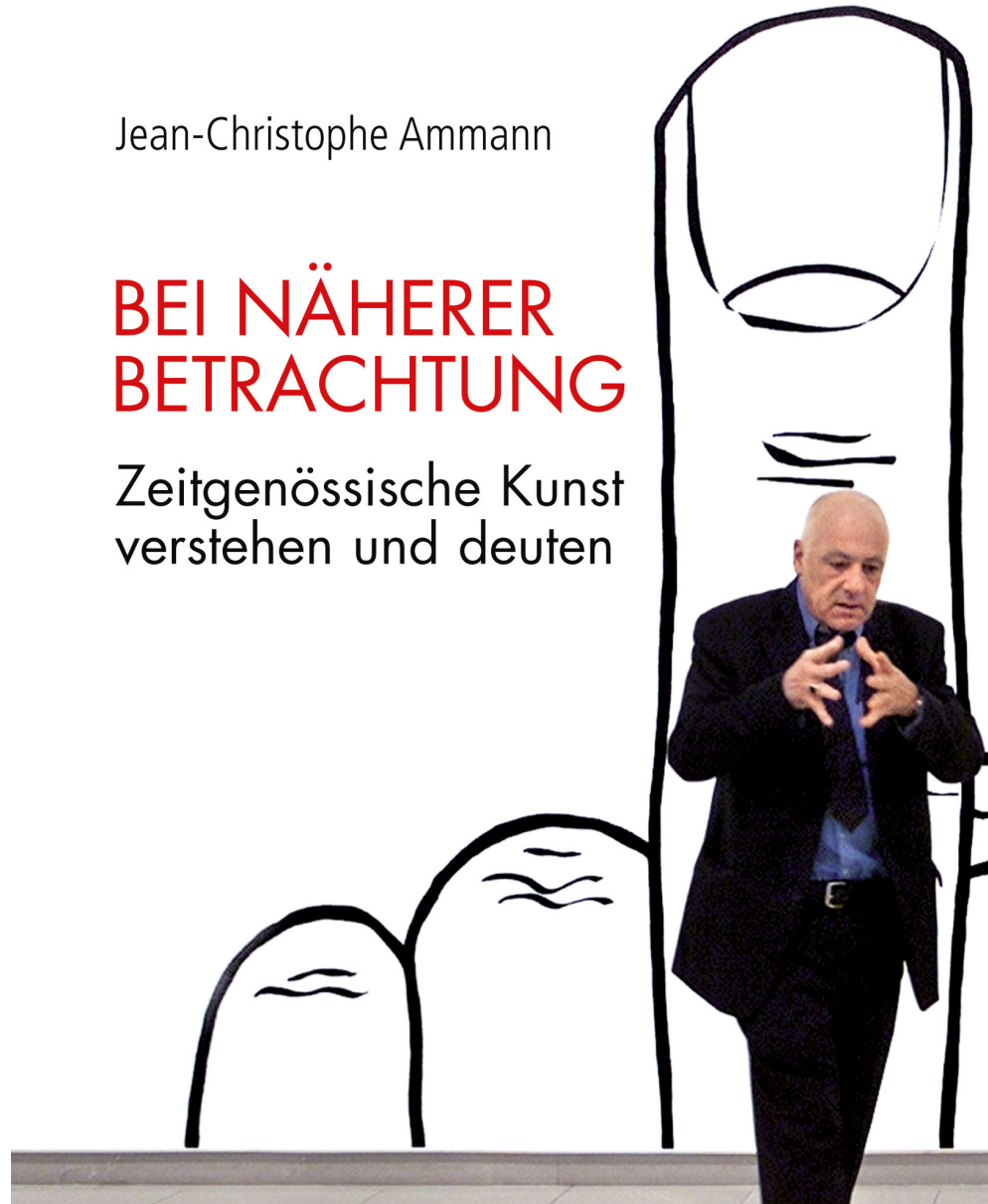


WESTEND

Jean-Christophe Ammann

BEI NÄHERER BETRACHTUNG

Zeitgenössische Kunst
verstehen und deuten



Jean-Christophe Ammann

Bei näherer Betrachtung

Zeitgenössische Kunst
verstehen und deuten

WESTEND

Mehr über unsere Autoren und Bücher:
www.westendverlag.de

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.



ISBN 978-3-938060-43-8
© Westend Verlag Frankfurt/Main
in der Piper Verlag GmbH, München 2009
Satz: Fotosatz Amann, Aichstetten
Druck und Bindung: CPI – Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	
Das Kunstwerk als Drehscheibe	9
TEIL I	
Kapitel 1 Was ist Kunst?	13
Kunst beginnt dort, wo der Geschmack aufhört	13
Standortbestimmung	20
Kreativität und Innovation	39
Kapitel 2 Kunst und Publikum	55
Das Lesen von Bildern und das Denken in Bildern	55
»Das kann ich auch«	62
Duchamp und die Folgen	66
Der kulturelle Unterschied	68
»Schneemänner haben auch ein Ziel!!!«	72
Kapitel 3 Museen, Sammler, Kunstmarkt	74
Vom Haus für die Kunst zu den Werken, die es beheimatet	74
Vademekum für Kuratoren	87
Kennen Sie <i>Marbot</i> ?	89

TEIL II

Kapitel 4 Raum und Zeit	95
Der Zeitpunkt: das Datum – On Kawara	95
Zu den »Weltkarten« (»Mappa«) von Alighiero Boetti und einigen Werken in deren Umfeld	98
Der unergründliche Francesco Clemente	118
Meditieren – Jürgen Krause	123
Die Welt auf den Kopf gestellt – Markus Raetz	125
Umkehrbar – unumkehrbar: Andreas Slominski	127
Eine andere Sicht auf das Werk von Franz Gertsch	134
Anton Henning, der Maler	137
Andy Warhol – Superstar	142
Hoffentlich funktioniert das Tonband – ein Gespräch mit Matthias Weischer	147
Kapitel 5 Frauen – Männer, Erotik – Sexualität	159
Was unterscheidet eine Künstlerin von einem Künstler?	159
Die Sichtschnese dreier Künstlerinnen: Zoe Leonard, Cecilia Edefalk, Miriam Cahn	162
Die Frauen von Bettina Rheims	169
Marlene Dumas – zärtlich, verrucht, hellsehtig und ekstatisch	179
Die unterschätzte Pornographie	183
Traumata – fast wie in einem Märchen: Sandra Vásquez de la Horra	185
Mann und Frau – Eric Fischl	188
Max Mohr: Muss es immer das Bett sein?	196
Männlich – weiblich: Rosemarie Trockel	198
Metamorphosen – Elly Strik	201
Vagabundieren – die Ringe des Dieter Roth	206
Der liebende Hund: Johannes Hüppi	217
Das Intime in die Welt tragen – Lucie Beppler	220
Martin Eders Ekstasen	224
Nobuyoshi Araki	236

Tracey Emin spricht über sich selbst	244
Pinkeln – Pipilotti Rist	247
Christoph Hein: <i>Frau Paula Trousseau</i>	249

Kapitel 6 Marter/Gewalt	254
Küchen wie Folterwerkzeuge – Louise Bourgeois	254
Robert Gober: »Jungfrau Maria« im Schaulager Basel	261
Die sieben letzten Worte	265

Kapitel 7 Gesellschaft – Ordnung/Unordnung	274
Wunderpillen – Dana Wyse	274
Phantasmagorien: »Single Wide« – Teresa Hubbard und Alexander Birchler	277
»House with Pool« – Teresa Hubbard und Alexander Birchler	279
Brudermord: »Whitehouse« von David Claerbout	281
Fallen – Andreas Slominski	284
Do it yourself – Ceal Floyer	286
Jeff Wall – »The Storyteller«	288
Stefan Exler erzählt	293
Ein Realist: Philipp Hennevoogl	299
Gelebte Rollenspiele – Slawomir Elsner	303
Ein Wunderwerk: Anna Lea Huchts Zeichnungen, Aquarelle und Vasen	307
Die intime Weitsicht von Irene Bisang	321
Die nackte Wahrnehmung – Judith Ammann	327
Türen, Haustüren und Eingänge	331
Treppen	349
Straßenfenster – reingucken, rausgucken, verstummen	364
Vergewisserung: Die Fotografie ist als Kunst immer noch zu entdecken	372

Anmerkungen	377
Kurzbiographien der vorgestellten Künstlerinnen und Künstler	388
Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweise	398

In Erinnerung an Ellen Weinhardt

Vorwort

Das Kunstwerk als Drehscheibe

Dieses Buch erscheint in dritter Auflage, erweitert um acht, teils längere Texte. Jener über das Werk von Alighiero Boetti wurde gegen einen neuen Text von 2009 ausgetauscht.

Bei Texten dieser Art geht es weniger um das Entwicklungsgeschichtliche, als vielmehr um die *Idee*, die einem Werk zugrunde liegt. Bei thematisch angelegten Texten um einen Standpunkt, der nicht bewusst anders sein will als die Standpunkte jener, die für das Thema möglicherweise zuständig sind.

Es ist eher so, wie Charles Simic sagt: »Diese durchdringende Empfindung, dass das Objekt durch seine Erscheinung ›verhüllt‹ wird. Die Möglichkeit, dass ich einer Bedeutung teilhaftig werde, zu der dieser Akt von Empfindung bloß der Schlüssel ist. Kurz: Ist man unparteiischer Zeuge, oder ist das Objekt ein Spiegel, in dem man gelegentlich einen Blick auf sich selbst erhascht beim Imaginieren dieser Unparteilichkeit? [...] Das ›Bild‹ verallgemeinert nie. In jeder Entität entdeckt es eine singuläre (lokale) Logik.«¹

Es ist diese »singuläre (lokale) Logik«, die intuitiv aufgegriffen wird. Manchmal erfordert sie eine Kontextualisierung. Manchmal aber erschließt sich aus der »Singularität« ein Kosmos: eine Welt des Unterschiedes.

Ein gutes Beispiel sind die Fotos mit teils schwer gefesselten Frauen des japanischen Fotografen Nobuyoshi Araki, über den ein Text neu aufgenommen wurde. Die Missverständnisse aus der Sicht unserer westlichen Kultur sind vorprogrammiert. In Japan

bedeutet die Fesselung die autoerotische Entgrenzung einer tradierten Enge, bedingt durch die hierarchische, rituelle und patriarchalische Disziplin, der Frauen ausgesetzt sind. Sie wird von einem »Meister der Fesselung« ausgeführt und erfolgt auf ausdrücklichen Wunsch der Frauen. Araki, einer der weltweit bedeutendsten Fotografen, hat mit diesen Fotos Meisterwerke geschaffen. Fazit: was aus unserer Sicht eine Erniedrigung der Frau darstellt, ist aus japanischer Sicht eine mit Erotik gekoppelte Rebellion, die Araki durch subtile Eingriffe und Interpretationen untermauert (siehe Seite 236).

So wie es ohne Wandel keine Kontinuität gibt, so gibt es auch ohne Kontinuität keinen Wandel. Diese Kontinuität interessiert mich. Denn je mehr sich das Umfeld verändert, Bezugspunkte sich im Dunst verlieren, desto stärker stellen gerade Künstler die Frage nach dem Ursprung.

Es gibt Grundfragen, die darin münden, dass es nichts zu erfinden, aber vieles zu entdecken gibt. Das von den Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts postulierte Neue ist längst Vergangenheit. Intensität und Authentizität sind existentielle Grundbegriffe. Gefordert ist ein Glaubensbekenntnis: das Unausweichliche des Tuns, das die Vorstellung transformiert.

Mein herzlicher Dank geht an den Verleger Markus J. Karsten für sein Vertrauen, an Beate Koglin für ihr wachsames Auge, für Lektorat und inhaltliche Gliederung und an meine Mitarbeiterin Anna Fasold für das geduldige Entziffern meiner Handschrift.

Jean-Christophe Ammann,
im Juli 2007 und Juni 2009

TEIL I

Kapitel 1

Was ist Kunst?

Kunst beginnt dort, wo der Geschmack aufhört

Anfang November 1892 stellt Edvard Munch in Berlin für zwei Wochen fünfundfünfzig Werke in den eben renovierten Räumen des Vereins »Berliner Künstler« aus. »Ein furchtbarer Krawall bricht aus mit Pfeifen, Johlen ... und einer regelrechten Keilerei.« Das *Berliner Tagblatt* spricht von »schrillen Scheußlichkeiten«. Drei- undzwanzig Vereinsmitglieder fordern die sofortige Beendigung der Ausstellung »aus Hochachtung vor Kunst und ehrlichem künstlerischem Streben«. Am 12. November, nach nur sieben Tagen, wird die Ausstellung geschlossen.

Die Bilder Edvard Munchs entsprachen also überhaupt nicht dem Geschmack des damaligen Publikums. Geschmack hat immer damit zu tun, ob uns etwas gefällt oder nicht gefällt. Man kann sich geschmackvoll kleiden, geschmackvoll einrichten. Jedoch erschließt sich das Kunstwerk nicht über den Geschmack. Das Kunstwerk tut uns nicht den Gefallen, uns zu gefallen – auch wenn zugebenermaßen die Sinnesfunktionen wie riechen, schmecken, fühlen, hören, sehen über beachtliche Anziehungskraft verfügen.

