

Simone Mahrenholz
Kreativität

Simone Mahrenholz

Kreativität

Eine philosophische Analyse



Akademie Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Instituts für Philosophie der Freien Universität Berlin.

Abbildung auf dem Einband: Innenohr eines Säugetiers (Cochlea), Foto von Marc Lenoir, EDU-Website "Promenade around the cochlea", <http://www.cochlea.org>, von Rémy Pujol u. a., INSERM und Université Montpellier.

eISBN 978-3-05-005731-6

ISBN 978-3-05-004642-6

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2011
Ein Wissenschaftsverlag der Oldenbourg Gruppe

www.akademie-verlag.de

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Einbandgestaltung: Ingo Scheffler, Berlin
Satz: Veit Friemert, Berlin
Druck: MB Medienhaus Berlin
Bindung: Norbert Klotz, Jettingen-Scheppach

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Printed in the Federal Republic of Germany

Inhaltsverzeichnis

Vorrede und Dank	9
1. Einleitung. Der Forschungsgegenstand – die Grundfrage	14
1.1 Entstehung und Motivation der Arbeit	14
1.2 Kreativität als Gegenstand der Philosophie und Philosophie als Disziplin der Kreativitätsforschung	18
1.3 „Kreativität“: logisches Phänomen, negatives Konzept und Bezeichnung von Denk- und Handlungsformen	20
1.4 Wir können nicht <i>nicht</i> kreativ sein	23
1.5 Zum Aufbau	26
2. Wie ist Kreativität möglich? Hauptthese der Arbeit.	29
2.1 Die Grundfigur. Weder beliebig, noch determiniert: Übersetzung vor dem Hintergrund der Unübersetzbarkeit	29
2.2 Im „Inneren“ der Black Box	33
3. Historischer Hauptteil I: Antike Verbinden und Unterscheiden – Vom Eros zur Kritik	39
3.1 Vorbemerkung	39
3.2 Der „Logos“ des Schöpferischen bei Platon	41
3.2.1 Symposion: Die Geburt des Schöpferischen aus der Opposition von Mangel und Fülle.	41
3.2.2 <i>Mania</i> in ‚Phaidros‘ und ‚Ion‘ – Das Kollabieren der Gott-Mensch-Opposition im Menschen	51
3.2.3 Zwischenüberlegung: Das Schweigen der Götter	55

3.2.4	Platons Übergang zur Säkularisierung des Werdens im „Philebos“: „Genesis“ als Mixtur von Unendlichem und Artikulation.	57
3.3	Aristoteles: Von der Imagination zur Invention. Die Entstehung der Phantasia aus dem ‚kritischen‘ Unterscheiden	61
3.3.1	Von „mit Körper“ zu „ohne Körper“: Das Problem der Kluft zwischen Sinneswahrnehmung und Denken	61
3.3.2	Das verbindende Dritte: <i>Phantasia</i> als „kritisches“ Vermögen	66
3.3.3	Fazit. Wie ‚kreativ‘ ist die <i>Phantasia</i> ?	74
4.	Historischer Hauptteil II: Aufstieg und Bruch der epistemischen Stufenleiter vom späten 17. zum frühen 19. Jahrhundert	77
4.1	Vom Unbewußten zum Computer: Die Entdeckung des Geistes als transzendentaler „Black Box“ bei Gottfried Wilhelm Leibniz	77
4.1.1	Einleitung. Zwischen Turing und Freud: Spannungen innerhalb der Leibniz’schen Innovationen	77
4.1.2	Die doppelte Black Box: Das epistemische Kontinuum als „Escher“-Loop	81
4.1.3	„Sich selber Rechnen“ der Symbole – Die „Blindheit“ der Zeichen und die „ars inveniendi“	88
4.1.4	„Gedanken ohne zu Denken“: Die Entstehung einer Theorie des Unbewußten	92
4.1.5	Zusammenfassung. Invention und Kompression: Von Quanten zu Qualia. Übersetzung mit dem Ziel der Komplexitätsreduktion	97
4.2	Aufbruch und Übergang. Erfindungskunst und sinnliche Wahrnehmung Christian Wolff und Alexander Gottlieb Baumgarten als Wegbereiter einer Philosophie des Kreativen	103
4.2.1	Christian Wolff: Die Logik der Begriffe als Erfindungskunst	103
4.2.2	Alexander Gottlieb Baumgarten. Determiniert versus distinkt: Die Geburt der Ästhetik aus der logischen Konkurrenz der Präzisionen	113
4.3	Die Horizontalisierung der „Erkenntniskräfte“ und ihre notwendige Ergänzung um eine Kreativitätstheorie: Immanuel Kant	128
4.3.1	Vorbemerkung: Zu Kants architektonisch-logischem Umsturz des Erkenntnisgebäudes.	128
4.3.2	„Transzendente Ästhetik“ und „Transzendente Logik“. Die Dynamik von Anschauung und Begriff, Sinnlichkeit und Verstand und ihre scheiternde Verbindung in der „Kritik der reinen Vernunft“	131

4.3.3 Die Genietheorie als Modell-Lösung des generellen Erkenntnisproblems	140
4.3.3.1 Ästhetische Synchronisation der Geisteskomponenten zu „Erkenntnis-überhaupt“	140
4.3.3.2 Genietheorie als Synchronisationstheorie	149
5. Systematischer Hauptteil I: Die Logik der Zeichen und die Logik des Denkens. Vom anbrechenden Informationszeitalter zur zeichen- und medial vermittelten Gegenwart: Nelson Goodman und Fred Dretske	157
5.1 Das logische Gegenstück zum Logischen, oder: Die Einführung der analog-digital-Unterscheidung in die Philosophie	157
5.2 Das Paradox der endlichen Differenziertheit. Die Geburt der Notationstheorie aus dem Problem der Wiederholbarkeit der Zeichen	163
5.3 Das Ästhetische als Ausdruck des unabschließbaren Impulses nach absoluter Präzision	168
5.4 Die Genese des Neuen aus der nicht-determinierten Transformation zwischen Löschen (Vergessen) und Ergänzen (Erfinden)	172
5.5 Sagen und Zeigen – Denotation und Exemplifikation als produktive Überlagerung zweier Sinnsysteme.	177
6. Systematischer Hauptteil II: Kreativität als kalkulierter Kategorienfehler. Logische Typen und Typen der Logik: Gregory Bateson	197
6.1 Vorbemerkung: Russells Typentheorie.	197
6.2 Vom ‚Bite‘ zum ‚Nip‘: Die Entstehung der Negation und der arbiträren Zeichen aus dem spielerischen Biß	203
6.3 Pathologie und Produktivität: Entfaltung und inszenierter Bruch der Diskontinuität logischer Hierarchien	209
6.4 Kognition und Meta-Kognition: Lerntheorie, die Hierarchie der Ebenen und der logische ‚Sprung‘	216
6.5 Die Struktur der Evolution der Natur und des Geistes: Produktives Denken und Organisation als ‚stochastisches‘ Geschehen	224
6.6 Die Denk-Spirale	230

7. Zusammenfassung und Ausblick	241
7.1 Vorbemerkung: Der Verlauf der Arbeit.	241
7.2 Das Modell und seine Varianten – Résumé und systematische Konsequenzen	245
7.3 Aufstieg als Abstieg und <i>vice versa</i> . Die „Escher“-Logik	248
7.4 Black Box revisited – In die Box hinein oder aus der Box heraus?	253
7.5 Zur Rolle des ‚dämonischen‘ Dritten: Das Schema als Gestalt oder die Gestalt des Schemas	258
7.6 Vorgriff: Desiderate weiterer Untersuchungen	262
7.7 Worüber man nicht sprechen kann, davon darf man nicht schweigen	265
7.8 Die kreative Grundformel, Philosophie und Physiologie, oder: ‚ <i>To aim for knowledge and gain the kingdom</i> ‘	268
8. Schlußwort	273
Literaturverzeichnis	276
Personenverzeichnis	292

Vorrede und Dank

In einer Zeit, in der Krisen, Kriege, drohender ökonomischer und ökologischer Systemkollaps und mediale Informationsüberflutung das Individuum bis an den Rand seiner Kapazität fordern, ist Kreativität einerseits zum fast magischen Erlösungswort avanciert. Andererseits wurde sie auch trivialisiert, wurde zu einer Chiffre, hinter der sich ein treibender Imperativ verbirgt. Von kreativem (Selbst-)Management, „creative leadership“ und „creative capitalism“ über Kreativindustrie und „creative commons“ bis hin zu Kreativitätstechniken und Kreativitätstraining verbindet sich der Begriff mit einer Aufforderung, die zwischen Problemlösungsoptimierung und erzwungener Selbstausschöpfung oszilliert. Der in ursprünglich befreiender Absicht gesprochene Slogan ‚jeder ist kreativ‘ beinhaltet mittlerweile ein Moment subtilen Terrors: die oft unbewußte Vorstellung, daß dann, wenn in einem individuellen Leben etwas mißlingt, ein Mangel, ein Defekt im Selbst der Grund ist: die mangelnde Fähigkeit zur Selbst-Übersteigerung, nicht genügend Elastizität, nicht genug Selbst-Realisierung. Kreativität und Krise liegen eng beieinander.

Kreativität und Krieg ebenfalls. Die exemplarischen *uomini universali* der italienischen Renaissance wie Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci oder Michelangelo Buonarroti waren auch Ingenieure: technische Erfinder im Dienste der Waffenkunde. Ebenso ist Kreativitätsforschung im engen Sinn der gleichnamigen Disziplin ein Produkt des Kalten Krieges, finanziert aus Quellen der US-Rüstungsindustrie.¹ Die exemplarische Figur hier ist der Ingenieur. Der zeitgenössische Kreativitäts-Diskurs der Medien wiederum speist sich wesentlich aus ökonomischen und ökologischen Entgleisungen. Die exemplarische Figur hier ist der Manager. Beide, Ökonomie wie Ökologie, die gegenwärtigen Krisenherde par excellence, verweisen auf die unantizipierbar eigendynamische Komplexität globaler Systeme. Diesen Bereich thematisiert der Diskurs der Ökologie: im weiten Sinne des Denkens in ganzheitlichen, rückgekoppelten Systemen. „Ökologie“ in dieser Bedeutung beerbt das Denkmodell der Kybernetik, dem sie historisch entstammt.² Insofern ist es kein Zufall, daß die genannten Kreativitätsdiskurse der letz-

¹ Vgl. hierzu etwa Mathias Wallner, „American Creativity Research in a Bipolar World: A Look at One Chapter in World History and History of Science“ sowie Fußnote 3.

