

**Aus:**

HANS-FRIEDRICH BORMANN, GABRIELE BRANDSTETTER,  
ANNEMARIE MATZKE (HG.)

## **Improvisieren**

Paradoxien des Unvorhersehbaren.

Kunst – Medien – Praxis

Januar 2010, 240 Seiten, kart., 26,80 €, ISBN 978-3-8376-1274-5

Improvisieren hat Konjunktur. Was seit jeher ein wichtiges Merkmal aller künstlerischen Praxis war, wird gegenwärtig zu einem Vorbild für flexible und kreative Arbeitsformen außerhalb der etablierten Beschäftigungsverhältnisse erklärt.

Grund genug, das Konzept selbst noch einmal zu befragen, seine Voraussetzungen und Bedingungen zu untersuchen. Dieser Band versammelt Beiträge aus Philosophie, Literatur-, Medien-, Musik- und Theaterwissenschaft, die von dem problematischen Status des Improvisierens ausgehen: Welche besonderen Anforderungen stellt es? Welche Kategorien für seine Beschreibung und seine Beurteilung gibt es? Und welche Rolle spielt das Publikum dabei?

**Hans-Friedrich Bormann** (Dr. phil.) lehrt Theater- und Medienwissenschaft an der Universität Erlangen.

**Gabriele Brandstetter** (Dr. phil.) ist Professorin für Theater- und Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

**Annemarie Matzke** (Dr. phil.) ist Professorin für experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1274/ts1274.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1274/ts1274.php)

# Inhalt

HANS-FRIEDRICH BORMANN/  
GABRIELE BRANDSTETTER/ANNEMARIE MATZKE  
Improvisieren: eine Eröffnung

7

GEORG W. BERTRAM  
Improvisation und Normativität

21

ROLAND BORGARDS  
Gesetz, Improvisation, Medien.  
Improvisationsliteratur bei Thomas Mann (*Der Bajazzo*)  
und Hugo Ball (*Flametti*, »Cabaret Voltaire«)

41

EDGAR LANDGRAF  
Eine wirklich transzendente Buffonerie.  
Improvisation und Improvisationstheater im Kontext  
der frühromantischen Poetologie

65

SANDRO ZANETTI  
Zwischen Konzept und Akt.  
Spannungsmomente der Improvisation bei Quintilian und Andersen

95

MARKUS KRAJEWSKI  
Same Procedure as Every Year.  
Der Butler zwischen Regelvollzug und Improvisation

107

KAI VAN EIKELS  
Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy.  
Postfordismus und der Wert des Improvisierens

125

ANNEMARIE MATZKE  
Der unmögliche Schauspieler: Theater-Improvisieren

161

GABRIELE BRANDSTETTER  
Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz  
183

FRIEDERIKE LAMPERT  
Improvisierte Choreographie – Rezept und Beispiel  
201

CHRISTOPHER DELL  
Subjekte der Wiederverwertung (Remix)  
217

Autorinnen und Autoren  
235

# Improvisieren: eine Eröffnung

HANS-FRIEDRICH BORMANN/GABRIELE BRANDSTETTER/  
ANNEMARIE MATZKE

In der Geschichte der Künste nimmt die Improvisation einen wechselvollen Status ein: Seit der Antike folgt die künstlerische oder rhetorische Hervorbringung »ex improvviso« unterschiedlichen ästhetischen Regeln und Bewertungskriterien. Lange war dabei die Freiheit des Improvisierens zugleich gebunden an ein komplexes Rahmen-Setting von Regeln zur Hervorbringung des Effekts von Spontaneität – etwa in der Rhetorik, in der Commedia dell’arte oder in der Vortragskunst der Improvisatoren des 17. und 18. Jahrhunderts. Die perfekte Simulation des Unvorbereiteten, die strategische Kontrolle des Nicht-Vorhergesehenen waren der besondere Ausweis des Improvisations-Virtuosen.<sup>1</sup>

Die in diesem Band versammelten Beiträge beschreiten einen anderen Weg. Sie folgen der Wortbedeutung von *improvisus* – unvorhergesehen, im Gegensatz zu *providere*: vorhersehen, Vorkehrungen treffen –, um über den prekären Status von Improvisation nachzudenken. Schließlich steht Improvisation, so verstanden, in einem Gegensatz zur Planung eines Verlaufs, seiner Kalkulation und der damit einhergehenden Kontrolle. Mit ihm ist der Gedanke einer radikalen Öffnung des Tuns verbunden, das sich auf Kontingenzen und das Unvorhersehbare als Faktoren der Situation und der Ereignisse einlässt. Mit solcher »Fahrlässigkeit« und Risiko-Bereitschaft ist ein Konzept des Handelns verknüpft, das seine Kompetenz nicht auf das planerische Verfertigen eines (künstlerischen) Produkts richtet, sondern auf die »extempore«-Performance eines unwiederholbaren Prozesses. Der Emphase eines Werkes – wie es die autonomie-ästhetischen Konzepte genialer Kreativität debattieren – steht in der Improvisation die Emphase

