

In: Wolf Lotter (Hg.). Die kreative Revolution. Was kommt nach dem Industriekapitalismus? Hamburg 2009.

Gesa Ziemer

Forschen anstatt Wissen

Komponieren: Ein kreatives Prinzip in Kunst und Wissenschaft

Es scheint, als hätte sich seit den 1990er Jahren grossflächig ein neuer kreativer Imperativ entwickelt, der Be creative! lautet. Wir sprechen von Kreativwirtschaft, spielerischem oder lateralem Denken, Innovation, der Creative Class, Group Creativity oder kreativer Destruktion - um nur einige Assoziationen zu nennen. Der Begriff Kreativität, der traditionell nicht nur in der Theologie, sondern vor allem auch in der Kunst gebraucht wurde, hat seine Reise in Richtung Wirtschaft angetreten. Und wie immer, wenn ein Begriff durch verschiedene soziale Kontexte wandert, verändert er sich und passt sich den Umständen, in denen er verwendet wird, an.

In der Kunst und Wissenschaft hat man diese Begriffs-Reise einerseits begleitet, indem man Konzepte und Tools lieferte. Andererseits hat man die Wanderung auch schmunzelnd und sogar arrogant zur Kenntnis genommen. Dieses nicht etwa, weil man meinte, sich per se in kreativeren Umgebungen aufzuhalten. Viel eher ging es um unterschiedliche Definitionen von Kreativität. Dreh- und Angelpunkt der Debatten war die Frage, wie zielgerichtet und lösungsorientiert der Begriff definiert werden kann oder soll. Vereinfacht gefragt: Heisst Kreativsein und damit Ideenproduzieren Probleme lösen oder Fragen stellen? Die ebenso vereinfachte Antwort lautete vielerorts: In der Wirtschaft werden primär Probleme gelöst, in der Kunst hingegen meist Fragen gestellt. Kreativangebote dienen einem Unternehmen dazu, dringend notwendige Lösungen in einer komplexen Welt zu finden, verkaufbare Produkte auf den Markt zu werfen oder neue Unternehmensmodelle zu kreieren, die funktionieren. In der zeitgenössischen Kunst werden stattdessen viele Ideen produziert, die Fragen aufwerfen. Durch geschickte Strategien werden Mechanismen unserer Gesellschaft aufgezeigt, die das Publikum dazu zwingen, sich selbst zu befragen.

Wenn die erfolgreiche amerikanische Performance-Künstlerin Andrea Fraser beispielsweise ‚Führungen‘ durch Kunstinstitutionen anbietet, dann will sie damit den Kunstevent als solchen bezüglich Sponsoring, der Rolle der Medien und der Vermittlung humorvoll analysieren und nicht neue Formen von Führungen etablieren. Als Teilnehmer solcher Performances wird man zu Selbstbefragungen gezwungen: Wie verhalte ich mich im Zirkus des Konsums und Glamours? Welchen Anspruch habe ich an Kunst? Könnte die Welt vielleicht auch ganz anders sein?

Gute Kunst funktioniert, wenn sie keine Antwort liefert. Ein gutes Unternehmen funktioniert, wenn es Antwort liefert. Kunst ist vieldeutig, ein Unternehmen floriert, wenn es sich eindeutig präsentiert. Kunst erforscht etwas, ein Unternehmen weiss etwas.

Man könnte diese Polarisierung endlos weiterführen und zum Resultat kommen, dass Kunst und Wirtschaft nichts miteinander zu tun haben. Das stimmt natürlich nicht, denn jeder Künstler weiss spätestens seit dem grossen Kunstboom der letzten 20 Jahre, dass er heillos in die Ökonomie verstrickt ist und immer auch als Unternehmer fungiert. Aber weiss auch jeder Ökonom oder Ingenieur, dass er ebenso heillos in die Kunst verstrickt ist? Forschende Praktiken wie Entwerfen, Verwerfen, Improvisieren - also Praktiken, die jeder Komponist, Architekt, Maler oder Schauspieler nur zu gut kennt - sind aufgrund veränderter Arbeitssituationen auch zu ihren Kerngeschäften geworden. Auch das Komponieren, das nicht nur Musiker, sondern alle kreativen Menschen tun, gehört dazu.