² Der Diskurs der „ecology“ löste das kybernetische Denkmodell von seiner historisch bedingten Fixierung auf die Maschine; vgl. hierzu unten Kap. 6 sowie Kap. 8 (Schlußwort).

ten gut 60 Jahre in den ursprünglich ebenfalls ballistisch motivierten Macy-Konferenzen gründen, aus denen die „Kybernetik“ hervorging.³ In jenem interdisziplinären Umfeld aus führenden Wissenschaftlern, darunter Ingenieuren, Psychiatern, Ethnologen, Anthropologen, Neurobiologen, Mathematikern und Sprachwissenschaftlern, entzündeten sich Debatten, die unter anderem um die heute so selbstverständliche *analog-digital*-Unterscheidung erstmals definitorisch rangen.⁴ Nicht zuletzt durch den Enthusiasmus Gregory Batesons und Margaret Meads pflanzten sich diese informationstheoretischen Inhalte in die Geistes- und Sozialwissenschaften fort und haben ein gegenwärtiges Echo in Symbol-, Medien-, Kommunikations- und Bild-theoretischen Debatten.⁵ Aus diesem letzteren Komplex speist sich die philosophische Grundidee des vorliegenden Buches.

* * *

Kreativität ist in philosophischer Hinsicht eine Provokation. Das schöpferische Sich-Einstellen von Neuem straft zentrale Bemühungen der Philosophie um Exaktheit, Gewißheit, Wiederholbarkeit, Linearität und Nachvollziehbarkeit im Denken Lügen, kurz, um methodische *Kontrolle*. Alles, was die akademische Philosophie nach Möglichkeit meidet, nämlich Brüche, Abweichungen, Nicht-Verallgemeinerbares, unantizipierte Überraschungen, Instinkte und Intuitionen, Ausnahmen und Ambiguitäten sind Quellen und Nährboden der Kreativität. Natürlich gilt das nicht für die Philosophie schlechthin, und natürlich existieren gerade im gegenwärtigen Zeitalter der Transdisziplinarität zunehmend Ausnahmen.⁶ Doch diejenigen Philosophen, die sich mit der Entstehung von schöpferischem Neuem im Menschen und in der Natur beschäftigten, zählen nach wie vor tendenziell zum *Off-Kanon* der Philosophie: zum Luxus, den sich philosophische Institute leisten, wenn die *basics* abgedeckt sind.⁷

³ Die Macy-Konferenzen fanden 1946–1953 in New York statt, ihre Teilnehmer kannten sich zum Teil aus den Forschungszentren der amerikanischen Armee. Der Ursprungs-Konferenztitel lautete „Circular Causal and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems“. Vgl. Claus Pias: *Cybernetics – Kybernetik* – Bd. 1 und 2, vgl. ders., „Die kybernetische Illusion“. – „Der Grundstock für den interdisziplinären Ansatz der Macy-Gruppe wurde in der Teamarbeit im zweiten Weltkrieg gelegt und setzte sich unter den Bedingungen des Kalten Kriegs fort, zum Teil bis heute. Ebenso die Art der Finanzierung von wesentlicher Spitzenforschung in den USA durch das Militär, direkt oder durch private Foundations und halb-staatliche Firmen.“ (http://www.t-h-e-n-e-t.com/html/_film/them/_them_macy.htm, Zugriff 31.12.10) – Vgl. hierzu auch Peter Galison, „Die Ontologie des Feindes. Norbert Wiener und die Vision der Kybernetik“, ferner Ian Hacking, „Weapons Research and the Form of Scientific Knowledge“.

⁴ Die entsprechende Macy Debatte ist festgehalten unter: Ralph W. Gerard, „Some of the Problems Concerning Digital Notions in the Central Nervous System“ (1950), in: Claus Pias (Hg.), *Kybernetik – Cybernetics* Bd. 1, S. 171–202. – Vgl. ferner unten Kap. 6.

⁵ Vgl. Jens Schröter, Alexander Böhnke (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*.

⁶ Dies gilt nicht erst seit der Ausrufung des Themas „Kreativität“ für den XX. Deutschen Kongreß für Philosophie 2005 an der Technischen Universität Berlin.

⁷ Hierzu gehören Autoren wie John Dewey, Henri Bergson, Charles Sanders Peirce, Alfred North Whitehead, Michel Foucault, Peter Sloterdijk und diverse andere. Selbst mittlerweile „Klassiker“,

Diese Arbeit behauptet das Gegenteil. Die theoretische Rücksicht auf Kreativität gehört, so die These, zum Kern philosophischen Verstehens von Denken, Erkenntnis, Wahrheit, Wissenschaft und Rationalität, und Theorien, die diese nicht in ihren Kern einbeziehen, gehen am Phänomen des menschlichen Denkens und Handelns vorbei. Kreativitätstheorie fordert dabei einen deutlich umfassenderen Sinn philosophischer Schlüsselbegriffe.⁸ Sie impliziert ein Konzept mentalen Erkenntnishandelns, das in angrenzenden Wissenschaften längst Gemeingut ist. Dieses ist keineswegs nur an Verbalem, an Denken „in Worten“ orientiert, versteht Erkennen, Schließen und Urteilen nicht als rein geistige Tätigkeiten, im Sinne des Gegensatzes zum Körperlichen oder Sinnlichen. Sondern es betrachtet diese Leistungen als Produkte eines Kontinuums: das Gehirn ist ebenso eine Extension des Körpers wie der Körper eine Extension des Gehirns ist.⁹ Und seine physiologischen sowie emotionellen Zustände – der Erregung, des Genusses oder der Aversion – lassen sich auffassen als Formen des Urteilens, bevor sie in Sprache übersetzt sind. Sinnliches Wahrnehmen ist dabei nicht als passives Aufnehmen zu verstehen, sondern als eine „enaktive“ Tätigkeit.¹⁰ All dies gilt unter anderem für Bereiche der Wissenschaft, Ökonomie, Ästhetik und Alltagsrationalität.¹¹

Welche Vorteile hat diese Sicht: die Position, daß Kreativität nicht als das „Andere“ der Vernunft, als deren Subversion, Ausnahme zu betrachten ist, sondern als ihr zu erkundendes Eigenes, als ein ihr unbeobachtbarer Grund, den es dennoch zu ‚heben‘ gilt? Die Implikationen dessen und ihre Verbindungen zur philosophischen Tradition sind Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Hier nur soviel: Diese Sicht stimmt mit Ergebnissen der an die Philosophie angrenzenden Disziplinen überein: denen der Neurophysiologie wie der kognitiven Psychologie, Tiefenpsychologie, Handlungstheorie, Wahrnehmungstheorie und Kunstwissenschaften.¹² Vor allem jedoch koinzidiert sie mit unseren Erfahrungen und Handlungsrealitäten. Sie hebt Dichotomien auf zwischen Kunst und Erkenntnis, Körper und Geist, Denken und Fühlen, Wissenschaft und Kunst, Logik und Ästhetik, *entweder–oder* und *sowohl–als–auch*. Allgemeiner gesagt steht hier die Alternative von exklusiv-schließender binärer Logik und inklusiv-öffnender Prozessualität auf dem Prüfstand. Aus einem neuen ins-Verhältnis-Setzen der genannten Dichotomien speist sich die vorliegende Kreativitätstheorie.

Dieses Buch präsentiert eine logische Grundidee zur Kreativität. Dabei verbindet es methodisch vor allem erkenntnistheoretische, Sprach- und Symboltheoretische sowie me-

die zu dieser Gruppe zählen, wie Schelling, Schopenhauer, Nietzsche oder Walter Benjamin, präsentierte man institutionell lange nicht ohne pädagogische Kautelen.

⁸ Einen entsprechend weiten Erkenntnisbegriff, der Geistiges, Sinnliches und Physiologisches umfaßt, vertrat philosophisch bereits Nelson Goodman mit seiner Allgemeinen Symboltheorie, vgl. sein *Languages of Art*, 1968, insbes. Kap. VI.

⁹ Vgl. etwa Thomas Kohlhammer (2010), *Das Gehirn, Ein Beziehungsorgan. Eine phänomenologisch-ökologische Konzeption*. Vgl. ferner Antonio R. Damasio, *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*.

¹⁰ Vgl. exemplarisch Alva Noë, *Action in Perception*.

¹¹ Diskussionen dieser Formen des Urteilens finden sich jüngst etwa im Werk von Gerd Gigerenzer, Malcolm Gladwell oder Antonio Damasio – mit Vorformen bei Kant. Zu letztem vgl. unten Kap. 4.3.

¹² Als Beispiel für letztere, samt der angesprochenen archäologischen Figur des ‚Hebens‘ von Unbeobachtbarem vgl. Barbara Stafford, „Noch tiefer. Das unbewußt Erhabene oder Die Kunst und Wissenschaft des Versunkenen“ (2010).

dienwissenschaftliche Ansätze mit dem Erbe informationstheoretischer Debatten. Zwangsläufig galt es in der Exemplifikation dieser Grundidee, diverse Bereiche der Geschichte des Denkens von Kreativität auszusparen oder nur zu streifen, darunter Epochen wie Mittelalter, Renaissance oder Romantik, Autoren wie Hegel, Freud oder Marx und Themen wie die Beziehung von Kreativität und Arbeit, Kreativität und Evolutionstheorie, Kreativität und Neurophysiologie. Selektivität war der Preis für die Darstellung eines einheitlichen logischen und systematischen Grundgedankens. Das Buch zeigt, inwiefern von Philosophen wie Platon und Aristoteles über Kant bis hin zu Kybernetikern, Informationstheoretikern und Computerwissenschaftlern der jüngeren Vergangenheit eine im Kern identische Figur den Erklärungs- und Verstehensversuchen von Kreativität zugrunde liegt. Damit bezieht sich die systematische Studie auf zwei Jahrtausende Philosophie- und Denkgeschichte, und sie schließt an sie eigene Überlegungen zu der beschriebenen Denkfigur an.

* * *

Dieses Buch wäre so nicht entstanden ohne Sybille Krämer. Während der Hauptzeit des Schreibens lehrte und forschte ich an ihrem Lehrstuhl am Philosophischen Institut der Freien Universität Berlin. Ihr menschlicher und wissenschaftlicher Enthusiasmus, ihre vorurteilsfreie, universelle Neugier und ihre generöse Unterstützung bei vielfachen Gelegenheiten waren und bleiben Energiespender und Inspiration. Ein weiteres Mitglied dieses Instituts, Michael Theunissen, prägte im frühen Grundstudium das diese Arbeit leitende Bild des Philosophierens als einer zugleich körperlichen Tätigkeit. In seinen interdisziplinär besuchten Seminaren war er der denkbar physischste Philosoph, dessen jedes Wort ebenso seinem Geist wie seinem Körper zu entstammen schien und unter hohem expressivem Druck artikuliert wurde: ein Grad des physischen Vertretens von Auffassungen, den ich lange als selbstverständlich für philosophische Tätigkeit annahm. – Günter Abel ist der dritte Philosoph, der dieses Buch wesentlich mit prägte. Mit seiner Gabe der Verbindung von kontinentaler und „analytischer“ Philosophietradition und seiner intellektuellen Offenheit ist er für mich eine immer wirksame philosophische Inspiration. Weiterer Dank gilt Ulrich Pothast und seinem couragiert individuellen philosophischen Œuvre sowie Dieter Mersch, mit dem sich die platonische Ur-Idee des philosophischen Gesprächs über lange Zeit realisierte. Eine eigene philosophische „Hintergrundstrahlung“ schließlich bildet Dieter Henrich, durch mannigfachen Austausch nicht nur über Musik.

