

ROLAND BORGARDS

## LITERATUR UND IMPROVISATION

Benjamins *Auf die Minute* und die Geschichte  
der literarischen Improvisationsästhetik\*

### 1

Der kühne Entschluß bildet das Zentrum einer kleinen Erzählung, die Walter Benjamin unter dem Pseudonym Detlef Holz am 6. Dezember 1934 in der *Frankfurter Zeitung* publiziert hat. Die Erzählung trägt die Überschrift *Auf die Minute* und beginnt folgendermaßen:

Nach monatelanger Bewerbung hatte ich von der Sendeleitung von D ... den Auftrag bekommen, die Hörerschaft zwanzig Minuten lang mit einem Bericht aus meinem Spezialgebiet, der Bücherkunde, zu unterhalten. Für den Fall, daß meine Plauderei Anklang fände, stellte man mir eine regelmäßige Wiederholung solcher Berichte in Aussicht. Der Abteilungsleiter war liebenswürdig genug, mich darauf hinzuweisen, daß ausschlaggebend neben dem Aufbau solcher Betrachtungen die Art und Weise des Vortrags sei. »Anfänger«, sagte er, »begehen den Irrtum zu glauben, sie hätten einen Vortrag vor einem mehr oder weniger großen Publikum zu halten, das nur eben, zufällig, unsichtbar sei. Nichts ist verkehrter. Der Radiohörer ist fast immer ein einzelner [...]. Sie müssen sich also verhalten, als wenn Sie zu einem einzelnen sprächen – oder auch zu vielen einzelnen, wenn Sie wollen; keinesfalls aber zu vielen Versammelten. Das ist das eine. Und nun noch ein Zweites: Halten Sie sich genau an die Zeit. Wenn Sie es nicht tun, so müssen wir es an Ihrer Stelle, und zwar indem wir rücksichtslos ausschalten. Jede Verspätung, sogar die kleinste, hat, wie wir aus Erfahrung wissen, die Neigung, sich im Programmverlauf zu vervielfachen. Greifen wir da nicht im Augen-

\* Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Fassung meiner Antrittsvorlesung, gehalten am 9. Juni 2006 an der Justus-Liebig-Universität Gießen.

blick ein, so gerät unser Programm aus den Fugen. – Also vergessen Sie nicht: zwanglose Vortragsart! Und auf die Minute schließen!«<sup>1</sup>

Die Ausgangslage dieser Erzählung scheint einfach: Ein Ich bewirbt sich um Arbeit und bekommt einen Auftrag sowie einige wohlgemeinte Ratschläge. Zugleich jedoch führt dieser narrative Auftakt auch in eine ästhetiktheoretische Problemlage ein, in deren Raum die Erzählung das schwierige Verhältnis von Literatur und Improvisation entfalten wird. Diese Lage läßt sich durch zwei Oppositionspaare charakterisieren: zum einen Text und Performanz, zum anderen Norm und Denormierung.

Zunächst zu dem von der Erzählung eingeführten Gegensatz zwischen Text und Performanz: Der Gegenstand der Radiosendung sollen Bücher sein, also: Texte. Die Radiosendung selbst jedoch ist kein Text, sondern eine mündliche Rede, eine »Plauderei«, die sich an eine »Hörerschaft« richtet. Sie ist also ein akustischer Auftritt: eine Performance. Und sie hat einen spezifischen medialen Ort: das Radio. Die Spannung zwischen Textualität einerseits und Performativität andererseits wird noch doppelt verstärkt: Denn erstens ist die mündliche Performance ihrerseits als die theatrale Exekution eines Manuskriptes – also eines Textes – geplant. Und zweitens wird von dieser mündlichen Performance wiederum in einer Zeitungserzählung – also in einem Text – berichtet. Die narrative Ausgangslage ist also alles andere als einfach, sie erscheint vielmehr als eine kompliziert verschachtelte Konstruktion, als die Inszenierung eines symmetrisch aufgebauten polymedialen Amalgams: Vor dem Leser liegt ein Zeitungstext über eine Radiosendung, deren mündlicher Vortrag auf einem schriftlichen Manuskript beruht, das seinerseits von Büchern handelt. Vor dem Zeitungsläser liegt also ein Text über die Radiosendung einer Lesung eines Textes über Texte.

Schon diese knappe Beschreibung macht deutlich, daß sich der Gegensatz von Textualität und Performativität auch mit der Opposition von Schriftlichkeit und Mündlichkeit fassen läßt. Nun spielt die Zeit für Schrift und mündliche Rede jeweils eine andere Rolle. Die Schrift gibt sich auf den ersten Blick als eine der Zeit fern stehende Form der Sprache, die atemporale Dimension ist in ihr gewissermaßen dominant. Erst auf einer zweiten Ebene – sei es im Sinne eines systemtheoretischen *reentry*, sei es im Sinne einer dekonstruktiven *différance* – ist die Schrift ihrerseits von der Zeit affiziert, ist jede Textualität an einen performativen Vollzug gebunden. Die mündliche Rede hingegen vollzieht sich ganz offensichtlich in der Zeit, sie

<sup>1</sup> Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. I-VII, Frankfurt/M. 1972-1989; hier: Bd. IV/2, S. 761.

betont ihre eigene Temporalität. Und erst auf einer zweiten Ebene ist die Rede ihrerseits von der Schrift affiziert, ist jede Performanz gebunden an eine textuelle Grundstruktur. Benjamins Erzählung betont zunächst den Gegensatz. Denn verbunden mit der mündlichen Rede – in Benjamins mediensensibler Konstruktion: mit »Plauderei« und »Radio« – ist die Anmutung von Präsenz, von Gegenwärtigkeit, von Augenblickshaftigkeit, von Nähe und Unmittelbarkeit. Die Rede ergeht ganz im Jetzt. Der Schrift hingegen – mit Benjamin: der Zeitung als Medium, in dem die Erzählung publiziert wird, und dem »Manuskript«<sup>2</sup> als Medium, von dessen Radiovortrag die Erzählung berichtet – werden Momente der Differenz, der Absenz, des Abstandes, der Abwesenheit zugesprochen. Die Schrift wird als zeithobene Sprachform eingeführt. Über diesen unterschiedlichen Bezug auf die Zeit stellt Benjamin zugleich Speicher- und Vollzugsmedien einander gegenüber: Speichermedien wie Zeitung und Manuskript sind vor allem räumlich, statisch und atemporal organisiert; Vollzugsmedien wie Rede und Radio arbeiten vor allem temporal, dynamisch und atektonisch.

Benjamins kleine Erzählung bemüht sich sichtlich, die Frage der Zeit in ihr thematisches Zentrum zu rücken: Von der Zeit spricht der Titel (*Auf die Minute*), die Zeit steckt im ersten Wort der Erzählung, dem temporalen Adverb »Nach«, sowie in deren zweiten Wort, dem temporalen Adjektiv »monatelanger«, und sie bekommt noch im ersten Satz einen genauen Rahmen: »zwanzig Minuten lang« soll die Spezialistenplauderei dauern. Zudem konzentriert sich der zweite Ratschlag des Abteilungsleiters ganz und gar auf die Frage des Zeitmanagements.