---

1. Vgl. zur historischen Figur des Virtuosen und dem Diskurs der Virtuosität Gabriele Brandstetter: »Die Szene des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität«, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 10 (2002), S. 213-243.

eines dem Augenblick verhafteten Spiels gegenüber. Es wäre zu fragen, ob nicht in historischen Situationen des politischen und ästhetischen Umbruchs, als ›Symptom‹ von Krise und Krisenbewusstsein, das Improvisatorische als Handlungsmodell seinen Platz behauptet – nicht als Form von Kontingenzbewältigung, sondern vielmehr als Kontingenz-Entfaltungsspiel im Unvorhersehbaren eines Ausnahmezustandes.

Derartige Konfliktszenarien ästhetischer und politischer Optionen des Handelns markieren auch Heinrich von Kleists Reflexionen improvisatorischen Handelns und kontingenter Ereignisse, etwa in dem Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« (1805/06)<sup>2</sup>. Ein anderes Beispiel ist die folgende Theater-Anekdote:

»Herr Unzelmann, der, seit einiger Zeit, in Königsberg Gastrollen gibt, soll zwar, welches das Entscheidende ist, dem Publikum daselbst sehr gefallen: mit den Kritikern aber (wie man aus der Königsberger Zeitung ersieht) und mit der Direktion viel zu schaffen haben. Man erzählt, daß ihm die Direktion verboten, zu improvisieren. Herr Unzelmann der jede Widerspenstigkeit haßt, fügte sich in diesem Befehl: als aber ein Pferd, das man bei der Darstellung eines Stücks, auf die Bühne gebracht hatte, inmitten der Bretter, zur großen Bestürzung des Publikums, Mist fallen ließ: wandte er sich plötzlich, indem er die Rede unterbrach, zu dem Pferde und sprach: »Hat dir die Direktion nicht verboten, zu improvisieren?« – Worüber selbst die Direktion, wie man versichert, gelacht haben soll.«<sup>3</sup>

Die Anekdote zieht ihre Pointe aus dem Widerspruch von Gesetz – nämlich dem Verbot zu improvisieren – und der Übertretung des Gesetzes *als* Improvisation. Menschliches Handeln in sozialen Kontexten ist durch Gesetze, Vorschriften, Normen gesteuert, dadurch wird ein Tun (oder »Lassen«) vorhersehbar, kontrollierbar und – in gewissem Rahmen – prognostizierbar. Improvisation hingegen ist – einer weiten Definition gemäß – ein Tun, das Unvorhersehbarem begegnet und dessen Verlauf selbst unvorhersehbar ist; ein Prozess, der nicht einem vorangestellten Plan folgt. Umgekehrt stellt sich jedoch die Frage: Wäre Improvisation überhaupt als solche fassbar, wenn es nicht gewisse Regeln des Handelns gäbe? Kann nicht Improvisation – für die Handelnden selbst und für die Zuschauer – als emergenter Akt erst vor dem Hintergrund von Ordnungsmustern, Regeln und (ästhetischen) Konventionen erscheinen? Anders gefragt: Wie

---

2. Siehe hierzu auch Edgar Landgraf: »Improvisation. Paradigma moderner Kunstproduktion und Ereignis«, in: *parapluie* 17 (2003), [www.parapluie.de/archiv/improvisation/kunstproduktion](http://www.parapluie.de/archiv/improvisation/kunstproduktion) vom 11. Mai 2009.

3. Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Helmut Sembdner, München: Hanser 1983; Bd. 2, S. 270.

viel »Gesetz« ist nötig, damit das Unvorhersehbare in seiner ästhetischen und emotionalen Qualität als spontane Abweichung, Überbietung, Aussetzung der Norm, als Überraschung hervortreten kann?

Die Beiträge dieses Bandes zeigen, dass Improvisationen weder vollständig durch Regeln determiniert werden, noch gänzlich ohne Bezug auf Regeln oder Regelmäßigkeit denkbar sind. Vielmehr inauguriert Improvisation Prozesse *an den Grenzen von* Regeln, bis hin zum Regelbruch, der dann neue Formen und neue Spielräume des Handelns eröffnet. Das Besondere improvisatorischen Agierens hätte dann immer auch eine subversive Komponente: im Aussetzen oder Über-Spielen von Normen – ohne dass der Wert dieser Aktion schon ausgehandelt wäre (wie dies im Befolgen eines ästhetischen Konzepts oder einer Regel-Poetik der Fall ist). Es kann mithin auch etwas ästhetisch Zweifelhafte herauskommen: z.B. *Mist*.<sup>4</sup>