Das Kunstwerk ist vielmehr ein *sinnlich wahrnehmbarer Denkgegenstand*. Das heißt, indem ich es wahrnehme, löst es ein Erkennen in mir aus, das über die Wahrnehmung allein durch die Sinnesorgane hinausgeht. Erkennen hat mit Bewusstsein zu tun. Ebenso wie das Kunstwerk einen Bewusstseinsakt darstellt, ist auch das Erkennen ein Bewusstseinsakt. Wer auf der Ebene »gefällt mir – gefällt mir nicht« operiert, wird früher oder später er-

kennen, dass sich der eigene Geschmack verändert und somit das Kunstwerk dem veränderten Anspruch nicht mehr gerecht wird. Umgekehrt wird er feststellen, dass die Annäherung an das Werk, die wahrnehmungsspezifische Einübung in dessen Besonderheit nicht nur den Geschmackswandel überdauert, sondern immer mehr auch geistiger Bestandteil seines Denkens bleiben wird.

Die Aussage »etwas gefällt oder gefällt mir nicht« ist durchaus vergleichbar mit dem, was wir als »mögen – nicht mögen« bezeichnen. Letzteres ist stärker idiosynkratisch geprägt. Gemäß dem deutschen Wörterbuch *Wahrig* bedeutet Idiosynkrasie »angeborene Überempfindlichkeit gegen bestimmte Stoffe, heftige Abneigung, Widerwille«. In der Umgangssprache werden »gefallen« oder »mögen« häufig als Synonyme verwendet. An etwas Gefallen finden impliziert jedoch eine ästhetische Komponente, während etwas mögen eher mit dem Befinden zu tun hat.

Der französische Literaturwissenschaftler und Essayist Roland Barthes (1915–1980) hielt einmal fest, was er nicht mochte. Zum Beispiel mochte er keine Erdbeeren oder hosentragende Frauen. Ebenso wenig mochte er den Maler Joan Miró, die Musik von Erik Satie, Béla Bartók und Antonio Vivaldi. Er mochte auch keine Geranien. In dieser Aufzählung kommt beides zusammen: Das, was ihm nicht gefällt, und das, was er nicht mag. Auf Miro und Vivaldi reagiert er möglicherweise weniger allergisch als auf Erdbeeren, denn Letztere können eine sicht- und fühlbare Hautreaktion bewirken. Barthes macht deutlich, dass unsere Sinnesorgane unabhängig von der Qualität eines Kunstwerks auf eine merkwürdige Art und Weise *empfindlich* reagieren können: Sie können sich öffnen oder verschließen.

Die Behauptung, dass Kunst dort beginne, wo der Geschmack aufhöre, ist zwar grundsätzlich richtig, bedarf aber der Differenzierung, denn der Geschmack stellt eine enorme Anziehungskraft dar: Etwas zieht uns an oder stößt uns ab. Ich glaube, dass diese Anziehungskraft eine genuine Qualität besitzt und im Menschen tiefer angesiedelt ist als die der Biographie und Sozialisation zugrundeliegenden Erkenntnisse und Erfahrungen.

Damit stellt sich zum einen die Frage, ob wir nur auf jene Dinge ansprechbar sind, die auch in unserem Resonanzbereich liegen, und zum anderen die Frage, ob dieser Resonanzbereich erweitert werden kann. Sicher muss zuerst einmal der vorhandene Resonanzbereich erkundet werden. Es gilt, ihn qua Neugier, Erkenntnis und Erfahrung auszuloten. Geschmack erweist sich dann als ein Instrument der Erkundung, das ich wie ein Vehikel zu steuern vermag.

Sprechen wir über Kunst, müssen wir auch über *Qualität* reden. Das ist es, was Menschen am meisten interessiert und auch irritiert, denn die Frage lautet häufig: »Wie kann ich Qualität erkennen?«

Das ist eine der schwierigsten Fragen und letztlich wohl nicht zu beantworten. Der einfachste Weg besteht im Vergleich. Der Vergleich setzt Wissen und Erfahrung voraus. Wichtig ist, dass man nicht Äpfel mit Birnen vergleicht, denn vergleichen kann man nur Vergleichbares. Zum Beispiel innerhalb ein und desselben Werkes eines Künstlers oder einer Kunstperiode. Der Vergleich besagt dann: Dieses ist besser gelungen als das andere. Je größer der Überblick ist, umso produktiver kann die Einschätzung sein.

Der späte Erfolg der Impressionisten oder eines Vincent van Gogh ist darin begründet, dass man das Außergewöhnliche zunächst nicht erkannt hat, weil es nichts Vergleichbares gab. Das Neue war zu neu! Wenn ich jemandem meine Handfläche vor die Nase halte und ihn bitte, meine Handlinien zu lesen, erkennt er nur Teilbereiche. Wenn er sie jedoch aus einer Distanz von dreißig Zentimetern betrachtet, kann er sich ein Gesamtbild machen. Auf das Kunstwerk bezogen: Wenn ich die dreißig Zentimeter in Jahre umwandle, erweitert sich mein Blickfeld dergestalt, dass ich das damals nicht Erkannte in einen größeren Zusammenhang qualitativ einordnen kann.

Es wird also viel schwieriger, Qualität zu erkennen, wenn wir mit etwas konfrontiert werden, das sich der Vergleichbarkeit entzieht. Gerade in der Moderne gibt es haufenweise Fälle, in denen die Qualität und Bedeutung von Kunstwerken wegen ihrer Unvergleichbarkeit nicht erkannt wurden. Die eingangs geschilderte Re-

aktion auf die Berliner Ausstellung von Werken Edvard Munchs illustriert dies vortrefflich. Künstler und Besucher haben 1892 auf das Schaffen von Munch nicht nur polemisch reagiert, weil sie es nicht mochten beziehungsweise es ihnen nicht gefiel, sondern auch weil es im Sinne des Unvergleichbaren *neu* war.

Wie aber kommt es, dass doch immer wieder einigen die *Früherkennung* gelingt? Kehren wir zum Beispiel der Handlinien zurück. Derjenige, der die Handfläche vor der Nase hat und nur Teilbereiche ins Auge fassen kann, erkennt blitzartig Konfigurationen, aufgrund deren »Qualität« er auf das Gesamte zu schließen vermag. Kraft seiner *Intuition* ist ihm dies gelungen.

Intuition ist also für Früherkennung ungeheuer wichtig, und zwar nicht nur für das spezifisch Neue, sondern auch für das Neue allgemein, in welches das spezifisch Neue visionär eingebettet ist: Veränderungen im Bereich der Gesellschaft, der Wirtschaft, der Technik, der Naturwissenschaft, der Medizin und Psychoanalyse. Es erstaunt deshalb nicht, dass gerade Kaufleute, Unternehmer und Ärzte das Neue zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in Form von Kunstwerken erwarben, weil sie in ihnen die Vorboten einer neuen Zeit erkannten.

Wie konstituiert sich das Neue jenseits des Geschmacks? Wir können zwar das Neue ablehnen, aber das hat weniger mit Geschmack als mit unserer Einstellung zum Wandel der Zeit, mit Veränderungen allgemein zu tun. Das Neue stand stets im Vordergrund, solange es Avantgarden gab. Im Rückblick muss man von den *historischen Avantgarden* sprechen, die das zwanzigste Jahrhundert so vehement geprägt haben. Man denke an den Fauvismus, den Expressionismus, den Kubismus, den Dadaismus, den Konstruktivismus, den Surrealismus, den abstrakten Expressionismus, die Pop-Art, die Minimal Art, die Conceptual Art. Ab 1975 wurde zunehmend alles möglich. Die Dominanz der Avantgarden, sprich Stile, verlor rapid an Virulenz. Fortan war der Künstler aufgefordert, sich nicht mehr unter dem Dach eines alles bestimmenden Stils – jeweils von circa zehn Jahren – zu positionieren, sondern Bildsprache und Bildinhalte selbst zu eruieren.

Das Neue ist vom Fortschrittsgedanken nicht zu trennen – mit dem Unterschied, dass gerade die beste Kunst vom Fortschritt unabhängig ist und diesen in seinen vielen innovativen Schüben überdauert.

Neu ist zuerst einmal die *Sichtweise*, damit verbunden die *Sichtschneise*. Neu ist aber nicht nur die Aneignung, sondern auch die Identifikation mit dieser Sichtweise. Neu ist die Hingabe, mit der diese *weltkonstituierende Sichtweise programmatisch* entwickelt wird. Diese Sichtweise geht einher mit der Ausschließlichkeit einer *gelebten Idee*, aus der sich eine Weltanschauung ableitet. Als Beispiel sei das Schaffen von Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian genannt. Erster gilt als einer der Begründer des Konstruktivismus und des Suprematismus, Letzterer ist Mitbegründer der Künstlergruppe De Stijl und Begründer des Neoplastizismus.

Das Neue in der Kunst gibt es also nur insofern, als jede Generation ein neues Weltbild entwirft und dafür Form (Bildsprache) und Inhalte schafft. Das Neue hat damit seit circa 1975 nicht mehr die Funktion und die Bedeutung der historischen Avantgarden im zwanzigsten Jahrhundert. Das Neue ist nicht mehr der *kollektive*, die Energien bündelnde Schub. Das Neue ist vielmehr die Kraft des *Einzelnen*, der antizyklisch das sich Verändernde wahrnimmt. Anstelle des Kollektiven (historische Avantgarden, sprich: Stil) ist die individuelle, sich selbst ortende Kreativität des Individuums getreten, das die Utopie in sich selbst verkörpert.

Häufig spricht man in diesem Zusammenhang von einem *Werteverlust*. Gemeint ist ein übergeordneter Begriff von Werten. Die Absage an einen fluktuierenden Moralbegriff zugunsten der Ethik ist von entscheidender Bedeutung. Das mündige Individuum ist aufgefordert, nach Jahrhunderten der verordneten Ideologien, ob kirchlicher oder politischer Natur, die Werte selbst zu definieren.

Was aber ereignet sich, wenn das Neue an sich nicht mehr im Vordergrund steht? Spätestens ab 1975 tritt an Stelle der Stilvorgaben die subjektive Entscheidung des Künstlers, selbst über Form und Inhalt zu bestimmen. Fortan stehen *Intensität* und *Authentizität* im Vordergrund. Natürlich hat das Neue, das die historischen

Avantgarden hervorbrachten, auch diese Qualitäten enthalten, aber sie haben sie in einer Weise integriert, dass sie nicht als solche in Erscheinung traten.

Und wie sieht das Neue aus dem Blickpunkt von Intensität und Authentizität aus? Ich glaube, es besteht in der *emotionalen Aufladung eines traditionellen Formenvokabulars*. Ich möchte dies kurz erläutern: Wir haben im zwanzigsten Jahrhundert eine Auflösung der Form erlebt, die in letzter Konsequenz zum »Verschwinden der Kunst« hätte führen müssen. Anders ausgedrückt: Der Begriff der Kunst sollte sich, so Joseph Beuys, in eine »Soziale Plastik« umwandeln.

Die Neuorientierung – unabhängig von den zum Einsatz kommenden Mitteln – bewirkte die Rückbesinnung auf einen durch die Tradition generierten Formenreichtum, der Entäußerungen, Begehren, Visionäres aufzufangen wusste und weiß. Entscheidend in diesem Prozess ist nicht so sehr die Rückbesinnung als vielmehr deren Verankerung in der *Gegenwart*. Dieser Gegenwartsbezug bindet den Künstler in ein Gegenwartsbewusstsein, das unerlässlich ist für die individuelle Standortbestimmung. Als Qualitätsmerkmal möchte ich deshalb neben der tragenden *Idee* (qua Form) die *emotionale Konsistenz des Hier und Jetzt* bezeichnen, wobei wir uns im klaren sein müssen, dass das Denken von Gegenwart zu einem der schwierigsten Unterfangen überhaupt gehört.

Damit ein Wort zur *Ironie*. Ironie, hat Bertolt Brecht einmal gesagt, bestehe darin, dass die Zuschauer mehr wüssten als die Protagonisten auf der Bühne. Ironie hat demnach also etwas mit Wissen zu tun, das die individuelle Erfahrung in ihr entsprechendes Licht rückt. Das kann durchaus heißen, dass wider besseres Wissen die Macht der Sehnsucht, ja die Kraft einer urtümlichen Unschuld zu Wort kommt. Wichtig ist dann, dass die Bruchstellen von Wissen und Erfahrung das Licht der Ironie nicht als ein Gewolltes (Inszeniertes) zum Vorschein bringen, sondern als ein aus der Erkenntnis und Einsicht Entstandenes.

Im Moment von Intensität und Authentizität ist das *Ergreifende*

die bewegende Idee und deren formadäquate Realisierung. Damit sind wir dort angelangt, wo sich die anthropologische Konstante offenbart. Sagt jemand: ohne Wandel keine Kontinuität, behaupte ich: ohne Kontinuität kein Wandel.

Im vergangenen Jahr hat der Künstler Andreas Slominski in einem Raum der Londoner Serpentine Gallery eine Backsteinwand gebaut, die vom Boden bis zur Decke reichte. Auf den ersten Blick glaubte man, einer Installation aus den Sechzigerjahren zu begegnen. Dann aber stellte sich heraus, dass der Künstler die Wand von oben nach unten, also von der Decke hin zum Boden gebaut hat. Das ist etwa so, wie wenn man ein Haus baut und mit dem Dach beginnt. Sogleich begann die Vorstellungskraft in Aktion zu treten. Wie ist er vorgegangen, welchen Weg musste er beschreiten? Der Künstler schweigt sich darüber aus.

