

Was uns deine Spontaneität wert ist: Improvisieren zwischen Kunst und Ökonomie¹

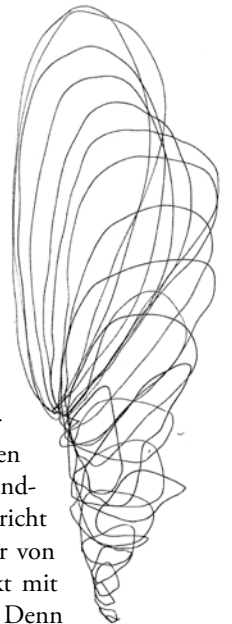
von Kai van Eikels, Berlin

Ich beschäftige mich seit einiger Zeit mit dem Transfer von Konzepten, Vorstellungen und Terminologien, aber auch konkreten Verfahren, Methoden, Handlungstechniken zwischen Kunst, Politik und Wirtschaft – ein Transfer, der immer wieder verstärkt worden ist durch den Begriff **performance**, was ja sowohl die künstlerische Aufführung meint und auf die *performing arts* verweist, die wir im Deutschen etwas einengend „darstellende Künste“ nennen, als auch so etwas wie Leistung: Man spricht von der **performance** eines Mitarbeiters, eines Teams oder einer Abteilung, von der **performance** des Unternehmens und seiner Aktien usw. In dieser Größe **performance** zeichnen sich neue Vergleichbarkeiten oder gar Verrechenbarkeiten ab, und in diesem Zusammenhang bekommen wir es mit teilweise sehr direkten Übertragungen zu tun, etwa mit der Übertragung einer Technik namens Improvisieren: Eine nicht geringe Zahl von Künstler/innen aus den Bereichen Musik, Tanz, Theater und Performance halten mittlerweile gelegentlich oder sogar als Hauptbroterwerb Workshops für Angestellte von Unternehmen ab, vor allem für das gehobene Management, in denen diese *work performer* Improvisationstechniken erlernen. Theoretisch begleitet und forciert wird das von der Organisationstheorie, einer wissenschaftlichen (aber zumeist nicht an Universitäten, sondern an privat finanzierten Instituten angesiedelten) Disziplin, die neue Modelle des Arbeitens, des Zusammenarbeitens für die Unternehmen entwickelt. So hat sich über inzwischen ca. 15 Jahre eine reichhaltige Forschungsliteratur angesammelt, die der Frage nachgeht, ob und wenn ja, wie Teamarbeit in der Firma von dem profitieren kann, was Künstler tun, wenn sie improvisieren.

Die Übertragungen von Konzepten und Praktiken des Improvisierens mögen dabei schief und irregulär anmuten. Man kann ihre Zulässigkeit bestreiten oder einwenden, da würde vergrößert oder missverstanden – und Künstler, denen daran liegt, ihre Kunst vom Ruch ökonomischer Nutzbarkeit freizuhalten, haben diese Einwände natürlich erhoben. Aber diese Übertragungen finden statt, sie zeitigen Effekte in der Arbeitswelt. Und ich halte es deshalb für wichtig, sich anzuschauen, wo an der künstlerischen Arbeit die ökonomischen Interessen ansetzen, was von der Kunst man da aufgreift und was an den Ästhetiken und künstlerischen Praktiken diese Ökonomisierung ermöglicht oder ihr sogar entgegenkommt.

Fragt man, warum die Unternehmen am Improvisieren interes-

siert sind, so lautet die erste und sozusagen offizielle Antwort, die Märkte, an denen sie agieren, verhielten sich mittlerweile so turbulent, dass man Entwicklungen nur noch begrenzt vorhersehen könne, und konfrontierten die Arbeitenden häufig mit unerwarteten Situationen. Das stimmt auch für viele Märkte des 21. Jahrhunderts. Diese Notwendigkeit zu improvisieren, der sich die Arbeitenden ausgesetzt sehen und für die ihre Firmen sie von Künstlern ausbilden lassen wollen, damit sie dem Unvorhergesehenen handlungstechnisch besser gerüstet begegnen, entspricht jedoch im Grunde nur der Situation, in der jeder von uns sich befindet, sobald er (oder sie) in Kontakt mit anderen Menschen tritt und zu handeln versucht. Denn die Reaktionen anderer Menschen (und zum Teil sogar die eigenen) sind immer in gewissem Grade unvorhersehbar, und insbesondere dort, wo eine größere Zahl von Menschen interagieren und einander Fremde an solchen Interaktionen teilnehmen, steigt die Unvorhersehbarkeit sprunghaft, so dass Pläne unseren Kommunikationsalltag, wenn überhaupt, nur sehr grobmaschig durchwirken. Jedes Gespräch, das wir führen, ist überwiegend improvisiert, und beim Erlangen der dazu erforderlichen improvisatorischen Fähigkeiten – und das sind erhebliche Fähigkeiten – handelt es sich um das, was wir lapidar „Erwachsenwerden“ nennen oder, wenn wir zu viele Feuilletonartikel über Bildungsverfall gelesen haben, „Sozialkompetenz“. Es sind vielleicht auch diese improvisatorischen Fähigkeiten, die in unseren nationalstaatlich gerahmten, institutionell verwalteten Gesellschaften zu einem Teil verkümmern, weil wir in großen Bereichen des Lebens eben nicht mehr direkt miteinander kommunizieren, sondern im Umweg über das sehr viel berechenbarere Procedere von Institutionen: Wenn irgendwo ein unerwartetes Vorkommnis den gewohnten Trott stört, geht der Ruf schnell nach der Polizei oder irgendeiner administrativen Instanz, die einschreiten soll, da wir es als Zumutung empfinden, überhaupt damit konfrontiert zu sein, und auch gar nicht das Vertrauen in die anderen und in uns selbst haben, die An-



¹ Manuskript eines Vortrags, den ich am 26.6.2013 im Rahmen eines Abends zum Thema Der Imperativ der Inszenierung: Leben auf Probe am Museum für moderne Kunst in Wien gehalten habe.

