

aus:

Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hrsg.),
Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis,
Berlin: Transcript 2010.

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

SANDRO ZANETTI

In seiner *Poetik* begreift Aristoteles die Improvisation als reine Vorstufe zur Dichtung, und zwar historisch wie individuell: Improvisation ist gut und nötig, aber nur für Anfänger, Fortgeschrittene sollen sich von ihr emanzipieren, so wie die Dichtung sich auch historisch allmählich von ihren improvisatorischen Ursprüngen gelöst haben soll.¹ Improvisation ist in dieser Perspektive der Weg, Dichtung das Ziel. Genau umgekehrt verläuft die Wertung der Improvisation in Quintilians *Institutio oratoria*, seinem *Lehrbuch der Redekunst*: Hier ist die Improvisation nicht der Weg, sondern das Ziel. Der volle Ertrag des Studiums zeige sich in der Fähigkeit zur Improvisation, und diese Fähigkeit solle ihrerseits nicht etwa durch freies Ausprobieren, sondern durch harte Übung erreicht werden.² Man improvisiert nicht, um die Regeln der Kunst allmählich besser zu beherrschen, sondern übt sich in der Befolgung von Regeln, um letzten Endes besser improvisieren zu können. Die Vorzeichen sind also, wenn man so will, vertauscht.

Der Unterschied mag sich zu einem guten Stück daraus erhellen, dass Aristoteles und Quintilian unterschiedliche Genres im Sinn haben: Dem einen geht es um Dichtung, und diese soll bestimmten Regeln folgen, dem anderen geht es um öffentliche Redeakte überhaupt, vor allem aber um die

1. Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch-Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1991, S. 12-13, auch S. 14-15 (= 1448b [20]).

2. Vgl. Quintilian [Marcus Fabius Quintilianus]: *Institutio oratoria* X/Lehrbuch der Redekunst, 10. Buch. Lateinisch-Deutsch. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Franz Loretto, Stuttgart: Reclam 2000, S. 115.

Gerichtsrede, und diese soll sich dadurch auszeichnen, dass auch unerwarteten Einwürfen und Argumenten in angespannten Situationen rhetorisch flink und situationsgerecht begegnet werden kann. Die Grenzziehungen zwischen den beiden Genres, Dichtung und Gerichtsrede, werden jedoch sofort brüchig, wenn man sich die weiteren Stationen in der Geschichte der *Konzepte* zu vergegenwärtigen versucht, mit oder aus denen heraus Improvisation gedacht und – das ist aufgrund der Quellenproblematik schwieriger zu beurteilen – auch praktiziert worden ist. So erfährt die Improvisation in der Romantik als Herz und Ziel der Dichtung eine außerordentliche Aufwertung, wohingegen die Rhetorik gerade im Bereich der Jurisdiktion mehr und mehr darauf abzielt, Unvorhergesehenes durch standardisierte Verfahren auszuschließen, wodurch auch der Spielraum und die Notwendigkeit von Improvisationen kleiner wird – oder sich auf eine andere Bühne verlagert: diejenige des Lebens, in dem ein Übermaß an Voraussetzungen wiederum Unvorhersehbarkeit provozieren und somit improvisatorische Fähigkeiten beflügeln kann.

Improvisationen sind flüchtige Ereignisse. Zwar gibt es die Möglichkeit, Improvisations*konzepte* zu benennen und deren Geschichte zu untersuchen. Aber was sich als Improvisation *in actu* aus diesen Konzepten heraus oder auf sie zu bewegt, wird stets noch etwas anderes gewesen sein als das, was sich davon konzeptuell fassen lässt. Etwas an dieser Spannung zwischen Konzept und Akt dürfte wohl mitverantwortlich dafür sein, dass die Bewertungen der Improvisation im Laufe der Geschichte immer wieder so unterschiedlich ausgefallen sind: Wer sich auf eine starre Konzeptualisierbarkeit versteifte, musste stets damit rechnen, vom Aktscharakter überrascht zu werden, und wer ganz auf die Gunst des Augenblicks setzte, musste sich ertappt dabei fühlen, immer wieder mit ganz geläufigen Mustern konfrontiert zu werden.