Man könnte über dieses Werk stundenlang »philosophieren«: Was bedeutet es zum Beispiel, wenn sich eine erfolgreiche Methode in ihr Gegenteil verkehrt? Wenn gerade diese Umkehrung, so absurd sie erscheint, sich als erfolgreich erweist? Man denke nur an den Gemeinplatz »Andere Völker, andere Sitten«.

Ein letztes Wort gilt der *Verführung*. Auch Kunstwerke besitzen ein Verführungspotential, besonders wenn sie die Anziehungskraft des »Geschmacks« ansprechen. Da fast jeder Mensch verführbar ist, gibt es eben auch Kunstwerke, die uns, da wir eine gewisse Affinität zu ihnen verspüren, in die Falle locken. So wie Geschmackskriterien statistisch zu ermitteln sind, können auch Kunstwerke entsprechend »programmiert« werden.

Aber wir können diese Problematik auch auf einer anderen Ebene betrachten. Wie in der Liebe gibt es in Bezug auf Kunstwerke den »coup de foudre« (sich Hals über Kopf verlieben). Die Liebe auf den ersten Blick kann, muss aber keineswegs in einer Enttäuschung münden. Die Gegenposition zur Liebe auf den ersten Blick besteht in der Annäherung. Antoine de Saint-Exupéry bezeichnet sie im *Kleinen Prinzen* als »apprivoiser«: Etwas Fremdes begegnet mir, das mich zugleich anzieht und sich mir verweigert, das dennoch Signale aussendet, die mich wach halten. Es

sind Werke, die Unbekanntes in mir ansprechen, die mich in meiner Neugier weniger bestätigen als mich vielmehr auffordern, eine andere Seite von Vorstellung meiner selbst auszuloten. Auch dies hat mit der Qualität eines Kunstwerks zu tun, denn es fordert mich auf, die Welt, die unablässig auf mich einwirkt, auf andere Weise zu sehen.

Versuchen wir ein Fazit:

- Gelassenheit ist angesagt.
- Da es schwierig ist, sich dem Faszinosum zu entziehen, sollte man diesem unvoreingenommen begegnen.
- Sich seines Geschmacks bewusst zu sein ist ein erster Schritt, ihn zu hinterfragen.
- Die Hinterfragung des Geschmacks ist nur dann sinnvoll, wenn dieser ins Abseits läuft, in eine Sackgasse mündet. Das ist ein Weg der Erkenntnis.
- Das Durchbrechen des alleinigen Geschmacks weist den Weg zu sich selbst.
- Auf dem Weg zu sich selbst öffnet man sich der Welt. Neugier und die Fähigkeit des Staunens sind die Folgen.

Standortbestimmung

Der Ursprungsgedanke

Eine Standortbestimmung erfolgt stets aus dem Blickpunkt desjenigen, der sie vornimmt. Da ich über dreißig Jahre Museen geleitet habe und die Gegenwartskunst mir immer am Herzen lag, stellt sich für mich die Frage: Ob und in welcher Weise ist eine Standortbestimmung über die Kunst hinaus möglich, unter der Voraussetzung, dass ich die Kunst wie die Spitze des Eisberges – sprich: Gesellschaftskörpers – wahrnehme?

Erinnern wir uns: Es gab eine Zeit, da hat die Theologie die Naturwissenschaften bekämpft. Der Dichter und Philosoph Giordano Bruno endete 1600 als Ketzer auf dem Scheiterhaufen. Dann gewannen die Naturwissenschaften die Oberhand. Die haben sie bis

heute bewahrt. Jedoch ereignet sich etwas Merkwürdiges: Je tiefer wir in den subatomaren Bereich vorstoßen, umso mehr nähern wir uns dem Ursprungsgedanken. Während Theologie eine Konstruktion und eine Ideologie ist, ist Religion ein Denken über den Ursprung. Zum Beispiel wurde Christus erst im Konzil von Nicäa 325 n. Chr. zum leiblichen Sohn Gottes bestimmt, nicht zuletzt dadurch bedingt, dass das Christentum unter Kaiser Konstantin zur Staatsreligion wurde.

Den astrophysikalischen Ursprung beschreibt der US-amerikanische Physiker Gregg Easterbrook wie folgt. »Forscher haben folgende Rechnung angestellt: Hätte das Verhältnis von Materie und Energie zum Raumvolumen im Moment des Urknalls nicht innerhalb eines Billiardstelprozents des Idealwerts gelegen, wäre das werdende Universum wieder in sich zusammengefallen. Wäre die Gravitation nur ein kleines bisschen stärker gewesen, würden die Sterne so heftig strahlen, dass sie in einem einzigen Jahr ausbrennen müssten, statt zehn Milliarden Jahre lang zu leuchten, die für unsere Sonne erwartet werden. Wäre die ›starke‹ Kraft, die das Innere der Atome zusammenhält, nur ein bisschen schwächer gewesen, so hätten sich subatomare Teilchen zu Dampf verdünnt. Die Sterne hätten von Anfang an nicht geleuchtet.

Auf der nächsten Ebene stellt sich die Frage, warum es statt kosmischer Anarchie überhaupt physikalische Gesetze gibt. ›Es ist eine sehr knifflige Frage, was zuerst da gewesen ist, das physikalische Gesetz oder das erste Universum‹, räumt der Urknall-Physiker Andrei Linde von der Stanford-Universität ein. ›Wo würde man ohne den Kosmos die physikalischen Gesetze festschreiben? Aber wie würde man ohne physikalische Gesetze den Kosmos starten?‹

Es ist sicher klug, die Urknalltheorie ernst zu nehmen, spricht doch manches dafür. Und doch kann, was deren schiere Unglaublichkeit angeht, nichts aus Theologie und Metaphysik dem Big Bang das Wasser reichen. Käme diese Schilderung der kosmischen Genese aus der Bibel oder dem Koran statt aus dem Massachusetts Institute of Technology, würde sie ganz sicher als ein überspannter Mythos behandelt.«¹

Lao Tse hat im *Tao-Tê-King* den Ursprungsgedanken in einer grandiosen Tautologie formuliert:

»Es gibt ein Wesen,
unbegreiflich, vollkommen,
vor Himmel und Erde entstanden.
So still! So gestaltlos!
Es allein beharrt und wandelt sich nicht.
Durch alles geht es und gefährdet sich nicht.
Man kann es ansehen als der Welt Mutter.
Ich kenne nicht seinen Namen.
Bezeichne ich es,
nenne ich es: Tao.
Bemüht ihm einen Namen zu geben,
nenne ich es: groß.
Als groß nenne ich es: fortgehen,
Als fortgehen nenne ich es: zurückkehren.
Denn Tao ist groß, der Himmel ist groß, die Erde ist groß,
der König ist auch groß.
In der Welt gibt es vier Große,
und der König ist von ihnen einer.²
Des Menschen Richtmaß ist die Erde,
der Erde Richtmaß ist der Himmel,
des Himmels Richtmaß ist Tao,
Taos Richtmaß ist sein Selbst.«³

»Tautologie« heißt nach *Wahrig*: »Bezeichnung derselben Sache durch zwei oder mehrere gleichbedeutende Ausdrücke. Zum Beispiel alter Greis, schwarzer Rabe.« Bekanntlich ist von solchen Verdoppelungen abzusehen. Aber wenn Gott oder Tao definiert werden sollen, dann muss ich zur Tautologie greifen, denn dieses Ursprungsmoment bezeichnet im alttestamentarischen Begriff Jahwe eine Kraft, die ist und sein wird, nie aber eine Kraft, die geworden ist. Diese Permanenz vom Dasein umschreibt der Prediger Salomo (Kohelet 3) im Alten Testament wie folgt: »Was geschieht,

das ist schon längst gewesen, und was sein wird, ist auch schon längst gewesen; und Gott holt wieder hervor, was vergangen ist.«

Für einen Schulphysiker muss dies gruselig klingen, setzt doch der Prediger die Wirkung vor die Ursache. Der Urknall ist dann nicht die Ursache, sondern die Folge einer Permanenz von Wirkung, der die Ursache als singuläres Ereignis untergeordnet ist.

Alfred North Whitehead, der als Mathematiker, Physiker und Philosoph in den Jahren 1910–1913 mit seinem früheren Studenten Bertrand Russell die bahnbrechende *Principia Mathematica* in drei Bänden herausgegeben hat, sagt seinem Gesprächspartner Lucien Price in den frühen Fünfzigerjahren⁴: »Das schöpferische Prinzip ist überall, in belebter und sogenannter unbelebter Materie, im Äther, im Wasser, in der Erde, im menschlichen Herz. Aber die Schöpfung ist ein kontinuierlicher Prozess, und der Prozess ist die Wirklichkeit. Insofern als der Mensch an diesem kreativen Prozess teilhat, hat er auch am Göttlichen, an Gott teil, und diese Teilhabe ist seine Unsterblichkeit, so dass die Frage, ob seine Individualität den Tod seines Körpers überdauert, irrelevant wird. Seine wahre Bestimmung als Mitschöpfer im Universum ist seine Würde und seine Erhabenheit.«⁵

Von Erwin Schrödinger, Physiknobelpreisträger für seine Arbeiten im Bereich der Quantenphysik, gibt es in *Geist und Materie*, 1956 als Tarnvorlesungen gehalten und publiziert, vergleichbare Äußerungen. »Die Welt gibt es für mich nur einmal«, sagt er, »nicht eine existierende und eine wahrgenommene Welt. Subjekt und Objekt sind nur eines. Man kann nicht sagen, die Schranke zwischen ihnen sei unter dem Ansturm neuester physikalischer Erfahrungen gefallen; denn diese Schranke gibt es gar nicht.«⁶

Wenn Gott eine universale Gedächtnisstruktur ist – und so meinen es Whitehead und Schrödinger –, kann ich nicht mehr Atheist sein. Dann ist diese Gedächtnisstruktur eine uns konstituierende, kontinuierlich durchdringende kosmische Energie, deren wir uns bewusst sein müssen. Wie diese Bewusstseinsakte stattfinden können, darüber gibt uns beispielsweise die älteste religiöse Literatur der Inder – genannt *Veda* – Auskunft, die eher als eine Weltan-

schauung zu betrachten und über dreitausend Jahre alt ist. Ein Hirnforscher würde vielleicht sagen, dass solche meditativen Akte Funktionen des Gehirns sind. Zweifelsohne! Jedoch kann er nichts sagen über die Energiefelder, die dieses Hirn beeinflussen.

Der englische Biochemiker Rupert Sheldrake hat Ende der Achtzigerjahre die Hypothese der morphischen Felder und der morphischen Resonanz aufgestellt. Er schreibt:

»Morphische Felder sind, wie die bekannten Felder der Physik, nichtmaterielle Kraftzonen, die sich im Raum ausbreiten und in der Zeit andauern. Sie befinden sich innerhalb und in der Umgebung des Systems, welches sie organisieren. Wenn solch ein organisiertes System aufhört zu existieren – wenn etwa ein Atom sich spaltet, eine Schneeflocke schmilzt, ein Tier stirbt –, so verschwindet das organisierende Feld von dem Ort, an dem das System sich befand. In einem anderen Sinne jedoch verschwinden morphische Felder nicht: Sie sind potentielle Organisationsmuster und können sich zu einer anderen Zeit und an einem anderen Ort wieder konkretisieren, wenn die entsprechenden physikalischen Bedingungen gegeben sind. Wenn sie sich erneut physisch manifestieren, beinhalten sie eine Erinnerung an ihre frühere physische Existenz.

Den Prozess, durch den Vergangenheit innerhalb eines morphischen Feldes zur Gegenwart wird, nenne ich *morphische Resonanz*. Das Konzept der morphischen Resonanz beinhaltet die Übertragung formativer Kausaleinflüsse durch Raum und Zeit. Der Erinnerungsgehalt eines morphischen Feldes ist kumulativ, und das ist der Grund dafür, dass alle Dinge durch Wiederholung immer mehr den Charakter des Gewohnheitsmäßigen annehmen. Wenn dieser Wiederholungsprozess sich über Milliarden von Jahren hingezogen hat, wie es bei Atomen und den meisten Arten von Molekülen und Kristallen der Fall ist, so hat sich die Eigenart dieser Dinge so tief habitualisiert, dass sie praktisch zu ihrer unwandelbaren, ja scheinbar sogar ewigen Natur geworden ist.«⁷

Sheldrake spricht von einer Gedächtnisstruktur, so wie es der kanadische Biochemiker und Anthropologe Jeremy Narby im Hin-

blick auf die DNS⁸ dargelegt hat. Er hat lange Zeit bei den Ashaninca-Indianern am Oberlauf des Amazonas verbracht. In seinem Buch *Die kosmische Schlange – Auf den Pfaden der Schamanen zu den Ursprüngen modernen Wissens* schreibt er:

»Schamanen gehen in ihren Visionen auf eine molekulare Bewusstseinsstufe hinunter und haben dadurch Zugang zu Informationen der DNS, die bei ihnen ›belebte Wesenheiten‹ oder ›Geister‹ heißt. In diesem Bewusstseinszustand sehen sie Doppelhelices, verschlungene Leitern und Dinge, die die Form von Chromosomen haben ... Die DNS ist die Quelle ihres erstaunlichen botanischen und medizinischen Wissens, das nur im nichtrationalen Zustand der Defokalisierung erlangt werden kann, dessen Ergebnisse jedoch empirisch belegt werden können. Die Mythen dieser Kulturen sind voll biologischer Allegorien, und die metaphorischen Erklärungen der Schamanen entsprechen recht genau den Beschreibungen, die die heutige Biologie allmählich zu liefern beginnt.«⁹

Zum Ursprung der Kunst

Kunst ist dem Menschen in die Wiege gelegt. Allerdings nicht als Kunst, wie wir sie heute verstehen, sondern als *genuiner Gestaltungswille*. Da der Mensch als handelndes, kommunizierendes, imitierendes und gieriges Wesen geboren wird, können alle diese Eigenschaften je nach Standpunkt beziehungsweise Gewichtung Bestandteil eines dieser Attribute sein. Handeln impliziert gestalten. Gestalten ist allumfassend. Das bedeutet, ganz im Sinne des Philosophen Ernst Cassirer, Welt oder Wirklichkeit sind nur in dem Maße erforschbar, als sie Welt und Wirklichkeit des Menschen sind. Die Künste sind wie die Wissenschaft, die Technik oder die Wirtschaft eine schöpferische Leistung. Die Künste unterscheiden sich allerdings von den letztgenannten dadurch, dass sie Zeit und Raum überdauern: Sie sind resistent gegenüber dem Fortschritt.

