

6 Kreative Erfahrung und Globalisierungskritik

„Podemos dizer que a razão moderna está cativa nas malhas do poder economico e político. É pela fantasia que a sociedade e os oprimidos conseguem transcender a prisão e entrever um mundo distinto deste, perverso, que lhes nega participação e vida“ (Boff 1993: 104).¹²²

„La loca locura de una convocatoria a los cinco continentes para reflexionar críticamente sobre nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro, encontré que no estaba sola en su delirio y, pronto, locuras de todo el planeta empezaron a trabajar en traer el sueño a reposar en la realidad [...]. Un sueño soñado en los cinco continentes puede llegar a hacerse realidad en la realidad“ (EZLN 1996c).¹²³

„Everything said here is a work in progress – my modest contribution to the movement’s ongoing appeal to the collective imagination and to our collective will to create another world“ (George 2004: 159).

„Durch die Fantasie“, kann die Gesellschaft, so Leonardo Boff in der zitierten Passage, das Gefängnis des Status quo transzendieren und eine andere Welt

122 Wir können sagen, dass die moderne Vernunft gefangen ist in den Maschen der wirtschaftlichen und politischen Macht. Durch die Fantasie schaffen es die Gesellschaft und die Unterdrückten, aus dem Gefängnis auszubrechen und eine Welt zu errahnen, die anders ist als diese perverse Welt, die ihnen Teilhabe und Leben verweigert.

123 Die verrückte Verrücktheit eines Aufrufs an alle fünf Kontinente, kritisch über unsere Vergangenheit, unsere Zukunft und unsere Gegenwart zu reflektieren, fand heraus, dass sie in ihrem Delirium nicht alleine war, und bald begannen die Verrücktheiten des ganzen Planeten, daran zu arbeiten, den Traum in die Realität zu holen [...]. Ein auf fünf Kontinenten geträumter Traum kann Realität werden in La Realidad.

erahnen. Die Zapatisten beschwören hingegen die „verrückte Verrücktheit“ ihres Aufrufs, sich im Hochland von Chiapas mit Menschen aus fünf Kontinenten zu versammeln und betonen, dass der „Traum“ sich dort erfüllt hat. Susan George stellt ihre Veränderungsvorschläge als einen Beitrag zur „kollektiven Imagination“ einer Bewegung dar. Boff, die Zapatisten und George verweisen also aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Erfahrungsdimension der Kreativität. Wie im Folgenden aufgezeigt werden soll, taucht diese Erfahrungsdimension in den Texten der Globalisierungskritik als Motivation, Form und Ziel politischen Engagements auf. Dazu wird zunächst die Struktur der kreativen Erfahrung charakterisiert, bevor drei Themenkomplexe diskutiert werden, die für die Argumentation der Globalisierungskritik zentral sind: Die Aneignung der vormals als transzendent gedachten Kreativität durch den Menschen, die Frage nach dem Subjekt der kreativen Erfahrung (Individuum vs. Kollektiv), sowie die Bedeutung der Kreativität für die Überzeugung von der Formbarkeit politischer Ordnung, allen voran in Utopismus und Vertragsdenken.

6.1 DIE KREATIVE ERFAHRUNG

6.1.1 Zur Struktur der kreativen Erfahrung

Unter der kreativen Erfahrung soll diejenige Form der Imagination verstanden werden, durch die etwas – zumindest für den Erfahrenden – völlig Neues hervorgebracht wird.¹²⁴ Das Organ der Erfahrung ist dabei die Imagination in ihrer occasionellen Ordnung, d.h. insofern sie nicht an die Kausalität der Dingwelt gebunden ist (vgl. Leidhold 2002: 140). Die Form der Partizipation ist damit nicht-gegenständlich. Die Quelle des Bezugs liegt beim Erfahrenden selbst, kann jedoch nicht – wie etwa die erinnernde Imagination – willkürlich hervorgebracht werden.

Ähnlich wie bei der religiösen Erfahrung können notwendige Bedingungen für eine kreative Erfahrung identifiziert werden. Dazu gehören die Vertrautheit

124 Wenn das dabei Imaginierte zu irgendeinem früheren Zeitpunkt schon von anderen hervorgebracht wurde, relativiert dies zwar in historisch-rückblickender Perspektive die Bedeutung der jeweiligen Vorstellung, negiert jedoch nicht ihren Charakter als kreative Erfahrung. Diesen Zusammenhang formuliert Margaret Boden, indem sie zwischen h-creativity (historical creativity) und p-creativity (psychological creativity) unterscheidet. Während h-creativity auch von der Gesellschaft als eindeutige historische Innovation anerkannt wird, ist p-creativity zunächst nur vom Subjekt selbst als Neues hervorbringend wahrgenommen (vgl. Boden 1994: 5).

mit dem jeweiligen Gebiet – z.B. Kunst, Musik, Mathematik etc. – sowie die ständige Übung im Umgang damit (vgl. Abel 2006: 3 f.). Eine Technik, die besonders für die künstlerische Kreativität als begünstigend gilt, ist das freie Assoziieren auf der Grundlage vorhandener Muster und Formen. Ein Hinweis darauf findet sich bereits in Leonardo da Vincis „Trattato della Pittura“, wo er empfiehlt, in den Wolken, in der Asche eines Feuers oder den Flecken auf einer Wand neue Formen und Gestalten zu entdecken und so den Geist „a varie invenzioni“ anzuregen (Leonardo 1817 [1651]: 60 f.; vgl. Gombrich 1985 [1966]: 82 f.).

Das eigentliche Eintreten der kreativen Erfahrung ist jedoch letztlich kontingent und wirkt in der Erfahrung wie eine äußere Einwirkung. Diesem Charakteristikum der kreativen Erfahrung entsprechen auch sprachliche Ausdrücke wie „einen Geistesblitz haben“ oder „inspiriert werden“. Dass die kreative Erfahrung nicht willkürlich herbeigeführt werden kann, hat zu verschiedenen Spekulationen über ihren Ursprung geführt. Zu den bekannten Topoi gehören hier die göttliche Inspiration und der Traum. Beide Vorstellungen verbindet Michelangelos Kohlezeichnung „Il Sogno“ von ca. 1533 – eines der eindrucklichsten Zeugnisse der Reflexion der kreativen Erfahrung im Medium der Kunst (vgl. Ruvoldt 2003: 100). In der Bildmitte zeigt es einen auf eine Kugel gelehnten Akt, der von einer senkrecht hinabstürzenden Engelsfigur mit einer Trompete angeblasen wird. Diese zielt dabei nicht auf das Ohr des jungen Mannes, sondern auf die Mitte seiner Stirn und damit die Stelle, an der die Tradition der Renaissancemedizin die „*imaginatio*“ lokalisierte (vgl. *ibid.*: 89). Mit dieser Darstellung der Inspiration verknüpft Michelangelo den Titel „Der Traum“ und die an einen Schlafenden erinnernde Körperhaltung.

In Berichten über kreative Erfahrungen steht oft das Element des Durchbruchs, des Überraschenden, des Unerwarteten im Umgang mit bekannten Problemen im Mittelpunkt (vgl. Lenk 2000: 120). Derartige „Aha-Erlebnisse“ werden dabei oft auch als „visionäre“ Erfahrung geschildert. So spricht etwa Mozart davon, dass er ein Stück „mit einem Blick“ übersehen hat und der Mathematiker Poincaré formuliert, dass er die Lösung eines bestimmten mathematischen Problems mit einem Mal mit seinem inneren Auge wahrnahm (vgl. *ibid.*: 189 f.; Poincaré 1952 [1910]: 24), und zwar verbunden mit den Charakteristika von „Schönheit, Plötzlichkeit und unmittelbarer Sicherheit“ (*ibid.*: 26). Selbst in Disziplinen wie Musik und Mathematik spielt für die kreative Erfahrung offenbar nicht das sukzessive und analytische Vorgehen, sondern der einmalige Durchbruch eine zentrale Rolle, wenn auch die kontinuierliche Beschäftigung mit dem Problem zentrale Voraussetzung für einen solchen Durchbruch bleibt (vgl. Lenk 2000: 189 f.; Poincaré 1952 [1910]: 27). Graham Wallas, der bereits

in den 1920er Jahren ausgehend von Poincarés Schilderungen ein Phasenmodell der kreativen Erfahrung entwickelt, unterteilt diese vorausgehende Periode der kontinuierlichen Auseinandersetzung noch einmal in „preparation“ und „incubation“ (vgl. Wallas 1926; Matthäus 1976).

Eng verknüpft mit ihrer Kontingenz ist eine weitere Besonderheit der kreativen Erfahrung. Diese liegt darin, dass sie offenbar nicht bei allen Menschen mit gleicher Häufigkeit, Intensität und Wirkung vorkommt. Diese Beobachtung bietet seit Jahrhunderten Anlass für kontroverse Diskussionen um die Frage, was die Menschen auszeichnet, die besonders bahnbrechende Innovationen in Kunst, Wissenschaft und Technik hervorgebracht haben. In der Psychologie wird mit verschiedenen Methoden versucht, Charakteristika besonders „kreativer“ Persönlichkeiten zu identifizieren (vgl. Matthäus 1976: 1196). Hier werden sowohl bestimmte Eigenschaften (z.B. Originalität), als auch bestimmte Fähigkeiten (z.B. metaphorisches Denken, Flexibilität, Visualisierungsfähigkeit) und schließlich Stile (z.B. die Tendenz zum Hinterfragen von Konventionen) diskutiert (vgl. Sternberg/Tardif 1988: 434 f.; Matthäus 1976: 1195). In besonders vielen Studien zu der Frage wird der Fähigkeit, die jeweils richtigen, d.h. wichtigen und gleichzeitig lösbaren, „Probleme“ zu identifizieren ein hoher Stellenwert beigemessen (vgl. *ibid.*: 435). Daneben gibt es seit Jahrhunderten den Topos der Verknüpfung von Kreativität und Wahnsinn. So identifiziert im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert der Psychiater und Kriminologe Cesare Lombroso „epileptische Psychosen“ als Ursprung kreativen Schaffens (vgl. Matthäus 1976: 1196; Lombroso 1887 [1872]; 1890). Der Topos von der „dunklen Seite“ kreativen Talents ist hingegen schon wesentlich älter. Michelangelo zitiert ihn in „Il Sogno“, indem er rund um die Zentralfigur eine Gruppe Figuren platziert, die bestimmte mit der Melancholie assoziierte Todsünden repräsentieren (vgl. Ruvoldt 2003: 103).

Eine weitere Besonderheit besteht in der herausragenden Bedeutung der jeweiligen Umsetzung der Erfahrung. Noch stärker als andere Erfahrungsdimensionen ist die kreative Erfahrung als Bedingung ihrer Wirkmächtigkeit an ihre Artikulation, bzw. an die „Elaborationsfähigkeit“ (Lenk 2000: 96) des Erfahrenden gebunden. Ein „Geistesblitz“ muss „ausbuchstabiert werden z.B. in ein Gemälde, in eine Komposition, in eine Theorie, in ein technisches Artefakt, in eine Maschine“ (Abel 2006: 8). Nachdem das Neue erfahren wurde, muss es zunächst kritisch geprüft und, sofern als wichtig und wertvoll erkannt, fixiert und realisiert werden. Nur so kann ihm auch Dauer verliehen werden. Erst in der Realisation kommen dann Handeln und Herstellen ins Spiel (vgl. Leidhold 2001: 70 f.; Leidhold 2002: 130). Auf den Zusammenhang zwischen kreativer Erfahrung und Umsetzung verweist auch Michelangelo in seiner Zeichnung „Il

Sogno“, indem er die zentrale Figurengruppe zusätzlich mit unvollendet gelassenen oder nur angedeuteten Skizzen umgibt: Gerade die Skizze gilt in der Renaissance als die künstlerische Form, die das Moment der kreativen Erfahrung am unmittelbarsten zum Ausdruck bringt (vgl. Ruvoldt 2003: 92). Zusammen mit der ausgestalteten Figurengruppe reflektiert Michelangelo hier also die verschiedenen Stufen in der Umsetzung der kreativen Erfahrung in einem Werk.

Im Folgenden werden drei Aspekte beleuchtet, die für das Verständnis der Kreativität in der Globalisierungskritik zentral sind: Der Prozess der Aneignung der Kreativität durch den Menschen zwischen dem ausgehenden Mittelalter und der frühen Neuzeit, die Debatte über die Möglichkeit einer „kollektiven Kreativität“ und die Implikationen der kreativen Erfahrung für die Gestaltbarkeit der politischen Ordnung.

6.1.2 Der Mensch als zweiter Gott – Die Aneignung der göttlichen Kreativität durch den Menschen

„It all began with a revolution. In Europe, between 1200 and 1600 [...] something extraordinary happened. Humans declared themselves masters of their own lives, producers of cities and history, and inventors of heavens“ (Hardt/Negri 2001: 70).

Hardt und Negri betonen hier die Verbundenheit ihres eigenen Projektes mit der Spanne zwischen 1200 und 1600, in der – so ihre Rekonstruktion – die Menschen sich als Erfinder ihrer selbst entdeckten. Damit beziehen sie sich auf den Prozess, durch den die vormals transzendent und göttlich gedachte Kreativität als menschliche Fähigkeit erkannt und artikuliert wird. Dieser wird im Folgenden skizziert.

Die meisten Denker der griechischen und römischen Antike thematisierten die menschliche Kreativität entweder gar nicht oder lehnten sie als vermessen ab. Paradigmatisch hierfür ist der Mythos des Prometheus, in dem die Innovation, die den Menschen das Feuer bringt, als Übertretung bewertet und mit ewigem Leiden bestraft wird (vgl. Leidhold 2001: 55). Auch in einer frühen literarischen Reflexion auf die menschliche Kreativität schwingt Erschrockenheit angesichts dieser Fähigkeit des Menschen mit (vgl. Sophokles 1966: 41 f. [Vers 364–367], vgl. Meier 1980: 210 f.). Zahlreiche Zeugnisse finden sich dafür, dass bei den Protagonisten der griechischen Polis eine allgemeine politische „Neuerungs-skepsis“ (ibid.: 482) herrschte und das Althergebrachte und Traditionelle immer als das Ehrwürdige angesehen wurden.

Die klassische Metaphysik scheint die Kreativität dementsprechend „vergesen“ zu haben (Abel 2006: 16). So war die platonische Philosophie vom Grundgedanken der Nachahmung geprägt, wonach der Stoff nach dem Urbild der Idee

gestaltet wird und sich die Kunst durch Mimesis auf die Natur bezieht. Aristoteles' Metaphysik interpretiert Veränderungen hingegen als die Überführung von Potenzialität in Aktualität. Für Kunst und Dichtung legt auch er das Paradigma der Mimesis zu Grunde, allerdings durchaus nicht im Sinne einer „stumpfen“ Kopie der Wirklichkeit, sondern in einem sehr allgemeinen und weiten Sinn (vgl. Schmidt 1985a: 11). Dies wird deutlich, wenn er in seiner Poetik (1451 a36 ff.) klar zwischen Dichtkunst und Geschichtsschreibung unterscheidet: Während es die Aufgabe der „*historía*“ ist, das wirklich Geschehene darzustellen, geht es dem Dichter („*poietés*“) darum, das zu schildern, was geschehen könnte (vgl. Kamp 2010: 35–37).

Im Christentum sind Kreativität und Schaffenskraft an die Idee der göttlichen Schöpfung aus dem Nichts gebunden, die ihrerseits aber dadurch gewissermaßen relativiert ist, dass die Theologie unter dem Einfluss der platonischen Metaphysik lange Zeit von einer Schöpfung als Imitation der ewigen Ideen ausging (vgl. Leidhold 2001: 57 f.). Der erste christliche Denker, der die menschliche Fantasie nicht – wie etwa Augustinus – in Bausch und Bogen verdammt, ist der Frühcholastiker Richard von St. Victor. Dieser unterscheidet in seiner Schrift „*Benjamin Major*“ drei Formen von Imagination, die er als „*creatrix, moderatrix et reparatrix imaginatio*“ (Richard v. St. Viktor 1996: III,I [55]) bezeichnet. Er liefert damit eine erste Bestimmung der kreativen Erfahrung, indem er sie als eine Spezies der Imagination charakterisiert. Diese Unterform zeichnet sich dadurch aus, dass sie auf der Basis des Bekannten neue Gebilde frei erschafft (vgl. Leidhold 2001: 57; Palmén 2014: 61).

Zentral für die Entwicklung der kreativen Erfahrung ist des weiteren William of Ockham, der die christliche Idee der „*creatio ex nihilo*“ konsequent zu Ende denkt: Er lässt die vermittelnde Rolle von Ideen, Prinzipien oder Allgemeinbegriffen wegfallen und attestiert dem Schöpfergott damit einen völlig ungebundenen Willen (vgl. Quotlibet VI, q 1: Ockham 2000: 67–75). Dieses neue Gottesbild überträgt Ockham dann im zweiten Schritt auf den Menschen, dessen schöpferischen Willen er ebenfalls als frei und ungebunden denkt (vgl. Sentenzenkommentar, I, d 1 q6: Ockham 2000: 125–139; Leidhold 2001: 58 f.). Als das menschliche Pendant zur göttlichen Omnipotenz setzt Ockham dabei die „*duplex potestas*“, womit er die doppelte Befugnis bezeichnet, sich Eigentum zu schaffen und sich politisch zu organisieren. Insofern kommt der Gedanke von der menschlichen Gestaltungskraft in Analogie zur göttlichen zuerst mit Bezug auf das politische Handeln zum Ausdruck (vgl. Ockham 1992 [1340–1347]: 91 f.; Leidhold 2001: 60 f.).

Nicolaus Cusanus formuliert dieses neue Verständnis von der menschlichen Kreativität dann explizit, wenn er in seiner Schrift „Über den Beryll“ den Men-

schen mit Verweis auf Hermes Trismegistus als „secundus deus“ bezeichnet und dies folgendermaßen erläutert:

„Denn wie Gott Schöpfer der realen Seienden und der natürlichen Formen ist, so ist der Mensch Schöpfer der Verstandesseienden und der künstlichen Formen, die lediglich Ähnlichkeiten seiner Vernunft sind, so wie die Geschöpfe Ähnlichkeiten der göttlichen Vernunft sind. Also hat der Mensch die Vernunft, die im Erschaffen Ähnlichkeit der göttlichen Vernunft ist“ (Nicolaus Cusanus 2002 [1458/1459]: 9).