Dieser Sachverhalt legt eine Re-Evaluation des Improvisationsbegriffs nahe, die es möglich macht, die Spannung zwischen Konzept und Akt gerade als Grundlage von improvisatorischen Prozessen anzuerkennen. Gesteht man denjenigen Prozessen, die man mit Gewinn und im Sinne einer konstruktiven Setzung *als* ›Improvisationen‹ bezeichnen möchte, zu, dass sie die Spannung zwischen Konzept und Akt nutzen, um das eine durchs andere überraschen zu lassen, dann wird auch verständlich, warum man in den historisch unterschiedlichen Bewertungen der Improvisation nicht unbedingt das jeweils gefällte Urteil als solches ernst nehmen sollte, sondern die Tatsache, dass Improvisationsprozesse offenbar eine prinzipielle Schwierigkeit ihrer Beurteilbarkeit implizieren und auf diese Weise Beurteilungsprozesse provozieren, die auf sich selbst und ihre Bedingungen zurückgelenkt werden. Denn in der Artikulationsform des improvisatori-

schen Tuns finden diese Bewertungsprozesse, das wäre die Vermutung, keine Anhaltspunkte zur Überprüfung ihrer eigenen Prinzipien.

Letztlich bleibt in einem Improvisationsakt stets ein blinder Fleck bestehen zwischen der expliziten oder impliziten Behauptung, ungeplant (und somit der Sphäre des Urteils, zumindest momentan, entzogen) zu sein, und der Möglichkeit, ganz und gar einstudiert (und somit Teil einer auf Planbarkeit und Zurechenbarkeit beruhenden Welt) zu sein. Die diesem blinden Fleck entspringende Spannung macht jedoch gerade den Witz von Improvisationen aus: Wären sie vollständig geplant und planbar, könnten sie nicht als Improvisationen gelten, gäbe es hingegen gar keinen Bezug zur Sphäre von Verfahren und Regeln, wären sie als Improvisationen nicht erkennbar.

Diese Spannung begleitet die Reflexionen über Improvisationen von Anfang an – und hält sie auch in Schwung. Sie hat Teil an einer ganzen Reihe von Ambivalenzen, die das Nachdenken über Improvisationen ebenso wie konkrete Improvisationspraktiken immer wieder nachhaltig bestimmt haben. Versucht man, sich einen Überblick über die Theorien der Improvisation – angefangen mit den Zeugnissen aus der Antike – zu verschaffen, dann lässt sich ein permanentes Wechselspiel zwischen dem Setzen auf Regeln, Kalkül, Gedächtnis einerseits und auf Genialität, Intuition, Enthusiasmus andererseits beobachten. Improvisation scheint dieses Wechselspiel oder, anders gesagt, die Unentschiedenheit und die daraus resultierende Spannung bereits vom Wort her zu implizieren. Das ›Improvisierte‹ ist wörtlich das ›Nicht-Vorhergesehene‹. Wird dieses aber in der Artikulationsform eines Tuns intendiert oder auch nur strukturiert, wie das Wort ›Improvisation‹ zumindest nahelegt, dann stellt sich die Frage: mit was für einem Tun man es im Falle der Improvisation – zu tun hat. Was passiert mit dem Unvorhergesehenen, wenn es zur Grundlage, zum Bestandteil oder gar zum Ziel eines Handelns genommen wird? Und was passiert umgekehrt mit dem Handeln, wenn es sich der Unvorhersehbarkeit aussetzt?

Dass die erwähnte Spannung zwischen Vorhersehbarkeit und Unvorhersehbarkeit, Planbarkeit und Unplanbarkeit bereits in den Überlegungen eines einzigen Autors eine ganze Reihe von Irritationen erzeugen kann, zeigen die Ausführungen von Quintilian, die ausdrücklich darauf aus sind, die Erlernbarkeit der Improvisation durch Übung hochzuhalten, während sie faktisch nicht darum hin kommen, die Unplanbarkeit zumindest punktuell einräumen zu müssen. Für Quintilian steht außer Zweifel, dass die »schriftstellerische Begabung«, wie er sie nennt, in der Improvisation, in der Stegreifrede zu ihrem Höhepunkt gelangt. Nur wer improvisieren kann, ist außerdem in der Lage, seine »bürgerlichen Pflichten« wahrzunehmen. Denn es »ergeben sich doch«, wie Quintilian im 10. Buch seines Lehrbuchs schreibt, »ganz plötzlich unzählige Situationen, die ein

unverzögliches Auftreten, sei es vor den Behörden, sei es bei unvorhergesehenen Gerichtsverhandlungen, erfordern«.³ In diesen Situationen ist Talent, Mut, Übung und Schnelligkeit gefragt. Unvorhergesehene Situationen verlangen die Fähigkeit, sich auf Unvorhersehbarkeit einzustellen, um sie für den eigenen Vorteil nutzen zu können. Dabei geht es Quintilian nicht darum, Unvorhergesehenes selbst zu produzieren oder zu provozieren, sondern bloß darum, eine Umgangsform damit zu finden. Diese Umgangsform ist für ihn die Improvisation. Es handelt sich im Kern um ein Problemlösungsmodell. Voraussetzung für improvisatorisches Handeln ist eine Notlage. Ohne Notlage gibt es für Quintilian keinen Grund zu improvisieren. In dieser Hinsicht verfolgt Quintilian also ein ganz und gar pragmatisches Anliegen.