Der genuine Gestaltungswille ist dem Kosmos eigen. Somit findet er sich auch in der Natur, im Organischen wie im Anorga-

nischen. Schau ich mir einen Termitenhügel oder ein Wespennest an, dann staune ich ob der Komplexität dieser von innen heraus gestalteten Skulpturen. Die mathematisch genaue Spiralform von Schneckengehäusen ist von atemberaubender Ästhetik. Die Schönheit der Blumen und Blüten, die wir bewundern, dient nur dem einen: der Fortpflanzung.

Das Alphabet gleicht den Grundsteinen der Materie. Mit den sechsundzwanzig Buchstaben kann man einen Polizeirapport oder den *Ulysses* von James Joyce schreiben.

Wie stark das Schöpferische und der Gestaltungswille uns in die Wiege gelegt sind, zeigt sich auch in der Gliederung der ältesten Gemeinde im Alten Testament. Es gibt vier Dezernenten: den Schäfer, den Städtebauer, den Musiker und den Schmied. Fangen wir mal beim Schmied an: In der griechischen Mythologie ist der Schmied, genannt Hephaistos, auch der Gott der Künste. In Athen gibt es einen prächtigen, von vierunddreißig Säulen getragenen, ihm gewidmeten Tempel aus dorischer Zeit (450–440 v. Chr.). Dass der Musiker nicht weniger Künstler ist, versteht sich von selbst. Der Städtebauer ist Urbanist und Architekt und somit gleichermaßen mit praktischen und ästhetischen Dingen befasst. Bleibt der Schäfer, der die Tiere der Gemeinde in Obhut hat. Sicherlich helfen ihm Hunde, die Herde zusammenzuhalten. Somit hat er Zeit. Ich stelle mir vor, der Schäfer hat die Muße, der Zeit Zeit zu geben. Er kann über Gott und die Welt nachdenken und ist möglicherweise der Philosoph und Bürgermeister unter den vier Dezernenten.

Nostalgiker würden sagen: Das waren noch Zeiten!

Aus der Tätigkeit ergibt sich auch die *Funktion*. Künstler sind Derwische. Sie binden die kollektive Biographie in eine sinnerzeugende Sicht von Welt. Die einst kollektiv codierten Bildsprachen sind heute individuell. Das erschwert die »Lektüre«. Nichtsdestoweniger transportieren Bildsprachen Inhalte, die anderweitig nicht transportierbar sind.

Wo stehen wir heute? Allgemeine Betrachtungen

Hierzu will ich zunächst einen Blick auf die sogenannten Kondratieff-Zyklen werfen. Der Begründer des Kondratieff-Zyklus war Nikolai Kondratieff, ein russischer Wirtschaftstheoretiker und Leiter des Moskauer Instituts für Konjunkturforschung. Er wurde 1892 geboren und 1938 von Stalin ermordet. Ein Kondratieff-Zyklus ist ein Langzeitzyklus von circa vierzig Jahren, dem eine gesellschaftsrevolutionierende Basisinnovation zugrunde liegt. Nikolai Kondratieff hat diese Zyklen ab 1800 erforscht. Sie wurden in der Folge von dem österreichischen Ökonomen Joseph Schumpeter formalisiert. Der Wirtschaftstheoretiker Leo Nefiodow hat sie in den Neunzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts weitergeführt und sich vor allem damit befasst, wie der sechste Kondratieff-Zyklus aussehen könnte.

Halten wir kurz fest: Der erste Kondratieff-Zyklus betrifft die Dampfmaschine; der zweite: Stahl/Eisenbahn; der dritte: Elektrotechnik/Chemie; der vierte: Petrochemie/Automobil; der fünfte, in dem wir uns heute befinden: die Computer- und Informationstechnologie (IT). Halten wir des weiteren fest, dass immer dann ein neuer Zyklus einsetzt, wenn sich die Basisinformation des vorausgegangenen Zyklus flächendeckend durchgesetzt hat. Für den jetzigen fünften Zyklus, in dem wir uns seit circa 1975 befinden, kann man vereinfacht sagen, dass in naher Zukunft jeder Haushalt über einen Internetanschluss verfügt – mit den entsprechenden Folgen.

Leo Nefiodow fragt in seinem erstmals 1992, dann in vielen überarbeiteten Auflagen erschienenen Buch, wie der sechste Kondratieff-Zyklus aussehen könnte. Er stellt den fünften dem sechsten gegenüber, der aus seiner Sicht ab 2015 beginnen wird, und kommt zu folgenden, aus meiner Sicht aufregenden Schlüssen:

Fünfter Kondratieff-Zyklus

- Zentrale Rolle von Informatik und Informationstechnik
- Rationalisierung gut strukturierter Arbeitsabläufe
- Computergestützter Umgang mit sicherem Expertenwissen

- Optimierung von Energie- und Informationsflüssen in Organisationen
- Optimierung von Informationsflüssen zwischen Mensch und Maschine
- Vorherrschendes Entweder-oder-Verhalten

Sechster Kondratieff-Zyklus

- Zentrale Rolle der psychosozialen Kompetenz
- Rationalisierung wenig/unscharf strukturierter Arbeitsabläufe
- Computergestützter Umgang mit ungenauem Wissen
- Optimierung von Informationsflüssen im und zwischen Menschen
- Organisation der zwischenmenschlichen Beziehung
- Sowohl-als-auch-Verhalten setzt sich durch¹⁰

Welche Schlussfolgerungen lassen sich für die Kunst aus den angeführten Kriterien ableiten? Diese Frage stellt sich umso mehr, als Nefiodow weder die Kultur im allgemeinen noch die Künste im besonderen auch nur andeutungsweise anspricht. Ganz offensichtlich aber setzt er den Menschen als Drehscheibe in den Mittelpunkt des sechsten Kondratieff-Zyklus: »Weiche Innovationen – soziale, psychische und geistige – werden die für einen Langzeitzyklus notwendigen Impulse bringen.«¹¹

Und: »Information ist Beziehung. Dadurch, dass Information seit dem fünften *Kondratieff* zur wichtigsten Antriebskraft des Strukturwandels avanciert ist, rücken auch die verschiedensten Beziehungsebenen des Menschen in das Zentrum des Innovationsgeschehens. Eine solche Beziehung hin zum Menschen hat es in der Wirtschaft noch nie gegeben.«¹² Die »psychosoziale Ebene«, von der Nefiodow spricht, unterteilt er in eine spirituelle und eine seelische¹³: »Immaterielle Felder, die außerhalb des menschlichen Körpers existieren, können materielle Prozesse im menschlichen Gehirn in Gang setzen.«¹⁴

Spätestens hier dürften einige Leser aufmerken.

Ich bin kein Esoteriker, aber als Sohn eines Naturwissenschaftlers fühle ich mich dieser Disziplin verwandt. Der Mensch ist ein kosmisches Wesen. »Wenn Whitehead behauptet«, so der Quantenphysiker Shimon Malin, »dass Einzelwesen Prozesse sind, dann meint er damit nicht Prozesse in der Zeit, sondern atemporale Prozesse.«¹⁵ Gemeint sind individuelle Emergenzen in einem kosmischen Zusammenhang. Eine solche Aussage ist nicht, wie weiland, anthropozentrisch zu verstehen, sondern vielmehr holistisch, also ganzheitlich.

Wo stehen wir heute? Besondere Betrachtungen

Zwei Zitate mögen unsere heutige Situation verdeutlichen. Das eine stammt von dem Wirtschaftstheoretiker Nico Stehr und lautet: »Die umfassende Zirkulation des Wissens und das Wissen um das Vordringen des Wissens in alle Handlungszusammenhänge der modernen Gesellschaft haben zur Folge, dass Handlungsstrukturen, die durch strittiges Wissen konstruiert und konstituiert sind, ambivalent, fragil und offen werden [...]. Insofern ist die Gefährdung und sind massive, »katastrophale« Risiken der modernen Gesellschaft nicht so sehr Ausdruck ihrer Zerbrechlichkeit, sondern vielmehr ihrer Verletzbarkeit.«¹⁶

Das zweite Zitat kommt von Guy Kirsch, Professor für Neue Politische Ökonomie: »Den Vorteilen der Informationsfülle stehen Nachteile gegenüber. Was Selbstfindung sein könnte, droht zum Ich-Verlust zu werden; was Befreiung sein könnte, wird zur Orientierungslosigkeit und zur Unbehautheit; und in der Welt verliert der einzelne ob aller Informiertheit im Zweifel die Orientierung. Auch wenn die Vorteile nicht geleugnet werden sollen, so verdienen doch die Nachteile insofern eigenes Interesse, als sie mit zwei in theoria zu erwartenden und in praxi festzustellenden pathologischen Reaktionsmustern der Gegenwart in ursächlicher Beziehung stehen: dem resignierten Rückzug und dem hektischen Aktivismus. Beide sind wenig konstruktiv.«¹⁷

Diese Widersprüche nicht nur auszuhalten, sondern produktiv werden zu lassen, gleicht einer Quadratur des Kreises. Insofern

sind große Gesten in der Kunst nicht nur nicht angebracht, sondern schier nicht möglich, weil aus einem turbulenten Gegenwartsbewusstsein die Erforschung des Selbst einer behutsamen *Verortung* gleicht.

Die Wahrnehmung von Wirklichkeit

Jetzt kommen wir aus meiner Sicht zu einem entscheidenden Punkt, nämlich zur Art und Weise, wie wir Wirklichkeit wahrnehmen. Die Bildschirmwahrnehmung, die uns allgemein und im besonderen prägt, ist eine flache. Sie schafft eine Virtualisierung von Dreidimensionalität. Sie suggeriert Dreidimensionalität. Trage ich diese virtuelle Dreidimensionalität in den realen dreidimensionalen Raum – einen subjektiven, einen kommunikativen, einen emotionalen oder einen gesellschaftspolitischen dreidimensionalen Raum –, laufe ich Gefahr, die Wirklichkeitsebenen zu verwechseln.

Der flachen Bildschirmwahrnehmung liegt eine Abstraktion zugrunde, die zunehmend das Wesen des Menschen abstrahiert. Abstraktion meint Begrifflichkeiten, die unerlässlich sind zum Verständnis von Welt. Davon jedoch ist nicht die Rede. Abstraktion meint hier eine die Natur des Menschen vereinnahmende Reduktion. Das Interessante und auch Beängstigende an diesem Vorgang ist, dass er unbewusst vonstatten geht, also gewissermaßen subkutan abläuft.

Um es deutlicher zu formulieren: Es macht einen Unterschied, ob ich das Porträt einer Person nach einem Foto male oder direkt in vielen Stunden, in denen die Person mir Modell sitzt. Der Bildhauer Alberto Giacometti beschreibt ihn in folgenden Worten: »Es ist der Raum, den man gräbt, um den Gegenstand (das Modell) zu schaffen, und im Gegenzug schafft der Gegenstand (das Modell) den Raum. Es ist der Raum selbst, der sich zwischen Modell und Bildhauer befindet.«¹⁸

Dieses Dazwischen scheint mir zentral, weil es real und nicht virtuell ist.

Wenn es stimmt, dass hierzulande jede dritte Ehe geschieden

wird, dann stellt sich die Frage: Wie nehmen sich die Partner wahr, beziehungsweise unter welchen Bedingungen finden sie emotional, mental, wahrnehmungsspezifisch zueinander. Welches sind die Konsequenzen für Kinder?

Wenn heute viele Menschen hierzulande fernöstliche Meditationstechniken praktizieren, weil sie sich ansonsten der Gegenwart nicht gewachsen fühlen, so stellt sich die Frage: Welches sind die Belastungskomponenten, die der Gegenwart zugrunde liegen? Die Statistik erstellt ganze Kataloge von Ursachen und Einflüssen. Aber was Statistiken nicht zum Ausdruck bringen, sind *die Unterwanderungen, die subkutanen Einflüsse*, beispielsweise jene der Informations- und Bilderflut, die uns die eigenen Bilder, die originäre Phantasie rauben und unseren psychisch-mental und emotionalen Resonanzraum flach werden lassen.