Neben diesen im weitesten Sinne akademischen Lehrern verdankt dieses Buch nicht minder Zentrales der Klugheit, Expertise, Generosität und Freundschaft meiner akademischen Kollegen: allen voran David Lauer, *without whom ...*, ferner Eberhard Ortland, Maria Kronfeldner, Gernot Grube, Werner Kogge, Juliane Schiffers, Mirjam Schaub, Roderich Barth, Emmanuel Alloa, Jan Wöpping, Philipp Wüschner und Alice Lagaay. Dank geht zudem an das Forschungscolloquium Sybille Krämers am Philosophischen Institut der FU Berlin, an Holm Tetens und „Griechischer Wein“ im nächtlichen Institut und an Peter Bieri für imaginäre Horizonte. Sehr herzlich danke ich Wolfram Högbe, dessen Beispiel als Autor und Unterstützung das Buch Zentrales verdankt, sowie Oswald Schwemmer.

Besonderer Dank geht an das „Collegium Budapest“ für einen einjährigen Forschungsaufenthalt als „Senior Fellow“ 2005/6, während dessen wesentliche Teile des vorliegen-

den Buchs entstanden. Interdisziplinäre Diskussionen mit vor allem Barry Loewer, Axel Gelfert, Katalin Bálog, Milan Loewer, Helga Lénart-Cheng, Imre Kondor und Eörs Szathmáry fügten den Überlegungen auch von den angrenzenden Disziplinen der Quantenphysik, Ökonomie, Biologie, Mathematik und Literaturwissenschaft her Prüfsteine und fruchtbares Material hinzu. Weitere Inspiration boten hier Gespräche mit Adam Kondor und Peter Csobo.

Anregung und Unterstützung verdanke ich ferner Dieter Hinse, Norbert Schappacher, Frank Werner Pilgram, Jörg Paul Müller, Asmus Petersen, Georg Bertram, Isabel Mundry, Jillian Suffner, Susanne Brian, Achim Goeres, Raphael Gross, Jochen Kuhn, Eike Gebhardt, Sabine Carbon, Heidrun Hankammer, Johannes Niehoff-Panagiotidis, Niels Hillner von „Studio Neu“, Marc Jordi, Ellen Kobe, Ariadne von Schierach und Stefan Brusberg. – Ein besonderer Dank geht überdies an Alan Bern, Cyrus Khazaeli, Barbara Wolff sowie Hans Wolfram Gerhard und seine Hughes River Farm in Rappahannock County. Und an Wolfgang Rihm.

Gedankt sei ferner Mischka Dammaschke vom Akademie-Verlag, der den Entstehungsprozeß der Druckfassung des Buches mit lebenskluger Unterstützung vorwärtstrieb, sowie Veit Friemert für den Satz.

Sehr danke ich meiner Familie: Ingeborg Mahrenholz, unbestechlicher Künstlerin und Komplizin, Ernst Gottfried Mahrenholz, vor allem für gemeinsames Lachen, und Peter John Mahrenholz, ohne den von Anfang an alles nicht einmal halb so viel Spaß gemacht hätte.

Ich danke ferner Jakob Tanner. In Gesprächen mit ihm, darunter am Lake Earie, entzündeten sich entscheidende Ideen. Ich danke der seelischen Resonanz und Weisheit von Robin Draganic, Sabine Cofalla, Jean Clam und Thomas Brian. Und ich danke Ralph Stern, der mich permanent herausfordert.

Gewidmet ist dieses Buch der Animationsfilmerin und Malerin Gabriela Gruber.

Berlin, 1. 1. 2011

1. Einleitung

Der Forschungsgegenstand – die Grundfrage

Intelligence can be viewed as a subset of creativity. Creativity comprises intelligence.

Robert Sternberg

1.1 Entstehung und Motivation der Arbeit

Der Begriff „Kreativität“ ist jung, kaum älter als ein halbes Jahrhundert.¹ Das Phänomen „Kreativität“ ist sehr wahrscheinlich älter als der Mensch. Die Wurzeln dieser Studie liegen in einem frühen Erstaunen anlässlich von Erfahrungen, die sich als eine Art unbestimmte Enthüllung von Wahrheit oder Erkenntnis bezeichnen lassen: das Erfassen eines höheren Zusammenhangs. Jeder Mensch, der an der Empfindung eines solchen Prozesses als Kind, als Jugendliche(r) oder als erwachsener Forscher teilhatte – und damit letztlich *jeder Mensch* – wird sich erinnern, daß ein solches Erleben zwischen Aktivität und passivem Zufallen liegt, als untrennbarer intellektueller und körperlich-seelischer Prozeß, und einen Gefühlskomplex aus Freude, Erregung und ‚metaphysischer Erfaßtheit‘ beinhalten kann. In solchen Momenten fühlt man sich, instinktiv oder bewußt, in einer Einheit mit jenem Universum, dessen Ausprägung, Verkörperung, Variation man ist.²

Unabhängig davon, ob einem derartige Erkenntnis-Momente in naturwissenschaftlicher, kulturell-geisteswissenschaftlicher oder künstlerischer Auseinandersetzung zufallen, sind die Ausprägungen auf der basalen Entstehungsprozeß-Ebene sehr ähnlich: künstlerische wie naturwissenschaftliche Entdeckungsmomente sind im Kern gemeinsamer Natur. Sie teilen sowohl sinnlich-ästhetische Elemente als auch intellektuell-entdeckende, und ihnen sind emotionelle Prozesse als explorierende Richtungsweiser gemeinsam.³ Beide

¹ Die Kreativitätsforschung und damit der Eintritt des Begriffs in die Alltagssprache beginnt in den USA und dies in den 50er Jahren in der Zeit des Kalten Krieges. Vgl. *Oxford English Dictionary*, Second Online Edition (Abruf Juni 2010), wo der Begriff vor Ende der 50er Jahre überhaupt nur zweimal vorkommt: 1875 im Zusammenhang mit Shakespeares Produktionsweise sowie bei Alfred North Whitehead in seiner Lecture: „Religion in the making“ von 1926.

² Ein solcher Eindruck ist möglicherweise verwandt mit dem ästhetischen Erlebnis des „Passens“ (nämlich in-die-Welt-Passens als: physisch Teil des Ganzen sein) in Kants *Kritik der Urteilskraft*; vgl. dazu unten Kap. 4.3.3.

³ Dies wird in vielen Selbstzeugnissen gerade von Physikern deutlich. Zu den zahlreichen Autoren, die sich in dieser Richtung explizit geäußert haben, gehören David Bohm und zuvor Werner Heisenberg, vgl. etwa ders., *Allgemeinverständliche Schriften*, Bd I. S. 244f.

operieren außerdem mit symbolisch-zeichenhaftem Material, das jeweils einer eigenen Logik folgt.

Damit ist die Wurzel dieser Studie in ihrem Kern einfach, in ihrer phänomenologischen Ausrichtung aber mindestens ‚zweifach‘. Sie interessiert sich für wissenschaftliche sowie künstlerische Entdeckungs- und Erkenntnisprozesse: für dasjenige, was wissenschaftliches und künstlerisches Erkennen-im-umfassenden-Sinn jeweils auszeichnet und was beides verbindet. Die Studie bewegt sich mithin zwischen Erkenntnistheorie, Theorie der Rationalität und des Verstehens sowie Sprach-, Symbol- und Medientheorie, und sie schließt jene Interessen der Ästhetik und Psychologie ein, die erkenntnistheoretischer Art sind.⁴ Methodisch ist sie bewußt so inklusiv wie ihr Gegenstand selber, auch wenn sie sich dezidiert als philosophische Arbeit versteht. Das heißt auch, daß sie nicht oder nur sehr am Rand mit Beispielen und empirischen Mitteln argumentiert. Offen ist sie hinsichtlich der Frage, welche innerphilosophischen Methoden und Sub-Disziplinen sie verwendet und wie weit sie den Begriff „Philosophie“ faßt. So umfassen die Autoren, auf die sie sich direkt oder indirekt bezieht, auch Nicht-Philosophen, sofern die zu Kreativitätstheoretischen Fragen erkenntnistheoretisch argumentiert haben: wie etwa Gregory Bateson, Michael Polanyi oder Arthur Koestler – um nur einige zu nennen.

Fragt man, was es denn ist, das (Natur-)wissenschaftliche und künstlerische Entdeckungsprozesse unterscheidet und verbindet, so läuft die ältere traditionelle Antwort grob gesagt darauf hinaus, daß die Wissenschaften objektiv, die Künste subjektiv sind, daß sich erstere für Wissen und letztere für Emotionen und die sie begleitenden Wahrnehmungen interessieren, daß erstere auf Wahrheit, Wirklichkeit und das Erfassen von Zielen gerichtet ist und letztere auf Wohlgefallen und die Produktion von Imagination und Schönheit. Demgegenüber artikulierte die zeitgenössische Moderne mehr oder weniger deutlich, daß sie sich insofern gar nicht unterscheiden, als beide auf Verstehen, auf Erkenntnisgewinn, auf Welt-Zuwachs hin ausgerichtet sind, daß beide sowohl mit Intellekt als auch mit Sinnlichkeit operieren, und daß der Unterschied vor allem in der Struktur der verwendeten Begrifflichkeit oder auch der symbolischen Formen, Zeichensysteme liegt. Diese Sicht wurde philosophisch bereits vor Kant artikuliert, vor allem von Alexander Gottlieb Baumgarten, von wo sie über die Zwischenglieder Kant, Ernst Cassirer, Susanne K. Langer und Nelson Goodman schließlich in der Philosophie der Gegenwart prominent wurde: als die Erkenntnis, daß Epistemologie und Ästhetik letztlich zwei Seiten derselben Medaille sind.