Die Begründung für die Übernahme dieser Überzeugung ist revolutionär: Denn der Mensch wird an dieser entscheidenden Stelle eben aufgrund seiner eigenen Kreativität zum zweiten Gott erklärt, die „in der Bedingung der Endlichkeit die Entsprechung der regulativ zu denkenden göttlichen Kreativität darstellt“ (Kreuzer 2006: 413 f.; vgl. auch Flasch 2001: 77 ff.).

Die von Cusanus herausgearbeitete Kreativität des Menschen überträgt Giovanni Pico della Mirandola in seiner berühmten „Oratio de Dignitate Hominis“ auf paradigmatische Weise auf die Selbstschöpfung des Menschen: In diesem revolutionären Text stellt er den Menschen als einziges Wesen vor, dem von Gott keine festgelegte Natur zugeteilt wurde und das es daher in der Hand habe, sein Wesen als sein eigener Bildhauer und Schöpfer – „plastes et fictor“ (Pico della Mirandola 1997 [1496]: 8) – zu formen.

Cusanus' Ausführungen und Picos wirkmächtige neue Anthropologie sind Teil einer allgemeinen Explosion kreativer Energie, die sich ab der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts auch auf der Ebene von Künsten, Architektur, Ingenieurswesen, Naturwissenschaften und nicht zuletzt in der Erweiterung der bekannten Erdoberfläche ereignet. In der Malerei wenden sich die Künstler etwa von den jahrhundertlang verwendeten Musterbüchern ab und dem kreativen Experimentieren zu (vgl. Ruvoldt 2003: 92; Gombrich 1985 [1966]: 79–86). Gleichzeitig beginnen sie, sich dagegen zu verweigern, genaue Weisungen über Motive und Ausgestaltung von ihren Auftraggebern entgegen zu nehmen (vgl. Kemp 1977: 358 f.). Von dem Architekten Brunelleschi wird berichtet, dass er anderen nachdrücklich empfahl ihre Erfindungen („invenzioni“) gegen Piraterie zu schützen (vgl. *ibid.*: 351).

Die italienische Renaissance zeichnet sich dabei nicht nur durch die Produkte künstlerischer Innovation aus sondern auch durch eine intensive Fortsetzung der Reflexion der kreativen Erfahrung durch die Künstler selbst. Prominent werden in der Kunsttheorie der Renaissance die Begriffe „fantasia“ und „inventio“. Die Avantgarde bilden hier die Architekten. So betont etwa Leon Battista Alberti, dass der Architekt etwas nach seiner eigenen „inventio“ schaffen muss, ohne

dabei jedoch Dekorum und Disziplin zu vernachlässigen (vgl. Alberti 1966 [1485]: 9.10; vgl. Kemp 1977: 351). In seinem Traktat über die Malerei stellt er dann Skulptur, Architektur und Malerei gemeinsam auf die höchste Stufe der Künste und schreibt ihnen quasi-göttliche Macht zu: Indem der Maler das Bild lebendiger Wesen formt, erscheint er wie ein Gott unter den Sterblichen (Alberti 2002 [1436]: 100 [Buch 2, Kap.25]; vgl. Kemp 1977: 393). Der Architekt und Maler Francesco di Giorgio unterscheidet in seinen zwischen 1478 und 1490 entstandenen „*Trattati de architettura civile e militare*“ die Werke der Tiere – etwa der Bienen, Spinnen und Schwalben – von denen der Menschen. Der Verweis auf die Werke der Tiere ist dabei ein viel verwendeter aristotelischer Topos. Allerdings liefert Francesco eine völlig neue Begründung für die qualitative Unterscheidung und damit eine neue Charakterisierung der menschlichen Schöpfungskraft: Während die Werke der Tiere immer gleich bleiben, seien die Erfindungen des menschlichen Geistes „nahezu unbegrenzt“ („quasi infinite“, di Giorgio 1967 [1841]: 505, vgl. Kemp 1977: 354; 396).

Eine sehr ähnliche Position vertritt auch Leonardo da Vinci, jener „uomo universale“, der das Kreativitätsideal der Renaissance durch seine Tätigkeit in Wissenschaft, Kunst und Ingenieurswesen paradigmatisch verkörpert. Er formuliert selbstbewusst, dass die Werke des Malers „infinite più“ – „unendlicher“ – sind als die der Natur, was allerdings im Widerspruch zu späteren Aussagen steht (vgl. Leonardo 1817 [1651]: 89; vgl. Kemp 1977: 377). Ab etwa 1500 verwendet er auch das Verb „*creare*“ im Zusammenhang mit dem Schaffen von Bildern und Musik – wenn auch in Konkurrenz mit dem allgemeineren „*fare*“ und anderen Ausdrücken (vgl. Kemp 1977: 383). Die darin bereits enthaltene Konnotation des göttlichen Schaffens macht er explizit, wenn er den Maler als „*Signore e creatore*“ bezeichnet, der alles erschaffen kann, was er möchte, sei es schön oder angsteinflößend, lustig oder mitleiderregend (Leonardo 1817 [1651]: 6; vgl. auch Kemp 1977: 383).

Trotz aller berechtigten Kritik an der Idealisierung der Renaissancekunst in der Tradition Jacob Burckhardts (vgl. Wyatt 2014: 2) lässt sich im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert insofern durchaus ein entscheidender Umbruch in der Wertschätzung und Anwendung von Kreativität verzeichnen. Insgesamt stand die kreative Imagination für die Renaissance jedoch nie im Widerspruch zur gleichzeitig zur Norm erhobenen „*imitatio*“, die sich sowohl auf die antiken Meister, als auch auf die Natur bezog. Vielmehr verstanden etwa Autoren wie Manetti und auch der späte Leonardo diese Pole als in völliger Harmonie zueinander (vgl. Kemp 1977: 350; 372; 381). Auch die Vorstellung von der menschlichen Schöpfungskraft als „göttlich“ wird in der Renaissance, beispielsweise bei

Alberti, zunächst immer gleichzeitig durch Einschübe wie „quasi“ oder „paene“ relativiert (vgl. *ibid.*: 393).

Dies ändert sich jedoch mit der Verherrlichung menschlicher, besonders literarischer, Kreativität in der Geniezeit, deren Hochblüte im deutschsprachigen Raum in die Spanne zwischen 1760 und 1775 fällt. Sie geht sowohl einher mit der Emanzipation der Dichter von ihrer Rolle als Gelehrte oder Hofdiener, als auch mit einer Infragestellung von Autorität (vgl. Schmidt 1985a: 1–6). Die Loslösung von althergebrachten sozialen, politischen und geistigen Autoritäten wird dabei dadurch ermöglicht, dass das schöpferische „Genie“ als „plausiblere Autorität“ (*ibid.*: 264) auf den Plan tritt.

Symbolfigur für das schöpferische Genie ist dabei Prometheus, der bereits in der antiken Mythologie als Schöpfungsfigur auftaucht, dann jedoch für seine Hybris bestraft wird. Mit der wachsenden Wertschätzung der Kreativität ab der Frührenaissance finden sich zunehmend positiv konnotierte Referenzen auf diese Figur, angefangen bei Boccaccio, über Erasmus, Bovillus, und den Kunsttheoretiker Filippo Villani, bis hin zu Shaftesbury (vgl. *ibid.*: 256–259).

Während Shaftesbury den Dichter jedoch als „just Prometheus under Jove“ (Shaftesbury 1711: 207) bezeichnet, ist das Verhältnis in Goethes berühmter Prometheus-Ode umgekehrt (vgl. Schmidt 1985a: 259): Hier steht der Prometheus nicht unter dem Schöpfergott, sondern befiehlt als lyrisches Ich dem Zeus gleich zu Beginn: „bedecke Deinen Himmel“. Dabei gilt die „Kampfansage“ (*ibid.*: 261) nicht nur irgendeinem Zeus, sondern auch explizit dem christlichen transzendenten Schöpfergott und der vom Christentum geforderten Weltabkehr. An seine Stelle setzt sich der Dichter/Prometheus mit „blasphemischem Pathos“ (*ibid.*: 268), wenn er eindeutige Bibelzitate („Herrlichkeit“, „nach meinem Bilde“) verwendet, um seine eigene Schöpfungskraft zu charakterisieren (vgl. *ibid.*: 265–268). Alle Vorbehalte im Vergleichen von menschlicher und göttlicher Kreativität, wie sie Hochmittelalter und Renaissance kennzeichnen, sind damit aufgehoben.

Diese Vorstellung wird in der Folgezeit wieder relativiert, und auch die Protagonisten der Geniezeit wie Goethe und Herder nehmen später ihren uneingeschränkten Enthusiasmus für das Genie zurück (vgl. Schmidt 1985b: 1f.). Dennoch bleibt das Bewusstsein, dass der Mensch die vormals nur Gott zugeschriebene Schöpfungskraft besitzt, über Jahrhunderte wirkmächtig. Allerdings entwickelt sich eine intensive Debatte darüber, wer das eigentliche Subjekt der kreativen Erfahrung ist. Da diese Debatte auch für die Globalisierungskritik zentral ist, wird sie im Folgenden genauer beleuchtet.

6.1.3 Die kreative Erfahrung – individuell oder kollektiv?

„We have to rid ourselves of the notion that innovation relies on the genius of an individual. We produce and innovate together only in networks. If there is an act of genius, it is the genius of the multitude“ (Hardt/Negri 2005: 338).

Hardt und Negri wenden sich hier explizit gegen die Idee des genialen Individuums und vertrauen stattdessen auf den „Genius der Multitude“. Damit sind sie Teil einer Entwicklung, die die Auseinandersetzung des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts mit der Kreativität prägt: Neben die Identifikation des Individuums als Subjekt der Kreativität tritt die konkurrierende Vorstellung von der kollektiven Kreativität. Neben die Betonung der Besonderheit des kreativen Talents tritt dessen Negierung.

So wird in der Kunst die Idee des schöpferischen Genies ironisch gebrochen, wie etwa in den Arbeiten Sigmar Polkes, oder dadurch ad absurdum geführt, dass Künstlerkollektive auftreten, bei denen das Werk des Einzelnen nicht mehr erkennbar sein soll. Joseph Beuys' Mottospruch „Jeder Mensch ist ein Künstler“ ist ebenfalls Teil des Programms, die Hervorhebung und Verehrung des Künstlerisch-Genialen zu unterminieren, wobei allerdings gleichzeitig die Kreativität „jedes Menschen“ nicht negiert, sondern betont wird (vgl. Beuys 1975).

In den 1980er Jahren wendet sich der Psychologe Robert Weisberg in seinem einflussreichen Buch „Creativity“ (1986) gegen „Genius and other myths“, wie es im Untertitel heißt, und erklärt, so der zweite Teil des Untertitels, „What you, Mozart, Einstein, and Picasso have in common“. Dabei negiert er nicht die Möglichkeit kreativer Produkte, wohl aber deren Status des Außergewöhnlichen. Indem er etwa die Prozesse nachzeichnet, die zu berühmten Entdeckungen und Erfindungen in Wissenschaft und Kunst geführt haben, versucht er nachzuweisen, dass Kreativität nichts anderes ist als „activity resulting from the ordinary thought processes of ordinary individuals“ (ibid.: 12). Dies exerziert er etwa am Fall der „Erfindung“ des Kubismus, der Collage und des Mobiles durch (vgl. ibid.: 111–136), die er in kleine, evolutionäre und problembezogene Zwischenschritte unterteilt, ohne dabei jedoch nachweisen zu können, dass die kreative Imagination als eigene Erfahrungsdimension hierbei keine Rolle mehr spielt.

Daneben lässt sich eine Tendenz beobachten, die Kreativität von der individuellen Erfahrung ganz abzukoppeln und auf den gesamten Kosmos zu übertragen, so etwa in der Kosmologie Alfred North Whiteheads (vgl. Whitehead 1979 [1929]). Insofern findet ideengeschichtlich gewissermaßen eine Rückkehr zum Anfang statt, allerdings ohne den Bezug zu Gott (vgl. Leidhold 2001: 67; Abel 2006: 20).

Eine weitere Entwicklung im Verständnis der Kreativität führt ebenfalls zu einer Loslösung von der individuellen Erfahrung: Die Grundlage bilden Beobachtungen über die Wirkung „kreativer Atmosphären“ in Städten, Szenen, Subkulturen und virtuellen Netzwerken. So scheinen bestimmte Konstellationen von Personen, die an ähnlichen Problemen arbeiten, „inspirierend“ zu wirken, wofür es verschiedene historische Beispiele gibt, wie etwa das künstlerische Gravitationszentrum Florenz um 1500, die Göttinger Universität zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts oder das „Silicon Valley“ der neunziger Jahre (vgl. Lenk 2000: 92). Zu den Faktoren, mit Hilfe derer solche Orte sich positiv auf Kreativität auswirken können, werden etwa spezifische Publikumserwartungen, Bildungs- und Einstellungsgelegenheiten, die Zirkulation von Wissen, sowie die Verfügbarkeit von Vorbildern und Gleichgesinnten („peer-groups“) genannt (vgl. zusammenfassend Sternberg/Tardif 1988: 439). Aufgrund der höheren Dichte solcher Gelegenheiten und Personen gilt daher allgemein die Stadt – neben speziellen Projekten wie Künstlerkolonien – als zuträglich für individuelle kreative Erfahrung, sowie gleichzeitig als Objekt der kreativen Intervention.

Im Zuge der stärkeren Fokussierung dieser Prozesse, insbesondere mit Betonung auf der Wirkung virtueller Vernetzung, gewinnt schließlich der Gedanke an Stoßkraft, dass nicht mehr das Individuum, sondern ein Kollektiv oder „der Schwarm“ insgesamt kreativ ist. Dazu passen die Ansätze der „Creative Commons“ Bewegung, die gegenüber der individuellen die gemeinschaftliche Kreativitätsleistung in den Mittelpunkt stellt und dieser Neugewichtung auch durch ein verändertes – nämlich weniger striktes – Urheberrecht Ausdruck verleihen will (vgl. Lessing 2004).

Teil dieser Reflexion ist auch eine Richtung der Arbeitssoziologie, die davon ausgeht, dass in neuen Formen immaterieller Arbeit die eigentlichen Produkte durch die Kreativität einer Gruppe zu Stande kommen, in der die Leistungen der Einzelnen aufgehen und daher auch als Gemeingut verstanden werden müssen (vgl. Lazzarato 2002: 109 f.). In diesem Zusammenhang wird auch der Begriff der „Multitude“ wiederentdeckt, den Hardt und Negri aufnehmen und zu einem Schlagwort der Globalisierungskritik machen.

Indem sie die Arbeit als das zentrale Feld der Kreativität identifizieren, beziehen diese Autoren die Gegenposition zu Hannah Arendt. Diese versteht innerhalb der drei prinzipiellen Tätigkeiten, die die „Vita Activa“ ausmachen – Arbeiten, Herstellen und Handeln – das Arbeiten als Kennzeichen des „Animal laborans“ im wahrsten Sinne des Wortes als gänzlich unkreativ (vgl. Arendt 2007 [1967]: 16 ff.). Als „Mühsal, die so gar nichts Dauerndes zustande bringt“ (ibid.: 104) dient sie der regelmäßigen Reproduktion des menschlichen Lebens. Den herstellenden „Homo faber“, titulierte sie hingegen als „Schöpfer der Welt“

(ibid.: 165), der auf prometheische Weise die von Gott geschaffene Natur für seine Zwecke umformt. Der Herstellungsprozess bringt dabei ein „ganz und gar neues Ding“ (ibid.: 169) hervor.

Als diejenige menschliche Aktivität, in der es primär um das Hervorbringen des Neuen geht, versteht sie jedoch das Handeln, das für sie gleichzeitig „die politische Tätigkeit par excellence“ (ibid.: 18) darstellt. Insofern als das Handeln auf der Fähigkeit beruht, „selbst einen neuen Anfang zu machen“ (ibid.) ist es für sie auch die Sphäre, in der die menschliche Natalität, also die Tatsache des Geborensseins, eigentlich zum Ausdruck kommt. Den Ausspruch des Predigers Salomo, es gebe „nichts Neues unter der Sonne“ relativiert Hannah Arendt dementsprechend, indem sie hinzufügt „es sei denn, dass Menschen das Neue, das in die Welt kam, als sie geboren wurden, handelnd als einen neuen Anfang in das Spiel der Welt werfen“ (ibid.: 259). Am deutlichsten zeigt sich diese Fähigkeit, einen neuen Anfang zu machen für Arendt daher in politischen Umbrüchen, in denen neue Formen, Verfahren und Institutionen hervorgebracht werden (vgl. Bluhm 2001: 82). Auch in der Ideengeschichte hat die Entdeckung der Kreativität weitreichende Folgen für die Vorstellungen von der „Plastizität des Politischen“ (Forst 2006: 93). Diesem für die Globalisierungskritik zentralen Zusammenhang ist der folgende Abschnitt gewidmet.

6.1.4 Kreativität und die Plastizität des Politischen: Innovation, Utopie und Vertragsdenken

„Den Himmel auf Erden versprechen – das kann schief gehen. Das kann zur Hölle führen. Ebenso gut kann daraus eine gute Welt entstehen, die dem Himmel nahe kommt. Die Hölle versprechen – das kann nicht schief gehen“ (Duchrow/Hinkelammert 2002: 165).

Die Theologen Duchrow und Hinkelammert wenden sich hier gegen den Vorwurf, der menschliche Versuch, politische Idealvorstellungen und Utopien in die Realität zu übersetzen, führe notwendigerweise in den Totalitarismus. Wie andere Globalisierungskritiker intervenieren sie so in eine Debatte über die Potenziale und Gefahren, die die Umsetzung der menschlichen Kreativität im Politischen birgt.

Das Politische ist der Bereich, in dem das Bewusstsein für die menschliche Fähigkeit zur Kreativität zuerst zum Ausdruck gebracht wird (vgl. Leidhold 2001: 61). Erste Äußerungen in dieser Richtung finden sich in Thukydides' Korintherrede (vgl. Thukydides 1912: 51 f.) sowie, nach einer Jahrhunderte andauernden Konzentration auf Tradition und Wiederholung, bei Dante (Dante 1989 [1312/13]: 61) und Ockham (1992 [1340–1347]: 91 f.).

Zum allgemeinen Durchbruch kommt die Hochschätzung der Innovation in der Politik dann im sechzehnten Jahrhundert, was etwa Machiavelli zu Beginn seiner *Discorsi* zum Ausdruck bringt, wenn er seine politischen Einsichten mit der Entdeckung neuer Meere und Länder vergleicht und sich so selbstbewusst zum Kolumbus des politischen Denkens stilisiert (vgl. Machiavelli 1977 [1531]: 4).