Der Kreativitätsboom hat dazu geführt, dass man in grossen Bereichen der Kunst und Wissenschaft nicht mehr so gerne über dieses Wort spricht. Es gibt jedoch auch auf dieser Seite ein ebenso grosses Missverständnis, das besagt, dass Künstler und Wissenschaftler per definitionem kreativer seien als andere. Diese Vorstellung basiert auf einer bestimmten Vorstellung von individueller Autorschaft, die eine lange Tradition hat. Autorschaft wurde im 18. Jahrhundert als Genie-Ästhetik etabliert. Man glaubte, dass der Künstler, der selbstverständlich immer ein Mann war, besondere Fähigkeiten hatte, die ihn vom Rest der Menschheit unterschieden. Um 1900 wurde das Verständnis des

autonomen Schöpferkünstlers dann massiv durch die Psychoanalyse erschüttert. Diese zeigte, dass wir uns nicht nur im vollen Bewusstsein unserer Möglichkeiten durch die Welt bewegen. Das Unbewusste betrat in verschiedenen Facetten die gesellschaftliche Bühne. Die Moderne stellte Autorenschaft dann durch innovative künstlerische Verfahren, die bis heute wirksam sind, erneut in Frage. Anschliessend verkündeten postmoderne Theorien gegen Ende der 1960er Jahre dann den Topos vom Tod des Autors, woraufhin drei Jahrzehnte später wiederum die Rückkehr des Autors diagnostiziert wurde. Man sieht an diesem Schnelldurchlauf deutlich, wie verzweifelt man sich bis heute am Topos des Autors abarbeitet. Halten wir nun an einer undemokratischen Idee der besonders kreativen Menschen - und damit am Genius mit allen fatalen Folgen, die uns die Geschichte lehrt - fest? Oder führen wir Kreativität eher auf Bedingungen von Arbeit und Kollektivität mit der Nebenwirkung langweiliger Nivellierung zurück?

Nehmen wir die Gefahr der Nivellierung entgegen der Gefahr, die ein Guru mit sich bringen kann, in Kauf. Creatio heisst übersetzt Schöpfen. Dieses ist nicht mehr an einen allwissenden Schöpfergott oder den kreativen Künstlergenius gebunden, der im Himmel oder Kämmerlein eine neue Welt erschafft. Theorien, die den Autor als Genius beschreiben, der mehr als andere kann und weiss, sind von Theorien, die das Kollektive und die Bedingungen des Arbeitsumfeldes thematisieren, ersetzt worden. Hier spricht man von Kreieren als Komponieren, Konzipieren oder Konstellieren. Auch denken wir bei Schöpfung nicht mehr an das Erfinden von etwas völlig Neuem - so wie Gott noch die Welt erschuf -, sondern von etwas Anderem. Wer kreativ ist, komponiert die schon vorhandenen Elemente unserer Welt - seien es Worte, Körper, Töne, Technik, Räume, Gedanken etc. - immer wieder anders und schafft durch andere Wahrnehmungen andere Wirklichkeiten. Kreative erfinden die Welt nicht neu, aber sie erfinden andere Logiken, indem sie Elemente, die auf den ersten Blick nicht zusammenpassen, neu verketteten. Das Paradox gelungener Kreativität liegt vielleicht darin, dass jemand so wie wenige andere komponiert und damit doch für viele eine Relevanz erzeugt. Diese Aussage stimmt und sie stimmt nicht. Wir kennen Menschen, die etwas erfinden, das für viele relevant ist. Wir kennen aber auch Menschen, die unheimlich kreativ sind, ohne dabei je an Relevanz zu appellieren. Relevanz entscheidet sich oft erst viel später. Solche Künstler stiften

vor allem Differenzen, sie produzieren Vielfältigkeiten, was dann als Prinzip wiederum für viele relevant sein kann.