gelegenheit ohne Intervention ‚von oben‘ untereinander geregelt kriegen zu können. David Graeber legt in seinem letzten Buch *The Democracy Project* eine alternative Geschichte des Demokratischen vor, die nicht vom antiken Athen und seiner Sklavenhalter-Demokratie ausgeht, sondern mit einer genüsslichen anthropologischen Gleichgültigkeit gegenüber Traditionserzählungen behauptet, demokratische Praxis habe es immer und überall dort gegeben, wo Menschen erkannten, dass ihre Fähigkeit, Zusammenleben in kollektivem Improvisieren zu organisieren, sie ihrer **Gleichheit** als Menschen vergewissert. Davon unterscheidet sich jedoch die Improvisation als etwas, wozu ich mich **entschließe**, was ich vielleicht sogar auf Empfehlung anderer ausprobiere, weil es mir die Lösung von Problemen verspricht, bei denen ich mit plangemäßigem Vorgehen nicht den gewünschten Erfolg erziele – wie der fiktive Adressat in Heinrich von Kleists Text *Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden*, der als Brief an einen Freund verfasst ist. Der Erzähler preist diesem Freund eine Methode an, die ich kurz rekapituliere, weil sie mir genau auf **die** Spur des Improvisierens zu weisen scheint, die wir heute in den Unternehmen wieder auftauchen sehen, von dem offiziellen Argument der turbulenten Märkte halb verdeckt. Dabei streicht Kleist in seiner fröhlichen Brutalität zugleich ein Moment von Improvisation deutlich heraus, das die aktuellen Diskurse in der Organisationstheorie und im Management (aber auch in Gruppentherapie und Erziehung) eher übergehen oder verharmlosen: nämlich das Moment des Kampfes bzw. der Konkurrenz. Wenn er bei der Bearbeitung einer mathematischen Aufgabe oder eines Rechtsfalles stocke, so der Kleist'sche Erzähler – was mitunter gerade deshalb passiert, weil der Mensch **zu viel** weiß und **zu viel** kann, so dass die Fülle der Möglichkeiten die Gegenwart verstopft –, dann fange er an, seiner Schwester die Sache zu erklären. Dies, obwohl die Schwester weder von Mathematik noch von Jura etwas versteht und es also nicht um eine gemeinsame Erörterung, um einen Informationsaustausch geht, aber „eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte“ versetzt den jungen Mann in einen Zustand erhöhter Aufmerksamkeit, denn „mein ohnehin schon angestregtes Gemüth wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt.“ Mit dieser höheren Spannung redet der Erzähler nunmehr um sein Leben – er stottert und stammelt, bringt „unartikulierte Töne“ hervor, wie es heißt, und rettet sich mittels in die Länge gezogener Verbindungswörter und überflüssiger Appositionen über die leere Zeit, in der ihm keine Fortsetzung einfällt. Aber durch dieses unbedingte Weiterreden und ‚Im-Reden-an-sich-selbst-Anschließen‘, um den Versuch der Unterbrechung abzuwehren, gelingt ihm schließlich das, wozu er vorher nicht imstande schien: irgendwann platzt die Lösung aus ihm heraus. Der Andere ist bei dieser speziell initiierten Improvisation ein Partner, der vor allem die Aufgabe hat, Gegner zu sein in ei-

nem Streit nicht um Inhalte, sondern um **das Reden**, um die **performative Herrschaft über** die Rede. Und dieser Aufgabe kommt er (bzw. hier: sie) nach, ohne eigentlich von sich aus etwas beizusteuern. Tatsächlich lässt Kleist offen, ob nicht die besagte Bewegung, mit der die Schwester ihren Bruder unterbrechen wollen könnte, bloß in dessen Einbildung stattfindet (der Erzähler erwähnt zuvor, dass sie **hinter** ihm sitzt). Der Mitmensch den ich für die improvisatorische Verfertigung meiner Gedanken heranziehe, **verkörpert** lediglich die **Drohung**, mir die Kontrolle über die Situation streitig zu machen. Und „wie ein großer General“ spornt diese Drohung mich dazu an, mir diese Kontrolle zurückzuerobern.

Diese Option einer Rückeroberung einer Herrschaft über eine Situation, nachdem man sich bewusst dem Risiko ausgesetzt hat, diese Herrschaft zu verlieren, scheint mir als Dynamik des Improvisierens – oder jedenfalls: eines bestimmten Improvisierens – für die Arbeit, die *work performance* in Unternehmen des späten 20. und 21. Jahrhunderts eine hohe Attraktivität zu besitzen. Und zwar deshalb, weil sie exemplarisch einen (zur Entstehungszeit von Kleists Text neuen, für uns heute jedoch sehr vertrauten) Typ von Souveränität ins Spiel bringt: einen Typ, den ich **performative Souveränität** nenne, eine Souveränität, die kein von Geburt oder Amts wegen verliehener **Status** mehr ist, dem das Verhalten entspricht, sondern **im Handeln**, in der **Aktualität eines Vollziehens** von Handlungen evident wird – und eigentlich in nichts als dieser Evidenz besteht.

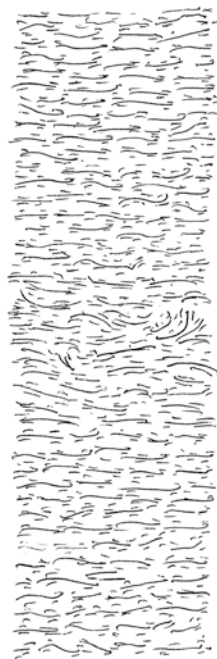
Die institutionelle politische Souveränität, die jemand innehat, weil er als Nachkomme eines Herrschergeschlechts einen Thron erbt oder im Zeitalter der modernen Nationalstaaten den Posten eines Regierenden oder Verwaltenden übernimmt, ist wesentlich **potestas**, d.h. eine Macht, die in der **Möglichkeitsform** existiert. Giorgio Agamben hat das in seinen *Homo sacer*-Büchern theoretisch entwickelt, ausgehend von Carl Schmitts Formel „*Souverän ist, wer die Kontrolle über den Ausnahmezustand hat*“ – will sagen: wer die **Möglichkeit** hat, die Normalität aufzuheben und, zur Not mittels Gewalt, seinen Willen zum Gesetz zu erklären. Das Kommando über Militär und Polizei räumt im Nationalstaat diese Möglichkeit ein. Die friedliche Normalität des Lebens in solchen Staaten entfaltet sich unter der fortwährenden Drohung: Wenn ihr euch nicht so verhaltet, wie ihr sollt, innerhalb **des** Freiheitsspielraums, den wir euch lassen, dann werden wir die Gewaltmittel gebrauchen! Normalerweise bleibt es bei der Drohung, und in diesem Zustand einer potenziellen, aber nicht aktualisierten Gewalt hat souveräne Herrschaft ihre Stärke. Aktualisiert ein Souverän die Gewalt dennoch, wie gerade Erdoğan in der Türkei, bedeutet dies immer einen kritischen Zustand. Die **Staatsgewalt** muss dann versuchen, sich wieder in **Staatsmacht** zurückzuverwandeln, und dieser Schritt aus dem Wirklichen zurück ins Mögliche fällt weitaus schwerer als der Einsatzbefehl an die Polizei, Proteste niederzuschlagen.

