

Antje Gerhardt

Überraschung!

Skript zum Vortrag
anlässlich des Ausstellungsprojekts *mark me PRESENT*
im Ausstellungszentrum Pyramide
Berlin Oktober 2018

Was es war

Überraschung! Künstler*innen improvisieren kooperativ war auch der Titel eines zweiteiligen experimentellen Ausstellungsprojekts, das ich im letzten Jahr im Kunstverein Neukölln initiiert hatte. Es widmete sich dem Potenzial kooperativer Improvisation in der bildenden Kunst. Damit ging es um die Erweiterung individueller Vorgehensweisen und Inhalte durch die improvisierte künstlerische Arbeit im Team.

Mein Interesse daran entstand vor ein paar Jahren, als ich mir für eine Künstlerinnenfortbildung eine Übung ausgedacht hatte, eigentlich um unter dem Titel „Erprobungen“ u. a. kokonstruktives Handeln erfahrbar zu machen. Dazu hatte ich die 15 Künstlerinnen des Kurses in Aktions- und Beobachtungsgruppen aus je zwei bis drei Künstlerinnen aufgeteilt, mit anschließendem Rollentausch. Die Aktionsgruppen sollten innerhalb von 30 min gemeinsam etwas aus dem Mobiliar des spröden Seminarraums konstruieren. Was bald deutlich war: Diese Übung war für Leute, die eher Konkurrenz kennen als Teamarbeit, die mehr *bestimmen* als *abstimmen* und für die der eigene Wille quasi existenzielle Wichtigkeit hat – für professionelle Künstler*innen also war diese Übung eine sehr außergewöhnliche Herausforderung. Allerdings – nach mehrmaligen Wiederholungen auch in verschiedenen Fortbildungen kann gesagt werden, dass das Interesse seitens der Künstler*innen daran immer wieder groß war und mir im Anschluss tatsächlich häufig diese besondere Erfahrung gedankt wurde. Das ist nicht ganz alltäglich. So entstand die Idee zum genannten Ausstellungsprojekt im Kunstverein, dessen zwei (erste?) Ausstellungen ich im Folgenden kurz umreißen möchte.

#1: Kartenrecht „Miet Pondrian: Wasserschaden?“

Den Anfang machte eine bereits seit 2004 bestehende Gruppe, die Künstler-Kooperative Kartenrecht im Oktober 2017 mit der Ausstellung **„Miet Pondrian: Wasserschaden?“**. Die Ausstellung wurde von mir in Kooperation mit Lars Maurmaier organisiert.

Die Gruppe handelt und produziert als Kollektiv bestens qualifizierter künstlerischer und kunsttheoretischer Einzelpositionen impulsiv, improvisierend und situationsspezifisch. Ihre Arbeitsweise erinnert eher an die einer eingespielten Band als an die bildender Künstler: Ohne Angst vor gegenseitigem Ideenraub, Identitäts- oder Gesichtsverlust macht sich die Gruppe von der Größe einer Fußballmannschaft parallel zu ihrem gemeinsamen Brotjob im Ausstellungsaufbau mit Verve ans gemeinsame Kunst-Werken. Folgerichtig hegen sie Materialvorlieben aus den real konstruierten Metaebenen des Ausstellungsbetriebs, – Reste von Spanplatte, Folien, Plexiglas, Schnur, Gewebeklebeband und dergleichen mehr kann man eben doch „noch einmal gut gebrauchen“.

Was die einzelnen Mitglieder außerhalb des Kollektivs künstlerisch produzieren, ist etwas anderes. Alle vereint aber, dass für Kartenrecht-Produktionen die eigene Arbeit außen vor gelassen wird. Dieses Abstreifen des Künstler-Egos betrifft mittlerweile auch die Namensnennung der einzelnen Beteiligten: wir können uns also nie ganz sicher sein, wer wirklich dabei ist. Dieser konspirative Hauch wirkt sich seinerseits konstruktiv auf die Fantasie der Besucherinnen aus: Immer wieder taucht z.B. die Frage auf, ob die Gruppe tatsächlich eine reine Männergruppe sei. Die eingespielte Arbeitsweise von Kartenrecht erinnert an einen Organismus, der vornehmlich nachts aktiv wird, wenn die übrige Arbeit ruht, eher Bier als Wein verdaut und der nebenbei eine Art biotopischen Humor ausbildet. Im abschließenden Künstlergespräch zeigte sich ein Selbstverständnis, das sich durch folgende Besonderheiten auszeichnet: durch grundständiges gegenseitiges Vertrauen in die Fähigkeiten der Anderen, durch die Selbstverständlichkeit und Permanenz offener Kritik und durch langjährig etablierte Verfahrensweisen wie z.B. Präsenzentscheidungen – wer da ist, entscheidet, wer fehlt, entscheidet nicht (und natürlich fehlen immer einige). Was sie zusammenzuhalten scheint, ist trotz Reibereien der Spaß an der Sache und die Sache selbst.

#2: Elisa Ewert, Martina Janßen, Ismail Karayakupoglu, Barbara Müller & Elma Riza „Pizza? Reis? Suppe? Trinität“. Diese Ausstellung wurde von mir in Kooperation mit Dr. Martin Steffens kuratiert.

Über eine öffentliche Ausschreibung des Kunstvereins Neukölln fand sich im Anschluss an Kartenrecht im November 2017 diese 5-köpfige Gruppe sehr unterschiedlich arbeitender und bis dahin einander überwiegend unbekannter Künstler*innen unter dem selbst gewählten Titel **„Pizza? Reis? Suppe? Trinität“** zusammen.

Was sie vereinte, war die Neugier auf das gemeinsame Experiment, miteinander zu improvisieren, eben das Interesse an einer Arbeitsweise, die über die individuelle Begrenztheit hinausgehen könnte. Zeit dafür war innerhalb der regulären Aufbauzeit

von vier Tagen und an einzelnen Tagen während der Laufzeit der Ausstellung. Die einzige Vorbereitung auf die gemeinsame Arbeit war ein Treffen, um sich kennen zu lernen und wichtige Rahmenbedingungen zu verabreden, die z.B. den zeitlichen Rahmen mit gemeinsam Präsenzzeiten und Materialentscheidungen festlegten. Man einigte sich z.B. darauf, dass jeder im Vorfeld selbstständig eine eigene Materialentscheidung traf und sich um die Beschaffung kümmerte. Dazu sollten auch bereits angefangene oder sogar fertig gestellte künstlerische Arbeiten zählen, die allerdings hier dem gemeinsamen Material gestiftet werden würden. Es gab vereinzelt Erfahrungen mit anderen Künstler*innenkooperativen.

Die Zusammenarbeit der Gruppe wirkte zunächst sehr harmonisch und nahm im Laufe der Tage immer deutlicher Gestalt an, als wenn sich eine eigene visuelle Sprache und ein gruppeninterner Rhythmus herausbilden würde. Zum Eklat kam es am letzten Vorbereitungstag, an dem eine Beteiligte zwar nach einem Streit ging, aber doch mit ausstellen wollte.

