Offene Räume durch Improvisation in der Theater- und Tanzwissenschaft?

Rückblick auf das Forum des Doktorand:innennetzwerks

Yan Lin, Judith H. Pieper, Nora Steiner

Within the framework of the 16th gtw conference, the Doctoral Research Network, consisting of doctoral students from different institutions, organised a thematic forum titled *Open Spaces in Dance and Theatre Studies through Improvisation?* The forum examined improvisation not only within theatre and dance studies but also in broader disciplinary contexts. The discussion focused on three aspects: first, the dialectical tensions that shape the boundaries of improvisation, articulated through the three pairs of dependence and transgression, freedom and limitation, and intuition and uncertainty; second, the legitimacy of improvisation as a methodological approach; and third, its political dimension, raising issues of power relations, responsibility, and authorship. The article emphasises that improvisation is not only an artistic practice but also a methodological approach across multiple fields, whose institutional recognition and political implications remain open to negotiation.

Einleitung: Voraussetzungen, Fragen und Diskussionspunkte

Die Netzwerkgruppe Theaterwissenschaftler:innen in der Promotion ist eine institutionsübergreifende Plattform innerhalb der gtw, die sich gleichzeitig als Interessensvertretung von Promovierenden in der Theater- und Tanzwissenschaft versteht. Ziel ist es, die Vielfalt der Promotionsforschung und ihrer kontextuellen Rahmenbedingungen sichtbar zu machen, den wissenschaftlichen Nachwuchs aktiv in akademische Kooperationen einzubinden und den Dialog zwischen Promovierenden über institutionelle Grenzen hinweg zu fördern. Beim 15. gtw-Kongress 2022 in Berlin organisierte die Netzwerkgruppe einen intensiven Austausch mit einer Gruppe von

Yan Lin/Judith H. Pieper/Nora Steiner: „Offene Räume durch Improvisation in der Theater- und Tanzwissenschaft? Rückblick auf das Forum des Doktorand:innennetzwerks“, in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 175–188 https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26208 (CC BY-SA 4.0)

Doktorand:innen zur Aufführungsanalyse als Methode.[1] Es ist bemerkenswert, dass in der damaligen Diskussion ‚Improvisation' als ein zentrales abgeleitetes Konzept nicht nur breite Aufmerksamkeit erregte, sondern auch wissenschaftliche Reflexionen anstieß. Wissenschaft erfordert methodisches Vorgehen, etwa in Form rationaler Analyse, doch ist dieses in der konkreten Forschungspraxis nicht immer vorhersehbar und eindeutig, wie die Netzwerkgruppe schon bei der Planung des Forums feststellte: In der Praxis der Aufführungsforschung müssen Wissenschaftler:innen nicht nur mittels einer präzisen Analyse die Wissenschaftlichkeit der Forschung gewährleisten, sondern auch auf die Methode der Improvisation zurückgreifen, um flexibel auf komplexe und sich wandelnde reale Situationen zu reagieren.

Auf dieser Grundlage organisierte die Netzwerkgruppe im Rahmen des Kongresses *Offene Räume* ein Forum mit dem Titel *Offene Räume durch Improvisation in der Theater- und Tanzwissenschaft?*, um die theoretischen Erweiterungsmöglichkeiten und praktischen Paradigmen der Improvisation aus interdisziplinärer Perspektive zu untersuchen. Das Forum wurde von folgenden Mitgliedern konzipiert und moderiert: Nadja Rothenburger und Nora Steiner vom Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, Judith H. Pieper vom Sonderforschungsbereich *Intervenierende Künste* und Sebastian Sommer vom Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, Hannes Bohne vom Institut für Philosophie der Universität Hildesheim sowie Yan Lin vom Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. In Form eines kollektiven Brainstormings mit den Forumsteilnehmer:innen fokussierten die Genannten die Diskussion auf Konzepte der Improvisation, wobei sich ein wiederum improvisierter Diskurs entwickelt hat. Dabei überprüften die Teilnehmer:innen nicht nur mögliche Definitionen von Improvisation, sondern untersuchten aus multidisziplinären Perspektiven auch die vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten von Improvisation als Arbeitsweise.[2]

Der vorliegende Beitrag leitet zunächst den Begriff der Improvisation her und zeigt auf, wie er bereits in der Musik-, Theater- und Performancegeschichte verwendet wurde. Auf dieser Grundlage werden die Ergebnisse des Forums in drei Dimensionen destilliert: Erstens die Auseinandersetzung mit den Grenzen der Definition von Improvisation, insbesondere mit der Frage, inwieweit Improvisation tatsächlich improvisiert sein kann; zweitens die Diskussion über die Legitimation von Improvisation als Arbeitsweise in nicht-kreativen Kontexten; und drittens die Herausarbeitung der politischen

1 Vgl. Netzwerkgruppe Theaterwissenschaftler:innen in der Promotion: „Aufführungs//analyse. Eine methodologische Fragensammlung", in: *Matters of Urgency. Herausforderungen der Gegenwart in Theater und Wissenschaft*, hg. v. Doris Kolesch u.a., Berlin: Berlin Universities Publishing, 2025, 34–41. https://doi.org/10.14279/depositonce-22414

2 Dieser Beitrag wurde von Yan Lin auf Grundlage des von Nadja Rothenburger erstellten Transkripts der gemeinsamen Forumsdiskussionen zusammengefasst, weiterentwickelt und verfasst. Judith H. Pieper übernahm das kritische Lesen sowie inhaltliche, formale und literaturergänzende Korrekturen, während Nora Steiner weitere Korrekturen und das Prüfen des Leseflusses beisteuerte. Ebenso bedanken wir uns bei den Herausgeber:innen des Bandes für das Lektorat.

Dimension in künstlerischer und wissenschaftlicher Improvisation. Darauf aufbauend wird die Improvisation als methodisches Konzept in ihrer theoretischen und praktischen Komplexität sowie Offenheit betrachtet, um der Theater- und Tanzwissenschaft eine neue Perspektive und ein theoretisches Rahmenwerk für die weitere Reflexion dieses Begriffs zu bieten.