Die **performative Souveränität** ist hingegen eine Macht, die jemand im aktuellen Vollziehen von Handlungen überhaupt

erst gewinnt. Und dazu muss er seinen Status zunächst einmal aufs Spiel setzen – das heißt, er muss, wie Kleist mit seinem Militärvergleich zur Kenntlichkeit zuspitzt, einen **wirklichen Ausnahmezustand** herbeiführen. Improvisation steht hier für das vorsätzliche Schaffen eines Ausnahmezustands, für das ‚Michhineinbegeben‘ in eine Situation, die sich von mir nicht qua Rang und Amt kontrollieren lässt und die so vor allem auch meine **Selbstherrschaft** zunächst außer Kraft setzt. Und in diesem Ausgesetztsein erobere ich die Herrschaft über mich selbst und die Situation zurück.

Diese Umstellung auf performative Souveränität löst das Souveräne also vom Politischen im Sinne der institutionellen Autoritäten, des herrschaftlich oder staatlich autorisierten Regierungshandelns. Es taucht auf einmal diesseits der zentralen Öffentlichkeit auf, etwa in einer Szene des privaten Arbeitens und Studierens wie in dem geschilderten ersten Beispiel aus *Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden* – und dass Kleist so eine häusliche, oikonomische Problemlösung in einem politisch-militärischen Idiom reflektiert, verrät wiederum etwas Wichtiges über die performative Souveränität: Sie kennt keinen exklusiven oder auch bloß privilegierten Bereich des Handelns – und auch keinen exklusiven oder an sich privilegierten Personenkreis mehr. Kleists Poetik des Improvisierens, die noch mit diversen weiteren Beispielen aufwartet, verwandelt den „General“ von einem militärischen Rang in die Figur des **Generalisierbaren**. Man kann alle Tätigkeiten, bei denen es auf das Vollziehen selbst, auf das Wie des Vollziehens ankommt, souverän vollziehen. Und jeder kann etwas, das er tut, souverän tun, kann in seinem ‚Es-souverän-Tun‘ als ein Subjekt mit einer überragenden, weil im ‚Sich-aufs-Spiel-Setzen‘ behaupteten Selbstherrschaft zur Erscheinung kommen. Wir verwenden „souverän“ heute als Adjektiv für alle erdenklichen Handlungen und meinen damit eine bestimmte Prägnanz des Sehr-Guten, des Exzellenten, nämlich eine Weise, etwas sehr gut zu tun, die im Spiegel der Bewunderung, die wir ihr zollen, eine **Überlegenheit** zum Ausdruck bringt – eine Überlegenheit über andere, die dasselbe tun oder tun könnten, und auch die Überlegenheit eines Könner-Ichs über ein anderes Ich im selben Menschen, das es nicht hinkriegt. Der Beweis performativer Souveränität, auf welcher Szene auch immer jemand ihn erbringt, berichtet denjenigen, die diese Souveränität bezeugen, indem sie sich von ihr beeindruckt lassen, immer auch vom Drama einer erfolgreichen Selbstüberwindung.

Ich kann also ‚dasselbe‘ auf souveräne Weise tun – und auf eine Weise tun, die, da sie nicht souverän wirkt, Erwartungen an Souveränität enttäuscht, sobald die performative Souveränität sich als Standard einmal so weit etabliert hat, dass die Mehrzahl der Menschen bei dem von Kleist beschriebenen Kampfspiel mitmacht. Meine Hypothese ist, dass wir in einer Gesellschaft leben, bei der viele Menschen bei diesem Spiel mitmachen – und dass die Prozesse des Arbeitens und insbesondere des Zu-



sammenarbeitens zum primären Austragungsort der Konkurrenzen um performative Souveränität geworden sind. Ein Grund, warum die Unterscheidung zwischen ‚Es souverän tun‘ und ‚Es nicht souverän tun‘ (‚Es **weniger** als souverän tun‘) in der Arbeitswelt eine solche Relevanz bekommen konnte, liegt darin, dass die sog. postfordistische Organisation von Arbeit zu einer **Krise des Bewertens** geführt hat.

Der wesentliche Aspekt dessen, was ich hier **Postfordismus** nenne, ist, dass die Arbeitenden ihre Arbeit in hohem Maße selber

organisieren dürfen und müssen – im Unterschied zu einer Fabrik mit Fließbandarbeit, wo die von der Firmenleitung zusammen mit Ingenieuren eingerichtete Fertigungsarchitektur jedem Arbeitenden seinen Teil zuweist, oder einer Büroarbeit, die genauso strukturiert ist, wo feststeht, wer wofür zuständig ist und auf welchen Wegen Vorgänge durch die Abteilungen und über die Schreibtische wandern. Toyota erprobte in den 1960ern diese Delegation der Organisation von Arbeit an die Arbeitenden, und in mehreren Reorganisationswellen (sehr stark in den 90ern) hat sich das mittlerweile über sehr weite Bereiche der Arbeitswelt ausgedehnt, auch auf die Management-Etagen derjenigen Unternehmen, die in armen Ländern Menschen in erfordernisorientiert organisierten Fabriken schuften lassen. Flexibles Teamwork steht seither im Mittelpunkt der Diskussionen zum Postfordismus. Für immer mehr Arbeitende gehört es zum Anforderungsprofil, mit anderen so zu kommunizieren, dass sie eine optimale Aufteilung der Zuständigkeiten und Kombination der individuellen Beiträge finden, den Arbeitsablauf miteinander ausmachen – und in Zielvereinbarungen mit der Firmenleitung oder der nächst-übergeordneten

Ebene das Was und Wieviel ihres Outputs bestimmen, wobei Verhandlungskompetenz anlässlich solcher Bestimmungen und gekonntes Präsentieren der Ergebnisse unter Umständen genauso wichtig, wenn nicht wichtiger sein können als das zwischendrin Unternommene.

Davon, den Arbeitenden die Organisation ihrer Arbeit in Teilen zu überlassen, verspricht man sich mehr Effektivität und Effizienz: durch eine schnellere Anpassung der Arbeitsprozesse an die Erfordernisse, die in Reaktion auf Marktbewegungen wechseln (Toyota gelang damals der Sprung zur ‚In time‘-Produktion – d.h., die Teamarbeit beschleunigte die Fertigung so sehr, dass man ein Auto erst produzierte, nachdem der Kunde es bestellt hatte); und durch ein höheres persönliches Engagement der Arbeitenden, denn je stärkeren Anteil das Kommunizieren an den Arbeitsprozessen bekommt, desto mehr von der eigenen Person und Persönlichkeit muss der Arbeitende einbringen bzw. bringt er automatisch ein, desto weniger gelingt es ihm, die Arbeit als etwas von seinem wahren Selbst Abgetrenntes, als bloße Maloche zu betrachten (und die Organisatoren der Arbeit schielen auf Improvisieren in den Künsten nicht zum mindestens deswegen, weil das Spiel mit der Spontaneität, mit ihren Risiken und ihren Chancen, dort etwas Lustvolles zu sein scheint, Produktivität an ein Genießen koppelt).