In der Gruppe hatte sich eine performativ-bildende Arbeitweise entwickelt, die im Übrigen ein fast ständiges Videografieren beinhaltete. Darüber hinaus liefen zu Dokumentationszwecken Tonaufnahmen meinerseits bei den täglichen Zwischenbesprechungen mit. Außerdem fand die Arbeit tagsüber und halb öffentlich hinter den unverstellten Schaufenstern des Vereins statt. Diese selbst gewählten Bedingungen verschafften den Aktionen zu den verabredeten „Spielzeiten“ eine künstliche, fast theatrale und etwas entrückte Atmosphäre, die an Fluxus-Happenings erinnerte, die den Fokus deutlich auf das Performative verschob und in die sukzessive der Status permanenter Kontrolle durch außen (Passanten, mich, die Kameras) einsickerte. Damit befand sich diese Gruppe ziemlich im Gegensatz zu Kartenrecht, die ja nachts bei geschlossenen Rolläden und somit im fast privatem Rückzug und ohne besondere Dokumentationstechnik agierte.

Was es ist

Warum „Überraschung!“ jetzt und hier bei „mark me PRESENT“?

Bei den Ausstellungen und bei den „Erprobungen“ genannten Übungen improvisieren Künstler*innen kooperativ. Die Stichworte bleiben ‚improvisieren‘ und ‚kooperieren‘ im Kontext von Kunst und Öffentlichkeit, nämlich

- einerseits improvisieren – trotz bedachter Grundkonzeption künstlerisch impulsiv auf Situationen zu reagieren, also die Arbeit an zeitliche und räumliche Bedingungen anzupassen, und

- andererseits kooperieren – dies eben nicht allein im abgeschiedenen Kämmerlein zu tun, sondern gemeinsam mit einem Gegegnüber – sei dies eine Künstler*innengruppe oder eine Situation im Rahmen eines partizipativen Projekts oder in einer Schulklasse, mit der ich nach allen Regeln der Kunst ko-konstruktiv arbeiten möchte: die Anderen verändern die Ausgangslage wesentlich: in Richtung „Überraschung!“.

Die Präsenz spielt dabei eine zentrale Rolle. Und das ist der Grund, warum ich grünen Tee trinke – jaha, aber auch, warum ich das Thema in der künstlerischen Lehre für bedeutsam halte und es hier in „mark me PRESENT“ besprechen möchte.

Die Arbeit in der Gruppe schafft eine andere Form der Auseinandersetzung als allein. Die Überraschung nimmt mehr Raum ein, je mehr Personen beteiligt sind, weil niemand wirklich vorhersehbar agiert und außerdem überall Missverständnisse lauern. Ich sehe mich zudem gespiegelt in den Reaktionen der Anderen und kann Andere in ihrem Handeln verfolgen. Diese zusätzlichen Reflexionsebenen können sich positiv oder negativ auf die künstlerische Arbeit auswirken – egal ob das alles verbalisiert wird oder nicht.

Die Arbeit miteinander stellt allerdings den Geltungsdrang des (Künstler*in-)Individuums in den Schatten. Auch ist es sinnvoll, die Angst vor Ideenraub dafür aufzugeben. Gute Arbeit im Team benötigt vermutlich gerade deshalb eine klare Positionierung der Einzelnen, um sachlich kommunizieren zu können und eigene Erfahrungen sondiert einfließen zu lassen. Und sie braucht dieses Zutrauen ineinander, die Überzeugung, mit sehr guten anderen Künstlerinnen und Künstlern zusammen zu arbeiten. Wer würde sich freiwillig beim Tanzen von seinem Partner in die Luft werfen lassen, wenn man ihm nicht zutraut, einen wieder aufzufangen? Aber eins nach dem anderen.

In Musik, Tanz und in den darstellenden Künsten ist das Improvisieren in einer Gruppe etwas Selbstverständliches. Nicht jede mag es oder kann es, aber alle wissen, was es ist. In der bildenden Kunst ist dies anders. Kaum gibt es Künstlergruppen, zudem Hierarchielose, die professionell zusammen improvisieren. Der aus den vergangenen Jahrhunderten stammende Künstler-Leumund vom ans Verschrobene grenzenden Individualisten scheint zudem schwer mit Teamarbeit vereinbar. Auch hält sich hartnäckig eine Vorstellung von selbsterfahrerischen Malgruppen, die nicht dazu beiträgt, Kunstproduktion im Team ernst zu nehmen. Dennoch bestehen einige Künstlergruppen wie z.B. Kartenrecht, die professionell als Kollektiv arbeiten und deren Arbeit von eben diesem Sprung über den Schatten des Superindividuum „Bildender Künstler“ profitiert. Und nicht nur dies, sie tragen zudem dazu bei, den Typus des Künstlerindividuum kritisch auf seine Aktualität zu hinterfragen. Und genau darum geht es hier auch.

Improvisieren

Wenn ich improvisiere (*ohne* 'pro-videre' `voraus-schauen`), dann handle ich, ohne vorherzusehen, was geschieht. Ich fange an und reagiere impulsiv auf Rahmenbedingungen, die durch den Raum, die Zeit, die Ereignisse mit anderen und durch meine eigene Befindlichkeit gegeben sind. In gewissem Maße tue ich das im Grunde immer, denn nie sind mir alle Rahmenbedingungen in Gänze voraus bekannt. Als Künstlerin beachte ich diese Bedingungen zudem besonders, da meine Produktion auf den Kontext bezogen ist. Als solche bin ich daher eine ewige Improvisateurin mit besonderer Aufmerksamkeit.

Situationen, in denen ich unfreiwillig gezwungen bin zu improvisieren, entstehen durch Fehlplanungen, Unfälle, Missgeschicke, fehlende Materialien, veränderte Umstände oder auch besonders eigentümliche Launenhaftigkeit meines Charakters, meiner Hormone oder meiner Lebensphase. Prozesse, die ich meinte, klar absehen zu können und evtl. sogar gewohnt war, werden mit einem Mal scheinbar ins Unmögliche gekippt oder grundlegend verändert. Bezeichnend für diese Art von Herausforderungen (oder dann eben ‚Stress‘) ist ein aktivierender Adrenalinschub: die Schrecksekunden des Unerwarteten rütteln meine Aufmerksamkeit wach und setzen damit eine nicht unerheblich gesteigerte Energie frei, mit der alsdann gerettet wird, was gerettet werden kann oder – positiver formuliert – möglichst umfassend profitiert wird. Und verblüffend: nicht selten ist das Ergebnis erstaunlich befriedigend angesichts der Umstände, manchmal sogar besser als es durch langwierige Planung hätte werden können oder bei regulärem Verlauf geworden wäre.

