

SANDRO ZANETTI

2014

EINLEITUNG

Wer hat's erfunden? – Nicht umsonst ist diese Frage zum Running Gag geworden. Was im Fernsehquiz noch angeht, ist bereits in der Werbung nicht mehr ohne Ironie zu haben. Die Reduktion von Erfindungsprozessen auf die Figur des Erfinders – seltener der Erfinderin – verkennt die Tatsache, dass diese Figur selber erst einmal erfunden werden musste. Sie entspringt schlicht Kontexten, für die sie selbst keine Urheberschaft reklamieren kann. Dass Kontexte für einen Erfindungsprozess überhaupt nur bedingt von ›ihren‹ Erfindern miterfunden werden können, kann als weitere Tatsache festgehalten werden. Damit ist nicht gesagt, dass der Patentschutz oder das Urheberrecht überflüssig wären. Es ist damit nur gesagt, dass das Ensemble an bestimmenden Faktoren, die Erfindungsprozesse begünstigen oder verunmöglichen, stets mit berücksichtigt werden muss, wenn über diese Prozesse etwas in Erfahrung gebracht werden soll. Die Figur des Erfinders ist in diesem Ensemble nur einer unter vielen Faktoren, der allerdings durchaus den entscheidenden Umbruch in einem Gefüge von potentiellen Erkenntnissen oder Handlungsfolgen mit sich bringen kann – in der Regel allerdings eher im Sinne eines Katalysators als im Sinne eines Schöpfergottes.

In den Paralipomena zu Adornos *Ästhetischer Theorie* findet sich eine Überlegung zur Produktivität der Kunst, die man parallel zu jener von Erfindungen aller Art lesen kann:

»Wohl kristallisiert sie [die Kunst] jeweils sich im qualitativ Neuen, aber mitzudenken ist die Antithesis, daß dies Neue, die jäh hervortretende Qualität, der Umschlag, so gut wie ein Nichts ist. Das entkräftet den Mythos vom künstlerischen Schöpfer-tum. Der Künstler vollbringt den minimalen Übergang, nicht die maximale creatio ex nihilo. Das Differential des Neuen ist der Ort von Produktivität. Durch das unendlich Kleine des Entscheidenden erweist der Einzelkünstler sich als Exekutor einer kollektiven Objektivität des Geistes, der gegenüber sein Anteil verschwindet; in der Vorstellung vom Genie als einem Empfangenden, Passivischen war implizit daran erinnert.« (Adorno 2003, 402–403)

Von einer »kollektiven Objektivität des Geistes« zu sprechen, führt allerdings kaum weiter. Analytisch handelt man sich durch eine derart abstrakte Größe nur das Problem ein, der Vielfältigkeit jener Faktoren, die für Erfindungsprozesse bestimmend sind, nicht Rechnung tragen zu können.

Wie also vorgehen? Die nachfolgend versammelten Beiträge sind Ergebnisse des von der DFG geförderten wissenschaftlichen Netzwerkes »Improvisation und Invention. Findkünste, Einfallstechniken, Ideenmaschinen«, das im Januar 2010 die Arbeit aufgenommen und daraufhin über drei Jahre auf der Basis regelmäßiger Arbeitstreffen in Hildesheim, Basel, Berlin und Zürich gemeinsam geforscht hat. Die anschließenden beiden Jahre waren unter anderem der Vorbereitung der vorliegenden Publikation gewidmet. Ausgangspunkt der gemeinsamen Arbeit war die Frage, wie sich Initialmomente künstlerischer Erfindungen – von der Literatur über das Theater bis hin zur Malerei und Musik – theoretisch erschließen und in ihrer Prozesslogik beschreiben lassen. Dabei sollten auch Erfindungen aus der Wissenschaftsgeschichte berücksichtigt werden, wobei sich diesbezüglich die Frage stellte, inwiefern künstlerische und wissenschaftliche Erfindungsprozesse über ein Reservoir an gemeinsamen oder zumindest vergleichbaren Verfahrenstechniken und Leitmodellen verfügen.

Mit Initialmomenten waren – und sind – diejenigen ausschlaggebenden Veränderungen in einer individuell oder kollektiv als gegeben hingenommenen Anordnung von Faktoren gemeint, deren Neuausrichtung innerhalb eines Produktions- bzw. Ideenfindungsprozesses sich für den weiteren Fortgang als bestimmend erweist. Erfindungsprozesse setzen derartige Momente voraus, generieren sie aber auch fortlaufend. Zur näheren Charakterisierung dieser Mo-

mente werden oft bildhafte Formulierungen wie diejenige vom unverhofften Geistesblitz, der zündenden Idee oder des rettenden Einfalls verwendet. Diese Formulierungen verdecken allerdings mehr schlecht als recht, wie sehr sie ihrerseits erklärungsbedürftig sind. Aufgrund ihrer Flüchtigkeit sind richtungsweisende Erkenntnismomente oder Handlungsauslöser methodologisch schwer zu fassen und deshalb außerordentlich mystifikationsanfällig. Abhilfe im Umgang mit diesem Problem versprach eine Auseinandersetzung mit Improvisationsmodellen aus unterschiedlichen Disziplinen. Mit diesen Modellen sollte es möglich werden, in Einzelstudien materialnah und zugleich theoretisch fundiert Initialmomente künstlerischer und wissenschaftlicher Erfindungen (Inventionen) sowie deren explizite oder implizite Reflexion zu untersuchen. Arbeitsspuren, Selbstkommentierungen, diskursive Vorlagen, immanente Reflexionen, soziale Praktiken und äußere Rahmenbedingungen sollten dabei gleichermaßen berücksichtigt werden.

Die Aufmerksamkeit galt in der Folge den möglichen Verbindungsmomenten zwischen Improvisation und Invention. An welchen Stellen findet in Improvisationsprozessen Invention statt? Und in welcher Weise rekurren umgekehrt Inventionsprozesse auf Verfahrenstechniken der Improvisation? In beiden Fällen hat man es mit historisch hoch aufgeladenen Begriffen zu tun, die in unterschiedlichen Kontexten außerdem Unterschiedliches implizieren und bedeuten. Entsprechend modelliert lässt sich aus den beiden Begriffen allerdings ein handhabbares analytisches Instrumentarium gewinnen.

