

Sandra Soltau

Ausgabe #1
Oktober 2013

Die wirtschaftliche Organisationslehre schreibt dem künstlerischen Verfahren des Improvisierens einen Mehrwert zu, der auch für die Arbeitswelt nutzbar gemacht werden könnte. Eine Utopie? Wie und wo wird in den verschiedenen darstellenden Künsten Improvisation praktiziert? Und was für ein Wissen verbirgt sich dahinter?

1. Theorie und Praxis

Improvisation besitzt die seltsame Eigenschaft, als die verbreitetste Form musikalischer Betätigung zugleich die am wenigsten anerkannte und verstandene zu sein. Während sie heute in fast allen Bereichen der Musik eine Rolle spielt, gibt es so gut wie kein Informationsmaterial über sie. Vielleicht ist das unvermeidlich und der Sache sogar angemessen. Improvisation ist ständig im Fluss, niemals stabil und festgeschrieben; sie entzieht sich exakter Beschreibung und Analyse, sie ist von Hause aus unakademisch.

Dies schreibt Derek Bailey Anfang der 1980er Jahre in seinem Buch *Improvisation – Kunst ohne Werk*.¹ Seitdem ist Improvisation vermehrt zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen geworden und es sind zahlreiche Publikationen zu dem Thema erschienen. Wenn man sich mit dem Improvisieren in den verschiedenen Künsten wie zum Beispiel Musik, Theater und Tanz auseinandersetzt, scheinen nur wenige allgemeingültige Aussagen möglich. Die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke stellt jedoch fest, dass kaum ein künstlerisches Verfahren in den Schauspieltheorien des 20. Jahrhunderts so gefeiert wird wie das Improvisieren.²

Auch in den Wirtschaftswissenschaften erfolgt im Bereich der Organisationslehre seit den 80er Jahren eine intensive Auseinandersetzung mit der Improvisation. Improvisation steht hier für eine besondere Art des Handelns, welche Raum für die Reaktion auf Unvorhergesehenes lässt und somit den Wechsel von einer langfristigen Planung hin zu einer kurzfristigen Anpassung an ein sich immer schneller wandelndes und komplexes Wirtschaftssystem ermöglicht. Dieser Wandel der Handlungsparadigmen beruht auf der Überzeugung, das

Improvisieren sei eine lustvolle Tätigkeit, etwas Spielerisches, das im Moment produktiv ist, in dem es den Agierenden erlaubt, sich in ihrem Agieren selbst zu genießen, ja dessen Produktivität ein Effekt des Selbstgenießens im Spiel ist. In dieser Effektivität des Spiels, das mit der Kraft des Selbstgenießens eine quasi unerschöpfliche Ressource verspricht, besteht für die Organisationstheorie ein Mehrwert des Improvisierens.³

Wie entsteht aber dieser „Mehrwert“, der nicht nur seitens der Organisationslehre der Improvisation zugeschrieben wird? Wo wird Improvisation in den Künsten praktiziert, und welches Wissen verbirgt sich hinter der künstlerischen Praxis? Der Begriff ‚Improvisation‘ kann aus dem Lateinischen *videre* – sehen, *providere* – vorhersehen und *improvisus* – unvorhergesehen abgeleitet werden, sowie von dem italienischen Begriff *ex improvviso* – aus dem Stegreif. Das Verfahren kann somit als Gegensatz zur Planung eines Verlaufs bzw. einer Handlung

gesehen werden. Der Handelnde lässt sich bewusst auf das Unvorhersehbare eines Ereignisses ein. 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.“⁴

Improvisieren kann in verschiedenen Stadien eines künstlerischen Produktionsprozesses stattfinden:

- a) als Übung: zum Beispiel in der Theater-, Tanz- und Musikpädagogik
- b) als Vorarbeit für eine künstlerische Produktion
- c) als Live-Performance