Wie man dieses Paradox auch wendet, es macht eines klar: Es komponieren nicht nur Künstler. Jeder Landwirt, der heute mit seinem Betrieb überlebt, jedes Elternteil, das Kinder sinnvoll begleitet, jede Wissenschaftlerin, die Erfolg hat, ist kreativ. Schöpferische Artikulation wird nur in den verschiedenen Disziplinen unterschiedlich verhandelt: In der Regel wird sie in der Kunst mit Kreativität, in der Wirtschaft mit Innovation und in der Wissenschaft mit Forschung assoziiert. Zu bemerken ist aber, dass diese Zuordnungen wandern. Im Zuge der Annäherung von Kunst und Wissenschaft und der enormen Erweiterung des Künstlerverständnisses, wird auch der Künstler heute, zumindest im Bildungssystem der Kunsthochschulen, als Forscher definiert. Vor allem in Grenzbereichen zur Kunst fragt man sich durchaus kritisch, ob die Kunst insgesamt kognitiver und die Wissenschaft – um ein Modewort zu benutzen – hybrider geworden ist. Ebenso wird in der Wissenschaft nicht nur Seriosität und Methodentreue, sondern auch Innovation gefordert. Autorschaft wird heute durchaus als Kriterium des ‚guten‘ Unternehmenseins genannt, womit gleichzeitig ein deutliches Unterscheidungsmerkmal zum Manager geliefert wird. Der Unternehmer als Autor gestaltet mit seinem Unternehmen eben genauso die Kultur mit und ist nicht nur an Profitmaximierung um jeden Preis interessiert. Solche Unternehmer dekonstruieren den Kreativmythos der Kunst in hohem Masse. Das wird auch klar, wenn wir uns von der andern Seite her überlegen, wie viele nicht erfinderische, sondern reproduzierende Künstler es gibt, die zum Teil technischer als die Techniker und ökonomischer als die Ökonomen arbeiten. Im Bereich der Wissenschaft ist das Problem noch viel akuter. Hier hält man, sei es auf Förderebene, in institutionellen Fragen, in Bezug auf Nachwuchsförderung und Relevanz von Themen noch an ganz alten Hierarchien fest, in denen man sich hochdienen muss. Innovation ist an vielen wissenschaftlichen Orten immer noch ein Schimpfwort, weil es die alten Königreiche zerstören würde.

Gehen wir also davon aus, dass Komponieren als kreatives Prinzip etwas ist, dass grundsätzlich in allen Bereichen gleich gut oder schlecht ausgeübt werden kann. Diese Praxis trägt immer - egal ob aus der Perspektive des Vaters, der Architektin, des CEOs, der Bäckermeisterin oder des Künstlers - Momente des

Entwerfens in sich. Entwerfen ist in einer bestimmten Phase ein sehr wenig zielorientiertes, dafür experimentelles und unsicheres Verfahren, das eine Gelassenheit dem Unberechenbaren gegenüber abverlangt. Der Vorgang des Entwerfens zeichnet sich dadurch aus, dass der Prozess vor dem Produkt betont wird, die Bewegung zugunsten der Form stark gemacht und ein Spiel zwischen Dynamik und Statik gespielt wird. Mehr noch: Man braucht eine gewisse Kultur am Herausfordern des Unplanbaren, die auf Vertrauen, Ressourcen und Zeit basiert. Das experimentelle Setting gehört bereits zum Umgang mit dem Experimentellen, was nicht heisst, dass dieses nicht auf bestimmten Erfahrungen oder gar Regeln und Handlungsanweisungen beruhen kann. Die Zone des Unerwartbaren kann man nicht nur in Kauf nehmen, man muss sie aktiv affirmieren.