Bedeutet Arbeiten nun das Zusammenarbeiten in flexiblen Teams, die immer wieder erst im Verlauf des Arbeitsprozesses selbst ermitteln, wie sie etwas tun und wie individuelle Kompetenzen sich in einer kollektiven *work performance* realisieren, stellt sich die Frage: Wie soll man dann die **Leistung** eines einzelnen Arbeitenden beurteilen? Die vorherrschende Honorierung von Arbeit erfolgt ja nach wie vor durch das allgemeine Tauschäquivalent Geld, dessen Allgemeinheit eigentlich so etwas wie eine Verallgemeinerbarkeit auch der entgoltenen Leistung voraussetzt: Selbst wenn verschiedene Leistungen an deregulierten Arbeitsmärkten extrem unterschiedlich gut bzw. schlecht bezahlt werden, sollten zumindest gleiche Leistungen am selben Ort ungefähr gleichen Lohn bringen (oder wo das nicht so ist, sollte man es mit dem Hinweis auf die Gleichheit der Leistungen einfordern und die aktuelle Praxis kritisieren können). Aber wie bewertet man eine kollektive Errungenschaft auf der Ebene der beteiligten Individuen, wenn die Arbeit eines jeden Einzelnen nicht nur auf die von anderen verweist, sondern erst in dem, was sie **zur** Arbeit dieser anderen **beigetragen** hat, durch ihren organisatorischen Mehrwert für das Team, überhaupt einen Wert erlangt? Wenn die Qualität der individuellen *work performance* wesentlich darin besteht, ob und in welchem Maße sie zur kommunikativen Erzeugung von gelingender Zusammenarbeit verhilft?

Wir beobachten seit den 90er Jahren eine geradezu inflationäre Vielfalt von Evaluationsdienstleistungen, die Verfahren für Unternehmen anpreisen, um *work performance* von deren Abteilungen und einzelnen Mitarbeitern zu **messen**. Doch die Vielfalt konkurrierender Ansätze und Methoden selbst ist schon ein Indiz, wie wenig Gewissheit darüber herrscht, was für Daten man da wie erheben soll und vor allem, wie sie zu interpretieren sind, denn die Beziehungen zwischen der Bilanz eines Unternehmens und dem, was Mitarbeiter tun, wird umso indirekter und schwieriger rekonstruierbar, je komplexer die internen Strukturen sich ausdifferenzieren: Es kann angehen, dass ein Mitarbeiter grandioses Fachwissen mitbringt und massenweise Überstunden im Büro macht, dies der Teampraxis aber nicht zugute kommt. Liegt das daran, dass ihm selber die Fähigkeiten fehlen, sein Können mit dem der Kollegen zu synthetisieren? Oder liegt die Verantwortung bei einem der Kollegen, der die wertvolle Vorarbeit nicht auf- und annimmt, absichtlich oder vielleicht unbewusst blockt – und falls ja, welcher Kollege oder welche Untergruppierung im Team? Passen möglicherweise bestimmte Charaktere einfach nicht zusammen, so dass man sie lieber auf getrennte Teams verteilt? Oder muss man den Workflow besser **moderieren**, bis die Leute sich aufeinander eingespielt haben? Oder doch jemanden entlassen und durch einen Passenderen ersetzen...?

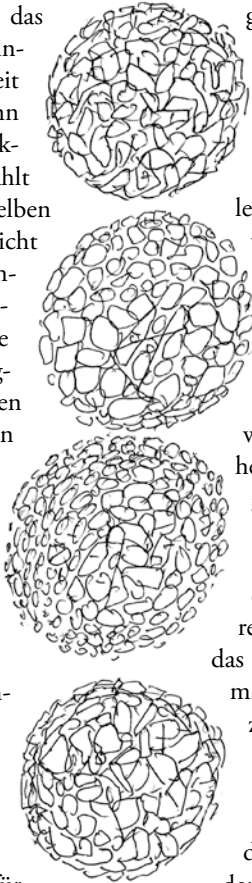
Die Reihe solcher Fragen ließe sich lange fortsetzen. Was ich damit deutlich machen möchte, ist das Ausmaß der Unsicherheit über das, wovon unser deutsches Wort „Leistung“ suggerier-

te (oder immer noch fälschlich suggeriert), es handle sich um etwas Solides, etwas Objektivierbares, das Daten und Fakten belegen. Allen Objektivierungs- und Standardisierungsanstrengungen zum Trotz hat die postfordistische Liberalisierung von Arbeitsprozessen zu einer immensen Zunahme **persönlicher**

Abhängigkeiten geführt: Die Bewertung von Arbeitenden geschieht immer stärker in der Dimension affektiver Reaktionen auf deren Sich-Aufführen – im doppelten Sinne von Verhalten und von Selbst-Inszenierung als Leistungssubjekt in einem intersubjektiven Geflecht des Zusammenarbeitens.

Und hier kommen wir nun auf das Interesse an künstlerischen Improvisationsprozessen zurück. Denn Improvisieren in den *performing arts* zählt nicht nur zu den Disziplinen, in denen Performer ihre Souveränität unter Beweis stellen, indem sie ein Publikum beeindrucken, das im Zweifelsfalle nicht einmal merkt, dass die Performance improvisiert ist, da die Spielenden in ihrer spontanen Responsivität so überlegen wirken, so sehr die Situation zu jedem Zeitpunkt zu beherrschen scheinen, als folge alles, was sie tun, einem ausgefeilten Entwurf. Auch die **Performer untereinander** bewerten und beurteilen sich in ihrem Zusammenspielen unentwegt. **Wie** ein Improvisierender auf das, was ein anderer gerade getan hat, reagiert – ob er überhaupt reagiert; wie sehr er versucht, etwas aus dem zu machen, das der andere getan hat; und was für eine Vorlage er damit den weiteren Ko-Performern gibt oder an den Ersten zurückspielt: all das formuliert ein Werturteil, das die Mitspieler, sofern sie in ihrer Kunst auch nur halbwegs versiert sind, erkennen, verstehen und in ihren eigenen Reaktionen verarbeiten. Dabei hängt im Gegenzug der Wert dieses Werturteils davon ab, welches **Ansehen** derjenige, der es mittels seiner Reaktion fällt, unter den Zusammenspielenden genießt – und letztlich auch davon, ob dieses Urteil selbst so, wie es in den Reaktionen des Beurteilten und der anderen darauf in Kraft tritt, wie es das Spiel im weiteren beeinflusst, die Gesamtpformance steigert oder ihr zumindest eine Chance zur Steigerung verschafft.

