrakter Kunst; Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, Neuwied 1907; dazu jetzt umfassend Papapetros, Spyros: *On the Animation of the Inorganic. Art, architecture, and the extension of life*, Chicago u.a. 2012.
- 24 Müller-Sievers, Helmut: »Über Zeugungskraft. Biologische, philosophische und sprachliche Generativität um 1800«, in: Rheinberger, Hans-Jörg, Währig-Schmidt, Bettina und Hagner, Michael (Hg.): *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997, S. 145–164, hier S. 150; vgl. auch Arz, Maïke: *Literatur und Lebenskraft. Vitalistische Naturforschung und bürgerliche Literatur um 1800*, Stuttgart 1996; Reese, Diana K.: *Reproducing Enlightenment: Paradoxes of the Body Politic. Literature and Philosophy around 1800*, Berlin 2009.
- 25 Zum Übergang vom präformationistischen zum epigenetischen Paradigma vgl. Müller-Sievers: »Über Zeugungskraft«, a.a.O., S. 145–164 und ders.: *Epigenesis. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts*, Paderborn u.a. 1993.
- 26 Browne, Theodore M.: »Greenough, Paine, Emerson, and the organic aesthetics«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14 (1955/56), S. 304–317; Thistlewood, David: »Organic art and the popularization of a scientific philosophy«, in: *The British Journal of Aesthetics* 22 (1982), S. 311–321; Schweitzer, Frank: »Ästhetische Grundfiktionen. Das Bild von der selbstorganisierten Natur«, in: Teichmann, Klaus und Wilke, Joachim (Hg.): *Prozeß und Form »Natürlicher Konstruktionen«*, Berlin 1996; Steadman, Philip: *The Evolution of Designs. Biological analogy in architecture and the applied arts* [1997], London, New York 2008.
- 27 Zu Evolutionstheorien und ihrer aktuellen Relevanz etwa Davies, Stephen: *The Artful Species. Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford u.a. 2012; Menninghaus, Winfried: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin 2011; ders.: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt a.M. 2003.

Die Nutzung dieser »organischen« Formen war zumindest teilweise eingebettet in die ästhetische Theoretisierung der Abstraktion (dazu der Beitrag von Anja Zimmermann in diesem Band).<sup>28</sup>

Da sich alle Lebewesen der Abfolge von Entstehung/Geburt, Wachstum, Altern und Tod unterworfen sehen, lassen sich seit jeher nicht nur KünstlerInnen und Kunstwerke unter den Bedingungen eines »Lebenszyklus« verstehen, sondern Stile und Epochen, ja die Kunst in ihrer Gesamtheit durchlaufen eine »Kindheit« und »Jugend«, eine Zeit der »Reife« oder »Hochblüte«, aber eben auch des »Verfalls«, gar der »Degenerierung« bis hin zum »Tod« – mit je eigenen Formen und Möglichkeiten der Kreativität –, oder aber es wird gleich die evolutionäre Terminologie von paralleler Phylo- und Ontogenese bemüht.<sup>29</sup>

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts nehmen skeptische Tendenzen im Diskurs der Kreativität zu.<sup>30</sup> Während der medizinische Diskurs den Künstler pathologisiert (vgl. dazu den Beitrag von Mariacarla Gadebusch Bondio in diesem Band), kann dieser nun von sich aus auf jegliches genialische »Potenzgeprotze« verzichten und gefällt sich im *self-fashioning* als schwächlicher, kränklicher, unfruchtbarer Ästhet. Merkmale dieses dekadenten Kunstkonzeptes zeigen sich auch in Émile Zolas Künstlerroman *L'Œuvre* (1886), in dem die Problematik des künstlerischen Schaffens durch eine fortwährende Engführung des Kreativen mit dem Kreatürlichen sowie durch die Inszenierung einer tiefen Disharmonie zwischen »Kopf« und »Bauch« auseinandergesetzt wird (vgl. den Beitrag von Victor Stoichita in diesem Band). Zwei Jahre vor *L'Œuvre* erschien Joris-Karl Huysmans' »Bibel der Dekadenz« *À rebours*. In der Leidensgeschichte des nervenkranken Dilettanten des *Esseintes* wird der darwinistische Ansatz, alle Manifestationen des Biologischen einem Prinzip der Auslese des Überlebensfähigen zu unterstellen, konsequent auf das Reich des Geistigen übertragen. Die metaästhetische Metaphorik des Romans

28 Vgl. etwa Gaßner, Hubertus (Hg.): *Elan Vital oder das Auge des Eros*, Haus der Kunst, München, München 1994 (Kat. Ausst.); Ubl, Ralph: *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München 2004.