Improvisation ist zunächst die Kunst, etwas ohne unmittelbare Vorbereitung, aus dem Stegreif bzw. *ad hoc* dar- oder herzustellen. Vom Wort her ist das ›Improvisierte‹ das ›Nicht-Vorhergesehene‹, das ›Unvorhergesehene‹. Gleichzeitig aber bezeichnet ›Improvisation‹ das Verfahren, wie mit dem Unvorhergesehenen produktiv umgegangen werden kann. Improvisation ist deshalb nicht nur eine situativ bestimmte Praxis, die grundsätzlich gegenwarts- und zukunfts offen ist. Sie ist auch eine Praxis, die – meistens indirekt – etablierten Regeln folgt, auf Übung beruht, vorhandene Strukturen aktiviert. Nimmt man beide Aspekte zusammen, so erklärt sich nicht nur die Spannung, aus der Improvisationen ihre Dynamik gewinnen, der Begriff der Improvisation wird dadurch vielmehr auch selbst operabel im Hinblick auf die durch ihn eröffnete Möglichkeit, *unterschiedliche* Tendenzen im

Spannungsgefüge der jeweils untersuchten Prozesse und ihrer involvierten Materialien, Techniken und Akteure zu erkennen.

Einer ähnlich aufschlussreichen Verwendung steht der Begriff der Invention offen. Die möglichen Bedeutungen reichen vom bloßen Auffinden bis zur phantastischen Neuschöpfung. Allerdings kommt es auch hier auf das im Einzelfall durchaus beschreibbare *spezifische* Spannungsverhältnis an, das sich zwischen den möglichen Extremformen der Begriffsverwendung abzeichnet und als solches wiederum für die zu beschreibenden Prozesse selbst kennzeichnend sein dürfte: Jede Erfindung operiert mit bereits vorhandenen Elementen, aber jede setzt zugleich eine Neuerung im Verhältnis zum Bestehenden voraus. Woraus diese Neuerung besteht, ist das, was eine Invention kennzeichnet und im Einzelfall zu klären bleibt. Das gilt auch für die Arbeit an und mit Texten, etwa für Forschungsberichte, in denen auf Projektskizzen und Vorarbeiten zurückgegriffen wird, wobei diese durch ganz neue Aspekte, die sich erst im Lauf der Forschungsarbeit ergeben haben, ergänzt werden.

Weitere Komponenten, auf die eine Analyse von Produktionsprozessen achten kann, sind der Zeitraum und die Zeitqualität der untersuchten Vorgänge sowie der darin wirksame Widerstreit von planbaren und unplanbaren Elementen, d.h. die Art, wie dieser Widerstreit aufgesucht, unterbunden oder schlicht zugelassen wird. Der in diesem Zusammenhang wohl diffuseste Begriff ist der des Einfalls. Von ›Einfällen‹ ist stets dort die Rede, wo sich in Prozessen der Lösungsfindung oder der Entwicklung von Innovationen schlagartig neuartige, für das weitere Vorgehen leitende Perspektiven mit entsprechend tiefgreifenden Konsequenzen auftun. Das gilt sowohl für literarische und künstlerische Prozesse im engeren als auch für kulturelle Praktiken in einem weiteren Sinne. Einfälle lösen ›poietische‹ Impulse aus. Doch lassen sich Einfälle selbst nicht ohne Weiteres auslösen und handhaben. Bereits ihre implizite Metaphorik weist darauf hin, dass sie eher zu stoßen, als dass sie einem eher passieren, als dass sie regelrecht produziert oder getan werden könnten. Das macht es schwierig, wenn nicht unmöglich, Einfälle im Rahmen konventioneller Handlungsbegriffe oder Verfahrenskonzepte – auch und gerade der Produktionsästhetik – zu denken. Durch ihre zumindest partikulare Unverfügbarkeit erweisen sich Einfälle in theoretischer Hinsicht als ebenso suspekt wie faszinierend. Die Rede von ›Einfällen‹ stellt daher für eine Theoriebildung, die

sich an einer prozessanalytischen Auseinandersetzung mit Produktionsprozessen interessiert zeigt, eine besondere Herausforderung dar.

Weiterführend ist hier die Annahme, dass es in jedem Produktionsakt – beginnend mit den Momenten der Erfindung bzw. Entdeckung – eine Undurchsichtigkeit im Zusammenspiel kontingenter Faktoren gibt. Die Wissenschaftsgeschichte ist reich an Legendenbildungen, die sich um entsprechende Heureka-Momente ranken: Archimedes' Bad, Newtons Apfel, Kekulés Traum, dann die ebenso legendär gewordenen Zufallsentdeckungen vom Phosphor über die Röntgenstrahlen bis hin zu Penizillin, LSD und Viagra. Ähnliche Legendenbildungen finden sich im Bereich der Poetik und Ästhetik. Die Legendenbildungen zeigen, wie attraktiv es ist, Kontingenz zu verklären, und wie schwierig es ist, ihren heuristischen Stellenwert im Einzelfall richtig einzuschätzen.

In der systematischen Undurchsichtigkeit im Zusammenspiel kontingenter Faktoren liegt insgesamt der Grund für die Mystifikationsanfälligkeit aller Produktionstheorien, die diese Undurchsichtigkeit substanziell durch das Eingreifen höherer Mächte – werden diese nun im Genie, in einem leitenden Geist, einem heimlichen Weltenlenker oder vermeintlich konkret in der schieren Beherrschung eines Handwerks angesiedelt – wegerklären wollen. Besonders gilt dies für jede Rede von ›Einfällen‹: obwohl gerade die implizite Metaphorik des Einfalls – dass einem etwas einfällt und zustößt – dabei helfen könnte, die Untersuchungsperspektive auf all jene ›äußerlichen‹ Faktoren und deren Zusammenspiel auszuweiten, die von einem Subjekt selbst unmöglich beherrscht werden können, die aber eben deshalb einer Untersuchung durchaus offenstehen. Dementsprechend dürfte sich auch der Begriff des ›Einfalls‹ wieder als analytisch brauchbar erweisen: nicht zur Erklärung all dessen, was letztlich unerklärlich bleibt, sondern als Hinweis auf das, was in einen Produktionsprozess in kontingenter Weise eingeht, auf diese Weise aber auch beschrieben werden kann.