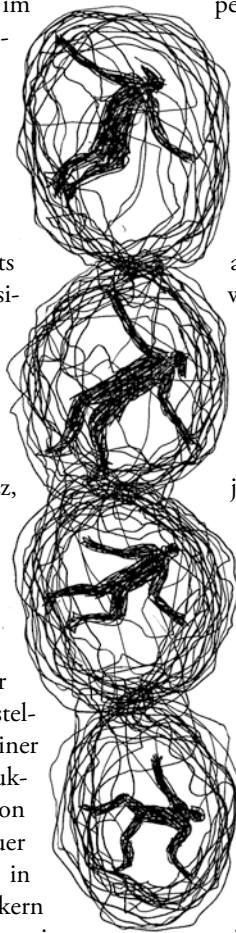
Diese Beschreibung des Kollektivgeschehens beim Improvisieren klingt deswegen so verwickelt, weil sich hier Leistungskriterien aufs engste mit der Dynamik **sozialer Anerkennung und Wertschätzung** verbinden. Beim Improvisationstheater (d.h. nicht im professionellen Theater, wo man innerhalb von Proben improvisiert, sondern bei dem, was auch Theatersport heißt, wo die Aufführungen komplett aus Improvisationen bestehen und was vor allem Laien als Freizeitaktivität betreiben) hat man dieses Problem zumindest erkannt. Anleitungen schlagen vor, das Prinzip des sog. „*Yes-Anding*“ als verbindliche Abmachung zu etablieren: Ein Spieler soll sich auf das, was ein anderer tut, stets in der Form eines „*Yes, and...*“ beziehen, es zunächst einmal bejahen, um der Sache dann durch die Weiterführung ggf. eine abweichende Richtung zu geben. Das kann im Extremfall auch genau die Gegenrichtung zu der vom anderen eingeschlagenen sein, aber auch das gilt es in der Form eines „*Yes, and...*“



zu formulieren, weder durch Ignorieren noch durch direktes Verneinen, denn Ignoriertwerden oder Ablehnung verletzt den Mitspieler, der mit dem, was er anbietet, auf die Anerkennung durch das Team angewiesen ist.

Obwohl gelegentliche Hinweise auf das „*Yes-Anding*“ in der organisationstheoretischen Literatur nicht fehlen, steht im Mittelpunkt der ökonomischen Einlassung mit dem Improvisieren ein Genre, in dem die Performer gerade mit solchen psychosozialen Verletzungen arbeiten oder mit einem strategischen Vorenthalten von Anerkennung, das sich am Rande des Verletzenden bewegt und diese Randzone als den eigentlichen Bereich von künstlerischer *peak performance* austesten: nämlich der Jazz – und zwar diejenigen Spielarten von Jazz, die einerseits improvisatorische Freiheiten gewähren und wo die Musiker, die zusammen auf der Bühne stehen, prononciert als Solisten, als **virtuose** Solisten an dem Ensemblespiel partizipieren, die andererseits aber traditionalistisch genug eingestellt sind, um der **Reputation** einen hohen Stellenwert beizumessen. (Ausgeschlossen bleiben hier, zumeist unkommentiert, radikale Varianten von Free Jazz, unter denen einige nicht von ungefähr in den 60ern und 70ern eine kommunistische Ästhetik ausgebildet haben bis hin zu einem **orchestralen** Zugang zu Jazz, wo die Stimme des Einzelnen im Kollektiv verschwinden sollte. So was kann Postfordismus schlecht gebrauchen.)

Der Musikwissenschaftler Nicholas Gebhardt hat in seiner Studie *Going for Jazz* die Beziehungen zwischen den Vorstellungen von künstlerischer Spitzenleistung im Jazz und einer „*American ideology*“ untersucht, die kapitalistische Produktions- und Verwertungsformen mit einer vom Grundton her aggressiven Emotionalität verknüpft – oder genauer gesagt: einer **herzlich-aggressiven** Emotionalität, denn in den Interaktionen zwischen professionellen Jazz-Musikern treten oft etwas Kumpelhaft-Herzliches und etwas Aggressiv-Kämpferisches zu einer speziellen Stimmung zusammen. Der instrumentale **talk** beim kollektiven Performen im Jazz ähnelt, der Anthropologin Claudia Mitchell-Kernan zufolge, den spielerischen „**Duellen**“, die in den afroamerikanischen Communities „*signifying*“ heißen (und die z.B. auch beim Freestyling, bei der improvisatorischen Version von Rap, eine wichtige Rolle spielen). Beim „*signifying*“ provoziert ein Akteur einen anderen dadurch, dass er ihn auf eine gekonnte, witzige oder originelle Weise beleidigt (aus solchen virtuosen Beleidigungsspielen sind, nebenbei bemerkt, auch die „Deine Mutter...“-Witze hervorgegangen) – ihn entweder direkt verbal beleidigt oder in einer bestimmten Disziplin mittels Wendungen, die die Kompetenz des anderen in Zweifel ziehen. Beim Jazz kann das z.B. dadurch geschehen, dass ein Musiker das, was für die geläufige Fortführung eines Routine-Patterns nötig wäre, **nicht** spielt – und durch diese Weigerung eine Situation entstehen lässt, die im nächsten Augenblick als **Fehler** hörbar würde, wenn nicht der Mitspieler mit einer originellen Spontanerfindung die Phrase in etwas rettet, das nicht falsch klingt, sondern auf (am besten) aufregende Weise **anders** als die Routine.



Tatsächlich haben wir hier den Ursprung von **Innovation** aus der Notwendigkeit, auf die Zumutung einer unterbrochenen Gewohnheit mit etwas bislang so noch nicht Gespieltem zu reagieren, um das eigene Gesicht zu wahren. Ob das Resultat des

Routinebruchs also ein Patzer sein wird, der die Gesamtpformance des Ensembles in schlechtes Licht taucht und den Reagierenden als Versager bloßstellt, oder eine Innovation, die ihm und seinen Mitmusikern Ruhm einträgt, das hängt von der Reaktion, von der Qualität der Reaktion ab. Und je nachdem, wie verlegen oder wie überlegen die Reaktion ausfällt, wird dies das Miteinander-Improvisieren im Kollektiv als Szene eines (verlorenen) Kampfes herausstellen oder als Szene einer kollektiven Virtuosität, wo weder die Leute im Publikum noch die Spielenden selber den Kampf als solchen allzu sehr spüren, sondern die Performer sich durch spielerische Herausforderungen wechselseitig steigern, leichthin, das Leichte und ein bisschen Leichtsinnige genießend, dabei ihre Souveränität aneinander testen, um mit jedem erfolgreichen Bestehen eines Tests an Prestige zu gewinnen.

