

IMPROVISATION. THEORIE – PRAXIS – ÄSTHETIK

Improvisation. Theorie – Praxis – Ästhetik

Redaktion: Matthias Haenisch

Ausgabedatum: 20.05.2012

Allzu lang war musikalische Improvisation eine von der Wissenschaft vernachlässigte Kunst, zumeist Spezialgebiet von Ethnologen, Jazzforschern und musikpsychologischer Forschung. Sowohl aufgrund eines disziplinübergreifend gewachsenen Interesses an der Improvisation im Theater, im Tanz und in der zeitgenössischen Musik als auch im Zuge eines sich wandelnden Selbstverständnisses der Musikwissenschaft im Sinne eines performative turn hat sich diese Situation in den vergangenen Jahren zu verändern begonnen. Davon zeugen nicht nur eine wachsende Zahl an Konferenzen und Publikationen, sondern auch langfristig angelegte Forschungsprogramme wie das ICASP-Projekt (Improvisation, Community, and Social Practice) in Guelph, das Rhythm-Changes-Programm der University of Salford oder die Arbeit des AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP) in Cambridge und Oxford.

Ein Anliegen dieser Ausgabe ist es, den sich entwickelnden wissenschaftlichen Diskurs im Hinblick auf spezifische Fragestellungen einer Theorie und Ästhetik improvisierter Musik zu vertiefen. Dabei folgt das Konzept der Ausgabe der Überzeugung, dass die Erforschung musikalischer Improvisation interdisziplinär und im Austausch mit Praktikern erfolgen sollte – interdisziplinär, weil kaum genuin musikwissenschaftliche Methoden und Kategorien zur Untersuchung improvisierter Musik zur Verfügung stehen; im Austausch mit Praktikern, weil nur aus der Beobachtung und Reflexion der Improvisation als Handlung und Interaktion eine Ästhetik und Praxeologie improvisierter Musik zu gewinnen sein wird. Wahrnehmung und Temporalität, Interaktion und Material, Künstlerästhetik und Klangforschung, Performativität und Körperlichkeit, Form und Werk, Live-Elektronik und Medialität sind die Themen, mit denen sich die Autor/innen dieser Ausgabe aus Soziologie, Musikwissenschaft und künstlerischer Praxis auseinandersetzen. Dabei reicht das Feld der hier insgesamt zur Sprache gebrachten Musik vom Free Jazz bis zu zeitgenössischen Formen improvisierter Musik.

Das breite Spektrum soziologischer Zugänge zeigen die beiden Beiträge von Dirk Baecker und Silvana Figueroa-Dreher. Aus systemtheoretischer Perspektive untersucht Dirk Baecker das Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation, insbesondere die spezifische Zeitlichkeit der Improvisation im Free Jazz. Silvana K. Figueroa-Dreher's handlungstheoretisch ausgerichteter Beitrag erforscht Interaktion, Koordination und Dynamik des musikalischen Materials im Prozess freier Improvisation. Empirisch geht auch die Musikwissenschaftlerin Gisela Nauck vor, indem sie anhand von Interviews das Verhältnis von künstlerischem Selbstverständnis und individueller ‚Klangforschung‘ untersucht und dabei der Geschichte des musikalischen Materials bis in die Biographien Improvisierender folgt. Für eine von Kulturtheorie, Anthropologie, Theater- und Bewegungswissenschaft informierte Musikwissenschaft plädieren die Beiträge von Christa Brüstle und Mathias Maschat. Gegen einen einseitig an Intuition, Spontaneität, Emotion und Subjektivität ausgerichteten Improvisationsbegriff wendet sich Christa Brüstles Beitrag, in dessen Mittelpunkt das Wissen und die Kompetenz des Körpers und damit die Intelligenz des Unbewussten als wichtiger

Fokus künftiger Improvisationsforschung steht. Vor dem Hintergrund einer Ästhetik des Performativen untersucht Mathias Maschat die spezifische Präsenz und Aura, die Ereignishaftigkeit und Emergenz, die Materialität und Körperlichkeit von Aufführungen improvisierter Musik. Mit Burkhard Beins und Orm Finnendahl schließlich wurden zwei Musiker eingeladen, aus der Sicht des Improvisators bzw. Komponisten Praxen zeitgenössischen Improvisierens zu reflektieren. Burkhard Beins nimmt das allzu oft polemisch diskutierte Problem der musikalischen Form in improvisierter Musik auf und zeigt Möglichkeiten der Formgestaltung in kollektiver Improvisation an einem Beispiel aus eigener Praxis. Im Bewusstsein produktionsästhetischer und aufführungspraktischer Unterschiede zwischen Komposition und Improvisation berichtet Orm Finnendahl von der Integration der unterschiedlichen künstlerischen Arbeitsweisen im (multi-)medialen Raum live-elektronischer Performances.

Figuroa-Dreher, Silvana K.

[Uncertainty as a Creative Principle in Free Jazz Improvising](#)

Nauck, Gisela

[Im Klang arbeiten](#)

Finnendahl, Orm

[Technologie und performative Kompetenz](#)

Brüstle, Christa

[Bauchmusik – Kopfmusik. Privat – öffentlich](#)

Baecker, Dirk

[Wieviel Zeit verträgt das Sein?](#)

Beins, Burkhard

[Formgestaltung in kollektiver Improvisation](#)

Maschat, Mathias

[Performativität und zeitgenössische Improvisation](#)

Silvana K. Figueroa-Dreher

Uncertainty as a Creative Principle in Free Jazz Improvising¹

Introduction

A significant part of the work of orchestras that interpret composed music is aimed at optimizing the coordination of activities between different musicians by means of time-consuming rehearsals, in order to reduce the degree of contingency of their performances to a minimum and thus to remain loyal to the musical composition, whose score has already been largely defined. However, in the case of free jazz we are confronted with a phenomenon, which counteracts this pursuit of certainty because it deliberately produces uncertainty, thereby stimulating the musicians' artistic productivity. By looking at the example of free jazz improvisation, I wish to tie two central topics in sociology into the following reflections: the structure of human action and the mutual coordination of action. Using these topics I will analyze certain aspects with regard to the contingency within a specific type of human action – improvising – and with regard to the related interactions. These aspects have received little attention in the empirical research until now.