Sein Zeitgenosse Thomas Morus – dessen politische Vorstellungen ansonsten von denen Machiavellis maximal abweichen – teilt mit dem Autor des „*Principe*“ und der „*Discorsi*“ die Vorstellung von der „Plastizität des Politischen, von der technischen Herstellbarkeit der guten und effizienten Ordnung“ (vgl. Forst 2006: 93; vgl. auch Habermas 1978 [1963]: 60). Neben der neuen Anthropologie, die die Schöpfungskraft des Menschen in den Mittelpunkt stellt, spielen für die Explosion utopischen Denkens auch der Einfluss der Übersetzung von Platons „*Politeia*“ ins Lateinische im fünfzehnten Jahrhundert eine wichtige Rolle, sowie die enorme Erweiterung des bekannten geographischen Horizontes, auf die bereits Machiavelli angespielt hatte.

Der Durchbruch utopischen Denkens im sechzehnten Jahrhundert, für den Morus das Paradigma liefert, ist laut Rainer Forst noch in einer weiteren Hinsicht verknüpft mit dem Thema der Kreativität: Das Ersinnen utopischer Gebilde ist nicht nur Ausdruck allgemeinen Vertrauens in die Schöpferkraft des Menschen, sondern beweist letztlich auch, dass ein perfektes, konfliktfreies Gemeinwesen doch nicht vorzustellen und herzustellen ist. Hinweise auf die Unmöglichkeit völliger Perfektion im Politischen finden sich in den utopischen Texten selbst in Form von Übertreibungen und ironischen Brechungen, etwa wenn in der „*Utopia*“ der Gewährsmann der Insel „*Hythlodäus*“, also „*Unsinnserfahrener*“, heißt und gleichzeitig die Erzählerfigur Morus, die denselben Namen trägt wie der Autor, einiges an der Insel als unsinnig und unverständlich bezeichnet (vgl. *ibid.*: 95–98). Ein weiteres Beispiel für solche ironischen und distanzierenden Momente im Utopischen liefert Fourier, der sich selbst als die „*Maske des Harlekin*“ tragend stilisiert (vgl. Manuel/Manuel 1979: 28). Insofern lässt die Utopie durchaus Raum für immer weitere Annäherungen und Verbesserungen, die der menschlichen Kreativität entspringen (vgl. Forst 2006: 101).

Der allgemeine „*Geist des Machens*“ (Saage 2006: 105) liegt auch einem weiteren *Novum* des politischen Denkens zu Grunde, das im siebzehnten Jahrhundert seinen Siegeszug antritt, nämlich der Vertragstheorie. Wie die Utopie und im Gegensatz zur aristotelischen These von der Natürlichkeit des politischen Zusammenlebens versteht das Vertragsdenken das Gemeinwesen als ein Kunstprodukt des Menschen (vgl. *ibid.*). So vergleicht Thomas Hobbes die Schaffung

des Leviathan, des „sterblichen Gottes“ (Hobbes 1966b [1651]: 134), durch den Menschen mit der göttlichen Schöpfung (vgl. *ibid.*: 5; Leidhold 2001: 66).

Anders als bei Hobbes spielt das kreative Potenzial des Menschen im Vertragsdenken Spinozas nicht nur im Moment der Staatsgründung eine Rolle, sondern soll auch darüber hinaus aufrecht erhalten werden. Nicht zuletzt aus diesem Grund präferiert Spinoza die demokratische Regierungsform (vgl. Spinoza 1994a [1670]: 236–240 [Kap. 16]); Saage 2006: 107; Euchner 1993: 127). Nach Rainer Forst zeigt sich in dieser Aufrechterhaltung eines Spielraums für die menschliche Kreativität eine weitere Parallele zwischen bestimmten Spielarten des Vertragsdenken und der Utopie.

Ein wichtiger Unterschied zwischen beiden liegt hingegen darin, dass die Vertragstheorie nicht von einer Veränderung des Menschen durch die Schaffung des Staates ausgeht (vgl. Forst 2006: 116). Die menschliche Natur ist vor und nach dem Vertragsschluss dieselbe. Das utopische Denken legt hingegen größtes Gewicht auf die Veränderung der menschlichen Natur durch die Schaffung einer neuen und besseren Form des Zusammenlebens. Dies gilt bereits für die Utopier des Morus, zeichnet aber auch das große utopische Projekt des zwanzigsten Jahrhunderts aus, für das Ernst Bloch steht. Er tritt nach der Diskreditierung der Utopie durch Marx und Engels mit dem Ziel an, das utopische Element im Rahmen des marxistischen Denkens wieder stark zu machen. Dabei beruft er sich explizit auf historische Phasen, in denen die menschliche Kreativität eine zentrale Rolle spielte, unter anderem Renaissance und Geniezeit, und hebt dabei in der Manier des Pico della Mirandola die Formbarkeit des Menschen hervor: „Der Mensch fühlt sich in solchen Zeiten deutlich als nicht festgestelltes Wesen, als eines, das zusammen mit seiner Umwelt eine Aufgabe ist und ein riesiger Behälter voll Zukunft“ (Bloch 1985 [1959]: 135).

Die extremste Formulierung dieser Hoffnung auf die revolutionäre Transformation des Menschen selbst findet sich bei Leo Trotzki, der für den Kommunismus die Erwartung äußert: „Der durchschnittliche Menschentyp wird sich bis zum Niveau des Aristoteles, Goethe und Marx erheben. Über dieser Gebirgskette werden neue Gipfel aufragen“ (Trotzki 1968 [1924]: 215).

Gerade im Vertrauen des Utopismus auf die positive Umformung des Menschen durch die staatlichen Institutionen liegt jedoch eines seiner größten Probleme und damit auch eine Hauptangriffsfläche für Kritik. Zum einen kann der Utopismus nicht erklären, wie unvollkommene Menschen das „autopoietische Kunststück“ (Forst 2006: 94) vollbringen sollen, zunächst eine vollkommene Gesellschaft und dadurch dann vollkommene Individuen zu erschaffen. Noch schwerwiegender ist jedoch die Tendenz zu Kontrolle und Repression, die einer Vorstellung von der Schaffung und Formung des Menschen durch die staatlichen

Institutionen innewohnt (vgl. Saage 2001: 112 und passim). Gerade auf diesen Punkt haben dann auch die wirkmächtigen Kritiker utopischen Denkens in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wie Hayek, Popper oder Jonas abgehoben.

In direkter Auseinandersetzung mit Bloch lehnt etwa Hans Jonas die Utopie als gefährliche Versuchung der Menschheit ab und plädiert stattdessen für eine Ethik der Verantwortung. An Stelle eines „erbarmungslosen Optimismus“ auf der Basis von „utopische[m] Vertrauen in den zukünftigen Menschen gepaart mit Misstrauen in den gegenwärtigen“ verlangt er eine „barmherzige Skepsis“ gegenüber den Fantasien von der Schöpfung anderer Welten und neuer Menschen (Jonas 1984 [1979]: 386).

Eine andere politisch relevante und besonders wirkmächtige Aneignung von der Vorstellung des Menschen als „Schöpfers seiner selbst“ findet sich im Existentialismus Sartres, dessen Maxime er im berühmten Satz „L'existence précède l'essence“ (Sartre 1970 [1946]: 17) zusammengefasst hat. Zwar bewegt sich auch sein Denken im Horizont des Marxismus, jedoch kommt es ihm nicht primär auf die Formung des Menschen durch die neuen Strukturen an. Stattdessen sieht er in der Aufgabe des Menschen, sich selbst zu formen, den Anlass für politisch veränderndes Handeln: Wie Pico della Mirandola versteht er den handelnden Menschen als Künstler und benennt dabei explizit die Kreativität als die Gemeinsamkeit zwischen Kunst und Moral: Der Schöpfer eines Kunstwerkes und der handelnde Mensch teilen dieselbe „situation créatrice“ (ibid.: 77) und in beiden Fällen geht es um „création et invention“ (ibid.). Aus der Idee, dass der Mensch für seine „Essenz“ selbst zu sorgen hat, ergibt sich also unmittelbar ein Auftrag zum Handeln: Denn wenn der Mensch nichts ist als sein Projekt und es außerhalb des Handelns keine Realität geben kann, existiert der Mensch nur insofern er sich in seinen Handlungen realisiert (vgl. ibid.: 55). Dementsprechend bezeichnet Sartre den Existentialismus dann auch als dem Quietismus diametral entgegengesetzte „morale d'action et d'engagement“ (ibid.: 63). „Engagement“ bezeichnet in diesem Zusammenhang jedes vorbehaltlose und persönlich verantwortete Einlassen auf eine Handlung und damit mehr als politisches Engagement. Dennoch macht Sartre deutlich, dass politisches Handeln Teil dieses „Projekts“ ist, durch das der Mensch sich selbst realisiert, nicht zuletzt indem er den Großteil seiner Beispiele aus dem politischen Bereich wählt, wie etwa den Kampf in Widerstandsorganisationen oder das Wirken in einer Gewerkschaft.

In der aktuellen politischen Großwetterlage steht einem großen Vertrauen in die Optimierungs- und Selbstschöpfungsfähigkeiten des Individuums (vgl. Forst 2006: 94) ein umfassender „Gestaltungs- und Verstehbarkeitspessimismus“ (Rosa 2001: 39) in politischen Fragen gegenüber: Gerade „im Zeitalter der Glo-

balisierung“ (ibid.: 35) werden häufig – besonders ökonomische – „Sachzwänge“ geltend gemacht und die Gestaltungschancen der Politik sowie der Spielraum für kreative Veränderung wirken sehr geschrumpft. Auf der Ebene der Reflexion entspricht dieser Erfahrung eine theoretische Relativierung der individuellen Eingriffsmöglichkeiten, so etwa im Poststrukturalismus und in der Systemtheorie (vgl. ibid.: 35 f.).

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, wendet sich die Globalisierungskritik unter dem Motto „eine andere Welt ist möglich“ gerade gegen einen solchen Fatalismus und hebt dabei besonders die Kreativitätsschancen der globalen Lebens- und Arbeitswelt hervor.

6.2 KREATIVITÄT, PHILOSOPHISCHE REFLEXION UND RADIKALE VERÄNDERUNG

6.2.1 EZLN

In den Erklärungen des „Ejército Zapatista de Revolución Nacional“ spielt die Kreativität eine zentrale Rolle. Dies zeigt sich bereits an der großen Häufigkeit, mit der die Zapatisten Formulierungen verwenden wie „neue Formen des Kampfes“ (EZLN 1994), „etwas Neues und Gutes schaffen“ (EZLN 1996a) oder „neue Art Politik zu machen“ (EZLN 1996c). Das Neue, das sie anstreben, bezeichnen sie dabei als andere „Welt“, in der – im Gegensatz zur Welt der „Mächtigen“ – alle Platz haben. So heißt es in einer berühmt gewordenen Formel:

„En el mundo del poderoso no caben más que los grandes y sus servidores. En el mundo que queremos nosotros caben todos. El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos“ (EZLN 1996a).¹²⁵

Teil dieser angestrebten neuen Welt ist auch „un nuevo tiempo de vida“ (ibid.), wobei sie die von ihnen angestrebte „neue Zeit des Lebens“ der „Uhr des Todes“ („reloj de muerte“, ibid.) gegenüberstellen und so ihr politisches Projekt mit dem Leben, das ihres Gegners hingegen mit dem Tod assoziieren. Die Semantik des Lebens verbinden sie mit einer Semantik von Schöpfung und Wachstum, wenn sie fortfahren: „En silencio se siembra la palabra. Para que florezca a gritos se

125 In die Welt des Mächtigen passen nur die Großen und ihre Diener. In die Welt, die wir wollen, passen alle. Die Welt, die wir wollen, ist eine, in die viele Welten passen.

calla“ (ibid.): Die Worte werden also in ihrem Bild in der Stille „gesät“, um dann zu lauten Schreien „aufzublühen“.

Ein weiterer viel zitierter Satz der EZLN rekuriert ebenfalls auf das menschliche Potenzial zum Erschaffen ganzer Welten. Die „Erste Erklärung aus La Realidad“, die zu dem weltweiten Treffen „für die Menschlichkeit und gegen den Neoliberalismus“ aufruft, schließt mit den Worten: „No es necesario conquistar el mundo. Basta con que lo hagamos de nuevo. Nosotros. Hoy“ (EZLN 1996b). Die Aussage hat einen deutlichen motivierenden Charakter: Während die „Eroberung“ der Welt ohnehin unmöglich und zudem – gerade im „erober-ten“ Lateinamerika – sehr negativ konnotiert ist, „genügt es“, sie neu zu schaffen. Das „basta con que“ kokettiert dabei mit dem Widerspruch zwischen scheinbarer Bescheidenheit und einem extrem hohen Anspruch. Durch die nachgeschobenen Wörter „Wir. Heute“ unterstreichen die Zapatisten, dass sie diese Alternative zur „Eroberung“ für möglich halten und machen gleichzeitig den Appell an alle Gleichgesinnten explizit, sich für dieses hoch gesteckte Ziel einzusetzen.

Auch die „Zweite Erklärung aus La Realidad“, die als Schlussdokument nach dem „Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo“ formuliert wurde, thematisiert die Kreativität:

„La loca locura de una convocatoria a los cinco continentes para reflexionar críticamente sobre nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro, encontró que no estaba sola en su delirio y, pronto, locuras de todo el planeta empezaron a trabajar en traer el sueño a reposar en la realidad, a lavarlo en el lodo, a crecerlo bajo la lluvia, a mojarlo bajo el sol, a hablarlo con el otro, a irlo dibujando, dándole forma y cuerpo. [...] Un sueño soñado en los cinco continentes puede llegar a hacerse realidad en la realidad“ (EZLN 1996c).¹²⁶

Mit dem Wortfeld von Wahnsinn und Verrücktheit („die verrückte Verrücktheit“/„Delirium“) und mit der Anspielung auf den „Traum“ deuten die Zapatisten hier einerseits den äußeren Anschein an, es handle sich bei ihren Ideen zur Weltveränderung um reine Illusionen, verweisen aber auch auf Bewusstseinszu-

126 Die verrückte Verrücktheit eines Aufrufs an alle fünf Kontinente, kritisch über unsere Vergangenheit, unsere Zukunft und unsere Gegenwart zu reflektieren, fand heraus, dass sie in ihrem Delirium nicht alleine war, und bald begannen die Verrücktheiten des ganzen Planeten, daran zu arbeiten den Traum in die Realität zu holen, ihn im Schlamm zu baden, ihn im Regen heranzuhiehen, ihn unter der Sonne zu wässern, ihn mit dem anderen zu besprechen, ihn zu zeichnen und ihm dabei Form und Körper zu geben. [...]. Ein auf fünf Kontinenten geträumter Traum kann Realität werden in La Realidad

stände, die mit Kreativität assoziiert werden. Gleichzeitig spielen sie mit der Doppelbedeutung von „La Realidad“ um auszudrücken: Der Traum der Teilnehmer aus fünf Kontinenten kann zur „Realität“ gemacht werden, wie das Treffen im Ort „La Realidad“ gezeigt hat.

Darüber hinaus bedienen sie sich hier erneut der Metaphorik des Pflanzens, Wachsens und Gedeihens, verbunden mit Anklängen an das künstlerische Schaffen, wenn sie ausmalen, wie damit begonnen wurde, den Traum, „im Regen großzuziehen“ und „unter der Sonne zu gießen“, um ihn schließlich „zu zeichnen“ und „ihm Form und Körper zu geben“. Damit unterstreichen sie die Parallelität zwischen dem menschlichen Erschaffen einer anderen Welt durch politisches Handeln und dem – göttlichen – Schaffen in der Natur, wie es etwa im Popol Vuh und anderen Schöpfungsmythen der Maya, aber auch im jüdisch-christlichen Schöpfungsbericht geschildert wird.

Das Bewusstsein über dieses Potenzial ist für die Zapatisten dabei Motivation für politisches Handeln. Denn es widerlegt diejenigen, die die Zeit am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts als „sinónimo de desesperanza, de amargura y de cinismo“ (ibid.) charakterisieren. Hoffnungslosigkeit, Verbitterung und Zynismus sind Grundhaltungen, die zu politischer Apathie führen. Das Potenzial zur schöpferischen Veränderung bietet hingegen die Basis dafür, diese Grundhaltungen zu überwinden und sich für die gewünschten Veränderungen einzusetzen.

Dass sie das Treffen in „La Realidad“ im Sinne eines „präfigurativen Aktivismus“ (Pleyers 2010: 38) tatsächlich als Vorwegnahme ihrer politischen Ziele verstehen, verdeutlichen die Zapatisten an anderer Stelle in derselben Erklärung, wenn sie formulieren:

„Un mundo hecho de muchos mundos se encontró estos días en las montañas del sureste mexicano. Un mundo hecho de muchos mundos se abrió espacio y conquistó su derecho a ser posible, levantó la bandera de ser necesario, se clavó en medio de la realidad de la Tierra para anunciar un futuro mejor“ (ibid.).¹²⁷

„Eine Welt, die aus vielen Welten gemacht ist“ – die Formel für die von ihnen angestrebte bessere Welt – hat sich also, so ihre Interpretation hier, „einen Raum eröffnet“. Indem sie diese Welt selbst als schaffendes Subjekt benennen, deuten sie einerseits auf eine Art kosmische Kreativität hin. Aus der Tatsache, dass sie

127 Eine Welt, die aus vielen Welten gemacht ist, befand sich in diesen Tagen in den Bergen des mexikanischen Südostens. Eine Welt, die aus vielen Welten gemacht ist, öffnete sich einen Raum und eroberte ihr Recht darauf, möglich zu sein, hisste ihre Fahne, notwendig zu sein und schlug ihren Pflock mitten in die Wirklichkeit der Erde, um eine bessere Zukunft anzukündigen.

selbst das Treffen im „mexikanischen Südosten“ ins Leben gerufen haben, lässt sich schließen, dass sie hier jedoch auch eine persönliche Erfahrung der Kreativität artikulieren.

Explizit machen sie diese Referenz auf die eigene kreative Erfahrung, in der „Fünften Erklärung aus der Selva Lacandona“, in der sie die erste Person Singular zusammen mit Schöpfungsmetaphern verwenden. Die Welt, die sie dabei sind zu schaffen, bezeichnen sie dabei als „Casa de la luz y la alegría“ (EZLN 1998). Über dieses Haus sagen sie: „Así la nacimos, así la luchamos, así la creceremos“ (ibid.). Sie beanspruchen also für sich, das „Haus des Lichts und der Freude auf die Welt gebracht und erkämpft“ zu haben und verpflichten sich, es in Zukunft „wachsen zu lassen“.