Innerhalb des gegebenen Zeitrahmens wird dem Vortragenden ein offener Handlungsspielraum gewährt. Zugleich jedoch wird ein bestimmter Moment maximal belastet: die letzte Sendesekunde. Dieser belastete Augenblick – »Greifen wir da nicht im Augenblick ein, so gerät unser Programm aus den Fugen« – ist ein entscheidender Augenblick, ein Augenblick der Entscheidung und der Gefahr, ein Augenblick, der die Kühnheit des Redners herausfordern wird.

Mit der Frage nach dem Zeitmanagement ist man bei dem zweiten strukturgebenden Gegensatzpaar der Erzählung angelangt: Norm und Denormierung. Für den Umgang mit der Zeit werden Regeln aufgestellt, Normen vorgegeben. Normen kommen von oben. Nicht umsonst ist in der Erzählung von der »Sendeleitung« die Rede und vom »Abteilungsleiter«. Wer die Macht hat, hat das Recht. Wer sich bewirbt, hat sich dem unterzuordnen. Der mögliche Erfolg der Bewerbung wird entsprechend zweideutig umschrieben. In Aussicht gestellt wird dem Aspiranten »regelmä-

<sup>2</sup> Ebd.

ßige Wiederholung solcher Berichte«. Regelmäßig, das heißt zum einen: in definierten Abständen wiederkehrend. Das heißt zum anderen aber auch: regelgemäß, der Regel folgend, normenkonform. Die Regel wird vom Gesetzgeber in aller Freundlichkeit gesetzt: »Der Abteilungsleiter war liebenswürdig genug, mich darauf hinzuweisen ...«. Hinter dieser Liebenswürdigkeit steht jedoch ein klarer Imperativ: »Also vergessen Sie nicht: zwanglose Vortragsart! Und auf die Minute schließen!«. Zudem dient die Liebenswürdigkeit dazu, den Imperativ im Befehlsempfänger zu implementieren, also die von außen an den Redner herangetragene Norm zu dessen eigener Sache, zu seinem inneren Willen zu machen. Auf daß der Mensch will, was er muß.

Nun bezieht der Abteilungsleiter die Regel auf einen möglichen Regelverstoß. Er präsentiert seine Norm als Antwort auf die Gefahr der Denormierung. Es ist genau diese Gefahr, die vom belasteten Augenblick der letzten Sendesekunde ausgeht: »Jede Verspätung, sogar die kleinste, hat [...] die Neigung, sich im Programmverlauf zu vervielfachen. Greifen wir da nicht im Augenblick ein, so gerät unser Programm aus den Fugen.« Die Verletzung der Zeitregel wäre demnach fundamentaler Natur. Die gut gefügte Programmordnung gerät aus den Fugen, schlittert ins Ungefüge; die kleine Abweichung von der Norm führt zu einem vielfachen, letztlich nicht mehr zu steuernden Kontrollverlust, zur großen Denormierung. In diesem Widerspiel von Norm und Denormierung werden dem Ich-Erzähler zwei Möglichkeiten gegeben: Entweder exekutiert er selbst die Norm: »Halten Sie sich genau an die Zeit.« Oder die Norm wird über ihn hinweg an ihm exekutiert: »Wenn Sie es nicht tun, so müssen wir es an Ihrer Stelle, und zwar indem wir rücksichtslos ausschalten.« Souverän scheint hier zu sein, wer im belasteten Augenblick der Entscheidung die Hand am Schalter hat.

Über die Temporalität sind die beiden zentralen Oppositionspaare des Textes miteinander verknüpft. Denn die Frage der Zeit bestimmt sowohl den Gegensatz von Norm und Denormierung als auch den Gegensatz von Textualität und Performativität. Wie der Text, so präsentiert sich auch die normierende Regel als der Zeit entrückt: Text und Norm liegen in einem anderen Register als der akute Augenblick. Performance und Normverletzung hingegen sind genau an diesen akuten Augenblick gebunden. Denn wie die Performanz, so ist auch der denormierende Regelverstoß ein Ereignis in der Zeit. Die Erzählung hat mithin schon in ihrem ersten Absatz zwischen den atemporalen Speichermedien Zeitung und Manuskript einerseits und den temporal dynamisierenden Vollzugsmedien Radio und Rede andererseits einen klar strukturierten, das Folgende bestimmenden Handlungs- und Argumentationsraum abgesteckt. Auf der einen Seite steht die zeitlose Ordnung von Text und Norm. Auf der anderen Seite steht

der mit akutem Entscheidungsdruck belastete Augenblick von Performativität und regeldurchbrechender Denormierung.

Der Ich-Erzähler braucht Arbeit und entschließt sich deshalb zunächst zur Regelbefolgung:

Mit diesen Anweisungen nahm ich es sehr genau; auch hing von der Aufnahme meines ersten Vortrages viel für mich ab. Das Manuskript, mit dem ich mich zur angesetzten Stunde auf dem Sender einfand, hatte ich mir zu Hause laut vorgetragen und nach der Uhr kontrolliert. Der Ansager empfing mich zuvorkommend, und ich durfte es als besonderes Zeichen des Vertrauens auffassen, daß er darauf verzichtete, mein Debut aus einer anstoßenden Kojе zu überwachen. Zwischen Ansage und Abmeldung war ich mein eigener Herr. Zum ersten Male stand ich in einem modernen Senderraum, wo alles der vollendeten Bequemlichkeit des Sprechenden, der zwanglosen Entfaltung seiner Fähigkeiten dient. Er kann an ein Stehpult treten oder sich in einem der geräumigen Sessel niederlassen, er hat die Wahl zwischen den verschiedensten Lichtquellen, er kann sogar auf und ab gehen und das Mikrophon dabei mit sich führen. Endlich hält eine Standuhr, deren Zifferblatt nicht Stunden, sondern nur Minuten markiert, ihm gegenwärtig, wieviel der Augenblick in dieser abgedichteten Kammer gilt. Mit dem Zeigerstand vierzig mußte ich fertig sein.