Praktisch fand sich diese Einheit künstlerischen und wissenschaftlichen Entdeckens und Erfindens bereits lange vorher in prominenten Forscher-Lebenswerken realisiert, darunter in denen Leonardo da Vincis oder Michelangelo Buonarrotis. Beide waren zugleich berühmte Erfinder, die vor allem zur Kriegskunst, zur Waffenentwicklung entscheidende neue technologische Beiträge leisteten: Aktivitäten als Ingenieure, die mit ihrem lebenslangen Forschen als Künstler nicht nur zeitlich, sondern vor allem auch sachlich koinzidierten. (Und es ist vor diesem Hintergrund ein doppelter Witz und alles andere als Zufall, daß die frühesten Forschungen zu dem Begriff „creativity“ wie auch die ersten expliziten Analysen zum Begriffspaar „analog“ und „digital“ der amerikani-

⁴ Bekanntlich entstand die Ästhetik aus dem Bedürfnis, die defizitäre rationalistische Erkenntnistheorie zu erweitern, vgl. dazu unten, v. a. Kap. 4.2.2 zu Alexander Gottlieb Baumgarten.

schen Kriegs- und Rüstungsforschung aus der Zeit um und nach dem zweiten Weltkrieg entstammten.)⁵

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Studie bildete also ein Eindruck, der sich früh einstellte im Umgang vor allem mit Literatur, Musik und Film: daß hier, im Feld zwischen beispielsweise Dante Alighieri, Beethoven und Francois Truffaut um Welterschließung, Erkenntnis-Artikulation gerungen wurde, mit meist höchster Investition an Intelligenz und Energie. Dieses Faktum, das zu erfassen mit dem *Erfassen dieser Kunstwerke* zusammenfiel, ist in höchstem Maße herausfordernd: sprechen diese Künstler-Wissenschaftler in ihren Werken doch von unserer aller Existenz, von der *conditio humana*, sie artikulieren das Verhältnis von Selbst und Welt, und auffallend an der Rezeption ihrer Kunstwerke ist das Sich-Einstellen von etwas, das zwischen ‚Wahrheit‘, ‚Offenbarung‘ und Erkenntnis oszilliert. Der subjektive sinnliche Genuß, der mit ihnen einhergeht, entbehrt nicht dieser im höchsten Maße objektiven Komponenten; im Gegenteil, je stärker und unpersönlich-selbstauflösender, *das Selbst auflösender* das Erfassen ihrer ist, desto gültiger ist es. „Musik ist höhere Weisheit und Offenbarung als alle Philosophie“, äußerte Ludwig van Beethoven, und diese Aussage, die auch auf Literatur und Film übertragbar ist, bildet das früheste Motiv der Interessen, auf denen diese Studie basiert. Es ist offensichtlich, daß das Monopol der Wort- und Zahlsprache als Ebene dessen, was als Wahrheits- und Erkenntnis-transportmittel gelten kann, mit dieser Sicht aufgegeben ist, zugunsten eines Bereichs, der Artikulationsformen jenseits von Buchstaben, Zahlen und Formeln einschließt, und der auch innerhalb der Wort-Domäne nicht mehr nur *sagend*, sondern auch *zeigend*, expressiv, materialiter operiert. Der Bereich dessen, was als als satisfaktionsfähiges „Format“ wissenschaftlicher Darstellung zählt, als „Symbol“ oder „Zeichen“, wird damit substantziell erweitert – um etwas, das man ‚kontinuierliche‘, ‚zeigende‘, ‚analogische‘ Zeichensysteme nennen kann. Dies ein Prozeß, der durch so unterschiedliche Autoren wie Nietzsche, Peirce, Cassirer, Wittgenstein, Langer, Goodman oder W. J. T. Mitchell vorangetrieben wurde.

Die erste Fassung dieses Projekts hatte daher den Titel „Analogisches Denken“. Es galt der Frage, wie Denken und Artikulieren in *kontinuierlich* oder *analog* strukturierten, d. h. nicht-notationalen Symbolsystemen aussieht, welche Eigenlogik es hat, und wie es konkret mit Denken und Darstellen in Symbolsystemen mit *endlich* bzw. *finit differenzierter* Syntax interagiert. *Die Logik des Analogen* hätte man jenes Projekt auch nennen können. Aus diesem Ansatz gingen im Umfeld dieser Studie diverse Aufsatzpublikationen hervor.⁶

Im Verlauf jener Überlegungen zum „Analogen“ zeigte sich, daß die Untersuchung der Denk- und Handlungsprozesse, welche künstlerischem und wissenschaftlichem Erkenntniszuwachs gemeinsam sind, unausweichlich in einen Bereich menschlicher Aktivitäten führen, den wir „kreativ“ nennen: Bereich des Erkundens der Entstehungsbedingungen

⁵ Vgl. oben S. 10.

⁶ Vgl. Verf., „Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität“ (2003), ferner: „Logik, A-Logik, Analogik. Musik und die Verfahrensformen des Unbewußten“ (2000) sowie „Logik – A-Logik – Analogik. Welcher Organisationsform folgt nicht-digitale bzw. nicht-diskursive Symbolisation?“ (1999).

des menschlichen Schaffens von wertvollem Neuem, Überraschendem, „Unerhörtem“.⁷ Diese Entstehungsbedingungen charakterisiert ein auffälliges Ineinander von Aktivität (Schöpferium) und Passivität (Zufallen, Zufall, *Nicht-Steuern-Können*), von Erfinden und Entdecken, von *Neu-Schaffen* und *Um-Schaffen*, von verbal artikulierbar und nicht-sag-, sondern nur *zeig*-bar, von ‚bewußt‘ und ‚unbewußt‘ geschehend. Im Unterschied zur sich daraus ableitenden ‚natürlichen‘ Einstellung betrachtet diese Arbeit Kreativität nicht als prinzipielle terra incognita des menschlichen Geistes. Die verbreitete Bestandsaufnahme, daß sich kreatives Denken prinzipiell nicht näher untersuchen und nicht verstehen lasse, gilt so apodiktisch nur dann, wenn man ein Konzept von Verstehen und Denken wählt, das einseitig am Sprach-Logos orientiert ist.

„Kreativität“ bezeichnet allgemein eine „Black Box“ des Denkens und Handelns, und diese Arbeit zielt mit ihren Reflexionen bewußt paradox auf eine nähere, quasi-formale Beschreibungen ihres Inneren.⁸ Die dem zugrundeliegende Idee ist eine systematische These; dies ist daher in erster Linie eine systematische Arbeit. Zugleich ist sie aber auch historischer Art, insofern sie demonstriert, in welcher Hinsicht sich die ihr zugrundeliegende Figur in anderem Vokabular zur Untersuchung und Erklärung menschlicher Schöpferkraft durch die Jahrtausende abendländischen Denkens zieht. Denn ist der Begriff „Kreativität“ auch vergleichsweise jung,⁹ so reicht die mit ihm ausgesprochene Thematik des menschlichen Herstellens von fruchtbarem Neuem letztlich in die Antike zurück, wie hier entgegen der üblichen Auffassung nachgewiesen wird. Behandelt wird die Zeit Platons und Aristoteles’, ferner die Umbruch-Phase zwischen Leibniz und Kant, welche die Neuentwicklung der Idee abendländischer Rationalität stark prägte und schließlich die jüngere Vergangenheit bis Gegenwart. Genauer meint dies jene Zeit zwischen dem Aufkommen der Rede von „Kreativität“ Mitte der 40er Jahre und heute, wo der Begriff als Opfer seiner Kommerzialisierung dabei ist, sich ins Omnipräsente aufzulösen.¹⁰ Konstatiert wird damit selbstverständlich keine Identität heutiger und älterer Positionen; getreu dem Slogan „die Antike kennt uns nicht“¹¹ werden vielmehr strukturelle Übereinstimmungen in bestimmten Hinsichten vorgestellt. Diese Hinsichten sind jedoch

⁷ Technischer gesprochen bezeichnet dies: folgenreiche Produkte, neu bezüglich des Erwartungssystems der sie auswertenden Gruppe und dieses Erwartungssystem modifizierend. Vgl. hierzu W. Matthäus: „Kreativität“, S. 1194.

⁸ Vgl. hierzu näher Kap. 2. – Damit widmet sie sich einem Bereich, den schon Kant letztlich bewunderte: „Daß das Feld unserer Sinnesanschauungen und Empfindungen, deren wir uns nicht bewußt sind, ob wir gleich unbezweifelt schließen können, daß wir sie haben, d. i. dunkeler Vorstellungen im Menschen ... unermeßlich sei, die klaren dagegen nur unendlich wenige Punkte derselben enthalten, die dem Bewußtsein offen liegen; daß gleichsam auf der großen Karte unseres Gemüts nur wenig Stellen illuminiert sind, kann uns Bewunderung über unser eigenes Wesen einflößen“. Kant, *Schriften zur Anthropologie* § 5, S. 418f.

⁹ Der Begriff ist in Form des Theoretisierens über „creation“ gut 100 Jahre alt (Th. Ribaut, Henri Bergson), das englische „creativity“ ist erstmals für 1931 nachgewiesen, als psychologischer Fachterminus und Begründung eines eigenen Forschungsgebietes datiert er von 1950, im Deutschen findet sich „Kreativität“ als Übersetzung von „creativity“ seit Ende der 60iger Jahre. Vgl. W. Matthäus, Artikel „Kreativität“, S. 1195f.

¹⁰ Man denke an den Berufszweig der „Kreativen“ in der Werbung oder an die zunehmend boomende sogenannte „Kreativwirtschaft“.

¹¹ Vgl. Marie-Thérès Fögen: *Römische Rechtsgeschichten*, S. 14.

alles andere als zufällig, sie legen, so die hier vertretene These, etwas bislang vielfach theoretisch Umkreistes frei, das in dieser Form noch nicht artikuliert wurde: zur Frage nach dem menschlichen Denken und Erkennen und den Möglichkeitsbedingungen des ihm entspringenden Neuen.