Uncertainty plays a decisive role in free jazz improvising in three different respects: a) with respect to individual actions, b) with respect to the music and to the musical material employed, and c) with respect to interactions and their coordination. These three "levels of action" will be explained in the following sections.

Individual action within free jazz improvising

Free jazz improvising can only be understood from the context in which this musical genre is rooted and/or from which it "liberated" itself: jazz. As Becker and Faulkner demonstrate, jazz musicians have a repertoire of *songs*,² i.e. melodies with a set harmonic structure.³ *Songs* are thus short, formula-like compositions, which can take on one of many shapes, for example

the 12-bar scheme in blues with a simple harmonic structure, or the most frequently used scheme in jazz with 32 bars according to the AABA or ABAB form, in which each letter stands for a segment of eight beats. When jazz performers learn a *song*, they use this structure as a basis and add their variations to it.

In free jazz, by contrast, there is no repertoire of *songs* as described above, rather a "repertoire" of *material* (as described in the following paragraph), since the music which is played in this genre does not have a previously defined structure. Instead, this structure (which Noll describes as "sound surfaces,"⁴ or *Klangflächen*) only results from the musical process. In cases of "total improvisation"⁵ in free jazz, the musicians cannot orientate themselves towards binding musical parameters or "formulas," which would determine their actions: tonal or atonal, melodic, harmonic or temporal "bonds" between the musical elements, which musicians produce, only emerge in the process of playing. Moreover, free jazz performances can consist of improvisations within all musical parameters – hence the term "total improvisation." On the scale developed by Pressing categorizing different genres of improvised music between the poles "everything predetermined" and "everything invented," free jazz is placed near the latter with a score of over 90%.⁶ It is striking that musicians tend to improvise simultaneously and not subsequently to one another, although "solos" certainly do occur. To do so, musicians indeed have certain musical *material*, which they have acquired or "learned to improvise" during their musical careers,⁷ but they do not know in advance what *material* they will be using in the respective improvisation, or how it will be re-structured, depending on the musical situation.

As will be shown below, free jazz oscillates between certainty and uncertainty. There is certainty with regard to the location or venue (jazz club, recording studio, etc.), the instruments used, and constellation of musicians, which usually lasts a long period of time. If

the formation (trio, quartet, etc.) has shared experiences of playing together over the long-term, it often develops certain musical dynamics and sound properties, resulting in a recognizable musical style of the group. However, the group's style⁸ still does not allow listeners or the musicians to anticipate what sounds, tempo, intensity, and the like will be selected. Nor does it reveal what "direction" (will the sound density increase, for example?) the music being played will take, and when the improvisation will be over. Even if certain free jazz ensembles have "scores" which define musical motives, themes or parameters, Noll notes that in those areas in which total improvisation takes place the played music "detaches" itself from these motives; "a direct relationship between theme and improvisation can seldom be concretely specified."⁹ And further: "The theme can be abandoned in any direction, thus in the 'opposite' direction as well;"¹⁰ "the theme seldom has more than one 'warm-up function'"¹¹. However, free jazz musicians are not concerned with creating absolute uncertainty, rather with keeping the music moving in an area of tension between certainty and uncertainty – and doing so in an aesthetically valuable, "balanced form." Yet "form" does not pertain to the idea of a musical work, which as a product of musical composition has a certain finalized structure that corresponds with the respective genre. Free jazz improvisations do not have a previously defined structure.

From an action theory perspective, free jazz improvisation appears to be a type of action, which does not comply with the notion of action as the realization of an action project.¹² If one assumes that action is by definition the realization of a plan that includes the means and ends of the action, free jazz improvisation cannot be entirely explained, because it is not teleological action.¹³ The understanding of improvisation as routinized action also comes up short in explaining improvisation in action theory terms, because routinized action is the relatively automatic, uncreative repetition of a concrete action, which has already been carried out in the same manner. This kind of action, as we will see with the example of the *materials*, does not correspond with improvisation.

An action project does not appear to exist or is reduced to a minimum in the case of total improvisation.

Individual action is not steered by a musical idea already conceived by the musician before playing. Unlike when composed music is played, the piece of music which has been imagined does not yet exist as an action-guiding notion in the consciousness of the musician. If the musicians envisioned a concrete action plan, which would add certainty, but also inflexibility to their music, they would be blocked out from improvisation – as they have reported during our research project.¹⁴

Contrary to everyday pragmatic action, which tends to take place on the basis of action projects, we are instead dealing with a form of aesthetic action, which functions according to different principles that we shall analyze. "A significant problem for the improviser is the real-time condition, under which he/she operates. Unlike a composer, who is almost entirely unconstrained by running time and can correct written music at any time or restart from the beginning, the improviser is constrained by running time. For him or her it is a matter of coping with all the mistakes and decisions made. Any influence on the already played music can only take place in the form of a reinterpretation and recourse in the subsequently played music."¹⁵