Die menschliche Kreativität ist für die Zapatisten des EZLN also gleichzeitig ein Motiv und eine Form politischen Engagements: Das Bewusstsein über die Fähigkeit zur Schaffung einer „Welt, in der viele Welten Platz finden“ motiviert dazu, dieses Potenzial auch zu nutzen und die Apathie zu überwinden, die aus Zynismus, Hoffnungslosigkeit und Verbitterung erwächst. Gleichzeitig plädieren die Zapatisten für eine Form politischen Handelns, die das erstrebte Ziel vorwegnimmt, indem es die erhoffte Welt im Kleinen „erschafft“ – etwa in Form des „interkontinentalen Treffens“ in La Realidad – und so seine Realisierbarkeit aufzeigt.

6.2.2 Michael Hardt und Antonio Negri

Die Aneignung der göttlichen Schöpfungskraft durch den Menschen (Empire)

Die erste Annäherung an das Thema der Kreativität unternehmen Hardt und Negri im Modus des ideengeschichtlichen Rekurses auf die „Revolution“, die den Umbruch am Ende des Mittelalters markiert:

„It all began with a revolution. In Europe, between 1200 and 1600 [...] something extraordinary happened. Humans declared themselves masters of their own lives, producers of cities and history, and inventors of heavens“ (Hardt/Negri 2001: 70).

Als Ergebnis dieser Prozesse und wichtigstes Ereignis der Neuzeit bezeichnen sie „die Behauptung der Mächte *dieser* Welt und die Entdeckung der Ebene der Immanenz“ („the affirmation of the powers of *this* world, the discovery of the plane of immanence, ibid.: 71). Dabei verweisen sie auf Duns Scotus, Dante, Cusanus, Pico della Mirandola, Bacon und Galilei, die aus ihrer Sicht alle die Kraft des menschlichen Intellektes feiern und die menschliche Schaffenskraft in bestimmten Bereichen mit der göttlichen vergleichen (vgl. ibid.: 71–73).

Neben der Betonung der Singularität und der Hochschätzung menschlichen Wissens verweisen Hardt und Negri auch auf die in der Neuzeit entstehende Idee der Schöpfung des Menschen durch den Menschen selbst. Hier berufen sie sich auf eine Aussage von Carolus Bovillus, die sie folgendermaßen paraphrasieren:

„Through its own powerful arts and practices, humanity enriches and doubles itself, or really raises itself to a higher power: *homohomo*, humanity squared“ (ibid.: 72).¹²⁸

Im Mittelpunkt all dieser Prozesse steht für sie letztlich die Übertragung der vormals nur Gott zugeschriebenen Schöpfungskraft auf den Menschen. In diesem Sinne fassen die Autoren zusammen:

„What is revolutionary in this whole series of philosophical developments stretching from the thirteenth to the sixteenth centuries is that the powers of creation that had previously been consigned exclusively to the heavens are now brought down to earth“ (ibid.: 73).

Neben der menschlichen Aneignung ursprünglich göttlicher Schöpfungskraft auf dem Gebiet der Philosophie und Naturwissenschaften thematisieren Hardt und Negri auch die parallele Entwicklung auf dem Gebiet der Politik während der Frühen Neuzeit. Hier legen sie den Schwerpunkt auf den Prozess, durch den die Menschheit selbst zur Grundlage von Autorität wurde und sich so das zurückeroberte, was die „mittelalterliche Transzendenz“ ihnen weggenommen hatte (vgl. ibid.). Dazu verweisen sie auf William of Ockham, der die Kirche in seinem „Short Discourse on Tyrannical Government“ als „*multitudo fidelium*“, das heißt als identisch mit der Gemeinschaft der Christen und nicht mehr über dieser stehend bezeichnet,¹²⁹ sowie auf Marsilius von Padua, der analog dazu die Grundlage von Macht und Gesetzen der Republik auf die Versammlung der Bürger verlagert. Darüber hinaus berufen sie sich auf Spinoza und seine Vorstellung von der Absolutheit der Demokratie, in der – so Hardts und Negris Interpretation – der Horizont der politischen Ordnung völlig in eins fällt mit dem der

128 Die Paraphrase bezieht sich auf den folgenden Satz aus dem Liber de sapiente: „The one who was by nature merely human [*homo*] becomes, through the rich contribution of art, doubly human, that is *homohomo*.“ Er ist offenbar eine eigene Übersetzung ins Englische, denn zitiert wird nur eine italienische, von Eugenio Garin herausgegebene Ausgabe des Textes (Carolus Bovillus 1987 [1510]: 73).

129 Sie zitieren aus Ockham (1992 [1340–1347]: 104).

Immanenz und es keiner übergeordneten Instanz oder Vermittlung mehr bedarf.¹³⁰

Spinoza stellt für Hardt und Negri dabei einen zentralen Referenzpunkt ihres eigenen programmatischen Umgangs mit der Kreativität dar. Dies zeigt sich auch an einer Passage zu Beginn von „*Empire*“, die mit „*Political Manifesto*“ überschrieben ist (ibid.: 63–66) und implizit auf den Anspruch der Autoren verweist, ein „potenzielles Manifest der postmodernen Revolution gegen das *Empire*“ („a potential manifesto of the postmodern revolution against *Empire*“, ibid.: 65). zu verfassen. In dieser Passage gehen sie zunächst mit Rückgriff auf Althusser auf die Parallelen zwischen Machiavellis „*Principe*“ und dem „*Kommunistischen Manifest*“ ein (vgl. ibid.: 63–65), um dann schließlich in Spinoza das Vorbild für die prophetische Stoßrichtung ihres eigenen Manifests zu finden:

„Perhaps along with Spinoza we should recognize prophetic desire as irresistible, and all the more powerful the more it becomes identified with the multitude. [...] [w]hereas Machiavelli proposes that the project of constructing a new society from below requires ‚arms‘ and ‚money‘ and insists that we must look for them outside, Spinoza responds: Don’t we already possess them? Don’t the necessary weapons reside precisely within the creative and prophetic power of the multitude?“ (ibid.: 65).

Die Verwendung der ersten Person Plural in dieser Passage zeigt, dass Hardt und Negri die Prozesse, durch die der Mensch sich in Philosophie, Anthropologie und Politik selbst zum Kreator erhebt, nicht nur ideengeschichtlich nachvollziehen, sondern zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen machen, indem sie ihre eigenen Kreativitätserfahrungen mit Rekurs auf die ideengeschichtlichen Vorbilder artikulieren.

„Neue produktive Kräfte“: Die Kreativität der immateriellen Arbeit (*Empire* und *Multitude*)

Mit der „kreativen und prophetischen Kraft der *Multitude*“ ist hier bereits die Form der Kreativität angesprochen, die im Zentrum von Hardts und Negris Argumentation steht, nämlich diejenige, die mit der Arbeit der *Multitude* verbunden ist, oder genauer, mit dem, was sie die „neuen produktiven Kräfte“ (Hardt/Negri 2001: 210) nennen:

130 Zu Spinoza verweisen Hardt und Negri hier nur auf Negris Buch „*Savage Anomaly*“ (Negri 1991).

„The new phenomenology of labor of the multitude reveals labor as the fundamental creative activity that through cooperation goes beyond any obstacle imposed on it and constantly re-creates the world“ (ibid.: 402).

Diese neue Phänomenologie der Arbeit – die ein zentrales Moment ihrer gesamten Argumentation darstellt – bezieht sich vor allem auf die vorherrschend gewordene Art der immateriellen Arbeit, die sie anhand von drei verschiedenen Entwicklungen festmachen: Erstens sehen sie die industrielle Produktion als zunehmend von Informationsverarbeitung und Kommunikation geprägt; zweitens verweisen sie auf die immaterielle Arbeit in Form von analytischen und symbolischen Aufgaben, wie dem Identifizieren und Lösen von Problemen und der strategischen Organisation der Arbeit anderer; als dritte Form der immateriellen Arbeit nennen sie die affektive Arbeit, in der es primär um die körperlich vermittelte Produktion und Manipulation von Affekten geht, wie etwa im Gesundheitswesen oder der Unterhaltungsbranche (vgl. ibid.: 293).¹³¹

In all diesen Formen immaterieller Arbeit kommt es laut Hardt und Negri darauf an, dass Menschen miteinander kooperieren, wobei diese Kooperation durch den Arbeitsprozess selbst hervorgebracht wird und nicht „von außen“ erzeugt werden muss. Die immaterielle Arbeit ist für Hardt und Negri also nicht nur insofern kreativ, als sie unerwartete oder nie dagewesene Produkte hervorbringt, sondern insofern die Menschen dadurch selbst die Grundlage für ihr Zusammenleben schaffen:

„Today productivity, wealth, and the creation of social surpluses take the form of cooperative interactivity through linguistic, communicational, and affective networks. In the expression of its own creative energies, immaterial labor thus seems to provide the potential for a kind of spontaneous and elementary communism“ (ibid.: 294).

Dass es sich bei der Kreativität qua immaterieller Arbeit um eine „kollektive“ Erfahrung handelt, die gleichzeitig für die eigene, individuelle theoretische Innovation Motivation und Kraft gibt, deuten die Autoren in diesem Zusammenhang folgendermaßen an:

131 Ihre Referenzautoren sind hier Christian Marazzi, Paolo Virno und Maurizio Lazzarato (vgl. oben, Kap. 6.1.3). Für Hardts und Negris Verwendung des Themas „immaterielle Arbeit“ als geschichtsphilosophisches Argument vgl. oben, Kap. 4.2.2.

„The force that must [...] drive forward theoretical practice to actualize these terrains of potential metamorphosis is still (and ever more intensely) the common experience of the new productive practices and the concentration of productive labor on the plastic and fluid terrain of the new communicative, biological and mechanical technologies“ (ibid.: 218).

Durch die immaterielle Arbeit hat der Mensch laut Hardt und Negri zudem die Möglichkeit und die Aufgabe, sich selbst neu zu erschaffen (vgl. auch Saar 2006: 818):

„[T]he new forms of labor power are charged with the task of producing anew the human (or really the posthuman). This task will be accomplished primarily through the new and increasingly immaterial forms of affective and intellectual labor power, the community that they constitute in the artificiality that they present as a project“ (Hardt/Negri 2001: 217).

Die Aneignung produktiver Kraft durch die Multitude bezeichnen Hardt und Negri dann auch als „demiurgische Operation“ (ibid.: 366), und knüpfen so wiederum an ihre frühneuzeitlichen Vorbilder an, die die Kraft, die Welt, Ordnung und den Menschen selbst zu schaffen von den Göttern oder Gott auf die Menschen übertragen.

Der Grundgedanke, dass der Mensch durch die neuen Formen immaterieller Arbeit neue Lebensformen und die Grundlage des gesellschaftlichen Zusammenlebens schafft, spielt auch in „Multitude“ eine zentrale Rolle:

„This common production of the multitude implies a form of constituent power in so far as the networks of cooperative production themselves designate an institutional logic of society. Here again we can recognize the importance of the fact that in the production of the multitude the distinction between the economic and the political tends to disappear and that the production of economic goods tends also to be the production of social relationships and ultimately society itself“ (Hardt/Negri 2005: 350).

Im Zusammenhang mit der immateriellen Produktionsweise der Multitude verliert die Unterscheidung zwischen dem Ökonomischen und dem Politischen laut Hardt und Negri also ihre Bedeutung. Mit dieser Aussage entfernen sich die Autoren maximal vom Politikverständnis Arendts, das in Anknüpfung an die klassische Theorie gerade auf die klare Unterscheidung von Politik und Ökonomie abhob. Gerade die bei Arendt am weitesten von der Kreativität entfernte Tätigkeit, die Arbeit, wird bei Hardt und Negri zum Ausgangspunkt des politisch

Neuen. Ihre Überzeugung, dass die immaterielle Arbeit kreatives und innovatives Potenzial hat, begründen sie folgendermaßen:

„Indeed when the products of labor are not material goods but social relationships, networks of communication, and forms of life, then it becomes clear that economic production immediately implies a kind of political production, or the production of society itself. We are thus no longer bound by the old blackmail, the choice is not between sovereignty or anarchy. The power of the multitude to create social relationships in common stands between sovereignty and anarchy, and it thus presents a new possibility for politics“ (ibid.: 336).

Die Möglichkeit der Multitude, soziale Beziehungen gemeinsam zu schaffen, zeigt für sie also einen Ausweg aus der „erpresserischen“ Lage, zwischen Souveränität und Anarchie wählen zu müssen und ermöglicht so genuin Neues im politischen Denken und Handeln. Die Erfahrung, die sie hier artikulieren, ist die der Überwindung der Ohnmacht.

Dabei betonen sie, dass die Kreativität durch immaterielle Arbeit geographisch und sozial allgegenwärtig ist, es im globalen Zeitalter somit also kein Lumpenproletariat und keine „industrielle Reservearmee“ im Marxschen Sinne gibt. So verweisen sie darauf, dass die Armen, Arbeitslosen und Migranten, die keine Lohnarbeit verrichten, ebenfalls Teil der Multitude sind und an der gemeinsamen Produktion von Beziehungen und Kooperation teilhaben:

„The closer we look at the lives and activity of the poor, the more we see how enormously creative and powerful they are and indeed, we will argue, how much they are part of the circuits of social and biopolitical production“ (ibid.: 129).

Zur Begründung betonen die Autoren zunächst, dass die Armen effektiv in die verschiedensten formellen und informellen Arbeitsformen integriert sind und gleichzeitig die Grenze zwischen Angestellten und Arbeitslosen zunehmend unscharf wird (vgl. ibid.: 129; 131). Zudem verweisen sie darauf, dass die Produktion heute auf sprachliche Kompetenzen und sprachliche Gemeinschaften angewiesen ist und gerade im Bereich der Sprache die marginalen Gruppen die kreativsten Akteure einer Gemeinschaft sind, die neue linguistische Formen und Mischungen hervorbringen. Als Beispiel nennen sie Innovationen des afroamerikanischen Englisch (vgl. ibid.: 132).

Darüber hinaus betonen sie die Rolle der Migranten: Diese stehen nicht nur exemplarisch für den postmodernen Arbeitsmarkt selbst, der von allen Arbeitnehmern größte Flexibilität und Mobilität verlangt, sondern besitzen auch besondere kreative Fähigkeiten:

„Migrants may often travel empty-handed in conditions of extreme poverty, but even then they are full of knowledge, languages, skills, and creative capacities: each migrant brings with him or her an entire world“ (ibid.: 133).

Im Ergebnis sind die Armen für Hardt und Negri also nicht nur Teil der kreativen Gemeinschaft, sondern spielen sogar eine herausgehobene Rolle, wobei sie die Bezeichnung „repräsentativ“ nur verwenden, um sie sogleich durch den Ausdruck „gemeinsam“ zu ersetzen:

„And, in fact, the poor can serve in this regard as the representative, or, better, the common expression of all creative social activity“ (ibid.: 133).

Mit diesen Ausführungen kommen die Autoren also nicht nur dem Vorwurf zuvor, bestimmte Gruppen aus ihren Analysen auszuschließen, sondern konkretisieren ihre Überlegungen zur politischen Kreativität der Arbeit anhand der Figur der Armen und verleihen ihnen eine globale Relevanz.

Die Kreativität und das Karnevaleske: Narration und Organisation (Multitude)

Dennoch gehen Hardt und Negri nicht davon aus, dass die kreative Kraft der immateriellen Arbeit die gewünschte Form der globalen Demokratie gleichsam „automatisch“ hervorbringt:

„Needless to say that life in common tends to characterize the performance of immaterial production does not mean that we have realized a free and democratic society. [...] The most we can say at this point is that the wide social diffusion and economic centrality of these practices make possible a project for the creation of a democracy based on free expression and life in common. Realizing that possibility will be the project of the multitude“ (Hardt/Negri 2005: 202).

Es geht also darum, das kreative, konstituierende Potenzial durch ein politisches Projekt zu realisieren. Um sich der Frage zu nähern, wie eine nicht-souveräne Form der politischen Organisation zu Stande kommen könnte, nehmen die Autoren in „Multitude“ das Konzept des „Karnevalesken“ und seine Bezüge zur Kreativität in den Blick. Dabei rekurren sie zunächst darauf, wie das Karnevaleske in der europäischen Literatur auftaucht und von der Literaturkritik interpretiert worden ist, um es dann auf der Ebene der globalisierungskritischen Protestbewegungen zu identifizieren.

Im Bereich der Literatur konzentrieren sie sich hier zunächst auf Dostojewskis polyphone, dialogische Erzählweise, deren Ursprung sie in Anlehnung

an den Literaturwissenschaftler Mikhail Bakhtin im Folklore des Karneval und einem karnevalesken Weltbild verorten (vgl. *ibid.*: 210; Bakhtin 1984). In Fortführung von Bakhtins Überlegungen arbeiten Hardt und Negri zwei Elemente des Karnevalesken in der Literatur heraus: Zum einen die utopische Innovationsfähigkeit und zum anderen die konstruktive Kraft karnevalesker Sprache. Zum ersten Punkt führen sie aus:

„The carnesalesque thus sets in motion an enormous capacity for innovation – innovation that can transform reality itself. The carnesalesque, dialogue, and polyphonic narration, of course, can easily take the form of crude naturalism that merely mirrors daily life, but it can also become a form of experimentation that links the imagination to desire and utopia“ (*ibid.*: 210).

Zu den Vertretern dieser Erzählweise, die in ihrer Interpretation kreative Imagination, Verlangen und Utopie miteinander verknüpft, zählen Hardt und Negri neben Dostojewski auch Rabelais, Swift, Voltaire und Cervantes (vgl. *ibid.*). Den Schwerpunkt legen sie hingegen auf das zweite Element, die konstruktive Kraft, die sie der karnevalesken Sprache zuschreiben:

„There is another element of carnesalesque narration, however, that is even more important for describing and constructing reality. The polyphonic character of carnesalesque language, which is capable of both Rabelais’s laughter and Dostoyevski’s tears, has great constructive power itself. In a polyphonic conception of narrative there is no center that dictates meaning, but rather meaning arises only out of the exchanges among all the singularities in dialogue“ (*ibid.*: 210 f.).