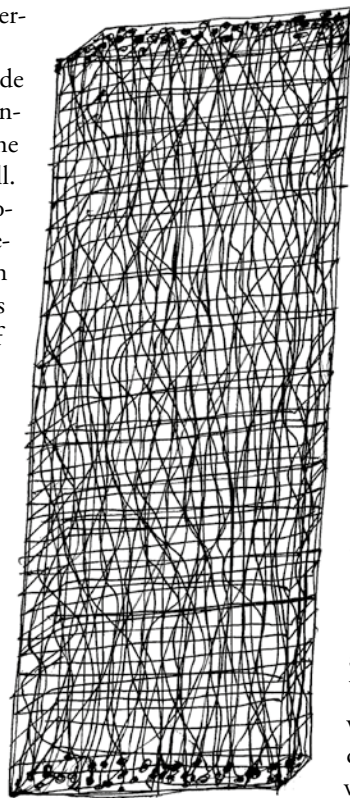
Kleists Improvisation verstand sich auf alle Fälle als Kampf, als Kampf in einem Krieg des Subjekts mit sich selbst, bei dem der andere lediglich als Widerstand fungierte. Hier dagegen konkurrieren im Modus des Improvisatorischen wirklich **mehrere** Menschen miteinander, und dieses Konkurrieren gehört **zugleich zu ihrem Kooperieren**: Die performativen Sticheleien und Riposten erkunden die Elastizität eines Konsenses, den kein Performer jemals brechen darf, soll das Kollektivprojekt nicht kollabieren. In dieser speziellen Stimmung, wie Jazz sie kultiviert und teilweise künstlerisch extrem produktiv macht, erschnuppert die Organisationstheoretiker

das ideale Milieu für die Verschränkung von Kooperieren und Konkurrieren, die der Business-Jargon „co-competition“ nennt. Denn auch bei der postfordistischen Arbeit kommt es darauf an, Wettbewerbsmomente **in das Miteinander** einzubauen, so dass der Wettbewerb niemals endet – wie der Kampf es tut, wenn der eine schließlich als Sieger dasteht, während der andere als Verlierer am Boden liegt. Beim Kapitalismus geht es auf allen Ebenen darum, Endlosigkeit zu organisieren: Dynamiken, die von sich aus zu keinem Abschluss kommen **können**. Wettbewerb muss sich deshalb, um zum marktwirtschaftlichen Prinzip zu taugen, vom Kampf in diesem Aspekt zu unterscheiden lernen. Ökonomische Vernunft begreift es seit Adam Smiths Diktum von den wohltätigen Wirkungen der wetteifernden Egoismen für das Gemeinwesen als ihre Aufgabe, destruktive Kräfte in eine Dynamik einzubinden, in denen sie produktive Effekte hervorbringen. Seine Verfechter rechtfertigen das Konkurrenzmodell nicht zuletzt damit, dass es die bislang erfolgreichste Lösung für diese Aufgabe sei: Vom Kampf wird lediglich dessen Affekt, die Aggression, abgeschöpft, um eine Form zu beleben, in der mehrere Wettbewerber um eines Vorteils willen gegeneinander agie-

ren. Sie werden also der Entscheidung beraubt, die der Kampf herbeiführte, und verpflichtet, das Gegeneinander **unablässig zu wiederholen**. Ab einem bestimmten Punkt fügt sich dem die Anforderung ein, im Zuge der ausdauernden Wiederholung auch das Kooperative und Konviale zu organisieren, denn ohne Ende gibt es für jeden vorstell- und antizipierbaren Ausgang der Konkurrenz ein Nachher, in dem die Konkurrenten doch weiter am selben Markt oder im selben Unternehmen agieren.

Hat Aggressivität unter Marktakteuren als treibende Kraft einen positiven Ruf, ist ihre destruktive Tendenz immer dann problematisch, wenn sie auf eine Entscheidung, ein ‚auf Leben und Tod‘ hinaus will. Der Tod ist im Kapitalismus tabu. Selbst das Monopol, die ‚Marktherrschaft‘, darf darum kein definitiver Sieg sein. Spätestens in der Phase, da sich so etwas wie ein siegreiches Finale ankündigt, muss der erfolgreichere Wettbewerber sein Handeln auf die Zeit **nach** dem ausrichten, was der eigene Sieg und die Niederlage der Konkurrenten gewesen wäre; und eben durch die immanente Umorientierung im Vollzug der Konkurrenz selbst unterbleibt der Sieg, überspringt man ihn zugleich und schiebt ihn auf: Eine ‚neue‘ Herausforderung tritt an die Stelle der alten, in der die alte, die nicht bis zum Ende ausgekämpft wurde, gleichwohl weiter besteht und ihrerseits darauf wartet, wieder die neue zu werden.

Dieser Dynamik hat sich auch die Bewertung anzupassen. Deshalb hilft es bei der Etablierung von ‚co-competition‘ als Form, wie wir miteinander umgehen – bei der Arbeit und in all jenen Bereichen des Lebens, die ein erweitertes Produktivitätsverständnis erfasst –, wenn Bewertung **vorläufig bleibt**, wenn sie sich statt an allgemein und zeitbeständig geltenden Standards an den jeweiligen Reaktionen der Ko-Performer orientiert (und womöglich derjenigen, die auf Szenen des Präsentierens phasenweise das Publikum bilden). Damit sind wir beim Unangenehmen des Ausdrucks ‚Leben auf Probe‘, der als Titel über unserer Veranstaltung heute Abend steht: In einem Prozess des Zusammenarbeitens, der sich an Praktiken des kollektiven Improvisierens orientiert und dem Ideal einer *„collective virtuosity“* verpflichtet, gibt es nichts definitiv Falsches, denn erst die Reaktionen der anderen Teammitglieder befinden darüber, ob etwas, das ich getan habe, falsch war oder nicht vielmehr ein Anstoß dazu, neue Wege zu gehen, ja vielleicht genau **der** Stoß ins Unbekannte, den der Prozess gebraucht haben wird, um nach oben hin, auf ein bislang unerreichtes Leistungsniveau aus der Routine auszuscheren. *„[W]e paint ourselves in and out of corners all the time“*, hat der Saxophonist Jeff Clayton das mal formuliert: Fehler machen – oder riskieren, Fehler zu machen, das zählt zu dem, was Improvisieren als Probieren ausdrücklich zulässt. Und die meisten improvisierenden Musiker, Tänzer, Schauspieler und Performer, die ich kenne, würden das spontan emphatisch bekräftigen.



Aber das heißt eben auch, dass es nichts definitiv Richtiges gibt: Ich kann etwas für mich noch so gut machen – solange nicht die anderen aus dem, was ich mache, für sich ebenfalls einen Zugewinn ihrer Performance zu ziehen vermögen oder ich sie zumindest dazu kriege, sich einen solchen Vorteil zu **versprechen**, läuft mein Wissen und Können ins Abseits. Und *ob* ich mit meinem solistischen Beitrag zur Teamperformance auf der Spur einer geteilten Steigerung navigiere oder mich auf dem Weg ins Abseits befinde, das erfahre ich auch immer bloß von Mal zu Mal, da die Bewertung der Arbeit nicht außerhalb des Arbeitens erfolgt, sondern mit dem aktuellen Vollziehen des Zusammenarbeitens koinzidiert. Der Wert dessen, was ich tue, ist – und bleibt – genauso durchgehend provisorisch wie das Handeln im Improvisationsmodus selbst.

