

Gundel Mattenklott

## Literarische Improvisation

Literarische Improvisation, eine alte Spielart literarischer Produktivität, bezeichnet unvorbereitetes, spontanes Dichten als Bestandteil einer bewußt ästhetisch gestalteten Geselligkeit. In Italien erlebte sie eine Blütezeit an den Renaissancehöfen; auch die aristokratische Hof- und Salonkultur Frankreichs im 17. Jahrhundert bot den gesellschaftlichen Rahmen für eine differenzierte, überwiegend als Gesprächsspiel mündlich realisierte literarische Improvisationskultur. Ansätze gab es in Deutschland im Umkreis der barocken Sprachgesellschaften, doch blieben Verbreitung und Wirkung recht begrenzt. *"In der deutschen Literatur spielt das Impromptu keine Rolle."* konstatiert der Große Brockhaus von 1931. Ende des 17. Jahrhunderts - diesmal zitiere ich die neue Brockhaus-Enzyklopädie *"machten öffentlich auftretende Improvisatoren aus der freien gesellschaftlichen Unterhaltung einen Beruf."* Die berufliche Tätigkeit des Improvisators, der z.B. auf Zuruf von Stichworten Gedichte und Lieder verfaßte, gab es noch bis ins 19. Jahrhundert hinein. Dem *Schriftsteller* gegenüber vertrat er die ältere Kultur mündlicher Dichtung.

Das nicht-professionelle gesellige Dichten war mit der Professionalisierung nicht zugleich verschwunden, vielmehr wurde es seit dem späten achtzehnten Jahrhundert im gebildeten Bürgertum neu belebt. Man dichtete in den bürgerlichen Salons so wie man Hausmusik machte. Darüber hinaus spielte die poetische Improvisation eine Rolle in der Festgestaltung aller sozialer Schichten; gereimt wurde - und wird - mit fließenden Übergängen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit - zu Hochzeiten und jeder Art von Jubiläen. Gereimte Trinksprüche und *Bierzeitungen* gehören zu Betriebsfesten und Abiturientenparties. Ein berühmtes Beispiel geselligen Dichtens findet sich in Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*: Bei einem Spreewaldausflug wird die Fontanesche Gesellschaft von einem Lübbenauer Kantor begleitet, der einen Korb voller verheißungsvoller Flaschen mit sich führt. In einem Spreewaldwirthaus wird die mittägliche Mahlzeit eingenommen, es gibt Hecht dazu den mitgebrachten Wein. Die fröhliche Gesellschaft unterhält sich mit *Leberreimen*, einem seit dem 17. Jahrhundert beliebten Typ des Eßspruchs mit stereotyper, von der Gesellschaft zu ergänzender Anfangszeile: *Die Leber ist von einem Hecht und nicht von ...* Fontane und seine Reise begleiter dichten weiter: *"...einem Schleie / Der Fisch will trinken, gebt ihm was, daß er vor Durst nicht schreie."*<sup>1</sup>

Als in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre unseres Jahrhunderts die literarische Öffentlichkeit der Produktivität nicht-professioneller Autoren erneut besondere Aufmerksamkeit widmete, galt ihr Interesse nicht diesen volkstümlichen unterhaltenden Formen, auch nicht ihren anspruchsvolleren intellektuellen Spielarten; es richtete sich vielmehr auf die politischen und psychologischen Aspekte des Schreibens von jedermann und jederfrau. Das politisch durch die Emanzipationsbewegung wache Lesepublikum wünschte, sich durch die subjektive Darstellung der

Berufs- und Alltagswelten von Menschen verschiedenster sozialer Herkunft zu informieren, die Schreibenden erhofften sich im gesellschaftlichen Rahmen Veränderung durch Veröffentlichung oder im persönlichen Bereich Selbstvergewisserung und Lösung aus psychischen Krisen. Die Spielregel, die zum geselligen Dichten gehört hatte, interessierte nicht. Im Mittelpunkt standen Inhalt und Botschaft des Textes. Das neue Zauberwort, von dem nicht zuletzt ästhetische Erfrischung und Belebung erhofft wurde, hieß *Authentizität*. Das traditionelle literarische Regelwerk schien ungeeignet, sie zu garantieren. Die sogenannte *Schreibbewegung*, die in den achtziger Jahren aus den studentischen Zirkeln und Randgruppen in den gesamten Bildungsbereich expandierte und bis heute einen populären Beitrag zur Freizeitgestaltung leistet, ist weniger literarisch geprägt als therapeutisch.