Im Kielwasser von PISA wird von Wissensaneignung, Wissensgenerierung und Wissenstransfer gesprochen. Wissen ist durch die phantastische Erfindung des Internets abrufbar geworden. Aber was ist *Wissen ohne Erfahrung*? Die Erfahrungsmodelle sind die Künste. Wenn dem nicht so wäre, würden die Tragödien von Sophokles, Euripides und Aischylos nicht stets von neuem aufgeführt. Von diesen Erfahrungsmodellen wird kaum gesprochen.¹⁹

Versuchen wir, es in einem ganz anderen Zusammenhang zu verstehen: Der chinesische Militärstratege *Sun Tze* (400 v. Chr.) formuliert in einem seiner dreizehn Gebote der Kriegführung: »Deshalb bedeutet Formgebung für das eigene Heer, dass keine Form mehr vorhanden ist. Gibt es keine Form, so gelingt es auch dem tief eindringenden Kundschafter nicht, etwas zu erspähen. Selbst ein Weiser wird nicht in der Lage sein, sich ein Urteil zu bilden [...] Aus diesem Grund wiederholt sich ein Sieg in der Schlacht niemals in gleicher Weise. Er entspricht der Unerschöpflichkeit der Form selbst.«²⁰

Worauf ich hinauswill: Wissen und Erfahrung sind komplementäre Faktoren wie Ordnung und Unordnung/Zufall und Gesetzmäßigkeit.

Man stelle sich vor, jemand ist in der Lage, die Form zu »verges-

sen«. Das kann nur dann geschehen, wenn er die Form in einem Maße verinnerlicht hat, dass er sie von innen heraus beherrscht beziehungsweise zu denken vermag. Das hat mit Führung zu tun. *Führung* ist kein Planspiel, ist nicht identisch mit flacher, noch so intelligenter Kombinatorik. Führung ist keine exakte Wissenschaft, sondern eine Kunst, die sich weitgehend der Messbarkeit entzieht. Führung meint immer den Tiefenraum, keineswegs nur marktstrategisch oder innovativ – weil auf den technologischen Bereich bezogen –, sondern kreativ, weil auf das Individuum bezogen. Tiefenraum meint dann: *Intuition*. Intuitiv denken heißt nicht mit dem Kopf, sondern mit dem Körper denken. »Kreativität«, sagt Leo Nefiodow, »ist die bisher am wenigsten genutzte Ressource.«

Wie erleben und bestimmen Künstler den Tiefenraum, jenen nach außen und innen gerichteten? Wie durchbrechen sie die Flachheit der Bildschirmwahrnehmung?

Der 1962 geborene amerikanische Schriftsteller David Foster Wallace sagt in einem Gespräch: »Heute, wo wir selbst beim Chinesen mexikanisch essen können, während im Hintergrund Reggae läuft und im Fernsehen gleichzeitig eine sowjetische Sendung über den Fall der Berliner Mauer zu sehen ist, heute, wo uns alles so verdammt bekannt vorkommt, hat sich die Aufgabe des Realismus ebenfalls geändert. Um einen ähnlichen Erkenntnissschub zu erzielen wie vor hundert Jahren, müsste realistische Literatur im Bekannten das Fremde aufdecken, müsste paradoxerweise das, was wir für ›real‹ halten, das heißt die zweidimensionalen Medienbilder, in die dreidimensionale Welt zurückgeführt werden, müssten wir demzufolge aus den flachen Images des Fernsehens die verlorengegangene Wirklichkeit rekonstruieren.«²¹

Auf den Punkt gebracht hat die Problematik Peter Handke in seinem Roman *Der Bildverlust*. Er schreibt: »Zwar seien die Bilder notwendig, ohne sie keine Weltvermittlung und kein Lebensgefühl. Aber insbesondere in dem vergangenen Jahrhundert sei ein Raubbau an den Bildern betrieben worden wie noch nie. Und so sei die Bilderwelt aufgebraucht – ausnahmslos blind, taub und schal geworden –, von keinerlei Wissenschaft mehr aufzufrischen.

Und so komme in der Zwischenzeit jetzt nur noch die Anschauung in Frage – worin im übrigen alle Wissenschaft inbegriffen sei und woraus diese sich Schritt für Schritt zu entwickeln habe.«²²

Anschauung meint hier, die Bilder in sich eindringen zu lassen, sie wirken zu lassen, was das Gegenteil einer Informationswut bedeutet.

Was ist der Mensch?

Sich die anthropologischen Konstanten der menschlichen Existenz ins Bewusstsein zu bringen ist in einer Zeit der unglaublichen Informationsverdichtung und der Fliehkraft von Wahrnehmung durch sich kumulierende Bilder ein vordringliches Anliegen.

Was ist der Mensch? Der Mensch wird mit vier Eigenschaften geboren: gierig, imitierend, kommunizierend, handelnd. Kaum geboren, will er an die Brust der Mutter. Lächelt sie, nimmt er das Lächeln der Mutter auf. Er will wahrgenommen werden, ja, er provoziert in seiner Hilflosigkeit die Wahrnehmung. Und er handelt buchstäblich, weil es nichts gibt, was seine Hände und Finger nicht betasten und bewegen würden.

Später im Leben können sich diese Eigenschaften prioritär entwickeln. Es gibt Menschen, die so *gierig* sind, dass einem schauern kann. Es gibt Menschen, die über das *Imitieren* nicht hinauskommen: Was der eine hat oder tut, muss der andere auch tun und haben. (Das kann man übrigens sowohl in der Kunst als auch in der Architektur feststellen!) Es gibt Menschen, die vor lauter *Kommunizieren* die Inhalte aus den Augen verlieren, und solche, die im *Handeln* zu Aktionisten werden.

Aber sehr wahrscheinlich muss das so sein, weil der Trieb die Eigenschaften eines jeden einzelnen Menschen dergestalt fördert, dass Unordnung entsteht. Gesetze und Vorschriften dienen einzig und allein dazu, der Ordnung Gehör zu verschaffen. Je rigider Gesetze und Vorschriften sind, desto entropischer können bei entsprechender Kontrolle die Wirkungen sein. Umgekehrt laden solche Maßnahmen ein, dass man Mittel und Wege sucht, diese zu umgehen. Ich erinnere mich in diesem Zusammenhang an zwei

Ausdrücke, die ich behalten habe. Der eine stammt vom früheren Bundesfinanzminister Theo Waigel, der den Begriff von den »legalen Schlupflöchern« geprägt hat. Der andere Ausdruck besagt, dass das, was legal sei, nicht unbedingt legitim ist.

Eine Anmerkung zum Imitieren: In der Tierwelt bedeutet das Imitieren beziehungsweise Mimikry eine Überlebenschance. Das Chamäleon ist ja sprichwörtlich. Aber dass ein im Amazonas lebender ungiftiger Frosch die roten Warnzeichen seines giftigen Artgenossen, des Pfeilgiftfroschs, zu simulieren weiß, um damit als Beute gemieden zu werden, ist erst kürzlich bekannt geworden.²³

Ein weiteres Wesensmerkmal des Menschen besteht darin, dass er – wie eine Münze Kopf und Zahl – zwei Seiten hat: Die eine Seite würde ich als inhaltliche, die andere als generative bezeichnen. Die Inhalte sind gekennzeichnet durch die Komponenten: Zeit, Angst, Tod und Sexualität. Die generativen Kriterien sind Ordnung und Unordnung, die sich verhalten wie der Zufall zur Notwendigkeit beziehungsweise Gesetzmäßigkeit, Suchen und Finden und das Ähnliche und Verschiedene.

Einige Worte zu den *inhaltlichen* Kriterien: *Der Mensch ist ein Klumpen Zeit*. Was die Künste angeht: Jede Kunst kommt aus der Erinnerung. »Mein früheres Leben«, sagt die heute 95-jährige Louise Bourgeois, »durchdringt alles, was ich mache. Man muss seine Geschichte erzählen, und man muss seine Geschichte vergessen.« Wenn jede Kunst aus der Erinnerung kommt, ist das Körpergedächtnis angesprochen. Das Körpergedächtnis ist ein genetisches, ein biographisches, ein sich erinnerndes und ein kulturelles. Ein Künstler geht nicht in die Erinnerung zurück, er holt sie in die Gegenwart. Das ist das Entscheidende: Die Erforschung des Selbst aus einem Bewusstsein und Denken von Gegenwart.

Angst: Die Angst ist uns eingeschrieben. Sie ist existentiell, steckt in uns drin, im Unterschied zur Furcht, denn man fürchtet sich *vor* etwas. Der *Tod* ist uns eingeschrieben. Alles, was wir tun, ist gegen den Tod gerichtet, arbeitet der Unausweichlichkeit entgegen. Dieser ungeheueren Gestaltungswille ist ein Manifest gegen

den Tod, gegen die Schattenspur, die dem Leben die Richtung gibt. Ein Mensch, der sich nicht projiziert, regrediert.

Die *Sexualität* ist uns nicht weniger eingeschrieben als der Tod. *Octavio Paz* hat in Bezug auf die Sexualität – sinngemäß – einmal gesagt, Sprache und Sexualität seien funktionsbedingt, Erotik und Poesie dagegen reine Verschwendung; aber, so insistiert er: arterhaltende Verschwendung!

Nun zu den *generativen* Kriterien. Sagen wir es so: Ein Mensch, der nur aus *Unordnung* besteht, ist genauso eine Katastrophe wie jemand, der nur aus *Ordnung* besteht. Unordnung als produktive Harmonie ist ein universales Gesetz. *Der Zufall und die Notwendigkeit* lautet der Titel eines Buches, das der Nobelpreisträger für Physiologie oder Medizin, Jacques Monod, 1970 (deutsche Ausgabe 1971) veröffentlicht hat.

Suchen und Finden: Wer immer nur sucht, verliert sich in der Weite des Horizonts, wer immer nur findet, überlässt sich dem Zufall. Suchen und Finden können nur in ihrer komplementären Funktion erfasst werden. Pablo Picasso hat einmal stolz gesagt: Er suche nicht, er finde. Die vielen hundert Zeichnungen zu den »*Demoiselles d'Avignon*« von 1907 beispielsweise machen deutlich, wie sehr auch er Zeit seines Lebens gesucht hat.

Das *Ähnliche und das Verschiedene*: Das ist unser Leben. Täglich tun wir Ähnliches und Verschiedenes. Ohne Routine wären wir verloren. Das Ähnliche und das Verschiedene implizieren die Wiederholung. Der Schriftsteller und Philosoph Sören Kierkegaard hat 1843, anonym, einen wunderbaren Text über die Wiederholung geschrieben.

Ein junger Mann kommt zu einem weisen Mann, erzählt ihm, dass er seine Freundin liebe und sie ihn nicht weniger, und dennoch sei er unglücklich. Der weise Mann hört ihm gut zu und erkennt das Problem. Er macht dem jungen Mann klar, dass dieser weniger in die Freundin als vielmehr in eine Idee von Liebe verliebt sei, und diese Idee sei realitätsfern, »denn«, so Kierkegaard, »Wiederholung ist der entscheidende Ausdruck für das, was bei den Griechen »Erinnerung« war. So wie diese damals lehrten, dass

alles Erkennen ein Erinnern ist, so will die neue Philosophie lehren, dass das ganze Leben eine Wiederholung ist. Der einzige neuere Philosoph, der hiervon eine Ahnung hatte, ist Leibniz. Wiederholung und Erinnerung sind dieselbe Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung. Denn was da erinnert wird, ist gewesen, wird nach rückwärts wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert.«²⁴

Der weise Mann riet folglich dem jungen Mann, seine Freundin zu lieben und eben nicht die Vorstellung oder Idee von Liebe, die er seiner Freundin gleichsam überstülpe.

Im selben Buch schreibt Sören Kierkegaard auch: »Du musst dich nach vorne erinnern«, und meint damit, wer sich nach rückwärts erinnert, verliert an Gegenwart, wer sich nach vorne erinnert, nimmt sich selbst mit auf den Weg. Anders ausgedrückt: Man darf sich nicht im Abstrakten verlieren, sondern muss sich im Konkreten realisieren. Das tägliche Tun ist geprägt durch das Ähnliche und Verschiedene, dieses jedoch perspektivisch in der Beförderung des Selbst zu verstehen, schafft den Sinnhorizont (auch für die anderen).

Zur Situation des Künstlers heute

Die Avantgarden haben ein Jahrhundert bestimmt. Ich würde sagen von Édouard Manet im neunzehnten Jahrhundert bis zur Conceptual Art amerikanischer Prägung Mitte der Siebzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts. Alle zehn Jahre kam eine neue Behauptung auf den Tisch. Der Zehnjahresrhythmus, so Georg Schmidt, einst langjähriger Direktor des Kunstmuseums Basel, prägte eine Künstlergeneration.

Mitte der Siebzigerjahre ereignete sich Folgendes:

- Die Avantgarden fanden ein Ende. Die Rede ist von den bildenden Künsten, der Musik und dem Theater. Der Film muss hier ausgenommen werden, denn er ist historisch gesehen zu jung.
- Mitte der Siebzigerjahre setzt mit dem Personal Computer und der damit verbundenen flächendeckenden Ausdehnung

der Kommunikationstechnik der fünfte Kondratieff-Zyklus ein.