In summary, musicians playing improvised free jazz act within a highly contingent context with regard to what exactly is being played, and their actions are constituted in the currently played music, which is to a large extent unplanned. In the case of total improvisation, music can develop in very different directions, which is why musicians cannot carry out their actions according to previously conceptualized actions, because "options"¹⁶ only arise when the music is actually being played. The assumptions of those sociological theories, which conceptualize action exclusively as target-oriented, reflexive and calculative action, which is only aimed at realizing an action project, can thus be questioned. Furthermore, it can be noted that – since the evolution of jointly played music is of constitutive significance for individual actions – the levels of individual actions, the evolving music, and the group coordination are more difficult to analytically differentiate than one might assume. Theories examining the actions of isolated individuals come up short as explanations for total improvisation because they ignore the

constitutive significance of the concrete context for action.¹⁷

Since the degree of contingency is very high in this context, the free jazz musicians must be able to act and react to music within a split second. This is made possible by a particular *disposition*, which allows for creativity, spontaneity, and flexibility. It can be described as a mode of action, in which the “internal” focus is aimed at one’s own perceptions and at the same time at what the others are playing. Musicians are in a position to concentrate on the music without reflecting on what they are playing or will play – a condition which can be described according to Schütz as the non-reflexive attitude of the musician.¹⁸ Along these lines, analytical control mechanisms are “shut off.” Therefore, the musicians experience improvisation as a deliberate “loss of control,” a “deliberate abandonment of the active desire to shape the music,” which enables the music to evolve or “happen.” This kind of “associative, daydreaming condition”¹⁹ is experienced by the musicians as “extremely exciting or animating.” The musicians experience their role as the intermediary of a kind of music, which they cannot deliberately shape; rather, it “emerges from them.” Terms such as *impulse*, *reflex* and *muscle memory*, which are used by the musicians as explanations for their actions, indicate that the body plays a constitutive role in improvisational action. The deliberate abandonment of the desire to shape music when improvising, which is interpreted by some authors as “open access to the unconscious realm,”²⁰ thus appears to correspond with a shift towards the physical realm.

If improvising action cannot be understood as the realization of an action project, what alternative action theory explanations are there for such practices? I hypothesize that the category of the *material* – as described in the following – plays a central role in the explanation of improvisational actions.

The musical material

Free jazz improvisation occurs when musicians play (*offer*) musical *material* – as free jazz musicians describe their “sound reserve” – usually in a pre-reflexive manner. This term, which the academic literature has

paid little attention to, is crucial for understanding free jazz improvising, as it illustrates the empirical and theoretical link between individual action, music, and interactions in free jazz improvising.

In the following section I will elaborate on some initial reflections on this category, which is being further investigated in my research project. Alexander von Schlippenbach – a German pianist and main proponent of European free jazz – summarizes the various aspects comprising *material* in the following statement:

“I have found certain positions for both hands on the piano, in which six-tone series are possible, which I then wrote down in chord sequences. Of course I do not want to play several set sequences over and over again. Rather, I want to have this *material*, which I have ready in my fingers – that I have so-to-speak stored –, in order to be able to improvise in entirely different constellations, at different speeds, in different positions and contexts. [...] One must first work at having this *material* freely available.”²¹

This quote shows that *material* encompasses all dimensions of free jazz improvisation: the sensomotoric dimension, and those pertaining to the specific instrument, sounds and the playing process, memory, spontaneous design and modeling, and finally the dimension of the prepared sequences and sequences acquired through playing experience.

The motoric dimension of improvisation (a topic seldom researched in music psychology)²² pertains, among other things, to the playing technique, i.e. the sensomotoric processes, on the basis of which certain sounds and noises can be produced by a specific instrument. Every musician has different *materials*, which are related to different playing techniques. Playing motorically-automated sequences primarily appears to facilitate improvisation, because they “occur to a large extent without cognitive mediation and thus disburden the ‘central executive,’ which can turn to more complicated tasks, namely problem-solving and planning.”²³ However, in the academic literature such automated sequences are seen as interfering factors with regard to the degree of spontaneity and innovation,²⁴ as automated, inflexible action is the opposite of flexible, creative action. However, this paradox becomes obsolete when the stored, automated sequen-

ces are regarded as a moment of the *material*, which can be modeled in real-time. I will explain how this is possible in the following.

The *material*, which belongs to the individual musician and cannot be regarded as a collective good, evolves for a specific instrument (or one's own voice), with which certain sounds or noises can be produced and which can both impose boundaries as well as open up non-infinite, yet highly diverse possibilities for the conventional and unconventional creation of sounds. *Material* thus indicates an additional central dimension of free jazz improvisation: the creative, spontaneous, and artistic dimension. Like modeling clay or colors, sounds can submit themselves to a musical "shape" (sound surface), because they are modeled or *kneaded* in "real-time" during the playing process: the tempo, pitch, texture, volume, and so on can be adapted to the current play situation. Thus the *material* cannot be regarded as a series of set sound sequences, which are incorporated on the basis of repeated rehearsal and always applied in the same manner to the improvisation process.²⁵ The uncertain *material* itself enables improvisation in the contingent situation of free jazz by providing the necessary flexibility to adapt one's own acting to the acting of the fellow musicians. This frequently "automated," non-reflexive type of action – contrary to routinized action – does not trigger and implement any typified projects for action.²⁶ What characterizes this disposition – contrary to the disposition according to Luckmann – is its uncertainty and the specification in the process of action itself.²⁷ Improvised music is thus an expression of the moment.²⁸ An action plan does not exist here or is reduced to a minimum; *material* functions as an impulse, as an approach to keep the music in motion, and is to this extent always a temporary arrangement, which changes in the course of interaction. Therefore, it is clear that it is not a matter of interpreting composed music. Instead, musicians exhaust an enormous reserve of raw material, which is modeled into new forms of music again and again in the process of improvisation.

Since the *material* can be freely modeled to a high degree, it is not decisive, at the beginning of an improvisation in particular, what *material* is applied in the playing process. Rather, the main question is how it is modeled during the process, i.e., how the musician

deals with the *material* and thus interactively creates music by adapting his/her *material* to the situation. These processes of adaptation and experimentation with well-known sounds simultaneously enable new *material* to emerge, with which the musicians in turn start to work to keep it "under control" (by improving their playing technique), and to incorporate it as part of their "language." It then forms a part of their knowledge reserve as experiences and skills that can be retrieved. This sound reserve can be understood as the dynamic knowledge and skills of a musician, which constantly change due to new musical experiences, because new possibilities for dealing with the instrument are discovered over and over again. However, the obvious structural similarity between the *materials* and language demands further research.²⁹ However, one must not forget that music is non-conceptual communication, which constitutes a fundamental difference to communication by speech.³⁰

Because there is no predefined musical structure before playing in the case of total improvisation, the *material* comprises the moment of being unprepared, i.e., the idea that very different *material* can be used in the playing process, to which the fellow musicians react and respond back, and so on. *Material* is thus not yet "music," just like colors are not yet painted pictures. Combined and simultaneously played *materials* from different musicians can generate very different pieces of music, just like the same colors can result in different pictures and textures.