In Frage steht so stets die Bewertung einer Improvisation; ob sie also gelungen ist oder nicht, ob sie gut, schlecht, spannend oder langweilig war, lässt sich kaum durch objektive Kriterien bestimmen. Dabei steht nicht nur die improvisatorische Kompetenz des Ausführenden zur Debatte. Es geht immer auch um die Frage der *Anerkennung* einer Improvisation als einer »Leistung«, und das heißt: Die Wahrnehmung des Betrachters ist Teil der improvisatorischen Performance. Worin jedoch besteht die spezifische Aufmerksamkeits-Situation, worin die *Responsivität* zwischen Improvisierendem und (involviertem) Publikum? Ein wesentlicher Aspekt ist sicherlich die (Mit-)Teilung des Genießens des improvisatorischen Handelns zwischen Akteuren und Publikum: die Überraschung durch unerwartete Aktionen, durch (unvorhersehbare) Reaktionen und Verlaufs-Effekte, das Spiel mit dem Zufall und unkonventionellen Lösungen – nicht zuletzt der Witz einer Situationsbewältigung: aufgefangen in einer blitzschnellen Aktion und aufgelöst im Lachen – wie in Kleists Theater-Anekdote. Die Situ-

---

4. Vgl. dazu die Notiz des improvisierenden Musikers Derek Bailey: »Improv is still rubbish«, zit.n. Ben Watson: *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*, London/New York: Verso 2004, S. 378. Siehe dazu auch: Hans-Friedrich Bormann: »Improv is still rubbish.« Strategien und Aporien der Improvisation«, in: Gabriele Brandstetter/Bettina Brandl-Risi/Kai van Eikels (Hg.), *Schwarm(E) Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Freiburg i.Br.: Rombach 2007, S. 125-146.

5. Vgl. zum Begriff der Responsivität Bernhard Waldenfels: *Antwortregister*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994; ders.: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004; sowie Dieter Mersch: »Ästhetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung«, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat (Hg.), *Wahrnehmung und Medialität (= Theatralität, Band 3)*, Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 273-299.

ations-Komik ist freilich nur der theatrale Effekt dieser Szene. Zugleich exponiert der kleine Text – mit dem improvisatorischen Sprechakt – auch ein Paradox der Improvisation. Der improvisierende Einspruch des Schauspielers gegen das Anti-Improvisations-Gesetz der Theaterdirektion macht sich einen Zufall – einen »Unfall«: die Pferdeäpfel auf der Bühne – zunutze. Dieser wird zum Anlass des Einspruchs gegen die (neue) Darstellungs-Regel: *Ex improviso* – an einer in der Rede des Schauspielers nicht vorgesehenen Stelle, den Verlauf der Handlung unterbrechend – zaubert der überraschende Geistesblitz aus dem Unfall des Pferde-Mists eine virtuose Pointe. Erfüllt der Schauspieler jedoch mit dieser unvorhergesehenen Aktion nicht gerade auch eine Erwartung? Denn als begnadeter Improvisator ist er ja bekannt. Der Bruch des Gesetzes – »Du darfst nicht improvisieren!« – durch den Akt einer Improvisation besteht in einer paradoxen Handlung. Indem Unzelmann nämlich das Gesetz demonstrativ befolgt, bricht er es zugleich: Er fällt aus dem Text – dem Zufall folgend –, er unterbricht seine (vorgeschriebene) Rede mit der Anrede an das Pferd, den Gesetzestext zitierend – »»Hat dir die Direktion nicht verboten, zu improvisieren?«« – und improvisiert gerade damit, dass er durch das Zitat des Verbots, gleichsam mit dem Finger des Gesetzes, auf den Bruch hinweist und diesen – *als* Improvisation – vollzieht.

\*\*\*

Bis heute gilt das Theater, ebenso wie die Musik – besonders der Jazz mit seinen unterschiedlichen Spielarten, aber auch bestimmte Formen zeitgenössischer Musik – als ein bevorzugter Schauplatz der Improvisation. In beiden Fällen wird das Thema häufig in Form von praktischen Ratgebern abgehandelt, die auf die Kompetenz des Ausführenden abzielen und das Handeln so abermals bestimmten Regeln und Konventionen unterstellen. Allerdings liegen inzwischen auch einige Untersuchungen aus diesen Bereichen vor, die das problematische Moment des Improvisierens berücksichtigen.<sup>6</sup> Weitere Ansätze dazu finden sich in der Philosophie und Lite-

---

**6.** Vgl. eine Auswahl der jüngeren Publikationen, die für eine Theorie der Improvisation von Bedeutung sind: Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. Revised Edition, New York: Da Capo 1992; Paul F. Berliner: *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago/London: University of Chicago Press 1994; Christopher Dell: *Prinzip Improvisation*, Köln: Walther König 2002; Sabine Feißt: *Der Begriff »Improvisation« in der neuen Musik*, Sinzig: Schewe 1997; Susan Leigh Foster: *Dances That Describe Themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*, Connecticut: Wesleyan University Press 2002; Friederike Lampert: *Tanzimprovisation. Geschichte,*

raturwissenschaft<sup>7</sup>, in der Pädagogik<sup>8</sup>, in der Soziologie und Kulturwissenschaft<sup>9</sup> und in kognitionswissenschaftlichen Forschungen<sup>10</sup>.