Das Wort *„Improvisieren“* kommt ja vom lateinischen *„im-provisus“*, un-vorhergesehen. Aber Improvisieren als Probieren impliziert gerade, dass zunächst alles, was dabei passiert, provisorisch ist. Das hat einen befreienden, entlastenden Effekt, vor allem am Anfang und solange das Improvisieren sich als ein wiederholter Anfang imaginiert. Aber auf die Dauer, in dem Maße, wie das Improvisieren ein Bewusstsein von seiner Dauer gewinnt, offenbaren sich auch die Schattenseiten dieser vorsätzlichen Vorläufigkeit, und dazu gehört eine stets nur vorbehaltliche, stets weiter hinausgezögerte, auf die nächste und übernächste Herausforderung vertagte Anerkennung und Wertschätzung. In diesem Zustand, sozusagen schwebend zwischen

der Kränkung vorenthaltener Anerkennung für das, was sie mit teils großem Einsatz leisten, und dem gerade so weit aus der Verzweiflung ‚Hervorgelobt-Werden‘, dass ihr Begehren weiterzumachen doch immer wieder aufflackert, gehen Menschen heute auf diese eigenartige Weise vor die Hunde, von der Begriffe wie *„Burn out“* oder *„Depression“* nur die Hysterisierungen registrieren.

In dem Maße, wie die Grenze zwischen Arbeit und dem Teil des Lebens, der Nichtarbeit genannt zu werden verdient, sich auflöst – zeitlich, sachlich, wertemäßig –, durchdringen die Wirkungen verknappter, vorbehaltener und strategisch dosierter Anerkennung immer weitere Sphären unseres Zusammenlebens, und wahrscheinlich sind wir in dieser Ausweitung bis zu einem Stand fortgeschritten, wo man von einem *„Leben auf Probe“* in diesem Sinne sprechen kann. Während ich auf der einen Seite immer sensibler werde für die Reaktionen der anderen, ihre verschiedenen vorstellbaren Reaktionen zu antizipieren und zu berücksichtigen lerne, da sie es sind, die mein Verhalten evaluieren, kommt mir auf der anderen Seite dadurch der Sinn für das **Irreversible** meines eigenen Handelns – und das der anderen – zusehends abhanden. Sowieso gehe ich als jemand, der in einer funktional differenzierten Gesellschaft



von hoher Eigenkomplexität lebt, davon aus, dass das meiste, was ich tue oder lasse, keine für mich merkbaren Konsequenzen haben wird (das ist die **vernünftige** Einstellung in einer solchen Gesellschaft, denn das meiste, was ich tue oder lasse, zeitigt Wirkungen, die sich irgendwo in der Dichte und Weite von Verflechtungen verlieren, die das gesellschaftliche Leben bilden, und niemals zu mir zurückkehren). Und so oder so partizipiere ich vielfältig an der Zeitbestimmung des **Projektes**, die unterstellt, was wir **jetzt** machen, **ohne** dessen volle Konsequenzen zu kennen, werde sich in seinen negativen Folgen, falls welche auftreten, jedenfalls so weit revidieren oder regulieren lassen, dass keine Apokalypse daraus resul-

tiert (ohne das – womöglich ungerechtfertigte – Vertrauen in diese Unterstellung könnten wir gar keine ergebnisoffene Unternehmung angehen). Beim Improvisieren geht dieser Glaube daran, das Schlimme, was dabei eventuell herauskommt, mindestens zum maßgeblichen Teil wieder gutmachen zu können, eine Allianz mit dem unerbittlichen Vergehen der Zeit ein. Improvisieren affirmiert das Vergehen der Zeit, und zugleich benötigt es eine Provisorik, um unter den Bedingungen des (selbst)auferlegten Zeitdrucks – da ich reagieren muss, ohne über Entscheidungen nachdenken zu können – überhaupt eine Freiheit wiederzufinden. Wenn ich mir sage, dass alles, was ich auf die Schnelle tue, dennoch nie wieder rückgängig zu machende Konsequenzen haben wird, dürfte der Effekt sehr wahrscheinlich Panik sein – eine Panik, die mich lähmt, so dass ich überhaupt nichts zu tun vermag. Das Provisorische wird darum im Improvisationsprozess zum **Statthalter der Reflexion**: Statt bevor ich zum Handeln übergehe, eine Zeit mit dem Erwägen denkbarer Alternativen und der Wahrscheinlichkeit ihrer jeweiligen Folgen zu verbringen, arbeite ich das Testen von Alternativen *ins* Handeln ein.

Improvisierendes Agieren ist von seiner Dynamik her deshalb zumeist nicht glatt und direkt, sondern hat etwas Ornamentales – bzw. es greift auf ornamentale Strukturen zurück, in denen es sein *trial-and-error* betreiben kann. So dienen z.B. die *patterns* im Jazz den Musikern dazu, sich spielend, immerzu weiterspielend mal hierhin, mal dorthin zu tasten und zu schauen, was für Möglichkeiten musikalischer Innovation oder Interessantheit sich entlang der Pfade feiner Abweichungen ergeben und welche davon die Mitspieler wahrzunehmen bereit sind bzw. imstande sind. Die Ornamentierungen sind hier keine Ausschmückungen, keine Zeichen einer Verschwendung wie im Barock, sondern sie gehören als performative Technik des Ornamentierens zu einer Ökonomie von Improvisation, die etwas prinzipiell **Umwegiges** im Vollziehen der Handlungen braucht, gerade weil sie die Zeit extrem verknappt. Wahrscheinlich haben Viele von Ihnen als Kinder gelernt, dass man eine gerade Line aus der

freien Hand zieht dadurch, dass man eben nicht versucht, ganz glatt und wie am Lineal den Stift zu führen (dann produziert der Ungeübte mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Kurve), sondern eine feine zitternde Krickelkrakelbewegung ausführt. Nach demselben Prinzip lernt der Improvisierende, auch ohne Handlungslineatur „Spontangestalten“ zu zeichnen, um sich, ausgesetzt im Offenen, jene Souveränität wiederanzueignen, die der Mensch als Stellvertreter Gottes (desjenigen, der auch auf krummen Linien gerade schreibt) für sich entdeckt hatte.