The fact that the free jazz saxophonist Evan Parker describes musical *material* as *tonal imagination* demonstrates not only the numerous creative possibilities permitted when working with the *material*, but also the fantasizing, artistic moment, the moments of leaving behind conventionality and exiting everyday life, as well as the change in the perceptions of reality and time, which are experienced when improvising.³¹

However, the concept of *material* also points to the moment of the prepared musician, because they have a sound reserve due to their practical experience: Although musicians can improvise all musical parameters during total improvisation, they do not invent everything from scratch while playing. They have learned to improvise the *material* that they have on hand. "Erimprovisieren" is a frequent term in the world of free

jazz, which emphasizes the aspect of the material as the result of the playing technique, playing experience and experimenting. *Material* is thus not only flexible and modifiable, but also can be identified and repeated, as is expressed in the statements of the musicians: “I have used similar material to what I previously used,” “I wanted to go back to the material I started with,” and so on.

Material additionally incorporates the interactive dimension of improvisation. Thanks to its flexibility and diversity, it provides the option to tie into what the others are playing: since the *material* being played while improvising has concrete features with regard to various musical parameters, such as pitch, tempo, intensity, volume, etc., it is essentially “correct” to play any kind of *material*, because it provides the possibility to “intertwine” with other *materials* by means of various musical parameters, for example, by analogy. Furthermore, played *material* can bond with different *materials*, which are not “bonded” or related, because the material can simultaneously relate to them. For example, it is possible that the saxophone imitates the piano melodically, while its tempo simultaneously relates to the drums and thus “bonds” with both instruments. In fact, playing one’s own *material* as a form of derivation of the *material* of the fellow musicians – for example, by imitating at one or more parameters – is a very frequent pattern of behavior. A saxophone can tie into the musical “offer” of the piano. The saxophone can then respond to the piano or perhaps abandon the *material*. However, the reference to the *material* of the fellow musicians leads to dialogical dynamics, which can be elevated to very eventful processes. These dynamics can result between two or more instruments or voices.

The rules or criteria, by which the simultaneous playing of the musical *materials* leads to a successful form of music and which – in other words – determine what *materials* fit each other, are not explicit. The relatedness of the material, a frequently occurring pattern, is still no guarantee for “seasoned” music. From the viewpoint of the musicians, the general principle applies that one’s own material must “comport itself” to that of the fellow musicians – there must be a connection. The phenomenon of repetition seems to play a central role here: as regards the “action options” of the musicians, Noll designed a model of total improvisati-

on,³² with which he attempts to “answer the question what supersedes motivative relationships in cases of total improvisation and in what more general structures they merge into.”³³ On the basis of empirical research on free jazz improvisations, he discovers that repetition constitutes a fundamental pattern of action. He divides this principle into three types of repetition: repetition within one voice (repetition), repetition by another voice (imitation), and changed repetition (variation). These forms result, in turn, in seven additional sub-forms, which lead to a complex model. However, the model of repetition must not disguise that they, as Noll notes, are very different phenomena. For example, repetition pertains to a soloistic process, while imitation is a collective process (“split repetition”). Globokar also develops an improvisational model and divides the repetition phenomenon similarly to Noll into “imitating,” “integrating,” “doing the opposite,” “restraining oneself,” and “doing something different.”³⁴ According to Globokar, the “integrating variation” is the actual method applied when improvising.

In the interactive, dialogue-like situation of free jazz additional turn-taking criteria are not determined in advance; rather, they result interactively during the playing process. Due to its “shapability,” the *material* provides for diverse ways to “abandon” it, intensify it, or model it in order to meet the needs of the currently and interactively played music. At the group level, the *material* is “negotiated,” if group members are responsive to the “material offer” of the fellow musicians, let the music continue as such, or can problematize the music. One “agrees” or “does not agree” on a musical direction in the playing process.

Since the *material* is only “shaped” in the playing process and does not necessarily automatically conform in an aesthetically acceptable manner with what the fellow musicians are playing, *controlling* and *adjusting* are relevant procedures for improvisational actions, which point to the central component of cooperation and coordination when improvising. They allow the *materials* played by the musicians to be “intertwined,” which can give rise to a musical “form” and “seasoned” music by the entire group. *Controlling* and *adjusting* cannot exclusively be interpreted as moments of reflexive action, although this can also be the case; instead these processes often take place in an

“automatic” manner. However, these two categories indicate that specific aesthetic criteria allow for a differentiation between “functioning” and “non-functioning” music. Nevertheless, these criteria are very different from musician to musician and depending on the ensemble.

A final, yet fundamental aspect of improvisation is also included in the category of the *material* and impacts all other previously described dimensions: aesthetics. *Material* is not only something that one “can play” and that one knows “how it works,” but also something that the musician “likes to hear.”

In order to understand the dialogue-like dynamics of free jazz improvisation, we must take into account that it is not a matter of playing a set piece of music, rather developing a musical movement. As Alexander von Schlippenbach states:

“But it moves forward, doesn’t it? That is very important for our music, which has been inspired for the most part by jazz [...]. And the art is being able to keep on playing. It is improvised but a relationship emerges and in my view the art is being able to keep on playing in this context. Because [...] a bad improvisation, can somehow produce an interesting sound event and then that falls apart and a new context comes about, and it keeps on moving. But we also strive to give rise to a musical flow. A forward movement – that is very important.”