Inmitten dieser Pragmatik gibt es allerdings eine Reihe von Störungsmomenten, die sich nicht ohne Weiteres aus der Welt schaffen lassen. Große Verachtung hegt Quintilian denen gegenüber, die beim Reden die Regeln und den Anstand vergessen: »Denn in meinen Augen«, schreibt er, »ist jemand, der nicht wohlgeordnet, kunstvoll und ausdrucksreich spricht, kein Redner, sondern ein Schwätzer.«⁴ Quintilian schätzt die Improvisationskunst zwar im Unterschied zu Aristoteles als die höchste Fähigkeit sprachlicher Artikulation ein, aber er ist mit ihm ansonsten darin einig, dass jegliches Handeln Regeln erfordert, und diese sollen auch benannt werden dürfen. Zu vermeiden gilt es Quintilian zufolge allerdings nicht nur einen allzu lockeren Umgang mit den Regeln der Kunst, wofür die Unerfahrenen als Feindbild eintreten. Auch ein allzu gewitzter Umgang damit, wofür die Sophisten stehen, soll vermieden werden.

Quintilian betont entsprechend immer wieder, dass zur Kunst der Improvisation nicht nur Talent gehört, das sicherlich auch, im Übrigen aber sind vor allem Regeln und ein maßvoller Umgang damit gefordert. Die Regeln sollen in Form von Übungen dabei helfen, im rechten Moment etwas Passendes sagen zu können. Einige Versatzstücke an rhetorischen Floskeln müssen stets bereit sein, sie helfen bei der Überbrückung von Momenten der Ratlosigkeit, bis der Schwung der Rede wieder mit neuen Gedanken und Gesichtspunkten einsetzen kann. Gefragt ist eine gleich schwebende Aufmerksamkeit. Ebenso soll man sich darin üben, das Ziel einer Rede nie aus den Augen zu verlieren. Der Gedankengang soll antizipiert werden, die eingeübten Redemuster durch Gedächtnisübungen möglichst automatisch abgerufen werden können. So bleibt Raum und Zeit für die wirklich neuen und wichtigen Gesichtspunkte, die es ins Spiel zu bringen und zu bearbeiten gilt.

3. Quintilian: *Institutio oratoria* X, S. 115.

4. Quintilian: *Institutio oratoria* X, S. 121.

Für all diese Verfahren und Teilverfahren gibt Quintilian Hinweise, wie sie eingeübt werden können. Gleichzeitig weiß Quintilian darum, dass all diese Verfahren und Teilverfahren nicht in Bewegung kommen und somit gar nicht zum Tragen kommen können, wenn es für sie keine Antriebskräfte gäbe. Der Hauptgrund, warum Improvisationen überhaupt in Gang kommen, ist gleich zu Beginn der Ausführungen dadurch benannt, dass ihnen eine Notlage vorausgegangen sein muss. Diese Notlage bildet das stärkste Motiv für Improvisationen und ist zugleich die wichtigste der Antriebskräfte. Droht die Rede zu erlahmen, müssen weitere Kräfte mobilisiert werden: Affektive Regungen können helfen, aber auch Gestik und Mimik, schließlich die stimulierende Wirkung eines Publikums und die Aussicht darauf, bei diesem Publikum – und über dieses Publikum hinaus – Gefallen zu finden und in puncto Ehrgefühl belohnt zu werden.

Quintilian metaphorisiert diese Kräfte mit dem Wind, das ein Segelschiff benötigt, um von der Stelle zu kommen. Die Übungen hingegen und die Regeln finden ihr Pendant in der Art und Weise, wie das Segel gesetzt und wie gesteuert wird. Dass es auch *zu* viel Wind geben kann und dass man selber auch gleichsam ›zu viel Wind machen‹ kann, etwa durch wildes Gestikulieren, ist die Gefahr, die Quintilian im Blick und in Schach zu halten versucht. Bloßer Wind ist gefährlich, aber ebenso gefährlich kann es sein, überhaupt keinen Wind mehr im Rücken zu verspüren. Denn dann bewegt sich gar nichts mehr. Damit kommt dem Wind in den Ausführungen Quintilians der Status des Unberechenbaren und seinerseits Unvorhersehbaren zu. Die Möglichkeit ist zwar vorgesehen, sich selbst durch Antriebssteigerungen in die Lage des Bewegtseins und Bewegtwerdens zu versetzen. Doch muss im Verbund mit dem rechtmäßigen Setzen der Segel vor allem auch zugelassen werden, dass Wind unabhängig vom eigenen Willen aufkommen kann. Es ergeben sich somit mehrere Unwägbarkeiten, auf die Quintilian zugleich setzen und von denen er sich absetzen können muss, damit die Improvisation einen glücklichen Verlauf nehmen kann.