Methodisch besteht das Hauptproblem einer jeden Auseinandersetzung mit Initialmomenten künstlerischer oder wissenschaftlicher Erfindungen darin, dass Anfänge, sobald sie als Anfänge von *etwas Bestimmtem* behauptet werden, nachträgliche Konstruktionen sind. Es sind Festlegungen *ex post*. Als nachträgliche Festlegungen kommen sie jedoch in künstlerischen und wissenschaftlich ausgerichteten

Produktionsprozessen selbst bereits zum Tragen: Sie strukturieren diese in ihrer zeitlichen Orientierung. Werden Initialmomente als solche registriert, hat dies Folgen für den Fortgang des Prozesses. Die nachträgliche Festlegung ist selbst ein produktiver Akt. Werden Initialmomente in ihrem Konstruktionscharakter erkennbar, werden sie auch einer Analyse zugänglich.

Vorausgesetzt ist dabei allerdings, dass sich diese Initialmomente tatsächlich in irgendeiner Weise dokumentieren. Denn nur so kann es nachträglich auch ein Wissen von ihnen geben. Oft liegen die Spuren derartiger Prozesse im Dunkeln. Dabei stellt sich die Frage, welche Momente eines Produktionsprozesses einer Analyse überhaupt zugänglich sind – und welche nicht. Mit dieser Frage ist die Relevanz von Archivstudien in keiner Weise infrage gestellt; sie sind nötig, damit überhaupt gesehen werden kann, wo die Grenzen eines materialorientierten Ansatzes liegen. Und immerhin, *innerhalb* dieser Grenzen lässt sich bereits viel erschließen: Skizzen, Notizen, Exzerpte, Entwürfe und Vorstufen zu ausgearbeiteten Texten und Theorien geben Auskünfte über die Verarbeitungsmodi jener Einfälle, die im Prozess selbst registriert werden, über zeitliche Abfolgen, Transformationen und Verstetigungen. Einfälle, die als solche registriert werden und weiterführende Prozesse auslösen, hinterlassen in der Regel Spuren, die – wenn sich diese Spuren erhalten haben – einer Interpretation durchaus zugänglich sind. Gleichzeitig aber bleibt zu berücksichtigen, dass diese Spuren ihrerseits erklärungsbedürftig sind und also nicht bereits selbst als Erklärungen gelten können. Diese findet man vielmehr erst dann, wenn die Spuren in einem größeren Produktionskontext situiert werden. Dann allerdings dürfte auch deutlich werden, dass die methodisch schwer zu ermittelnden Innovationsmomente *in der Produktion* gar nicht in erster Linie ein Problem der Rezeption sind (die im naiven Fall eine verlorene Präsenz wiederherstellen möchte), sondern als Kontingenzerfahrungen einer jeden Produktion selbst bereits eingeschrieben sind.

Die nachfolgend versammelten Texte folgen auf der Oberfläche, mit den Jahreszahlen im Titel, dem Muster einer Chronik, in der jeweils ein historisch verortetes Fallbeispiel oder ein bestimmtes datierbares Modell, in dem Improvisation und Invention zusammenkommen, symptomatisiert, kontextualisiert und kommentiert wird. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei dem jeweiligen Zusammenspiel von offenem Horizont,

Regelmäßigkeit und Bedingtheit. In den Verästelungen im Einzelnen machen die Beiträge schließlich deutlich, dass die Setzung eines Datums, die Suche nach einer Jahreszahl – ähnlich wie jene nach der Figur des Erfinders – zwar eine grobe Orientierung versprechen kann, letztlich aber immer nur als Indiz für eine Verkettung von Ereignissen, Materialien, Umständen und Akteuren fungieren kann, auf deren Analyse es am Ende allein ankommt. Die Jahreszahl dient also, mit anderen Worten, nicht der Hypostasierung von Ereignissen und ihren Momenten, sondern ist umgekehrt nur Wegmarke, bestenfalls Kumulationspunkt innerhalb einer Reihe miteinander verbundener Prozessabfolgen inklusive ihrer theoretischen Modellierungen. Der Einschluss sowohl von Fallbeispielen als auch von theoretischen Modellen soll dabei deutlich machen, dass das oft spannungsvolle Verhältnis von Akt und Konzept – was wird getan und wie wird es gedacht? (→ Zanetti 2010) – in den folgenden Beiträgen selbst Gegenstand der Auseinandersetzung ist und sich bereits für die spezifische Produktivität der beschriebenen Prozesse als leitend erweisen kann.

Um deutlich zu machen, dass es im Folgenden nicht darum geht, eine Entwicklungsgeschichte zu erzählen, sind die Beiträge in chronologisch rückläufiger Reihenfolge angeordnet: Von der Gegenwart her wird der Blick zurückgewendet auf das, was dieser Gegenwart von der Vergangenheit aus an Vorgeschichten zu ihrer eigenen Diagnose oder Bereicherung (um nicht zu sagen: Belehrung) zugänglich wird. Es soll hier also gar nicht erst der Eindruck erweckt werden, dass das eine aus dem anderen hervorgeht, sondern umgekehrt der Blick dafür geschärft werden, dass jede Vorgeschichte zu einer Geschichte oder einem Ereignis in einem grundsätzlich disparaten Verhältnis steht und im Einzelnen durch den in der Gegenwart festgelegten Fokus mitbestimmt wird. Dass Vollständigkeit nicht angestrebt wurde, dürfte sich von selbst verstehen. Vielfalt hingegen wurde gezielt aufgesucht.

Aus der gemeinsamen Forschungsarbeit im Netzwerk geben die hier versammelten Beiträge einen repräsentativen Ausschnitt wieder. Als leitend für die Diskussionen hat sich im Zuge der Arbeitstreffen eine Reihe von Grundlagentexten herausgestellt, in denen Improvisation und Invention eng aufeinander bezogen erscheinen. Am grundlegendsten ist dies im zehnten Buch von Quintilians *Institutio oratoria* der Fall: Quintilian betont immer wieder die Übung, die ein Redner benötigt, um in einer schwierigen Situation (gemeint ist bei Quintilian