Neben dem Aufschwung und der Vervielfachung von Psychotherapien seit den siebziger Jahren hat die Didaktik des Deutschunterrichts an der Ausgestaltung der Werkstätten und -workshops, der Literaturcafés und Seminare der Schreibbewegung einen großen Anteil. Angeregt durch die Diskussion über den aus Amerika importierten Kreativitätsbegriff und beflügelt durch die antiautoritäre Pädagogik ging es der neueren Deutschdidaktik darum, den Literaturunterricht aus der traditionellen Dominanz von Analyse und Interpretation zu befreien und Ansätze eines produktiven Umgangs mit Literatur zu fördern. Im Umkreis dieser Bemühungen stellte ich in meinem 1979 erschienenen Buch *"Literarische Geselligkeit - Schreiben in der Schule"* verschiedene historische Spielarten nicht-professionellen und spielerischen Schreibens vor. Mein Interesse richtete sich auf eine Demokratisierung literarischer Bildung über die Leseförderung durch Bibliotheken und ähnliche Einrichtungen hinaus: Ich war (und bin) der Ansicht, daß in unserer Gesellschaft jeder Mensch das Recht darauf hat, Anteil am Besten zu haben, was die Menschheit hervorgebracht hat - an der Kunst im weitesten Wortsinn. Dazu gehört auch die Förderung eigener ästhetischer Produktivität als Quelle von Genuß und Erkenntnis.

Daß die Freiheit zu schreiben allein weder Authentizität eines Textes noch Erkenntnisgewinn und Genuß für Autor und Leser verbürgt, hatte sich nach der ersten Euphorie des spontanen *Drauflos-Schreibens* schnell herausgestellt. Die literarische Öffentlichkeit verlor auch bald das Interesse an den zahllosen *Selbstverständigungstexten*. In Schule, Erwachsenenbildung und therapeutischer Szene wurden verschiedene Wege eingeschlagen, Schreiblust und Schreibbedürfnis vieler Bevölkerungsgruppen durch differenziertere Aufgabenstellungen zu fördern. Mein Interesse war von Anfang an der Rückgriff auf die Spielregeln, die der älteren literarischen Improvisation zugrunde lagen und die, auf welchem Niveau auch immer, an jedem literarischen Werk ihren Anteil haben. In Literaturrecherchen, im Dialog mit Menschen gleichen Interesses und unterschiedlicher Profession und beim praktischen Erproben in Werkstätten der außerschulischen Jugendarbeit und der Erwachsenenbildung bildete sich ein Ensemble von Spielregeln und experimentellen Übungen heraus, das ich 1984 als Unterrichtshilfe im damaligen *Pädagogischen Zentrum Berlin*<sup>2</sup> unter dem Titel *"Literarische Improvisation"* veröffentlichte<sup>3</sup>. Meines Wissens hat sich diese Formulierung nicht durchgesetzt, obgleich die darunter versammelten Spiele längst recht weit verbreitet sind.

Literarhistorische und -theoretische Grundlagen meiner Improvisationsübungen habe ich mehrfach, am ausführlichsten in einem Aufsatz "*Spielregeln in der Literatur*" von 1985 dargestellt.<sup>4</sup>

Das Wort *Impromptu*, im weiteren Wortsinn das Produkt des Improvisierens bezeichnend, geht auf das lateinische *in promptu* zurück, das heißt: *zur Hand, zur Verfügung, leicht*. Das deutsche Wort für Improvisation, *Stegreif*, hat eben diese Bedeutung. Ursprünglich war der Stegreif ein "*Reif, Ring zum Besteigen des Pferdes*", und in dieser konkreten Bedeutung wurde das Wort verwendet noch lange nachdem sich in der frühen Neuzeit bereits die Bedeutungsverlagerung angebahnt hatte; dies geschah zur Zeit der berittenen Wegelagerer, die sich vom Straßenraub ernährten, mit der Wendung *sich vom stegreif nehmen*, als "*von der hand in den mund*" (Grimms Deutsches Wörterbuch). Im 17. und 18. Jahrhundert ist dann die übertragene Bedeutung schon selbstverständlich, die im Wörterbuch so umschrieben wird: "*ohne grosze vorbereitung, ohne lange überlegung, keck, eilig, gleichsam wie der fröhliche reitersmann schnell noch etwas erledigt, auch wenn er schon im sattel sitzt und ohne abzusteigen*". Aus dem Stegreif wird gesprochen, geschrieben, musiziert, gewandert und gereist, aus dem Stegreif verliebt man sich, wird ein Entschluß gefaßt und werden Feste gefeiert; hat man keinen festen Lebensplan, lebt man *aus dem Stegreif*.