Zu viele Antriebskräfte und affektive Anteilnahmen am Geschehen vereiteln die Improvisation als Verfahren, das bei Quintilian noch ganz dem Vorsatz folgt, Herr der Lage zu sein. Ein Zuviel an Übung und Vorbereitung hingegen kann dazu führen, dass die Improvisation gar nicht in Gang kommt. Begeisterung und Leidenschaft sind also gefragt, aber sie sollen nicht überborden. In Quintilians Worten, die von einem misogynen Grundton durchzogen sind, liest sich das wie folgt: »Ich werde niemals einen improvisierten Redeschwall bewundern, den wir auch bei schimpfenden Weibern bis zum Überdruß beobachten können, obgleich es nicht selten vorkommt«, und jetzt kippt die Argumentation, »daß eine sorgfältige Vorbereitung den Erfolg einer von Leidenschaft und Begeisterung getragenen Stegreifrede nicht erreichen kann. Ein Gott sei bei einem solchen

Ereignis zugegen gewesen, pflegten nach den Worten Ciceros die alten Redner zu sagen, doch der Grund dafür liegt klar auf der Hand. Denn tief empfundene Gefühle und unmittelbare Vorstellungen werden von einem nicht abreißenden Schwung getragen, sie erkalten hingegen«, wenn »unglückselige Wortklauberei dazukommt und der Lauf bei jedem Schritt stecken bleibt«: Dann jedenfalls »kann die Rede keinesfalls die nötige Durchschlagskraft erzielen«.⁵

Leidenschaft und Begeisterung sind in diesem Modell also als notwendige Voraussetzungen für die Wirkungskraft einer Rede kenntlich gemacht. Doch kaum hat Quintilian dies gesagt, muss er auch schon im eigenen Text das Steuer wieder in die Hand nehmen und ein Loblied auf die Vorsichtsmaßnahmen anstimmen, die im Verbund mit der Erfahrung des Redners verhindern sollen, dass das Talent durch Leidenschaft und Begeisterung ins Schlingern kommt. Gegen Ende seiner Ausführungen zur Improvisation reformuliert Quintilian das Spannungsverhältnis zwischen Leidenschaft und Kalkül noch einmal am Beispiel der Frage, ob und inwieweit improvisierte Reden überhaupt, und zwar im Medium der Schrift, vorbereitet sein *dürfen*. Bleibt im Vorfeld Zeit für Notizen, so sollen diese nicht *zu* ausführlich formuliert werden, denn dann könne es vorkommen, »daß uns der Gedanke zum ausgearbeiteten Entwurf zurückruft und uns nicht gestattet, einem glücklichen Einfall des Augenblicks zu folgen«.⁶

Mit dem »glücklichen Einfall des Augenblicks« ist die in der Antike geläufige Zeitkategorie des Kairos, des rechten Moments und der günstigen Gelegenheit – im Unterschied zu Chronos und Aion – aufgerufen, und es ist wohl auch kein Zufall, dass die mythologische *Figur* des Kairos, der jüngste Sohn des Zeus, über den griechischen Dichter Poseidippos bekannt wurde durch den Ausspruch: »Ich fliege wie der Wind.«⁷ Quintilian spricht das selbst nicht deutlich aus, aber so wie Aristoteles den Enthusiasmus der Dichter ebenso fürchtete, wie er darum wusste, dass es ganz ohne auch nicht geht, so bringt der »glückliche Einfall des Augenblicks« in Quintilians Überlegungen tatsächlich ein Moment des Unvorhersehbaren und Unverfügbaren – etwas Windiges – in sein eigenes Bestreben hinein, inmitten einer schwierigen, unwägbaren Situation Ordnung zu schaffen. Quintilian hat es also genau genommen mit mindestens zwei Unwägbarkeiten zu tun: 1) derjenigen, die von außen kommt (und die durch die zu

5. Quintilian: *Institutio oratoria* X, S. 121-123.

6. Vgl. ebd., S. 131.

7. Vgl. hierzu näher: Lucia Prauscello: »Sculpted Meanings, Talking Statues: Some Observations on Posidippus 142.12 A-B (= XIX G-P) Και εν Προθυροισ Θηκε Διδασκαλιην«, in: *American Journal of Philology*, 127, 4 (Winter 2006), S. 511-523, bes. S. 513.

bewältigende Notlage bestimmt ist), und 2) derjenigen, die das eigene Verfahren des Umgangs mit dieser Notlage (also die eigene Improvisation) betrifft und bestimmt.