in der Regel die Situation vor Gericht) flink auf unerwartete Vorfälle reagieren zu können. Quintilian betont aber auch den Aspekt der Kontingenz, auf den man letztlich – wie der Schiffer beim Segeln mit dem Wind – setzen können muss, wenn einem im richtigen Moment die passenden Gedanken kommen sollen (→ Quintilianus 1974, 127). Es finden sich also bereits bei Quintilian die beiden grundlegenden Aspekte der Übung, Regelmäßigkeit und kontextuellen Bedingtheit auf der einen Seite, der nicht ohne Weiteres verfügbaren situativen Kräfte, der Einfälle, Eingebungen, Affekte und Zufälle auf der anderen Seite. Wie die Metapher vom Wind bereits andeutet, ist zu Letzteren auch der gesamte, extrem folgenreiche Diskurs über Inspiration und über Inspirationsmittel zu zählen, der in jüngster Zeit wieder vermehrt und zu Recht auch in den Fokus entsprechender Forschungen geraten ist (→ Sanchiño Martínez, Schlesier 2006; → Marksches, Osterkamp 2012). Beide Aspekte zusammengenommen werden von Quintilian für das Gelingen einer Improvisation und der darin stattfindenden Inventionen verantwortlich gemacht. Was fehlt, ist nur die Annahme einer grundsätzlichen Offenheit des Handlungshorizontes, da es Quintilian ja gerade darauf ankommt, diese Offenheit möglichst zugunsten eines vorab feststehenden Ziels (der Rede) zu verringern.

In den folgenden Beiträgen rücken dagegen gerade die unabsehbaren Handlungsfolgen ins Zentrum des Interesses und somit spezifisch moderne Inventions- und Improvisationsprozesse und -techniken. Nicht von ungefähr endet deshalb die Reihe der Beiträge, beginnend in der Gegenwart, im frühen 18. Jahrhundert. Sie endet (und beginnt also) mit dem folgenreichen Umbruch in der *ars inveniendi*, die nach Leibniz und in Abgrenzung zur antiken rhetorischen Topik und Heuristik unter Invention nicht mehr das Auffinden von bereits bestehenden (als wahr oder wahrscheinlich angenommenen) Wissensbeständen versteht (→ Cicero 1998, 25), sondern das Auffinden, Ermitteln, Herleiten oder schließlich das Produzieren neuer, das heißt zuvor noch nicht bekannter Wahrheiten (→ Leibniz 1666; → Meier 1755, 328–393; → Flögel 1760, 1–48). Vom »Finden zum Erfinden« (Lessing 1759, 417), so lautet abgekürzt die Formel, die sich sowohl individuell als auch historisch belegt findet und auslegen lässt (→ Metzger, Rapp 2003; → Mittelstrass 2009).

Eine historisch und systematisch gleichermaßen aufschlussreiche Mittelstellung zwischen den antiken Schriften zur *inventio* und den

modernen Heuristiken nehmen die manieristischen Traktate zum *ingenium* und zur damit verbundenen spezifischen Form von Scharfsinnigkeit (*acutezza*) ein (→ Lange 1968). Im Manierismus und spezifischer noch im Concettismus des mittleren 17. Jahrhunderts, bei Baltasar Gracián, Matteo Pellegrini und Emanuele Tesauro, zeichnet sich das *ingenium* gerade dadurch aus, dass es ganz heterogene Wissensenselemente durch das Erkennen einer Ähnlichkeitsbeziehung spekulativ zu verbinden in der Lage ist, wobei die oft überraschenden Verbindungen den Ort des Neuen kennzeichnen (→ Kilcher 2013). Jean Pauls Überlegungen zum Witz in seiner *Vorschule der Ästhetik* (→ Jean Paul 1804, 167–207) zeugen noch von dieser Tradition, in der auch die – nicht nur etymologische – Nähe zwischen Witz und Wissen unvergessen geblieben ist. Im englischen *wit* sowie im französischen *esprit* ist diese Nähe auch heute noch erkennbar.

Mit der verstärkten Subjektivierung des Geniekonzepts in der Klassik, der damit einhergehenden Betonung natürlicher individueller Begabung und, nicht zuletzt, der dominant werdenden Trennung von Witz und Wissen wird dann allerdings besonders im Bereich der Ästhetik und Poetik, wohl auch aus taktischen Gründen, gerade die Kontingenz gerne verdeckt, die dem Modell selbst unabdingbar zugrunde liegt. Im Umkehrschluss erfährt um 1800 die Figur des Autors konzeptuell, vor allem aber auch ökonomisch eine ungeheure Aufwertung. Diese weist Parallelen zum erhöhten Stellenwert der Figur des Erfinders in den Naturwissenschaften auf. Unterschiedlich bleiben allerdings die überlieferten Inszenierungsformen dieser beiden Figuren in ihren jeweiligen Feldern: Der naturwissenschaftliche Erfinder wird ab dem mittleren 19. Jahrhundert in den entsprechenden Narrativen mit ebenjenen genialen Attributen versehen, die sich im Bereich der Poetik und Ästhetik längst als überholt, wenn auch deshalb nicht schon als überlebt erwiesen haben.

In historischer Perspektive geht mit dem Transformationsprozess der klassischen Findkünste in Richtung einer zunehmend kontingenz-offenen Heuristik, die das Neue und Unerwartete zum Beispiel durch das Experiment herauszufordern versucht, eine Veränderung der Verfahren und Modelle einher, mit denen man das Neue oder Neuartige, die Invention als Innovation hervorbringen bzw. beschreiben können soll. Die Veränderung der Verfahren und Modelle impliziert die Möglichkeit ihrer Vervielfältigung. Dieser Aspekt ist für die folgenden

Beiträge von besonderer Bedeutung. Er macht gleichzeitig deutlich, in welcher Weise Improvisation und Invention ab dem 18. Jahrhundert auch dort, wo die entsprechenden Prozesse nicht explizit so bezeichnet werden, also insbesondere auch jenseits des Theaters oder der Musik, zu sich wechselseitig erhellenden Größen werden – sofern man das in den Begriffen selbst implizierte Spannungsverhältnis zwischen Vorgegebenem und Dazukommendem wie oben dargelegt auf seine jeweiligen Ausprägungen hin analysiert.