Zum Begriff der Improvisation

Der Begriff Improvisation bezeichnet das spontane, nicht vollständig geplante Handeln oder Gestalten im Moment und leitet sich etymologisch vom lateinischen *improvisus* ab, was ‚unvorhergesehen' oder ‚unerwartet' bedeutet.[3] Ob auf der Bühne ohne festgelegtes Skript, im Labor ohne etablierte Methoden oder im Alltag ohne vorherige Planung – die kreative Reaktion auf unerwartete oder unvorhersehbare Situationen gilt als Improvisation. Der Psychologe R. Keith Sawyer, der sich intensiv mit kollaborativer Kreativität durch Improvisation auseinandergesetzt hat, beschreibt Improvisation als „an element of all performance genres that are not prescriptively notated, and is found in the performance genres of a wide range of cultures"[4]. Improvisation manifestiere sich beispielsweise in verbalen Äußerungen wie (Begrüßungs-)Ritualen, Verhandlungen, Smalltalk und Dialogen.[5] Sawyer fasst die Schlüsselmerkmale der Improvisation zusammen als „unpredictable outcome", „moment-to-moment contingency", „open to collaboration", „an oral performance" und „embedded in the social context of the performance".[6] Diese Merkmale existieren nicht isoliert voneinander, sondern konstituieren in ihrer Wechselwirkung einen dynamischen Mechanismus dessen, was Sawyer als „collaborative emergence"[7] beschreibt.

Historisch ist der Begriff aber vor allem mit künstlerischen Kontexten assoziiert worden: Bereits in den Atellanen des frühen römischen Theaters wurde improvisiert – Szenen entstanden aus dem Stegreif,[8] und besonders die so genannte *Commedia dell'Arte* der Renaissance basierte auf

3 Vgl. „Improvise", in: *Vocabulary.com*, https://www.vocabulary.com/dictionary/improvise (19.11.2025); vgl. Hans Wolfgang Nickel: „Improvisation", in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hg. v. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, 5. Aufl., Hamburg: Rowohlt, 2007, 459.

4 R. Keith Sawyer: „Improvisation", in: *Journal of Linguistic Anthropology*, 9 (1999), 1/2, 121–123, hier 121.

5 Vgl. Sawyer, „Improvisation", 121.

6 R. Keith Sawyer: „Improvisation and Narrative", in: *Narrative Inquiry*, 12 (2002), 2, 319–349, hier 321. https://doi.org/10.1075/ni.12.2.05saw

7 R. Keith Sawyer: „Improvisational Cultures: Collaborative Emergence and Creativity in Improvisation", in: *Mind, Culture, and Activity*, 7 (2000), 3, 180–185. https://doi.org/10.1207/S15327884MCA0703_05

8 Atellanen sind eine der zwei Formen der typisch italischen Volkspossen. Vgl. „Atellana", in: *Theatrum – Lexikon der Darstellenden Künste*, https://www.theatrum.de/2163.html (19.11.2025).

improvisierten Dialogen entlang grober Handlungsgerüste.[9] Dieses Prinzip der spontanen Gestaltung fand zeitgleich in der Musik seine Entsprechung: Es war gängige Praxis, dass Interpret:innen improvisierte Verzierungen und Kadenzen in ihre Darbietungen einfügten.[10] Im 19. Jahrhundert, als Komponisten wie Franz Schubert und Frédéric Chopin das *Impromptu* zu einer eigenständigen Musikform entwickelten, setzte eine verstärkte Theoretisierung ein, die sich bald auch auf andere künstlerische Felder wie Tanz und Theater erstreckte, insbesondere in Phänomenen wie dem Straßentheater sowie der Kunst der Gaukler:innen, Narren und Straßenverkäufer:innen. So lässt sich feststellen, dass das spontane, freie Spiel (ohne oder mit nur geringen Vorgaben) bereits vor der bürgerlichen Theatergeschichte sowie quer zu ihrer Etablierung spezifische Traditionen prägte, und auf diese Weise stets vielfältige Theaterformen und -ästhetiken hervorgebracht hat.[11]

Mit dem Übergang ins 20. Jahrhundert erfuhr die Improvisation im Theater eine grundlegende Aufwertung: Bereits in den 1890er-Jahren setzten Konstantin Stanislawski und Jacques Copeau sie im Schauspieltraining und in Proben ein.[12] Spätestens durch die von Viola Spolins ab den 1940er-Jahren entwickelten *Theater-Spiele* und ihr Werk *Improvisation for the Theater* (1963) wurde sie systematisch in die Schauspielausbildung integriert und als künstlerisches Verfahren legitimiert.[13] In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts traten weitere Methoden mit hohem improvisatorischem Anteil in den Vordergrund, darunter die *Contact Improvisation* im Tanz, die improvisierte *Collective Creation* sowie Formen wie das *Happening*. Diese experimentellen Kunstpraktiken brachen mit formalisierten Aufführungsstrukturen und erweiterten die Improvisation von einer Methode des schauspielerischen Trainings zu einer eigenständigen Theaterform, wodurch sie die postmoderne, avantgardistische und postdramatische Theaterarbeit nachhaltig prägten. Besonders in freien Theatergruppen oder -kollektiven, die Spontanität und einen unmittelbaren Bezug zum Hier und Jetzt zwischen

9 Die im 18. Jahrhundert vermutlich von Carlo Goldoni geprägte Bezeichnung hat sich durchgesetzt für eine Theaterform, welche die Italiener:innen ursprünglich *commedia improvisa* oder *all'improviso* genannt hatten. Dazu ist anzumerken, dass die Konventionen der sogenannten *Commedia dell'Arte* mit der Zeit immer strikter wurden, sodass die Schauspieler:innen der im 16. Jahrhundert entstandenen Theaterform im 18. Jahrhundert kaum mehr spontan improvisieren konnten. Vgl. Larrivaille, „Commedia dell'Arte", in: *Theaterlexikon* 1, hg. v. Brauneck/Schneilin, 272–278, hier 272 und 277. Vgl. zur kritischen Historisierung des von Goldoni mit pejorativer Intention geprägten Begriffs *Commedia dell'Arte* sowie den Praktiken der *Commedia all'improvviso* Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Bd. 1: *Schauspielstile*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2012, insbes. 102–104, 200–207.