Zweckentfremden und Umherschweifen

Ein Beispiel aus der Kunst: Die Situationisten. Sie gelten als eines der am häufigsten zitierten Künstlerkollektive vonseiten zeitgenössischer Kunst. Warum? Das radikale Avantgarde-Kollektiv, das bis 1972 von Paris aus wirkte, fasste seine kompositorischen Techniken unter den Titeln Zweckentfremdungen und Umherschweifen zusammen. Zweckentfremden gelangen dann, wenn man etwas aus vertrauten Kontexten herausschnitt und in völlig andere Umgebungen stellte. Die Situationisten malten (z.B. der Mona Lisa den berühmten Schnurrbart), schnitten aus (z.B. Sprechblasen aus Comicstrips), setzten neu zusammen (z.B. revolutionäre Texte in diese Sprechblasen) und montieren das Zwischenprodukt zu guter Letzt an einen dritten Ort (z.B. in pornographischen Fotos). Diese Entfremdungen, die damals noch manuell mit Schere und Klebstift hergestellt wurden, hatten zu ihrer Zeit riesiges Provokationspotential und sind Vorläufer vieler heutiger Werbe- und Designstrategien, Musikvideos oder zeitgenössischer Kunst. Ausstellen lassen wollte sich das Kollektiv nie, um dem durchschaubaren Spektakel des Konsums zu entkommen. Sie sahen ihre Kunst viel eher interventionistisch und eben situationistisch. Vor Ort waren ihre Aktionen sehr wirksam, aber auch flüchtig und niemals reproduzierbar - ein Diktum, an dem sich die gesamte Performance-Kunst ab den 1960er Jahren stark orientiert hat. Durch nächtliches, exzessives Umherschweifen in den Städten wollten die Radikalfaneure neue Bewusstseinszustände erreichen. Der Einnahme von Drogen nicht abgeneigt, erfanden sie die Psychogeographie, auf die sich auch

Architekten und Stadtplaner heute gerne beziehen, mit der sie Städte nicht aufgrund von Diagrammen, Statistiken und Grenzen vermessen haben, sondern wahrnehmungsorientiert mithilfe von Licht, Intensitäten und Begegnungen. Sie zerschnitten Stadtteile und fügten diese neu zusammen. So entwarfen sie ihr neues Paris.

Neben diesen bekannten Techniken zeigen uns die Situationisten noch etwas anderes: Sie wollten um jeden Preis Avantgarde sein und vertraten gleichzeitig den Anspruch, jeden elitären Gestus zu verweigern. Das klappte natürlich nicht, was folgende Anekdote zeigt: Guy Debord, der Kopf der Gruppe, gab keine Interviews und trat nie im Fernsehen auf. Als das Centre Georges Pompidou der Gruppe 1989 die erste grosse museale Show widmen wollte, weigerte er sich, die Ausstellung anzuschauen. Konsequenter wie er war, schlug er sogar das Angebot aus, diese über Nacht zu besuchen, wenn ihn keiner seiner zahlreichen Gegner dabei hätte beobachten können. Diese Anekdote zeigt, wie paradox ihr Wirken und Handeln war und sie zeigt, wie stark es an Leidenschaften und die Fähigkeit des Wünschens gebunden war. Kreationen haben nicht nur mit einem überschwänglichen Ideenreichtum einzelner Menschen zu tun, sondern auch mit der Fähigkeit des kollektiven Wünschens. Die Situationisten wünschten sich eine Welt, die noch nicht existierte. Wünschen durchbricht Alltagszwänge und definiert diese als nicht statisch gegeben. Wünsche sind nie auf Vorhandenes ausgerichtet, sondern adressieren das Unmögliche und können nicht einfach konsumistisch befriedigt werden. Die Situationisten wollten avantgardistisch und demokratisch zugleich sein, die Kunst in das Leben überführen, Paris lieben und gleichzeitig hassen, Erfolg haben und sich dennoch dem stumpfen Konsum verweigern. Ihre Faszination basiert auf dem radikalen Ausreizen dieser Paradoxe, die immer Paradoxe bleiben. In Referenz auf die Situationisten könnte man sich durchaus vorstellen, konventionelle Kreativitätsseminare durch Wunschproduktionstrainings zu ersetzen. Wünschen ist eng an das Generieren von Ideen gebunden. Wünsche sind beharrlich, vielleicht immer stärker als man selber, sie zwingen zur Aktivität, wenn man nicht nur schwelgen, sondern auch handeln will. Beharrliches Wünschen, das keine Erfüllung finden will, lähmt oder macht erfinderisch. Man muss es nicht unbedingt zu psychoanalytisch deuten, sondern vielleicht eher sportlich - als Training eben.