Ausgehend von historischen *Momenten*, die im Rahmen der Arbeit im Netzwerk, teils in gemeinsamer Lektüre, teils in Vorträgen und Diskussionen, in Form von Fallbeispielen untersucht wurden und so auch für einzelne Beiträge bestimmend geworden sind, waren es immer auch die mit diesen Momenten korrespondierenden theoretischen *Modelle*, denen die Aufmerksamkeit galt. Von den Produktionsmodellen im Einzelnen wiederum zu unterscheiden sind die Parameter, auf die eine Analyse dieser Modelle achten kann. Stephan Kammer hat beim Netzwerktreffen in Basel (September 2010) eine Skizze angefertigt, auf die sich die Diskussionen und die einzelnen historischen Positionen, Modelle und Prozesse immer wieder gewinnbringend zurückbeziehen ließen. Die Skizze geht von vier Faktoren aus, durch deren jeweiliges Zusammenspiel und deren Gewichtung man jeweils modellhaft etwas über die Besonderheit eines Produktionsprozesses in Erfahrung bringen kann.



Die genannten vier Faktoren lassen sich in heuristische Fragen ummünzen: Welche Regeln, welche Leitvorstellungen und möglichen Zielvorstellungen sind für einen Erfindungsprozess leitend? Welche Affektregungen werden vorausgesetzt bzw. mobilisiert, damit der Prozess in Gang kommen kann? Wie gestaltet sich die Performance, d.h. der Akt bzw. der Vorgang selbst in seiner Ausübung oder Umsetzung; wer ist alles beteiligt als Akteur oder Zuschauer? Welche Techniken, welche Instrumente, Hilfsmittel und Materialien werden eingesetzt?

Am Beispiel des Gegensatzpaares Meister und Dilettant ließ sich so etwa zeigen, welche Faktoren in einem Produktionsprozess beson-

dere Gewichtung erhalten – und welche nicht: der Tendenz nach viel Affiziertheit und wenig Regel beim Dilettanten; Beherrschung der Affekte und der Regeln beim Meister; gesteigerte technische Perfektion und Ausrichtung des Könnens auf die Performance beim Virtuosen etc. Um das Modell etwas flexibler zu machen, könnte man den Begriff der Regel auch ergänzen oder ersetzen durch Konzept oder Projekt, so wie man Performance durch Akt ersetzen oder ergänzen kann, Technik durch Handwerk, Affiziertheit durch Enthusiasmus etc. Spezifisch für Improvisationsprozesse war die Frage zu stellen, an welchen Stellen sich moderne Improvisationskonzepte von vormodernen unterscheiden, indem beispielsweise der Bruch mit der Regel oder einer bestimmten Technik gezielt aufgesucht wird. Die Faktoren sind also solche, mit denen man einzelne Produktionsmodelle in ihrer historischen bzw. situativen Bedingtheit genauer beschreiben kann. Mehr nicht, aber auch nicht weniger.

Zu den Momenten und Modellen kamen die *Medien*, die als Bezugspunkte für die jeweilige Auseinandersetzung mit den untersuchten Improvisations- und Inventionsprozessen zentral waren. Wie jede Auseinandersetzung mit Produktionsprozessen, so kommt auch eine Auseinandersetzung mit Erfindungsprozessen nicht umhin, die Archivfrage und damit die Frage zu stellen, was man von diesen Prozessen, sofern man nicht selbst an ihnen beteiligt war, überhaupt wissen kann. Welche Aufzeichnungen – Ergebnisspuren, Berichte, Kommentare, Anleitungen, Rückblicke etc. – haben sich erhalten? Wie zuverlässig sind die überlieferten Aufzeichnungen und ihre Medien? Gibt es Spannungen zwischen den gegebenenfalls dokumentierten Spuren eines Prozesses und den etwaigen Darstellungen, Berichten und expliziten Reflexionen? Und sind diese Spannungen möglicherweise selbst integrale Bestandteile eines Improvisations- und Inventionsprozesses?

Diese Fragen sind auch für die folgenden Beiträge zentral. Auch wenn sie nicht immer explizit gestellt und beantwortet werden, so markieren sie doch das Problem oder Phänomen, mit dem es die Beiträge im Einzelnen zu tun haben, wenn sie sich mit Konzepten ebenso wie mit Prozessen und Praktiken beschäftigen, die in der Vergangenheit stattgefunden haben bzw. entwickelt worden sind und die also allesamt die Frage nach ihrer Dokumentierbarkeit und somit ihrer Interpretierbarkeit aufwerfen. Die Frage, was man von einem vergangenen Prozess überhaupt wissen kann, verschärft sich, wenn Initialmomente

künstlerischer oder wissenschaftlicher Inventionen in den Fokus des Interesses rücken. Denn diese müssen sich ja nicht unmittelbar dokumentiert haben. Wohl aber werden sie, wenn sie als Initialmomente überhaupt in Betracht kommen, Folgen gehabt haben, von denen ausgehend man die Kette an Ereignisschritten wiederum, je nach Überlieferungssituation der entsprechenden Dokumente, mehr oder weniger gut erkennen kann (→ bezogen auf literarische Schreibprozesse: Pfäfflin 1994; Fetz, Kastberger 1998; Gisi, Thüning, Wirtz 2011). Mit in den Fokus rücken dann automatisch die Inszenierungs- und Reflexionsformen von Erfindungsmomenten, die Nachgeschichte einer Erfindung, die bereits im ›Hängenbleiben‹ eines Forschers oder eines Künstlers an einer bestimmten Beobachtung, Idee oder Erkenntnis am Werk ist und die sich danach durch alle Rezeptionsformen hindurchzieht, bis in jedes nachträgliche Vorhaben hinein, die Kette an Ereignisschritten versuchsweise zu rekonstruieren.

Das anfängliche Hängenbleiben entspricht in seiner impliziten, nicht unbedingt bewussten Intentionalität, seiner figural zu denkenden Verlaufsform dem, was Künstler und Wissenschaftler zuweilen als Intuition bezeichnen (→ Schwarte 2000, 248–262; → Parnes 2008). Dabei muss die Nachgeschichte derartiger Intuitionen keinesfalls eine Erfolgsgeschichte sein. Dass ›Genesis‹ und ›Geltung‹, die Entwicklung einer Idee und die Frage, ob sie auch anerkannt und als gültig erachtet wird, sich auf unterschiedlichen Ebenen bewegen, ist als Einsicht ebenso richtig und wichtig wie irreführend, sofern nicht berücksichtigt wird, dass auch die Geltung eine Genese hat und darüber hinaus nicht den Anspruch auf überzeitliche Gültigkeit erheben kann. Der Begriff der Geltung ist deshalb, wie man mit Bruno Latour (→ Latour 1994) und gegen Karl Popper (→ Popper 1935) einwenden kann, ein trügerischer. Denn was als Erfolg oder Misserfolg gilt, ist hochgradig von den historischen Kontexten, von Gruppeninteressen sowie von Anschlussmöglichkeiten abhängig, die auch und gerade scheinbar misslungene Projekte offerieren können.