Die Grundidee, die diese Studie vorschlägt, wäre in einem anderen historischen Moment als diesem wohl kaum entstanden. Sie verdankt sich besonderen historischen Einflüssen, beschreibbar als Zusammentreffen der Erkenntnistheorie Kants, vor allem in Form ihrer Weiterführung durch Ernst Cassirer und C. S. Peirce, ferner des logischen Positivismus und Wittgensteins auf der einen Seite – mit der Kommunikationstheorie und Informationstheorie andererseits, welche letztere eng mit dem Aufkommen des Computers verknüpft sind. Dies ist eine Entwicklung, zu deren Ausprägungen heute wesentlich die vergleichsweise jungen Disziplinen der Bild- und allgemeiner der Medientheorie zählen. Es ist, in anderen Worten, kein Zufall, daß systematisierende Versuche zur Kreativität gegenwärtig, am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts auch philosophisch auftreten.¹²

1.2 Kreativität als Gegenstand der Philosophie und Philosophie als Disziplin der Kreativitätsforschung

Das Thema „Kreativität“ betrifft philosophisch gesehen das Thema des „Denkens“: auch als motiviertes, begründetes Handeln. An ihm interessieren uns bislang unverstandene Aspekte und Formen auch des Verstehens: darunter etwas, das sich retrospektiv *zeigt*. Es ist eine Form des Interesses für das Unbekannte, Fremde im Eigenen: das Unbeobachtete oder Unbeobachtbare. Insofern ist es eine Art reflexives oder auto-erotisches Interesse: am nicht-antizipierbaren Neuen, das sich zwischen prinzipiell unterschiedlichen Seiten abspielt, die wir als zu uns selbst gehörig erkennen. Zugleich ist das Thema ein lange vernachlässigtes der Philosophie: der es um das Verstehen des Verstehens, das Denken des Denkens geht, um einen Nachvollzug des menschlichen epistemologischen Selbst- und Fremdverhältnisses. Das Thema „Kreativität“ ist ein Aspekt des Themas der menschlichen Vernunft und Rationalität. Kreativität ist danach also keineswegs das der Reflexivität, Vernunft oder Ratio *Andere*. Die großen Begabungen oder auch fruchtbaren Revolutionäre in der Geschichte der Wissenschaften und der Künste waren gewöhnlich alles andere als Advokaten der Irrationalität oder Unvernunft. Ihre Ausnahmeleistungen basierten vielmehr auf Ratio und Handwerk; sie machten sich die Gesetze ihres Metiers zunutze und zeigten ihre Agenten gewöhnlich auf maximaler Höhe des Möglichen ihrer Zeit und Zukunft. Dies beinhaltet, daß Kreativität keineswegs plan *außerhalb* der Vernunft oder Logik anzusiedeln ist; vielmehr bedürfen wir Konzepte ersterer, um letztere zu verstehen. Dennoch gibt es natürlich Gründe für die Grenzen der Systematisierbarkeit desjenigen, was

¹² Vgl. etwa Hans Lenks Buch *Kreative Aufstiege* von 2000, die erste philosophische Monographie zu diesem Thema mit einem relativ umfassenden historischen und systematischen Anspruch, sowie den Umstand, daß der XX. Kongreß der „Deutschen Gesellschaft für Philosophie“ fünf Jahre später dem Begriff „Kreativität“ galt. Vgl. zu letzterem die Kongreßbände, hg v. Günter Abel: *Kreativität I* und II sowie: *Die Kunst des Neuen. Kreativität als Problem der Philosophie*.

wir „kreativ“ nennen, Grenzen, die unter anderem in dem Umstand begründet liegen, daß Kreativität ein negativer Begriff ist. Dies wird gleich näher erläutert.¹³

Das Nachdenken über Kreativität läßt also einen ganzen Strauß menschlicher Konzepte nicht unberührt: nicht nur unsere Begriffe von Vernunft, Rationalität und Denken, sondern auch unsere Idee des Mensch-Seins, die Frage, wie der Mensch in der Welt ist und wie die Welt sich im Menschen artikuliert, wie sie in ihm existiert. Nicht nur bildet der Mensch in sich die Welt ab, sondern die Welt bildet sich auch in ihm ab. Nicht nur versucht der Mensch, das Universum zu verstehen, sondern der Mensch ist einer der zahllosen Austragungsorte des Universums. Eine zentrale These dieser Arbeit ist also, daß ohne das (philosophische) Verständnis des Phänomens der Kreativität das jahrtausendealte Projekt des Erfassens seiner selbst und der Welt grundlegend unvollständig ist. Kreativität ist gleichsam der unmarkierte Raum, ‚unmarked space‘ unseres Denkens und Handelns, der blinde Fleck. Sie ist das, was im Rücken unseres Selbst-Beobachtens liegt, was wir uns nicht selber zurechnen, sondern was uns im doppelten Sinne zufällt: dem ‚Unbewußten‘, der ‚Inspiration‘, dem ‚Zufall‘ oder dem ‚Göttlichen‘ zugeschrieben.

Damit ist sie im strengen Sinn nicht theoriefähig. Kreative Leistungen sind höchstens in Grenzen im Nachhinein erklärbar, es gibt bekanntlich keine Formel für sie, und sie treten in so vielfältigen Formen auf, daß einen gemeinsamen Nenner ihrer finden zu wollen ein sinn-widriges Programm ist. In diesem Buch wird jedoch eine systematische Grundthese oder Grundformel zum Zustandekommen von Kreativität vorgeschlagen und in ihren Erscheinungsformen durch Zeiten und Theorien hindurch verfolgt: eine Beschreibung dessen, was an Denk-Handeln stattfindet, wenn Kreativität vorliegt.

Was jedoch meint „Kreativität“? Ausführlicher wird der dieser Studie zugrundeliegende Gebrauch dieses Begriffs in den folgenden Unterkapiteln bestimmt. Unstrittig ist jedoch zunächst das eben Angedeutete: der Begriff „Kreativität“ bezeichnet im Menschen eine Leerstelle, eine ‚Black Box‘. Er verweist auf etwas in uns und unserer Spezies selbst, in Gestalt einer Frage: etwas das wir suchen, erforschen, erkunden wollen ohne zu wissen, was es ist und wo es sich befindet. Vor allem fragen wir uns, welche Gesetze oder eher welche Prozesse an diesem gesuchten blinden Fleck unseres Selbst vorherrschen. Die Suche nach jenen *strange loops*, nach jenen Stromschnellen des Geistes, diese selbstreflexive Schleife macht uns mit einer Andersheit und Abgründigkeit unseres Selbst bekannt, welche zu denken heißt, unser Denken eben darin zugleich zu suspendieren, zu verändern. Sie führt in ein scheinbares Paradox, das kein Ende unseres Denken fordert, sondern einen veränderten Ausgangspunkt.¹⁴ In der Antike wurde dieser geistige Bereich unter anderem mit dem Begriff der „Mania“ zu erklären versucht, im 17. bis 19. Jahrhundert mit dem des „Genies“, und man suchte in beiden Diskursen zugleich zu systematisieren, inwiefern er sich nicht systematisieren läßt.¹⁵ Es wurde damit eine Grenze des Verstehbaren unseres Verstehens markiert, mit dem Ziel, zugleich auf beiden Seiten dieser Grenze Erkenntnisse zu gewinnen: wenngleich nicht *als Der/Dieselbe*. Eine gewisse strategische Schizophrenie, Gleichzeitigkeit des Einnehmens inkompatibler Perspektiven

¹³ Vgl. unten Abschnitt 1.3.

¹⁴ Zur unvermeidlichen Verknüpfung von Selbststrückbezüglichkeit und Paradoxien vgl. etwa Watzlawick/Beavin/Jackson: *Menschliche Kommunikation*, S. 240.

¹⁵ Vgl. beispielsweise Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 46, S. 182.

gehört zu dieser Forschungsabsicht dazu. Bei Platon äußerte sie sich folgerichtigerweise in der Artikulationsform des Dialogs. In dieser Arbeit geht es um den Versuch, diese Grenze zu untersuchen und sie dabei als möglichst etwas anderes denn eine *Grenze* zu verstehen.¹⁶

Die vorliegende Kreativitäts,theorie‘ ist damit gerade keine Genie- oder Manie-Theorie. Sie ist vielmehr eine Selbstverständigung des menschlichen Denkens.¹⁷ Das Denken will sich selbst und sein Anderes begreifen – begreifen, daß das scheinbar ‚Anderer‘ des Denkens auch Denken ist, aber ein anderes geartetes. Nach diesem ‚Anderen‘ wurde im Verlauf der Geschichte vor allem an zwei Orten gesucht: einmal gleichsam transzendentalphilosophisch als *Ab-* oder *Urgrund* seiner, im Sinne des ‚Davorliegenden‘, der kategorial-logischen Bedingtheit¹⁸, und einmal als Abgrund alias Grenze im Sinne des ‚Danebenliegenden‘: Kreativität als der Bereich, wo der rationale ‚feste‘, Boden endet. Zu beiden Orten wurde in der Geschichte des Denkens überlegt, ob hier eine andere Vernunft, Logos, Gesetzmäßigkeit vorliegt, oder ob hier Chaos herrscht bzw. darwinistisch wirkender Zufall.¹⁹ Diese Studie bezieht behauptet ersteres, in einer Form allerdings, in der sich die Differenz zwischen beiden Alternativen verflüssigt.²⁰

1.3 „Kreativität“: logisches Phänomen, negatives Konzept und Bezeichnung von Denk- und Handlungsformen

Man muß Heimat haben, um sie nicht nötig zu haben. So wie man im Denken das Feld formaler Logik beherrschen muß, um darüber hinauszuschreiten in fruchtbare Regionen des Geistes.

Antoine de Saint-Exupéry

Was soll der Begriff „Kreativität“ in dieser Studie bezeichnen? Seine Anwendung ist, dem Vorkommen in der Alltagspraxis entsprechend, bewußt offen, inklusiv gehalten. Kreativität ist formal ein rein negativer Begriff, ein Grenzbegriff. Er bezeichnet das (noch) Unbestimmte: einen Bruch mit dem Bekannten. Eine Leistung als „kreativ“ zu bezeichnen bedeutet grundsätzlich, daß jemand anders operierte als erwartet; die Person hat nicht so agiert, wie es Usus, Regel oder Erfahrung nahelegten. Die in konkreten Zusammenhängen geäußerte Aufforderung ‚sei doch mal kreativ!‘ bedeutet: weiche ab, von dem, wie Du es bisher gemacht hast, mache es nicht wie andere, brich mit dem Usus, mache einen Sprung (über die Regeln dessen hinaus, was bisher Praxis, Regel, Logik war). Man sieht, daß „kreativ“ etwas markiert, was die kreative Handlung *nicht* sein soll. Demgegenüber sie an-

¹⁶ „Die Grenzen müssen die relevanten Wege einschließen, nicht abschneiden.“ Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes*, S. 592

¹⁷ Eben dies läßt sich anhand von Kants Genietheorie zeigen – vgl. dazu unten Kap. 4.3.3.

¹⁸ Michel Foucault versuchte dies im Anschluß an Kants *Kritik der reinen Vernunft* in seiner Monographie *Die Ordnung der Dinge*, insbes. Kap. 9.

¹⁹ Nicht wenige Kreativitätstheorien implizieren daher darwinistische Modelle; vgl. dazu unten Kap. 6 und 7.2.

²⁰ Vgl. hierzu unten Kap. 2 sowie 7.4.

ders ist.²¹ Eben hier entspringt die häufige inhaltliche Assoziation von „kreativ“ mit „neu“, neuartig oder auch „frei“. Der Begriff ist insofern zunächst eine rein negative Qualifizierung: einen unbestimmten Bruch-mit, ein anders-als bezeichnend. Kreativität ist folglich ein zumindest zweiwertiges Konzept: abhängig von etwas, *demgegenüber* sie anders sein, von dem sie abweichen soll. Das heißt zugleich, daß das ihr strukturell eigene Moment der Freiheit oder auch Spontaneität – „Kreativität“ ist ein in seiner Anschlußlogik offener Begriff – im selben Atemzug eine Bindung gewinnt: an etwas, das selbst bestimmt sein muß, damit eine Freiheit-von überhaupt möglich ist. Eben hier artikuliert sich die ‚kreativitätstheoretische‘ Weisheit, daß erst maximales materiales Können („Transpiration“) die Voraussetzung dafür ist, daß ein kreativer Akt („Inspiration“) entstehen kann.