Heitere Anarchie und Opportunismus

Komponieren geht, obwohl es ein Handwerk ist, nie ausschliesslich in einer funktionalen Logik des Bauens auf. Es ist immer auch ans Offene gerichtet. Wir sind vielleicht mehr denn je darauf angewiesen, Ideen zu produzieren und wir brauchen dabei Hilfestellungen vielerlei Art. Gleichzeitig sind die meisten von uns bereits ständig am Komponieren und auch Improvisieren, weil nichts so verläuft, wie man es sich eigentlich dachte. Die Stärke der Improvisation zeichnet sich durch schnelle Entscheidungsfähigkeit, rasches Urteilsvermögen und situatives Denken aus. Das ist im Arbeitsalltag keine Ausnahme, sondern der Normalzustand. Der Wissenschaftstheoretiker Paul Feyerabend hat diese Dynamik schon in den 1970er Jahren für die Forschung beschrieben, als er für eine ‚heitere Anarchie‘ in den Wissenschaften plädierte, welche die Forschenden in vielerlei Hinsicht enthemmen sollte. Das Wort Anarchie ist so alt wie die abendländische Zivilisation. Seit es Herrschaft gibt, gibt es auch Ideen herrschaftsfreien Lebens. Das Wort bedeutet ‚keine Herrschaft‘, also Abwesenheit von Macht und Hierarchie. Es ist interessant, dass Anarchie in der westlichen Kultur sofort negative Assoziationen wie Chaos, Unordnung, Verwilderung und Zerstörung provoziert. Die Bedeutung des Wortes hat sich heute weitgehend auf unsere Ängste reduziert. Das ist in etwa so, als wenn man ‚Zahnarzt‘ mit ‚Folter‘, ‚Liebe‘ mit ‚Sünde‘ oder ‚Ökologie‘ mit ‚Rückschritt‘ übersetzen würde - schreibt der Anarchismusforscher Horst Stowasser treffend. Feyerabend war ein Wissenschaftsanarchist, der an dissidentem Wissen interessiert war. Mithilfe seines kontrainduktiven Vorgehens stellt er Fragen wie: Warum haben wir Elemente der Naturheilkunde als abseitig definiert und die Schulmedizin als anerkannt? Sollten Universitäten das Fach ‚Dissidentes Wissen‘ einrichten? Aus seiner Sicht litt die Forschung unter der ewigen Reproduktion ihrer Methoden. Was diese viel eher bräuchte, sind neue Methoden, die je nach Phänomenlage neu komponiert werden müssten.

Die Forscherfigur, die ganz besonders gut an solch einer heiteren Anarchie teilnehmen kann, ist der bedenkenlose Opportunist. Er ist an kein Dogma gebunden und kann jede gerade geeignet scheinende Methode anwenden. Damit codiert Feyerabend - ähnlich wie schon bei der Anarchie - die negative Bedeutung eines Wortes um, indem er dieses mit einer produktiven Semantik belegt. Opportunisten sind nicht einfach Menschen ohne Rückgrat und

Standpunkt, sie sind viel eher fähig, virtuos mit den Ereignissen zu spielen. Rücksichtslose Opportunisten, wie er diese experimentell veranlagten Forscher auch nennt, suchen nicht, sie finden. Sie operieren im Namen einer Affinität, die noch nicht vorgegeben ist. Sie sind verführbar und wildern als Agenten ihrer eigenen Überraschungen, im Guten wie im Schlechten. Feyerabend war leidenschaftlicher Relativist, und er kannte die Regeln der Forschung sehr gut. Für die Forschung stellt sich die Frage, wie gut innovative Anarchisten ihre Methoden kennen müssen, um sie zu durchbrechen. Ihm gelang die Provokation in der Wissenschaft hervorragend. Er reagierte auf die Ängste, die Anarchie und Opportunismus bei uns auslösen, äusserst gelassen und meist mit Humor.