Improvisieren und irritieren

Der Moment, an dem ich im vertrauten oder durchgeplanten Ablauf einer Abweichung, einem Fehler oder Aussetzer begegne, der mich zwingt, sofort irgendwie – aber nicht so, wie ich es vorhatte – zu handeln, beherbergt in sich etwas, das im Bereich der Kunst die Produktion mit der Perzeption, also das Machen mit dem Wahrnehmen verbindet: die *Irritation* nämlich (und ihre besondere Kraft). Ich erlebe einen Perspektivwechsel aus meinem gewohnten Blickwinkel heraus in einem neuen Zusammenhang, ohne meine Handlungen unterbrechen zu können. Ich muss mein Handeln impulsiv einer neuen Situation anpassen, ohne es planen zu können. Daher vollziehen sich diese Anpassungen weniger kontrolliert als ein vorgelagertes Konzipieren. Das geplante Wollen, das Reagieren gemäß bereits entwickelter Kategorien, muss in den Hintergrund treten, und stattdessen übernimmt subversiv etwas die Steuerung, das mir nur bedingt bekannt ist – meine impulsive Seite. Von der besonderen Qualität von Affekthandlungen bis zu sog. Freud’schen Fehlleistungen zeigt sich, dass es hier spannend bleibt. Hinzu kommt das poetische Potenzial von Sprachen, Gestik und von Dinge selbst, jenseits von Bedeutungen. Michel Serres schreibt dazu:

„Wenn wir normalerweise sprechen, um etwas zu sagen, dann lassen wir den Sinn unserer Intention von einer Grundfeste tragen, die Wortschatz und Syntax blind nutzt. Aufmerksam gegenüber dem oft banalen Inhalt der Botschaft, vergessen wir die linguistischen Werkzeuge. Wir kommunizieren – das ist alles. Eine andere, künstlerische Technik besteht darin, den Sinn aus der reinen Form hervorzubringen. Wenn Sie nur die Grammatik und das Wörterbuch zur Hand nehmen: Was nützen die beiden, zusammen und ohne tiefere Absicht? Was vibrieren sie, allein durch Konsonanten und Vokale, durch Wort- und Satzassoziationen? Entweder Sie sprechen, ohne an die Mittel der Sprache zu denken, oder Sie lassen sie selbst sprechen, klingen und singen.“ (Michel Serres „Musik“, Berlin 2015. S. 52)

Und wenn die Bedeutung entzogen wurde, machen wir sie selbst:

„hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka“ usw.

Um es mit Hugo Ball auf den Punkt zu bringen (1917 in seiner „Karawane“).
Interessant wird es, wenn gar nicht auffällt, dass die Worte nichts einkleiden als sich selbst. Auch das kommt vor.

Improvisieren und bedeuten wollen

Der angestrebte Inhalt einer Aussage oder Handlung und die durch ihre formale Erscheinung evtl. anders gefärbte tatsächlich erzielte Botschaft sind nicht immer deckungsgleich, wie wir alle wissen, so z.B. die klassische Doppelbotschaft, in der Mimik und Gestik der sprachlich formulierten Aussage direkt widerspricht. Das Ineinandergreifen, das Widersprüchliche oder sogenannt Authentische einer bestimmten Formulierung in einer bestimmten Haltung entgleitet manchmal dem bewussten Wollen. Es führt zurück auf andere Bestandteile der Identität, die nicht immer alle beliebt sind. Darin ist ein Grund zu finden für das latente Unbehagen, mit dem man unvorbereitet oder in unbekannte Situationen gerät, die einen herausfordern: Neben der Sorge, durch Nachdenken keine Lösung zu finden, besteht die Sorge, in impulsiven Reaktionen möglicherweise unpopuläre Seiten von sich kennenzulernen und darüber hinaus sogar preiszugeben. In der Angst vor dem Improvisieren steckt die Angst, peinlich zu werden.

Andererseits kann ich immer missverstanden werden, und meine Handlungen und Aussagen werden immer auf vielfältige Weisen aufgefasst. Ich kann das allerdings positiv oder negativ werten. In dem alten Klassiker zum Improvisationstheater brachte Keith Johnstone als Beispiel zur Entstehung von Bedeutung ausgerechnet ein Playboy-Interview mit Roman Polanski, der sich darin über die Interpretationswut einiger Kritiker ärgert. Er wollte in einer Szene des Films „Das Messer im Wasser“ nichts als „eine bestimmte Atmosphäre, eine bestimmte Stimmung schaffen“, aber man habe „alle möglichen Symbole und versteckten Bedeutungen darin entdeckt“, an die er überhaupt nicht gedacht habe.“ (Playboy, 12/1971, zitiert nach Keith Johnstone "Improvisation", Berlin 2016, S. 185 f.) Johnstone kam in seiner Auseinandersetzung mit dem Symbolischen dazu, dass die Kombinationen von Bedeutungsebenen in einer Geschichte viel zu komplex für eindeutige Sinnzuweisungen seien:

„Eine Erzählung ist genau so schwer zu interpretieren wie ein Traum, und die Interpretation eines Traums ist abhängig davon, wer interpretiert. Wenn es in „König Lear“ richtig losgeht – der verrückte König, der Mann, der vorgibt, verrückt zu sein, der Narr, der fürs Verrücktsein bezahlt wird, und die Masse der sich überlagernden und widersprechenden Assoziationen –, was kann der Zuschauer vernünftigerweise anderes machen, als sich vom Strom mitreißen zu

lassen und das Stück mitzuerleben, anstatt herauszufinden, was es „bedeutet“?“
(ebd., S. 188)

Daraus zog Johnstone den Schluss, dass „der Inhalt ignoriert werden“ solle, obwohl dies nicht seinem Wunsch und seiner politischen Einstellung entspreche. Er meinte damit allerdings den angestrebten Inhalt, den gut gemeinten Inhalt, denn er äußert auch seine Überzeugung, dass „jedes Stück eine politische Aussage“ habe:

„... ein Künstler [muss] sich nur dann um Inhalte sorgen muss, wenn er versucht, etwas zu sein, was er nicht ist (...). Ich fordere die Improvisations-Spieler auf, die Regeln einzuhalten und zu sehen, was passiert, und sich in keiner Weise verantwortlich zu fühlen für das, was da zum Vorschein kommt.“ (ebenda)

Johnstone benennt mit dem Abweisen von Verantwortung eine wichtige Methode, um blockierenden Zweifeln zu begegnen, die beim Improvisieren aufkommen können. Aber man kann es auch schlichter halten: Indem ich eine Arbeit darauf anlege, vielfältig interpretiert zu werden, stellt sich das Problem weniger dramatisch dar. Es mag am Theater und am Performativen liegen, an der Präsenz des Individuums und am Zeitlichen, die immer einen Anfang und ein Ende und damit einen Spannungsbogen hat, dass dieser Punkt bei Johnstone solches Gewicht erlangt. Doch der Diskurs um inhaltliche Zuweisungen z. B. im Bereich des politisch Korrekten, um Eindeutigkeit und Indifferenz im Kontext künstlerischen Potenzials scheint gegenwärtig wieder an Bedeutung zu gewinnen. In diesem Sinne dürfte man folgern, dass je deutlicher ich eine Aussage mit künstlerischen Mitteln treffen möchte, desto schwieriger wird meine Ausgangslage für das Improvisieren. Will man das? Gesetzt den Fall, man will, schauen wir uns weiter nach Möglichkeiten um, die Verantwortung für ungewollte Botschaften loszuwerden:

Improvisieren und nichts bedeuten, nichts verantworten, nichts tragen, fliegen
Zeitdruck, äußere Umstände und alle Formen von Irritation sind gute Gründe, die Verantwortung für die Tragweite der eigenen Aktion wie ein schweres Gewicht abzugeben – im echten Leben wie in der Kunst. Nun ist es wie eine Rutschpartie: Ein Zustand nicht oder nur dürftig reflektierender Impulsivität. Ich muss, situativ bedingt, meine Perspektive während des Handelns anpassen. Handelnd erlebe ich die neuen Perspektiven intensiver. Je existenzieller sich dabei meine Beteiligung allgemein auswirkt, aber auch je stärker die Unterbrechung meiner vertrauten Handlungen mich existenziell in Frage zu stellen scheinen, desto intensiver erlebe ich folgerichtig die Improvisation, manchmal wohl bis hin zur Lähmung (wie bei Prüfungsängsten). Egal aber warum improvisiert werden muss, es bedeutet immer eine besondere Herausforderung und setzt (zum Glück meist) besondere Kräfte frei. Ein Beispiel hierfür und für die Faszination dieses Zustands ist wohl auch die ganze Parade von Extremsportarten, die m.E. nichts anderes hervorbringen, als eine besonders abgesteckte Phase einer zu bestehenden Improvisation in einem fest institutionalisierten Rahmen einschlägiger Tourismus-Events.

Angesichts dieser Attraktivität scheint es nahe liegend, dass sich auch die Künste der Irritationen im Improvisieren bedienen und sie gezielt ansteuern, indem sie bewusst konkrete Ablaufplanungen für bestimmte Ereignisse offen lassen. Das ist auch in der bildenden Kunst nichts Neues, man denke z.B. an die aleatorische Methoden der Surrealisten schon im vergangenen Jahrhundert. In dieser Form hat das Improvisieren sowohl in der Musik als auch in den darstellenden Künsten eigene Spielformen entwickelt, in der eine Art Kommunikation stattfindet. Es bedarf dazu je nach Absprache bestimmter Rahmenbedingungen in der Art von Spiel- oder Sprachregeln. Indem sich Künste in solcher Weise Rahmenbedingungen schaffen, eignen sie sich gleichermaßen die Strukturen des Spiels an. Und tatsächlich – das „Spiel mit mir!“ des Instruments, des Gegenübers, des Gegenstands, das Frohlocken und Rufen, das Ablenken vom Gewohnten, evtl. Notwendigen, der animierende Impuls einer Situation oder eines Moments scheint bereits eine grundlegende Voraussetzung für die Verführung zu künstlerischer Aktion zu sein. Das Spielen ist dabei wesentlich, das Nicht-Ernst-Nehmen, aber im Spiel eben doch ganz ernst sein: das lose Denken, das offene Wahrnehmen, das Durchspielen von Möglichkeiten und Entdecken von Ereignis-Potenzial, bei dem Gedanken leicht wie Federn fliegen lernen.

Improvisieren und wach sein

Was nicht vorbereitet ist, wird der Wachheit im Moment abverlangt: der individuellen Präsenz in der Aktion, dem Feingefühl der Beteiligten in Form einer höchstmöglichen Aufmerksamkeit und Sensibilität für sich, füreinander, für die Situation, den Raum und für Besucher*innen.

Indem ich den Prozess einer künstlerischen Handlung in den Mittelpunkt stelle, bin ich nicht nur mit seiner zeitlichen sondern auch seiner qualitativen Ausdehnung konfrontiert, also nicht nur mit seiner (horizontalen) Dauer, sondern auch mit seiner (vertikalen) Intensität, und gerate hier in eine enge Nachbarschaft zur Mystik.

Marie-Luise Lange beschreibt die Qualität solcher Momente im Bereich des Performativen als primäre Wahrnehmungen, die zunächst pur, also losgelöst von Bedeutungen erscheinen. Sie beschreibt dies als Bewusstseinszustände, die kaum mit Sprache als Bedeutungsträger zu verstehen seien. Statt dessen provoziere

„das Erscheinen unerwarteter Bilder (...) in der offenen Performance eine zweite Wahrnehmungsart – das Abschweifen aus der Fokussierung auf die Szenerie. Assoziationen widerfahren dem Betrachter und wecken Erinnerungen und Gefühle sowie einmalig empfundene Atmosphären. Daneben tauchen plötzlich überraschende Ideen und Intuitionen auf.“ (Marie-Luise Lange „Zwischen Metis und Kairos oder Horizontlose Sicht... ? Improvisationen als Spielräume performativer Ereignisfelder“ in "Szenenwechsel 3", Hg. Ursula Brandstätter, Ana Dimke, Ulrike Hentschel, Berlin, 2010, Lange, S. 38 - 39; darin Erika Fischer-Lichte "Ästhetik des Performativen" Frankfurt a. M. 2004, S. 245 und Christopher Dell "Prinzip Improvisation", Köln 2002)

Und Hugo Ball fügt auch hier hinzu:

„hej tatta görem
eschige zunbada“

Situative Präsenz beschreibt Marie Luise Lange als entscheidende Voraussetzung für performative Prozesse, die sich z.B. vom darstellenden Spiel mit festgelegter Rollenverteilung und Ablaufplanung unterscheiden:

„Das Wissen um diese unvordenklichen, im Riss der Zeit entstehenden Möglichkeiten erfordert von den Performern eine erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber den entstehenden Situationen. Denn künstlerische Handlungsphantasie entsteht jenseits vorgedachter Zusammenhänge, Vorgänge und Begrifflichkeiten in der Improvisation mit dem Körper, den Dingen, dem Raum und den Geräuschen. Die Künstler reagieren in einem Sinne, welchen die Griechen metis taufte. Metis bedeutet Scharfsinn, Voraussicht, Fingerspitzengefühl, geistige Wendigkeit und wachsame Aufmerksamkeit sowie Gefühl für Gelegenheiten. ‚Metis ist Ausdruck einer praktischen List gepaart mit einer spielerisch-praktischen handelnden Intelligenz.‘ (Dell, S. 71 - 76) ‚Mit metis zu agieren, bedeutet die diskrepanten Kräfte, die eine Situation beeinflussen, so zu nutzen, dass das Handeln den permanent sich verändernden Kräfteverhältnissen Rechnung tragen.‘ (Dell, S. 71) Der metische Mensch ist auf das Offene ausgerichtet, absolut präsent. Metis gilt – vereint mit kairós – als Schlüsselbegriff der Improvisation. Kairós ist eine Dimension der Zeit und bedeutet Wachheit für den richtigen Augenblick zu haben. (...) Es wird ein Punkt erreicht, in dem sich Lebensfluss, Autobiografisches und punktueller Moment vereinen.“ (Lange, S. 39)