Coordination during free jazz interactions

In the previous section I have elaborated on all the properties of the *material*, which help explain the coordination of action between musicians under the contingent conditions. In this section, I will introduce some further thoughts to shed more light on this aspect.

Free jazz formations are de-centered interaction groups, i.e., there is no authority that assumes the group coordination, as is the case in an orchestra. This can be traced back to its historical origin (including bebop as a forerunner to free jazz) as a movement that was aimed against the highly hierarchical structures of the swing bands, which were to a large

degree influenced by the economic logic of the record companies and the cultural industry and, among other things, attached great significance to a high degree of standardization.³⁵ Furthermore, the instruments do not follow a predetermined role, as is the case in other genres. For example, the piano may add percussion-like elements, while the drums produce tone-like sounds. On the one hand, the improvisation becomes more uncertain under these circumstances, but also more flexible on the other hand, so that the musicians intuitively react to the *material* of their fellow musicians and can coordinate their actions. In doing so – and this aspect is crucial – free jazz musicians coordinate with one another exclusively during the playing process and not on the basis of predetermined roles and scores. Free jazz is not about the implementation of an idea of musical “order,” which had been agreed upon in advance, rather it is about experimenting and experiencing the process of ordering over and over again. During the improvisation process in free jazz, musical material is “offered” by means of musical communication. Musicians then react to this, which not only produces an automatic moment of coordination, but also “conflicts” or “misunderstandings” which can result from the divergence of the expectations of musicians as well as from the boundaries of one’s own instrument or own body. In retrospect, such “disruptions” do not need to be aesthetically useless. A successful improvisation can certainly incorporate them. In this regard, assumed mistakes in free jazz are not negatively sanctioned, as is the case in other musical genres.

An additional factor that facilitates coordination is the fact that the groups often have many years of experience in playing together. Thus, they can develop certain group-specific playing criteria and their own “language,” which facilitate communication and coordination. However, it is also possible for free jazz musicians who have never played together before to create music together and produce successful improvisations. On the other hand, the fact that musicians have already played together for a very long time cannot guarantee successful improvisation. The perception of what and how the others are *currently* playing is decisive for their coordination. A central component here is listening to what the fellow musicians play. This takes place on a level of concentration, on which listening

pre-reflexively leads to direct reactions. Free jazz – to the extent that it “works” – gives rise to a highly dynamic, multi-faceted whole, which consists of reciprocal musical action. Listening is so crucial because the uncertainty about what the others will play forces the respective musician to concentrate extremely intensely on the music of the others, in order to quickly and spontaneously “make his or her own statement” about what the others are playing. Thus, in this regard, improvisation demands a high degree of alertness.

The phenomenon of improvisatory action, which has hardly been researched on the basis of sociological action theory, is increasingly attracting scholarly attention. Analyses of improvising can provide a new impetus for conceptualizing human action and interactions during aesthetic activities. The reflections in this article shall hopefully provide a contribution to such analyses.

Endnotes

1. The word “improvising” is preferred over “improvisation,” since the object of the reflections presented here is not the final performance but the process of performing an improvisation.
2. Cursive words pertain to first-order categories, i.e., categorizes what represents common terms and metaphors in the world of free jazz.
3. Becker and Faulkner 2006; see also Pressing 2002, p. 203.
4. See Noll 1977.
5. See *ibid.*: pp. 3 et seq. and 91 et seq.
6. Pressing 1984; see also Stoffer and Oerter 2005, p. 919.
7. See Noll 1977, p. 79 and Behrendt 1973, p. 126.
8. The fact that a style can be recognized does not mean that every improvisation is predictable. Nor does it mean that formations playing together for many years “always play the same thing” or “always combine the same things,” just as no one could claim that the recognizable style of a painter always produces the same pictures.
9. Noll 1977, p. 43.
10. *Ibid.*, p. 53.
11. *Ibid.*, p. 72.
12. The action theory reflections discussed here draw for the most part from relevant works by Alfred Schütz (in particular Schütz and Luckmann 2003, pp 445–586) and Thomas Luckmann (1992), albeit with a degree of critical distance. They offer detailed descriptions of the internal structure of action and thus one of the few explicit sociological *action* theories.
13. See Lothwesen 2009, p. 35.
14. This is an empirical, qualitative project directed by Silvana K. Figueroa-Dreher, “Improvisation as a ‘new’ type of action: An action theory explanation of musical improvisation.” Within the project, three free jazz trios were each asked to improvise in a recording studio and were audiovisually recorded during the performances. Afterwards they were confronted with the audiovisual material containing the improvisations and were interviewed. Also, each musician was interviewed individually and asked to reconstruct his action with regard to a specific improvisation piece that the trio had deemed “successful.” The interviews served as the basis to reconstruct the improvising action and interaction processes from the perspective of the musicians. The analysis of the data was conducted with the help of the Grounded Theory method of Anselm L. Strauss (see Strauss 1994).
15. Lehmann 2005, p. 923.
16. The term “action options” should not be understood to the extent that the different options which arise when playing are considered, compared, and then chosen by the musician. Instead the playing process takes place according to a non-reflexive mode of action, although this is not always the case.
17. See Figueroa-Dreher 2008a, p. 397.
18. See Schütz 1976, pp. 38–42.
19. Lehmann 2005, p. 932.

20. See Stoffer/Oerter 2005, p. 932.
21. Cit. in Wilson 1999, p. 148.
22. See Lehmann 2005, p. 930.
23. Lehmann 2005, p. 925.
24. See *ibid.*, p. 930.
25. See Lehmann (2005, p. 932) for a critique of the simplifying “motive” theory, which assumes that patterns and prefabricated stereotypes are the foundation for improvisation processes.
26. See Luckmann 1992, pp. 48–92.
27. See *ibid.*, p. 69.
28. See Figueroa-Dreher 2008b.
29. For the analogy between improvisation and the production of language see Johnson-Laird 2002.
30. See Schütz 1972.
31. See Rora 2008 and Figueroa-Dreher 2008b.
32. Noll 1977, pp. 91–143.
33. Noll 1977, p. 91.
34. Globokar 1971.
35. See Belgrad 1998, pp. 179–195.