29 Vgl. nur Rump, Gerhard Ch.: »Bemerkungen zur biologischen Geschichtsphilosophie der Kunst«, in: ders. (Hg.): *Geschichte als Paradigma. Zur Reflexion des Historischen in der Kunst*, Bonn 1982, S. 98–107; Kofman, Sarah: *Die Kindheit der Kunst: eine Interpretation der Freudschen Ästhetik*, München 1993; Clausberg, Karl: »Psychogenese und Historismus«, in: Breidbach, Olaf (Hg.): *Natur der Ästhetik – Ästhetik der Natur*, Wien u.a. 1997, S. 139–166; Parnes, Ohad, Vedder, Ulrike und Willer, Stefan: *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M. 2008; Rheinberger, Hans-Jörg und Müller-Wille, Staffan: *Vererbung. Geschichte und Kultur eines biologischen Konzepts*, Frankfurt a.M. 2009; Pfisterer, Ulrich: »Alternde Künstler als Liebhaber – Inspiration, (Pro-)Kreativität und Verfall: Anthonis van Dyck, Tizian und die Tradition der Renaissance«, in: Kielmansegg, Peter Graf und Häfner, Heinz (Hg.): *Alter und Altern. Wirklichkeiten und Deutungen*, Heidelberg u.a. 2012, S. 55–71.

30 Vgl. Gockel, Bettina: *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*, Berlin 2010.

folgt dieser Logik, indem sie Sprache und Literatur des dekadenten Zeitalters als verwesende Kadaver darstellt und das existenzielle Unbehagen des Protagonisten durch seine permanente Dyspepsie zum Ausdruck gelangen lässt.<sup>31</sup> An der Figur Jean Floressas des *Esseintes* zeigt sich auch, wie sich das positive Modell des androgynen Künstlers ins Negative verkehrt: Das »Weibliche« ist jetzt nur noch ein weiteres Attribut des schwächlichen, kränklichen Künstlers. Allerdings wird das Monströse, Zwitterhafte, die künstlerische Missgeburt, jetzt nicht mehr als Zeugnis einer misslungenen künstlerischen Harmonisierung der Gegensätze beziehungsweise einer unausgereiften Idee angesehen, wie es in der Vormoderne noch gang und gäbe war (vgl. dazu den Beitrag von Urte Helduser in diesem Band). Das monströse, unfertige Werk – nicht umsonst ist der Fötus gegen 1900 eine zentrale produktionsästhetische Reflexionsfigur – entspricht jetzt einer durchaus affirmativen künstlerischen Programmatik (dazu der Aufsatz von Évanghélia Stead in diesem Band).<sup>32</sup> Dass sich allerdings in etwa um die gleiche Zeit im Werk Antonin Artauds die Utopie eines von physiologischen Bedürfnissen gänzlich befreiten Körpers manifestieren kann, scheint nicht nur die Konsequenz einer ganz individuellen Erfahrung (der Schizophrenie) zu sein, sondern auf das im Zuge des Existenzialismus aufkommende Leiden an der physischen Determination der Existenz vorauszuverweisen (vgl. den Beitrag von Eleonora Sparvoli in diesem Band).