In allen drei Situationen findet das Improvisieren niemals vollkommen frei, sondern innerhalb eines Handlungsrahmens statt. Es werden ‚Spielregeln‘ definiert, in deren Rahmen die Musiker, Schauspieler und Tänzer⁵ (inter)agieren. So basiert die Improvisation im konventionellen Jazz zum Beispiel auf melodisch-harmonischen Themen und deren Taktgliederung. Die Aufgabe besteht also darin, eine nach einem festgelegten Taktschema gespielte Harmoniefolge in Melodielinien, Skalen und Arpeggien aufzulösen.⁶ Auch die Elemente Rhythmus, Klang und Form spielen für die Jazzimprovisation eine wichtige Rolle.⁷ Innerhalb dieses Rahmens, der durch das praktische Handlungswissen des Improvisierenden gesetzt wird, vollzieht sich ein ständiger Erneuerungsprozess, in welchem altes Material umgeformt, neu geordnet sowie durch neues Material erweitert wird. Die Einführung neuer Tonfolgen, Klänge und Rhythmen garantiert die Lebendigkeit der improvisierten Musik, die Nachahmung bereits bekannter Improvisationen zerstört sie. Für Derek Bailey ist, neben dem Finden neuer musikalischer Elemente, die Bewahrung des Grundcharakters des Ausgangsmaterials (z.B. ein Jazz-Standard) wichtiges Ziel der Improvisation⁸.

Friederike Lampert macht in ihrer Dissertation über Tanzimprovisation deutlich, dass auch Improvisatoren im Tanz mit Strukturen und kompositorischen Techniken arbeiten. Das völlig Ungeplante tritt somit niemals ein. Auch nicht bei offenen Improvisationen, bei denen keine Absprachen im Voraus getroffen werden, denn diese werden ebenfalls durch habituelle, trainierte Körper vollzogen.⁹ Das habitualisierte Wissen¹⁰ des Tanzenden (das sowohl durch die Tanzausbildung als auch durch die Praxis geprägt wird) ist letztendlich entscheidend für die Formen der tänzerischen Improvisation. Dies verdeutlicht Lampert an zwei Beispielen: die Improvisationen der Balletttänzer in der Kompanie von William Forsythe basieren auf den von Forsythe entwickelten „improvisation technologies“. Durch die Erfahrungen mit diesen Techniken entwickeln die Tänzer einen gewissen Habitus, der charakterisiert ist durch eine

gelassene Körper-Präsenz, isolierte Bewegungen der Körperglieder im Raum, sehr formale Bewegungen ohne „inneren“ Ausdruck, viele Rotationen in den Gelenken, Tanzen auf Socken. Die Tänzer verstehen den Körper als Kompositionsmaterial, sie denken anti-hierarchisch, sie gehen miteinander formale Beziehungen ein, sie tanzen viel nebeneinander bzw. vereinzelt und drücken als Bewegungsmotivation äußerliche Formen aus.¹¹

Im Gegensatz dazu haben Ausdruckstänzer einen anderen tänzerischen Habitus:

die Bewegungen haben mehr Fluss, der Körper wird mehr im Ganzen bewegt, die Bewegungen werden mit bestimmter Dynamik getanzt, die dem Tanz Expressivität verleiht. Zwischenmenschliche Beziehungen werden eingegangen, die die Tänzer mehr als Individuen auszeichnen. Die Tänzer tanzen barfuß um mehr Bodenhaftung zu haben und drücken als Bewegungsmotivation innere Bewegtheit aus.¹²

So geht es in der Tanzimprovisation zwar um die Erfindung neuer Bewegungsfolgen, diese sind aber stets geprägt durch die tänzerische Vergangenheit des Improvisierenden. Für die Improvisation im Theater gelten ähnliche Grundvoraussetzungen. Annemarie Matzke betont für diese

Kunstform vor allem die Notwendigkeit genauer Entscheidungen hinsichtlich der Dramaturgie der Spielsituation.

Essentiell sei nicht nur die Fähigkeit zur Erfindung im konkreten Moment, sondern auch die notwendige Technik, diese Erfindung der Situation gemäß und in der Interaktion mit dem Mitspieler zu realisieren. Sowohl Schauspieler, Tänzer als auch Jazzmusiker können beim Improvisieren entscheiden, ob sie als Antwort auf ihre Mitstreiter Bewegungsmuster oder Themen weiterführen, variieren oder brechen.

2. Entwurf und Zufall im künstlerischen Produktionsprozess

Wenn Entwerfen als handwerklicher, künstlerischer Vorgang sowie auch als kognitiver Prozess verstanden werden kann, ¹³ so könnte es interessant sein, auch das Improvisieren als einen Entwurfsprozess zu betrachten. Der Musiker, Tänzer, Schauspieler entwirft beim Improvisieren ständig neue musikalische Strukturen, Bewegungsformen und Handlungsstränge. Die Besonderheit hierbei ist jedoch, dass die Umsetzung des Entwurfs quasi zeitgleich stattfindet. Bei einer Improvisation vor Publikum ist es aber nicht nur die Umsetzung des Entwurfs, sondern auch die Vermittlung des Entwurfs, die parallel läuft. Umsetzung und Darstellung sind dabei einmalige Aktionen, die nicht wiederholbar sind.