- Ab Mitte der Siebzigerjahre gibt es keine Frauenkunst mehr, sondern Kunst von Frauen. Die Frauen sind es, die von den Umwälzungen 1968 am meisten profitiert haben.
- Nicht zu vergessen sind die Folgen der Antibabypille ab Mitte der Sechzigerjahre. Sie hat nicht nur das Leben der Frauen verändert, sondern, strategisch gesehen, eine ganze Gesellschaft.

Mit dem Ende der historischen Avantgarden, die stets ein utopisch angepeiltes Horizontsegment im Auge hatten, setzt ein neues Bewusstsein ein. Der Begriff Postmoderne missfällt mir. Richtig ist, dass die Stil Kategorien wegfallen. Ab 1975 war man definitiv nicht mehr Kubist, Konstruktivist, Surrealist, Abstrakter Expressionist oder Konzeptkünstler. An Stelle des utopisch angepeilten Horizontsegments trat ein Umkreis von 360 Grad. Fortan musste jeder Künstler selbst herausfinden, wo vorne, hinten, rechts oder links war. Mit anderen Worten: Er musste selbst Bildinhalte und Bildsprachen entwickeln. Er war definitiv aus dem »Skydome« der Stile entlassen.

Die erste Generation der in den *Fünfzigerjahren* geborenen Künstler reagierte auf dieses Ende der historischen Avantgarden – eine versandende Konzeptkunst – mittels einer emotionalen, anarchischen Malerei. Die Maler, die einen langen Atem behalten haben, sind beispielsweise Eric Fischl, Julian Schnabel, Francesco Clemente, René Daniëls, Luc Tuymans, Cecilia Edefalk, Miriam Cahn, Silvia Bächli, Francis Alÿs, Peter Doig, John Currin, Marlene Dumas ...

Die in den *Sechzigerjahren* geborenen Künstler wurden von den sogenannten Neuen Medien vereinnahmt. In der Euphorie von Internet, Video, digitalen Techniken und Cyberspace erschien das Museum, der traditionelle Ausstellungsraum, wie ein archäologisches Relikt.

Die in den *Siebzigerjahren* geborenen Künstler können weder

vereinnahmt werden, noch können sie überhaupt auf etwas reagieren. Sie müssen keine vorausgegangene Künstlergeneration ablösen. Sie müssen sich nicht gegen eine Elterngeneration wehren. Politik ist zur Haushaltspolitik »verkommen«. Sie müssen kein sexuelles Coming-out verarbeiten. Die Frage könnte lauten: Wenn ich alles tun kann, was soll ich dann tun? Ich denke, das ist die große Chance: nämlich die Wiederentdeckung des emotionalen Resonanzraumes. Die Verinnerlichung avancierter Technologien führt zu einem Freiheitsbegriff, der nicht durch Widerstände von außen bestimmt ist – von den materiellen einmal abgesehen –, sondern durch die vom Künstler selbst generierten seinen Ausdruck findet: Wer bin ich, »was« bin ich? Weshalb muss ich Kunst machen? *Die Erforschung des Selbst aus einem Bewusstsein und Denken von Gegenwart* wird zum Angelpunkt. Gegenwart zu denken, ist das Schwierigste – das werde ich in dem Abschnitt über »Kreativität und Innovation« noch ausführlicher darstellen. Die Generation der in den Siebzigerjahren Geborenen hat nur sich selbst. Sie beginnt, wieder mit der Hand zu denken, nicht per Tastendruck und »Maus«. Sie tastet sich an sich selbst heran.

Da es das Neue wie zu Zeiten der Avantgarden nicht mehr gibt, zählen *Intensität* und *Authentizität*. Diese oft gescholtenen Begriffe sind heute von zentraler Bedeutung. Nur wer in der Lage ist, sich die »Unschuld« zu bewahren, weiß mit diesen Begriffen umzugehen. Eine Generation von Künstlern wächst heran, die sich gegen den Opportunismus wehrt. Das wäre in der Tat eine neue Widerstandsqualität. Der Versuch, man selbst zu sein, sich nicht anzupassen. Der Zeit Zeit geben, dann, wenn die Zeit das höchste Gut ist, die gewissermaßen materiale Substanz darstellt, die dem Künstler eigen ist. Wenn es das sogenannte Neue nicht mehr gibt – das es vielleicht nie gegeben hat oder wenn, dann unter zeitspezifischen Bedingungen –, wenn stattdessen Intensität und Authentizität im Vordergrund stehen, ja, dann muss die Tradition neu überdacht werden. Tradition meint *vergegenwärtigte Vergangenheit*, meint anthropologische Konstante. Das Verfügbare im Ver-

gangenen neu zu definieren, es in die Gegenwart zu transportieren scheinen mir von eminenter Bedeutung.

Deshalb zum Schluss ein Gedicht von Roberto Juarroz. Er nennt es die »Vierzehnte Vertikale Poesie«:

»Es kommt immer ein Moment,
in dem man von den Menschen ausruhen muss,
wie die Rose vom Gärtner
oder der Garten von der Rose.

Wie das Wasser vom Wasser ausruht
oder der Himmel vom Himmel.

Wie ein Schuh von seinem Fuß ausruht
oder ein Erlöser von seinem Kreuz.

Wie ein Schöpfer von seiner Schöpfung ausruht
oder die Schöpfung von ihrem Schöpfer.«²⁵

Kreativität und Innovation

Kreativität und Innovation werden oft in einem Atemzug genannt, dennoch meinen sie etwas Verschiedenes. Kreativität ist stärker an das Individuum gebunden. Sie hat eher mit einer Einzelleistung zu tun. Innovation dagegen hat mit Produkten zu tun, beispielsweise in der Technologie, in Naturwissenschaften, in der Medizin, im Finanzbereich. Die Europäische Kommission definiert Innovation nüchtern als »Einführung, Aneignung und erfolgreiche Verwendung einer Neuerung in Wirtschaft und Gesellschaft«. Grundlagenforschung und die Vernetzung von Wissen gehören zu den Voraussetzungen von Innovationen. Deshalb auch die Bezeichnung »Wissengesellschaft«.

Innovation hat demzufolge eher mit einem »lateralen Denken« zu tun, so auch der Titel eines Buches des britischen Psychologen

und Schriftstellers Edward de Bono, das vor rund fünfunddreißig Jahren erschienen ist. Das *Deutsche Universalwörterbuch* gibt uns folgende Definition: »Laterales Denken bezeichnet ein Denken, das alle Seiten eines Problems einzuschließen sucht, wobei auch unorthodoxe, beim logischen Denken oft unbeachtete Methoden angewendet werden.«²⁶

Kreativität gründet auf anderen Voraussetzungen. Nehmen wir die Kunst, die ja Kreativität beispielhaft verkörpert. Jede Kunst kommt aus der Erinnerung, insofern ist sie mit dem Körpergedächtnis verbunden. Das Körpergedächtnis ist ein genetisches, ein biographisches, ein sich erinnerndes und ein kulturelles Vermögen. Aufgabe des Künstlers ist es, dieses Körpergedächtnis in der Gegenwart zu verankern. Als Künstler gehe ich nicht zurück in die Vergangenheit, sondern ich hole die Vergangenheit in die Gegenwart.

Nun wissen wir alle, dass Gegenwart zu denken etwas vom Schwierigsten ist. Versuchen wir es einmal so zu sagen: Das Präzise muss im Kernbereich diffus und das Diffuse im Randbereich präzise gedacht werden können. Kann man es auch umgekehrt formulieren und sagen: Das Diffuse muss im Kernbereich präzise und das Präzise im Randbereich diffus gedacht werden können? Sicherlich nicht, denn der Kernbereich besteht aus relativ präzisen Informationen, die je nach Standpunkt zu evaluieren sind. Die Extrapolationen in den zeitlich entrückten Randbereich sind konstitutiv diffus. Wie wir wissen, ist das, was wir heute für richtig halten, morgen möglicherweise falsch. Es gehört mit zum Schicksal der Künstler, dass das, was sie heute tun, oftmals »falsch« ist beziehungsweise nicht erkannt wird, morgen dagegen »richtig« sein kann beziehungsweise kraft der herausragenden Qualität – und des veränderten Zeitgeistes wegen – als richtig erkannt wird.

Das, was ich über die Schwierigkeit des Denkens von Gegenwart gesagt habe, kann für die Position des Künstlers und seines Werks auch folgendermaßen festgehalten werden: Zu Beginn ist der Symptomgehalt in etwa gleichermaßen relevant wie der Realitäts-

gehalt. Unter Symptomgehalt ist das Zeitspezifische eines Werks zu verstehen, unter Realitätsgehalt die qualitative Substanz. Nach fünfzig Jahren kann die Situation wie folgt aussehen: Der Symptomgehalt überragt bei weitem den Realitätsgehalt, was besagt, dass sich das Werk im Zeitspezifischen des Zeitgeistes verfangen hat. Überragt der Realitätsgehalt bei weitem den Symptomgehalt, bedeutet dies, dass sich die qualitative Substanz durchgesetzt hat und das Zeitspezifische jenen Indikator darstellt, der das Werk einzig und allein zeitlich und stilistisch einordnet.

Daraus folgt, dass das Kunstwerk im besten Fall »zeitlos« beziehungsweise fortschrittsunabhängig ist. Die besten Werke, aus welcher Epoche auch immer, sind immer gegenwärtig. Die Fortschrittsunabhängigkeit eines Kunstwerks unterscheidet dieses vom innovativen Produkt, das durch immer neue Innovationen abgelöst wird, auch wenn die jeweils vorausgegangenen nachwirken.

Was wir von Künstlern und ihrem Schaffen lernen können, ist, dass sie eben nicht kreativ, sondern innovativ sind. Ein »kreativer Künstler« ist ein Pleonasmus. Entweder ist er Künstler oder kreativ, denn kreativ sind viele Menschen, ohne Künstler sein zu müssen.

Künstler benutzen Innovationen für eigene Belange. Innovativ sind sie, weil sie Wege gehen, die sie zuerst einmal schaffen müssen. Ihre intuitive Intelligenz für das Denken von Gegenwart – für das Präzise und das Diffuse – ist stets Teil ihrer Entgrenzung. Die Biographie wird zur kollektiven Biographie, das Intime bindet uns, kraft der Form, alle ein. Das *Es* – das »Ich ist ein anderer« (Rimbaud) – ist die unerhörte Kraft, die den Horizont des Vorstellbaren überschreitet. Künstler sind nur deshalb innovativ, weil ihnen das Schöpferische konstitutiv eigen ist. Innovation für sich gesehen ist wie ein Mensch ohne Schatten (ein seelenloser Mensch). Innovation setzt Kreativität voraus.

Der Schriftsteller und Philosoph George Steiner drückt es folgendermaßen aus: »Innovatives, umgestaltendes Denken, ob in den Künsten, den Wissenschaften, in der Philosophie oder politischen Theorie, scheint aus ›Kollisionen‹ hervorzugehen, aus

Quantensprünge, die an der Grenzlinie zwischen Unterbewusstsein und Bewusstsein, zwischen Formbezogenem und Organischem stattfinden, im Spiel [...] psychosomatischer Kräfte, die sowohl unserem Willen als auch unserem Verständnis unzugänglich sind.«²⁷

Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger zitiert den französischen Physiologen Claude Bernard (1813–1878): »Man hat behauptet, ich würde finden, was ich gar nicht suchte, während Helmholtz²⁸ nur findet, was er sucht; das stimmt, aber die Ausschließlichkeit in jeder Richtung ist ungut.«²⁹

Kreativität verursacht Innovation

Es gab Zeiten, da hat die Kreativität die Innovation in Gang gebracht. Erstes Beispiel: die *Zentralperspektive*, wie sie der Architekt und Bildhauer Filippo Brunelleschi (1377–1446) um 1425 formalisiert hat. Sie führte nicht nur zur mathematischen Erschließung des Bildraumes, sondern ebenso zu jener des geographischen und extraterrestrischen Raumes. Das Fatale war, dass die Kirche zweihundertfünfzig Jahre brauchte, um zu akzeptieren, dass nicht die Erde, sondern die Sonne das Zentrum unseres Systems ist. 1600 erlitt Giordano Bruno als Ketzer auf dem Campo dei Fiori in Rom den Feuertod, und Galileo Galilei starb 1642, fast erblindet, in unbefristeter Haft. 1650 ist das Todesjahr von René Descartes, der die Drucklegung seiner ersten, unter anderem das heliozentrische Weltbild betreffenden Publikation *Traité du Monde* (Abhandlung über die Welt) 1633 verschob, als er von der Verfolgung Galileis durch die Inquisition erfuhr.

Man verstehe mich richtig: Unter einem rein technisch gesehenen Blickpunkt hat die Zentralperspektive Brunelleschis weder den geographischen noch den extraterrestrischen Raum erschlossen, aber sie bildete die Voraussetzung für die *Körperlichkeit einer Vorstellung*, für deren gleichsam weltumspannende Projektion, die den Teil und das Ganze beinhaltete. Was die Perspektive in Kunst und Architektur geschaffen hat, erzeugte einen Rückkopplungseffekt, veränderte die Sichtweisen, gab der Wahrneh-

mung eine Tiefenschärfe, die das Weltbild als ein anderes erscheinen ließ. (Die babylonische Astronomie hat im ersten Jahrhundert v. Chr. auf siebenzig Tafeln zweihundertdreißig Sternbilder festgehalten. Sie schrieb als erste die Planetenbewegungen und ihre Folgen für die Erde auf, sie notierte Sonnen- und Mondfinsternisse.)