Bibliography

- Becker, Howard and Faulkner, Robert E. (2006): “The Jazz Repertoire”, in: *Enonciation artistique et socialite*, ed. by Jean-Philippe Uzel, Paris, pp. 243–251.
- Behrendt, Joachim Ernst (1956): *Variationen über Jazz*, München.
- Belgrad, Daniel (1998): *The Culture of Spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago.
- Berliner, Paul (1994): *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago.
- Blaukopf, Kurt (1984): *Musik im Wandel der Gesellschaft*, Kassel and München.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a. M.
- Cooke, Mervyn and Horn, David (Eds.) (2002): *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge.
- Figueroa-Dreher, Silvana K. (2008a): “Musikalisches Improvisieren. Die phänomenologische Handlungstheorie auf dem Prüfstand”, in: *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, ed. by Jürgen Raab et al., Wiesbaden 2008, pp. 389–399.
- Figueroa-Dreher, Silvana K. (2008b): “Musikalisches Improvisieren: Ein Ausdruck des Augenblicks”, in: *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, ed. by Ronald Kurt and Klaus Näumann, Bielefeld 2008, pp. 159–182.
- Globokar, Vinko (1971): “Vom Reagieren”, in: *Melos XXXVIII*, pp. 59–62.
- Johnson-Laird, Philip N. (2002): “How Jazz musicians improvise”, in: *Music Perception*, 19, pp. 415–442.
- Kurt, Ronald and Näumann, Klaus (Eds.) (2008): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld.
- Lehmann, Andreas C. (2005): “Komposition und Improvisation. Generative musikalische Performanz”, in: *Allgemeine Musikpsychologie*, ed. by Thomas H. Stoffer and Rolf Oerter, Göttingen u.a., pp. 913–954.
- Lothwesen, Kai (2009): *Klang – Struktur – Konzept. Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik*, Bielefeld.
- Luckmann, Thomas (1992): *Theorie des sozialen Handelns*, Berlin and New York.
- Michels, Ulrich (1977): *dtv-Atlas Musik*, Band 1, München.
- Noll, Dietrich J. (1977): *Zur Improvisation im deutschen Free Jazz*, Hamburg.
- Pressing, Jeff (1984): “Cognitive Processes in Improvisation”, in: *Cognitive Processes in the perception of art*, ed. by Ray W. Crozier and Anthony J. Chapmann, North-Holland, pp. 345–363.
- Pressing, Jeff (2002): “Free Jazz and the Avant-Garde”, in: *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. by Mervyn Cooke and David Horn, Cambridge, pp. 202–216.
- Raab, Jürgen et al. (Eds.) (2008): *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, Wiesbaden.
- Rora, Constanze (2008): “Vom Sinn der Improvisation als Spiel”, in: *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, ed. by Ronald Kurt and Klaus Näumann, Bielefeld, pp. 215–231.
- Strauss, Anselm L. (1994): *Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*, München.

Schütz, Alfred (1972): *Gesammelte Aufsätze. 2. Studien zur soziologischen Theorie*, Den Haag.

Schütz, Alfred (1972): "Gemeinsam Musizieren", in: Alfred Schütz (1972), pp. 129–150.

Schütz, Alfred (1973): "Fragments on the Phenomenology of Music", in: *Music and Man*, 2/1976, pp. 5–71.

Schütz, Alfred und Luckmann, Thomas (2003): *Strukturen der Lebenswelt*, Konstanz.

Stoffer, Thomas H. and Oerter, Rolf (Eds.) (2005): *Allgemeine Musikpsychologie*, Göttingen u.a.

Weber, Max (1972): *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen.

Wilson, Peter Niklas (1999): *Hear and Now*, Hofheim.

Abstract

A significant part of the work of orchestras that interpret composed music is aimed at optimizing the coordination of activities between different musicians by means of time-consuming rehearsals, in order to reduce the degree of contingency of their performances to a minimum and thus to remain loyal to the musical composition, whose score has already been largely defined. However, in the case of free jazz we are confronted with a phenomenon, which counteracts this pursuit of certainty because it deliberately produces uncertainty, thereby stimulating the musicians' artistic productivity. By looking at the example of free jazz improvisation, I wish to tie two central topics in sociology into the following reflections: the structure of human action and the mutual coordination of action. Using these topics I will analyze certain aspects with regard to the contingency within a specific type of human action – improvising – and with regard to the related interactions. These aspects have received little attention in the empirical research until now.

Uncertainty plays a decisive role in free jazz improvising in three different respects: a) with respect to individual actions, b) with respect to the music and to the musical material employed, and c) with respect to interactions and their coordination. These three "levels of action" will be explained in the following sections.

Author

Silvana K. Figueroa-Dreher, Dr. rer. soc., is currently working on her Habilitation thesis about improvisation from the perspectives of the theory of action and of the sociology of knowledge at the University of Konstanz, Germany. She studied sociology at the University of Buenos Aires, Argentina, and obtained her PhD at the University of Konstanz with a dissertation about *The Construction of Political Corruption in the Discourse of Argentinean News Programmes*. After earning her PhD, she conducted the research project *Identity Constructions in Pluralistic Societies: Processes of Constitution of the "Other" and the "Self" in Argentina*, in which she explored the cultural worlds of tango, gaucho and psychoanalysis. Within the last years she directed a study on improvisation processes in free jazz and flamenco, as the basis for the Habilitation thesis.

Title

Silvana K. Figueroa-Dreher, *Uncertainty as a creative principle in free jazz improvising*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.