Ich hatte gut die Hälfte meines Manuskripts abgelesen, als ich den Blick wieder der Standuhr zuwandte, auf welcher der Sekundenzeiger die gleiche Kreisbahn, die dem Minutenweiser vorgezeichnet ist, mit sechzigfacher Geschwindigkeit zurücklegt. War mit zu Hause ein Regiefehler unterlaufen? Hatte ich mich jetzt im Tempo vergriffen? Klar war das eine, daß zwei Drittel meiner Redezeit verstrichen waren. Während ich Wort für Wort mit verbindlichem Tonfall weiter ablas, suchte ich im stillen fieberhaft einen Ausweg. Nur ein kühner Entschluß konnte helfen, ganze Abschnitte mußten geopfert, die zum Schluß leitenden Betrachtungen dafür improvisiert werden. Aus meinem Text mich herauszureißen, war nicht gefahrlos. Aber mir blieb keine Wahl. Ich nahm alle Kräfte zusammen, überschlug, während ich eine lange Periode ausspann, mehrere Manuskriptseiten und ging schließlich glücklich, wie ein Flieger auf seinem Flugfeld, im Gedankenkreis des Schlußabschnittes nieder. Aufatmend sammelte ich gleich darauf meine Papiere, und im Hochgefühl der Parforceleistung, die ich vollbracht hatte, trat ich vom Stehpult weg, um gelassen meinen Mantel überzuziehen.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Ebd., S. 761f.

Alle im Eingangsabschnitt gesetzten Bezugspunkte bleiben auch für den weiteren Verlauf der Geschichte von Bedeutung. Zunächst die Spannung zwischen Textualität und Performativität: die Wortserie »Manuskript«, »Abschnitte«, »Text«, »Manuskriptseiten«, »Schlußabschnitt[ ]« und »Papiere« steht gegen »Vortrag[ ]«, »laut vorgetragen«, »Ansage und Abmeldung«, »Sprechende[r]«, »abgelesen«, »Redezeit«, »verbindliche[r] Tonfall«, »ablas«. Des Weiteren die Zeit: »zur angesetzten Stunde«, »nach der Uhr«, »Standuhr«, »Zifferblatt«, »Stunden« »Minuten«, »gegenwärtig«, »wieviel der Augenblick [...] gilt«, »Zeigerstand«, »Standuhr«, »Sekundenzeiger«, »Minutenweiser«, »Geschwindigkeit«, »Tempo«, »Redezeit«. Sodann die Norm: Es gibt »Anweisungen«, es wird »kontrolliert« und »überwach[t]«, der Redner übernimmt als sein »eigener Herr« »zwanglos[ ]« die Aufsicht über sich selbst. Und schließlich gibt es die Gefährdung der Norm, den »Regiefehler«, den Augenblick, in dem sich jemand im rechten Maß »vergriffen« hat.

Aus diesem Fehler heraus entsteht die Notwendigkeit des Improvisierens. Denn jetzt schon, nicht erst später, kommt der belastete, der entscheidende Augenblick. Plötzlich und unvermutet ist eine neue, unregulierte Situation eingetreten. Eine Entscheidung muß jetzt, augenblicklich, akut getroffen werden, ohne absichernden Rückgriff auf eine übergeordnete Norm, auf ein vorab gegebenes Gesetz, auf einen zuvor geschriebenen Text: Dies ist der Augenblick des kühnen Entschlusses. Solch eine Situation ist gefährlich: »Aus meinem Text mich herauszureißen, war nicht gefahrlos.« In diesem Augenblick der Improvisation verselbständigt sich das performative Element und emanzipiert sich von seiner textuellen Vorlage. Der Redner sieht sich gezwungen, sich aus seinem Text »herauszureißen«, den Rückhalt seines regulierten Manuskriptes zu verlassen, sich ganz in das weniger vorstrukturierte Reich der Rede zu begeben. Die Seiten werden überschlagen, die klaffende Lücke im Text wird von einer gewandten Rede-„Periode« überbrückt: »Ich [...] überschlug, während ich eine lange Periode ausspann, mehrere Manuskriptseiten«. So stellt Benjamin die Improvisation auf die Seite der Performanz, der Denormierung, des akuten Augenblicks; sie ereignet sich in einem temporal dynamisierten Medium. Zugleich rückt Benjamin die Improvisation in eine möglichst große Ferne zu Text und Norm, löst er sie ganz aus dem Raum einer atemporal statischen Medialität.

Anlaß des Improvisierens ist dabei ein Unfall, Anlaß ist der Einbruch von etwas Unvorhergesehenem – und genau dies ist die Wortbedeutung von »improvisus«: das Unvorhergesehene. Dieser Einbruch in den Radiovortrag geschieht zudem von außen. Denn die unvermutet knappe Zeit hat nichts mit dem Thema des Vortrages, der Bücherkunde zu tun. Die Impro-

vision folgt also nicht einer internen Logik, sondern ergibt sich als Reaktion auf eine externe Störung. Oder anders formuliert: Als Quellpunkt der Improvisation inszeniert Benjamins Erzählung erstens die Kontingenz, insofern es zur plötzlichen Augenblicksbelastung ganz und gar unabsichtlich kommt, und zweitens die Heteronomie, insofern die plötzliche Augenblicksbelastung nicht durch einen inneren Grund, sondern durch äußere Umstände bestimmt wird.

## 2

Benjamins Erzählung charakterisiert die Improvisation also mittels eines fünfgliedrigen Merkmalsbündels – bestehend aus Performanz, Denormierung, Temporalität, Kontingenz und Heteronomie – und verortet sie damit zugleich im Raum einer temporal und performativ organisierten Medialität. Diese meines Erachtens sehr treffende Charakterisierung möchte ich nun in einen weiteren systematischen wie historischen Kontext stellen: Wie steht es um das Verhältnis von Literatur und Improvisation? Und wie hat sich dieses Verhältnis im Laufe der Geschichte entwickelt? Die folgenden vier Skizzen sind dabei als erster Aufriß einer ästhetischen Fragestellung zu verstehen, deren detaillierte Ausarbeitung noch aussteht.<sup>4</sup>

## ERSTE SKIZZE: IMPROVISATION ZWISCHEN DEN KÜNSTEN

Heute erscheint die Musik als der natürliche künstlerische Ort der Improvisation.<sup>5</sup> Hier bildet sie den Gegenbegriff zur Komposition und kommt in unterschiedlichen Ausprägungen vor – etwa als bestimmendes Prinzip in der so genannten Frei Improvisierten Musik, als charakteristischer Moment des Jazz, als untergeordnetes Element in einigen zeitgenössischen Kompositionen der E-Musik oder als Authentizitätsmarker beim *live-act* der Popmusik.

<sup>4</sup> Vgl. zu den bisher vorhandenen Forschungsansätzen z.B. Edgar Landgraf, *Improvisation. Paradigma moderner Kunstproduktion und Ereignis*, in: *paraplui* 17, 2003; Angela Esterhammer, *Spontaneous Overflows and Revivifying Rays. Romanticism and the Discourse of Improvisation. The 2004 Garnett Sedgewick Memorial Lecture, Vancouver 2004*; Klaus-Jürgen Röhms, *Polyphonie und Improvisation. Zur offenen Form in Günter Grass' Die Rättin*, New York u.a. 1992.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Peter Niklas Wilson, *Hear and now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999; Sabine Fleißt, *Der Begriff der »Improvisation« in der neuen Musik*, Köln 1997.