Zweites Beispiel: Leonardo da Vinci (1452–1519). Er ist nicht nur der Maler der Mona Lisa, er war ein unerhörter Forscher, ein schöpferischer Künstleringenieur, dessen ganzheitliches Weltbild fast alle damaligen Forschungsbereiche einschloss. Martin Kemp, der ein wunderschönes Buch über Leonardo geschrieben hat³⁰, sagt von ihm: »Im wesentlichen wusste Leonardo alles, was man benötigt, um die Funktionsweise einer künstlichen Herzklappe jenes Typs zu verstehen, der das Leben meiner Mutter um viele Jahre verlängert hat.« Sagen will Kemp, dass Leonardo schier unendlich viele Dinge vorgedacht hat, die erst viel später ihre Anwendung gefunden haben.

Drittes Beispiel: Sigmund Freud (1856–1939). Er studierte Medizin und ließ sich in der Folge zum Neuroanatomen und Neurologen ausbilden. »Die Hirnforschung seiner Zeit verfügte jedoch nicht über die nötigen Methoden, um jene Funktionen des Gehirns aufzuklären, die ihn interessierten. Funktionen wie Bewusstsein, Träume, Gefühle und Motivation. Nur widerstrebend gestand sich Freud ein, dass er für die Analyse dieser Funktionen rein psychologische Methoden entwickeln musste, wenn sie überhaupt empirisch untersucht werden sollten. Das Ergebnis war die Psychoanalyse.«³¹

Sigmund Freud war ein außergewöhnlich schöpferischer Forscher, der bis zu seinem Tod in stupenden konzentrischen Kreisen das Individuelle und Kollektive ineinanderverwoben und sezirt hat. Er tat dies mit der Kraft eines herausragenden Schriftstellers. Das Erstaunliche ist nun, »dass in allen grundlegenden Punkten das Bild des sogenannten ›seelischen Apparates‹, das die moderne Hirnforschung erarbeitet hat, auffallend gut vereinbar ist mit demjenigen, das Sigmund Freud erstmals vor gut hundert Jahren mit rein psychologischen Mitteln ent-

worfen hat ... Freud scheint dazu bestimmt, für die kognitiven Neurowissenschaftler jene Rolle zu spielen, die Darwin für die molekulare Genetik spielte.«³²

Thomas Anz und Oliver Pfahlmann schreiben, dass die »Literatur des gesamten Jahrhunderts ohne ihre Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse kaum angemessen zu verstehen sei«³³ – eine Äußerung, die sich auch auf die bildende Kunst übertragen lässt, vor allem auf den Surrealismus im allgemeinen und Max Ernst im besonderen.

Die Kreativität von Sigmund Freud hat die Innovation dahingehend beflügelt, dass er die Kreativität selbst zum Thema machte, deren Impulse er bis zu den schöpferischen Neurosen erkundete. Wenn sich die russischen Konstruktivisten in den Zwanzigerjahren als »Ingenieure der Seele« bezeichneten, war Sigmund Freud deren Begründer. Das betrifft auch den Surrealismus der Dreißigerjahre. Er hat der Medizin den Ball für eine Forschung zugespielt, die Freud aus apparativen Gründen verweigert war.

Viertes Beispiel: das *Bauhaus*. Das Bauhaus in Weimar wurde 1919 von dem Architekten Walter Gropius gegründet, der es bis 1925 leitete. Das Bauhaus in Dessau von 1925–1932 stand ebenfalls unter der Leitung von Architekten, zuerst war es Hannes Meyer und ab 1931 Ludwig Mies van der Rohe. Die bedeutendste Akademie des zwanzigsten Jahrhunderts, wenn man das Bauhaus so bezeichnen darf, wurde am 22. August 1932 von den Nationalsozialisten geschlossen. Das Bauhaus wäre ohne den holländischen und russischen Konstruktivismus, allen voran die Maler Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch, nicht möglich gewesen. Die Auswirkungen des Bauhauses auf die Entwicklung neuer Technologien in Bau und Materialien waren nicht zuletzt durch die Emigration vieler Künstler und Architekten in die USA von größter Bedeutung.

Im Jahr der Schließung des Bauhauses fand im Museum of Modern Art in New York die Ausstellung »Internationaler Stil« statt; gemeint war die von Gropius postulierte Einheit aller bildenden Künste unter Führung der Baukunst.

Das Bauhaus war der letzte Impulsgeber aus künstlerischer Sicht für die Ingenieurkunst, deren Technologien und naturwissenschaftlichen Voraussetzungen. Der Grund dürfte darin liegen, dass die Forschung fortan in die Black Box abtauchte, das heißt in den atomaren Bereich. Nennen wir Black Box einen Mikrokosmos – einen Mikrokosmos, der Materie in immer tieferen Schichten erforscht.

Innovation verursacht Kreativität

Einen ersten Umkehrschub erleben wir Ende 1920 mit der Kleinbildkamera Leica (= Leitz Camera). Fortan konnten die Fotografen aus der Hüfte schießen, wie es später die Westernhelden im Kino taten. Die Leica hat die Fotografie in einem Maße verändert, wie die Pille in den Sechzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts das Leben der Frauen und demzufolge der ganzen Gesellschaft. Die Leica hat die Sternstunde der Fotografie des zwanzigsten Jahrhunderts eingeleitet, nämlich die Reportagefotografie.

Der zweite Umkehrschub ereignete sich durch die flächendeckende Ausdehnung der Informationstechnologie (IT). Die Informationstechnologie ist in der revolutionären Bedeutung vergleichbar mit der von Johannes Gutenberg Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts erfundenen Druckerpresse. Man kann sagen, dass ab 1980 die Kreativität explodiert ist. Die Expansion der Bildmedien über digitale Techniken und Internet hat die Wahrnehmung von Welt verändert. Die Zahl der Künstler hat sich in den vergangenen fünfzehn Jahren vervielfacht. Der amerikanische Regisseur Francis Ford Coppola hat in einer kleinen Geschichte wunderbar dargelegt, welchen Einfluss die Innovation auf die Kreativität haben kann.

In der von seiner Frau Eleanor Coppola gedrehten Dokumentation *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991) sagt er: »Ich hege die große Hoffnung, dass durch diese kleine Videokamera, die es jetzt gibt, Leute, die normalerweise keine Filme machen würden, plötzlich welche drehen und dass eines Tages ein

kleines, dickes Mädchen aus Ohio der neue Mozart sein wird und mit der Kamera seines Vaters einen wunderbaren Film dreht. Dann wäre endlich der sogenannte Professionalismus beim Film zerstört und der Film eine wirkliche Kunstform.«

Sagen will Coppola, dass der technische und logistische Aufwand Kreativität auch behindern kann.

Neue Bildsprachen

Im Kielwasser neuer Bildmedien entstehen neue Bildsprachen. Wenn Martin Kemp in seinem *Leonardo*-Buch schreibt, dass jeder Strich des Künstlers auf dem Papier ein analytischer Akt sei, von einer Präzision, die mit Worten nicht erreicht werden könne, so schreibt Gerhard M. Buurmann, Leiter des Studienbereichs Interaction Design und Game Design an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich: »Apparative Dimensionen entstehen dann, wenn wir über Programme verfügen, die den Vorgang des Sehens und des rationalen Schließens zusammenführen. Wir erkennen in unserer technischen Kultur eine Entwicklung, die unsere textbasierten Erklärungsmodelle durch bildbasierte Handlungs- und Konstruktionsmodelle ersetzt – als neue, wirkungsvolle Technik der Erkenntnis.«³⁴

Also wird heute etwas getan, was Leonardo schon erkannt hat. Jedoch muss ergänzt werden, dass nicht mehr die Komplexität von Denk-, sondern von Rechnungsvorgängen die Bildvorstellung dessen aktiviert, was eigentlich nicht mehr vorstellbar beziehungsweise gedacht werden kann. Pointiert ausgedrückt: An die Stelle der Analyse ist die Simulation getreten. Die Bilder, die der Computer von zehn Raumdimensionen (Stringtheorie) entwirft, sind in der Tat Erkenntnismodelle, ohne die das nicht mehr Vorstellbare auch nicht gedacht werden kann.

Bildgebende Verfahren wie die funktionelle Magnetresonanztomographie und die Positronenemissionstomographie erlauben uns, einem lebenden Gehirn buchstäblich beim Arbeiten zuzusehen.

Am Anfang fast aller Innovationen steht jedoch die *Militärtechnologie*, vom Fernsehen bis zu den Satelliten. Der kreative Nutzen

dieser Innovationen zeigt sich beispielsweise in der Archäologie als Fortsetzung der aufwendigen Luftaufklärung mittels Flugzeugen. Davon haben sowohl die Unterwasser- als auch die Bodenaarchäologie in unerhörtem Maße profitiert.

Das Entscheidende aber ist, dass die Verbindung von Makro- und subatomarem Mikrokosmos zu Erkenntnissen führt, welche das *Nichtwissen* exponentiell fördern. Irgendwann wird sich die abendländische Kultur mit der indischen treffen, nämlich dann, wenn sich der naturwissenschaftlich begründete Kosmos abendländischer Provenienz mit jenem intuitiv erahnten vedischen und upanishadischen Universum trifft, wie es sich ab 1500 v. Chr. konstituiert hat.

Während die vedische Weltanschauung eine kosmische Ordnung und das Prinzip der Wiedergeburt formulierte, ergänzte die upanishadische (ab 1200 v. Chr.) die kosmische Ordnung mit einem kosmischen Bewusstsein (die Essenz aller Dinge) unter Beibehaltung der Wiedergeburt. Die Wiedergeburt kann aus dem Blickpunkt des zweiten thermodynamischen Satzes (Entropie) auch dahingehend verstanden werden, dass nämlich Information nicht verlorengeht.

Die vedische Nichtdualität bekräftigte Erwin Schrödinger in seinen *Tarner-Vorlesungen* von 1956 (*Geist und Materie*), als er sagte, es gebe keinen Unterschied zwischen Subjekt und Objekt, weil beide von der gleichen schöpferischen Materie durchdrungen seien. Man kann innovative Erkenntnisse nicht genug auf ihr kreatives Potential befragen.

Möglicherweise ist der amerikanische Architekt Frank Gehry der erste, der dank eines Softwareprogramms des französischen Flugzeugkonstruktors Dassault – hier im besonderen das Programm des Kampfflugzeugs Mirage – eine stupende Architektur geschaffen hat, nämlich die des Guggenheim-Museums in Bilbao (1996). Der kreativ-künstlerische Ansatz von Frank Gehry bedurfte der Innovation dahingehend, dass eine virtuelle räumliche Realität nicht nur bildlich geschaffen, sondern auch numerisch erfasst wurde mit der Folge, dass jedes Detail dieses Gebäudes individuell ausgebildet werden konnte.

Der guten Ordnung wegen muss festgehalten werden, dass diese Architektur auch ohne Software möglich gewesen wäre, jedoch mit einem unvergleichlich höheren Zeitaufwand. (Erinnern wir uns, dass die Hagia Sophia in Konstantinopel in nur fünf Jahren gebaut wurde, von 532–537 n. Chr.)

Die Folgen der Informationstechnologie sind unabsehbar: Axel Timo Purr hat in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 11. Mai 2006 ein faszinierendes Szenario beschrieben, das von der OECD³⁵ im November auch bestätigt wurde: »Vielleicht steht Afrika vor einer Wende. 2004 wurde Kisuaheli, die bedeutendste afrikanische Verkehrssprache, zur offiziellen Sprache der Afrikanischen Union gewählt. Noch im gleichen Jahr wurde mit Google eine der bekanntesten Software-Oberflächen ins Kisuaheli lokalisiert. Im Frühjahr 2005 stellte das Open-Source-Projekt Open Office seine erste Kisuaheli-Version an der Universität in Dar es Salaam vor. 2006 folgte Microsoft mit der Lokalisierung³⁶ seiner Produktpalette.«

Potentiell ist es damit nun annähernd hundert Millionen Sprechern aus dem ost- und zentralafrikanischen Raum möglich, »barua pepe« (fliegender Brief) für E-Mail oder »Panya« für Maus in Programmen und Online-Hilfen zu lesen.

Für die Wiederentdeckung des schwarzen Kontinents konstruieren Microsoft und andere Unternehmen der Informationstechnologiebranche ein ganz anderes Szenario afrikanischer Zustände, als es gemeinhin noch von westlichen Medien und Politikern propagiert wird. Das mantraartig wiederholte Totschlagargument »Korruption« wird hier bereits als Auslaufmodell gehandelt, das mit der künftigen Etablierung eines Mittelstandes, eines steigenden Bruttozialprodukts und der zunehmenden Informationstransparenz deutlich weniger ins Gewicht fallen wird. Afrika ist für Microsoft der am schnellsten wachsende Markt; mit zehn afrikanischen Regierungen wurden 2500 Kooperationsverträge unterzeichnet, um Schulen und Ausbildungszentren zu fördern. Gleichzeitig wurden die nächsten großen indigenen Sprachräume zur Lokalisierung angegangen: Zulu in Südafrika und Hausa in Nigeria.