„Freiheit“ ist mithin ebenfalls ein negativer, zweiwertiger und offener Begriff. Dasselbe gilt für das Konzept der mit Freiheit und Kreativität verbundenen „Spontaneität“ (Kreatives „kommt“, unantizipierbar).²² Spontaneität bedarf Ahnen, vorgängiger Generationen, sie geschieht, wie Kreativität, nicht *ex nihilo*, jedenfalls (um metaphysisch-kosmologische Aussagen zu meiden) nicht im Bereich menschlicher Leistungen. In einer zentralen Hinsicht ist „kreativ“ daher vorab und allgemein bestimmbar: eine kreative Leistung beinhaltet immer sowohl Innovation wie Tradition – die reine Abweichung, der reine Bruch ist logisch nicht möglich. Dies ist die ‚Dialektik‘ des Neuen und zugleich die ‚Dialektik der Kreativität‘.

Damit zeichnet sich ab, daß der häufige Einwand gegen die Existenz menschlicher Kreativität, sie könne nur mittels Neu-Kombination des Alten vor Augen stellen, was in seinen Elementen schon vorhanden war, sie könne nichts erfinden – daß dies nicht nur kein Einwand ist, es formuliert vielmehr umgekehrt, worin der hervorbringende Motor des Kreativen liegt. Auf der Basis reiner Re-Kombination des Alten ist stets die Emergenz von phänomenologisch Beispiellosem als Ergebnis möglich, genauer: auf die Dauer nicht zu verhindern. ‚Emergenz‘ von Neuem aus der Re-Kombination des Alten heißt: das Neue ist einerseits *präzedenzlos* (im Sinne von: gehorcht anderen Gesetzlichkeiten oder Funktionsweisen als dasjenige, woraus es ‚zusammengesetzt‘ ist), andererseits *nie voraussetzungslos*: es hängt genealogisch von etwas ihm Vorausgehenden ab.²³ Und dieses Vorherige ist auch in seinen (überwundenen) Gesetzmäßigkeiten zwingende Voraussetzung für Neues: was sich daran zeigt, daß der Besitz jener Expertenkenntnis des Materials und der Regeln, die man im kreativen „Sprung“ schließlich gebrochen oder verlassen haben wird, dafür unabdingbar ist. *Dies heißt, daß Kreativität weder nach dem Modell der creatio ex nihilo, des göttlichen Demiurgentums gedacht werden kann, noch als „reine Rekombination“ vorhandener Elemente.* „Kreative Sprünge“ kommen isoliert (*ex nihilo*) nie vor, sondern immer nur auf der Basis einer Wissens- oder Handlungs-Praxis.

²¹ Dabei ist es in konkreten Kontexten meist von charakteristischer Schwierigkeit anzugeben, wovon man sich negativ absetzt, was dieser „Sprung“ genau für einer ist, womit ein „Bruch“ vorgenommen wird, was es ist, demgegenüber man sich anders, negierend und in diesem Sinne ‚neu‘ verhält; dies wird gleich noch einmal aufgegriffen.

²² Henri Poincaré benutzt den hier verwendeten Begriff von „Freiheit“ in einem unserem vergleichbaren Sinne in „Die mathematische Erfindung“, S. 49f. Vgl. zu Poincaré ferner unten Kap. 7.

²³ Zum Konzept der Emergenz und seine Verwendung bei Michael Polanyi vgl. unten Kap. 7.

Die Rede von Sprung oder Bruch impliziert logische Anschlussfragen: *wovon weg* einen Sprung? *Womit* einen Bruch? Was ist es, wozu sich anders, negierend und in diesem Sinne ‚neu‘ verhalten wird? Ist es die „Sprache“? Das Denken in Begriffen – statt in Bildern? Der Sprach-Logos? Rationalität? Das Gesetz des Widerspruchs, das Gesetz vom auszuschließenden Dritten? Jede dieser Antwortmöglichkeiten, so wird sich herausstellen, ist für sich allein so irreführend wie sie andererseits als Bestandteile zutreffend sind.

Die strukturelle Negativität des Begriffs „Kreativität“ deutet zugleich an, inwiefern die Idee der Kreativität zwar entgegen verbreiteter Auffassungen nicht im strengen Sinn ein Paradox bezeichnet, jedoch ein logisches Problem.²⁴ „Logisch“ bezieht hier das Formallogische ein, ist aber nicht auf es beschränkt: Es meint die Formen des Übergangs vom Einen zum Anderen (Zeichen, Zustand, Behauptung, Handlung). Logische Probleme sind damit Übersetzungs- oder Übertragungsprobleme (wie komme ich widerspruchsfrei von ‚a‘ nach ‚b‘). Wenn „negativ“ zugleich „offen“ meint, ferner aber auch „nicht chaotisch“, so liegt in der näheren Bestimmung dieses Verhältnisses eine logische Herausforderung. Eben diese Bestimmung wird in Kapitel 2 vorgenommen, in welchem Kreativität als Produkt eines dort näher bestimmten *Übersetzungsverhältnisses* charakterisiert wird, das zwischen zwei Seiten stattfindet, die je unterschiedlichen logischen Eigengesetzlichkeit gehorchen.

So weit die begriffliche Umkreisung der ‚Intension‘ des Begriffs „kreativ“. Nun zu seiner Extension. Was kann überhaupt sinnvoll als „kreativ“ bezeichnet werden? Worauf bezieht sich der Begriff, und worauf nicht? In Frage kommen drei „Klassen“: a) Handlungen, Prozesse, b) Produkte, Gegenstände und c) Personen, Köpfe.²⁵ Aus Gründen, die gleich erläutert werden, soll „kreativ“ sich in dieser Arbeit ausschließlich auf die erste Gruppe beziehen: auf Handlungen, Aktivitäten, Prozesse (zu denen auch Denken zählt). Also auf das Herstellen von etwas: sei dieses eine Theorie, ein Kunstwerk, ein Werkzeug oder Apparat, ein Beweis, eine Erklärung oder ein Modell. „Kreativ“ bezieht sich nicht auf diese hervorgebrachten Entitäten selbst, sondern auf den Vorgang, den Akt, die Leistung ihres Hervorbringens. Warum diese Beschränkung auf Prozesse, warum nicht auch Entitäten? Die Bezeichnung von Dingen als „kreativ“ steht auch im alltäglichen Sprachgebrauch elliptisch für die Leistung des sie-Hervorbringens. Nicht Gegenstände wie Theorien oder Kunstwerke sind kreativ, sondern sie sind Ergebnisse eines als kreativ qualifizierten Akts. ‚Kreativ‘ soll sich hier ferner auch *nicht* auf kreative Personen beziehen. Einen Menschen ‚kreativ‘ oder einen ‚kreativen Kopf‘ zu nennen, steht für: ‚läßt diverse kreative Leistungen erwarten‘ oder ‚hat die Disposition zu kreativen Leistungen‘, oder, will man keine Dispositionen annehmen, ‚hat kreative Leistungen hervorgebracht‘. Dies gilt unabhängig davon, was man unter „kreativ“ versteht.

Hieraus folgt zweierlei. Erstens: die gegenwärtige Untersuchung ist keine psychologische, auch keine empirische. Es geht nicht um die Analyse von Charaktereigenschaften, um Genieforschung, Persönlichkeitsdispositionen oder kreativitätsfördernde Erziehungsformen. Zweitens: Kreativität beschrieben als eine Leistung oder Aktivität des Denkens

²⁴ Zu den häufig verwendeten Begriffen der Bezeichnung dieser logischen Anomalie zählen „Antinomie“ und „Paradox“; vgl. beispielsweise Jerome Bruner, „The Conditions of Creativity“, oder Dieter Mersch, „Paradoxie der Kreativität. Zu Ortschaften kultureller Produktion“.

²⁵ Vgl. zu dieser Unterscheidung auch Matthäus, „Kreativität“, S. 1194f.

und Handelns schränkt die Möglichkeit dessen, wie sie beschrieben oder „erklärt“ werden soll, erheblich ein. Wenn es so etwas wie eine Antwort oder eine Theorie auf die Frage nach Kreativität gibt, wird ihr auch von dieser Seite her eine Dynamik, etwas Prozessuales innewohnen.

Zusammengefaßt: Der Extensionsbereich des Begriffs „Kreativität“ ist in dieser Arbeit auf Aktivitäten wie Denken bzw. Handeln beschränkt und beinhaltet potentiell so umfassende Bereiche wie die der Wissenschaften, Künste, des Alltagslebens, Industrie, Wirtschaft, Diplomatie und vieles mehr. Kreativität bezieht sich nicht auf Dinge bzw. Entitäten selber – wie kreative Gegenstände oder kreative Köpfe. Untersucht werden weder Produkte noch Dispositionen. Es geht um Aktivitäten: Denk- oder Operationsmodi, Verknüpfungsformen, in diesem Sinne Handlungen. Einbezogen werden damit auch Denk- oder Operationsmedien: das *In-was-denken/handeln/symbolisieren-wir*: in diesem Sinne Formate und die ihnen innewohnende ‚Logik‘ des beanspruchten Materials.²⁶ Es geht im weitesten Sinne um Denkformen – die sich jedoch auch in einer Handlungspraxis äußern können, ohne je explizit mental gespiegelt zu werden.²⁷

1.4 Wir können nicht *nicht* kreativ sein

Diese Untersuchung sagt damit nicht, was Kreativität *ist*. Sie sagt stattdessen, warum sich Kreativität nicht vermeiden läßt. Warum wir nicht *nicht* kreativ sein können. Inwiefern Kreativität, das Herstellen von Neuem, die Innovation, Weiterentwicklung (und mit ihr im Schlepptau Fehlschläge, Katastrophen, Rückschritte) notwendig mit dem Denken, Handeln und Sein verknüpft sind. Wieso die Entwicklung des Geistes und der Natur in gewisser Weise irreversibel ist. – Der Seiteneffekt einer solchen umgekehrten Betrachtung kann dann tatsächlich auf sekundärem Wege in der Entdeckung von Strategien liegen, wie sich dasjenige, was wir kreatives Handeln nennen, befördern läßt.