Kollektive Kreativität

Mit einem gesunden Misstrauen den Institutionen gegenüber ausgestattet, die seiner Meinung nach Kreativität oft verhinderten, vertrat er ebenso die Ansicht, dass Ideen nicht nur das Individuum produzierte, sondern vor allem Kollektive. Gehe immer davon aus, dass jemand im Raum ist, der besser ist als du - so könnte man seine Devise formulieren. Der Teamgedanke hat sich durchgesetzt und beherrscht die Arbeitswelt inzwischen fast wie ein Dogma. Firmen bieten ihren Mitarbeitenden die absurdesten Veranstaltungen an, damit diese einfache Grundlage menschlichen Zusammenseins (wieder) erlernt wird. Das Angebot reicht vom Outdoor-Erlebnis über gemeinsames Laufen über glühende Kohlen bis zum Mensch-Pferd-Führungsseminar. Man fragt sich, warum diese symbolischen Aufladungen passieren müssen, damit simple Fähigkeiten wie Zuhören, Fragenstellen, Aufeinandereingehen wieder gestärkt werden. Dabei geht es immer auch darum, die Produktivität eines Teams zu erhöhen, damit es nicht in nutzlosen Sitzungen kollektiv wegdämmert.

Eine legendäre Institution, an der kollektive Kreativität gross geschrieben wurde, war das Black Mountain College (BMC), das von 1933 bis 1956 im nordamerikanischen Bundesstaat North Carolina von Künstlern, Wissenschaftlern, Technikern, Galeristen und Ökonomen belebt wurde. Avancierte Bildungseinrichtungen wie Kunsthochschulen beziehen sich heute oft auf das BMC, das sich als Ausbildungsstätte und Lebensgemeinschaft zugleich dem radikalen Experimentieren verschrieben hat. Die Ausbildung basierte einerseits auf simplen Ressourcen der Natur wie Sauerstoff, ausreichend Platz

und auf einem funktionierenden Gemeinschaftsgefüge. Das College funktionierte zudem konsequent interdisziplinär, indem Architekten (Buckminster Fuller), Tänzer (Merce Cunningham/Viola Farber), Maler (Eliane und Willem de Kooning), Musiker (John Cage) und viele andere temporär intensiv zusammen arbeiteten und lebten. Es wurden Modelle gebaut, Choreographien entworfen, Musikstücke komponiert, Stoffe gewebt und Texte geschrieben, die bis heute zum Standardrepertoire von Kunstausbildungen gehören. Besonders interessant ist das Ausbildungskonzept, mit dem der Philosoph John Andrew Rice sein Amt als Gründungsrektor des BMC antrat. Rice, ein Oxfordabsolvent, war ein bekannter Lerntheoretiker, der experimentelle Lehrformen propagierte. Beflügelt durch den Unterrichtsstil von Sokrates, trat er in Lehrveranstaltungen nur als Fragender auf. Anstatt seine Studierenden mit einfachen Antworten zu beruhigen, fragte er beharrlich, liess sie selber nachdenken, beunruhigte sie mit seiner produktiven Verweigerungshaltung und liess sie stattdessen selber neue Fragen erfinden. Rice wurde aufgrund dieses Ansatzes 1933 vom Rollins College in Florida, an dem er vorher lehrte, gefeuert. Er nahm diese Erfahrungen mit ans BMC und formulierte seine Auffassung zur Rolle von Kunst in der Gesellschaft so: Black Mountain sollte keine Kunstschule sein, vielmehr sollten künstlerische Praktiken das Zentrum einer guten und umfassenden Ausbildung sein. Rice erwartete nicht, dass jeder Abgänger ein Künstler werden sollte, sondern dass Kunst das Talent aus jedem einzelnen herauslockte, dass Kunst den Studierenden eine Lebenshaltung beibrachte und eine Sensibilität der Welt gegenüber förderte. Künstlerische Praxis definierte nicht primär ein Berufsfeld, sondern formte eine freie Persönlichkeit, die sich nicht durch kulturell erschaffene Grenzen wie Disziplinen, Methoden oder Traditionen einschränken liesse. Disziplinen waren für ihn Kontrollsysteme, die Diskurse reproduzierten, anstatt Anderes zu produzieren. Deshalb sollte nicht primär die Reproduktion von Techniken erlernt werden, sondern der möglichst experimentelle Umgang mit diesen.