Gisela Nauck

Im Klang arbeiten

Innovationen in der aktuellen Improvisationsszene¹

Theo Nabicht (Bassklarinette, Saxophone, Berlin)

„Ich versuche das, was ich in der Zeit heute erfahre, was ich an Einflüssen, positiven wie negativen im Leben mitnehme, mitbekomme, mitkommuniziere, in meiner Musik auszudrücken [...]. Ich fühle mich als Geschichtenerzähler, und wie die Leute dann diese Geschichte erfahren oder wie diese Geschichte auf sie wirkt, ist schon wieder 'ne ganz andere Geschichte. Auf jeden Fall will ich etwas in den Leuten bewirken...“²

Franz Hautzinger (Trompete, Wien)

„Ich habe keine Inhalte in der Form, dass ich mit meiner Musik etwas Konkretes sagen will. Ich glaub' eher, dass sich da eine sehr emotionale und persönliche Geschichte abspielt, ja, dass es mir um Leidenschaft geht, um Leben. Das sind, glaube ich, meine Inhalte und der Grund, warum ich Musik mache.“

Burkhard Beins (Schlagzeug, Berlin)

„Die Musik lebt ja ganz wesentlich von der Individualität der einzelnen Musiker. Das ist es ja, was die Musiker entwickeln wollen. Sie wollen nicht so gut wie möglich in einem bestimmten Stil spielen, sondern sie möchten eigentlich ihren Individualstil finden. Und da gibt es eine große Wahlmöglichkeit von unterschiedlichsten Aspekten, aus denen sich dieser Stil zusammensetzen kann. Und deswegen sind diese Szenen auch so offen und die Grenzen eigentlich fließend.“

Axel Dörner (Trompete, Berlin)

„Musik ist für mich eine Ausdrucksform, die sehr wichtig ist, auch für die Gesellschaft. Ich würde keine Musik machen, wenn ich das auf andere Art und Weise ausdrücken könnte. Es ist eine Kommunikationsform, die andere Ebenen be-

rührt, als man sie durch Sprache, durch Malerei oder Literatur oder irgend was anderem ausdrücken könnte. Die klanglichen Innovationen dabei, glaube ich, das kam von beiden Seiten, von den Komponisten und von den Musikern. Das lag in der Luft irgendwie. Aber es war ja so, dass der Komponist dem Musiker vorgeschrieben hat, er soll so und so mit seinem Instrument umgehen, wohingegen das in der Improvisation von den Musikern her kam, die eben Klänge entdeckt haben.“

Musik vor-schreiben und nach-spielen – oder Musik in Echtzeit erfinden. Dahinter stehen nach wie vor zwei verschiedene Welten neuer Musik – Komposition und Improvisation. Welten, die auch im gegenwärtigen Musikleben immer noch ziemlich getrennt nebeneinander her existieren mit jeweils eigenen Kontexten: Veranstaltungs- und Verbreitungsstrukturen, Musikern und Publikumskreisen (Überschneidungen inbegriffen). Welten, die sich in den letzten zehn Jahren aber auch angenähert haben, in denen es zu wechselseitigen Anregungen gekommen ist und gemeinsame Projekte zu beobachten sind. Etwa seit den 1970er Jahren aber haben Komponisten und Improvisatoren mindestens ein gemeinsames Interesse: die Arbeit am Klang.

Was da, wie Axel Dörner anmerkte, in der Luft gelegen hat, sind Entdeckungen im Mikrobereich der Klänge. Angefangen von den Serialisten über die französischen Spektralisten bis hin zu den Objektklängen eines John Cage und der *Musique concrète instrumentale* eines Helmut Lachenmann haben Komponisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das mögliche Klangmaterial von Musik scheinbar ausgereizt. Doch durch die experimentelle Improvisation wurde diese Ausdifferenzierung besonders im Bereich der Geräuschklänge noch einmal weitergetrieben. Im Zentrum steht nun nicht mehr der Ton als Klang, sondern

die Materialität der Klänge inklusive der Klangerzeuger selbst. Bei den Improvisatoren machte vor einiger Zeit das Bild die Runde, dass man einen Klang wie unter einem Mikroskop betrachten und immer neue Facetten entdecken und freilegen könne. Einbezogen in dieses Entdecken sind nun auch die klangerzeugenden Spielmaterialien selbst – von der Gitarrensaite über vielfältigste Objekte, meist aus dem Lebensalltag, bis zum Mischpult –, um diese auf ihr klangliches Potential hin zu analysieren und ins Spiel zu bringen. Analyse und Anwendung fallen dabei oftmals zusammen. Wie eh und je in der neuen Musik geht es darum, ein Klangvokabular zu entwickeln, das in der Lage ist, *authentisch* – oder emphatisch gesagt: wahrhaftig – etwas über unsere heutige Welt und das Leben in ihr zu erzählen.

Bei dieser Arbeit am und im Klang aber ist ein Qualitätssprung zu verzeichnen: Die Urheberschaft hat sich schwerpunktmäßig verlagert – von den Komponisten auf die Improvisationsmusiker bzw. ausgehend von beiden Seiten in eine Personalunion verwandelt. Bei jenem Vordringen in neue Territorien des Klangraumes haben sie – seit dem englischen AMM-Ensemble (gegründet 1965) und dem römischen Musica Elettronica Viva-Ensemble (gegründet 1966) erneut die Funktion von Pionieren, von Avantgardisten übernommen.