Letztere nimmt in der Art und Weise, wie der Diskurs über Improvisation historisch weitergeführt wird, eine immer dominantere Stellung ein. Zwar findet man auch in späteren Überlegungen zur Improvisation immer wieder Hinweise auf den besonderen Stellenwert von Notlagen, durch die Improvisationen motiviert werden. Aber je mehr sich die Improvisation unter dem Vorzeichen der Autonomie der Künste als eine rein ästhetische Kunstform durchzusetzen beginnt, oder so zumindest den Diskurs zu bestimmen beginnt, desto mehr verlagert sich die Aufmerksamkeit auf das, was *in* der Improvisation als Verfahren und als Artikulationsform selbst unplanbar und überraschend *bleibt*. An der Geschichte der *Commedia dell'arte* lässt sich dieser Wechsel sehr genau verfolgen: Zuerst waren es Wandertruppen, die durch ihr Schauspiel (auch) ihre eigene physische Notlage zu mindern versuchten, Gaukler und Spieler. Doch je mehr deren Spiel auch eine ökonomische Absicherung bot, desto mehr rückte der Kult um einzelne Schauspieler und deren Genialität in den Vordergrund. Während die *Commedia dell'arte* im 18. Jahrhundert als Kunstform nahezu wieder verschwindet und durch Verschriftlichung ihrer Stücke gleichsam mumifiziert wird, entsteht als eine Art Gegenfigur der Improvisator als besonders begnadeter Alleinunterhalter, der auf Zuruf von Stichworten ganze Balladen *ad hoc* oder eben *all'improvviso* zum Besten gibt.

Doch auch diese – wie die *Commedia dell'arte* – zuerst fast ausschließlich in Italien kultivierte und erst durch Gastauftritte in anderen Ländern allmählich auch über Italien hinaus bekannt gewordene Improvisationsform erfährt eine eigenartige Transformation, die mit ihrer Verschriftlichung zu tun hat, diesmal aber in Form von Romanen und Erzählungen, die ihre eigene Ästhetik oder Poetik an der Figur des Improvisators zu reflektieren beginnen. Das ist die Geburtsstunde *romantischer* Begeisterung für den Improvisator als Figur. Meist sind es Schriftsteller aus dem Norden, die sich vom Talent der Improvisatoren aus dem Süden, es sind eigentlich immer Italiener, angesprochen fühlen und die, wie Hans Christian Andersen, ihr »Italienerlebnis« haben. Angela Esterhammer zeigte in ihren Forschungen zur Improvisation in der Literatur der Romantik (dazu gehören neben Andersen auch Puschkin oder Odoevskij), dass der Improvisator als *literarische Figur* just in dem Moment zur Blüte kommt, als Italien im Zuge der Napoleonischen Kriege gar nicht mehr so leicht zu bereisen war und die Überprüfung vor Ort also mehr und mehr ihrerseits schon auf Erzählungen angewiesen war.⁸

8. Angela Esterhammer: »The Cosmopolitan Improvisatore: Spontaneity

Wie sehr also die Schilderungen von Improvisationen ihrerseits bereits auf Fiktionalisierungen beruhen, wird eine Auseinandersetzung mit diesen Schilderungen stets zu berücksichtigen haben. An Hans Christian Andersens Roman *Der Improvisor* (dän. *Improvisatoren*) von 1835 lässt sich sehr deutlich beobachten, wie Andersen die Figur des Improvisators nutzt, um an ihr sein eigenes Kunst- und Literaturverständnis zu profilieren. *Der Improvisor* ist Andersens erster Roman. Verarbeitet sind darin Erlebnisse seiner eigenen Italienreise, die im Roman allerdings einer kräftigen Klischierung unterzogen werden. Diese Klischierung steht in einer gewissen Spannung zur Begeisterung für das Naturhafte, Geniale und Ungekünstelte, das Andersen an dem Protagonisten und Ich-Erzähler des Romans, Antonio, seinem *alter ego*, herauszustellen versucht. Die Notlage kommt auch hier wieder als Beweggrund der Improvisation ins Spiel. Antonio stammt aus ärmlichen Verhältnissen, wie könnte es anders sein, nur durch sein Naturtalent gelingt es ihm, gesellschaftlich aufzusteigen. Es ist eine Aufsteigergeschichte – mit tragischem Ende: Antonio lernt schon früh, Geschichten zu erzählen, und merkt, wie die anderen Leute an ihm Gefallen finden. Durch diese Wertschätzung fühlt er sich berufen, seinen Gesang, seine Erzählkunst und sein Gitarrenspiel als Begabung zu verstehen, die er zu seinem Beruf im Wortsinn machen kann. Das tut er und feiert damit unglaubliche Erfolge, wäre er nur nicht unglücklich verliebt und von vornherein dazu bestimmt, als tragische Künstlerfigur in der Welt letztlich fremd zu bleiben.