Kritische Stimmen könnten vermerken, dass jetzt auch die afrikanischen Völker, vergleichbar mit Indien, zu Billiglohnländern mutieren. Das mag so sein, ist jedoch nur der Beginn einer flächendeckenden Kulturrevolution qua Informationstechnologie, denn parallel verbreitet sich eine kulturspezifische, interkulturelle Wissens- und Informationsvermittlung, welche die vom Kolonialismus ausgehöhlten Erfahrungsgrundlagen mit neuen, zeitgenössischen Ideen anzureichern vermögen. In naher Zukunft, so die Perspektive, werden die blutigen Stammeskämpfe wie Schnee von gestern erscheinen. Eine Innovation könnte die Kreativität von jungen, lernbegierigen Menschen in völlig neue Bahnen lenken. Allerdings muss dafür noch das Problem der Bereitstellung von Elektrizität gelöst werden. Häufig sind es Dieselgeneratoren, die in entfernteren Gebieten das feste Stromnetz ersetzen.

Vergessen wir nicht: »In Afrika, südlich der Sahara, ist der Frauenanteil in den Parlamenten fast so hoch wie in Skandinavien. In Südafrika, Ruanda und Mocambique haben Frauen über dreißig Prozent der Mandate inne.«³⁷

Kreativität und Innovation sind in einem Maße miteinander verwoben, dass man sagen kann, Innovation habe Kreativität im gleichen Maße verinnerlicht wie die Kreativität die Innovation. Jedoch bleibt die Komplementarität, was die Ausgangssituation betrifft, unmissverständlich bestehen. Um dieser neuen Situation seit Erfindung der Informationstechnologie gerecht zu werden, plädiere ich für einen erweiterten Kreativitätsbegriff, der die Innovation dahingehend beinhaltet, als innovative Prozesse in Zukunft auch den soziokulturellen und gesellschaftspolitischen Tiefenraum einer Gesellschaft erfassen.

In einem Aufsatz über »paradoxe Konvergenz« schreibt der Literaturwissenschaftler Hans-Ulrich Gumbrecht: »Paradox ist sie, weil sie inkompatible Wahrnehmungen gleichzeitig zur Erscheinung bringt. Dabei treten Kräfte auf, welche der primären Dynamik ihrer Bewegung entgegenwirken, und zwar umso intensiver, je mehr sich diese Phänomene dem Punkt ihrer potentiellen Begegnung nähern. Oft bewirken die Gegenkräfte einen Aufschub

der Begegnung, welcher ihre Folgen unvorhersehbar werden lässt und so einen Horizont neuer Möglichkeiten eröffnet.«³⁸

Auf die Sprache bezogen, schreibt Gumbrecht: »Sprache wirkt, wo sie Konflikte umformt, nicht als ein im konventionellen Sinn harmonisierendes Konsensmedium. Vielmehr wird sie durch die Möglichkeit der Komplexitätssteigerung zu einer Sphäre, welche Konflikte erhalten, produktiv machen und zugleich das Risiko ihrer Kollision minimieren kann. Zu den klassischen Motiven des Zen-Buddhismus gehört die Vorstellung, dass zwei konvergierende Gegenstände zu einer Quelle der Energie werden, wenn ihre Konvergenz nie bis zum Ereignis der Begegnung führt. Besser lässt sich das positive Potential von Formen paradoxaler Konvergenz kaum beschreiben.«³⁹

Kreativität und Innovation sind hier dahingehend angesprochen, dass die ineinandergreifenden komplementären Kräfte in sich erhalten bleiben. Zum einen minimieren sie »Kollisionen«, zum anderen bewirken sie befruchtende Verschränkungen. Um der zen-buddhistischen Aussage gerecht zu werden, könnte man Teilchen und Welle aus der Quantenphysik zitieren (wobei anheimgestellt sei, ob das Teilchen nur Lokalität oder auch Realität ist). Eine paradoxe Konvergenz meint das Maß an Kreativität, das real Innovation ermöglicht, und Innovation, die real Kreativität aktiviert. Dieses Maß ist abhängig vom »Kairos«⁴⁰, also vom »günstigen Zeitpunkt«. Die relative Größe des Maßes an Kreativität beziehungsweise deren Konstellation ist entscheidend. Die Berührungspunkte, um beim zen-buddhistischen Beispiel zu bleiben, müssen sich keineswegs treffen, denn sie wirken als Anziehungskräfte in einem spezifischen Energiefeld.

Ein anderes Beispiel könnte die »Triebsublimierung« Sigmund Freuds sein. Unter Sublimierung verstand Freud die »Ablenkung sexueller Triebkräfte von sexuellen Zielen und Hinlenkung auf neue Ziele ... Triebsublimierung ist ein besonders hervorsteckender Zug der Kulturentwicklung. Sie macht es möglich, dass höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen.«

Versuchen wir es wie folgt zu verstehen: Betrachten wir den sexuellen Impuls als Kreativität und die Sublimierung als Innovation. Der sexuelle Impuls entspricht, neben Ordnung und Unordnung, der dritten Kraft im Kosmos, nämlich der Expansion (Fortpflanzung). Er ist eine genuine, explosive Kraft, die quasi gleichzeitig durch die Sublimierung (Sinnlichkeit) reflektiert wird. Der von Freud verwendete Begriff »Triebverzicht« ist deshalb nicht angebracht, weil der Mensch ein geistiges Wesen ist und im Trieb allein verelenden würde. Triebverzicht würde ein ökonomisches Ungleichgewicht darstellen, das der Realität »Mensch« widerspricht.

Ein einleuchtendes Beispiel für die Komplexität der Verschränkung von Kreativität und Innovation liefert der chinesische Militärstrategie Sun Tze mit seinen dreizehn Geboten der Kriegsführung, die ich im Abschnitt »Standortbestimmung« erwähnt habe (siehe Seite 31).

Aktivierungs- und katalysatorische Energie

Eine andere Frage lautet: Wer kann sich Kreativität und wer kann sich Innovation leisten? Die Frage ist so zu verstehen, dass Innovation kompetitiven Charakter besitzt, Kreativität jedoch nicht dem unmittelbaren Wettbewerbsdruck ausgesetzt ist. In einem Unternehmen ist die Harmonisierung von Kreativität und Innovation auf hohem Niveau das Erstrebenswerte. Zu viel Kreativität schafft Ärger, zu wenig Innovation führt in die roten Zahlen. Die Harmonisierung von Kreativität und Innovation kann man als eine *katalysatorische* beziehungsweise konsensuale Energie bezeichnen. Die dem unmittelbaren Wettbewerbsdruck nicht unterworfenen kreativen Energie kann als *Aktivierungsenergie* bezeichnet werden. Sie schafft ein Potential, das zu einem späteren Zeitpunkt in die innovative Strategie einfließt und diese beflügeln kann. Je stärker die kreative Aktivierungsenergie mit der innovativen Energie gekoppelt ist, desto größer sind die Chancen für »spin offs« (Neben- oder Abfallprodukte).

Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger formuliert

es wie folgt: »In Experimentalsystemen wird nicht etwa über klar umrissene Alternativen entschieden, sondern Unvorhergesehenes wird in Bricolage-Technik erzeugt, das sich weder im Rahmen eines theoretischen Systems noch als experimentelle Notwendigkeit prognostizieren lässt. Dies allerdings unter Bedingungen, die hinreichend stabil sein müssen, um den neuen Phänomenen überhaupt Bedeutungen zuweisen zu können; die aber auch nicht zu eindeutig sein dürfen, weil sonst gar keine unerwarteten Ereignisse erzeugt würden.«⁴¹

Jedoch, so der Technikhistoriker *Reinhold Bauer*: »Der Friedhof der gescheiterten Patente«, so mein französischer Kollege Bernard Réal, »ist zum Bersten voll.« Ich bin überzeugt: Das gilt auch für Innovationen.«⁴² Gemäß einer Studie, so die *Financial Times* vom 21. April 2006 (»Kompakt«), scheitern siebzig Prozent aller Neueinführungen mit Produkten des täglichen Bedarfs. Schaden: zehn Milliarden Euro jährlich.

Nüchtern gesehen, verläuft der Weg des Gespanns Kreativität–Innovation oft über den geringsten Widerstand. In den Worten von *Reinhold Bauer*: »Auf den ersten Blick kann man den Eindruck gewinnen, dass sich die Technik linear entwickelt. Aber das ist natürlich völliger Unsinn, schon allein deswegen, weil sich der Betrachter in der Regel nur mit den erfolgreichen Innovationen beschäftigt. Fortschritt bewegt sich aber nicht von Erfolg zu Erfolg. Er entsteht durch ein irres Rumsuchen, mit ganz verschiedenen Seitenpfaden, die plötzlich im Nichts verlaufen oder versanden. Misserfolge gehören dabei genauso zum Entwicklungsprozess wie Erfolge. Und das, was sich am Ende von diesem Prozess durchsetzt, muss keinesfalls immer die objektiv beste Lösung sein.«⁴³

Weisheit versus Intelligenz

Die allseits propagierte Wissensgesellschaft stößt bei Paul Harrison, einem amerikanischen Kulturanthropologen, auf Zweifel. Was wir bisher als Kreativität und Innovation bezeichneten, formuliert er als Weisheit und Intelligenz. Diese Unterscheidung trifft

deshalb zu, weil sie die Komplementarität der Funktionen in ein geradezu strategisches Licht rückt.

Er schreibt: »Die machtvolle Entfesselung der Intelligenz in der Nachkriegszeit hat dazu geführt, dass die Weisheit kaum noch imstande ist, das Erbe der Vergangenheit zu erneuern und der Geschichte eine gewisse Kontinuität zu verleihen – denn angesichts der fortwährenden Umwälzungen in unserer Gesellschaft, kommt die Weisheit nicht mehr nach, Neues und Altes miteinander zu verschmelzen (letzten Endes ist Weisheit ja nichts anderes als eine solche Synthese). Sie ist erschöpft, fast gelähmt. Selbst die abendländische Weisheit, die im Laufe der Jahrhunderte besonders erfinderisch wurde, kennt kein wirksames Mittel, den Verlust an Geschichtsbewusstsein zu verhindern. Wir stehen vor einer beunruhigenden Frage: Kann die Menschheit auf Weisheit verzichten und ihr Schicksal allein der Intelligenz überlassen, ohne sich dabei selbst zu zerstören?

Die beispiellose Aktivierung der Kräfte der Jugend, die wir heute erleben, scheint unendlich viele Möglichkeiten zu versprechen. Die Geschichte zeigt aber, dass solche Kräfte nur dann Bestand haben, wenn sie neue Formen von Reife erlangen. Wir sind eine Gattung, die sich von ihren jugendlichen Impulsen allzu schnell überwältigen lässt. Die Weisheit weiß, dass das Geheimnis des Fortbestands darin liegt, das Tempo des Wandels zu verlangsamen statt zu beschleunigen, aber offenbar ist die Weisheit nur noch untätige Beobachterin unserer immer schnelleren Infantilisierung.«⁴⁴

Ich halte die Besinnung auf Weisheit nicht nur für zutreffend, sondern auch für stringent. Denn letztlich meint Weisheit Erfahrung. Wissen ist abrufbar geworden, doch Wissen ohne Erfahrung gleicht einer flachen Bildschirmwahrnehmung, einer Schrumpfung des emotionalen Resonanzraumes. Davon spricht Danah Zohar, Quantenphysikerin und Hirnforscherin. Neben dem Intelligenzquotienten (IQ) und dem emotionalen Intelligenzquotienten (EQ) hebt sie den für die Kreativität wichtigen spirituellen Intelligenzquotienten (SQ) hervor.

Im Unterschied zu den beiden Erstgenannten liegen beim SQ noch wenig Testergebnisse vor, jedoch ist unbestritten, dass der SQ um die Jahrtausendwende im Hirn lokalisiert und gemessen werden konnte. Auf die Frage, was die Innovation mit der Spiritualität zu tun habe, antwortet Danah Zohar, dass man Spiritualität im Sinne von *Weisheit* verstehen müsse. Als eine Art archetypisches Wissen und Erfahrung, als etwas, das man früher als Welt- und Menschheitswissen bezeichnet habe.⁴⁵

Darauf geht auch Leo Nefiodow in seinem Buch über den *Sechsten Kondratieff* ein, den ich im Abschnitt »Standortbestimmung« ausführlich vorgestellt habe. Das Interessante an Nefiodows Beurteilung ist, wie Innovation und Kreativität immer mehr zu einem energetischen Feld zusammenwachsen, vor allem dann, wenn Nefiodow schreibt: »Immaterielle Felder, die außerhalb des menschlichen Körpers existieren, können materielle Prozesse im menschlichen Gehirn in Gang bringen.« Aber auch sein Diktum, dass die Kreativität des Individuums »die bisher am wenigsten genutzte Ressource ist«, lässt aufhorchen.

Wer erinnert sich noch an den »erweiterten anthropologischen Kunstbegriff« von Joseph Beuys (1921–1986)? Als er behauptete, dass jeder Mensch ein Künstler sei, geschah dies aus der Perspektive seines Begriffs der »Sozialen Plastik«. Er betrachtete den Gesellschaftskörper als Ganzes als eine Skulptur. Insofern ist jedes Individuum, in seinem Menschsein und seiner Verantwortung Teil dieser Skulptur. Ich denke, es ist gut, sich im Spannungsfeld von Kreativität und Innovation an Joseph Beuys zu erinnern. Aber auch an Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799), der einmal sagte – und dies zielt auf den stupiden Innovationsakrobaten ab: »Der Mann hatte so viel Verstand, dass er fast zu nichts mehr in der Welt zu gebrauchen war.«