Sich sammeln und verausgaben

Mystiker suchen in der vertikalen (ekstatischen, aus sich heraustretenden) Ausdehnung des Moments einen idealen Zustand, ein beabsichtigtes Sich-Vergeben. Annemarie Schimmel beschreibt den Ansatz des mystischen Sich-Verlierens so:

„Denn das eigentliche Ziel ist ja nicht, seine erstaunlichen Wundergaben zu zeigen, sondern im Gegenteil ganz in Gott zu ‚entwerden‘, wie das schöne alte Wort heißt, ‚zu werden wie man war, als man noch nicht war‘, wie der Sufimeister Dschunaid (gest. 910) in Bagdad es treffend formulierte. ‚Sink, all mein Etwas, in Gottes Nichts‘, heißt es in einem Lied aus dem Kreise Meister Eckeharts (...)“ (Annemarie Schimmel in „Wie universal ist die Mystik?“ Freiburg/Breisgau, 1996, S. 78)

Und weiter heißt es dort

„Der Mystiker fühlt, daß er herausgenommen ist aus dem Fluß der geschaffenen Zeit und, zumindest für einen Augenblick, die ungetrennte Einheit jenseits der normal erfahrenen Zeit erlebt.“ (ebenda, S. 103)

Diese Beschreibungen erinnern auch an das, was man als „Flow“ in künstlerischen Produktionen erleben kann, ein idealer Zustand, der vielleicht verantwortlich dafür ist, dass sich Menschen überhaupt für diese aufwendige, anstrengende und kaum

einträgliche Tätigkeit – Kunst eben – begeistern können: die Welt in einer Intensität zu erleben, die die gewohnte und identitätstiftende Distanz zu ihr aufzulösen scheint, als wenn diese Wucht an Wahrnehmungen die Membran zwischen mir als abgesondertem „Individuum“ – dem wörtlich Unteilbaren, eben nicht sich Teilenden oder gar sich Verlierenden – und meiner Umwelt durchlässig machte. Und nicht nur das – diese geballte Ladung Energie lässt sich produktiv greifen und in eine künstlerische Sprache ausformen: „die ungetrennte Einheit jenseits der normal erfahrenen Zeit“ – ein Hoch auf die Produktion!

Dieser Zustand hat tatsächlich etwas davon, „sich zu verlieren“, eben weil die Grenzen meiner gefühlten Identität sich aufzuweichen scheinen. Wenn ich dies alles synchron in meine künstlerische Produktion einfließen lassen kann, geht es über das rein Kontemplative hinaus und macht die Aktion so berauschend.

Als grundsätzlich vorbereitend für das Unvorbereitete steht allerdings die Kontemplation als Gegenpol zur Aktion. Byung-Chul Han vertieft diesen Aspekt in seinem Plädoyer für eine *Vita contemplativa* „Duft der Zeit“ (Bielefeld, 2009). Er lässt Heidegger zu Wort kommen, der bereits eine veränderte Zeitwahrnehmung kritisch kommentierte:

„Warum haben wir keine Zeit? Inwiefern wollen wir keine Zeit verlieren? Weil wir sie brauchen und verwenden wollen. Wofür? Für unsere alltäglichen Beschäftigungen, deren Sklaven wir längst geworden sind. (...) Am Ende ist dieses Keine-Zeit-haben eine größere Verlorenheit des Selbst als jenes sich Zeit lassende Zeitverschwenden.“ (Martin Heidegger „Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit, Gesamtausgabe Bd. 29/30, Frankfurt a. M. 1983, S. 195, zitiert nach Han S. 67)

Weiter beschwört Han mit Meister Eckhart die Besinnlichkeit als Quelle des tätigen Lebens (Han, S. 107) und resümiert schließlich

„Wird aus dem Leben jedes beschauliche Element ausgetrieben, so endet es in tödlicher Hyperaktivität. Der Mensch erstickt dann am eigenen Tun. Notwendig ist eine Revitalisierung der *Vita contemplativa*, denn diese schlägt Atemräume auf.“ (Han, S. 111)

Auch ohne der ambitionierten und geschmeidigen Kritik Byung-Chul Hans folgen zu müssen, stellt sich im Kern einmal wieder die Muße als treibende Kraft der Aktion dar. Die Muße während einer kooperativen Improvisation zu bewahren oder sie zu implementieren, erfordert vermutlich ein gewisses Maß an Disziplin, an Humor und ein fein sensibilisiertes Gespür für maßvollen Aktionismus. Hier gilt es, den passenden gemeinsamen Rhythmus zu finden.

John Cage bringt in „Empty Mind“ mit seinem Gedanken an Meister Eckhart eine noch facettenreichere Sichtweise ins Spiel:

„Abenteuer (Neues) nötig für schöpferischen Vorgang. Wenn der Kopf gelehrt ist (und der Leib dazu), springt das Herz rasch von Furcht zu Liebe.“ („Empty Mind“, Berlin 2013, S. 217).

In seinen durch Zen geprägten Notizen finden sich auch weitere Stichworte, die sich lesen wie Anweisungen zum Projekt:

„Aktivität, nicht Kommunikation“ (S. 219), „Kein Riß zwischen Geist und Materie“, „Regeln verletzen“ (S. 221), „Bedeutungslosigkeit ist höchste Bedeutung“ (S. 222), „Nicht nur Selbst-Verwirklichung: Gemeinschafts-Verwirklichung“ (S. 223), „Die Selbstveränderung der Kunst“ (S. 224) ...

Das Selbstverständnis und die Motivation einer solchen künstlerischen Arbeit formulierte er schon 1972 auch im Sinne von Fluxus:

„Ich möchte also die traditionelle Ansicht, daß Kunst ein Mittel zur Selbstdarstellung ist, durch die Auffassung ersetzen, dass sie ein Weg zur Selbsterneuerung ist, und zwar ist das, was da erneuert wird, die geistige Einstellung, und die geistige Einstellung ist etwas Welthafes und ein gesellschaftliches Faktum ... Unsere Veränderung ist etwas Wunderschönes, wenn wir ihre Ungewissheiten akzeptieren; das sollten wir bei jeder Planung berücksichtigen. Sie ist ein Wert an sich.“ (in Hg. Richard Kostelanetz „John Cage im Gespräch“, Köln 1989, S. 159, zitiert nach C. H. Waddington „Biology and the History of the Future“, Edinburgh University Press 1972)