Folgende Passage gibt einen Eindruck davon, wie und mit welchen Klischees Andersen gerade das Moment des Unplanbaren und Ungekünstelten in den Improvisationen von Antonio zu verdeutlichen versucht. Besonders gut kommt in dieser Passage die Spannung zwischen Genialität und Kalkül zum Ausdruck, die – wenn auch unter vertauschten Vorzeichen – bereits bei Quintilian zu beobachten war. Eingeleitet wird die Passage durch die Anspornung eines Freundes von Antonio, der allen erzählt, wie gut Antonio improvisieren könne. Am Anfang steht der Aufbau eines sozialen Erwartungsdrucks. Im Verbund mit der Anspornung des Publikums und der Anwesenheit der geliebten Frau, Annunziata, wird die angespannte Situation von Antonio allerdings als Chance begriffen: Die notwendigen Affekte sind mobilisiert, die »Seele« in »Bewegung«, die Improvisation kann beginnen.

and Performance in Romantic Poetics«, in: *European Romantic Revue* 16,2 (April 2005), S. 153-165. Zu Puschkin und Odoevskij zudem: Wiktor Weintraub: »The Problem of Improvisation in Romantic Literature«, in: *Comparative Literature* 16,2 (Spring 1964), S. 119-137.

»Und nun erzählte er allen, ich besäße ein weiteres Talent, ich sei auch Improvisator und solle sie nun damit erfreuen, ihnen eine Kostprobe zu geben. Meine Seele war in Bewegung. Wegen des Beifalls für meinen Gesang geschmeichelt und meiner eigenen Kraft ein wenig sicherer, bedurfte es nur noch der Bitte Annunziatas, und zum ersten Mal seit Jahren war ich so kühn zu improvisieren. Ich griff nach ihrer Gitarre, sie gab mir ein Stichwort vor: Unsterblichkeit. Ich überdachte dieses umfangreiche Thema, griff ein paar Akkorde und begann nun mit meinem Gedicht, als werde es von meiner Seele geboren. Mein Genius führte mich über das schwefelblaue Mittelmeer zu den wilden, üppigen Tälern Griechenlands, Athen lag in Schutt, wilde Feigen wuchsen aus geborstenen Säulen, und der Geist seufzte [...]. Und als mein Genius die Trümmer Athens beweinte, holte man aus der Erde herrliche, von Künstlerhand geschaffene Bilder, mächtige Göttinnen schlummernten in Marmorkleidern, und mein Genius sah die Töchter Athens, die zur Göttlichkeit erhobene und für kommende Geschlechter auf ewig in weißem Marmor bewahrte Schönheit. Unsterblich, so sang mein Genius, ist die Schönheit [...].«⁹

Das ist reichlich dick aufgetragen. Interessant an dieser Stelle ist jedoch die merkwürdige Verknüpfung der Behauptung einer als unmittelbar gedachten Seelenbewegung mit einem an abgegriffenen Bildern kaum zu überbietenden Schwall von Worten: ein Geklimper von Bildungsversatzstücken sondergleichen.

Auch wenn ein Vergleich mit Quintilian an dieser Stelle nicht nur deshalb nicht statthaft erscheinen mag, weil der eine Gerichtsreden, der andere improvisierten Kunstgesang im Sinn hat, sondern auch deshalb, weil der eine ein Lehrbuch, der andere einen Roman in Ich-Form geschrieben hat, so bleibt doch ein Strukturzusammenhang bedenkenswert, der als solcher Beachtung verdient: Während Quintilian als Folge seines hochgehaltenen Anspruchs, Regeln für ein fachgerechtes Beherrschen der Improvisation zu finden, permanent damit konfrontiert ist, diejenigen Faktoren gleichwohl mitberücksichtigen zu müssen, die sich ihrer Formalisierbarkeit entziehen, führt Andersen, womöglich ebenso unfreiwillig, vor, was passiert, wenn umgekehrt der Akzent ganz auf das Unvorhergesehene im Akt der Improvisation gelenkt wird, denn dieses entdeckt sich nun plötzlich als das ganz und gar Erwartbare. Man hat es hier also mit einem merkwürdigen Kräfteverhältnis zu tun, dessen Vektoren jeweils gerade verstärkt in *den* Bereich zu zeigen scheinen, der auf der programmatischen Ebene nicht wirklich vorgesehen ist: Und erweist sich nicht *diese* Unvorhersehbarkeit für eine mögliche Konzeptualisierung von Improvisationsprozessen als besonders aufschlussreich?