10 Vgl. Alison Latham: „Cadenza", in: *The Oxford Companion to Music*, hg. v. dies., New York: Oxford University Press, 2002, 194. Zum Verhältnis von Verzierungen und Improvisation und seiner Aktualisierung vgl. Kai van Eikels: *Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, München: Wilhelm Fink, 2013, 325, 330.

11 Vgl. Nickel: „Improvisation", 459.

12 Vgl. Alison Hodge: *Twentieth Century Acting Training*, New York: Routledge, 2001, 22–33, 60–74.

13 Vgl. Viola Spolin: *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1963.

Akteur:innen und Publikum anstreben,[14] sowie in partizipativen Kontexten – etwa im Kindertheater – ist Improvisation bis heute weit verbreitet. Sie fungiert zudem als zentrale ‚Zwischenform' in der Rollenerarbeitung von Schauspieler:innen, als grundlegendes Mittel in jeder Schauspielausbildung sowie als eine Basisform der Spiel- und Theaterpädagogik.[15]

Im Unterschied zu Praxisanleitungen und trainingsorientierten Traditionslinien geht es in Gunter Lösels Studie *Das Spiel mit dem Chaos* (2013) darum, eine kohärente Theorie des Improvisationstheaters zu entwickeln, in der sich spontane Kreativität und strukturelle Rahmung als wechselseitig bedingte Pole erweisen.[16] Eine breitere, wenngleich weniger auf diese Spannung fokussierte Perspektive eröffnet die Neufassung von Anthony Frosts und Ralph Yarrows *Improvisation in Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory* (2015), die den ursprünglichen, trainingsorientierten Fokus ihres Bandes *Improvisation in Drama* (1990) in ein erweitertes Feld von Theorie, Geschichte und Praxis überführt.[17] Auf das Spannungsverhältnis von Spontaneität und Organisation zielt Kai van Eikels in *Die Kunst des Kollektiven* (2013), wenn er eine Theorie kollektiver Improvisation, vor allem im Arbeitskontext, entwirft, wobei er zugleich eine Kritik der neoliberalen und kapitalistischen Vereinnahmung von Improvisation und kollektivem Arbeiten formuliert, insbesondere in Bezug auf Performance.[18]

Diese Werke beziehen sich in unterschiedlichem Maße auf Improvisation im Spannungsfeld von Kreativität und Struktur, womit sich ein zentraler Diskussionspunkt im Diskurs zur Improvisation herauskristallisiert: Die Definition künstlerischer Improvisation betont, dass Kunstschaffende unter unsicheren Bedingungen durch spontane (Re-)Aktionen und durch das am künstlerischen Prozess beteiligte Unbewusste Innovationen hervorbringen können, die nicht im Voraus planbar sind. Doch ist dieser scheinbar freie und ungezwungene Schaffensprozess vollkommen ungebunden? Sawyer unterscheidet zwischen Improvisation als Interpretation innerhalb bestehender Rahmenbedingungen und einer Extremform des gänzlich rahmenlosen Schaffens.[19] Aber existiert diese ‚extreme Improvisation', in der die Agierenden das gesamte Werk spontan erschaffen, tatsächlich? Dieser Ausgangspunkt mündete in eine vertiefte Diskussion im Forum.

14 Zur Temporalität der Improvisation vgl. van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven*, 318–319.

15 Nickel, „Improvisation", 459.

16 Vgl. Gunter Lösel: *Das Spiel mit dem Chaos: Zur Performativität des Improvisationstheaters*, Bielefeld: transcript, 2013.

17 Vgl. Anthony Frost/Ralph Yarrow: *Improvisation in Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory*, London: Bloomsbury Publishing, 2015. Anthony Frost, Ralph Yarrow: *Improvisation in Drama (New Directions in Theatre Series)*, London/New York: Palgrave Macmillan, 1990.

18 Vgl. van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven*, insbes. 308–312.

19 Vgl. Sawyer, „Improvisation", 121.

Inwieweit kann Improvisation tatsächlich improvisiert sein?

Anknüpfend an die skizzierten historischen und begrifflichen Klärungen richtet sich der Blick nun auf die Forumsdiskussion über die Spannungen zwischen Theorie und Praxis der Improvisation. Dabei ging es insbesondere um die Frage, ob wirklich eine Improvisation denkbar ist, die ohne jeglichen vorgegebenen Rahmen auskommt? Kognitionspsychologische Modelle, wie sie Jeff Pressing in *Improvisation: Methods and Models* entwickelt hat, zeigen, dass Improvisation stets auf Strukturen angewiesen ist: Sie basiert auf Speicherprozessen, automatisierten Handlungsmustern und kontinuierlichen Feedback-Schleifen, die spontane Entscheidungen zwar ermöglichen, zugleich aber auch begrenzen.[20] In diesem Sinne erscheint Improvisation nicht als gänzlich rahmenloses Geschehen, sondern als ein Prozess, der Kreativität im Zusammenspiel von Freiheit und Struktur hervorbringt.[21] Der Kulturwissenschaftler Gary Peters kritisiert in diesem Zusammenhang ebenfalls eine dichotomische Auffassung von Improvisation, die entweder als ekstatische Erfahrung des Jetzt oder als sinnlose Produktion von Plattitüden gedeutet wird.[22] Er versteht Improvisation vielmehr als eine dialektische kreative Praxis, deren Freiheit stets eine beschränkte Freiheit bleibt, basierend auf einer dynamischen Balance von bestehenden Regeln und Erfahrungen.[23] Das Problem einer genaueren Definition von Improvisation wurde im Forum mit der Frage diskutiert: „Inwieweit kann Improvisation tatsächlich improvisiert sein?“[24] Drei Schlüsselbegriffspaare aus dem Forum bilden das Ergebnis der Diskussion, mit denen die dynamischen Prozesse