Ob man nun seiner vielleicht idealistischen Sicht auf die Stellung der Kunst folgen, und dem vertrauen möchte, was durch die „Selbsterneuerung durch Kunst“ entsteht, lasse ich hier offen stehen, da die Nähe von Kunst zu Religiosität, Mystik oder Weltanschauung für mich persönlich nicht mit einer allgemeinen positiven Wendung zu fassen wäre. Aber das wäre ein anderes Thema. Statt dessen geht es hier weiter:

Improvisieren und kooperieren, wiederholen und voran kommen

Für Marie-Luise Lange ist das Überraschende von besonderer Bedeutung, das gerade durch das Improvisieren in einer Gruppe entstehen kann. Sie beschreibt das so:

„Improvisation entwickelt sich (...) in den transmedialen Verwicklungen zwischen den zeitlichen, räumlichen, körperlichen und materiellen Ebenen sowie dem intersubjektiven Agieren von Einzelnem und Gruppe. Das unerwartete Zusammentreffen von scheinbar Unzusammenhängendem erzeugt Fremdheit, bricht mit vorgeprägten Regeln und eröffnet ein überraschend unvorbelastetes ästhetisches Handlungs-, Spiel- und Assoziationsterrain. In ihm entdeckt jeder Akteur einen nicht-bestimmbaren Rest des Subjektiven, etwas äußerst Fragiles, unsichtbar in den Leib eingeschriebenes Autobiografisches, das im Zusammenspiel zwischen ICH und Anderem oder zwischen Ich und Objekt aufscheint. Aus der erlebten Fülle solcher ästhetischer Ereignisse entwickelt das Individuum ein sich stärkendes Bewusstsein für die sich disparat entfaltende Handlungsphantasie des eigenen Ichs wie der Anderen. Und es erfährt eine individuelle, häufig völlig im Unbewussten schlummernde Präferenz für bestimmte Tätigkeiten, Materialien und Materialanordnungen wie für besondere

Experimental- und Spielsituationen, Bewegungsmodi und Raumbesetzungskonzepte. Diese Arbeit in und mit der Differenz und das Zulassen von Irritation und Überraschtheit existiert als Ereignisse im Alltag auch. Sie wird nur häufig nicht als positiv aufgenommen oder als Chance erkannt." (Lange, S. 39 - 40)

Diese Beschreibung schildert ebenfalls einen ziemlich idealen Zustand von gegenseitiger Begleitung. Was hier aber nicht erwähnt wird, ist die Möglichkeit, gerade durch das Offene wieder in überkommene Handlungsschemata zu verfallen und sozusagen mechanisch das abzuspielen, was am besten funktioniert: Wenn ich jahrelang Eulen gemalt habe, mache ich als erstes in einer unbekanntem (unsicheren) Situation wieder eine Eule. Wenn ich Angst habe, nicht gut malen zu können, mich aber in der Öffentlichkeit verewigen will, mache ich zum xten Mal meine Signatur.

An diesem Punkt möchte ich noch Ornette Coleman einbringen, der 1997 in einem Interview mit Jaques Derrida so einfach dazu sagte "Repetition is as natural as the fact that the earth rotates." Als Musiker war für ihn Wiederholung normal und das mehrfache Spielen derselben Lieder gerade dadurch immer neu, dass sie jedesmal anders gehört werden können. Und: von der Wiederholung kommt man auch zur Variation, zur feineren Verzweigung eines Themas.

In dem Gespräch zwischen Coleman und Derrida ging es außerdem um den Austausch im Improvisieren, über die Setzung einer Grundstruktur ("frame", "frameworks"), innerhalb derer sich die beteiligten Musiker*innen gleichberechtigt begegnen. Coleman sprach sogar vom demokratischen Potenzial des Klangs. Das Interview dreht sich immer wieder um die beiden Pole einerseits der Wiederholung (z. B. bereits geschriebener Musik) und Struktur ("frame") und andererseits der Offenheit, Erfindung und Neuinterpretation der Improvisation.

Und es beinhaltet einen Zwischenteil zur politischen Verantwortung und Relevanz von Musik, in dem Coleman seine Mutter zitiert, die ihm zu seinen Zweifeln als Jugendlischer entgegnete "Qu'est-ce qui te prend, tu veux qu'on te paie pour ton âme?" ("Was ist los, willst du, dass man dich für deine Seele bezahlt?") Dieser Schlüsselsatz habe seine weitere Einstellung maßgeblich geprägt und sowohl vor Idealismus in die eine Richtung als auch vor Wissensnöten in die andere geschützt.

An diesem Punkt erscheinen wieder die Bedeutungs- und Verantwortungsfragen, die ich zuvor im Zusammenhang mit Improvisationshemmern angesprochen hatte. Seit 1997 hat sich das Thema der politischen Relevanz weiter in den Vordergrund der Kunstszene gespielt, und seltsam: parallel dazu sind derzeitige Ausstellungen voll von Partituren. Hier wird der zeitliche Abstand zum Gespräch sehr deutlich, obwohl die Aussagen Colemans gleichermaßen zeitlos erscheinen, so klar, so einfach liegen sie vor uns. Wovon willst du leben? Willst du deine Seele verkaufen?

Allerdings ist die Stellung der bildenden Kunst gegenüber der Musik als auch den darstellenden Künsten eine besondere, weil sich hier Produktion und Veröffentlichung stärker voneinander entkoppelt haben und der Produktion eine Öffentlichkeit nicht unbedingt bereits gut tut. Kunst machen ist das Eine, und es geschieht eher zurück gezogen, mit Muße in Abgeschiedenheit. Ausstellen ist etwas anderes, und es hat sich immer weiter institutionalisiert und von den Künstler*innen entfernt. Man kann sich als bildende Künstlerin vollständig aus dem Prozedere der Veröffentlichung heraus halten, sofern man als Werk-Künstlerin ein solches „Werk“ im Zentrum des eigenen Schaffens sieht und produziert. Dann nämlich kann man es abgeben, kuratieren lassen, ausstellen lassen, vermitteln lassen, besprechen lassen, schätzen lassen, verkaufen lassen usw. Vermutlich ist dies einer der Gründe dafür, dass Künstler*innengruppen nach wie vor eher selten vorkommen. Denn das Arbeiten im Team stellt die Konzeption und das Produzieren stärker ins Zentrum als das Produkt.

Kunst gegen Kunst?

Wolfgang Ulrich sprach im vergangenen Jahr (in seinem Beitrag „Zwischen Deko und Diskurs. Zur näheren Zukunft der Kunstakademien“, in „Essay und Diskurs“ am 3.10.2017 auf Deutschlandfunk) von der Möglichkeit eines ausgesprochenen Schismas der Kunst und zog dazu reichlich Quellen heran. Daran wird deutlich, wie weit sich der Diskurs aktuell von der Position Colemans vor 20 Jahren distanziert hat. Ulrich stellte die Möglichkeit zur Debatte, dass sich die produktions- und werkkaffine Gruppierung der Kunst, die wirtschaftlich von ihren künstlerischen Produktionen existieren kann und es auch will, und die ihr gegenüberstehende, einem säkulären Kunstbegriff folgende Gruppierung sich soweit voneinander entfernen, dass beide Positionen in naher Zukunft nicht mehr pluralistisch postmodern parallel Bestand haben könnten, sondern sich gegenseitig die Existenz streitig machen würden.