Der BMC-Begründer erinnert an ein grosses Missverständnis unserer Zeit: Heute ist es leider immer noch oft so, dass man sich mit Kunst umgibt, um sich zu dekorieren und um einen irrationalen oder emotionalen Ausgleich zur rationalen Welt der Kapitallogik, der Pläne, der Diagramme, der Technik zu schaffen. Damit gemeint sind nicht nur die schmückenden Bilder in den Gängen repräsentativer Büros, sondern auch all die niedlichen Seminare, in denen Künstler mit

Personalmanagern malen oder Sänger mit Marketingexperten Stimmtrainings absolvieren. Auch das überaus beliebte Klarinettenquartett am Ende einer Konferenz ist das Beispiel einer verpassten Chance. Solche Settings führen nicht dazu, dass die verschiedenen Bereiche auf Augenhöhe gemeinsam Ideen kreieren. Nebenbei bemerkt: Eine neue Studie zur Bebilderung der Büros von Managern zeigt, dass sich diese überwiegend vor abstrakten Bildern zeigen, weil diese Malerei eben ungegenständliche und damit rationale Prinzipien verkörpern, die ihrer Lebenshaltung und Unternehmensführung entsprechen. Die Ironie der Geschichte ist, dass abstrakte Maler oft genau das Gegenteil implizierten: Nämlich gerade kein rationales Reden über Kunst, das aufgrund der Unlesbarkeit ihrer Bilder verunmöglicht werden sollte. Aber egal, es funktioniert.

Der Punkt ist, dass es auch in der Ökonomie und Technik nicht so rational zugeht, wie es gerne vermittelt wird und wir uns deshalb mit viel fundamentaleren Fragen beschäftigen müssten. Der französische Soziologe Bruno Latour behauptet pointiert: Wir befinden uns heute alle in kollektiven Experimenten. Das Klima, den Beamer, die Finanzkrise, den Laptop, die Globalisierung - wir verstehen diese Phänomene nicht, aber wir müssen handeln. Wir handeln, bevor wir etwas wissen. Und wir handeln alle, nicht nur diejenigen im weissen Kittel und mit Dokortitel. Wir sollten unseren Umgang mit diesen Blackboxes deshalb mehr als Forschende und nicht nur als Wissende pflegen, wir sollten aus Tatsachen vermehrt Sachverhalte machen, die gemeinsam diskutiert werden können. Wenn wir von so einer gesellschaftlichen Lage ausgehen, dann ist es völlig egal, ob sich jemand als Künstler, Ökonom oder Wissenschaftler definiert, es kommt einzig auf den Mut und die Grösse an, sich seiner eigenen Verletzbarkeit gewahr zu werden, die dann in eine grosse Stärke umgemünzt werden kann. Lieber Forscher, als Wissenschaftler sein - so lautet die Devise. Interdisziplinären Veranstaltungen, die zur Folge haben, dass jeder danach wieder ungestört an seine Arbeit geht, sind sinnlos. Treten jedoch Störungen oder Missverständnisse zwischen den Disziplinen auf, kann es zu produktiven Transformation kommen. Nicht zu vergessen ist, dass eine ernsthafte Verknüpfung dieser Bereiche an eine ganz alte Tradition anschliesst, an die wir uns ab und zu erinnern könnten. In der Renaissance gab es viele Ingenieure, die auch Bildhauer waren, viele Maler, die auch als Juristen arbeiteten und viele Poeten, die sich als Kaufleute betätigten. Interdisziplinarität fand sich bereits

innerhalb der einzelnen Personen.