20 Vgl. Jeff Pressing: „Improvisation: methods and models“, in: *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, hg. v. John Sloboda, Oxford: Oxford University Press, 2001, 129–156. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198508465.003.0007 Diese kognitiven Rückkopplungsprozesse lassen sich mit dem theaterwissenschaftlichen Konzept der autopoietischen Feedbackschleife (Fischer-Lichte) verbinden, das die wechselseitige Dynamik zwischen Akteur:innen und Publikum beschreibt, und sie spielen ebenso eine zentrale Rolle in methodischen Ansätzen von improvisierten Bühnenproben, etwa in Nora Kühnholds von Ricardo Bartís und Raúl Reyes ausgehender Arbeitsweise. Vgl. Erika Fischer-Lichte: *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London u.a.: Routledge, 2008, 38; vgl. Nora Kühnhold: „Theater in Argentinien. Theater nach Ricardo Bartís und Raúl Reyes“, in: *Studentische Theaterkonferenz 2013. Eine Plattform, um gemeinsam Theater zu denken, zu schauen und zu diskutieren*, hg. v. Larissa Bischoff u.a., Selbstverlag, 2013, 24–30, hier 28–29.

21 Zum Zusammenhang von Freiheit und Improvisation schreibt van Eikels: „Wer improvisiert, kommt in den Genuss einer besonderen Freiheit – einer Freiheit des Ausführens, die sich dort zu entdecken gibt, wo Akteure auf der Augenhöhe ihres aktuellen Agierens eine Aufmerksamkeit dafür entwickeln, in welchem Maße sie etwas, was sie tun, auch anders tun können.“ Van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven*, 327.

22 Vgl. hierzu auch Kühnhold, „Theater in Argentinien“, 29.

23 Vgl. Gary Peters: *The Philosophy of Improvisation*, Chicago/London: University of Chicago Press, 2009.

24 Diese Frage wurde während der improvisierten Forumsdiskussion von einer:einem Teilnehmer:in gestellt. Vgl. hierzu auch die Fragen, die van Eikels aufwirft: „Wie führt man einen Kontrollverlust so herbei, dass man wirklich die Kontrolle verliert? Hat man die Kontrolle in der Praxis nicht ohnehin schon zu einem Teil verloren – hat man sie je gewonnen? Was unterscheidet dann Improvisieren als Handlungsform, die Handelnde wählen oder auf die sie sich einlassen, von der Situation, in der sie ohnehin ausgesetzt sind?“ Van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven*, 316.

ebenso wie die Grenzen von Improvisation begriffen werden können.[25] Zunächst ging es um das Begriffspaar ‚Abhängigkeit und Überschreitung': Viele Teilnehmende stimmten der Aussage zu, dass Improvisation zwar wie ein Prozess freier Ausdrucksformen erscheint, tatsächlich jedoch stark von den Erfahrungen und den kreativen Mustern des jeweiligen Subjekts abhängt. So werden professionell ausgebildete Komiker:innen und Tänzer:innen bei der Improvisation fähig sein, in kurzer Zeit körperlich zu reagieren, wobei diese Reaktionen bedingt durch Training oder Übung häufig bestimmte ‚Stereotype' reproduzieren,[26] was auch in historischen Formen von Improvisation zu beobachten ist.[27] Diese Stereotypen fungieren einerseits als körperliche Routine, andererseits basieren sie auf internalisiertem Wissen oder verinnerlichten Fertigkeiten, sodass improvisierte Körperbewegungen auch unbewusst auf historisch und institutionell geformte Strukturen zurückgreifen. Van Eikels schreibt dazu, dass

> Erfahrung und sogar Routine [beim Improvisieren] […] durchaus eine Rolle [spielen], aber sie zählen nur insofern, als jede gelungene Aktion in der Vergangenheit einen Erfolg im Kampf gegen das Unvorhersehbare bedeutet und man aus der Wiederholung solcher Erfolge lernen kann, *wie man den Zufall mit sich selbst überwältigt.*[28]

Im Forum wurde von der Erfahrung eines Improvisations-Komikers berichtet: Obwohl sein Bühnenauftritt beeindruckend spontan erscheine, basiere er tatsächlich auf jahrelangem Training und Erfahrung. Diese körperlichen und mentalen Automatismen könnten als unbewusste ‚Vereinfachungsmechanik' verstanden werden – ein Mechanismus, der unter Zeitdruck dazu führt, dass Agierende auf vertraute Muster zurückgreifen, anstatt vollständig neue Vorschläge zu entwickeln. Damit ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen ‚Intuition' und ‚Unsicherheit', ein weiteres von einer Forumsteilnehmerin eingeführtes Begriffspaar.[29]

25 Die Autorinnen fassen diese drei Schlüsselbegriffspaare aus dem Transkript der Forumsdiskussion zusammen.

26 Kühnhold spricht in diesem Zusammenhang von Klischees und diskutiert den Zusammenhang von vermeintlichem Realismus mit diesen. Vgl. Kühnhold, „Theater in Argentinien", 29.

27 Vgl. etwa auch die klassischen Figuren Narr (Maccus), pausbäckiger, kahlköpfiger Hanswurst (Bucco), einfältiger Alter (Pappus), verfressener, buckliger Schlaumeier (Dossenus oder Manducus) in den Attelanen oder die Maskenfiguren des Kaufmann aus Venedig (Pantalone), des Intellektuellen aus Bologna (Dottore), der beiden Diener (bspw. Arlecchino oder Brighella) in der so genannten *Commedia dell'Arte*, später ergänzt durch den soldatischen Liebhaber (Capitano/Il Capitan), die Verliebten (Innamorati) und die Dienerinnen (Columbina oder Corallina), die eine Improvisation durch die Vorgabe gewisser Eigenschaften der Masken erleichtern.

28 Van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven*, 318, Hervorh. im Orig.

29 Vgl. zum Zusammenhang von Intuition und Improvisation auch van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven*, 318.