Ich persönlich sehe in dem Schaffen von Wirtschaftsgütern in der Tat nicht notwendig einen aktuellen Kunstbegriff materialisiert, sondern mitunter eher einen (möglicherweise sogar überkommenen) Designbegriff, auch wenn die Produktion noch so Spaß machen kann. In dem hiesigen Zusammenhang aber stellt sich natürlich die Frage, welcher Kunstbegriff unserer improvisierenden Künstler*innenkooperative zugrunde liegen kann. Bei Kartenrecht wäre die Sache klar: Sie konterkarieren den Markt bereits z.B. dadurch, dass sie auf Preisanfragen zu ihren Werken gleichzeitig bis zu dreistellig differierende Auskünfte geben. Und trotzdem machen sie weiter und verlieren sich nicht im säkulären Nirwana.

Was wollen wir und was will ich?

Noch einmal: In der bildenden Kunst ist die Arbeit im Team nicht nur ungewohnt, sondern häufig nehmen sich Künstler*innen als Konkurrenz war, vom Studium bis in den Markt oder in andere Formen künstlerischer Berufstätigkeit. Und natürlich *gibt* es diese Konkurrenz – wie überall. Was dabei eine(r) von der Kunst will, muss jede(r)

für sich selbst beantworten. Ein gemeinsames künstlerisches Arbeiten kommt sicher nicht für jede in Frage.

Aber angesichts des traditionellen Einzelkämpfertums bildender Künstler*innen stellt sich die Frage, ob und welche Perspektive das konstruktive, improvisierende, aufeinander Bezug nehmende Arbeiten in einer Künstler*innengruppe als Alternative oder Parallelentwurf hat. Und – muss man sich entscheiden oder geht beides? Eine Art zweites paar Schuhe, wenn die einen im Herbst einmal durchgerechnet sind?

Arthur Engelbert beschreibt in seiner Publikation „HELP! Gegenseitig behindern oder helfen“ (Würzburg 2012) gerade künstlerische Kleingruppen als modellhafte Kooperationsform mit Potenzial für politische Aktivität:

„Zusammengefasst lässt sich sagen, dass vor allem künstlerische Interessengemeinschaften, deren weit verzweigte Geschichte in den letzten 120 Jahren noch nicht ausreichend erfasst worden ist, neue Arbeits- und Lebensformen erproben. Die Voraussetzung dafür ist eine [die] Vorstellungswelt und den Arbeitsradius eines jeden Einzelnen übergreifende Idee.“ (S. 209)

Und er gibt sogar konkrete Hinweise zum Zusammenarbeiten, wie z. B.

„Es empfiehlt sich, zwischen individuellen und gemeinsamen Interessen sowie Entscheidungen zu unterscheiden. Künstlergemeinschaften schaffen ein Netz von Beziehungen. Dieses Netz ist dynamisch und erfordert eine Politik der Kooperation, die das Zweiseitenverhältnis zwischen Individuum und Gruppe prozesshaft begleitet. Der Prozesscharakter setzt eine Trennlinie voraus, die auf verschiedenen Ebenen zwischen Individuum und Gruppe verläuft. Die Frage dabei ist, ob diese gedachte Trennlinie einen kooperativen Grenzverkehr zulässt oder unterbindet. Künstlergemeinschaften können sowohl für das Individuum als auch für die Gruppe von Vorteil sein. Künstlergruppen können sich selbst beobachten und bewerten, unterliegen aber auch der Einschätzung von außen.“ (S. 211)

Er warnt aber auch mit Heidegger's „Diktatur des Man“ vor gegenseitiger Behinderung:

„Bezogen auf die gegenseitige Behinderung ist zu sagen, dass sich kaum jemand dem Ausdifferenzierungsprozess entziehen kann. Wer seine Markierung im Erzielen ähnlicher Anpassungsleistungen nicht setzt, fliegt raus. Man behindert sich gegenseitig, *anders* zu sein.“ (S. 62) Und: „*Der Motor der Ausgrenzung ist das Geld* und somit eine äußerst effiziente Wertemaschine, die vorgibt, was richtig und was falsch ist.“ (S. 62)

Engelbert betont damit den Widerspruch zwischen wirtschaftlich intendierten Normierungstendenzen und künstlerischen Ansprüchen. Was dies im Zusammenhang mit dem Überlebenskampf von Künstler*innen und dem Erfolgsleumund des Marktes bedeutet, aber auch mit der Kunstvermittlung in und außerhalb öffentlicher Institutionen, ist kaum zu unterschätzen.

Allerdings geht Engelbert von einem relativ weit gefassten Begriff der Künstlergruppe aus. Er unterteilt dreierlei Arten von Gemeinschaften:

„Erstens: Künstlergruppen, die sich über ihre Produktionen, ihre Werke definieren. Die Gemeinschaft hat ein ästhetisches Programm und ist der Autor des Werkes. (...) [z.B. Gruppen der klassischen Moderne, Brücke usw.]

Zweitens: Künstlergruppen, die sich über die gemeinsame Nutzung von Produktionsmitteln (...) definieren. Dadurch behält der Künstler weitestgehend seine Autonomie gegenüber dem Werk (...), muss aber ökonomisch und sozial mit den anderen kooperieren. Eine gemeinsame Strategie kann dieses Engagement stärken. [z.B. Ateliergemeinschaften, Produzentengalerien]

Drittens: Künstlergruppen, die durch experimentelle Intelligenz in der Lage sind, mit wechselnden individuellen und kollektiven Ansprüchen umzugehen. Hier liegt der Akzent eindeutig auf dem Prozess als kreativen Motor von Veränderungen. Dadurch ist diese Gemeinschaftsform offen, Korrekturen an sich selbst vorzunehmen. [z.B. Kartenrecht]“ (S. 213)

Abschließend noch sein Hinweis

„Bei Typ drei fällt auf, dass er sowohl die eigenständigste Kraft der Abstoßung gegenüber den herrschenden Bedingungen des Kunstbetriebs entwickelt, zugleich aber auch das größte Potential der Anziehung für gesellschaftliche Prozesse darstellt.“ (S. 213)

Diese Dritte ist auch die Art von Gemeinschaft, die in meinen eigenen Überlegungen im Vordergrund steht, da ich hier tatsächlich ebenfalls das größte Potenzial für Erneuerungsprozesse auch in der Kunst sehe. Hingegen würde ich die Gruppe der vornehmlich wirtschaftlich kooperierenden Gemeinschaften aus demselben Grund sogar aus meinen Bezügen ausschließen.

Ermitteln und vermitteln (Wohin sollen all diese Ausführungen mich nun bringen?)