Die Wortgeschichte gibt eine Reihe von Hinweisen auf eine Ästhetik der Improvisation: Was *zur Verfügung, zur Hand* ist, beherrscht man, wie der Reiter, der *im Stegreif* allerlei erledigen kann, weil er das Reiten beherrscht. Man braucht dann keine große Vorbereitung, und das zu Erledigende geht schnell *von der Hand*. Schnelligkeit und Sicherheit sind demnach Eigenschaften improvisatorischen Handelns. Spontaneität ist eine andere: Man verliebt sich aus dem Stegreif. Darin schwingt eine Andeutung von Gelingen mit, ebenso wie beim Entschluß oder dem aus dem Stegreif gefeierten Fest - sonst würde man wohl von einem überstürzten Handeln sprechen. Das Bild des schnellen und *fröhlichen* Reiters evoziert das vom *Kairos*, dem *richtigen Augenblick* oder der *Gelegenheit*, die der Glückliche - und Schnelle und Geschickte - beim Schopf zu fassen vermag. Auch den glücklichen Finder assoziiert man - er sucht nicht, er findet, wie der, der sich *aus dem Stegreif* verliebt.

Diese aus der Wortgeschichte abgeleiteten Charakteristika eignen sich zu einer ersten Bestimmung der künstlerischen Improvisation, wie sie mir für alle Künste zu gelten scheint. Die Grenze zwischen Improvisation und anderen Formen künstlerischer Produktivität verläuft nicht, wie die oben skizzierten Geschichte der literarischen Improvisation nahelegt, zwischen Professionalität und Dilettantismus. Im Gegenteil - die sichere Beherrschung einer Kunst ist Voraussetzung improvisatorischen, d.h. schnellen und sicheren Handelns. Sie allein allerdings genügt nicht - es bedarf einer Prise Spontaneität, einer Offenheit und *Keckheit*, eines *frischen Muts*, von dem bei Grimm die Rede ist, alles Verhaltensmodalitäten, die nicht selbstverständlich mit der Beherrschung von Handwerk oder Technik einhergehen. Können und Spontaneität müssen zusammenkommen, damit Improvisation gelingen kann. Für die Spannung zwischen Profession und Dilettantismus heißt das: Weder garantiert dem professionellen Künstler allein die Beherrschung seiner

Materialien und Verfahren das Gelingen der Improvisation, noch dem Dilettanten seine unbefangene Keckheit und Spontaneität. Improvisation ist ein künstlerisches Verfahren und auf höchstem Niveau der Professionalität ebenso möglich wie im Bereich des experimentierenden Dilettantismus, d.h. auch in der ästhetischen Erziehung.

In den älteren Traditionen literarischer Improvisation stehen Regeln der Dichtkunst für das gesellige Dichten und Erzählen zur Verfügung. Ohne ein *berufener* Dichter zu sein, kann man die Regeln dieser Kunst beherrschen. Mit dem Zusammenbruch des literarischen Regelwerks, das an Theorie und Literatur der Antike orientiert war, kam im 18. Jahrhundert diese Verfügbarkeit des Dichtens ans Ende. Dichtung schien nur noch dem *Originalgenie* möglich, Inspiration ein unzugänglicheres Geheimnis denn je. Gegenläufig verstärkt sich im 19. Jahrhundert das Interesse daran, das Geheimnis zu ergründen und das Räderwerk, die Maschinerie der Inspiration zu erforschen. Edgar Allan Poe ist einer der ersten: In seiner *"Methode der Komposition"* analysiert er sein 1844 geschriebenes Gedicht *"Der Rabe"* und lehnt alle intuitiven Anteile am literarischen Schaffen ab. *"Meine Absicht ist, deutlich zu machen, (...) daß das Werk Schritt um Schritt mit der Präzision und Folgerichtigkeit eines mathematischen Problems seiner Vollendung entgegengeht."*<sup>5</sup> Damit ist ein zukunftsweisender Weg literarischer Improvisation eröffnet: Dichtung als mathematische Aufgabe, die der Autor sich selbst (oder im geselligen Umgang anderen) stellt und deren Lösung der Text darstellt.