Zurück zum Experiment: Das Wort Experiment kann man als Unternehmen mit ungewissem Ausgang definieren. BMC zeigt, dass es sehr anspruchsvoll ist experimentelle Umgebungen zu schaffen, in denen Idee generiert werden können. Das College weist auf mindestens vier Bedingungen hin: Ressourcen, eine hohe Fehlertoleranz, Differenz und kollektive Strukturen. Von den Ressourcen wie Zeit, Internetzugängen und Geld scheint mir Zeit die am meisten unterschätzte Ressource zu sein. Gewisse Kreativ-Romantiker gehen allzu oft noch davon aus, dass Ideen vom Himmel fallen und keine Ressourcen beanspruchen. Auch die monetäre Logik der Kreativwirtschaft funktioniert entsprechend oft nach diesen romantischen Prinzipien. Es ist nicht unüblich, dass man Ideen in Brainstormings liefert, Artikel schreibt oder Vorträge hält - ohne dafür adäquat bezahlt zu werden. Ebenso müssen wir beim Experimentieren meistens mit einer hohen Fehlerquote rechnen. Wir kennen nur die überlieferten Erfolge und vermuten, dass es auch eine Unmenge an fehlgeschlagenen Experimenten gibt, die nie überliefert wurden. Fehler deuten jedoch nicht einfach das Scheitern an, sie sind viel eher Teil von Prozessen. Wer Fehler für sich und sein Umfeld so definiert, investiert primär in das Experiment und den Prozess und nicht nur in den Erfolg und das Produkt.

BMC zeigt eindrucksvoll, dass ein Schlüssel zu den vielen Erfolgen jedoch vor allem ein spezifisches Gemeinschaftsprinzip war, das auf Differenz beruhte. Es handelte sich nicht um eine harmonische, im Gleichklang arbeitende Gemeinschaft, sondern um eine Gruppe mit sehr verschiedenen Menschen mit extrem unterschiedlichen Qualitäten und Arbeitsstilen. Es was eine Community, die es aushielt, zu streiten. Das aktive Herstellen von Differenzen ist ein kompositorisches Prinzip, das der Philosoph Gilles Deleuze unter dem Titel ‚Differenz und Wiederholung‘ zusammenfasste. Komponieren lässt sich im Wesentlichen durch Wiederholen beschreiben. Das klingt öde, ist es aber nicht, wenn wir vor allem wiederholen, um Differenzen herzustellen. Im BMC gab es ein grosses Potential an Differenzen zwischen Menschen, die nicht nur tolerant einander gegenüber waren, sondern als heterogene Gruppe viel besser performt haben, als als homogene. Unterschiedlichkeit wurde nicht nur in Kauf genommen, sondern als Quelle von Kreativität verstanden - ein sinnvoller

Ansatz, der heute beispielsweise explizit im Diversity Management vertreten wird. Das Personalmanagement muss solche Teams heute oft gar nicht mehr künstlich herstellen, denn meist bestehen diese aufgrund unterschiedlicher Ausbildungen, Geschlechtsidentitäten, Migration, interdisziplinären Projektanlagen zumindest in urbanen Umgebungen bereits. Unsere Chancen auf Kreativität liegen in diesen sozialen Durchmischungen.

Wer mutig komponiert, erfindet immer etwas. Die Protagonisten dieses Textes sind nicht einfach liberal, sie suchen aktiv Differenz. Sie kommen als Forschende und weniger als Wissende zusammen. Sie entfremden, schweifen umher, entwerfen, wünschen das Unmögliche, sind anarchistisch, opportunistisch und affirmativ. Unsere Gesellschaft komponiert, bevor wir es tun. Sie spielt den Ball an uns zurück, den wir nur aufgreifen und weiterspielen müssen.

Gesa Ziemer