Der 100. Geburtstags des Pissairs von Marcel Duchamp im vergangenen Jahr als erstes öffentlich diskutiertes Ready-Made kann heute auch als Aufforderung verstanden werden, sich dem Moment der Präsentation, der Veröffentlichung, der Publikation von Kunst – oder anders gesagt – der Schnittstelle von Kunstmachen und Kunsterleben noch einmal oder noch intensiver zu widmen. Die damals neu formulierte Position der „Betrachter“ belebte vor 100 Jahren nachhaltig den Kunstdiskurs. 50 Jahre später gründete Joseph Beuys die Deutsche Studentenpartei, auch in der Konsequenz seines damals erweiterten Kunstbegriffs. Mittlerweile ist also sowohl der erweiterte Betrachterstandpunkt als auch die Soziale Plastik in ein seriöses Alter gekommen und der aktuelle Kunstbegriff erfreut sich seiner heiklen Aussichten.

Was sich hier als Kernpunkt für mich darstellt: In der Kunstvermittlung und -veröffentlichung erleben wir permanent Gruppensituationen. Sei es im schulischen oder außerschulischen Zusammenhang, sei es mit Kindern, Jugendlichen oder Erwachsenen, in z.B. Ausstellungsprojekten, partizipativen Projekten oder im Kontext der sog. kulturellen Bildung. In der Schule kennen wir alle und lieben sie

nicht immer die Gruppenarbeit, in den Erziehungswissenschaften geht es um ko-konstruktives Lernen, in der Lehrer*innenbildung um „kollegiales Coaching“, in der Arbeitswelt im Allgemeinen unter den Soft Skills um Teamfähigkeit – und sobald ich mein Atelier verlasse oder es für Andere öffne, gerate ich in die verschiedensten Arten von Gegenüberstellungen, sogar, wenn ich die Produktion allein im privaten Rückzug liebe. In dem Moment, wo die Produktion die Bereiche Öffentlichkeit und/oder Bildung streift, kommt es zum Gegenüber – sonst würde es selbstredend auch langweilig. Es fragt sich nun, ob und wie und wie oft ich die gewohnte Privatheit meiner künstlerischen Produktion auch über besondere Bildungsanlässe hinaus für Kooperationen öffnen will: ein zweites Paar Schuhe?

Doch in diesem Moment bekomme ich mit all den oben genannten Aspekten zu tun; und genau darum wird die Sache an diesem Punkt, nämlich dem der Zusammenarbeit, häufig etwas komplexer – sowohl im positiven als auch im negativem Sinn.

Betrachtet man die Ausstellungsreihe *Überraschung!* als Modell zum Thema, dann möchte ich einige Beobachtungen abschließend und pragmatisch zusammenfassen, die sich als hilfreich für ähnliche Experimente oder verwandte Zusammenhänge erweisen könnten oder zumindest einen Gedanken wert sind:

Beispiele für begünstigende Faktoren für konstruktive Zusammenarbeit:

- Absprachen zum Umgang mit (einem) Material
- Absprachen zu Arbeitsabläufen und Präsenz-Rhythmen
- die gegenseitige Kenntnis und Achtung vor der Arbeit der Anderen
- ein Grundvertrauen in die künstlerischen Fähigkeiten der Anderen
- ein flexibler Verhaltenscodex hinsichtlich Machen, Ändern und Zerstören
- eine offen entwickelte und nicht konfliktscheue Kommunikationskultur
- gemeinsame Rückzugsphasen, keine permanente öffentliche Präsenz
- Offenheit für Wiederholungen und Variationen
- Offensiver Umgang mit Erschöpfungserscheinungen und Konsequenz

Diese Liste liest sich nun wie ein Abschnitt aus einem Teamleiterhandbuch und ich könnte wetten, dass die Mehrheit der Künstler*innen sich allein durch diese Form Auflistung abschrecken lassen, da die Witterung eine Methode anzeigt und Methoden das Gegenteil von dem vermuten lassen, was ich in der Kunst suche. Und das ist genau der Grund, warum ich an diesem Punkt zum Schluss komme.

Möglichkeiten des gemeinsamen Improvisierens lauern in den verschiedensten Situationen, wie gesagt besonders im Bildungsbereich. Doch wenn ich versuche, sie vorwegzunehmen, bin ich nicht mehr im-provisierend, sondern schaffe vermeintlichen Pro-viant für solche Herausforderungen.

„tumba ba- umf

kusagauma

ba – umf“ um noch einmal Balls Karawane erklingen zu lassen.

Schluss jetzt.

Mark me ABSENT

Quellen:

Hugo Ball „Karawane“1917 (<http://www.sterneck.net/literatur/ball-karawane/index.php>, 28.09.2018)

John Cage „Empty Mind“, Berlin 2013

Jacques Derrida / Ornette Coleman (englisch) zu Improvisation, Rahmung, Planung und Notation im Jazz http://www.ubu.com/papers/Derrida-Interviews-Coleman_1997.pdf
und französisch: “Quand Ornette Coleman improvisait avec Jacques Derrida” auf <http://www.lesinrocks.com/1997/08/20/actualite/ornette-coleman-et-jacques-derrida-la-langue-de-lautre-11232142/> (beide besucht am 5.11.2017)

Arthur Engelbert „HELP! Gegenseitig behindern oder helfen“, Würzburg 2012

Byung-Chul Han „Duft der Zeit“, Bielefeld 2009

Darin: Martin Heidegger „Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit“, Gesamtausgabe Bd. 29/30, Frankfurt a. M. 1983

Keith Johnstone "Improvisation", Berlin 2016

Marie-Luise Lange "Zwischen Metis und Kairos oder Horizontlose Sicht... ? Improvisationen als Spielräume performativer Ereignisfelder" in "Szenenwechsel 3", Hg. Ursula Brandstätter, Ana Dimke, Ulrike Hentschel, Berlin, 2010

Darin: Erika Fischer-Lichte "Ästhetik des Performativen" Frankfurt a.M. 2004

Und: Christopher Dell "Prinzip Improvisation", Köln 2002

Richard Kostelanetz (Hg.) „John Cage im Gespräch“, Köln 1989

Karl A.-S. Meyer „Improvisation als flüchtige Kunst“, Berlin 2005

https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/14/file/Meyer_Karl_1.pdf
und https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/14/file/Meyer_Karl_2.pdf,
besucht am 05.11.2017

Annemarie Schimmel „Wie universal ist die Mystik?“ Freiburg/Breisgau 1996

Michel Serres „Musik“, Berlin 2015

Wolfgang Ulrich „Zwischen Deko und Diskurs. Zur näheren Zukunft der Kunstakademien“, Deutschlandfunk in „Essay und Diskurs“ am 3.10.2017. (besucht am 5.11.2017:

http://www.deutschlandfunk.de/zwischen-deko-und-diskurs-zur-naeheren-zukunft-der.1184.de.html?dram:article_id=394483