Drittens reicht es natürlich nicht, allein die *longue durée* dieser Denkmodelle einer Biologie der Kreativität zu betonen, die sie teils geradezu als »anthropologische Grundfigur[en]«<sup>33</sup> erscheinen lassen. Im Gegenteil muss es darum gehen, die Konstanten mit den jeweils historisch spezifischen semantischen und assoziativen »Aufladungen« und Konstellationen von Metaphern-, Denkmodell- und Theorie-Varianten zusammen zu sehen und zu analysieren. Was ist jeweils mit »Natur« und (seit dem 18. Jahrhundert) mit »Biologie« gemeint? In welchem Diskurs-Feld und auf welcher Diskurs-Ebene kommen diese Vorstellungen zum Einsatz? In welchem Verhältnis werden Anthropologie und restliche Natur gesehen, in welcher Relation steht der Mensch zu Tieren, Pflanzen und »Übernatürlichem«? Wie verhalten sich Körper und Geist/Seele/Psyche zueinander, wie werden sie konzeptualisiert? Darf in den meisten Fällen überhaupt von »der Menschheit« gesprochen werden, wenn doch historisch diskriminierende Vorstellungen zu »Rasse, Geschlecht, Alter und sozialem Stand die Regel waren – und andererseits

31 Vgl. dazu Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser*, a.a.O., S. 313–325.

32 Stead, *Évanghélia: Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genf 2000.

33 Wellbery, David E., »Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur«, in: *Kunst – Zeugung – Geburt*, a.a.O., S. 9–37.

mögliche Spezifika etwa weiblicher Kreativitätsmodelle dadurch nivelliert werden?<sup>34</sup> Der schaffenden Frau wurde zumindest bis ins 19. Jahrhundert die Fähigkeit »lebensspendender« Kreativität – von einer androgynen Doppelkompetenz ganz zu schweigen – gar nicht zugestanden. Im Unterschied zum aktiven und innovativen Mann unfähig, Neues zu produzieren, schien eine Künstlerin nur nach bestehenden Mustern reproduzieren zu können. Ganz in dieser Tradition erklärt sich etwa die von Gustave Flaubert vertretene Auffassung, eine Frau müsse sich, wenn sie Künstlerin sein wolle, von ihrer »Weiblichkeit« befreien.<sup>35</sup> Die Frau, der eine solche Emanzipation von ihrer unvoreilhaftigen biologischen Prädisposition gelingt, und die dann womöglich auch noch wahrhaft originelle, lebendige Werke erschafft, kann folglich auf der biologischen Ebene nur ein Zwitter, ein unfruchtbares Monster sein, für die biologische und künstlerische Mutterschaft einander ausschließen (am Beispiel der Bildhauerin Marcello verfolgt diese Vorstellung der Beitrag von Jean-François Corpataux in diesem Band). Das Problem schließlich eines größeren interkulturellen Vergleichs von (historischen) Denkmotellen der Kreativität steht noch vollkommen aus.

Vor diesem Hintergrund fokussieren die Fallstudien des vorliegenden Bandes den Zeitraum vom späten 18. Jahrhundert bis heute. Die Etablierung des Begriffs »Biologie« und einer damit bezeichneten Wissenschaft im Laufe des 18. Jahrhunderts – parallel zur Ausbildung der Vorstellung von den »Schönen Künsten« und der Begründung einer eigenständigen Episteme des Ästhetischen – und der Wandel der Naturvorstellung hin von einer statischen Ordnung zu einem prozessual-selbstorganisierten Ganzen markieren die entscheidenden Veränderungen am Beginn des Untersuchungszeitraums.<sup>36</sup> Die jüngsten Entwicklungen auf den Gebieten der Genetik und der Neurosciences –

34 Vgl. zur Wissenschaftsgeschichte nur Bohde, Daniela: *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin 2012. – Für Beispiele des Umgangs mit weiblicher Kunstproduktion seit der Renaissance siehe Jacobs, Fredrika H.: »Woman's Capacity to Create. The unusual case of Sofonisba Anguissola«, in: *Renaissance Quarterly* 47 (1994), S. 74–101; mit anderer Deutung des gleichen Falls Christadler, Maïke: *Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris Vite und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin 2000; Stanford Friedman, Susan: »Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse«, in: *Feminist Studies* 1 (1987), S. 49–82; Kliewer, Annette: *Leibesfrucht und Geistesfrucht. Mütterlichkeit und weibliches Schreiben* im Kontext der ersten bürgerlichen Frauenbewegung, Pfaffenweiler 1993; Kampmann, Sabine: »Andrea Frasers künstlerischer Geschlechtsverkehr oder wie man Autorschaft als Prozess beschreiben kann«, in: Fastert, Sabine, Joachimides, Alexis und Krieger, Verena (Hg.): *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*, Köln u.a. 2011, S. 329–340.