Eine andere Richtung ist mit Kleists Aufsatz *"Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden"* (1805/06) eingeschlagen, in dem er die Behebung eigener Schreibblockaden thematisiert, die rhetorische Improvisation Mirabeaus analysiert und darlegt, wie sich große und politisch entscheidende Reden ohne Plan, buchstäblich *aus dem Stegreif*, entwickeln können. *"Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites, mit ihm parallelfortlaufendes, Rad an seiner Achse"*<sup>6</sup> Die hier sich andeutende Funktion der Sprache als Energie erzeugendes Prinzip, das die Gedanken antreibt, wenn es sie nicht sogar produziert, wird im Bereich der poetischen Bilder genutzt z. B. von Clemens Brentano, der den Reim als generatives Prinzip einsetzt. Als poetisches Programm formuliert Jahrzehnte später Rimbaud die Erkenntnis, daß die Sprache, nicht der Autor, denkt: *"C'est faux de dire: Je pense: On devrait dire: on me pense."*<sup>7</sup> Sigmund Freuds *Traumdeutung*, die Rolle, die die freie sprachliche Assoziation in der Psychoanalyse spielt, seine Untersuchungen zu den alltäglichen Fehlleistungen haben dann Rimbauds Überlegung von anderer Seite bestätigt: Unsere Sprache weiß mehr als uns bewußt ist, sie spricht weit mehr uns, als wir sie sprechen. Nicht wir sind Herren der Sprache, sie ist die Herrscherin, die spricht.

Im Surrealismus und den weitverzweigten künstlerischen Bewegungen, die seine Impulse bis heute weiterführen, konvergieren die beiden auf den ersten Blick gegenläufigen Vorstellungen von der Literatur als mathematischer Konstruktion und der Sprache als Subjekt der Dichtung. Der Dichter kann jetzt einerseits sein Schlafzimmer mit dem Hinweis markieren: *Der Dichter arbeitet*. Und er

kann andererseits komplizierte Gleichungen entwerfen, deren Unbekannte - x - er in die Falle seiner Traumbilder zu locken versucht. Der dichtende Mathematiker konstruiert den Regelrahmen und das Sprachnetz, in dem sich unsere Träume verfangen. Das berühmteste Verfahren dieser Art ist das Anagramm: Aus dem begrenzten Buchstabensatz eines Worts (mit Vorliebe eines Namens) oder einer Wortfolge werden beliebig viel andere Worte gebildet, aus ihnen Texte geschrieben. Der Mathematiker errechnet die Zahl der möglichen Buchstabenpermutationen; der Träumer entwirft seltsame, unbekante, verwirrende Textwelten:

#### Tausend Zaubereien

Ei, zarte Sunden bau:  
 reizende Tauben aus  
 Zundertau. Eine Base  
 aus Reizdaunen bete  
 an. Zuende Staubeier  
 aus, in Zaubertee. Den Zebus  
 traue an deine  
 Busenzierde. Taue an  
 Eisabenden Azur. Tue  
 in den Zaubertausee  
 tausend Zaubereien.

#### Unica Zürn <sup>8</sup>

Im Anagramm dichtet die Sprache fast ohne unser Zutun. *"Offenbar kennt der Mensch seine Sprache noch weniger, als er seinen Leib kennt"*, schreibt Hans Bellmer zu Unica Zürns Anagrammen. *"Das Ergebnis bekennt, ein wenig unheimlich, mehr dem Zutun eines <anderen> als dem eigenen Bewußtsein verdankt zu sein."*<sup>9</sup>: Aus dem Stegreif, keck und ohne Vorbereitung können Leserinnen und Leser dieses Textes aus der Wortfolge *Tausend Zaubereien* andere Texte produzieren. Dabei können sie glückliche Finder von Worten und Wendungen sein, ohne mit Literatur professionell befaßt zu sein. Andererseits verfügen erfahrene Sprachspieler über ein verinnerlichtes Klang-, Rhythmus- und Assoziationswissen, das ihnen raschere und sicherere Entscheidungen über Wortgebrauch und Wortfügung, über Zeilensprünge und ungewöhnliche Metaphern erlaubt.