Die Intuition verweist auf die Abhängigkeit von langjähriger Erfahrung, verkörpertem Wissen und verkörperten Erinnerungen;[30] sie ermöglicht schnelle, scheinbar mühelose Reaktionen, kann aber zugleich innovative Durchbrüche hemmen. Unsicherheit steht demgegenüber für jene unvorhersehbaren Elemente, die dazu zwingen, bestehende Muster zu durchbrechen. Daher gilt sie vielen als Antrieb für innovative Impulse und bildet zugleich den eigentlichen Kern künstlerischer Improvisation. Doch das Loslassen vertrauter Routinen birgt auch Risiken wie Prozessinstabilität, hohen Zeitaufwand und gesteigerte energetische Belastung.[31] Ein Vorteil kann eine höhere Flexibilität sein, eine größere Möglichkeit der Reaktion und Suche nach Spielsprachen.[32] Wie eine Forumsteilnehmerin von ihren Erfahrungen im Tanzunterricht berichtete, entstehe Improvisation häufig in Momenten völliger Unsicherheit. Sie erklärte, dass solche Schaffensprozesse vor allem durch die Ablehnung oder das Fehlen vertrauter Muster ermöglicht würden, wodurch die Teilnehmenden in einem Zustand der Unsicherheit kreative Ansätze entwickeln könnten. Die Freisetzung dieses kreativen Potenzials ist jedoch keine leichte Aufgabe, besonders wenn die verkörperte Erinnerung tief verwurzelt ist.

Ein weiterer empirischer Fall aus einer Amateurtheaterproduktion, der im Forum diskutiert wurde, verdeutlicht dieses Spannungsfeld: In einer Übung sollten die Teilnehmenden eine kleine Szene improvisieren. Obwohl die Aufgabenstellung völlige Freiheit ließ, reproduzierten sie unbewusst gesellschaftliche Muster wie z.B. Geschlechterrollen. Die Beobachtung legt nahe, dass in Momenten maximaler Unsicherheit (oder auch: des scheinbar völlig offenen Raums) häufig auf vertraute soziale Rahmenbedingungen zurückgegriffen wird, um Sicherheit zu gewinnen. Improvisation bewegt sich somit permanent zwischen der Reproduktion verinnerlichter Muster und dem Versuch, diese zu überschreiten. Dieses Phänomen demonstriert nicht nur die Komplexität der Improvisation, sondern verdeutlicht auch, in welchem Ausmaß Strukturen und kulturelle Kontexte im Unbewussten von Handelnden verwurzelt sind.

Nachdem künstlerisch-theatrale Improvisationsprozesse mit ihren körperlich-performativen Bedingungen und sozialen Prägungen ausführlich beleuchtet wurden, wandte sich die Forumsdiskussion einer anderen Form zu – der Improvisation in wissenschaftlicher Arbeit. Hier wurde zugleich das dritte Begriffspaar ‚Freiheit und Begrenzung' greifbar, wobei sich aber der Fokus von körperlichen Routinen und performativer Intuition zu kognitiven Prozessen verschiebt, die im Umgang mit vorhandenem Wissen und Material improvisatorisch gestaltet werden. Die anwesenden Doktorand:innen des Forums berichteten ihre jeweiligen Erfahrungen mit freiem Schreiben bzw.

30 Vgl. zum Konzept verkörperter Erinnerungen z.B. Layla Zami: *Contemporary PerforMemory: Dancing through Spacetime, Historical Trauma, and Diaspora in the 21st Century*, Bielefeld: transcript, 2020.

31 So berichtet auch Kühnhold von längeren Probenzeiten bei Stückentwicklungen aus Improvisationen im Theater von Reyes und Bartís, die ihre Ursachen aber auch in ökonomischen Zwängen haben. Kühnhold, „Theater in Argentinien", 27, 29–30.

32 Vgl. Kühnhold, „Theater in Argentinien", 30.

improvisierter Recherche – eine in der wissenschaftlichen Praxis verbreitete Form von Improvisation. Sie alle betonten, dass freies Schreiben zwar einen Zustand weitgehender geistiger Freiheit suggeriere, dieser Prozess jedoch keineswegs willkürlich und voraussetzungslos sei, sondern vielmehr durch gelesene Literatur, gesammelte Materialien und das Forschungsthema strukturell begrenzt werde – was als eine Form der ‚Intertextualität' verstanden werden kann. So hilft improvisiertes Schreiben beispielsweise bei der Bearbeitung komplexer Themen vermeintlich unzusammenhängende Punkte zu verbinden und neue Perspektiven oder Ansätze im Umgang mit bekannten Themen oder Problemen zu entdecken.

Das bedeutet, dass Begrenzungen – sei es auf der Ebene struktureller Vorgaben, des vorhandenen Materials oder anderer Restriktionen – nicht notwendigerweise repressiv wirken müssen, sondern als Auslöser kreativer Impulse und somit als Katalysator für Innovation verstanden werden können. Andererseits zeigt sich jedoch auch im wissenschaftlichen Arbeiten ein gewisser Hang zur Stereotypisierung: Während Schauspieler:innen auf vertraute Spielmuster oder verinnerlichtes Wissen und Tänzer:innen auf bekannte Bewegungsrepertoires zurückgreifen, manifestiert sich dies in der Wissenschaft im Rückgriff auf vertraute theoretische Konzepte und Methoden, die mit spezifischen Forschungsthemen traditionell verknüpft sind. Dadurch kann es schwerfallen, sich improvisatorisch und inhaltlich vertieft auf die Logik anderer Forschungsansätze und Disziplinen einzulassen. Der interaktive Charakter der Improvisation – ob auf der Bühne oder am Schreibtisch – verdeutlicht, dass Prozess und Ergebnis der Improvisation stark von externen Rahmenbedingungen geprägt sind. Faktoren wie der Arbeitsort, verfügbare Materialien und Werkzeuge sowie sonstige Einflüsse, Anregungen und Impulse setzen nicht nur Grenzen der Improvisation, sondern prägen zugleich den kreativen Prozess und dessen Ergebnisse.