Betrachtet man die gegenwärtige *Konjunktur der Improvisation*, also die programmatische Beschwörung der Improvisation als neuer Arbeits- und Lebensform im Bereich der Wirtschafts- und Organisationstheorie<sup>11</sup>, so fällt zweierlei auf. Zum einen dient immer wieder und fast ausschließlich der Jazz als Modell einer gelingenden (kollektiven) Produktivität der Improvisation – wobei zumeist unberücksichtigt bleibt, dass es sich dabei um keine einheitliche, zudem eine historisch sich ändernde und auszuhandelnde musikalische Kategorie handelt.<sup>12</sup> Wichtiger scheint ohnehin

---

Theorie, Verfahren, Vermittlung, Bielefeld: transcript 2007; Ingrid Monson: *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago/London: University of Chicago Press 1986; Cynthia J. Novack: *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1990; Peter Niklas Wilson: *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim: Wolke 1999. Siehe auch die von Walter Fähndrich herausgegebene Reihe »Improvisation«, Winterthur: Amadeus 1992-2003; sowie die Zeitschrift *Critical Studies in Improvisation*, seit 2004, University of Guelph, Kanada, [www.criticalimprov.com](http://www.criticalimprov.com) vom 08.08.2009.

**7.** Roland Borgards: »Literatur und Improvisation. Benjamins *Auf die Minute* und die Geschichte der literarischen Improvisationsästhetik«, in: Schiller-Jahrbuch 51 (2007), S. 268-286; sowie Maximilian Gröne et al. (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Freiburg i.Br.: Rombach 2009.

**8.** R. Keith Sawyer: *Improvised Dialogues: Emergence and Creativity in Conversation*, Westport/London: Ablex 2003.

**9.** Ronald Kurt/Klaus Näumann (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2009.

**10.** Gerhard Strube: »Modelling Motivation and Action Control in Cognitive Systems«, in: Ute Schmid (Hg.), *Mind Modelling: A Cognitive Science Approach to Reasoning, Learning and Discovery*, Lengerich: Papst 1998, S. 89-108.

**11.** Vgl. exemplarisch die Ausgabe 10/2008 zum Thema Improvisation der wirtschaftsorientierten Kulturzeitschrift *brand eins*.

**12.** Vgl. Frank J. Barrett: »Creativity and Improvisation in Jazz and Organizations: Implications for Organizational Learning«, in: *Organisation Science* 9, 5 (1998), S. 605-622; Mary Jo Hatch: »Exploring the Empty Spaces: How Improvisational Jazz Helps Redescribe Organizational Structure«, in: *Organization Studies* 20, 1 (1999), S. 75-100; dies.: »Jazz as a Metaphor for Organizing in the 21<sup>st</sup> Century«, in: *Organisation Science* 9, 5 (1998), S. 556-557; August-Wilhelm Scheer: *Jazz-Improvisation und Management* (= Veröffentlichungen des Insti-



der zweite Aspekt zu ein: dass diese Sicht auf Improvisation am Beispiel des Jazz es erlaubt, ökonomisch bestimmtes Handeln mit Vorstellungen künstlerischer Kreativität auszustatten, und zugleich mit dem Glücksversprechen einer Befreiung von Regeln und Zwängen. Die zuvor an die Ausnahmeerscheinung des Genies, der singulären Figur des Virtuosen (hier im doppelten Sinne vom Künstler und Wissenschaftler) geknüpfte Wertschätzung wird auf das arbeitende Kollektiv übertragen, und damit auch die Wertschätzung, die aus der Überwindung von Widerständen und vermeintlich unlösbaren Schwierigkeiten sowie dem Umgang mit Rückschlägen resultiert. Wer improvisiert, so heißt es allerorten, nutze oder erlange ein größeres Maß an Freiheit als derjenige, der dem eigenen oder fremden Wissen, überlieferten Regeln oder vorgegebenen Mustern folgt, er betrete den Möglichkeitsraum eines *freien Spiels*<sup>13</sup>, an dessen umfassendem und universellem Charakter kein Zweifel zu bestehen scheint.

Dass dieses Freiheitsversprechen fraglos auch im Bereich der Ökonomie wirksam ist, ohne deren Funktionieren – im Sinne einer radikalen An-Ökonomie – in Frage zu stellen, verstärkt den Argwohn, dass es sich bei der Beschwörung universeller Kreativität wohl nur um einen weiteren »leeren Traum von Freiheit« handelt, den Foucault allen pauschalen und globalen Projekten politischer Veränderung unterstellt hat.<sup>14</sup> Versteht man dagegen den Topos der Improvisation in seinem *Bezug auf* das Gesetz, gerät jener prekäre, problematische Status in den Blick, der – wie bereits am Beispiel der Theater-Anekdote Kleists deutlich wurde – auch die historische Perspektive bestimmt. Die Improvisation wurde und wird nicht nur haltlos gefeiert, sondern auch prinzipiell verworfen. Und ihre *Verworfenheit* ist ein erster Ansatz, über die spezifische Produktivität der Improvisation nachzudenken, die eben keine Strategie zur Lösung organisatorischer Probleme ist, sondern diese allererst hervor- und zur Entfaltung bringt.