9. Hans Christian Andersen: Der Improvisator. Roman in zwei Teilen. Aus dem Dänischen von Jörg Scherzer, Cadolzburg: Ars Vivendi 2004, S. 129f.

In Andersens Roman kehrt die Kippfigur zu der an Antonios Improvisation deutlich werdenden Ambivalenz selbst wieder, und zwar in Form eines Gesprächs, das Antonio mit einem anderen Improvisator führt. Dieser, genannt Santini, vertritt die genaue Gegenposition zur Auffassung von Antonio. Man könne letztlich alles auswendig lernen, es gebe Tricks und Finten, wie man die Zuhörer überlisten kann, alles könne durch Vernunft und ein paar Kunstgriffe eingeübt werden. Nicht zufällig heißt es von Santini, er sei »Professor für die französische Sprache«. Das angeblich Natürliche macht diesem Professor keinen Eindruck, er glaubt dieses als Effekt eines durch und durch künstlichen Kalküls durchschauen zu können. Im Gespräch ergreift zuerst Santini das Wort. Er spricht Antonio an, weil er ihn für einen Auftritt als Improvisator gewinnen möchte. Er erklärt kurz das Prozedere, dann schweift er ab und kommt auf seine eigenen Erfahrungen als Improvisator zu sprechen:

»Wir werden Ihnen ein Thema geben«, sagte Santini, »o ja, eine harte Nuß! Aber es wird schon gutgehen! Ich weiß noch, wie ich bebte, als ich zum ersten Male auftreten sollte, aber es ging gut, ich hatte meine Tricks, meine kleinen, unschuldigen Kunstgriffe, wie einem dies die Vernunft gebietet. Ein paar kleine Stücke über die Liebe, das Altertum, die Schönheit Italiens, über Poesie und Kunst kann man auswendig und weiß sie anzubringen, außerdem einige bekannte Gedichte, aber das ist doch selbstverständlich!«
Ich versicherte, ich sei gänzlich unvorbereitet.
»Ja, ja, das sagt man immer«, sagte er lächelnd, »gut, gut. Sie sind ein vernünftiger junger Mann, das wird glänzend verlaufen.«¹⁰

Santini glaubt also Antonio schlicht nicht. Er glaubt nicht, dass dieser unvorbereitet sei. Ja, mehr noch, er wertet Antonios Aussage gar als besonders listigen Trick, um die Zuhörerschaft in die Irre zu führen, er vermutet in diesem Trick eine besonders raffinierte Form von Vernunft, die so weit geht, sogar noch zu leugnen, dass alles einstudiert und also vernünftig in diesem Sinne ist.

Das Überraschende an dieser Szene ist sicherlich dies, dass ausgerechnet Santini, der alles auf Kalkül anlegt, in den Roman eine wirkliche Überraschung, etwas wirklich Neues und, wenn man so will, Unvorhergesehenes hineinträgt. Erneut hat man es also mit dem eben angesprochenen Kräfteverhältnis zu tun, dessen Vektoren gleichsam in die verkehrte Richtung schießen. Ähnlich wie bei Quintilian lässt sich bei Andersen beobachten, dass die Improvisation, die scheinbar nur als Thema vorgesehen ist, offenbar dazu verleitet, auch eine Irritation in den Prozess ihrer Thema-

10. H. C. Andersen: Der Improvisator, S. 235.

tisierung hineinzutragen, und zwar so, dass die Thematisierung selbst von improvisatorischen Elementen durchzogen zu sein scheint. Bei Andersen lässt sich diese Dynamik bereits als eine spezifisch literarische Dynamik ausfindig machen. Er hat sie jedoch keineswegs zum Programm erhoben, eher hat man den Eindruck, dass sie sich *en passant* eingestellt hat.