Ein Kern der Überlegungen liegt wie schon angedeutet darin, daß die geistige Entwicklung, das geistige Tun in Übersetzungs-, Transformations-, Abbildungsverhältnissen besteht. Genauer, es werden Denk- und Darstellungsformen aufeinander abgebildet (oder ineinander übersetzt), und dies im Dienste einer ununterbrochen stets neu hergestellten Re-Figuration, Verflüssigung, Erleichterung oder ‚Ökonomisierung‘ des Denkens. Die dabei miteinander konfrontierten Seiten – die konkret grenzenlos mannigfaltig sein können – lassen sich analysieren mit der hier vertretenen Grundthese, derzufolge es in unserem Denken unweigerlich nicht nur ein, sondern *zwei* logische Konzepte von Präzision, von Genauigkeit gibt.²⁸ Wir „ticken“ in zwei ‚logischen‘ Formen und Richtungen gleichzeitig, und dies tun wir nicht versehentlich, sondern dieser gleichsam zweistellige, diastolisch-systolische Denk-Rhythmus ist der Motor, der uns vorwärtstreibt und uns das Probleme-Lösen und Erfindungen-Machen ermöglicht. Die beiden logischen Konzepte

²⁶ Diese Thematik wird unten insbesondere in Kapitel 5 ausgeführt.

²⁷ Letzteres Konzept des Denkens findet sich etwa in Gilbert Ryle, *Der Begriff des Geistes*, vgl. ferner auch Michael Polanyis Unterscheidung von „knowing-that“ und „knowing-how“, welcher man eine parallele Unterscheidung bezüglich des Denkens an die Seite stellen könnte, in Michael Polanyi, *Implizites Wissen*, Kap. 1.

²⁸ Konkret gibt es mannigfaltige Formen der Präzision, aber logisch basieren sie auf zweien.

von Genauigkeit sind: „*jeder Unterschied zählt*“²⁹ und „*ziehe eine Grenze des Unterscheidens*“. Erstere Darstellungsweisen sind „*dichte*“ oder „*kontinuierliche*“ (in diesem Sinne „*analoge*“) Artikulationsformen³⁰; zu ihnen gehören etwa Bilder, Gesten, Tonfälle und generell „*Expressives*“. Hier sind stets Nuancen von Bedeutung. Letztere Darstellungsweisen sind finite, diskrete oder auch „*digitale*“ Artikulationsformen: darunter Schriften, Zahlen, Formeln, Schemata, Notationen. All unsere mentalen Denk- und Darstellungsformen lassen sich als „*Stellungnahmen*“ zwischen, d. h. innerhalb des Feldes dieser beiden logischen Verhaltensoptionen begreifen. Zwischen „*jeder Unterschied zählt*“ und „*differenziere endlich*“ liegt ein grundlegender Unterschied, eine logische Kluft. Diese Denk- und Handlungsformen sind inkommensurabel oder auch: es sind inkompatible Prozesse. Das heißt: indem zwischen ihnen Inhalte hin- und hergemapt, aufeinander abgebildet werden (was konkret ständig geschieht), bleiben notwendig Reste, Widerständigkeiten, Überschüsse: gleichsam ‚Kopierfehler‘, *strange loops*, Irregularitäten. Diese Reste und Überschüsse enthalten – neben viel Abfall – Neues; sie sind das „*Gold*“ des Denkens. Kreative Leistungen sind vielfach als glückliche Kategorienfehler anzusehen.

Statt uns in einer unaufhörlichen Jagd nach Kreativität zu finden, läßt sich die Perspektive auf dieses kulturelle Phänomen also auch umkehren. Wir versuchen ständig in unseren Darstellungs- und Artikulationsbemühungen, an uns selbst und andere anzuschließen, sie in gewissem Sinne zu wiederholen, zu repetieren, kopieren, bevor wir (daraus) etwas Neues machen; doch wir können nicht zweimal dasselbe denken, wir *formulieren um*, wir *bilden ab*: mit dem unwillkürlichen Ziel, *abzukürzen*. Unser Denken ist auf Beschleunigung aus; bei jedem ‚zweiten‘ Mal sind wir unweigerlich getrieben, die Daten neu und effektiver zu ordnen.³¹ Der Mensch sucht bekanntlich Komplexitätsreduktion, dafür nutzt er unter anderem die Sprache, Formeln, Notationen. Klassifizierung ist Ökonomisierung, ist: die Welt aufteilen in Aspekte, auf die zu achten ist und Aspekte, die sich vernachlässigen lassen. Es geht darum, die Daten- oder Informationsmenge handhabbar zu machen.

²⁹ Das heißt in anderen Worten: zwischen beliebigen zwei Unterschieden gibt es immer noch einen dritten.

³⁰ Der Terminus „*Dichte*“ entstammt der Mathematik und wurde als Gegenbegriff zum „*Notationalen*“ von Nelson Goodman eingeführt, um *ästhetische* Lesarten von Symbolsystemen logisch zu charakterisieren (*Sprachen der Kunst*, Kap. IV). Mathematisch gesehen ist eine durchgängig geordnete Menge dicht, wenn zwischen je zwei verschiedenen Elementen ein drittes gefunden werden kann. Dies drückt, z. B. beim Messen mit rationalen oder reellen Zahlen, die beliebige Verfeinerbarkeit der Bestimmungen aus: „*jeder Unterschied zählt*“. Was mit dem Begriff in der Philosophie ausgedrückt werden soll, ist phänomenal ein Kontinuum; dabei wird allerdings strenggenommen vernachlässigt, daß „*Dichte*“ ein Kontinuum bedeuten *kann* (Menge der reellen Zahlen, Punkte auf einem Zahlstrahl), aber nicht *muß* (Menge der rationalen Zahlen). Diese mathematische Unterscheidung jedoch zwischen der dichten Menge der rationalen Zahlen und dem Kontinuum der reellen Zahlen, die nach Dedekind [Richard Dedekind, *Stetigkeit und irrationale Zahlen*] darin liegt, daß nur im Kontinuum der reellen Zahlen jeder Schnitt durch eine Zahl hervorgebracht wird, spielt für die hier relevante Unterscheidung zwischen finitem und infinitem Unterscheiden keine Rolle. Der zentrale Punkt ist dieser: Die Lesart eines Phänomens *als Kontinuum* bzw. als „*dicht*“ (im philosophisch-ästhetischen Sinn) wird hier nicht als Gegenstück des Differenzierens, sondern nur als Gegenstück *finiten, endlichen* Differenzierens aufgefaßt. – Vgl. hierzu unten Kap. 5.

³¹ Jeder wiederholte Gedanke verändert bekanntlich die Hirnstruktur, es gibt Verstärkungen von Verbindungen, Einkurvungen, die jede Wiederholung eines Gedankens zu einem alterierten Gedanken macht und diesen „*Abkürzungseffekt*“ zeitigen.

Wer sie am effektivsten reduziert, kann mit größerer Komplexität umgehen.³² Eben dieses unwillkürliche Ökonomisieren ist es, was potentiell Kreativität als Überschuß, Beiprodukt, „Abfall“ freilegt – indem Informationen von einem Format der Darstellung auf ein anderes Format abgebildet, übersetzt werden: etwa Daten in Bilder. Die Erfindung von Bildern für Sprache und die Erfindung von Sprache für Bilder sind einfachster Ausdruck solcher Ökonomisierungsprozesse. Die notwendigen Verluste und mit ihnen einhergehenden strukturellen Überschüsse (im Fall der Kunst die spielerischen Explorationen) dieser Übersetzungen sind es, die die Keime und Ermöglichungsbedingungen für Neues, für Problemlösungen, für überraschende Schöpfungen beinhalten.

Diese Position versteht sich als Gegensatz zu zwei üblichen logischen Alternativen, auf die viele Diskurse zum Thema reduzierbar sind: einerseits jene von Kreativität als intentionalem Schaffen „ex nihilo“, nach dem Modell göttlicher Kreativität, andererseits die genannte komplementäre Konzeption von (intentionalem oder zufälligem) kreativem Schaffen als reinem Um-Schaffen von bereits Vorhandenem, das nur neu zusammengesetzt oder -gewürfelt wird und dabei sozusagen andere Formen annimmt. Beiden – konzeptionell aufeinander bezogenen – Positionen gegenüber beansprucht die hier vertretene Auffassung eine Gegenposition einzunehmen, gleichsam ein *nicht-vermittelndes* Drittes. Das Neue stammt demzufolge weder aus dem Nichts, noch ist es das Alte in neuer Kombination. Sondern das Neue ist die *nicht vermeidbare Abweichung* – aus der potentiell neue Stufen der Organisation emergieren.³³ Dies jedoch nicht im trivialen oder neutralen, ontologischen Sinne der Idee, daß „alles fließt“ (Heraklit), daß alles Seiende *prozeßhaft*-Seiendes ist (Nietzsche, Whitehead) oder auch modern, daß jeder Sinn „gleitet“ (Derrida). Sondern im logischen Sinn: daß das in der Tat prozessuale Abbilden (mapping) mit Abweichungen, Resten, Überschüssen einhergeht, nicht nur versehentlich, sondern aus logischen Gründen, strukturell „eingebaut“ und neben trivial Neuem auch unvermeidlich Innovatives, relativ zu bestimmten Zwecken Besseres mit sich führen. Wie dies genauer geschieht, dies will die „Grundidee“ dieser Arbeit näher klären.³⁴ Was aus dieser Sicht folgt ist grundsätzlicher Art und wird am Schluß dieser Überlegungen ausgeführt. Es bedeutet letztlich, daß Kreativität, innovatives Denken nicht zu suchen ist und letztlich immer zu wenig existiert, sondern im Gegenteil: sie existiert latent im Überfluß, es gilt sie zu bremsen und zu kanalisieren, zu lenken, sie einzusetzen.

Die prinzipiellen Konsequenzen dieser Theorie des Kreativen sind erheblich; sie werden im Schlußkapitel skizziert. Sie beinhalten vor allem eine grundlegende *Entspannung*. Nicht etwas tendenziell Fehlendes gilt es zu suchen in der Globus- und Disziplinen-umspannenden Suche nach dem rettenden Gut Kreativität. Nicht ein prinzipielles Defizit, ein Mangel ist zu beheben unter hohem Einsatz endlicher Ressourcen, sondern es gilt umgekehrt sich dessen zu bedienen, was als Überschuß, Abfall, drohendes Chaos stets schon vorhanden ist und dessen man sich zu entledigen suchte. Es gilt, dieses Potential nicht auszulöschen, sondern im Gegenteil auf das jeweilige Ziel hin einzugrenzen. Nicht *mehr*

³² Bildgebende Hirnscan-Verfahren zeigen beispielsweise, daß hochbegabte Mathematiker sich von gewöhnlichen Mathematikern beim Lösen schwieriger Aufgaben dadurch unterscheiden, daß in ihren Hirnen weniger geschieht (nicht mehr).

³³ Zur Figur der Emergenz im hier verwendeten schöpferischen Sinne vgl. das gleichnamige Kapitel in Michael Polanyi, *Implizites Wissen*.

³⁴ Sie wird näher ausgeführt in Kapitel 2.