Ein zweiter künstlerischer Bereich, in dem das Prinzip der Improvisation immer wieder eine Rolle spielt, ist der zeitgenössische Tanz.<sup>6</sup> Gegenbegriff zur Improvisation ist hier nicht die Komposition, sondern die Choreographie. Wie im Falle der Musik, kann auch beim Tanz die Improvisation verschiedene Funktionen übernehmen. So gibt es einen dezidiert anti-choreographischen Improvisationstanz; es gibt aber auch einen im Grunde choreographierten Tanz, in den improvisatorische Elemente integriert sind. Und schließlich wird die Improvisation bisweilen auch als Mittel eingesetzt, um eine Choreographie zu erarbeiten.

Neben Musik und Tanz kennt auch das Theater improvisatorische Formen,<sup>7</sup> etwa im Stegreiftheater von Volksbühnen oder in Wettkämpfen zwischen Improvisationstheater-Mannschaften.<sup>8</sup> Diese improvisierenden Theater gelten allerdings als theatrale Sonderformen; ihr ästhetischer Wert wird – ob zu Recht oder zu Unrecht – meist gering eingeschätzt.

Die improvisationsnahen Künste Musik, Tanz und Theater sind alleamt in einem unmittelbaren Sinne performativ; immer ist das ästhetische Produkt eine Handlung, eine Aktion, ein *acting*, eine Performance. So verwundert es nicht, daß auch die gesamte Performance-Kunst offen ist für das Prinzip der Improvisation.<sup>9</sup> Performativität, das ließ sich schon Benjamins Erzählung entnehmen, ist als ästhetische Vollzugsform die Voraussetzung für eine improvisierende Kunst.

Fragt man nach der Bedeutung, die das Prinzip der Improvisation für die Literatur haben kann, dann drängt sich aus dieser Perspektive zunächst eine zurückhaltende, skeptische Antwort auf. Denn das Medium der Literatur scheint zunächst einmal der Text zu sein, und der Text wiederum steht, so jedenfalls inszeniert es Benjamins Erzählung, als atemporales Speichermedium in größter Ferne zum performativen Prinzip der Improvisation und deren temporal dynamisierter Medialität. Aus dieser Perspektive erscheint die Literatur als eine improvisationsferne Kunst.

Besonders deutlich wird diese Ferne im Blick auf Kanonisierungsprozesse klassischer Autoren. Denn produziert wird in solchen Prozessen im-

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Friederike Lampert, Kommunikation in der Gruppenimprovisation. Verschlüsselte Verständigung beim Ballett Freiburg Pretty Ugly, in: Antje Klinge, Martina Lecker (Hrsg.), Tanzforschung 13. Tanz Kommunikation Praxis, Hamburg 2003, S. 77-90; dies., Tanzimprovisation auf der Bühne. Entdeckung von Nicht-Choreographierbarem, in: Gabriele Klein, Christa Zipprich (Hrsg.), Tanz Theorie Text, Münster, Hamburg, London 2002, S. 445-456.

<sup>7</sup> Vgl. zur Improvisation zwischen Tanz und Theater Ronald Blum, Die Kunst des Fügens. Über Tanztheaterimprovisation, Oberhausen 2004.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Keith Johnstone, Spontaneität, Improvisation und Theatersport, Berlin 2004.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Hayel Smith, Roger Dean, Improvisation, hypermedia and the arts since 1945. Performing arts studies, Bd. 4, Amsterdam 1997.



mer wieder ein fünffach charakterisiertes Werk, das Element für Element dem Prinzip der Improvisation entgegensteht: Dem Werk wird eine textuelle Struktur gegeben, es wird von performativen Anteilen bereinigt; es erhält einen normativen Anspruch, keinen denormierenden; es wird für die Ewigkeit zubereitet und dem Augenblick entzogen; betont wird seine Notwendigkeit, nicht seine Kontingenz; und schließlich soll es autonom sein, nicht heteronom bestimmt. So gesehen haben wir es bei dem Verhältnis von Literatur und Improvisation also mit einer Distanzbeziehung zu tun.

Trotz dieser Distanz gibt es zwei Möglichkeiten, wie Literatur und Improvisation miteinander ins Spiel kommen, zum einen dort, wo Improvisation als *Inhalt* der Literatur verhandelt wird, und zum anderen dort, wo Improvisation die *Form* der Literatur bestimmt. Für die erste Möglichkeit bietet Benjamins Erzählung *Auf die Minute* ein treffendes Beispiel. Improvisation ist hier das, wovon erzählt wird, sie ist der Gegenstand der Textes. Prominentere Fälle einer solchen Improvisationsliteratur sind etwa *Franz Sternbalds Wanderungen* (1789) von Ludwig Tieck, *Corinne ou l'Italie* (1807) von Madame de Staël oder auch *Improvisatoren* (1835) von Hans Christian Andersen.

Die andere, nicht den Inhalt, sondern die Form fokussierende Möglichkeit einer improvisatorischen Literatur ergibt sich zunächst auf einer ganz pragmatischen Ebene dort, wo die Produktion von Literatur in einer improvisierenden Performance erfolgt, etwa in der Tradition des *story telling*, in den Improvisationstechniken des *creative writing*<sup>10</sup> oder in den Auftritten bei einem *poetry slam*. Zu beachten ist hierbei allerdings, daß die improvisierende Produktion von Literatur nicht selbst Literatur im Sinne eines geschriebenen Textes ist, sondern vor allem eine Performance, ein Auftritt, ein theatrales Ereignis. Auch wenn aus der Improvisation ein Text hervorgeht, ist dieser Text selbst nicht improvisationsförmig. Der mediale Aggregatzustand hat sich verändert: Das Flüssige ist fest geworden. Entstanden ist ein Werk; vorbei ist die Improvisation, diese – mit einer auf die Musik gemünzten Titelformulierung von Derek Bailey – »Kunst ohne Werk«.<sup>11</sup> Als abgeschlossenes und zeitenthobenes Produkt verweist es in seiner nun atemporalen Medialität allenfalls wie ein Überrest oder eine Spur zurück auf seinen improvisationshaltigen Produktionsprozeß. Doch selbst wenn der Produktionsprozeß von Literatur nicht als Performance aufgeführt wird, wird er bisweilen in Kategorien der Improvisation be-

<sup>10</sup> Vgl. z.B. Gundel Mattenklott, *Literarische Improvisation. Eine Sammlung von Schreibspielen und literarischen Übungen*, 2., erw. u. überarb. Auflage, Berlin 1991.

<sup>11</sup> Derek Bailey, *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987.

schrieben. Anvisiert wäre damit die Improvisation als produktionsästhetisches Prinzip.