\*\*\*

Wie also wäre das Verhältnis von Handlung und Handelndem unter den Bedingungen von Improvisation zu denken? In Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts* heißt es: »Was das Subjekt ist, ist die Reihe seiner

---

tutes für Wirtschaftsinformatik an der Universität des Saarlandes, Heft 170), Saarbrücken: Iwi 2002.

**13.** Vgl. Stephen Nachmanovitch: *Free Play. Improvisation in Life and Art*, New York: Tarcher/Putnam 1990.

**14.** Vgl. Michel Foucault: »Was ist Aufklärung?«, in: Eva Erdmann/Rainer Frost/Axel Honneth (Hg.), *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*, Frankfurt a.M./New York: Campus 1990, S. 35-54, hier S. 49.

*Handlungen.*«<sup>15</sup> Die Vorstellung, dass sich Absicht und Wille an den Taten messen lassen müssen, ist ein Gemeinplatz – nicht nur der materialistischen Sichtweise auf Moral und Recht. Hegels Formulierung reicht weiter; sie wirft ein Licht auf die wechselseitige Konstitution von Subjekt und Handlung: Statt das Subjekt zur Voraussetzung bzw. zum Ausgangspunkt von Handlungen zu erklären, erscheint es als deren Effekt. So wenig die Handlungen vom Subjekt, so wenig kann das Subjekt von seinen Handlungen gelöst werden. Damit aber steht die Stabilität und die Substantialität des Subjekts als Ursprung ebenso in Frage wie die Verantwortbarkeit der Handlung selbst. Als Effekt einer Reihe ist das Subjekt einer (paradoxen) Zeitlichkeit unterworfen: *Es ist, was es wird.*

Diese doppelte Verweis-Struktur ist geeignet, das Besondere des improvisierenden Handelns zu verdeutlichen. Denn auch die Improvisation lässt sich nicht auf einen sicheren (d.h., seiner selbst gewissen) Ursprung zurückführen. Sie bedarf vielmehr eines Impulses von außen: Dies kann eine manifeste Störung eines Vorhabens, ein Unfall, eine Krise sein; jedoch kann dieser Impuls auch dem Handelnden selbst zugeschrieben – genauer: *nicht-zugeschrieben* – werden. In aller Strenge ist ein Satz wie »Ich werde gleich improvisieren.« widersinnig: entweder man kann über das Kommende verfügen, es vorher-sehen (dann aber handelt es sich um keine Improvisation), oder man anerkennt, dass das, was nun folgt, unvorhersehbar ist (dann aber entzieht es sich jeder Planung).

Richtiger wäre es wohl zu sagen, dass man *nicht wissen kann*, ob man überhaupt, ob man jemals improvisieren wird. Erst im Nachtrag – dann nämlich, wenn nicht mehr improvisiert wird, wenn die Improvisation beendet ist und nur noch als Erinnerung oder in Form einer medialen Aufzeichnung existiert – kann sich der Handelnde das, was er hervorgebracht hat, an-eignen, es zu seinem Eigenen machen – und wird dadurch zum Ursprung des Geschehens, zum Subjekt seiner Handlungen. Wer *wirklich* improvisieren will, muss darauf setzen, sich von seinem eigenen Tun überraschen lassen zu können, also zum Zuschauer und Zuhörer (s)einer Handlung und ihrer Konsequenzen zu werden.

Damit sind nicht allein *rechtliche*, sondern *ethische* Fragen aufgerufen, die wenig mit einer Beschwörung von freier Kreativität und ihrem Glücksversprechen zu tun haben. Mit der Frage nach dem Ursprung von Improvisation ist die Frage nach der Notwendigkeit einer Verantwortung gestellt: Kann die Improvisation überhaupt zureichend in den Kategorien von Subjekt und Handlung beschrieben werden? Müssen Subjekt und Handlung nicht vielmehr zurücktreten, um einem (Unter-)Lassen, einem *Nicht-Tun*

---

**15.** Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts (= Werke, Band 7), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 233.