Mathematiker und Träumer, die ihre Texte auf Diktat des Unbewußten schreiben, teilen das Verständnis ihrer Tätigkeit als Spiel. Kindliches Phantasiespiel, *écriture automatique*, Würfel, Lotterie, Roulette, Tarot und Schach haben ihre Position zwischen Vernunft und Unsinn, zwischen Zufall und Regalgerechtigkeit, zwischen Chaos und Ordnung gemein; selbstverständlich mit unterschiedlicher Nähe zu je einem der beiden Pole. Gemeinsam ist ihnen auch, daß sie zwar

Betätigungen Einzelner und Einsamer sein können, häufiger aber gesellige Unternehmungen sind. Die Surrealisten haben nicht nur Kinderspiele als generative Verfahren entdeckt - *le cadavre exquis*, Ratespiele, Charaden - sie weckten auch die literarische Geselligkeit zu neuem Leben. Der kollektive Schreibprozeß fördert neue und andere imaginäre Schätze aus der Tiefe des Unbewußten als der einsame Traum. Literatur wird im Surrealismus zum abwechselnd individuellen und geselligen Schreibspiel. Mit Spiel und Geselligkeit rücken zwei zentrale Kategorien der traditionellen Improvisation wieder in den Vordergrund literarischen Interesses, und mit ihnen Spontaneität und der Zufall in der Figur der rasch, *en passant* erhaschten Gelegenheit des Glücks. Deutlich zeichnet sich damit Improvisation als ein Pol künstlerischer Produktivität ab - ihr Antipode ist das geplante und geduldig ausgeführte, der unermüdlichen Übung, der sorgfältigen und asketischen Arbeit sich verdankende Werk. Die Metapher der *Pole* weist darauf hin, daß beide nicht beziehungslos nebeneinander stehen. Vielmehr spannt sich zwischen ihnen ein Magnetfeld, das einen Tausch der Energien ermöglicht: Improvisatorische Elemente können ins Werk hinein wandern, so wie die szenische und dialogische Improvisation im Theater sich über Jahrhunderte hin mit schriftlich fixierten Dialogen vertrug; und umgekehrt kann die Improvisation zum Werk ausgearbeitet werden, ohne daß sie deshalb ihren eigenen Wert verlöre. Ein Werk ohne jeden improvisatorische Anteil würde erstarren, Improvisation ohne partielle Verfestigung im Werk sich verflüchtigen.

Eine Gegenüberstellung von Eigenschaften und Modalitäten der Pole *Improvisation* und *Werk* bündelt das bisher Gesagte und treibt die Bestimmung dessen, was literarische Improvisation bedeuten kann, voran: Die Gegensatzpaare im Modus der Zeit sind *Augenblick, Plötzlichkeit und Schnelligkeit* versus *Dauer, Allmählichkeit und Langsamkeit*. Improvisation setzt keine detaillierte Vorbereitung voraus, wohl aber die Bereitschaft, sich auf Unerwartetes einzulassen, fordert Spontaneität und Flexibilität. Dagegen verlangt das Werk sorgfältige Vorbereitung, langfristige Planung und methodisches Vorgehen. Entschiedenheit und Festigkeit sind notwendige Tugenden, ebenso wie die Fähigkeit, Anspannung über einen längeren Zeitraum durchzuhalten. Dagegen ist der improvisierende Mensch locker und entspannt, muß aber auch zu hoher Konzentration und Anspannung im Augenblick fähig sein. Der Sicherheit und Schnelligkeit des Erfassens von Situationen, der Reaktionsgeschwindigkeit im Ergreifen von Gelegenheiten in der Improvisation stehen für das Werk Geduld, Ausdauer, Gründlichkeit und Unabhängigkeit von der jeweiligen Situation gegenüber. Der Improvisierende ist ein Finder und Reagierender, der Künstler des Werks ein Suchender und Agierender. Er beherrscht seine Mittel und Verfahren, er beherrscht auch die Sprache. Regeln setzt er sich selbst, dem Zufall läßt er so wenig Raum wie möglich. Die Improvisation dagegen reagiert auf vorgegebene Regeln und Materialien; sie stellen den Rahmen, in dem sich die Einfälle des Improvisierenden und der Zufall entfalten können. Die Sprache ist Element wie das Wasser: man überläßt sich ihr vertrauensvoll, gleichsam in ihr schwimmend. Fließend sind auch die Grenzen des Produkts der Improvisation, des *Impromptus*: Es ist nicht wiederholbar, aber es kann wieder aufgegriffen, neu arrangiert, umgestaltet und weitergeführt werden; es ist potentiell unabschließbar, während beim Werk das fertige Produkt den Prozeß der

Hervorbringung abschließt.