Hier finden Hardt und Negri also in der polyphonen und karnevalesken Sprache das von ihnen beschworene Spezifikum der Multitude wieder: Im Dialog schaffen die Protagonisten die gemeinsame narrative Struktur ohne den Eingriff einer zentralen Instanz, wie etwa einer Erzählerfigur.

Entsprechend übertragen die Autoren das Konzept des Karnevalesken auf die Frage der politischen Organisationsformen der Multitude und finden die beiden anhand des literarischen Modells herausgearbeiteten Elemente des Karnevalesken in den verschiedenen Protestbewegungen, die im Kontext der Globalisierung entstanden sind. Zum ersten Punkt, der utopischen Innovationsfähigkeit, betonen sie die theatralischen und auf den Effekt des Unerwarteten setzenden Erscheinungsformen dieser Bewegungen:

„It is easy to recognize the performative, carnevalesque nature of the various protest movements that have arisen around questions of globalization. Even when they are ferociously combative, the demonstrations are still highly theatrical, with giant puppets, costumes, dances, humorous songs, chants, and so forth“ (ibid.: 211).

Analog zur Besprechung des Karnevalesken in der Literatur heben die Autoren auch in Hinblick auf die Protestbewegungen den zweiten Aspekt besonders hervor, indem sie betonen, dass die Proteste nicht nur in Bezug auf die „Atmosphäre“, sondern auch in Bezug auf die „Organisation“ karnevalesk sind:

„In political organization as in narration, there is a constant dialogue among diverse, singular subjects, a polyphonic composition of them, and a general enrichment of each through this common constitution. The multitude in movement is a kind of narration that produces new subjectivities and new languages. [...] This is the logic of the multitude that Bakhtin helps us understand: a theory of organization based on the freedom of singularities that converge in the production of the common. Long live movement! Long live carnival! Long live the common!“ (ibid.).

Mit „the multitude in movement“ meinen die Autoren die bereits politisch aktive Multitude, wie sie sie in den globalisierungskritischen Protestbewegungen erkennen. So wie die Charaktere in der polyphonen Literatur durch Dialoge die narrative Struktur hervorbringen, schaffen die Singularitäten als Teil der Multitude das Gemeinsame in einer unhierarchischen Netzwerkstruktur (vgl. ibid.: 211).

Dass sie am Ende der Passage den analytischen Sprachduktus verlassen und in eine Serie von folkloristisch anmutenden Vivats verfallen, soll wohl nicht nur ihrer Begeisterung für diese Bewegungen Nachdruck verleihen, sondern auch zum Ausdruck bringen, dass sie ihren eigenen – theoretischen – Beitrag als eine der Stimmen innerhalb einer karnevalesk-polyphonen Struktur und nicht als einen dem auktorialen Erzähler entsprechenden Kommentar verstehen wollen.

Auch wenn sie sich also in diesem Sinne nicht als „Vordenker“ der globalisierungskritischen Bewegungen verstehen wollen, die seit den 1990er Jahren in Erscheinung getreten sind, beziehen sie sich verstärkt auf diese Gruppen, um zu illustrieren, wie das „politische Projekt“ (ibid.: 212) aussehen kann, dessen die Multitude bedarf, um sich selbst „zur Existenz“ (ibid.) zu bringen. Dabei betonen sie, dass die Protagonisten dieses neuen Protestzyklus eben nicht nur ihren Feind gemeinsam haben, sondern auch die kreativen Vorgehensweisen:

„We should emphasize, once again, that what the forces mobilized in this new global cycle have in common is not just a common enemy – whether it be called neoliberalism, U.S. hegemony, or global Empire – but also common practices, languages, conduct, habits, forms of life, and desires for a better future. The cycle, in other words, is not only reactive, but also active and creative“ (ibid.: 215).

Auch hier schreiben die Autoren den Anti-WTO-Protesten in Seattle 1999 zentrale Bedeutung zu:

„The magic of Seattle was to show that these many grievances were not just a random, haphazard collection, a cacophony of different voices, but a chorus that spoke in common against the global system“ (ibid.: 288).

Die Proteste von Seattle erweisen sich also erneut als Schlüsselereignis, das nicht nur die gemeinsame Artikulation von gefühlten Missständen (grievances) ermöglicht (vgl. dazu oben, Kap.5.2.2), sondern auch für eine besondere Kreativitätserfahrung sorgt: die Schaffung eines Gesamtkunstwerks, das wie in einem Chor durch das dezentrale, aber harmonische Zusammenwirken verschiedener Akteure ermöglicht wird. Die Erfahrung der Schaffung von etwas völlig Neuem machten in Seattle viele Aktivisten, auch wenn es sich teilweise „nur“ um subjektive oder „psychologische“ Kreativität handelte (Boden 1994: 5; vgl. Kap. 6.1.1; vgl. Pleyers 2010: 53).

Neben den Ereignissen von Seattle 1999 greifen Hardt und Negri auch einzelne Bewegungsorganisationen als Beispiele für die Kreativität neuer politischer Projekte heraus. So verweisen sie etwa darauf, wie die Zapatisten Rekurse auf die mexikanische Nationalgeschichte mit Elementen der indigenen Mythologie verbinden, um „ein neues gemeinsames Leben“ (Hardt/Negri 2005: 213) zu schaffen.

Die Aktionsformen und Prinzipien der Zapatisten wiederum eigneten sich die italienischen Tute Bianche an, die Hardt und Negri als stärksten Ausdruck europäischer radikaldemokratischer Bewegungen sehen (vgl. ibid.: 264). Durch das Symbol des „weißen Overall“ verweisen die Mitglieder dieser Gruppe auf das Ende des „alten“ blue-collar-Proletariats und gleichzeitig auf die „Unsichtbarkeit“ der neuen Arbeiter ohne feste Verträge, Sicherheiten oder Identifikationsmarker (vgl. ibid.). Nach ihrer Entstehung in der Mitte der 1990er Jahre aus dem Kontext der autonomen Centri Sociali verknüpften sie, wie Hardt und Negri hervorheben, politischen Aktivismus mit der Ausrichtung riesiger, „karnevalesker“ Tanzparties auf Straßen und öffentlichen Plätzen (vgl. ibid.: 265).

Darüber hinaus betonen Hardt und Negri, dass die Tute Bianche erst durch ihre Reisen nach Chiapas und ihren inhaltlichen Austausch mit den Zapatisten

die Gemeinsamkeiten zwischen ihren eigenen Anliegen und denen der mexikanischen Indigenen entdeckten und ein kohärentes politisches Projekt entwickelten (vgl. *ibid.*: 266). Nachdem sie in Europa eine wichtige Rolle für die Organisation globalisierungskritischer Gipfelproteste, vor allem der Anti-G8-Proteste in Genua 2001, gespielt hatten, verschwanden sie. Dieses Verschwinden verstehen Hardt und Negri als bewusste Entscheidung, die der Herausbildung einer federführenden Organisation entgegenwirken sollte, nachdem die wichtigste Aufgabe erfüllt war (vgl. *ibid.*: 267). Die Bedeutung der Tute Bianche für das kreative Projekt der Globalisierungskritik formulieren sie zusammenfassend folgendermaßen:

„They had served a role in organizing the great protests around the international and global summit meetings; they had worked to expand the protest movements and given them political coherence; and they had tried to protect the protesters and direct their aggressiveness away from counterproductive violence and toward more creative – often ironic – forms of expression. What may have been most valuable in the experience of the White Overalls was that they managed to create a form of expression for the new forms of labor – their network organization, their spatial mobility, and temporal flexibility – and organize them as a coherent political force against the new global system of power. Without this indeed there can be no political organization of the proletariat today“ (*ibid.*).

Die „Erfahrung der White Overalls“, von der Hardt und Negri hier sprechen, überschneidet sich auch mit der Erfahrung der Autoren, die zur Bewegung der Tute Bianche in einer Beziehung der wechselseitigen Beeinflussung stehen (vgl. oben, Kap. 2.2.2). Sie artikulieren hier also auch die eigene Kreativitätserfahrung der Schaffung neuer politischer Kräfte, die den veränderten Arbeitsformen entsprechen und damit den pessimistischen Diagnosen widersprechen, wonach das Verschwinden der Arbeiterklasse auch das koordinierte Hinwirken auf radikale politische Veränderung unmöglich macht.

Gleichzeitig wird in der zitierten Passage auch deutlich: Die Autoren sehen eine kohärente politische Kraft also durchaus als notwendig an, obwohl sie es gleichzeitig begrüßen, dass eine Gruppe wie die Tute Bianche sich auflöst, bevor sich ihr Führungs- oder Vorbildcharakter verfestigt. Die Paradoxie lässt sich möglicherweise insofern auflösen, als dass Hardt und Negri implizit eine Art „Rotationsverfahren“ politischer Modellprojekte fordern, das eine Gefährdung des horizontalen und damit kreativen „Dialogs“ verschiedener Akteure und Organisationen verhindern soll.

Die „neue Wissenschaft“: kreative Imagination und politisches Projekt (Multitude und Commonwealth)

Das Spannungsverhältnis zwischen der spontanen dialogischen Schöpfungskraft der Multitude und der Notwendigkeit, dieses Potenzial in ein innovatives politisches Projekt zu fassen, thematisieren die Autoren nicht nur in Bezug auf Protestbewegungen, sondern auch in Hinblick auf die Rolle des politischen Denkens. In diesem Zusammenhang sprechen sie auch die Bedeutung der Intellektuellen und damit ihre eigene Rolle innerhalb der globalisierungskritischen Bewegung an. Dabei lehnen sie einerseits jegliche Vorstellung einer individuellen Kreativität oder Genialität ab und verweisen stattdessen auf das „Ingenium Multitudinis“ (Hardt/Negri 2005 336):

„We have to rid ourselves of the notion that innovation relies on the genius of an individual. We produce and innovate together only in networks. If there is an act of genius, it is the genius of the multitude“ (ibid.: 338).

Andererseits orientieren sich Hardt und Negri in ihrer gesamten Argumentation an der Vorgehensweise individueller politischer Denker der Ideengeschichte, angefangen bei Spinoza und Hobbes, über die Autoren der Federalist Papers bis hin zu Lenin, Marx und Foucault.

In ihren Bemühungen, den Prozess der Schaffung sozialer Beziehungen durch immaterielle Arbeit zu durchdenken, rekurrieren sie besonders auf Hobbes, jenen Autor, der nach Machiavelli die Entdeckung der kreativen Erfahrungsdimension am konsequentesten auf die politische Sphäre übertrug, indem er in seiner Vertragstheorie den Staat selbst als das Produkt menschlicher Schaffenskraft präsentierte. Die Anlehnung an Hobbes und gleichzeitige Abgrenzung von ihm machen die Autoren bereits visuell deutlich, indem sie als Titelillustration von „Multitude“ ein aus vielen kleinen menschlichen Figuren zusammengesetztes „M“ wählen, das an das berühmte Titelblatt des „Leviathan“ erinnert. Anders als dort gibt es in der verkörperten „Multitude“ jedoch keine Herrscherinstanz, sondern nur die Vielzahl kleiner und erkennbar unterschiedlicher Figuren. Mit diesem Titelbild verleihen die Autoren auch ihrem Anspruch Ausdruck, ein Werk von so bahnbrechender Bedeutung und so großer Kreativität wie den „Leviathan“ verfasst zu haben.

Gleichzeitig orientieren sie sich an Hobbes' Argumentationsstruktur, um sie umzukehren. Sie präsentieren den Übergang von „Empire“ zu „Multitude“ als Umkehrung des von Hobbes vollzogenen Schrittes zwischen seinen Hauptwerken „De Cive“ und „Leviathan“:

„Whereas Hobbes moved from the nascent social class to the new form of sovereignty, our course is the inverse – we work from the new form of sovereignty to the new global class. Whereas the nascent bourgeoisie needed to call on a sovereign power to guarantee its interests, the multitude emerges from within the new imperial sovereignty and points beyond it. The multitude is working through Empire to create an alternative global society. The multitude, in contrast to the bourgeoisie and all other exclusive, limited class formations, is capable of forming society autonomously; this, we will see, is central to its democratic possibilities“ (ibid.: xvii f.).

Hardt und Negri verfolgen also das Ziel, das Potenzial der Multitude herauszuarbeiten – um so neue Formen der Demokratie im globalen Zeitalter zu entwerfen, wie es die Revolutionäre der Neuzeit getan haben:

„[L]ike the revolutionaries of the early modern period, we will once again have to reinvent the concept of democracy and create new institutional forms and practices appropriate to our global age“ (ibid.: 238).

Das Motto, unter das Hardt und Negri dieses Projekt stellen, ist das der „neuen Wissenschaft“, das an Vico und seine „Nuova Scienza“ erinnert:

„The democracy of the multitude needs a new science, that is, a new theoretical paradigm to confront this new situation“ (ibid.: 353).

Die Aufgabe, die diese neue Wissenschaft zu erfüllen hat, teilen sie in zwei Momente, ein destruktives und ein konstruktives, wobei sie jeweils einen historischen Autor als Referenzpunkt für jedes der beiden Momente wählen.¹³²

Das destruktive Moment besteht in der Zerstörung von Souveränität als Vorbedingung für die Demokratie. Die Begründung für diese Notwendigkeit lautet, dass alle Formen von Souveränität laut Hardt und Negri Macht mit der Herrschaft des Einen gleichsetzen und so eine „volle und absolute Demokratie“ (ibid.:

132 Diese zweischrittige Methode erinnert an Hardts und Negris philosophisches Programm, wie sie es zu Beginn von „Empire“ entwerfen (vgl. dazu Kap. 4.2.2). Dort wird das erste Moment jedoch als „dekonstruktiv“ bezeichnet (vgl. Hardt/Negri 2001: 47) und bezieht sich primär auf die Hinterfragung dominanter Narrative und Legitimationsdiskurse. Hier in „Commonwealth“ geht es hingegen mit dem „destruktiven“ Moment um die Frage, wie tatsächliche Souveränität abgelöst werden könnte. Das konstruktive Moment wird hier nicht unter dem Gesichtspunkt von Philosophie und Rationalität betrachtet, sondern unter dem Gesichtspunkt der kreativen Imagination.

353) unmöglich machen. Das Ziel, die Souveränität zu zerstören, präsentieren Hardt und Negri dabei als ihre Interpretation des Mottos der globalisierungskritischen Bewegungen:

„The multitude today needs to abolish sovereignty at a global level. This is what the slogan ‚Another world is possible‘ means to us: that sovereignty and authority must be destroyed“ (ibid.: 353).

Als Referenzautor für dieses Moment der „neuen Wissenschaft“ nennen sie Lenin, der in „Staat und Revolution“ die kommunistische und anarchistische Grundidee der Abschaffung des Staates neu durchdenkt. Allerdings betonen sie hier wieder ihre radikale Opposition zu Lenins Vorstellungen von Eliten oder Avant-Garden (vgl. ibid.: 353).

Die Zerstörung der Souveränität muss für Hardt und Negri einhergehen mit dem konstruktiven Moment, nämlich der Konstitution neuer demokratischer Strukturen (vgl. ibid.: 354). Hier berufen sich die Autoren auf James Madison als Paradigma. Mit Lenin und Madison kombinieren Hardt und Negri zwei Referenzautoren aus zwei entgegengesetzten Denkschulen – und verleihen so en passant erneut ihrem Anspruch Ausdruck, unorthodox und kreativ mit Traditionen umzugehen. Darüber hinaus ist Madison für sie jedoch vor allem deshalb relevant, weil er – so ihre Argumentation – von den real gegebenen Bedingungen seiner Zeit ausging und in Form der „Checks and Balances“ einen institutionellen Mechanismus entwickelte, der genau diese Bedingungen produktiv nutzte:

„Madison’s project was to discover an institutional form that could realize this utopian desire to the extent that the real conditions of his day would allow“ (ibid.: 354).

Analog dazu ist es Hardts und Negris Ziel, die institutionelle Form für die Demokratie des globalen Zeitalters zu entwerfen und dabei von den heutigen Voraussetzungen auszugehen, die sie in den von ihnen für zentral erklärten Formen immaterieller Arbeit erkennen:

„We need to build the project on the institutional mechanisms we recognized earlier, suggested by the emerging forms of biopolitical production. The institutions of democracy today must coincide with the communicative and collaborative networks that constantly produce and reproduce social life“ (ibid.: 354 f.).

So versuchen sie den Brückenschlag zwischen der zuvor herausgearbeiteten spontanen Kreativität der Multitude und der konzeptionellen Kreativität, die von dieser ausgeht, ihre Potenziale nutzt, aber nicht mit ihr identisch ist.

Damit wird auch klar, dass ihnen die marxistischen und republikanischen Autoren nur in Bezug auf die jeweilige Innovationsfähigkeit ihres Denkens, nicht aber in Hinblick auf die Inhalte als Vorbilder dienen. Stattdessen ist es das Ziel von Hardts und Negris „neuer Wissenschaft“, einen „mutigen Akt der politischen Imagination“ zu unternehmen:

„What is necessary is an audacious act of political imagination to break with the past, like the one accomplished in the eighteenth century“ (ibid.: 308).

Diesen Bruch mit der Vergangenheit wollen sie eben dadurch vollziehen, dass sie nicht nur auf die globale Dimension heutiger Gesellschaft rekurren, sondern auch auf die immaterielle Arbeit:

„Today, given not only the global scale of contemporary society but also the new anthropology and new productive capacities of the multitude, we too need a new science – or, maybe, following Foucault, an anti-science!“ (ibid.: 309).

Zu dieser Herangehensweise passt auch ein weiterer Aspekt von Hardts und Negris Programm, nämlich ihre Strategie, die Motivation und die innovative Kraft für die „neue Wissenschaft“ von den Protesten und Wünschen der Multitude zu beziehen:

„What we propose today, then, is not repeating old rituals and tired slogans but on the contrary going back to the drawing board, taking up research again, launching a new investigation in order to formulate a new science of society and politics. Conducting such a social investigation is not about piling up statistics or mere sociological facts; it is a matter of calling on ourselves to grasp the present biopolitical needs and imagine the possible condition of a new life, immersing ourselves in the movements of history and the anthropological transformations of subjectivity“ (ibid.: 312).

Der Ausdruck „Bewegungen der Geschichte“ ist dabei ambivalent gewählt, insofern er gleichzeitig die Bewegungen der Geschichte selbst und die sozialen und politischen Bewegungen, welche die oben genannten Forderungen und Wünsche äußern, meinen kann. Dass dabei einerseits die Vorstellung einer Planung „am Reißbrett“ evoziert wird und andererseits vom „Eintauchen“ in die gegenwärtigen und historischen Bedürfnisse und Bewegungen die Rede ist,

reflektiert das Spannungsfeld zwischen dem „Ingenium Multitudinis“ und dem Ingenium der Intellektuellen, das die gesamte Argumentation durchzieht.