Raum zu geben?<sup>16</sup> Anders gefragt: Wer steht für die Konsequenzen ein, wenn *sich* etwas Unvorhersehbares *zeigt*?<sup>17</sup>

\*\*\*

Am Beginn unserer Beschäftigung mit der Improvisation stand eine Formulierung, die in ihrer Mehrdeutigkeit geeignet ist, den prekären Charakter der Improvisation zu verdeutlichen: *das Unvorhersehbare tun/das unvorhersehbare Tun*. Von besonderem Interesse ist dabei, dass ihr Sinn in der mündlichen Wiedergabe unbestimmt bleibt. Anders gesagt: Er hängt von dem *Wie* der Artikulation ab, also von der *performativen* Dimension der Sprache – und damit von der Produktivität des (Miss-)Verstehens. Und auch wenn die Konventionen der Schrift-Sprache eine vermeintliche Eindeutigkeit und Verbindlichkeit hervorbringen, tun sie dies um den Preis einer Spaltung bzw. Verdopplung, welche diese Produktivität zurücknimmt. Es geht hier um jene scheinbar marginale, tatsächlich aber entscheidende Verschiebung, die sich auch im Titel dieses Bandes niedergeschlagen hat: Unsere Perspektive ist nicht allein die *Improvisation* – verstanden als ein wissenschaftliches Konzept, eine künstlerische Strategie, einen kulturellen Topos –, sondern das *Improvisieren*: eine Praxis des Umgangs mit dem notwendig und immer schon Unvorhersehbaren.

Um seine Bedingungen zu erkunden, die Probleme und Paradoxien zu beschreiben und die Konsequenzen für eine künstlerische Praxis zu befragen, haben wir Beiträge aus verschiedenen Fächern versammelt. Denn gerade von den Rändern und jenseits der Grenzen der »klassischen« Disziplinen des Improvisierens und ihrer Praktiken sind Aufschlüsse über ihre problematische Dimension zu erwarten. Paradoxe, Widersprüche und unterschiedliche Formen (von Inszenierungen) des Improvisierens beschäftigen die Beiträge des vorliegenden Bandes, in verschiedensten Künsten, Medien und Handlungs-Konstellationen, die William Forsythe im Blick auf die – möglichen und nicht vorhersehbaren – Bewegungen seiner Tänzer als ein »Sich-selbst-Überraschen« bezeichnet hat.

*Georg W. Bertram* stellt die Frage nach dem Zusammenhang von Improvisation und Normativität aus philosophischer Sicht. Er geht von dem Befund aus, dass wir im Alltag durchaus über das Ge- und Misslingen von Improvisationen entscheiden können – obwohl sie ja gerade dort einsetzen, wo die Anwendung von Regeln und Normen in Frage gestellt ist. Unter

---

**16.** Vgl. Barbara Gronau/Alice Lagaay (Hg.): *Performanzen des Nichttuns*, Wien: Passagen 2008.

**17.** Vgl. Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink 2002, bes. S. 355-423.

Rückgriff auf Hegel und am Beispiel des Spiels einer Jazzcombo entwirft er das Konzept einer »Normativität ohne Norm«, die nicht vom Gesetz kontrolliert wird, sondern sich in Form einer *Praxis der Anerkennung* durch die Akteure selbst realisiert.

*Roland Borgards* entwickelt grundlegende Fragen und Probleme der Improvisation aus der Perspektive literarischer Arbeiten vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel von Thomas Mann und Hugo Ball beschreibt er die kontinuierlichen Verschiebungen, die sich zwischen der Improvisation als Gegenstand literarischer Darstellung und der Improvisation als Ausgangspunkt von Schreib- bzw. Lektüreprozessen vollziehen. Die vermeintlich fest-geschriebenen Texte erweisen sich als dynamisch und flexibel; in den Blick rücken politisch-ästhetische Konfliktsszenarien, in denen die Grenzen der Darstellbarkeit selbst reflektiert werden.

Ausgehend von dem frühromantischen Konzept des »Universallustspiels« Adam Müllers macht *Edgar Landgraf* deutlich, dass die Praxis der Improvisation in der Commedia dell'arte ein wichtiger Bezugspunkt für die Entwicklung der modernen Autonomieästhetik war. Das Theater erscheint dabei als Schauplatz potentieller Grenzverschiebungen zwischen Autor und Text, Schauspieler und Figur, Bühne und Zuschauerraum. Damit ist ein Brückenschlag zwischen der romantischen Poetik und der Avantgarde des 20. Jahrhunderts möglich, und Gelegenheit, noch einmal über das Programm einer Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Leben nachzudenken.

*Sandro Zanetti* diskutiert grundlegende Fragestellungen des Improvisierens zwischen Konzept und Akt im Rückgriff auf die antike Rhetorik zum einen und die Literatur der Romantik zum anderen. Deutlich wird dabei die historische Verschiebung des Improvisierens als Verfahren und Technik für den Sprechenden im Spannungsfeld zwischen Leidenschaft und Kalkül in der Rhetorik hin zur bewussten Herstellung von Unvorhersehbarkeit in der Romantik. Damit rückt er die Position des Rezipienten in den Blick sowie die Frage nach einem spezifischen »Modus der Lektüre« des Improvisierten: Der Leser wird selbst zum Improvisierenden.