## ZWEITE SKIZZE: EINE KURZE GESCHICHTE DER LITERARISCHEN IMPROVISATIONSÄSTHETIK

Aus der Perspektive eines heute gängigen Literaturbegriffs scheint es also fraglich oder doch zumindest schwierig, Literatur und Improvisation zusammenzubringen. Betrachtet man diese Konstellation jedoch mit Blick auf ihre Geschichte, dann kehrt sich die Problemlage in ihr Gegenteil. Denn historisch gesehen hatte die Improvisation zunächst gerade in der Literatur ihre Heimat. Mehr noch: Literatur war Improvisation. Dies gilt vor allem für die Aöden, die Dichter-Sänger des frühen heroischen Zeitalters in Griechenland.<sup>12</sup> Mit dem Übergang von einer dominant mündlich vorgetragenen zu einer vor allem schriftlich organisierten Literatur hat die Improvisation zwar bald schon ihre zentrale Stellung eingebüßt, bleibt aber weiterhin ein beachtetes und geschätztes Element im literarischen Betrieb. So gilt etwa noch das italienische 17. und frühe 18. Jahrhundert mit seinen berühmten Improvisatoren und der Kunst der *Commedia dell'arte* als eine Blütezeit literarischer Improvisation.<sup>13</sup>

Während aus systematischer Perspektive also zweifelhaft scheint, ob Literatur und Improvisation überhaupt zusammenzubringen sind, kehrt sich die Frage aus historischer Perspektive um: Wann, wie und mit welchen Folgen ist die Improvisation aus der Literatur verschwunden? Auf diese dreifache Frage läßt sich mit einer dreifachen Hypothese antworten. Wann: im 18. Jahrhundert. Wie: per Gesetz. Mit welchen Folgeerscheinungen: dem Genie.

Um das Verschwinden der Improvisation aus der Literatur nachzuvollziehen, lohnt ein kleiner Umweg über die Theatergeschichte.<sup>14</sup> Im frühen 18. Jahrhundert wurde auf der Bühne allenthalben improvisiert. Seine Verkörperung fand das Prinzip der Improvisation im Hanswurst, der stets ungereimte Grobheiten von sich zu geben verstand. Dieser stegreif-

<sup>12</sup> Vgl. z.B. Joachim Latacz, Tradition und Neuerung in der Homerforschung. Zur Geschichte der Oral-Poetry-Theorie. Originalbeitrag, in: ders., Homer. Tradition und Neuerung. Wege der Forschung, Darmstadt 1979, S. 25-47.

<sup>13</sup> Vgl. Britta Brandt, Das Spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini, Bd. 1: Zum Verhältnis von Improvisation und Schriftkultur in der *Commedia dell'Arte*, Wilhelmsfeld 2002.

<sup>14</sup> Vgl. zum Folgenden auch Beatrix Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, Spaßtheater im 18. Jahrhundert, Paderborn 2003, S. 152-165.

spielende Hanswurst folgte keinem Text und keiner Norm; er agierte augenblicksbezogen und willkürlich, angestachelt von äußeren Anreizen. Es ist zwar bekannt, daß der Hanswurst den Theaterreformen des 18. Jahrhunderts zum Opfer fiel. Es verdient aber in unserem Zusammenhang besondere Beachtung, daß diese Opferung auf dem Altar des Gesetzes und mit dem Beil des Textes vollzogen wurde.

Das Gesetz wird zunächst um 1730 von Johann Christoph Gottsched in seinem *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* und der Vorrede zu seinem *Sterbenden Cato* als eine ästhetische Norm formuliert. Gottsched fordert gegen die »pöbelhafte[n] Fratzen und Zoten« der »Harlekins Lustbarkeiten«<sup>15</sup> ein »regelmäßiges«<sup>16</sup> Drama. Regelmäßig, das heißt bei Gottsched ganz unbedingt: einer Regel folgend, normenkonform. Der Begriff des »regelmäßigen Dramas« wird in den folgenden fünfzig Jahren zum Kampfbegriff, dessen antiimprovisatorische Stoßrichtung noch bis in Benjamins Rede von den in Aussicht gestellten »regelmäßigen« Radioarbeiten nachklingt.

Das von Gottsched ästhetisch formulierte Anti-Improvisations-Gesetz wird wenig später auch als staatliches Gesetz im engeren Sinne erlassen, am nachhaltigsten und mit dem Argument einer polizeilich zu regulierenden Volks- und Staatsgesundheit in Wien auf den Vorschlag von Joseph von Sonnenfels<sup>17</sup> durch Joseph II. Die auf den 15. März 1770 datierende Resolution verbietet »das extemporiren« und »alles geflissentliche Zusetzen, Abändern, oder aus dem Stegreif, ohne vorgängige gleichmäßige Billigung der Censur, an das publicum stellende Anreden, auf das schärfeste«. <sup>18</sup> Nach dem »ersten Übertretungsfall« kommt »ein dergleichen acteur oder actrice [...] auf 24 Stunden in Arrest«; beim »zweyten Übertretungsfall« wird ein Berufsverbot ausgesprochen.<sup>19</sup> Als Überwachungsmittel für dieses Gesetz dient der Text: Auf der Bühne des Theaters darf nur gesprochen werden, was sich der Schrift des Dramas entnehmen läßt. Seither wirken Norm und Text als effektive Anti-Improvisa.

<sup>15</sup> Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke*, hrsg. v. Joachim Birke u. P. M. Mitchell, 12 Bde, Berlin, New York 1968-1987; hier: Bd. 2, S. 5.

<sup>16</sup> Vgl. z.B. ebd., S. 13; vgl. vor allem ebd., Bd. 6/2, S. 359, Gottscheds Ruf nach deutschen »Poeten [...], die selbst etwas regelmäßiges machen können.«

<sup>17</sup> Vgl. Joseph von Sonnenfels, *Pro Memoria für die Richtlinien der künftigen Theatralcensur*, in: Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl (wie Anm. 14), S. 227-228.

<sup>18</sup> Joseph II, *Pro Memoria des Professors Sonnenfels Die Einrichtung der Theatral Censur betr[effend]: Resol[ution]: Billet an Grafen Rudolf Chotek*, in: Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl (wie Anm. 14), S. 229-230, S. 229.

<sup>19</sup> Ebd.

Entscheidend an diesen ästhetik- und rechtsgeschichtlichen Eingriffen durch Gottsched und Sonnenfels ist, daß in ihnen die Improvisation überhaupt erst als Regelverstoß qualifiziert wird. Schon zuvor erschöpft sich der improvisatorische Akt nicht einfach in einer Regelanwendung; gleichwohl spielt – bei den Aöden wie in der *Commedia dell'arte* oder in der musikalischen Improvisationskunst des 17. und frühen 18. Jahrhunderts – die gezielte Beherrschung komplexer Regelsysteme eine zentrale Rolle. Ein möglicher Gegensatz von Improvisation und Gesetz wird also nicht aus dem Bereich der künstlerischen Improvisation heraus entwickelt, sondern ausgehend von Normansprüchen – seien diese nun ästhetischer oder juridischer Provenienz. Die Improvisation ist also nicht von alleine und nicht schon immer im Konflikt mit der Norm. In einer historischen Perspektive entspringt die Übertretung vielmehr erst dem Verbot.