Für die Diskussion von Grenzen der Improvisation wurden im Forum drei Paare von Schlüsselbegriffen verwendet: ‚Abhängigkeit und Überschreitung', ‚Freiheit und Begrenzung' sowie ‚Intuition und Unsicherheit'. Improvisation löst sich nie vollständig von bestehenden Strukturen, sondern sucht in ihrer Abhängigkeit nach Möglichkeiten, neue Handlungsoptionen zu entwickeln (Abhängigkeit/Überschreitung). Ihre Freiheit ist kontextgebunden – begrenzt durch Fähigkeiten, Erfahrungen, Normen und Materialien (Freiheit/Begrenzung), und entfaltet gerade im Spannungsfeld zwischen Intuition und Unsicherheit ihr kreatives Potenzial (Intuition/Unsicherheit). Mit diesen dialektischen Spannungsverhältnissen vertiefte die Diskussion im Forum zugleich das Verständnis der Grenzen und Schwächen jeder Definition von Improvisation.

Zur Legitimation von Improvisation als Arbeitsweise

Während sich Improvisation in den künstlerischen Feldern inzwischen als legitime und methodisch reflektierte Praxis etabliert hat, fehlt bislang eine ebenso gefestigte Verankerung in vielen anderen Disziplinen.[33] Daraus ergibt sich die Frage, in welchem Maße Improvisation in nicht-kreativen Arbeitsfeldern als Methode gelten und Anwendung finden kann – eine Fragestellung, die im Forum intensiv diskutiert wurde. ‚Legitimität' bezieht sich in der Regel auf das Maß, in dem ein Verhalten, eine Institution oder eine Macht von den Mitgliedern der Gesellschaft weitgehend akzeptiert, als gerechtfertigt und rechtmäßig angesehen wird. Sie wird üblicherweise in zwei Kategorien unterteilt: rechtliche Legitimität und soziale Legitimität. Erstere stützt sich auf formale Rechtssysteme, während letztere auf sozialen Normen, kulturellen Traditionen und Werteidentifikation basiert.[34] In diesem Zusammenhang wurde im Forum eine konkrete Frage diskutiert: „Unter welchen Bedingungen wird Improvisation als Ausdruck hoher Professionalität anerkannt und wann wird sie als amateurhaft abgewertet?"

Eine Forumsteilnehmerin stellte fest, dass solche Bewertungen stark vom spezifischen Kontext abhängen. So wird Improvisation häufig als Ausdruck von Professionalität und exzellenten Fähigkeiten angesehen, wenn sie von Kreativen durchgeführt wird, die eine institutionelle Unterstützung genießen oder ein hohes Ansehen haben. Im Gegensatz dazu wird Improvisation, wenn sie von Laien ausgeführt wird, oft als beliebig oder oberflächlich wahrgenommen. Dies kann aber auch mit dem Zurückgreifen auf Stereotypen zusammenhängen, welches bei Laien eher beobachtet werden kann als bei professionalisierten Akteur:innen. Bei Letzteren ist basierend auf professionalisierten Fähigkeiten (Stichwort Virtuosität) eine größere Varianz erwartbar, die im Training oder Üben/Proben erarbeitet wird.[35] Dieses doppelte Bewertungssystem offenbart nicht nur die Unterschiede in der gesellschaftlichen Wahrnehmung von Improvisation in verschiedenen Kontexten, sondern verweist auch auf deren politische Dimension und die tiefgreifenden Verbindungen zu sozialen Machtstrukturen.

Die Legitimität der Improvisation wurde im Forum noch in weiteren Anwendungsfeldern erörtert. Ein:e Teilnehmer:in mit theaterwissenschaftlichem

33 Hier setzt die Arbeitsgruppe ‚Improvisation und Zukunft' im SFB Intervenierende Künste der Freien Universität Berlin an, die im Zusammenspiel diverser geistes- und sozialwissenschaftlicher Disziplinen das Potenzial von Improvisation im Hinblick auf ästhetische, gesellschaftliche und politische Zukunftsentwürfe untersucht.

34 Wie David Beetham herausarbeitet, beruht Legitimität nicht allein auf der Einhaltung formaler Regeln, sondern ebenso auf der Basis geteilter Überzeugungen und Werte sowie auf der Zustimmung derjenigen, denen Machtbeziehungen gelten. Vgl. David Beetham: *The Legitimation of Power*, Basingstoke: Macmillan 1991, 16–21; sowie Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1922/1964, der drei Typen der Herrschaftslegitimation unterscheidet: die rational-legale, die traditionale und die charismatische Herrschaft; erstere gründet auf einer rechtlich-formalen Basis, die beiden letzteren auf kulturell-sozialen Grundlagen.

35 Zur Verknüpfung zwischen Improvisation und Virtuosität vgl. auch van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven*, 320–324.

Hintergrund und praktischen Erfahrungen in Informatik und Datenentwicklung verwies darauf, dass das in der Softwareentwicklung verbreitete Modell des *Rapid Prototyping* improvisatorische Züge trägt: Es wird zunächst ein funktionsfähiger Prototyp erstellt, der anschließend in einem iterativen Prozess durch Feedback und Anpassung weiterentwickelt wird. Auch in Ansätzen wie dem *Agile Development* zeigt sich eine ähnliche Logik der Flexibilität und Reaktionsfähigkeit, die darauf abzielt, lange Entwicklungszyklen mit den schnell wachsenden technologischen Anforderungen in Einklang zu bringen. Allerdings wird diese Praxis von Entwickler:innen selten als ‚Improvisation' bezeichnet, sondern meist mit Begriffen wie ‚iterativ', ‚explorativ' oder ‚agil' beschrieben.

Damit wurde auch deutlich, dass Improvisation nicht immer primär zur Förderung von Kreativität, sondern ebenso als pragmatische Strategie eingesetzt werden kann, um konkrete Probleme zu lösen und die Effizienz in ökonomischen Prozessen zu steigern. Dieser Ansatz stärkt die Legitimation und den Wert der Improvisation in der praktischen Anwendung und unterstreicht ihr Potenzial als interdisziplinäres Werkzeug. Aus diesem Grund schlugen einige Forumsteilnehmer:innen vor, Improvisation in ihren Ambivalenzen, aber auch in ihren Potenzialen als Forschungsmethode oder Arbeitsweise näher zu betrachten, um dem verbreiteten Zweifel hinsichtlich ihrer Effizienz und Professionalität fundiert entgegentreten zu können.