Kraft ist aufzuwenden und so zur institutionellen, monetären und individuellen Erschöpfung und Ausbeutung global beizutragen, sondern deutlich weniger. Dafür ökonomischer, gezielter. Es ist dies letztlich eine ganzheitliche Sicht, eine Perspektive, die zudem einiges von dem enthält, was in systemtheoretischen sowie kybernetischen Debatten diskutiert wurde, auch im Sinne dessen, was Gregory Bateson in seiner Rede von einer „ecology of mind“ noch bis in die 80er Jahre zu entwickeln versuchte.³⁵

1.5 Zum Aufbau

Das Buch verfolgt wie schon angedeutet eine systematische Grundthese, die sich wie ein roter Faden durch die Ausführungen zieht. Diese wird zunächst im folgenden Kapitel 2 vorgestellt. Obwohl besagte These vor allem mit dem Instrumentarium philosophischer, insbesondere „analytischer“ Reflexion ab der Mitte des 20. Jahrhunderts gewonnen ist (und Elemente der Informations- und Kommunikationstheorie einschließt), finden sich in der älteren Geistesgeschichte einige herausragende philosophische Momente, in denen die für ihre Entwicklung zentralen begrifflichen Weichenstellungen und problemarchitektonischen Umkonzeptionen statthatten. Diese haben die Debatten der heutigen *philosophy of mind* sowie Erkenntnistheorien geprägt und damit auch die Entstehung und Gestalt der hier vertretenen Grundthese. Daher wird ihr Auftreten – in scheinbar ganz anderer Erscheinungsform – zunächst anhand zweier ausgewählter Epochen der Philosophie- bzw. Geistesgeschichte vorgestellt. Im ersten historischen Hauptteil der Arbeit ist dies die griechische Antike (Kapitel 3); dargestellt wird die Denkfigur vor allem an Platons „Daimon“-Konzept aus dem „Symposion“, samt einiger Ausflüge in seine „Mania“-Konzeption, die zum heutigen Begriff des „Unbewußten“ und der „Inspiration“ konkrete Verbindungen hat.³⁶ Der zweite Abschnitt des Antike-Kapitels behandelt Aristoteles’ „phantasia“-Charakterisierung aus „De Anima“: einen Text, ohne den diverse anschließende Reflexionen der Philosophiegeschichte wie etwa die Konzepte von „Anschauung“ und „Begriff“ in der uns vorliegenden Form nicht gebildet worden wären. Kants Begriff der „Einbildungskraft“ etwa ist ohne Aristoteles’ Begriff der *phantasia* nicht zu denken – obwohl beide alles andere als identisch sind.

Dem folgt der zweite historische Hauptteil: die Phase zwischen Leibniz und Kant (Kapitel 4). Unter anderem in Gegenreaktion auf Descartes’ Bestimmung, daß alles was „klar und deutlich“ erkennbar ist, wahr sei³⁷, führt Leibniz das ‚Kontinuierliche‘ oder ‚Indiskrete‘ in die Epistemologie ein.³⁸ Aus seinem damit verbundenen Stufen- und Aufstiegs-

³⁵ Vgl. hierzu unten Kap. 6 und 7. Vgl. ferner Gregory Bateson, *Steps to an ecology of mind*, deutsch: *Ökologie des Geistes*, vgl. auch ders., *Mind and Nature*, deutsch: *Geist und Natur*, sowie: *Angel’s Fear*, deutsch: *Wo Engel zögern*.

³⁶ Allerdings werden hier keine geistesgeschichtlichen Genealogien, sondern logisch-strukturelle Parallelen verfolgt.

³⁷ Vgl. Descartes, *Discours de la Méthode* Teil 2. sowie ders. *Meditationes*, Vierte Meditation („Über Wahrheit und Falschheit“), Punkt 15, 17.

³⁸ Vgl. dazu unten Kap. 4.1 (zum Begriff der „petites perceptions“).

modell der Erkenntnis³⁹ wird im Verlauf der nächsten 100 Jahre ein letztlich überraschend anders geartetes „Zwei-Stämme“-Modell: unter tätig-kritischer Mitwirkung u. a. Christian Wolffs und Alexander Gottlieb Baumgartens. Kants „Kritik der reinen Vernunft“ bildet hierbei den Kulminationspunkt einer vorausgegangenen, gut ein Jahrhundert währenden Phase lebendigster erkenntnistheoretischer Auseinandersetzungen – wovon auch noch die Umkonzeptionen des Werks von der ersten zur zweiten Auflage zeugen. So ist es der nur zehn Jahre ältere Baumgarten, dem Kant die Rede von der „transzendentalen Ästhetik“ im Eingangskapitel der „Kritik der reinen Vernunft“ verdankt wie auch das theoretische Instrumentarium der „Kritik der Urteilskraft“. Insbesondere Baumgartens „*Metaphysica*“ bildete jahrzehntelang die Basis von Kants Universitätsvorlesungen. Das berühmte Diktum der „Kritik der reinen Vernunft“, das bis heute als Echo durch zahllose erkenntnistheoretische Debatten hallt⁴⁰, „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind“⁴¹, wäre gleichermaßen ohne die erkenntnistheoretischen Generations- und Emanzipationskämpfe seiner Vorgänger nicht denkbar.⁴² Dies wird im zweiten historischen Hauptteil dieser Arbeit (Kapitel 4) ausführlich beschrieben: u. a. anhand des Prozesses der wiederholten Umakzentuierung des seit der Antike diskutierten Verhältnisses von Sinnlichkeit/Anschauung und Begrifflichkeit/Sprache/Denken: etwas begründend, das man „*Epistemologie-als-Ästhetik*“ nennen könnte und das heute aktueller ist denn je.⁴³ Für die zentralen logisch-systematischen Konzepte, derer sich spätere kreativitätstheoretische Diskurse bedienen, werden hier die theoretischen Grundsteine gelegt: von der „unbewußten Wahrnehmung“ (Leibniz) über das „unbewußte Denken“ (Baumgarten) bis hin zum „Genie“-Konzept (Kant).

Der systematische Hauptteil (Kapitel 5 bis 7) stellt die eingangs exponierte Grund-Idee anhand zeitgenössischer Theorien dar, wobei diese zugleich weiterentwickelt werden. Die Linie zwischen „historisch“ und „systematisch“ ist dabei in der Diskurspraxis nie scharf zu ziehen; selbstverständlich beinhalten die „historischen“ Kapitel im Kern systematische Überlegungen von aktueller Sprengkraft; und sämtliche systematischen Reflexionen entbehren ohne das Bewußtsein ihrer eigenen Historizität aller theoretischen Tiefendimension.⁴⁴

³⁹ Es findet sich implizit v. a. in den „Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen“ (1684) sowie den *Nouveaux Essais* (1703/05), vgl. unten 4.1.

⁴⁰ Man denke etwa an John McDowell, *Mind and World*.

⁴¹ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 75.

⁴² „Wie nun die Beurteilungskraft ohne Geist ganz kalt und matt ist, so ist der Geist ohne die Beurteilungskraft ausschweifend und blind.“, so etwa Johann Christoph Gottsched, in *Vernünfftige Tadlerinnen II*, S. 61, zitiert nach Baemler, *Das Irrationalitätsproblem*, S. 147.

⁴³ Die entscheidenden Akteure in diesem Prozeß sind wiederum Wolff und vor allem Baumgarten. Über Kant, Ernst Cassirer und Susanne K. Langer gelangte dieser Diskurs dann durch Nelson Goodman in die zeitgenössische analytische Philosophie (vgl. dazu auch unten Kap. 5), von wo er nicht zuletzt in den Medien- und v. a. Bildtheorien etwa eines W. J. T. Mitchell weiterlebt.

⁴⁴ Wie prekär allerdings noch heute an Universitäten die philosophische Auftrennung in „historisch“ und „systematisch“ ist, zeigt sich beispielsweise in der Begründung der Ablehnung eines Kandidaten seitens einer Berufungskommission für eine Universitätsprofessur: „Er konnte den Verdacht nicht ausräumen, daß er sich für historische Fragen nur aus systematischen Gründen interessierte.“ (Persönliche Mitteilung)

Die systematischen Hauptteile schließen vor allem an theoretische Ideen Nelson Goodmans, Fred Dretskes und Gregory Batesons an, unter selektiver Hinzuziehung von Überlegungen Bertrand Russells und Ludwig Wittgensteins (Kapitel 5 und 6). Goodman und Dretske gaben, obwohl sie selbst keinerlei Kreativitätstheorie vorlegten oder auch nur thematisierten, durch ihre theoretischen Entscheidungen Impulse zur Entwicklung der hier verfolgten Grundidee. Bateson wiederum, obwohl kein Berufsphilosoph, wird ausführlich vorgestellt und weiterentwickelt, da sein Denken Ansätze zu einer (aus seinen Texten schwer zu rekonstruierenden) Kreativitätstheorie beinhaltet, die zu dem hier Vorgestellten in einigen Hinsichten überraschende Parallelen hat. Sein von ihm ausdrücklich als „epistemologisch“ beschriebener Ansatz öffnet die Philosophie ferner hin zu einer Transdisziplinarität, die sich nicht nur in kreativitätstheoretischen Diskursen heute kaum noch ignorieren läßt.

Das Abschlußkapitel liefert zuerst eine kurze Zusammenfassung (7.1) und diskutiert anschließend die Frage, in welcher Form sich die systematische Grundfigur, die den roten Faden der Überlegungen bildet, durch diesen Durchgang verändert und konkretisiert hat (7.2). Anschließend wird eine bei Leibniz und später bei Bateson wiederholt gefundene Anomalie beleuchtet: das, kurz gesagt, logische Ineinander der Abstiegs- und Aufstiegs-metapher der Erkenntnis (7.3). Die „Black Box“-Metapher der Kreativität wird anschließend re-evaluiert und in eine neue Gestalt überführt (7.4). Zugleich wird die zweistellige Grundfigur der Arbeit mit einem dreistelligen Konzept kombiniert, das sich im Durchgang bereits mehrfach andeutete: dem „Schema“ oder auch der „Gestalt“ als vermittelnder systematischer Instanz (7.5).

Die Konsequenzen münden schließlich in einige abschließende Ausblicke. Zunächst wird überlegt, welche Desiderate, zukünftige Untersuchungen betreffend, aus dem Bisherigen folgen (7.6). Der zweite Ausblick leitet aus dem Vorangegangenen Schlußfolgerungen samt einer Art „Verhaltensanweisung“ ab (7.7, 7.8). Schließlich (8.) werden konkrete Konsequenzen für unsere kreative Praxis beleuchtet, auch hinsichtlich der Gesamtheit menschlicher Bemühungen, den ökologischen, ökonomischen und mentalen Herausforderungen unseres Planeten anders als eskalierend zu begegnen.