Verlängert man das Programm, das bei Andersen mit Santini erst angedeutet, aber immerhin schon angedeutet ist, dann kommt man zu einer Poetik, die darauf abzielt, Unvorhersehbarkeit durch eine ganz und gar kalkulierte Anordnung gerade *herzustellen*. Eine solche hergestellte Unvorhersehbarkeit fügt sich in ein Produktionskalkül, das Improvisation nicht mehr, oder nicht mehr alleine, als Bestandteil der Produktion begreift, sondern als Kunst von Seiten der Rezeption einfordert. Im Falle der Literatur ist Improvisation dann ein Modus der Lektüre, und zwar einer, in dem das Rezeptionsprogramm erst entworfen werden muss, weil dieses weder dem gelesenen Text noch sonst einer Vorgabe bereits entnommen werden kann. Die gezielte Provokation eines produktiv werdenden Improvisationsprozesses, der in der Rezeption stattfinden soll, wäre als ›postgeniale Improvisationspoetik‹ zu bezeichnen. Eine solche Poetik, die beispielsweise bei Kleist zu entziffern ist, würde sich entsprechend dadurch auszeichnen, dass sie darauf angelegt ist, die künstlerisch produktiven improvisatorischen Momente in den Akt der ihrerseits produktiv werdenden Rezeption zu verlagern.¹¹

Für das 19. Jahrhundert ließe sich zeigen, dass ›postgeniale Improvisationspoetik‹ mehr und mehr darin besteht, in einer Welt, die zunehmend als geplant und planbar erscheint bzw. so empfunden wird, Momente von Unplanbarkeit zu erzeugen, die einem ethischen Impuls folgen: dem Streben nach Freiheit bei gleichzeitigem Wissen um die Macht von Strukturen. Fluchtlinien einer solchen literarischen Auseinandersetzung mit Freiheit, deren Kehrseite freilich im *Zwang* zur Improvisation besteht, wären etwa bei Dostoevskij und Kafka weiterzuverfolgen. Ferner wären die Aktionen aus dem Umkreis der Situationisten als Folgeerscheinungen einer ›postgenialen Improvisationspoetik‹ zu begreifen. Denn auch dort geht es darum, inmitten einer als festgelegt empfundenen Welt Unvorhersehbarkeit zumindest für einen überschaubaren Kreis von Rezipienten zu ermöglichen. All diese Fluchtlinien markieren den Beginn einer anderen, nicht mehr dem Talent- und Geniegedanken folgenden Geschichte der Improvisation.

11. Diese abschließenden Überlegungen wurden im Sommersemester 2007 zusammen mit Sylvia Sasse anlässlich des gemeinsam geleiteten Seminars »Improvisation. Texte und Theorien zum Unvorhersehbaren« an der Humboldt-Universität zu Berlin entwickelt. Eine Ausarbeitung dieser Überlegungen ist im Rahmen der Aktivitäten des wissenschaftlichen Netzwerkes »Improvisation und Invention« vorgesehen.

Ihren Anfang könnte die Erzählung einer solchen Geschichte nehmen in der Beobachtung Derridas, dass Improvisation »das Schwierigste überhaupt« sei:

»Improvisation ist nicht einfach. Sie ist das Schwierigste überhaupt. Selbst wenn man vor einer Kamera oder einem Mikrofon improvisiert, so gleicht man einem Bauchredner oder überläßt es einem anderen, die Schemata oder Sprache wiederzugeben, die bereits da sind. Viele Vorschriften sind in unseren Köpfen, unserer Kultur vorgeschrieben. Alle Namen sind bereits vorprogrammiert. Allein die Namen hindern uns daran, jemals richtig zu improvisieren. Man kann nicht alles sagen, was man will. Man ist im Grunde verpflichtet, den stereotypen Diskurs zu reproduzieren. Und deshalb glaube ich an die Improvisation. Und ich kämpfe dafür. Aber immer in dem Glauben, daß sie unmöglich ist.«¹²

Literatur

- Andersen, Hans Christian: Der Improvisator. Roman in zwei Teilen. Aus dem Dänischen von Jörg Scherzer, Cadolzburg: Ars Vivendi 2004.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch-Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1991.
- Esterhammer, Angela: »The Cosmopolitan Improvisatore: Spontaneity and Performance in Romantic Poetics«, in: *European Romantic Revue* 16,2 (April 2005), S. 153-165.
- Prauscello, Lucia: »Sculpted Meanings, Talking Statues: Some Observations on Posidippus 142.12 A-B (= XIX G-P) Και εν Προθυροισ Θηκε Διδασκαλιη«, in: *American Journal of Philology* 127, 4 (Winter 2006), S. 511-523.
- Quintilian [Marcus Fabius Quintilianus]: *Institutio oratoria*/Lehrbuch der Redekunst. Lateinisch-Deutsch. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Franz Loretto, Stuttgart: Reclam 2000.
- Weintraub, Wiktor: »The Problem of Improvisation in Romantic Literature«, in: *Comparative Literature* 16,2 (Spring 1964), S. 119-137.

Film

Derrida (XXX 2001). Regie: Kirby Dick/Amy Ziering Kofman.

12. Jacques Derrida, aus einem Interview von 1982, zitiert nach dem Film *Derrida* (Regie: Kirby Dick/Amy Ziering Kofman, 2001).