In diesem Sinne mein Schlusskommentar für diesen Vortrag: Der Ausdruck „Leben auf Probe“ macht mich deshalb leicht schaudern (und ich schätze ihn für dieses Schaudern-Machen), weil **das Leben** dasjenige bezeichnet, bezeichnen **sollte**, was an meinem Dasein definitiv ist. Wie es auch verläuft, sein Verlaufen hielte für mich **eine** Gewissheit bereit: dass jeder Moment davon irreversibel vergangen sein wird. Das ist, je nach Einstellung, eine erleichternde oder verstörende Gewissheit (und ich vermute, dass die meisten von Ihnen wie ich zwischen Erleichterung und Verstörung diesbezüglich pendeln). Aber was passiert, wenn die Lebenslinie, die ich ziehe, eine solche absichtlich krackelig gezeichnete Linie wird, weil der strategische Umgang mit der Vorläufigkeit, das vorsätzlich Provisorische, schließlich dieses Leben im Ganzen zur Angelegenheit seines Managements macht? Wenn das Zusammenleben mit meinen Zeitgenossen mir nahelegt, **souverän zu leben**, weil es **Techniken** dafür gibt – mit dem Wort von Peter Sloterdijk: *Anthropotechniken*, Techniken eines Leben-Erzitterns, die mehr aus der begrenzten Spanne meiner Zeit auf Erden herauszuholen verheißen als bloßes, glattes, auf der Gegenwart bloß dahinschlitterndes Vergehen?

Kai van Eikels ist derzeit Gastprofessor für Tanz- und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte sind dynamische Kollektivformen wie „Schwärme“ oder „Smart Mobs“, Kunst und Arbeit, Politiken der Partizipation. Aktuelle Publikation: *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. Theorie-Blog: <http://kunstdeskollektiven.wordpress.com>

Improvisieren: Denken feine Nahrung (nach Roland Wolf)

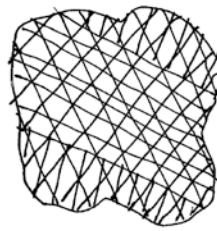
von Wolfgang Schliemann, Wiesbaden

Um den Bogen vom kulturpessimistischen Befund einer gesamtgesellschaftlichen Agonie zur Utopie einer kunst- statt angstgeleiteten Zukunftsgesellschaft zu schlagen, bedarf es – ganz wie in der musikalischen Improvisation – der freien Assoziation. Diese geschieht hier im Vertrauen darauf, dass sich die beim Verfassen vollzogenen Gedankenverknüpfungen und -sprünge beim – nach Belieben auch nicht linearen, fragmentarischen – Lesen je nach Aufnahmebereitschaft zu sinnvollen Gedankengängen formieren, dass das je Unwichtige vom Wichtigen geschieden und vergessen werden kann, dass so ein je eigener roter Faden erkennbar und greifbar wird.

Freie Assoziation der Gedanken ist hier ein Bekenntnis zu wildem Denken – ebenso wie freie Assoziation in der musikalischen Gruppenimprovisation ein Bekenntnis zum wilden Spiel mit den Klängen und den Anderen ist, mit allem Ernst, der dem Spiel nur eigen sein kann. Es heißt, ein offenes System zu favorisieren, in dem das sonst Undenkbare sich entfalten kann, in dem der Methodenzwang außer Kraft gesetzt wird, in dem scheinbar Widersprüchliches neuen Sinn ergeben kann – ein Denken, das Intuition Raum bietet und so neue Begriffsbildungen ermöglicht, vielleicht sogar herausfordert.

Das Unternehmen, von Musik über Kunst im Allgemeinen zur Improvisation im Besonderen (oder umgekehrt) und von dort zu einem erweiterten Kunstbegriff – den zu formulieren eben Gruppenimprovisation der potenzielle Schlüssel sein könnte – zu gelangen, bedient sich relevanter Zitate u.a. von Adorno und Beuys (JB), die zusammen genommen sich montageartig zur Annäherung an einen, notwendig radikalen, anderen Begriff der Musizierpraxis fügen.

Eine Zumutung, zugegeben, doch wo radikale Notwendigkeiten – um des Überlebens willen – erforderlich sind, darf voraus-eilende Selbstzensur, dürfen allgegenwärtige Denkverbote keine zu hohen Hürden sein: Das wilde Denken kann immerhin auch von anarchistischer Denklust befeuert sein und als entgrenzte entgrenzende Lernerfahrungen jenseits vorgegebener Schemata Wurzeln schlagen lassen, gar zu neuem Handeln beflügeln, in welchem die Antizipation neuer sozialer, solidarischer Umgangsformen bereits keimt.



„Heute befinden wir uns weltweit in einem Stadium tiefster Krise. Es handelt sich um eine Krise unzähliger Dimensionen, deren viele Facetten jeden Aspekt unseres Lebens betreffen: unsere physische, geistige und spirituelle Gesundheit und unseren Lebensunterhalt; das Essen als Körpernahrung, die Kommunikation als Nahrung für den sozialen Geist, die Qualität der

Umwelt und die menschlichen Kontakte. Ökonomie, Politik, Technologie, Kultur. Es handelt sich um eine Krise intellektueller, moralischer und spiritueller Dimension. Eine echte Bedrohung für Dialektik und Anstand. Die heutige Krise ist nicht nur eine Krise des Individuums, der Regierungen oder der Institutionen, sondern ein Umbruch planetarischen Ausmaßes. Als Individuen, als Gesellschaft, Zivilisation und Ökosystem sind wir auf dem besten Wege, den Wendepunkt zu erreichen. Kulturelle Umwälzungen von solchem Ausmaß und solcher Tiefe können nicht verhindert werden. Man sollte sich ihnen nicht entgegenstellen, sondern sie im Gegenteil als einzige Möglichkeit annehmen, sich der Sorge, dem Kollaps und der Versteinierung zu entziehen. Wir müssen die grundlegenden Voraussetzungen und Werte unserer Kultur neu erfassen, damit wir auf diesen großen Umbruch, auf den wir zusteuern, vorbereitet sind. (...) Es gibt nur eine Erde. Sie ist das gemeinsame Haus aller Menschen, eine universelle Substanz, ein lebendiges System, das für alle, die es bevölkern, Güter produziert. (...) Und dennoch sind wir dabei, einen Suizid gigantischer Ausmaße zu begehen. Jeden Tag wirtschaften wir tausendfach mit unserer gnadenlosen Unersättlichkeit und in schamloser Gewaltanwendung gegen die Erde. Jeden Tag zerstören wir unser eigenes „Haus“. Unsere Sturheit und Dummheit stumpfen uns ab und wir verstehen nicht, dass wir sterben werden und die Erde sich retten wird.“

LdDD, Beuys Voice, S.30/31

„Die Krise der modernen Welt ist eine Krise des Bewusstseins. Ihre „dämonisch“ zu nennende Eigendynamik besteht darin, dass gerade dies, dass sie nämlich eine Krise des Bewusstseins ist, nicht wirklich bewusst wird. Die materialistische Ideologie, nach der das Bewusstsein lediglich das Produkt der gegebenen Verhältnisse im Sinne ihrer Widerspiegelung ist, beweist – als mittlerweile dominante Bewusstseinsstruktur – auf fatale Weise ihr eigenes Gegenteil. Denn sie selbst sorgt dafür, dass sie immer mehr stimmt.“

JS, Musik für's Denken, S.5