Improvisation ist dem Gespräch verwandt - entsteht im Prozeß der Kommunikation, ist offen für Unerwartetes, hat nicht *einen* Urheber; vielmehr schaffen alle Beteiligten ein gemeinsames Geflecht von Ideen, Vorstellungen, Geschichten. *Ein Wort gibt das andere* - so auch in der Improvisation. Teilnehmer und Mitspieler müssen nicht unbedingt anwesend sein. Das Gespräch kann zeitliche und räumliche Entfernungen überwinden. Künstler, deren oeuvre in hohem Maße improvisatorischen Charakter hat, wie z.B. das von André Thomkins, sind eingebunden in ein dichtes Netz von Freundschaften, in dem die Impulse und Anregungen hin und herwechseln. Der Surrealismus und seine Ableger sind geprägt von solchen künstlerischen Netzwerken und Freundschaftsgruppen. Die Autorengruppe des *Ouvroir de littérature potentielle - OuLiPo* -, von Raymond Queneau und Freunden gegründet mit der Intention, neue generative Verfahren, Regeln, die literarische Texte hervorbringen, zu entwickeln, hat nicht gezögert, längst verstorbene Autoren in ihren Kreis aufzunehmen, wenn ihre Werke den Intentionen von *OuLiPo* entsprechen. Die literarische Improvisation tendiert zur Aufhebung des Autors als verantwortlicher Instanz zugunsten der Sprache als Autorin, eines für alle verfügbaren Regelensembles und eines geselligen Gespinnstes von Erzählungen, Wortspielen und poetischen Knotenbildungen. Nicht zufällig haben sich die Autoren mit dem größten Interesse für das improvisatorische Prinzip - oft leidenschaftliche Mathematiker, wie Queneau - lange vor dem Triumphzug des Personalcomputers für Kybernetik interessiert. Weit vor seiner Zeit waren sie auf dem Weg zu einem literarischen *Internet*.

Die Verlagerung des Interesses vom einsamen, heroischen und asketischen Autor zu geselligen Spielformen und einer globalen Gesprächsliteratur macht die Opposition von Profession und Dilettantismus obsolet. Daher öffnen sich neue Wege für die ästhetische Bildung, für Schule, außerschulische kulturelle Jugend- und Erwachsenenarbeit. Kinder, Jugendliche, nicht-professionell mit Kunst und Literatur befaßte Menschen werden im allgemeinen die Anstrengung, das methodische Vorgehen und die langfristige Arbeit eines großen Werks scheuen, sie weder leisten wollen noch können. Dennoch ist ihr Bedürfnis nach Weckung und Förderung ihrer künstlerischen Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten legitim. Improvisatorische Verfahren eignen sich vorzüglich dafür. Allerdings führen sie nur dann nicht in Sackgassen des Mißlingens und der Frustration, wenn sie literarische Kenntnisse vermitteln und die literarischen Verfahren und Mittel bereitstellen, die die Grundlage - gewissermaßen den *Steigbügel* oder *Stegreif* - für das spontane und leichtfüßige improvisatorische Handeln bilden. Erst wenn mit der *Keckheit* des Stegreifdichtens auch die Sicherheit des Umgangs mit dem *Material* gefördert wird, können wir davon sprechen, daß *Gelegenheit Dichter macht* und nicht abwertend feststellen, daß in der Improvisation *auch ein blindes Huhn einmal ein Korn findet*.