Anhand der Figur des Butlers und seiner Darstellung in dem bekannten Kurzfilm *Dinner for One* analysiert *Markus Krajewski* das Verhältnis von Routine und Improvisation. Der Zwang und die Notwendigkeit, aufgrund einer Notlage innerhalb eines klar definierten Regelwerks zu improvisieren, eröffnet, so die These, ein besonderes Spannungsfeld: zwischen der Aufrechterhaltung der Ordnung und einem Moment der Störung bestehender Hierarchien. In den Blick rückt ein dynamisches Modell zwischen dem festgelegten, repetitiven Rhythmus der Diensttätigkeit und

einem Modus der Beweglichkeit des Butlers als Akt der Überschreitung im Regelvollzug.

Die historischen Transformationen von Improvisationskonzepten im Bereich des Schauspiels als Form theatralen Produzierens zeigt *Annemarie Matzke*. Als Verfahren der Probenarbeit zur Hervorbringung schauspielerischer Darstellung zielt das Improvisieren auf einen spezifischen Eindruck von Unmittelbarkeit und verweist damit zugleich auf das Problem, wie jener Eindruck in der späteren Aufführung reproduziert werden kann. Gerade in den Schauspieltheorien des 20. Jahrhunderts lassen sich so immer neue Verschiebungen im Spannungsfeld von Planung, Unmittelbarkeit, Wiederholbarkeit, in dem sich das schauspielerische Improvisieren bewegt, beschreiben.

Spielarten und Möglichkeiten des Improvisierens im Tanz untersucht *Gabriele Brandstetter* anhand dreier Felder: Bewegungs(er)findung, Kompositionsverfahren und der Wahrnehmung und Wirkung von Improvisation. Der Topos des Neuen und des Regelbruchs, der eng mit dem Improvisieren verknüpft ist, eröffnet im Bereich des Tanzes einen spezifischen Widerspruch, denn jedes (Er-)Finden von Bewegung muss auf bereits erlernte Körpertechniken zugreifen. Der Beitrag verdeutlicht, wie im Spannungsfeld von Lernen und Verlernen von Körpertechniken, von Regelbruch und kreativem Handeln, das Improvisieren im Sinne einer »Poiesis des Imperfekten« spezifische Effekte von Emergenz hervorbringt.

Aus der Perspektive der künstlerischen Tanz-Praxis fragt die Tänzerin und Tanzwissenschaftlerin *Friederike Lampert* nach den konkreten Voraussetzungen des Improvisierens: Welcher Vorbereitungen, welchen Könnens, welcher Planung bedarf der Akt des Improvisierens im Tanz? Inwieweit werden in der künstlerischen Praxis »Rezepte« – als Theorien der Improvisation – entworfen, die bewusst das Unvorhergesehene hervorgerufen sollen? Untersucht werden Verfahren der Contact Improvisation sowie Ausbildungsmodelle im Tanz, die das Improvisieren als Training des Tänzers begreifen.

*Kai van Eikels* untersucht den Transfer zwischen der Improvisation als künstlerischer Praxis und aktuellen Organisationstheorien aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Improvisation erscheint hier als kollektives Geschehen, das auf die Integration des (Sich-)Genießens in den Arbeitsprozess abzielt und vom Paradigma der Virtuosität bestimmt wird. Das Gelingen hängt allerdings auch von jenen Disziplinierungseffekten ab, die durch die Internalisierung des Zeitdrucks und der wechselseitigen Bewertung hervorgerufen werden. Sein Beitrag macht nicht nur die Attraktivität der Jazz-combo als Modell für ein *anderes* Arbeiten verständlich, sondern auch jene Verschiebungen, die sich im Bereich des Ästhetischen selbst vollziehen.

Der Beitrag von *Christopher Dell* ist zugleich ein persönliches Bekennt-

nis zur Improvisation und eine virtuose Reflexion der vorangegangenen Beiträge. Als Musiker und Theoretiker erläutert Dell seine Sicht auf Improvisation als künstlerische Praxis und angewandte Theorie; er verknüpft dabei persönliche Erfahrungen mit der Lektüre ästhetischer und politischer Texte. Noch einmal erscheint die Improvisation hier als eine Praxis, die nicht nur eine Herausforderung für die Theorie darstellt, sondern – als (Er-)Öffnung des Denkens – selbst theoretische Relevanz besitzt.