35 Zu Flauberts Kritik an einer verweiblichten Kunst vgl. etwa den Brief vom 5.1.1854 an Louise Colet, in: *Flaubert: Correspondance*, Bd. 2, a.a.O., S. 508f.

36 Zu den Verbindungen Bierbrodt, Johannes: *Naturwissenschaft und Ästhetik 1750–1810*, Würzburg 2000; Borchers, Stefan: *Die Erzeugung des »ganzen Menschen«. Zur Entstehung von Anthropologie und Ästhetik an der Universität Halle im 18. Jahrhundert*, Berlin 2011.

parallel zur zunehmenden Auflösung des europäisch-westlichen Kunstbegriffs (der Begriff der »Kreativität« hat sich längst schon selbst bis zur Bedeutungslosigkeit multipliziert)<sup>37</sup> – dürften nun einen weiteren Wendepunkt ankündigen. Was euphorische oder dysphorische Zukunftsvisionen von damals perspektivierten, scheint heute kurz vor der Realisierung zu stehen: die nicht mehr metaphorische, sondern faktische Selbsterhebung des Menschen zum Schöpfergott. Die künstliche Kreation von Leben scheint möglich, die geistige Kreativität potentiell entzifferbar geworden zu sein. Ob aber die aus einer Applikation neurobiologischer Methoden auf die Kunst entstandene Neuroästhetik wirklich neue Erkenntnisse zur Funktionsweise des Kunstschaffens beizusteuern hat, darf dennoch bezweifelt werden (dazu der Beitrag von Christiane Kruse in diesem Band).

Viertens und endlich gilt es, überhaupt den jeweiligen epistemischen Status der »biologischen Denkmodelle« für das Beschreiben und Erfassen menschlicher Kunstproduktion herauszustellen. Werden die Parallelisierungen als (bloße) Metaphern, als Modelle oder wissenschaftliche Theorien gedacht? Dient der Bereich des Körperlichen als bloßer Bildspender, so wird er in der Regel dem Bereich des Geistigen dezidiert untergeordnet. Anders verhält es sich, wenn körperliche und geistige Prozesse in ein Analogieverhältnis gesetzt werden: Dann äußert sich die »Biologie der Kreativität« in einer interaktiven, fusionalen Metaphorik, in der der bildlichen Rede ein gnoseologischer Eigenwert zukommt.<sup>38</sup> Und der Logos der biologischen Reproduktion führt dann mit den Diskursen der künstlerisch-intellektuellen Kreativität einen Dialog, in dem die Künste nicht notwendig nur auf die (Natur-)Wissenschaften reagieren müssen, sondern – um im Bild zu bleiben – mitunter auch als (Sokratische) »Geburtshelferinnen, Vordenkerinnen, Bild-, Modell- und möglicherweise sogar Theorie-Geberinnen im Bereich biologischer Erkenntnisse und Wissensmodellierung fungieren können.<sup>39</sup>

37 Vgl. ganz aktuell die unterschiedlichen Aspekte und Zugänge in *Storia naturale della creatività* (Accademia Nazionale dei Lincei), Rom 2010; Boden, Margaret A.: *Creativity and Art. Three roads to surprise*, New York u.a. 2010; Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozeß gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012; Raunig, Gerald: *Industrien der Kreativität*, Zürich, Berlin 2012.

38 Begemann: »Gebären«, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, a.a.O., S. 125.

39 Vgl. Koschorke, Albrecht: »Inseminationen. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung«, in: *Kunst – Zeugung – Geburt*, a.a.O., S. 89–110.