Das bewusste oder unbewusste Schaffen von Anschlussmöglichkeiten (→ Bertram 2010), egal wie diese im Einzelnen genutzt werden, ist letztlich genau das, was Improvisationen ebenso wie Inventionen auszeichnet. Aus dieser Perspektive erscheint auch die Frage nach der Dokumentierbarkeit und Analysierbarkeit entsprechender Prozesse in einem etwas milderem Licht: Denn immerhin kann davon

ausgegangen werden, dass eine Improvisation oder eine Invention, die nicht ganz und gar in Vergessenheit geraten ist, offenbar eine Nachgeschichte hatte, deren Erkennbarkeit allein man in einem bescheidenen Sinne als Erfolg bezeichnen kann. Die weiterführende Frage in diesem Zusammenhang ist die nach der Transaktualität, d.h. nach der Struktur momentübergreifender Ereignisse, deren Nachgeschichte der ›eigentliche‹ Ort der Produktivität ist. Welche Konsistenz weisen Improvisations- und Inventionsprozesse auf? Von wem werden sie rezipiert? Welche Folgen zeitigen sie in Feldern, die von Anfang an bekannt waren oder sich erst nachträglich als Rezeptionsfelder herausgestellt haben? Was geben diese Prozesse einem zu denken?

Das Rezeptionsfeld der vorliegenden Publikation – und also auch der in dieser Publikation vorläufig dokumentierten Nachgeschichte der in den einzelnen Beiträgen erörterten Improvisations- und Inventionsereignisse – liegt in der Gegenwart, einer Gegenwart, die sich mit jedem Lektüreakt neu einstellt. In den vergangenen Jahren häuften sich Forschungen aus dem Bereich der Sozialwissenschaften, in denen die Fähigkeit zu improvisieren als grundlegende soziale Kompetenz interpretiert wird (→ Kurt, Näumann 2007; → Gröne u.a. 2009; → Kurt, Göttlich 2012). Besonders gilt dies sicherlich für Gesellschaften, in denen die Unsicherheit über die Zukunft des individuellen Lebenslaufs für jeden Einzelnen zum Normalfall geworden ist. Sich in Umgebungen bewegen zu können, die sich, allein schon technologisch, permanent ändern, macht Improvisationsfähigkeit heutzutage zu einer gefragten Tugend, die allerdings einen schalen Beigeschmack hat. Die Lust zur Improvisation, auch die Lust zur Erfindung, wird analog zur inzwischen bereits offensichtlicher als zwiespältig einzustufenden Begabung zur Kreativität (→ Reckwitz 2012) schnell einmal zu einem Zwang, und zu diesem wiederum muss man sich, ob man will oder nicht, irgendwie verhalten. In aller Regel bedeutet dies Stress.

Die Beiträge in vorliegendem Band geben keine Rezepte vor, wie man sich am besten gegenüber den Flexibilitätserfordernissen gegenwärtiger Zumutungen an die Lebensgestaltung verhält. Aber sie zeigen doch an, dass es ebenso verkürzt wie verkehrt wäre, improvisatorische Inventionen schlicht als Anpassungsprozesse zu begreifen. Oft genug ist das Gegenteil der Fall: Nicht selten bilden Improvisationen in ihrem je spezifischen Verlauf und den ihnen zugehörigen erfindischen Momenten eine eigene Zeitlichkeit aus, einen Spielraum für

Alternativszenarien, die nicht unbedingt auf sofortige Umsetzung drängen, aber das Zeug dazu haben, auf die Rahmenbedingungen, innerhalb deren Handlungen stattfinden, transformierend zurückzuwirken. Will man derartige Prozesse befördern, dann setzt dies voraus, dass man Improvisationen einen tatsächlich offenen Zukunftsspielraum zugesteht. Dieses Zugeständnis ist nicht zuletzt auch für jede Art von wissenschaftlicher Tätigkeit notwendig, die ganz entscheidend durch Improvisationen und, daraus hervorgehend, Inventionen mitbestimmt wird: Gerade in der Wissenschaft muss vorausgesetzt werden können, dass das Ergebnis nicht von Anfang an schon feststeht. Forschung wäre keine Forschung, wenn sie immer schon wüsste, was am Ende einer Untersuchung rauskommt (→ Rheinberger 2007).

Die Arbeit im wissenschaftlichen Netzwerk »Improvisation und Invention. Findkünste, Einfallstechniken, Ideenmaschinen« war im besten Sinne ein improvisatorisches Laboratorium. Der abschließende Dank geht an die DFG, die für dieses Laboratorium den institutionellen Rahmen geschaffen und die Finanzierung auch der vorliegenden Publikation übernommen hat. Der Dank geht darüber hinaus an alle, die das Netzwerk persönlich mitgetragen haben, die Universitäten Hildesheim und Zürich für die Bereitstellung der Infrastruktur sowie schließlich an Laura Basso und Stefanie Heine für die tatkräftige Mitarbeit bei der Redaktion des Bandes. Weitere Informationen zum Netzwerk können der Website www.improvent.net entnommen werden.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 2003.
- Bertram, Georg W.: »Improvisation und Normativität«, in: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Berlin 2010, S. 21–40.
- Cicero, Marcus Tullius: *De inventione/Über die Auffindung des Stoffes; De optimo genere oratorum/Über die beste Gattung von Rednern*, Lateinisch-deutsch, übers. und hg. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf, Zürich 1998.
- Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger (Hg.): *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*, Wien 1998 (= *Profile 1/1998*, Magazin des Österreichischen Literaturarchivs).