Jazzmusiker, Tänzer und Schauspieler bekommen alle in ihrer Ausbildung Improvisationstechniken vermittelt. Ein Musiker, der nicht stundenlang Skalen auf seinem Instrument geübt hat, wird nicht improvisieren können. Wie kommt es aber, dass Akteure mit dem gleichen handwerklichen Wissen unterschiedliche Improvisationen auf die Bühne bringen? Der Akt der Improvisation wird durch zahlreiche Faktoren bestimmt. Für den Tanz nennt Friederike Lampert zum Beispiel die Responsivität, die Fähigkeit zur Problemlösung, die Schnelligkeit im Denken, im Kombinieren und im Bewegen sowie den aktiven Einsatz von Imagination. ¹⁴ Auch die Interaktion mit dem Publikum und das eigene ‚Wohlfühlen/in Form sein‘ scheint eine nicht unerhebliche Rolle zu spielen. Derek Bailey beobachtet für die Jazz-Improvisation, dass ihre Empfänglichkeit für ihr eigenes Ambiente die Aufführung ungeschützt dem Publikum aussetze. Eine Flucht in die Routine mit dem Bestreben, mindestens eine „Standardaufführung“ hinzubekommen, sei im Konzert nicht möglich. ¹⁵

Als Auslöser für Neues spielt scheinbar der Zufall eine wichtige Rolle. Charles S. Peirce schreibt, dass der Zufall am Werk sein muss, um die Dinge auf lange Sicht aus einem Zustand der Homogenität in einen Zustand der Heterogenität zu überführen ¹⁶. Beim Improvisieren wird der Zufall bewusst zugelassen, das Entscheidende ist der Umgang mit dem Zufall innerhalb des gesetzten Handlungsrahmens und der definierten Spielregeln. Lampert spricht hier von einem Pseudo-Zufall, durch den Neues und Überraschendes erprobt werden kann. ¹⁷

3. Alles im Fluss

Wie kann eine Improvisation, deren Gelingen unter anderem vom Zufall und von der Imagination des Improvisierenden abhängt, überhaupt bewertbar sein? Offensichtlich müssen andere Bewertungskriterien gesucht werden als ‚gut‘ oder ‚schlecht‘. Für William Forsythe ist ein Tanz ‚gelingen‘, wenn während der Improvisation die Überwindung von bewussten Körperbewegungen erreicht wird: „[...] dann würde der Körper übernehmen und würde tanzen wo Du nicht weiter weißt. Ich sehe das als eine idealisierte Form des Tanzens: nicht zu wissen, sondern es dem Körper überlassen, dich zu tanzen.“ ¹⁸ Diesen Zustand des „Überlassens“ beschreibt auch der Theaterwissenschaftler Dietmar Sachser in seinen Überlegungen zum „Spielflow“, der sich seiner Meinung nach dann einstellt, wenn Handlung und Bewusstsein verschmelzen und somit das Gefühl entsteht, alles liefe wie von selbst. Sachser beschreibt den „Spielflow“ als Zustand der Selbstvergessenheit bei gleichzeitig gesteigerter Wahrnehmung innerer und äußerer Vorgänge, verbunden mit einem flüssigen Handlungsvollzug. ¹⁹ Letzterer setzt voraus, dass die Ausführenden immer die passenden Antworten auf die Zufälle finden, mit denen sie konfrontiert werden.