### DRITTE SKIZZE: GENIE UND IMPROVISATION

Das gesetzliche Verbot der Improvisation ist Teil einer allgemeinen Neubestimmung im Verhältnis von Kunst und Norm, wie sie von Literaturtheorie und ästhetischer Theorie der 1760er und 1770er Jahre forciert vorangetrieben wird. Deshalb läßt sich das Improvisationsverbot unmittelbar mit der Etablierung des Genie-Gedankens verknüpfen. Historisch gesehen tritt das Genie an die Stelle des Improvisators und inkorporiert dabei zugleich einige zentrale Elemente der Improvisation. Dies läßt sich etwa an den ästhetiktheoretischen Entwürfen von Karl Philipp Moritz ablesen.<sup>20</sup> Dessen Theorie des autonomen Genies muß in ihrer äußersten Konsequenz zugleich die Unmöglichkeit eines rein genialen Schaffensaktes vorführen. Denn eine absolut autonome und absolut notwendige Kunst würde sich in der Produktion eines einzigen Werkes erschöpfen. Schon allein die Tatsache, daß es mehr als ein Kunstwerk gibt, wird damit zum Beweis, daß Kontingenz und Heteronomie aus der künstlerischen Produktion nicht ausgeschaltet werden können und nicht ausgeschaltet werden sollen. Es überrascht deshalb nicht, daß Moritz sich zeitgleich zu seinen Entwürfen einer Autonomieästhetik in seinen Reisetagebüchern begeistert mit den

<sup>20</sup> Vgl. vor allem die Aufsätze *Die metaphysische Schönheitslinie* und *Über die bildende Nachahmung des Schönen* in: Karl Philipp Moritz, Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. Frankfurt/M. 1999, Bd. 2, S. 950-991; vgl. hierzu im Zusammenhang mit der Improvisation auch Landgraf, Improvisation (wie Anm. 4).

römischen Improvisatoren auseinandersetzt.<sup>21</sup> Die aus der Literatur ausgetriebene Improvisation wirkt im Genie weiter.

Das Genie wird im Rahmen dieser ästhetiktheoretischen Entwürfe zu einer Deck- und Vermittlungsfigur der Improvisation. Es schafft zwar einen Text, bezieht sich dabei aber zugleich auf den performativen Moment der Produktion. Es schöpft zwar für die Ewigkeit, aber aus dem präsenten Augenblick heraus. Sein Werk entfaltet zwar normative Kraft, aber insofern es selbst nicht einer Norm folgt, sondern eine Norm setzt, ist ihm auch eine Spur des Gesetzesbruchs eingeschrieben. Das geniale Werk zielt zwar auf Notwendigkeit und Autonomie, denn ein Text ist im Rahmen der Genie- und Autonomieästhetik genau dann gut, wenn sich sein Gehalt und seine Gestalt notwendig aus inneren Gründen ergeben; in diesem genialen Werk gibt es aber auch einen Kern der Kontingenz und der Heteronomie, aus dem heraus autonome Kunst entsteht.

Indes besteht zwischen dem Genie und der Improvisation neben diesem Bedingungs- zugleich auch ein Konkurrenzverhältnis. Denn in den ästhetischen Entwürfen zum Genie wird dessen Fundierung in der Improvisation selten betont, meist stillschweigend übergangen und bisweilen offensiv abgestritten. So dominiert in diesen Theorien die ordnende, reduzierende, normierende Kraft des schöpferischen Prozesses. Dessen improvisatorischer Kern wird bestenfalls als notwendige Startparadoxie der Kunstproduktion benannt und damit zugleich entschärft. Diese in der Struktur des Geniegedankens selbst begründete entschärfende Tendenz verstärkt sich historisch zunächst dort, wo die Geniekonzeption in die Phase ihrer klassizistischen Verhärtung eintritt, und sodann nochmals mit der Kanonisierung der nun klassisch genannten Autoren im Verlauf des 19. Jahrhunderts.

Eine Scharnierfunktion übernimmt hier eine Debatte, die um 1800 ausgehend von der Altphilologie geführt wird.<sup>22</sup> Wie, so lautet die verhandelte Frage, verhält sich das improvisatorische Element, das sich bei den Aöden wie auch noch bei Homer bemerken läßt, zu den Improvisatoren Italiens aus dem 17. und 18. Jahrhundert, und wie steht zu beidem die neue, auf Autonomie und Genie gründende zeitgenössische Literatur? In diesen Debatten begegnet beides: sowohl eine aufwertende Anerkennung der Improvisation, etwa bei Moritz, Herder oder den Brüdern Schlegel, als auch deren scharfe Abwertung, etwa in Welckers 1820 erstmals publiziertem

<sup>21</sup> Vgl. Karl Philipp Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, in: ders., *Werke in zwei Bänden*, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Frankfurt/M. 1999, hier: Bd. 2, S. 411-848, S. 680ff.

<sup>22</sup> Vgl. zu dieser Debatte auch Latacz, *Tradition und Neuerung in der Homerforschung* (wie Anm. 12).

Aufsatz über *Aöden und Improvisatoren*.<sup>23</sup> Im Effekt aber werden genau in dieser altphilologisch orientierten Debatte Elemente der Improvisation in die moderne Konzeption der Kunst – gleichsam als ästhetikgeschichtliche Schmuggelware – eingeführt.

Die Arbeit des Genies, so will es die im Laufe des 19. Jahrhunderts sich retrospektiv entwerfende bürgerliche Kunstideologie, durchläuft allenfalls in ihrem Anfang einen Augenblick der Improvisation. Nach diesem Beginn jedoch scheint die geniale Kunstproduktion darin zu bestehen, sich systematisch von der Improvisation zu entfernen. Das Genie übersetzt Kontingenz in Notwendigkeit, Heteronomie in Autonomie, Temporalität in Zeitlosigkeit, Handlung in Text; entsprechend transformiert sich in der Arbeit des Genies der Zustand medialer Fluidalität in ein Produkt von medialer Stabilität. Kurz: Das Genie übersetzt die Improvisation in ein Werk.

Das Ziel dieser Bewegung, dieser Fluchtbewegung weg von der Improvisation, ist der Sinn, die Bedeutung, zeichentheoretisch gesprochen: das Signifikat. Wo Form war, soll Inhalt werden. Allerdings formiert sich nur eine knappe Generation nach den genieästhetischen Entwürfen von Moritz, Herder und Goethe mit der Frühromantik eine literarische Bewegung, deren gezielt spielerischer, ludistischer Umgang mit der Sprache zu einer Privilegierung der Zeichenoberfläche und der Materialität des Mediums führt. Sinn und Bedeutung treten hinter Klang und Form zurück. Entsprechend bemühen sich frühromantische Texte immer wieder, das Prinzip der Improvisation auf Dauer zu stellen. Äußerst konsequent betreibt dies etwa Friedrich Schlegel in seiner Abhandlung *Über die Unverständlichkeit*. Dieser Text, der selbst eine implizite Theorie der literarischen Improvisation entfaltet, endet seinerseits mit einer Glosse, mit einer improvisierenden Verarbeitung eines Goethe-Gedichts.<sup>24</sup> Schon ein flüchtiger Blick auf die letzte der vier Strophen des Gedichts gibt einen Eindruck davon, wie weit die improvisatorische Privilegierung des Sprachklangs und der Zeichenoberfläche gehen kann:

Mögen sie geläufig schwatzen,  
Was sie dennoch nie begreifen.  
Manche müssen irre schweifen,  
Viele Künstler werden platzen.  
Jeden Sommer fliegen Spatzen,

<sup>23</sup> Vgl. F. G. Welcker, *Aöden und Improvisatoren*, in: ders., *Kleine Schriften*, Zweiter Teil. Neudruck der Ausgabe von 1845, Osnabrück 1973, S. LXXXVII–CI.