- Flögel, Carl Friedrich: *Einleitung in die Erfindungskunst*, Breslau, Leipzig 1760.
- Gisi, Lucas Marco, Hubert Thüring und Irmgard M. Wirtz (Hg.): *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität in literarischen Schreibprozessen und Textgenesen*, Göttingen 2011.
- Gröne, Maximilian u.a. (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Freiburg im Breisgau u.a. 2009.
- Jean Paul: *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 9: *Vorschule der Ästhetik* (1804), hg. von Norbert Miller, München, Wien 1975, S. 7–456.
- Kilcher, Andreas: *Das ingeniose Wissen der Literatur*, Zürich 2013 (Manuskript).
- Kurt, Ronald und Udo Göttlich (Hg.): *Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen*, Wiesbaden 2012.
- Kurt, Ronald und Klaus Näumann (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2007.
- Lange, Klaus-Peter: *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesaurus und Pellegrinis Lehre von der ›acutezza‹ oder von der Macht der Sprache*, München 1968.
- Latour, Bruno: »Pasteur und Pouchet: Die Heterogenese der Wissenschaftsgeschichte«, in: Michel Serres (Hg.): *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt am Main 1994, S. 749–790.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Dissertatio de arte combinatoria*, Leipzig 1666.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »Abhandlungen [über die Fabel]« (1759), in: ders.: *Werke*, Bd. 5: *Literaturkritik, Poetik und Philologie*, hg. von Herbert Göpfert u.a., München 1973, S. 355–419.
- Marksches, Christoph und Ernst Osterkamp (Hg.): *Vademekum der Inspirationsmittel*, Göttingen 2012.
- Meier, Georg Friedrich: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. Zweyter Theil, andere Auflage*, Halle 1755.
- Metzger, Stefan und Wolfgang Rapp (Hg.): *homo inveniens. Heuristik und Anthropologie am Modell der Rhetorik*, Tübingen 2003.
- Mittelstrass, Jürgen: *Finden und Erfinden. Die Entstehung des Neuen*, Berlin 2009.
- Parnes, Ohad: »Von den Schwierigkeiten der Wissenschaftsgeschichte, mit der Intuition umzugehen, und vom Versuch, diese Schwierigkeiten zu überwinden«, in: Caroline Welsh und Stefan Willer (Hg.): *»Interesse für bedingtes Wissen«. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, Paderborn 2008, S. 343–360.
- Pfäfflin, Friedrich (Bearb.): *Vom Schreiben I: Das weiße Blatt oder Wie anfangen?*, Marbach 1994 (= *Marbacher Magazin* 68).
- Popper, Karl R.: *Logik der Forschung. Zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft*, Wien 1935.

- Quintilianus, M. Fabius: *Institutio oratoria* X. *Lehrbuch der Redekunst*. 10. Buch. *Lateinisch und Deutsch*, übers. und hg. von Franz Loretto, Stuttgart 1974.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012.
- Rheinberger, Hans-Jörg: »Man weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5.5.2007, S. 30.
- Sanchiño Martínez, Roberto und Renate Schlesier: »Die Subversivität der Inspiration – Einleitung«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 51:1 (2006), S. 43–44.
- Schwarte, Ludger: *Die Regeln der Intuition. Kunstphilosophie nach Adorno, Heidegger und Wittgenstein*, München 2000.
- Zanetti, Sandro: »Zwischen Konzept und Akt. Spannungsmomente der Improvisation bei Quintilian und Andersen«, in: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010, S. 95–106.

Wenn eine Kultur etwas als Erfindung akzeptiert, dann hat dieses Etwas bereits den Status einer Tatsache erhalten, die vorhanden ist und auf ihren Nutzen oder auf ihre Funktion hin befragt werden kann. Was aber geschieht davor? Wie gewinnt das Erfundene Wirklichkeit? Wie in der Kunst, wie im Theater, wie in der Literatur und Musik, wie in der Wissenschaft? Und mit welchen Folgen?

Die Beiträge in diesem Band beschäftigen sich alle mit einem Moment oder einem bestimmten Modell der Invention. Ausgehend von den jeweils involvierten Medien wird der Versuch unternommen, diese Momente und Modelle zu rekonstruieren. Um etwas über die entsprechenden Inventionen in Erfahrung bringen zu können, werden diese als Ergebnisse oder Effekte von Improvisationsprozessen begriffen: Improvisationen in dem Sinne, dass von einem grundsätzlich offenen Zukunftsspielraum ausgegangen wird, gleichzeitig aber auch davon, dass es ein Umgebungs- und Verfahrenswissen gibt, das im Einzelfall beschrieben werden kann.



97830371347430

www.diaphanes.net



Sandro Zanetti (Hg.)

Improvisation und Invention

Improvisation und Invention

Momente, Modelle, Medien

Herausgegeben von Sandro Zanetti

diaphanes

Da nun das Nachahmen unserer Natur gemäß ist, und ebenso die Melodie und der Rhythmus [...], haben die hierfür besonders Begabten von den Anfängen an allmählich Fortschritte gemacht und so aus den Improvisationen die Dichtung hervorgebracht.

Aristoteles, *Poetik*

Herr Unzelmann, der, seit einiger Zeit, in Königsberg Gastrollen gibt, soll zwar [...] dem Publico daselbst sehr gefallen: mit den Kritikern aber [...] 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 diesen 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.

Heinrich von Kleist, *Berliner Abendblätter*

Ja, ich bin allem meinem Elend und Kranksein, und was nur immer unvollkommen an mir ist, – im untersten Grunde meiner Seele erkenntlich gesinnt, weil dergleichen mir hundert Hintertüren lässt, durch die ich den dauernden Gewohnheiten entrinnen kann. – Das Unerträglichste freilich, das eigentlich Fürchterliche, wäre mir ein Leben ganz ohne Gewohnheiten, ein Leben, das fortwährend die Improvisation verlangt: – dies wäre meine Verbannung und mein Sibirien.

Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*

Das Wesentliche einer Invention besteht darin, wechselseitig von Handlungsmöglichkeiten Gebrauch zu machen, die einander zuvor fremd oder entgegengesetzt waren; sie ist eine Verbindung von Kräften, die anstelle eines Gegensatzes oder einer sterilen Gegenüberstellung wirksam wird.

Gabriel Tarde, *L'opposition universelle*

Ein einziges analytisches Wort, auch zum Lobe, kann den vortrefflichsten witzigen Einfall, dessen Flamme nun erst wärmen sollte, nachdem sie gegläntzt hat, unmittelbar löschen.