Aus diesen Überlegungen könnte man ableiten, dass eine Improvisation nur als ‚gelungen‘ bezeichnet werden kann, wenn sich ein Spielfluss einstellt und beibehalten werden kann. Kai van Eikels beobachtet diesbezüglich, dass beim gemeinsamen Improvisieren automatisch jeder Einzelne eine Gutachterrolle übernimmt. Jeder Improvisator müsse nicht nur selbst Entscheidungen treffen, die andere zu überraschenden Wendungen veranlassen, sondern auch eine Urteilskompetenz an den Tag legen, indem er die Ereignisse durch das, was er daraus macht bewerte. Die Beurteilung der Improvisation finde somit nicht durch das Publikum, sondern durch die Mitglieder des Ensembles statt. ²⁰

Der Jazzmusiker Steve Lacy schreibt: „Improvisation reizt mich, weil sie mir etwas gibt, das auf keinem anderen Weg zu erlangen ist. Eine Frische, eine bestimmte Qualität, die in der Komposition unmöglich zu erreichen ist. Es hat etwas mit der »Kante« zu tun. Immer am Rande des Unbekannten zu stehen und ständig zum Sprung bereit sein“. ²¹ So bringt das Improvisieren für Künstler verschiedener Sparten wohl tatsächlich einen ‚Mehrwert‘. Bleibt die Frage, wie in einer wirtschaftlichen Organisationseinheit eine ‚gelungene‘ Improvisation aussehen könnte. Inwieweit gibt es bei den Mitgliedern eines Teams ein gemeinsames habituelles Wissen, die Fähigkeit zur Imagination und vor allem den Mut zum Risiko und zur bewussten Einbindung des Zufalls, die für die Improvisation unabdingbar scheinen?

- 1 Derek Bailey: *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987, S. 7.
2 Vgl. Annemarie Matzke: „Der Unmögliche Schauspieler“, in: Hans-
Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, dies. (Hg.):
Improvisieren – Paradoxien des Unvorhersehbaren, Bielefeld 2010,
S. 161-182, hier S. 161.
- 3 Kai van Eikels: „Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention
Economy“, in: Bormann, Brandstetter, Matzke (Hg.): *Improvisieren.
Paradoxien des Unvorhersehbaren* (wie Anm. 2), S. 125-160, hier S.
126.
- 4 Bormann, Brandstetter, Matzke: „Improvisieren – Eine Eröffnung“,
in: Dies. (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*
(wie Anm. 2), S. 7-19, hier S. 7.
- 5 Aus pragmatischen Gründen benutze ich hier durchgehend die
männliche Form.
- 6 Vgl. Derek Bailey: *Improvisation – Kunst ohne Werk* (wie Anm. 1), S.
85.
- 7 Vgl. Sigi Busch: *Improvisation im Jazz, Ein dynamisches System*,
Mainz 1996, S. 23.
- 8 Vgl. Derek Bailey: *Improvisation – Kunst ohne Werk* (wie Anm. 1), S.
85.
- 9 Vgl. Friederike Lampert: *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie –
Verfahren – Vermittlung*, Bielefeld 2007, S. 37.
- 10 Friederike Lampert wendet in ihrer Dissertation das
Habitus-Konzept von Pierre Bourdieu an. Vgl. Lampert:
Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung
(wie Anm. 9), S. 118-126.
- 11 Ebd., S. 125.
12 Ebd., S. 125.
- 13 Vgl. Barbara Wittmann: „Papierprojekte“, in: Lorenz Engell,
Bernhard Siegert (Hg.): *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*
1 (2012), S. 123-138, hier S. 136.
- 14 Vgl. Friederike Lampert: *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie –
Verfahren – Vermittlung* (wie Anm. 9), S. 179.
- 15 Vgl. Bailey: *Improvisation – Kunst ohne Werk* (wie Anm. 1), S. 80.
- 16 Vgl. Charles S. Peirce: „Entwurf und Zufall“, in: Helmut Pape
(Hg.): *Naturordnung und Zeichenprozess*, Frankfurt a.M. 1991, S.
113-125, hier S. 121.
- 17 Vgl. Lampert: *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren –
Vermittlung* (wie Anm. 9), S. 127.
- 18 William Forsythe: „Bewegung beobachten. Ein Interview mit William
Forsythe“, in: William Forsythe, Astrid Sommer (Hg.):
Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye
. Stuttgart 1999, S. 25.
- 19 Vgl. Dietmar Sachser: „Theaterspielflow“, in: Bernd Stegemann
(Hg.): *Lektionen 4 – Schauspielen Ausbildung*, Berlin 2010, S. 72.
- 20 Vgl. van Eikels: „Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention
Economy“, in: Bormann, Brandstetter, Matzke (Hg.): *Improvisieren –
Paradoxien des Unvorhersehbaren* (wie Anm. 2), S. 144.
- 21 Zitiert nach Bailey: *Improvisation. Kunst ohne Werk* (wie Anm. 1),
S. 98.