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Günter Oesterle, *Zum Spannungsverhältnis von Poesie und Publizistik unter dem Vorzeichen der Temporalisierung*, in: Wolfgang Bunzel u.a. (Hrsg.), *Romantik und Vormärz*, Bielefeld 2003, S. 199–211, S. 205ff.

Freuen sich am eignen Schalle:  
 Reizte dies dir je die Galle?  
 Laß sie alle selig spielen,  
 Sorge du nur gut zu zielen,  
 Und wer steht daß er nicht falle.<sup>25</sup>

Bedenkt man, daß Schlegels Text und mit ihm diese klangvollen Zeilen den Abschluß seines Zeitschriftenprojekts *Athenäum* bilden, dann wird klar, daß aus frühromantischer Sicht die Improvisation nicht den zu überschreibenden Beginn der künstlerischen Arbeit darstellt, sondern vielmehr deren bis zum Ende durchzuhaltendes Prinzip.

#### VIERTE SKIZZE: IMPROVISATION ZWISCHEN DE- UND RENORMIERUNG

Genie und Improvisation sind sich also nah und fern zugleich. Dies gilt auch mit Blick auf die Frage der Norm. Das Genie steht zwar grundsätzlich auf der Seite des Gesetzes, insofern es selbst eine Norm setzt und normative Effekte zeitigt; es trägt aber, insofern es neue Gesetze setzt und nicht alte Gesetze bestätigt, in sich ein Moment der Gesetzesübertretung. Entsprechendes läßt sich – mit umgekehrten Vorzeichen – auch für die Improvisation formulieren. Zwar steht sie – seit und dank der ästhetischen und juristischen Verbote des 18. Jahrhunderts – auf der Seite des Gesetzesbruchs, des deregulierenden Einbruchs der Kontingenz in die normierte Ordnung. Doch eignet ihr zugleich ein renormierender, oder schlicht: normierender Effekt. Dies läßt sich knapp an einer Anekdote aus der Theaterwelt vorführen, die Heinrich von Kleist am 14. November 1810 in seinen *Berliner Abendblättern* publiziert.

Herr Unzelmann, der, seit einiger Zeit, in Königsberg Gast-Rollen gibt, soll zwar, welches das Entscheidende ist, dem Publico daselbst sehr gefallen: mit den Kritikern aber (wie man auch aus der Königsberger Zeitung ersieht) und mit der Direktion viel zu schaffen haben. Man erzählt, daß ihm die Direktion verboten, zu improvisieren. Hr. 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, in Mitten der Bretter, zur großen Bestürzung des Publikums, Mist fallen ließ: wandte er sich plötzlich, indem er die Rede unterbrach, zu

<sup>25</sup> Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), hrsg. v. Hans Eichner, Paderborn u.a. 1967, S. 372.

dem Pferde und sprach: »Hat dir die Direktion nicht verboten, zu improvisieren?« – Worüber selbst die Direktion, wie man versichert, gelacht haben soll.<sup>26</sup>

Zunächst entfaltet diese Anekdote nochmals die Problemlage, die sich aus der Geschichte der Improvisation im 18. Jahrhundert ergeben hat. Die Rede ist von »Verbot« und »Befehl«, ausgesprochen von einer »Direktion«; eine von oben verfügte Norm trifft auf einen willigen, die Widerspenstigkeit verabscheuenden Befehlsempfänger; die Improvisation findet ihr vorläufiges Ende. Dann jedoch passiert ein Unvorhergesehenes, ein wörtliches »Improvisus«, ein Zufall, Einfall, in diesem Fall: der Fall von Mist aus einem Pferdehintern. Dieser Pferdemit ist für das aufgeführte Theaterstück kontingent und heteronom. Dem gegenüber faßt Herr Unzelmann einen kühnen Entschluß, den Entschluß zur Improvisation. Kleist inszeniert diesen Entschluß mittels seines Lieblingszeitwortes »plötzlich« als die Sache eines belasteten Augenblicks, als hoch temporalisiertes Moment; er markiert des Weiteren den Unterschied zwischen einem textbezogenen und einem freien Vortrag mit der Unterscheidung von »Rede« und »Sprechen«; und er betont schließlich das Prinzip der Unterbrechung als Einbruch in die vorgegebene Textordnung: Herr Unzelmann »wandte [...] sich *plötzlich*, indem er die *Rede unterbrach*, zu dem Pferde und *sprach*«. Mit dieser Handlung widersetzt sich Unzelmann zudem explizit dem von der Direktion erlassenen Improvisationsverbot.

Performanz, Denormierung, Temporalität, Kontingenz und Heteronomie – alle Zeichen deuten auf Improvisation. Die besondere Qualität von Unzelmanns improvisatorischer Entscheidung liegt darin, daß sie die Improvisation, ihr Verbot und ihr kontingentes Hereinbrechen in die Theaterordnung selbst zum Inhalt der improvisatorischen Form erhebt: »Hat dir die Direktion nicht verboten, zu improvisieren?«

Nun steht Unzelmanns improvisatorischer Einsatz zwar in doppelter Hinsicht außerhalb der Norm: Er vollzieht sich in einer durch fallenden Pferdemit außerordentlichen Situation, und er widersetzt sich einem verfükten Befehl. Zugleich jedoch bewegt er sich auch wiederum auf die Norm zu. Denn Unzelmanns improvisierende Reaktion auf das Unvorhergesehene verschärft nicht einfach die zufällig entstandene Unordnung, sie integriert vielmehr den Einbruch des Unvorhergesehenen in den Sinnzusammenhang der Theateraufführung. So gelingt es Unzelmann, mittels

<sup>26</sup> Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 3, Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hrsg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M. 1990, S. 363f. Zur Improvisation bei Kleist, allerdings ohne Verweis auf diese Anekdote, vgl. auch Landgraf, Improvisation (wie Anm. 4).



eines Normbruchs die denormierte Situation zu renormieren. Wie das Genie, so dient hier die Improvisation der Kontingenzbewältigung. Deshalb weiß auch die Direktion, daß sie das Improvisieren zwar für den Normalfall verbieten, im Ausnahmefall aber nicht nur zulassen, sondern sogar wünschen muß, weshalb sie sich in dieser Situation sofort lachend auf die Seite des Improvisators schlägt.