Darüber hinaus wurde die Bedeutung der Improvisation in der Lehrpraxis hervorgehoben, mit der Kernfrage, ob Improvisation weiter standardisiert und institutionell verankert werden könnte. Als Trainingsmethode weise die Improvisation im Bildungsbereich erhebliche Vorteile auf. Sie fördere nicht nur ein interaktives Lernumfeld und stärke die Anpassungsfähigkeit sowie Kreativität der Lernenden, sondern erhöhe auch die Flexibilität und Offenheit der Lehre für interdisziplinäre Zusammenarbeit und praktische Innovation. Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Methode *Design Thinking*, die z.B. in Fortbildungen für in Museen Beschäftigte Anwendung findet.[36] Prozesse einer zunehmenden Normierung und Institutionalisierung stellen die Improvisation in der Praxis allerdings vor zahlreiche Herausforderungen, etwa bei der Integration in bestehende Curricula verschiedener Disziplinen oder im Hinblick auf ein Gleichgewicht zwischen Normierung und Offenheit, um Improvisation nachhaltig zu etablieren. Die Relevanz dieses Themas beschränkt sich nicht auf das Bildungssystem, sondern reicht in andere Felder hinein und stellt nach wie vor ein wichtiges Forschungsdesiderat dar.

36 So z.B. in der Fortbildung *Keine blinden* Flecken!? Unconcious Bias, Gender und Diversität in der Kunst- und Kulturvermittlung*, die 2020 in Frankfurt/M. museumsübergreifend stattfand. Die Methode *Design Thinking* stammt ursprünglich aus dem Produktdesign und es geht darum, schnell Lösungen zu finden, wobei Scheitern mit eingeplant ist. Zur Verbindung von Improvisation und Scheitern vgl. auch Backhaus: „Intervenieren und Improvisieren"; Backhaus und Schultze-Allen: „Failure" und Woisnitza: „The Joys and Adventures of Improvisation".

Die politische Dimension in der Improvisationsarbeit

Improvisation findet nie in einem machtfreien Raum statt. Sowohl in Theorie als auch Praxis gilt es, weiterwirkenden hegemonialen Strukturen und Politiken kritisch zu begegnen und diese zu reflektieren. Hannah Arendt unterscheidet ‚Politik' vom ‚Politischen', wobei sie letzteres als einen Raum des gemeinsamen Handelns und Sprechens versteht und darin Grundlagen des öffentlichen Raums erkennt.[37] In ähnlicher Weise begreift Jacques Rancière das Politische primär als Moment von Dissens, in dem die Ordnung des Sichtbaren, Sagbaren und Teilhabbaren fortwährend in Frage gestellt und neu verhandelt wird.[38]

Übertragen auf improvisatorische Praktiken zeigt sich deren politische Dimension also im Verlauf des Prozesses selbst, insbesondere bei Aushandlungen der Verteilung von Aufgaben und Ressourcen, Machtverhältnissen und Formen der Kooperation. Sie umfasst Fragen nach der Funktionsweise von Macht, nach Diskurskämpfen, nach der Konstruktion sozialer Ordnung sowie nach den Quellen ihrer Legitimität. Politische Aspekte der Improvisation manifestieren sich somit vielmehr in den Interaktionen, in denen Akteur:innen verhandeln, konkurrieren oder Konflikte regulieren und möglichen Konsens herstellen. Konkret betrifft dies etwa die Zuweisung von Urheber:innenschaft und geistigem Eigentum: Wie das Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv bestimmt wird, wie Fairness in einem dezentralen Kreativprozess gewahrt bleibt – und sogar ob solche Ansprüche überhaupt als legitim gelten sollten.

Im Forum wurden hierzu vor allem die Problemfelder Urheber:innenrechte und Machtverteilung in kollektiven künstlerischen Praktiken diskutiert: Im Proberaum entwickeln sich kollektiv improvisierte Inhalte oft zu strukturierten Sequenzen und werden schließlich in künstlerische Werke integriert, wobei aber die Zuordnung einzelner kreativer Beiträge oft unklar und umstritten bleibt. Ein:e Teilnehmer:in wies darauf hin, dass Regisseur:innen oder Projektleitende die kollektiv improvisierten Inhalte häufig als ihre eigene Kreation auszeichneten – oder dass diese zumindest von außen so zugeordnet würden –, während die tatsächlich beteiligten Schauspieler:innen oder andere Mitwirkende keine gebührende Anerkennung für die Entwicklung der Inhalte oder Form erhielten.[39] Während beispielsweise Florentina Holzinger in Interviews oft von ‚wir' im Verweis auf ihr Ensemble und Team spricht und auch die Einblicke hinter die Kulissen auf ihrem Instagramkanal das Kollektiv

37 Vgl. Hannah Arendt: *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1969, 12–14. Besonders im französischen akademischen Kontext wurde die Unterscheidung zwischen der ‚Politik' (le politique) und dem ‚Politischen' (la politique) zum Ausgangspunkt für die Erneuerung der politischen Theorie, deren Wurzeln auf die Beiträge von Carl Schmitt, Walter Benjamin, Hannah Arendt und Jacques Rancière zurückgehen.

38 Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, übers. v. Maria Mühle, Berlin: b_books, 2006.