In „Commonwealth“, dem dritten Teil der Trilogie, spielen die Autoren wiederum mehrfach auf Hobbes an: So betonen sie einerseits die Parallelität mit ihren eigenen Überlegungen, indem sie zwei der drei programmatischen Kapitel des Buches mit den Hobbesschen Titeln „De Corpore“ und „De Homine“ überschreiben und grenzen sich andererseits von ihm ab, indem sie das dritte Hauptkapitel mit der nicht bei Hobbes vorkommenden Überschrift „De Singularitate“ versehen. Mit dem Begriff der „Singularität“ versuchen die Autoren hierbei, das Spannungsfeld zwischen individueller (Imaginations-) leistung und „Ingenium Multitudinis“ aufzulösen, in dem sich ihre Charakterisierung der Aufgabe der Intellektuellen bewegt:

„[A]lthough critique – of normative structure, social hierarchies, exploitation, and so forth – remains necessary, it is not a sufficient basis for intellectual activity. The intellectual must be able also to create new theoretical and social arrangements, translating the practices and desires of the struggles into norms and institutions, proposing new modes of social organization“ (Hardt/Negri 2009: 118).

Obwohl die Autoren an dieser Stelle also den Anspruch an den Intellektuellen stellen, bereits vorhandene „Praktiken und Wünsche“ in Normen und Institutionen „zu übersetzen“, betonen sie im gleichen Atemzug die Ablehnung jeglicher Avantgarden:

„[T]here is no place for vanguards here or even intellectuals organic to the forces of progress in the Gramscian sense. The intellectual is and can only be a militant, engaged as a singularity among others, embarked on the project of co-research aimed at making the multitude“ (ibid.: 118).

Den Begriff der „Singularität“ verwenden die Autoren insgesamt in Anlehnung an Spinoza, um eine Existenzform des Einzelnen zu bezeichnen, die aus dem Dilemma zwischen der Vereinheitlichung in der Masse und der Vereinzelung der Individuen heraus weist (vgl. ibid.: 112; 194; Hardt/Negri 2005: 194). Diese Existenzform, die individuelle Imaginationskraft in ein gemeinsames Projekt einbringt und gleichzeitig aus diesem gemeinsamen Projekt schöpft, sehen sie auch für die Intellektuellen vor. Darüber hinaus entwickeln die Autoren in „Commonwealth“ ein weiteres Paradigma für die Tätigkeit der Intellektuellen, das an noch weiter in der Vergangenheit zurückliegende Vorbilder anknüpft:

„The function of the intellectual today, though in many ways radically different, shares some aspects with the one developed in the context of the patristics in the first centuries of Christianity. That was in many respects a revolutionary movement within an Empire that organized the poor against power and required not only a radical break with traditional knowledge and customs but also an invention of new systems of thought and practice, just as today we must find a way out of capitalist modernity to invent a new culture and new modes of life. Let's call this, then, only half facetiously, a new patristic, in which the intellectual is charged with the task not only to denounce error and unmask illusions, and not only to incarnate the mechanisms of new practices of knowledge, but also, together with others in a process of co-research, to produce a new truth“ (ibid.: 118).

Wie schon mit den Rekursen auf Augustinus und Franziskus in „Empire“ und „Multitude“ kokettieren Hardt und Negri auch hier mit der christlichen Tradition und verleihen der eigenen Aufgabe als Intellektuelle durch den Vergleich mit den Kirchenvätern nur auf „halb-scherzhafte“ Weise eine Aura der Autorität.

Insgesamt zeigt sich also, dass bei Hardt und Negri das Thema der Kreativität auf zwei Ebenen mit der Frage des Engagements verknüpft wird: Zum einen betonen sie die menschliche Fähigkeit, durch die Formen der immateriellen Arbeit und deren Übersetzung in institutionelle Arrangements genuin neue Strukturen zu schaffen und so die Richtung für die Lösung des Grundproblems der Demokratie im globalen Zeitalter vorzugeben. Die Argumentation ist dabei also insofern appellativ-motivierend, als sie dazu aufruft, das vorhandene Potenzial zur Schaffung neuer politischer Strukturen qua immaterieller Arbeit zu entfalten und in konkrete politische Projekte umzusetzen.

Im Mittelpunkt steht hier jedoch die Bedeutung der Kreativität als Form des Engagements: Durch den Einsatz von Kreativität in der immateriellen Arbeit legen die Menschen bereits die Basis für die Überwindung von Unterdrückung; durch den Einsatz karnevalesker Momente in Protestaktionen und Bewegungsorganisationen verleihen sie ihrer künstlerischen Kreativität Ausdruck und verknüpfen verschiedenste Traditionen zu neuen Konstellationen, wie etwa im Falle der Kooperation von Zapatisten und Tute Bianche. Schließlich steht die Kreativität auch im Mittelpunkt der „intellektuellen“ Tätigkeit, die in der Lage ist, nicht nur alte Denkgewohnheiten und Paradigmen zu zerstören, sondern auch neue Ideen und institutionelle Arrangements zu entwickeln. Als Vorbilder dienen hier zum einen die innovativen Theoretiker des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit, zum anderen die Vordenker der Amerikanischen Revolution.

6.3 KREATIVITÄT UND SOZIOLOGISCH-ÖKONOMISCHE KRITIK

6.3.1 Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu verhandelt die kreative Erfahrungsdimension primär unter dem Stichwort „Erfindung“. Angesichts der komplexen und raffinierten Formen der Beherrschung durch die Konzepte und Politiken des Neoliberalismus (vgl. Bourdieu 2001: 53) hält er es für notwendig, neue Formen des Kampfes und der Organisation von Militanz zu „erfinden“ („inventer“, *ibid.*; Bourdieu 1998: 63 f.).

Was er in „Contre-feux“ noch als Forderung formuliert, identifiziert Bourdieu im drei Jahre später erschienenen Band „Contre-feux 2“ bereits in Ansätzen als das gemeinsame Merkmal verschiedener europäischer Gruppen von Aktivisten. Zu diesen Gruppen zählt er etwa die Mobilisierungen der Arbeitslosen, Wohnungslosen oder die landwirtschaftliche Bewegung der „Confédération paysanne“, deren Vereinigung zu einer europäischen sozialen Bewegung Bourdieu als langfristiges Ziel anvisiert, die jedoch auch bereits globale Vernetzungen aufbauen, wie etwa zur brasilianischen Landlosenbewegung oder zu koreanischen Gewerkschaften (vgl. *ibid.*: 61). Diesen Gruppen ist laut Bourdieu gemeinsam, dass sie neue und originelle Aktionsformen entwickeln. Diese haben, so Bourdieu weiter, einen hohen Symbolgehalt und werden von Personen umgesetzt, die sich zu Meistern darin entwickelt haben, ein Ereignis zu schaffen („créer l'événement“, *ibid.*: 60) ohne ihre Aktionen auf mediale Inszenierungen zu reduzieren (vgl. *ibid.*: 59 f.).

Angesichts dieser und anderer Gemeinsamkeiten erklärt Bourdieu, dass eine Vereinigung dieser verschiedenen Gruppen zwar weder möglich noch wünschenswert ist (vgl. *ibid.*: 61), wohl aber eine Koordination von Forderungen und die Entwicklung kohärenter gemeinsamer Antworten (vgl. *ibid.*: 62 f.). Eine zentrale Voraussetzung dafür sieht er darin, eine neue Form der Kommunikation und Zusammenarbeit zwischen Aktivisten und Wissenschaftlern zu finden, die ihre politische Kraft aus der Kombination der Erfahrungen und Kompetenzen beider Gruppen beziehen und dadurch sowohl „systematisch“, als auch in allgemeinen Bestrebungen und Überzeugungen „verwurzelt“ sind (vgl. *ibid.*: 66 f., vgl. auch Bourdieu 1998: 65). Als neu bezeichnet Bourdieu also nicht nur die bereits eingesetzten Aktionsformen, sondern auch die noch zu schaffende Form der Zusammenarbeit von Aktivisten und Intellektuellen innerhalb einer europäischen sozialen Bewegung.

Obwohl diese Darstellung das Ziel einer komplementären Zusammenarbeit von Intellektuellen und Aktivisten suggeriert, ist bei Bourdieu nicht nur die

„Arbeitsteilung“ zwischen beiden Rollen viel deutlicher als etwa bei Hardt und Negri, sondern auch die Privilegierung der Rolle der Intellektuellen: Wenn Bourdieu etwa davon spricht, dass der Intellektuelle die kollektive Recherche nach neuen Formen politischer Aktion, neuen Formen der Mobilisierung und neuen Formen der Zusammenarbeit „organisieren oder orchestrieren“ („organiser ou orchestrer“, *ibid.*: 37) kann, evoziert er das Bild eines Orchesterdirigenten, der das Zusammenspiel der einzelnen Instrumente koordiniert, und hebt den Intellektuellen so deutlich aus der Gruppe der anderen Engagierten hervor.

Zur Rolle des Intellektuellen gehört es dabei, die sozialen Bedingungen zu schaffen, die „die kollektive Produktion realistischer Utopien“ („production collective d’utopies réalistes“, *ibid.*) ermöglichen. Als eine solche „realistische Utopie“ entwickelt Bourdieu die Idee eines Europas, in dem die verschiedensten kritischen Gruppen und Kräfte integriert und organisiert wären:

„Le mouvement social européen qu’il s’agit de créer a pour objectif une utopie, c’est-à-dire une Europe dans laquelle toutes les forces sociales critiques, aujourd’hui très diverses et très dispersées, seraient suffisamment intégrées et organisées pour être une force de mouvement critique; et il a lui-même quelque chose d’utopique tant sont immenses les obstacles – linguistiques, économiques, techniques – à un tel rassemblement“ (*ibid.*: 54).¹³³

Er verweist also darauf, dass bereits das Projekt der Schaffung einer europäischen sozialen Bewegung selbst angesichts der großen Hindernisse sprachlicher und sonstiger Art etwas Utopisches habe. Auffällig ist, dass die Form des Engagements – die Gründung einer europäischen sozialen Bewegung – und das Ziel dieses Engagements – ein Europa der vereinigten kritischen Kräfte – nahezu identisch sind.

In jedem Fall zeigt sich, dass Bourdieu den Begriff der Utopie im Zusammenhang mit der Frage nach Formen für politisches Engagement durchaus im positiven Sinn verwendet. Gleichzeitig bezeichnet er jedoch auch den Neoliberalismus in kritischer Absicht als eine Utopie, nämlich die der völligen Abwesenheit jeglicher Kontrollmechanismen für das Kapital und der Beherrschung aller

133 Die europäische soziale Bewegung, die es zu schaffen gilt, hat als Ziel eine Utopie, nämlich ein Europa, in dem alle sozialen kritischen Kräfte, die heute sehr unterschiedlich und verstreut sind, genügend integriert und organisiert wären, um eine Kraft der kritischen Bewegung zu sein; und dieses Ziel hat selbst etwas Utopisches angesichts der gigantischen Hindernisse sprachlicher, wirtschaftlicher und technischer Art, die einer solchen Vereinigung entgegenstehen.

Bereiche durch die Ökonomie (vgl. Bourdieu 1998: 108; 114 f.; Bourdieu 2001: 66; 98).

Neben der Kreativität von Intellektuellen und Aktivisten in der Schaffung neuer Formen der Zusammenarbeit untereinander und neuen politischen Aktionsformen, widmet sich Bourdieu jedoch auch der Bedeutung der Kreativität der Künstler. Diese Kreativität – so betont er – ist nicht einfach gegeben, sondern hängt von verschiedenen Faktoren ab, nämlich einerseits von der Autonomie des Schaffens und andererseits von der Anerkennung, Rezeption und Diskussion in einem Mikrokosmos der Produzenten, Rezipienten und Kritiker (vgl. *ibid.*: 81; 84). Diese Bedingungen der Autonomie und des stimulierenden Umfelds haben sich die Künstler, so Bourdieu weiterhin, seit der Renaissance mühsam erkämpft:

„Les peintres ont mis près de cinq siècles pour conquérir les conditions sociales qui ont rendu possible un Picasso; ils ont dû – on le sait par la lecture des contrats – lutter contre les commanditaires pour que leur œuvre cesse d’être traitée comme un simple produit, évalué à la surface peinte et au prix des couleurs employées [...]“ (*ibid.*: 81).¹³⁴

Die Früchte genau dieses Kampfes um Autonomie und Anerkennung als „Kreative“ („créateurs“, *ibid.*), sieht Bourdieu durch das Eindringen der kommerziellen Logik in den Bereich der Kunst als gefährdet, die das Werk wieder zur Ware macht und den Künstler zum Techniker. Als Beispiel führt er die Tendenz an, dass etwa der Wert eines Films sich an der Menge der „special effects“ oder der Zahl auftretender „Stars“ bemisst (vgl. *ibid.*: 82). Bourdieu identifiziert dementsprechend einen Prozess der Rückentwicklung („involution“/„régression“, *ibid.*), durch den die lange erkämpften Voraussetzungen nicht nur für die Wertschätzung, sondern auch für die Schaffung von Werken wie derer Picassos wieder verloren gehen.

Die Sicherung der gefährdeten Voraussetzungen für künstlerische Kreativität versteht Bourdieu daher als ein wichtiges Ziel politischen Engagements, nicht zuletzt dessen der Künstler und Kreativen selbst:

134 Die Maler haben fast fünf Jahrhunderte gebraucht, um die sozialen Bedingungen zu erkämpfen, die einen Picasso möglich gemacht haben; sie mussten – das weiß man aus der Lektüre der Verträge – gegen die Auftraggeber kämpfen, damit ihr Werk nicht mehr ein einfaches Produkt war, dessen Wert sich anhand der bemalten Oberfläche und der verwendeten Farbe bemaß.

„Bizarrement, les producteurs les plus ‘pures’, les plus gratuits, les plus ‘formels’, se trouvent ainsi placés aujourd’hui, souvent sans le savoir, à l’avant-garde de la lutte pour la défense des valeurs les plus hautes de l’humanité. En défendant leur singularité, ils défendent les valeurs les plus universelles“ (ibid.: 91).¹³⁵

Indem sie ihre eigene Einzigartigkeit gegen das Eindringen der Marktlogiken verteidigen, verteidigen die scheinbar puristischsten und formalsten Künstler laut Bourdieu paradoxerweise also die höchsten Werte der Menschheit.

Die Kreativität ist bei Bourdieu also zum einen ein Ziel, zum anderen aber auch eine Form des Engagements. Zu den bereits praktizierten kreativen Formen des Engagements, die er favorisiert, gehören die „Schaffung“ medienwirksamer Ereignisse durch verschiedene Aktivisten wie Wohnungslose oder die Confédération Paysanne, aber auch die Verweigerung der Vereinnahmung durch die Marktlogik der „eigensinnigen“ Künstler.

Zugleich plädiert er für die Entwicklung „realistischer Utopien“, wozu er die „Erfindung“ neuer Formen der politischen Aktion und neuer Formen der Zusammenarbeit zwischen Aktivisten und Intellektuellen zählt. Obwohl er Aktivisten und Intellektuelle als gleichermaßen unverzichtbar bezeichnet, wird dabei doch deutlich, dass er den Intellektuellen die hervorgehobene Position eines Orchesterdirigenten zuschreibt.

6.3.2 Joseph Stiglitz

In Joseph Stiglitz’ Text „Globalization and its Discontents“, der sich primär der Diagnose der Fehler und Misserfolge der neoliberalen Globalisierung widmet, spielt die kreative Erfahrungsdimension keine zentrale Rolle. Allerdings betont Stiglitz an entscheidenden Stellen des Buches seine Überzeugung, dass die Globalisierung anders gestaltet werden kann. So formuliert er in der Einleitung:

„Globalization can be reshaped, and when it is, when it is properly, fairly run, with all countries having a voice in policies affecting them, there is a possibility that it will help create a new global economy in which growth is not only more sustainable and less volatile but the fruits of this growth are more equitably shared“ (Stiglitz 2002: 22).

135 Komischerweise befinden sich heute die „puristischsten“, willkürlichsten und „formalistischsten“ Künstler an der Vorfront des Kampfes für die Verteidigung der höchsten Werte der Menschheit – häufig ohne es zu wissen. Indem sie ihre Einzigartigkeit verteidigen, verteidigen sie die universellsten Werte.

Im Schlusskapitel wiederholt er den Schlüsselsatz „Globalization can be re-shaped“ (ibid.: 215) und zählt die Reformen der internationalen Institutionen auf, die dazu aus seiner Sicht notwendig sind um seine Zielvorstellung, eine Globalisierung mit menschlichem Gesicht („globalization with a human face“, ibid.: 252; vgl. ibid.: 214–252) zu realisieren. Implizit erkennt Stiglitz also die Bedeutung der kreativen Erfahrung an, insofern er an die menschliche Fähigkeit glaubt, Neues zu schaffen. Das Thema wird in „Globalization and its discontents“ jedoch nicht ausgearbeitet.

6.3.3 Susan George

Bereits im Titel ihres Buches „Another world is possible if“, das gleichzeitig als Bestandsaufnahme und Hinterfragung globalisierungskritischer Grundpositionen dienen soll, macht George ihre Haltung zur Frage der Veränderbarkeit der Welt und damit auch zur menschlichen Kreativität deutlich: Sie hält die Schaffung einer anderen Welt durch die Protagonisten der Globalisierungskritik für möglich, allerdings nur in bestimmten Grenzen und unter bestimmten Voraussetzungen. Diese ausgleichende Position zeigt sich auch in ihrer Haltung gegenüber dem Utopischen. Einerseits charakterisiert sie ihre eigene Zielvorstellung als „realistisch“ und grenzt sie vom Utopischen ab:

„This is perhaps the real difference between the utopians and the realists. I consider my calls for international taxation and redistribution realistic, whereas demands to return to a simpler, more rural or communal era strike me as utopian“ (George 2004: 154).

Ihre Ablehnung „utopischer“ Ziele, wie etwa der Rückkehr zu einer ländlichen Lebensweise in kleinen Gemeinschaften geht dabei einher mit der gleichzeitigen Ablehnung eines verbreiteten Skeptizismus gegenüber tiefgreifenden Veränderungen: „All good ideas begin with minorities. Sceptics label all proposals for change utopian until one day they are achieved“ (ibid.: 137).