\*\*\*

Der Impuls für die Tagung am 25. und 26. April 2008 im Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, die diesem Band zugrunde liegt, kam aus dem Projekt »Die Szene des Virtuosen« im DFG-Sonderforschungsbereich 447 *Kulturen des Performativen*. Wir danken den Projekt-Mitarbeiter/innen Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels, Christina Deloglu und Lucia Ruprecht für zahlreiche inhaltliche Anregungen und Hinweise. Für die Unterstützung bei der Vor- und Nachbereitung danken wir Inka Paul (Institut für Theaterwissenschaft) und Sabine Lange (Sfb 447 *Kulturen des Performativen*), dem Berliner Graphikbüro *Fliegende Teilchen* – Annette Stahmer und André Heers – für den Entwurf des Tagungsplakats und des Flyers, sowie Gerko Egert, Holger Hartung, Amaya Wang und Katja Weise für ihre Hilfe in allen organisatorischen Belangen. Für die redaktionelle Mitarbeit bei der Erstellung des Manuskripts danken wir Angela Alves. Die Publikation wurde ermöglicht durch die Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und des Zentrums für Bewegungsforschung (Leitung: Gabriele Brandstetter) am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin.

Berlin, im August 2009

## Literatur

- Barrett, Frank J.: »Creativity and Improvisation in Jazz and Organizations: Implications for Organizational Learning«, in: *Organisation Science* 9, 5 (1998), S. 605-622.
- Berliner, Paul F.: *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago/London: University of Chicago Press 1994.
- Borgards, Roland: »Literatur und Improvisation. Benjamins *Auf die Minute* und die Geschichte der literarischen Improvisationsästhetik«, in: *Schiller-Jahrbuch* 51 (2007), S. 268-286.

- Bormann, Hans-Friedrich: »Improv is still rubbish.« Strategien und Aporien der Improvisation«, in: Gabriele Brandstetter/Bettina Brandl-Risi/Kai van Eikels (Hg.), *Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Freiburg i.Br.: Rombach 2007, S. 125-146.
- Brandstetter, Gabriele: »Die Szene des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch 10* (2002), S. 213-243.
- Dell, Christopher: *Prinzip Improvisation*, Köln: Walther König 2002.
- Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music. Revised Edition*, New York: Da Capo 1992.
- Fähndrich, Walter (Hg.): *Improvisation I-V*, Winterthur: Amadeus 1992-2003.
- Feißt, Sabine: *Der Begriff ›Improvisation‹ in der neuen Musik*, Sinzig: Schewe 1997.
- Foster, Susan Leigh: *Dances That Describe Themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*, Connecticut: Wesleyan University Press 2002.
- Foucault, Michel: »Was ist Aufklärung?«, in: Eva Erdmann/Rainer Frost/Axel Honneth (Hg.), *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*, Frankfurt a.M./New York: Campus 1990, S. 35-54.
- Gröne, Maximilian et al. (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Freiburg i.Br.: Rombach 2009.
- Gronau, Barbara/Lagaay, Alice (Hg.): *Performanzen des Nichttuns*, Wien: Passagen 2008.
- Hatch, Mary Jo: »Exploring the Empty Spaces: How Improvisational Jazz Helps Redescribe Organizational Structure«, in: *Organization Studies* 20, 1 (1999), S. 75-100.
- Hatch, Mary Jo: »Jazz as a Metaphor for Organizing in the 21<sup>st</sup> Century«, in: *Organisation Science* 9, 5 (1998), S. 556-557.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (= Werke, Band 7), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Helmut Sembdner, München: Hanser 1983.
- Kurt, Ronald/Näumann, Klaus (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2009.
- Lampert, Friederike: *Tanzimprovisation. Geschichte, Theorie, Verfahren, Vermittlung*, Bielefeld: transcript 2007.
- Landgraf, Edgar: »Improvisation. Paradigma moderner Kunstproduktion und Ereignis«, in: *parapluie* 17 (2003), [www.parapluie.de/archiv/improvisation/kunstproduktion](http://www.parapluie.de/archiv/improvisation/kunstproduktion) vom 11. Mai 2009.
- Mersch, Dieter: »Asthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung«, in: Erika Fischer-Lichte/Christian

- Horn/Matthias Warstat (Hg.), *Wahrnehmung und Medialität* (= Theatralität, Band 3), Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 273-299.
- Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink 2002.
- Monson, Ingrid: *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago/London: University of Chicago Press 1986.
- Nachmanovitch, Stephen: *Free Play. Improvisation in Life and Art*, New York: Tarcher/Putnam 1990.
- Novack, Cynthia J.: *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1990.
- Sawyer, Richard Keith: *Improvised Dialogues: Emergence and Creativity in Conversation*, Westport/London: Ablex 2003.
- Scheer, August-Wilhelm: *Jazz-Improvisation und Management* (= Veröffentlichungen des Institutes für Wirtschaftsinformatik an der Universität des Saarlandes, Heft 170), Saarbrücken: Iwi 2002.
- Strube, Gerhard: »Modelling Motivation and Action Control in Cognitive Systems«, in: Ute Schmid (Hg.), *Mind Modelling: A Cognitive Science Approach to Reasoning, Learning and Discovery*, Lengerich: Papst 1998, S. 89-108.
- Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Watson, Ben: *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*, London/New York: Verso 2004.
- Wilson, Peter Niklas: *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim: Wolke 1999.