## 3

Die vier Skizzen umreißen die Grundlinien einer noch auszuführenden, historisch informierten ästhetischen Theorie literarischer Improvisation: Aus heutiger Sicht ist die Literatur zwar eine improvisationsferne Kunst. Dennoch kann die Improvisation sowohl den Inhalt als auch die Form der Literatur mitbestimmen. Zudem zeigt ein Blick in die Geschichte der theatralen und literarischen Improvisationsästhetik, daß Literatur und Improvisation erst spät einander entgegengesetzt werden. Als historisches Korrelat dieser Entgegensetzung sowie als Deck- und Konkurrenzfigur der Improvisation erscheint das Genie. Als improvisatorisches Gegenmodell zum Ernst des Genies wiederum erscheint das frühromantisch improvisierende Spiel mit dem Klang, das offene Spiel mit den Zeichen und der Materialität des Mediums. Und schließlich ist wie das Genie auch die Improvisation von einer Ambivalenz zwischen De- und Renormierung durchzogen.

„Nur ein kühner Entschluß«, so heißt es in Benjamins Erzählung, »konnte helfen, ganze Abschnitte mußten geopfert, die zum Schluß leitenden Betrachtungen dafür improvisiert werden«. Fast könnte es scheinen, als sei hier kein konsequenter Improvisator bei der Arbeit, sondern als habe ein Genie den unerwarteten Augenblick medialer Fluidität glücklich restabilisiert und so Kontingenz in Notwendigkeit übersetzt, Heteronomie in Autonomie, Temporalität in Zeitlosigkeit, Handlung in Text, kurz: die Improvisation in ein Werk. So sieht es wohl auch der Ich-Erzähler selbst: »Aufatmend sammelte ich gleich darauf meine Papiere, und im Hochgefühl der Parforceleistung, die ich vollbracht hatte, trat ich vom Stehpult weg, um gelassen meinen Mantel überzuziehen.«<sup>27</sup> Friedrich Schlegel wäre wenig beeindruckt gewesen.

Allerdings ist Benjamins Erzählung mit diesem Akkord von Sammlung, Hochgefühl, Leistung und Gelassenheit noch nicht an ihr Ende gelangt. Der Ich-Erzähler fährt vielmehr fort:

<sup>27</sup> Benjamin, Gesammelte Schriften (wie Anm. 1), S. 762.

Nun hätte eigentlich der Ansager eintreten sollen. Aber er ließ auf sich warten, und ich wandte mich nach der Tür um. Dabei fiel mein Blick noch einmal auf die Standuhr. Ihr Minutenzeiger wies sechsunddreißig! – noch volle vier Minuten bis vierzig! Was ich vorhin im Fluge erfaßt hatte, mußte der Stand des *Sekundenzeigers* gewesen sein! Nun begriff ich das Ausbleiben des Ansagers. Im gleichen Augenblick aber umfing mich die Stille, die noch eben wohltuend gewesen war, wie ein Netz. In dieser, der Technik und dem durch sie herrschenden Menschen bestimmten Kammer, überkam mich ein neuer Schauer, der doch dem ältesten, den wir kennen, verwandt war. Ich lieh mir selbst mein Ohr, dem nun auf einmal nichts als das eigene Schweigen entgegengönte. Das aber erkannte ich als das des Todes, der mich eben jetzt in tausend Ohren und in tausend Stuben zugleich hinraffte.

Eine unbeschreibliche Angst überkam mich und gleich darauf eine wilde Entschlossenheit. Retten, was noch zu retten ist, sagte ich zu mir selbst, riß aus der Manteltasche das Manuskript, nahm unter den übergangenen Blättern das erste beste und begann mit einer Stimme, die mein Herzklopfen mir zu übertönen schien, fortzulesen. Einfälle durfte ich nicht mehr von mir verlangen. Und da das Stück Text, das ich erwischt hatte, kurz war, so dehnte ich die Silben, ließ die Vokale ausschwingen, rollte das r und schob gedankenvolle Satzpausen ein. Noch einmal erreichte ich so das Ende – diesmal das richtige.<sup>28</sup>

Erst in einem zweiten Anlauf also wird es ernst mit der Improvisation. Die fieberhafte Suche nach einem Ausweg mutiert zu einer unbeschreiblichen Angst, der kühne Entschluß weicht einer wilden Entschlossenheit. Die improvisatorische Rettung der Situation beginnt mit einer zufallsgesteuerten Textauswahl; die nun folgende Rede wird über den pulsierenden Beat des Herzschlags gelegt. Anders als die erste Improvisation ist das Reden nun nicht mehr von einem »Gedankenkreis« reguliert und zielt nicht mehr auf die Produktion von Sinn und Bedeutung: »Einfälle durfte ich nicht mehr von mir verlangen.« Die noch möglichen Modulationen beziehen sich nun nur noch auf die Zeichenoberfläche, auf das Signifikantenmaterial, auf den Klang. Die improvisierende Sprache neigt immer mehr dazu, sich in reiner Performanz aufzulösen. Hörbar bleibt allein die fundamental instabile Materialität des Mediums. Und so werden auch erst jetzt, in diesem letzten improvisatorischen Augenblick, die medialen Möglichkeiten des Radios voll ausgeschöpft: »so dehnte ich die Silben, ließ die Vokale ausschwingen,

<sup>28</sup> Ebd., S. 762f.

rollte das r und schob gedankenvolle Satzpausen ein.« Daran hätte Friedrich Schlegel seine Freude gehabt.

Doch es ist das Schicksal dieser radikalen Improvisation, nicht als solche erkannt zu werden:

Der Ansager kam und entließ mich, verbindlich, wie er mich vorhin empfangen hatte. Meine Unruhe aber hielt an. Als ich darum am nächsten Tag einen Freund traf, von dem ich wußte, daß er mich gehört hatte, fragte ich beiläufig nach seinem Eindruck. »Es war sehr nett«, sagte er. »Nur hapert es eben immer mit den Empfängern. Meiner hat wieder eine Minute vollkommen ausgesetzt.«<sup>29</sup>

Literarische Improvisationen lassen sich leicht mit technischen Defekten verwechseln. Deshalb sind sie oft so unauffällig. Genau gegen diese Unauffälligkeit agiert Benjamins Erzählung. Sie bietet eine Zeitungsplauderei über das Spezialgebiet der ästhetischen Improvisation und schärft damit die Aufmerksamkeit für improvisatorische Formen.

„Es war sehr nett«: Das mag sagen, wer vom Improvisieren nichts versteht oder nichts hält. Wer aber den Freuden der Improvisation nicht abgeneigt ist, dem lösen sich aus der verschwiegenen Minute schwingende Vokale und knatternde Konsonanten.

<sup>29</sup> Ebd., S. 763.