Dementsprechend bezeichnet sie ihre Zielvorstellungen für die Welt als „Visions of the possible“ (ibid.: 133), womit sie die Verankerung in der Realität und die visionäre Imagination von Veränderungen in einer Formel verbindet. Unter diesem Motto zählt sie verschiedene Möglichkeiten auf, den Bürgern Verfügung über große Mengen von Geld zu verschaffen und diese möglichst gerecht und partizipativ einzusetzen (vgl. ibid.: 133–159). Dazu gehört maßgeblich eine Ausweitung der weltweiten Bürgerdemokratie, die ihrerseits laut George durch gesteigerte Partizipationsmöglichkeiten einen größeren Erfindungsgeist in der Schaffung und Verteilung von Wohlstand freisetzen würde: „Meanwhile, as

citizen democracy gains more space, we can be more inventive concerning the creation and distribution of wealth“ (ibid.: 138).

Diese „Visionen des Möglichen“ über die Beschaffung und den Einsatz der notwendigen Finanzmittel versteht sie dabei nicht als abgeschlossenes Programm, sondern als Beitrag zu einer „kollektiven Vorstellungskraft“, die sie der Globalisierungskritik als Bewegung insgesamt bescheinigt: „Everything said here is a work in progress – my modest contribution to the movement’s ongoing appeal to the collective imagination and to our collective will to create another world“ (ibid.: 159).

Dabei bringt sie, wie die zitierte Passage verdeutlicht, die „kollektive Vorstellungskraft“ in unmittelbaren Zusammenhang mit dem „Willen zur Schaffung einer anderen Welt“. Den Anspruch der globalisierungskritischen Bewegung, als weltweite Bewegung eine Veränderung der gesamten Welt zu bewirken, interpretiert sie dabei als eine völlige Novität: „Only a broad, worldwide and long-term movement can accomplish what we have set out to do, something no one else has ever done in history“ (ibid.: 246). Die Fähigkeit, nie Dagewesenes zu imaginieren und es auch umzusetzen, spielt also bei Susan George eine wichtige Rolle für die Motivation politischen Engagements.

Ähnlich wie bei Bourdieu, Hardt und Negri setzt sie jedoch auch in Bezug auf die Formen von Engagement auf die menschliche Kreativität. Dabei identifiziert sie die in Brasilien, Großbritannien, den USA und Indien verbreiteten Praktiken als vorbildhaft: „Brazilians are fantastic in putting on colorful demos. A tradition of creative non-violence is especially lively in Britain, the United States and India“ (ibid.: 244). Als konkretes Beispiel nennt sie eine in Indien durchgeführte Aktion, in der öffentliches gemeinsames Gelächter, zusammen mit Parodien und Musik eine Provinzregierung zu Fall gebracht haben (vgl. ibid.: 244).

Somit spielt auch für George die menschliche Kreativität eine motivierende Rolle für politisches Engagement und dient gleichzeitig als wichtiges Element der von ihr favorisierten Formen des Einsatzes für die anvisierte „andere Welt“.

6.4 KREATIVITÄT, THEOLOGIE UND CHRISTLICHES ENGAGEMENT

6.4.1 Leonardo Boff

Für Leonardo Boff ist die Kreativität allen lebendigen Wesen eingeschrieben, dem Menschen jedoch in besonderer Weise, oder „par excellence“: „A criatividade é intrínseca aos seres vivos [...]. O ser humano é por excelência um ser criativo“ (Boff 1993: 33).

Dabei betont er ausdrücklich, dass dieses Menschenbild im christlichen Schöpfungsmythos mit seiner Aussage von der Gottesebenbildlichkeit des Menschen verankert ist (vgl. *ibid.*: 46), im Unterschied zu dem die griechische Antike prägenden Prometheus-Mythos, der menschliches Streben nach Kreativität von vornherein als Hybris disqualifiziert:

„O mito cristão da criação sempre acreditou, contrariamente ao mito grego de Prometeu, que o ser humano foi criado criador, para prolongar o ato criador de Deus e moldar com a responsabilidade de um filho a criação com criatividade e liberdade. No Homo sapiens et faber está presente Deus. Ele não aparece em si mesmo. Aparece por trás e dentro da ação criadora e livre do ser humano. Aqui reside o valor teológico do desencantamento e secularização do mundo; como dissemos, pelo retraimento de Deus, se possibilita a visibilização do ser humano como ator histórico“ (*ibid.*: 79).¹³⁶

Der Mensch wird laut Boff also in der christlichen Schöpfungserzählung „als schöpferisch geschaffen“. Mit der Betonung, dass der Mensch den Auftrag hat, den göttlichen Schöpfungsakt „mit der Verantwortung eines Sohnes“ fortzusetzen, deutet er an, dass Kreativität und Gottesebenbildlichkeit des Menschen nicht mit einer despotischen Verfügungsgewalt über die Welt verwechselt werden dürfen. Dieser Fehlschluss wurde laut Boff in der Vergangenheit oft aus dem

136 Im Gegensatz zum griechischen Prometheus-Mythos hat der christliche Schöpfungsmythos immer geglaubt, dass der Mensch als schöpferisch geschaffen wurde, um den Schöpfungsakt Gottes fortzusetzen und die Schöpfung mit der Verantwortung eines Sohnes, mit Kreativität und Freiheit zu prägen. Im Homo sapiens et faber ist Gott präsent. Er erscheint nicht als solcher. Er erscheint hinter und in dem schöpferischen und freien Handeln des Menschen. Darin liegt der theologische Wert der Entzauberung und Säkularisierung der Welt; wie geagt, mit dem Rückzug Gottes wird der Mensch als historischer Akteur sichtbar.

christlichen Schöpfungsmythos und dem Auftrag „Macht euch die Erde untertan“ (Gen. 1,28) gezogen (vgl. dazu auch *ibid.*: 46).

Gleichzeitig interpretiert Boff das kreative Wirken des Menschen in der Welt als Form der Erscheinung Gottes, die gerade durch die Entzauberung und Säkularisierung der Welt möglich wird, weil diese den Menschen als „historischen Akteur“ in den Mittelpunkt stellt. Als „historischer Akteur“ bringt der Mensch also seine Kreativität damit zur Geltung, dass er den Gang der Geschichte verändert und somit dem göttlichen Auftrag gerecht wird, woraus sich ein klarer Appell zu einem die Geschichte prägenden Handeln ableiten lässt.

Die Voraussetzung für ein solches Handeln erkennt Boff in Träumen und Utopien („*sonhos e utopias*“, *ibid.*: 104), die der kreativen Fantasie („*fantasia criadora*“, *ibid.*) entspringen. Wie bei Hardt und Negri spielen dabei die Unterdrückten eine besondere Rolle:

„Podemos dizer que a razão moderna está cativa nas malhas do poder economico e político. É pela fantasia que a sociedade e os oprimidos conseguem transcender a prisão e entrever um mundo distinto deste, perverso, que lhes nega participação e vida. Essa fantasia está ligada aos famintos, aos doentes, aos oprimidos por mil amarras“ (*ibid.*).¹³⁷

Während also die „moderne Vernunft“ laut Boff in den „Maschen“ der ökonomischen und politischen Macht gefangen bleibt, gelingt es der Fantasie, aus diesem „Gefängnis“ auszubrechen und eine andere Welt zu erblicken. Etwas undeutlich spricht Boff hier von der „Gesellschaft und den Unterdrückten“, die dieser Fantasie fähig sind, womit er die Unterdrückten zum hervorgehobenen aber nicht ausschließlichen Träger der befreienden neuen Ideen erklärt. In der zitierten Passage wird der motivierende und appellative Aspekt in Boffs Argumentation zur kreativen Erfahrung deutlich: Weil der Mensch und insbesondere der durch „tausend Fesseln“ unterdrückte Mensch die Fähigkeit besitzt, durch die kreative Fantasie eine andere Welt zu entwerfen, ist es sinnvoll, sich für diese andere Welt einzusetzen und einen Ausbruch aus der bestehenden „perversen“ Situation zu wagen. Diesen Appell kombiniert Boff mit einem Verweis auf die aktuelle Lage:

137 Wir können sagen, dass die moderne Vernunft gefangen ist in den Maschen der wirtschaftlichen und politischen Macht. Durch die Fantasie schaffen es die Gesellschaft und die Unterdrückten, aus dem Gefängnis auszubrechen und eine Welt zu errahnen, die anders ist als diese perverse Welt, die ihnen Teilhabe und Leben verweigert. Diese Fantasie ist verbunden mit den Hungrigen, den Kranken, den mit tausend Seilen Gefesselten.

„Vivemos tempos críticos. Por isso criativos. Nos últimos cinco anos mudou a cartografia política e ideológica mundial. Estruturas ruíram e com elas muitos esquemas mentais. Ficaram os sonhos. Como pertencem à substância do ser humano, eles sempre ficam“ (ibid.: 9).¹³⁸

Mit der Verwendung der ersten Person Plural deutet Boff hier an, dass er selbst zu denjenigen gehört, die in „kritischen“ und „deshalb kreativen“ Zeiten leben, womit er auf den Umbruch nach dem Ende des Ost-West-Konflikts anspielt. Er artikuliert somit auch die eigene Erfahrung der Konfrontation mit Veränderung, die Neuanfänge ermöglicht. Diese Erfahrung interpretiert Boff als Zusammenbruch von „Strukturen“ und „geistigen Schemata“, wohingegen die „Träume“ als Teil der „menschlichen Substanz“ geblieben sind. In dieser Situation sieht Boff also gute Voraussetzungen dafür, dass der Mensch seine Kreativität zunächst in Form von Träumen anwendet, und dann dazu übergeht, die Welt als „historischer Akteur“ zu gestalten.

Die Überzeugung, dass die Kreativität zur menschlichen Substanz gehört, dient Boff darüber hinaus als Kriterium für eine gelungene politische Ordnung, für die es sich zu engagieren gilt. So betont er, dass der Mensch neben den Rechten etwa auf Nahrung und Kleidung ein Recht auf die Entfaltung seiner Kreativität hat:

„Cada ser humano, homem e mulher, jovem ou adulto, é sujeito de direitos inalienáveis. Todos, por sua participação, podem e devem ser construtores de seu destino pessoal e coletivo. É nisso que se revela a essência da natureza humana, que é liberdade e criatividade“ (ibid.: 155).¹³⁹

Neben dem Appell zum kreativen und historisch-verändernden Handeln, den Boff aus der menschlichen Kreativität ableitet, dient die Kreativität als anthropologische Konstante für Boff also gleichzeitig als Element der Ziele von politischem Engagement, nämlich der Schaffung einer Ordnung, in der Kreativität auch in der Gestaltung des eigenen und des kollektiven Schicksals angewendet werden kann.

138 Wir leben in kritischen Zeiten. Und damit in schöpferischen. In den letzten fünf Jahren hat sich die politische und ideologische Landkarte der Welt geändert. Strukturen sind eingestürzt und mit ihnen viele geistige Schemata. Geblieben sind die Träume. Da sie zur Substanz des menschlichen Wesens gehören, bleiben sie immer.

139 Jedes menschliche Wesen, Mann und Frau, Jugendlicher und Erwachsener, ist Träger unveräußerlicher Rechte. Alle können und müssen durch ihre Teilhabe Erbauer ihres persönlichen und des kollektiven Schicksals sein. Darin zeigt sich die Essenz der menschlichen Natur, die Freiheit und Kreativität ist.

6.4.2 Ulrich Duchrow und Franz Josef Hinkelammert

Ulrich Duchrow und Franz Josef Hinkelammert widmen sich der Frage der Kreativität in ihrem Buch „Leben ist mehr als Kapital“ nicht ausführlich. Dennoch wird deutlich, dass sie der menschlichen Fähigkeit, im Politischen Neues und Besseres zu schaffen, einen hohen Stellenwert beimessen. Dies zeigt sich vor allem an ihrer scharfen Kritik an Poppers Aussage, wer den Himmel auf Erden verspreche, schaffe die Hölle (vgl. Duchrow/Hinkelammert 2002: 190).¹⁴⁰ Diese von Popper formulierte, aus der Sicht der Autoren für das inzwischen hegemoniale Denken typische Aussage verstehen sie als Ausdruck einer „Kultur der Hoffnungslosigkeit“ (ibid.: 148), in der Utopien und Alternativen bekämpft und Widerstandsbewegungen zerschlagen werden (vgl. ibid.: 147 f.). Wenn sich diese Hoffnungslosigkeit überall durchsetzt und der Versuch, Alternativen umzusetzen als unrealistisch und gefährlich verpönt wird, macht sich – so Duchrow und Hinkelammert – Verzweiflung breit, die dann in Destruktivität umschlägt, und zwar in Form von Terrorismus, Aggression und Todessehnsucht (vgl. ibid.: 148; 161–165). Dementsprechend formulieren sie in Umkehrung von Poppers Diktum: „Wer den Himmel auf Erden nicht will, schafft die Hölle“ (ibid.: 148; vgl. auch ibid.: 153). Den Versuch, den Himmel auf Erden zu schaffen, wollen Duchrow und Hinkelammert dementsprechend nicht vom antiutopischen Denken diskreditieren lassen:

„Den Himmel auf Erden versprechen – das kann schief gehen. Das kann zur Hölle führen. Ebenso gut kann daraus eine gute Welt entstehen, die dem Himmel nahe kommt. Die Hölle versprechen – das kann nicht schief gehen“ (ibid.: 165).

Sie verleugnen hier also nicht die Gefahr eines unkritischen Utopismus, heben jedoch die Möglichkeit hervor, auf der Grundlage eines utopischen Impetus zwar nicht den „Himmel“, aber doch eine „gute Welt“ zu erschaffen, womit sie die Potenziale menschlicher Kreativität im Bereich des Politischen ausdrücklich betonen.

Dass die Autoren selbst trotz der scharfen Kritik an Popper durchaus nicht an die Möglichkeit glauben, den „Himmel auf Erden“ zu schaffen, kann in „Leben ist mehr als Kapital“ auch deshalb in recht knappen Worten deutlich gemacht werden, weil Hinkelammert sich in einem seiner Hauptwerke der „Kritik der

140 Der oft zitierte Satz aus dem zweiten Band von Poppers „Die offene Gesellschaft und ihre Feinde“ lautet: „[d]er Versuch, den Himmel auf Erden zu errichten, erzeugt stets die Hölle“ (Popper 1992 [1945]: 277).

utopischen Vernunft“ (Hinkelammert 1994)¹⁴¹ widmet. Hier diagnostiziert er in allen modernen Denkströmungen – inklusive des von Popper und Hayek vertretenen Neoliberalismus – eine „utopische Naivität“ (ibid.: 11) und wendet sich explizit gegen den Glauben an eine „Treppe von der Erde zum Himmel“ (ibid.). Kritische Analyse eines schädlichen Utopismus und Begrüßung der utopischen Kreativität der sozialen Bewegungen gehen bei ihm also ebenso Hand in Hand wie bei Bourdieu. Gleichzeitig thematisiert Hinkelammert hier bereits die menschliche Fähigkeit, sich eine radikal andere Welt als die reale vorzustellen. Diese verhandelt er unter dem Stichwort der „transzendentalen Imagination“ im Sinne einer „Transzendentalität, die wir aus der Wirklichkeit gewinnen“ (ibid.: 285) und versteht sie als „Parallellfall zu den transzendentalen Begriffen, die wir aus der Theorie über die Wirklichkeit gewinnen“ (ibid.). Die transzendente Imagination geht für Hinkelammert von den realen Erfahrungen der Menschen von freien und vorbehaltlosen Begegnungen mit dem anderen als Subjekt aus und ergibt sich dann aus einem „unendlich vorangetriebenen Idealisierungsprozeß“ (ibid.: 298), der alle in der realen Welt vorfindlichen Institutionalisierungen wegdenkt. Er nennt als biblische Beispiele für solche Begebenheiten die Erzählungen vom barmherzigen Samariter (Lk. 10,25–37) und vom Gastmahl (Lk. 14, 15–24; vgl. ibid.: 285–286) und betont, dass solche Erfahrungen von freier, vorbehaltloser Begegnung in verschiedensten Kontexten immer wieder in Ansätzen vorkommen:

„Alle Emanzipationen haben ihre Wurzeln darin, dass Menschen einander als Subjekte begegnen und davon über alle diskriminierenden Grenzen hinweg in transzendentaler Imagination träumen. Die Erfahrung von Miteinander und wechselseitiger Anerkennung treibt die Subjekte zur Imagination, alle Mauern oder Grenzen zu zerbrechen und universale Gemeinschaft mit allen Menschen zu ersehnen“ (ibid.: 296).

Hier wird der Zusammenhang von transzendentaler Imagination und Engagement für Emanzipation bzw. Streben nach Freiheit angedeutet: Die menschliche Imagination versteht Hinkelammert als die Voraussetzung für die Fähigkeit, nach realen Verbesserungen im Hier und Jetzt zu streben – im Kantschen Sinne als Bedingung der Möglichkeit dafür: „Die Menschen sind fähig, nach relativer Freiheit in der realen Welt zu streben, weil sie sich die transzendente Freiheit eines Lebens ohne den Tod vorstellen“ (ibid.: 290).

141 Das Werk erschien auf Spanisch bereits 1984 unter dem Titel „Crítica de la razón utópica“ (Hinkelammert 1984).

Wie auch in der christlichen Vorstellung vom Reich Gottes schließt die transzendente Imagination für Hinkelammert letztlich die Überwindung des Todes ein: Denn die Zielvorstellung der Begegnung in Freiheit und ohne objektivierende Institutionen setzt die Abwesenheit des Todes voraus, insofern es die Aufgabe von Institutionen ist, den Tod zu verwalten (vgl. *ibid.*: 289). Dass die transzendente Imagination also die Überwindung des Todes mit einschließt, zeigt für Hinkelammert aber auch, dass sie nie mit einem real anzustrebenden Ziel gleichgesetzt werden kann (vgl. *ibid.*: 290).

Die transzendente Imagination geht im Sinne Hinkelammerts also von den bereits existierenden Formen von „Fülle und Glück“ aus, enthält aber auch eine kreative Dimension, insofern sie diese Formen zu einer nicht real vorfindlichen Steigerung idealisiert, ohne je die völlige Realisierung dieser Steigerung in der realen Welt für möglich zu halten.