Ich habe den Begriff "*Material der Improvisation*" bei Martin Gellrich gefunden, der in Bezug auf die musikalische Improvisation darunter *Spielfiguren, Harmonik, Contrapunkt, Melodie, Form, Rhythmus, Begleitung und musikalischen Ausdruck* versteht.<sup>10</sup> Für die Literatur nenne ich als

(einige) Entsprechungen Wortlaut und Sprachklang bzw. Schriftzeichen und Schriftbild, das *anagrammatische* Bewußtsein von dem, was phonetisch und semantisch in den Wörtern steckt, einschließlich ihrer etymologischen Dimension, die Rolle von Homonymen für die Herstellung von schwebenden Bedeutungen und vielfachem Wortsinn; rhetorische Figuren, Reim- und Strophenformen, Metrik und Rhythmus; Bauformen des Erzählens, dazu die großen Erzählstoffe und Figuren der Weltliteratur; schließlich elementare ästhetische Strukturen wie Symmetrie und Symmetriebruch, Raum- und Zeit als ästhetische Kategorien. Geweckt und gefördert werden sollte auch die *materielle Imagination*, auf die Gaston Bachelard besonders aufmerksam gemacht hat. Hierzu gehört die Konzentration auf ein Material oder ein Ding und die Offenheit für seine Impulse zu Assoziationen, Träumereien und Geschichten: sich "*vom Objekt belehren zu lassen*", wie Volker Biesenbender im Rückgriff auf einen Satz von Ludwig Hohl formuliert.<sup>11</sup>

Die Aneignung dieser literarischen Grundlagen und ihre Übung laufen parallel zu den Improvisationen nach vorgegebenen Regeln, von denen ich bisher nur die des Anagramms genannt habe. Sie sind dem großen Repertoire der aus sehr alten Traditionen stammenden Sprach- und Schriftspiele entnommen, sind Texten und Gedichten, Romanen und Dramen abgelesen, sind aus mathematischen Aufgaben und Regeln des Kinder- und Gesellschaftsspiels abgeleitet. Sie regen zu Variationen über vorhandene Texte, zur Nachahmung, zum Umschreiben und Collagieren an. Sie können kombiniert werden zu grösseren Texteinheiten<sup>12</sup>, können Aufgaben für Drei-Minuten-Sätze sein, können von den Schreibenden umgeworfen, erweitert oder eingeschränkt werden. Mit ihnen öffnet die literarische Improvisation einen Spielraum, in dem die je einzigartige Person zu Wort kommen kann - ohne Anspruch auf Authentizität, mit dem Vertrauen in die Sprache, die von selbst ihre und unsere Wahrheiten ans Licht bringen wird.

#### Anmerkungen:

1. Theodor Fontane: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Spreeland. Frankfurt 1989. S. 17. Zum Leberreim s. Peter Köhler (Hg.): Poetische Scherzartikel. Stuttgart 1991. S. 276f.
2. Jetzt "Berliner Institut für Lehrerfort- und -weiterbildung"
3. 2., erw. Aufl. 1990.
4. In Diskussion Deutsch 1985, H. 84
5. Edgar Allan Poe: Der Rabe. - Die Methode der Komposition (dt. von Ursula Wernicke). Frankfurt 1982, S. 29
6. Heinrich von Kleist: Werke und Briefe. Erzählungen, Gedichte, Anekdoten, Schriften. Berlin und Weimar 1984. S. 457.
7. "Es ist falsch, zu sagen: Ich denke; man sollte sagen: Es denkt mich.- Entschuldigen Sie das Wortspiel-" Arthur Rimbaud. Seher-Briefe. Lettres da voyant. (Zweisprachig; übersetzt und herausgegeben von Werner von Koppenfels.) Mainz 1990, S. 10.
8. Aus: Unica Zürn: Hexentexte. Zit. nach: Das Wasserzeichen der Poesie, vorgestellt von Andreas Thalmayr. Nördlingen 1985. S.155.
9. Hans Bellmers Nachwort zu Unica Zürns <Hexentexte> (1954). Zitiert nach: Glossolalie. Stammelheft tritt an die Stelle der Nr. 18 des Literaturmagazins. Hg. von Schuldt. Reinbek 1986. S. 118.
10. Martin Gellrich: Umriss einer Methode des Improvisationsunterrichts. In: ringgespräch über gruppenimprovisation LXI 1995. S. 18.
11. Volker Biesenbender: Improvisation - Haltung oder Handwerk? Ebd. S. 5.
12. Vgl. meine Beschreibung eines Gruppenromans: Gundel Mattenklott: Im Labyrinth der Begegnungen. Die Entstehung eines Gruppenromans. In: Neue Sammlung 24, 1984, H.3.

*Gundel Maltenklott ist Professorin an der Hochschule der Künste Berlin und leitet dort die Fachrichtung "Musisch-Ästhetische Erziehung" (MÄErz).*