39 Zur Gleichzeitigkeit in improvisierten Prozessen, die eine solche nachträgliche Zuordnung kreativer Beiträge erschweren, vgl. van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven*, 319.

zeigen, ist bei der Bewerbung von Produktionen etwa durch die Volksbühne Berlin oder auch auf Titeln von Zeitschriften oder Interviews lediglich ihr Name zu lesen.[40] Dass hierbei aber auch ein Wandel zu beobachten ist, zeigt u.a., dass Felix Ritter, Fernando Belfore, Judith Lebiez, Michele Rizzo, Miron Hakenbeck, Philipp Amelungsen, Renée Copraij und Sara Ostertag, die Dramaturg:innen von *SANCTA*, für die *Dramaturgie des Jahres* in der Jahresbestenliste 2025 von Theater heute ausgezeichnet wurden.[41]

Mit der zunehmenden Diversifizierung zeitgenössischer Tanz- und Theaterarbeiten – verstanden als Ausweitung und Hybridisierung ästhetischer Formate sowie der Vielfalt künstlerischer Produktionsprozesse – gewinnt die Improvisation nicht nur als Trainingsmethode, sondern auch als eigenständiger Produktionsansatz an Bedeutung. In diesem Kontext rücken Fragen der Anerkennung und Zuschreibung künstlerischer Beiträge in den Vordergrund. Wenn improvisierte Ergebnisse auf der Bühne formalisiert, inszeniert oder sogar kommerzialisiert werden, stellt sich die komplexe und sensible Frage, wie die Beiträge aller Beteiligten fair definiert werden können. Dies betrifft nicht nur die Einschätzung des Werts der Arbeit und die Absicherung der Rechte individueller Künstler:innen, sondern auch die Frage, wie das System der Kunstproduktion angemessen auf kollektive Arbeitsprozesse reagieren kann. Dies sollte in der Zukunft zu einem zentralen Thema in der theaterwissenschaftlichen Beschäftigung mit den zeitgenössischen darstellenden Künsten werden.

Ein naheliegendes Beispiel für Spannungen zwischen kollektiver Arbeit und individueller Urheber:innenschaft bietet auch der vorliegende Beitrag: Obwohl die Autorinnen erheblichen Aufwand in die Aufarbeitung der Transkripte sowie in die weiterführende begriffliche Forschung investiert haben, beruhen die konzeptionellen Grundlagen maßgeblich auf dem improvisatorischen Zusammenspiel vieler Forumsteilnehmer:innen, worauf im Text auch mehrfach hingewiesen wird. Da jedoch in den Tonaufnahmen die jeweiligen Sprecher:innen nicht zweifelsfrei zu identifizieren waren, wurde auf eine konkrete Namensnennung verzichtet. Gleichwohl bleibt für die Aushandlung von Anerkennung, Zuständigkeiten und Sichtbarkeit die individuelle Zuweisung solcher Beiträge eine dringende Forderung.

40 Vgl. Gabriele Brandstetter: „Körpertheater als Iconoclash. Die Extrem-Performerin Florentina Holzinger“, in: *Theater der Zeit*, 75 (2020), 5. 8–9; Thomas Irmer: „Was macht das Theater, Florentina Holzinger?“, in: *Theater der Zeit*, 77 (2022), 80; Ulla Heinrich: „Das Maximum an Freiheit“, in: *Missy Magazine*, 23 (2025), 3, 48–51. In Berlin forscht Christine Korte gerade u.a. zu diesem Thema.

41 Christian Rakow: „Jahresbestenliste 2025 von Theater heute“, in: *nachtkritik*, 28.8.2025, https://nachtkritik.de/meldungen/jahresbestenliste-2025-von-theater-heute (28.8.2025).

Fazit und Ausblick: Zukunft der improvisierten Arbeitsweise

Als Arbeitsweise hat die Improvisation, aus dem Alltag stammend, dank ihrer Flexibilität und Offenheit nicht nur die konventionellen Grenzen des Kunstbereichs überwunden, sondern sich auch zunehmend in unterschiedliche Disziplinen und berufliche Praktiken ausgebreitet. Wie das Forum in Form eines improvisierten Brainstormings gezeigt hat, entstanden zahlreiche aufschlussreiche Ideen und Einsichten durch spontane Interaktionen und Dialoge – ein Hinweis auf das Potenzial der Improvisationsmethode im Wissensaustausch, in der Wissenschaft und in kollektiven Innovationsprozessen.

Bei der Diskussion über die Begrenzungen und definitorischen Spannungsfelder der Improvisation haben die zentralen Begriffspaare – Abhängigkeit und Überschreitung, Freiheit und Begrenzung sowie Intuition und Unsicherheit – verdeutlicht, dass Improvisation weder völlige Loslösung von Strukturen noch grenzenlose Freiheit bedeutet. Vielmehr entfaltet sie ihr kreatives Potenzial gerade in den Dialektiken von Struktur und Überschreitung, von kontextgebundener Freiheit und Einschränkung sowie von intuitivem Handeln und der produktiven Erfahrung von Unsicherheit. Diese Spannungsfelder markieren die offenen, aber auch fragilen Grenzen jeder Definition von Improvisation. Darüber hinaus rückten im Forum Fragen der Legitimation und des Politischen der Improvisationsarbeit ins Zentrum. Beide Dimensionen sind zwar eng miteinander verknüpft, jedoch nicht identisch. Da Improvisation auch in außerästhetischen, interdisziplinären Kontexten bewusst oder unbewusst zur Anwendung kommt, stellt sich die grundlegende Frage, ob – und unter welchen Bedingungen – sie als legitime Arbeitsweise anerkannt werden kann. Zugleich treten im improvisatorischen Prozess vielfältig politische Problemlagen zutage, die Fragen von Machtverhältnissen, Zuständigkeiten, Urheber:innenschaften und Ressourcenverteilung betreffen. Damit eröffnen sich unterschiedliche, wenn auch eng verbundene Perspektiven auf die Stellung der Improvisation in künstlerischen und nichtkünstlerischen Kontexten. Uns ist bewusst, dass wir mit dem Fokus auf die definitorischen Grenzen der Improvisation am Beispiel von Tanz- und Theaterpraktiken sowie wissenschaftlicher Forschung, ihrer Legitimation und politischen Dimension nur Teilaspekte behandeln konnten, sehen darin aber vielfältige Anknüpfungspunkte, das Konzept und seine Erforschung weiterzuentwickeln, komplexer und vielschichtiger zu gestalten.