6.4.3 Néstor Míguez, Jörg Rieger und Jung Mo Sung

Genau an diesen Begriff der „transzendentalen Imagination“ von Franz Hinkelammert knüpfen Míguez, Rieger und Sung an, ohne jedoch dessen kantianische Konstruktion näher zu beleuchten. In ihrer Auseinandersetzung mit dem Problem der Utopie formulieren sie in Anlehnung an Hinkelammerts Abgrenzung der „transzendentalen Imagination“ vom „transzendentalen Begriff“:

„The transcendental imagination, in contrast, is critical through its placing of human subjectivity at the core of what is possible, which, in turn, relativizes institutions. This utopian imagination emerges from the vision that the world can be qualitatively different, that relations between human beings are always beyond the limits of institutions and the laws of society“ (Míguez, Rieger und Sung 2009: 123).

Die utopische Imagination entspringt dabei – so ihre Interpretation von Hinkelammert – der „Vision“ einer qualitativ anderen Welt. Die zitierte Charakterisierung der transzendentalen Imagination machen Míguez, Rieger und Sung sich zu eigen, wobei sie besonders auf die Neuschaffung von Subjektivität auf der Basis von bereits vorhandenen kreativen Alternativen abheben, die von der Repression durch das „Empire“ selbst begünstigt werden:

„Top-down repression generates not just pressure but also counter-pressure and a surplus from which resistance grows. Empire itself, without being aware of it, thus creates the conditions for a new thing. New subjectivity, however, emerges precisely in the places where Empire least expects it. Once these places are

recognized as genuine places for the creation of alternative subjectivities [...] new energies and resources are discovered“ (ibid.: 164).

Die Marxsche Beobachtung, dass die kapitalistische Produktionsweise in Fabriken auch die Selbstorganisation der Arbeiter favorisiert, übertragen die Autoren hier auf die Realitäten von Globalisierung und Informatisierung. Dazu gehört die Tatsache, dass neue Ideen und andere kreative Erzeugnisse durch Informationstechnik uneingeschränkt zirkulieren können und nicht unter dem wirtschaftlichen Gesetz der Knappheit stehen. Eine zentrale Rolle spielt für die Autoren außerdem die Tendenz, dass Menschen die Strukturen des Zusammenlebens als Produkt ihrer Arbeit selbst herstellen, so dass eine souveräne Macht immer überflüssiger erscheint (vgl. ibid.). Diese Überlegungen übernehmen sie explizit von Hardt und Negri, die diese Gedanken zur menschlichen Kreativität vor allem in „Multitude“ entwickeln (vgl. oben, Kap. 6.2.2).

Wie Hardt und Negri zielen Míguez, Rieger und Sung also auf die kreative Imagination neuer institutioneller Arrangements ab, die vom Aufspüren bereits vorhandener Phänomene menschlicher Kreativität ausgeht. Ihren eigenen spezifischen Beitrag zu diesem Projekt stellen sie unter das Motto der „Laokratie“ als dem Imperium entgegengehaltene Vision („opposing vision to the imperial“, ibid.: 173). Unter Laokratie verstehen sie dabei die Wirkmächtigkeit der am stärksten Marginalisierten, die auch vom gebräuchlichen Begriff der „Demokratie“ nicht erfasst werden (vgl. ibid.: xi; 23 f. Fußn. 15; vgl. oben, Kap. 3.4.3). Die Autoren verdeutlichen diese Verwendung von „laokratisch“, indem sie den Begriff mit Hilfe des „Populären“ („the popular“, ibid.: 178) umschreiben. Dabei stellen sie die positiven Inhalte dieser Bezeichnung heraus und setzen sich mit den abwertenden Konnotationen kritisch auseinander.

So grenzen sie ihren Begriff des „Populären“ etwa von der Bedeutung ab, die auf die Popularität massenmedialer Produkte abzielt, indem sie betonen, dass diese Form der Popularität nicht das betrifft, „was die Menschen schaffen“ („what the people create“, ibid.: 179), sondern das, was ihnen zum Zweck des Konsums vorgesetzt wird. Das „Populäre“ im positiven Sinn bezeichnet hingegen die „Kreationen und Ressourcen“ („creations and resources“, ibid.) derjenigen Sektoren mit nur minimalem Zugang zu materiellen und symbolischen Ressourcen (vgl. ibid.). Zu diesen „Kreationen“ zählen die Autoren unter anderem die Entwürfe der jugendlichen Subkulturen, die Interpretationen der Realität in allgemeinen Theorien sowie die Erinnerungen, Sprachen und Lebensstile indigener Völker (vgl. ibid.: 180). Im Zuge jener kreativen Prozesse kann – so die Autoren – das „laokratische Moment“ („laocratic moment“, ibid.: 180) hervorbrechen, durch das verschiedene benachteiligte Gruppen zu politischen Akteuren werden und politische und materielle Forderungen formulieren. Dieses „laokrati-

sche Moment“ setzen sie dabei gleich mit dem „Überschuss, den das Empire generiert hat und nicht kontrollieren kann“ („the excess that the Empire generated and cannot control“, *ibid.*), eine Formulierung, mit der sie noch einmal die Verbundenheit zur Argumentation von Hardt und Negri verdeutlichen.

Neben dieser Umdeutung des „Populären“ widmen sich Míguez, Rieger und Sung auch dem damit verwandten Begriff des „Populismus“. Dabei kritisieren sie, dass etwa dessen lateinamerikanische Variante pauschal verurteilt wird, weil sie die „Destabilisierung“ etablierter formaler Demokratien mit sich bringt. In diesem Zusammenhang formulieren sie:

„It is true that this ‚populism‘ deformatizes the articulated forms of power. This is precisely why it is anti-imperial. As in Genesis, creation proceeds from chaos. When everything is so formalized, when the system is unified in its responses, it is because it has managed to exclude the contradiction, and, having done so, it ignores the symptoms of oppression“ (*ibid.*: 183).

Die Destabilisierung sehen Míguez, Rieger und Sung also als notwendigen Schritt der Schöpfung von Neuem an, wenn das politische „System“ so reibungslos funktioniert, dass es ihm gelingt, die Symptome von Unterdrückung zu ignorieren und jeglichen Widerspruch auszuschließen. Mit der Aussage, dass eine solche Schöpfung „wie in der Genesis“ aus dem Chaos hervorgeht, machen die Autoren gleichzeitig die Analogie zwischen göttlicher und menschlicher Kreativität explizit.

Indem sie hier die menschliche Fähigkeit der Kreativität betonen und in Zusammenhang mit der göttlichen Schöpfungskraft bringen, motivieren sie dazu, diese Fähigkeit auch zu nutzen, um politische Änderungen herbeizuführen.

Allerdings heben sie gleichzeitig die Grenzen der menschlichen Fähigkeit zur Schaffung neuer gesellschaftlicher Arrangements hervor. So warnen sie mehrfach vor der Gefahr einer Illusion, wonach die Utopie einer perfekten Gesellschaft sich innerhalb der Geschichte realisieren ließe und grenzen sich dabei auch explizit von Leonardo Boff ab, der die Unterscheidung zwischen historischem Projekt und utopischer Vision aus ihrer Sicht nicht klar genug trifft (vgl. *ibid.*: 123–125). Dabei setzen sie sich auch mit der Tatsache auseinander, dass völlige Harmonie innerhalb einer Gesellschaft kein sinnvolles Ziel darstellt, weil eine solche Zielvorstellung die menschliche Diversität und Pluralität ausblendet. Hier dient nun die menschliche Kreativität – beziehungsweise deren Stimulierung – als alternatives Kriterium für eine bessere Ordnung:

„Therefore, what we now seek is no longer the harmony of the fullness of society, which denies at the foundation the diversity and plurality of incommensurable cultures, but the maintenance of a tension in an ‚optimal‘ situation – the best possible within human and historical means – that favours and produces creativity and a spirit of struggle that is always striving to overcome the situations of marginalization and oppression that will appear“ (ibid.: 129).

Statt also völlige gesellschaftliche Harmonie anzustreben gilt es, eine Situation zu erreichen, in der die menschliche Kreativität ebenso wie der „Kampfgeist“ aufrecht erhalten werden, die immer wieder erneut gegen jegliche Formen von Marginalisierung in Anschlag gebracht werden können. Sie vertreten damit eine ähnliche Position wie Spinoza und nehmen die ironisch-brechenden Elemente auf, die Utopisten wie Morus in ihre Entwürfe einstreuen.

6.5 ZWISCHENFAZIT: KREATIVE ERFAHRUNG UND GLOBALISIERUNGSKRITIK

In allen betrachteten Texten spielt die menschliche Kreativität eine zentrale Rolle als *Motivation* für politisches Handeln: Da Menschen über diese Fähigkeit verfügen, ist es überhaupt möglich, sich für Alternativen zur aktuell vorherrschenden Situation zu engagieren. So sprechen etwa die Zapatisten von den „Träumen“, die sich in Realität verwandeln können. Hardt und Negri sowie auch Míguez, Rieger und Sung betonen, dass der Mensch aufgrund seiner Fähigkeit, durch Arbeit und Kooperation Strukturen zu schaffen, nicht länger an die „erpresserische“ Alternative von Anarchie oder Souveränität gebunden ist. Susan George entwirft „Visionen des Möglichen“, die es in die Tat umzusetzen gilt. Der Theologe Boff beschwört hingegen die Fantasie, durch die die Menschen das „Gefängnis“ des Status quo verlassen können, während Duchrow und Hinkelammert die Fähigkeit des Menschen hervorheben, zwar nicht „den Himmel auf Erden“, wohl aber eine „gute Welt“ zu schaffen.

Sowohl die Zapatisten, als auch Hardt und Negri benennen dabei Ereignisse, die für eine Verwandlung von „Träumen“ in „Realität“ stehen, und die insofern mittelbar und unmittelbar die Rolle von Schlüsselerfahrungen der Kreativität spielen: Dies sind das „Intergalaktische Treffen“ in La Realidad 1996 und die Anti-WTO-Proteste in Seattle 1999. Die zentrale Kreativitätserfahrung, die hier gemacht wurde, und die die Autoren in ihren Texten artikulieren, ist die der Überwindung der Ohnmacht sowie der Erfindung und Realisierung neuer Formen der Politik.

Neben ihrem Motivationscharakter verstehen die Protagonisten die Umsetzung der kreativen Erfahrung auch als *Form* von Engagement. Dies gilt zum einen für die „kunstvollen“ Formate, etwa den Einsatz von Theater, Performance oder Puppen, wie sie Hardt und Negri, Bourdieu und George hervorheben. Für Bourdieu ist darüber hinaus auch die scheinbar formalistische und puristische Kunst, die sich der monetären Verwertung entzieht, ein Beitrag zum indirekten Engagement gegen die Expansion der Marktlogik. Ein wichtiger Aspekt des Einsatzes von Kreativität als Form des geforderten Engagements, den sowohl die Zapatisten, als auch Hardt/Negri hervorheben, besteht in der Möglichkeit, die angestrebten Ziele im „Kleinen“ vorwegzunehmen, um so ihre Realisierbarkeit aufzuzeigen.

Bei der Frage der Realisierbarkeit kreativer Visionen bewegen sich die Autoren jedoch in einem Spannungsfeld, das in der Ideengeschichte vielfach thematisiert worden ist, und das sie auch reflektieren: Zum einen verweisen etwa Duchrow und Hinkelammert sowie Míguez, Rieger und Sung in der Tradition der Utopiekritik auf die Gefahren eines ungebremsen Vertrauens auf die Kreativität eines Utopismus, der versucht, den „Himmel auf Erden“ herzustellen. Andererseits verweisen Duchrow und Hinkelammert auch darauf, dass die Popperische Aufgabe jeglichen Gestaltungsanspruchs zu einer Kultur der Hoffnungslosigkeit führt, in der alle verändernden Bewegungen diskreditiert und zerschlagen werden. Wie in Spinozas Version der Vertragstheorie gehen dabei alle hier betrachteten Autoren davon aus, dass die angestrebte Ordnung nicht ein für alle Mal etabliert werden kann, sondern die Bemühungen um Verbesserungen nie zum Stillstand kommen.

Ein weiteres Spannungsfeld, das mit der kreativen Erfahrung und ihrer Nutzung als Form von Engagement einhergeht, betrifft das Verhältnis von individueller kreativer Erfahrung und der postulierten Kreativität des Kollektivs, mit dem sich die Globalisierungskritiker intensiv beschäftigen. Die Zapatisten betonen etwa, dass die Zusammenarbeit der „Verrücktheiten“ des gesamten Planeten das Treffen von La Realidad ermöglicht hat. Besonders Hardt und Negri heben das „ingenium multitudinis“ hervor, das sowohl durch die veränderte immaterielle Arbeit, als auch durch die „karnevaleske“ und „dialogische“ Kooperation zum Ausdruck kommt und keiner eingreifenden oder anführenden Instanz mehr bedarf. Wie sich aus ihren Schilderungen ergibt, spielt auch hier die Erfahrung der Seattle-Proteste eine zentrale Rolle, weil sie die Möglichkeit einer koordinierten, aber nicht zentral gesteuerten Zusammenarbeit einzelner Individuen und Gruppen mit einem gemeinsamen Ergebnis aufzeigen. Gleichzeitig schreiben Hardt und Negri jedoch den Intellektuellen, also sich selbst, nur „halb-ironisch“ die Rolle der Kirchenväter zu. Dabei machen sie es sich zur Aufgabe, sowohl „am

Reißbrett“ als auch „eintauchend“ in die sozialen Bewegungen Ideen für neue politische Projekte zu entwerfen. Bourdieu ist in diesem Punkt eindeutiger, wenn er den Intellektuellen die Rolle zuschreibt, die gemeinsame Suche nach neuen Politikformen zu „orchestrieren“.

Neben den Intellektuellen wird einer weiteren Gruppe eine Art privilegierter Zugang zur Kreativität attestiert, nämlich den Armen, den Migranten und Marginalisierten: Sowohl Hardt und Negri, als auch die Theologen Boff, Míguez, Rieger und Sung gehen davon aus, dass die Marginalisierten ein besonders großes kreatives Potenzial besitzen, weil sie durch informelle Arbeitsverhältnisse und Mobilität ohnehin zur Improvisation und Innovation gezwungen sind.

Auf dieser Basis dient die Fähigkeit zur Kreativität einigen Autoren auch als Kriterium für die als *Ziel* des Engagements angestrebte politische Ordnung: Bourdieu verlangt etwa, die Wertschätzung der Kreativität von Künstlern zu bewahren und nicht in die Gleichsetzung von Kunst und Handwerk aus der Vorrenaissance zurückzufallen. Boff sowie Míguez, Rieger und Sung fordern hingegen allgemeiner den Einsatz für eine Ordnung, die die menschliche Kreativität fördert und so einerseits zur Entfaltung des menschlichen Potenzials beiträgt und andererseits die Bereitschaft aufrecht erhält, bestehende Ungerechtigkeiten immer wieder aufs Neue zu bekämpfen.

Diejenigen Autoren, die sich intensiv mit der Kreativität befassen, bedienen sich auch einer breiten Palette ideengeschichtlicher Rekurse. Die Zapatisten evozieren Schöpfungsmythen der Maya und eignen sich dabei das schöpferische Potenzial selbst an. Hardt und Negri wählen in ihrer Behandlung der kreativen Erfahrung eine ganze Epoche zum Vorbild, nämlich die Zeit von 1200 bis 1600. Hier lokalisieren sie den Prozess der Aneignung der vormals transzendenten Schöpfungskraft durch den Menschen. Als Referenzautoren benennen sie unter anderen Cusanus, Pico della Mirandola, William of Ockham, Bacon und Galilei.

Eine prominente Rolle spielt Hobbes, der mit seiner Vertragsidee die Schaffung des Staates allein durch menschliche Kreativität annimmt, diese dann aber zugunsten eines absoluten Souveräns „entmachtet“. Einerseits machen sie ihn sich zum Vorbild, indem sie anstreben, mit „Multitude“ das politische Denken ebenso zu revolutionieren, wie Hobbes dies mit dem „Leviathan“ gelungen ist. Der Anspruch zeigt sich bereits in dem an den „Leviathan“ erinnernden Titelbild von „Multitude“. Andererseits grenzen sie sich von ihm ab, insofern sie gegen die Vorstellung einer unantastbaren Macht des „Empire“ anschreiben, die sie mithilfe der Kreativität der „Multitude“ unterlaufen wollen. Einen noch wichtigeren Referenzpunkt finden sie daher in Hobbes' Antipoden Spinoza, der ebenfalls von einer rein menschlich verantworteten Ordnung ausgeht, dabei aber die

Spielräume für die menschliche Gestaltung auch nach deren Etablierung offen hält.

In Bezug auf ihre These, dass die neuen Formen der immateriellen Arbeit die Überwindung des Dilemmas von Anarchie und Souveränität ermöglichen, orientieren sie sich an einer bestimmten Richtung der Arbeitssoziologie und Wirtschaftsgeschichte, wie sie unter anderem von Maurizio Lazzarato vertreten wird.

Die ökonomisch-soziologischen Autoren, die sich insgesamt wesentlich weniger mit der Kreativität beschäftigen, benennen auch kaum ideengeschichtliche Vorbilder. Allerdings bringt Bourdieu implizit seine Bewunderung für die Künstler der Renaissance zum Ausdruck, denen es gelungen ist, sich kreative Unabhängigkeit zu erobern und sich von einer handwerklichen Kunstvorstellung zu emanzipieren.

Die theologischen Autoren orientieren sich hingegen teils implizit, teils explizit an der christlichen Überzeugung der Gottesebenbildlichkeit des Menschen und interpretieren die menschliche Kreativität dann in Analogie zur Kreativität Gottes: So beruft sich Boff auf den Unterschied zwischen dem christlichen Schöpfungsmythos und dem kreativitätsfeindlichen Prometheus-Stoff der griechischen Mythologie. Auch Míguez, Rieger und Sung rekurren auf die Genesis. Duchrow und Hinkelammert grenzen sich vor allem vom Antiutopismus Poppers ab, obwohl sie das Gefahrenpotenzial eines unkritischen Utopismus durchaus ernst nehmen.

Insgesamt fällt auf, dass die Kreativität in den ökonomisch-soziologischen Texten die geringste Rolle spielt, die gleichzeitig für die am wenigsten radikale Richtung der Globalisierungskritik stehen. Am ausführlichsten und enthusiastischsten fällt die Auseinandersetzung mit der Kreativität bei den Zapatisten, sowie Hardt und Negri aus. Dieser Befund legt nahe, dass ein Zusammenhang besteht zwischen dem Grad der Radikalität der angestrebten Veränderungen und der Wertschätzung der kreativen Erfahrung, bzw. der von dieser abgeleiteten Ideen.