Friedrich Schlegel, *Kritische Fragmente*

INHALT

2014

EINLEITUNG SANDRO ZANETTI

S. 13

2011

ANNÄHERUNG AN EIN BEWUSSTSEIN

HANS MAGNUS ENZENSBERGERS *ALBUM* NINA HAHNE

S. 29

1998

OSKAR PASTIORS *GEWICHTETE GEDICHTE* JOHANNA STAPELFELDT

S. 41

1998

RAINALD GOETZ SCHAUT WESTBAM AUFS PULT PAUL BRODOWSKY

S. 55

1997

DEKONSTRUKTION UND FREE JAZZ

(ORNETTE COLEMAN UND JACQUES DERRIDA) ROLAND BORGARDS

S. 69

1990

DUNKLE WÄLDER, GROSSE FISCHER

ZUR ENTSTEHUNG VON *TWIN PEAKS* STEFANIE HEINE

S. 83

1990

DIE URKNALLTHEORIE ALS ERFINDUNGSMOTIV

BEI FRIEDRICH DÜRRENMATT MATHIAS PRINZ

S. 99

1988

ZWISCHEN DIALOG UND ERZÄHLUNG
IMPROVISATION IN ALEXANDER KLUGES FERNSEHGESPRÄCHEN

MARTIN SCHNEIDER

S. 113

1988

MATTHEW BARNEY
SELBSTBEHINDERUNG SYLVIA SASSE

S. 127

1981

DIE GROSSE UNTERGANGSSHOW
DAS FESTIVAL DER GENIALEN DILLETANTEN STEPHAN POROMBKA

S. 137

1978

ROLAND BARTHES
DIE VORBEREITUNG DES ROMANS CLAAS MORGENROTH

S. 149

1975

DER ZUFALL IMPROVISIERT
JOHN CAGES »BOTANICAL MUSIC« BORIS PREVIŠIĆ

S. 161

1974

ROLF DIETER BRINKMANN
»IMPROVISATION 1, 2 & 3 (U.A. NACH HAN SHAN)« CLAAS MORGENROTH

S. 169

1970

YVONNE RAINER
CONTINUOUS PROJECT – ALTERED DAILY KATRIN GRÖGEL

S. 181

1969

OSWALD WIENER

DIE VERBESSERUNG VON MITTELEUROPA, ROMAN CLAAS MORGENROTH

S. 193

1962

CLAUDE LÉVI-STRAUSS UND DAS WILDE BASTELN MICHAEL BIES

S. 205

1960

GRÜNDUNG DES OUVROIR DE LITTÉRATURE POTENTIELLE (OULIPO)

BERNHARD METZ

S. 217

1957

SITUATIONISTISCHE INVENTIONEN

MITTELS ZWECKENTFREMUNG SANDRO ZANETTI

S. 233

1953

»FIRST THOUGHT, BEST THOUGHT«

JACK KEROUAC UND ALLEN GINSBERG STEFANIE HEINE

S. 245

1952

BRECHT PROBT IN BERLIN INDUKTIV JENS ROSELT

S. 263

1941

CLAUDE LÉVI-STRAUSS UND ANDRÉ BRETON

ÜBER *ÉCRITURE AUTOMATIQUE* SANDRO ZANETTI

S. 273

1936

TERROR UND IMPROVISATION

(ZOŠČENKO, ČERVJAKOV, ŠALAMOV) ANNE KRIER

S. 285

1935

GRAMPY GEHT EIN LICHT AUF
DIE GLÜHBIRNE IN COMIC UND CARTOON LINO WIRAG

S. 301

1926

DER EINFALL DER REGIE IM THEATER JENS ROSELT

S. 317

1924

IMPROVISATION ALS POETISCHES PRODUKTIONSPRINZIP
BEI ROBERT WALSER CHRISTIAN WALT

S. 333

1917

MAX WEBER SPRICHT ÜBER EINFÄLLE VON WISSENSCHAFTLERN MICHAEL BIES

S. 345

1915

NIKOLAJ EVREINOV'S THEATERTHERAPIE
HEILUNG DURCH IMPROVISATION SYLVIA SASSE

S. 357

1895

ERNST MACH SUCHT NACH EINEM THEMA CHRISTOPH HOFFMANN

S. 369

1894

ERFINDEN ALS LEBENSFORM BEI PAUL VALÉRY KARIN KRAUTHAUSEN

S. 385

1878

BESUCHE IN THOMAS EDISONS MENLO PARK STEPHAN KAMMER

S. 399

1868

RICHARD WAGNERS *DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG*
IMPROVISATION IM SPANNUNGSFELD
VON *INVENTIO* UND *MEMORIA* MARTIN SCHNEIDER
S. 411

1834

MAXIMILIAN LANGENSCHWARZ UND DIE KUNST, SICH SELBER STEINE
IN DEN WEG ZU LEGEN SYLVIA SASSE, SANDRO ZANETTI
S. 425

1832

IMPROVISATION VERSUS DICHTUNG
ODOEVSKIJ UND PUŠKIN SYLVIA SASSE
S. 439

1805

»KAMPFSPIELE«, ODER: DIE IMPROVISATION
IN HEINRICH VON KLEISTS ESSAY *ÜBER DIE ALLMÄHLICHE*
VERFERTIGUNG DER GEDANKEN BEIM REDEN NINA HAHNE
S. 447

1785

TINTENFLECKEN ALS IDEENGENERATOR
ALEXANDER COZENS' *A NEW METHOD OF ASSISTING*
THE INVENTION IN DRAWING ORIGINAL COMPOSITIONS
OF LANDSCAPE FRIEDRICH WELTZIEN
S. 463

1772

LICHTENBERGS »SUDELBUCH«
EINFÄLLE ALS AUSFÄLLE GEGEN DIE SELBSTÄSTHETIK
DES STURM UND DRANG NINA HAHNE
S. 479

1761

ANNA LOUISA KARSCH FEIERT DICHTEND IHREN GEBURTSTAG · ULRIKE STAMM

S. 495

1760

DAS ENDE DER ERFINDUNGSKUNST UND DER AUFTRITT DES ERFINDERS

BEI KARL FRIEDRICH FLÖGEL · STEPHAN KAMMER

S. 509

1747

JOHANN SEBASTIAN BACH, DAS ›KONJUNKTIVISCHE‹

UND DAS VORLÄUFIGE ENDE DER MUSIKALISCHEN IMPROVISATION UND

INVENTION · BORIS PREVIŠIĆ

S. 521

1726

HOMO DILUVII TESTIS

JOHANN JAKOB SCHEUCHZERS DOPPELTE ERFINDUNG

EINER NATURGESCHICHTE DER SINTFLUT · STEPHAN KAMMER

S. 533

ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN

S. 549

NAMENINDEX

S. 557