Dass sich Komponisten durch Musiker anregen lassen, ist sicher nicht neu, denkt man etwa an Luigi Nono, Hans-Joachim Hespos, Rolf Riehm oder Helmut Lachenmann. Neu ist allerdings, dass sich die Musiker – nun als experimentelle Improvisatoren – von den Komponisten emanzipiert haben und zugleich eigene, musikalisch autonome Wege gehen. Wege, auf denen sie zugleich zu Vermittlern geworden sind: zu Vermittlern zwischen den Welten der Komposition und der Improvisation. Verändert hat sich dabei in den letzten zirka zwanzig Jahren die Basis dieser Zusammenarbeit. Komponisten sagen nun nicht mehr: Spiel mir doch mal diesen Klang, sondern fragen eher: Wie machst du das? Man kann auch das einen Paradigmenwechsel nennen, der innerhalb der Neue-Musik-Szene stattgefunden hat und den Theo Nabicht folgendermaßen begründete:

„Ich denke mal, dass die materielle Not viele Improvisatoren in die neue Musik treibt und umgekehrt. Es gibt für mich da auch einen ökonomi-

schen Hintergrund. Oft ist es so, dass Komponisten inspiriert werden von Improvisatoren, die zum Beispiel da sitzen. Zum Beispiel wenn man Wolfgang Stryi beobachtet hat, der beim Ensemble Modern spielte, ein Improvisationskünstler war, der hat Einiges bewirkt. Wenn ich mir die Stücke angucke, die für ihn geschrieben worden sind, dann sehe ich ganz einfach, dass er auch Komponisten beeinflusst hat. Und ich merke das an mir selbst auch. Wenn ich zum Beispiel mit Gerald Eckert oder mit Beat Furrer oder mit Mark Andre arbeite, dann kommen sie auf mich zu und sagen: mach mir diesen Klang mal vor, was ist das Besondere daran. Viele wollen auch wissen: Was ist der Nabichtsche Klang? Und dann sage ich: Hör dir das an, das ist der Nabichtsche Klang und sie benutzen das dann. Und eigentlich ist das ein sehr schöner Effekt.“

Auf diesem Weg der improvisierenden Emanzipation blieben die Musiker nicht nur Anreger, sondern wurden zugleich Komponisten: Composer/Performer, die in Echtzeit, aus dem musizierenden Prozess heraus ihre Musik erfinden. Helmut Lachenmann sprach einmal davon, Komponieren heiße, ein Instrument erfinden. Composer/Performer haben dies wahr gemacht.

Überkreuzungen von Jazz, Rock und neuer Musik

Musikhistorisch signifikant geworden ist diese Entwicklung seit den 1990er Jahren – mit Wien und Berlin als wichtigen Zentren. Durch die damals aktiv werdende zweite und dritte Generation an Improvisationsmusikern ist die Zahl derer, die in Clubs, auf Festivals, in Galerien oder in ganz privaten Räumen Konzerte geben, rein quantitativ ebenso unübersehbar geworden wie die ständig fluktuierende Zahl der Orte und Plattenlabels. Burkhard Beins berichtete über die Berliner Situation in den 90er Jahren:

„Das war ein günstiges Zusammentreffen von verschiedenen Dingen, die gerade in der Luft lagen. Wir haben dann intensiv zusammengearbeitet, also der Kreis der Mitglieder, die jetzt fast alle in Phosphor spielen. Also Andrea Neumann, Annette Krebs, Martin Pfeleiderer (Saxophonist),

der war zu der Zeit auch in Berlin, dann hab ich Andrea und Axel gehört, die haben im Jazzkeller Treptow zusammen gespielt. Dann gab es eine Verbindung zu dieser Anorak-Szene mit einem von Volker Schneemann betreuten Club, Toni Buck und Joe Williams haben da viel gespielt, auch Jon Rose, da hat sich einiges gemischt: improvisierte Musik, noisiger Avant-Rock in der Art von Fred Frith, und Recommended Records. Und dann gab es eben die Gruppe im Jazz-Keller Treptow: Axel Dörner, Andrea Neumann mit dem Innenklavier, das damals noch schräg an die Wand gestellt war und sie saß davor und hat mit den Füßen in Wollsocken die Saiten abgedämpft. Es gab da verschiedene Entwicklungsphasen. Und wir fanden das wechselseitig interessant und begannen zusammen zu arbeiten.“

Die von Burkhard Beins beschriebene Zusammenarbeit erfolgte aber nicht nur zwischen Gleichaltrigen. Schon bald wurde auch der Anschluss an die „Väter“-Generation gesucht, etwa zu dem Gitarristen von AMM, Keith Rowe, dem Pianisten von AMM, John Tilbury, oder dem schwedischen Schlagzeuger und Performer Sven-Åke Johansson.

Für beide Generationen ist typisch, dass sich in ihren Biografien Free Jazz, Rock, Elektronik und neue Musik vielfach überkreuzen. Anders ist bei der in den 60er und 70er Jahren geborenen, zweiten Generation, dass die meisten von ihnen an Musikhochschulen studiert haben. Und anders ist ebenso, dass etliche von ihnen sowohl in den besten Ensembles für neue Musik spielen oder spielten wie im Klangforum Wien, dem Ensemble Modern oder im Kammerensemble Neue Musik Berlin wie auch in unterschiedlichsten Gruppierungen der Improvisationsszene. Erste Anregungen zu der für sie typisch gewordenen Arbeit am Geräuschklang erhielten sie oft aus dem Free Jazz, wie Theo Nabicht erzählte:

„Was ich am spannendsten eigentlich fand, war, dass jeder etwas ganz Persönliches hatte, dass jeder 'ne Sprache hatte, die authentisch war, dass jedes Spiel mit der Persönlichkeit unglaublich verschmolzen war. Also ich war ein großer Steve Lacy-Fan, bin es immer noch. Wenn ich sage, es gibt einen Lehrer für mich, dann ist das Steve Lacy. Weil er mit seiner Klangsprache et-

was geschaffen hat, was damals in jener Zeit keiner hatte. Auch Keith Tippett war damals einer der ganz ganz großen Helden für mich, weil ich spürte, da gibt es noch etwas ganz anderes, was nicht nur den normalen Ton betrifft, sondern dass Musik nicht nur aus Tönen besteht, sondern aus Klängen, aus Geräuschen, aus ganz verschiedenen Elementen, die man miteinander kombinieren kann.“

Erst später studierte Nabicht an der Berliner Musikhochschule Hanns Eisler in der Abteilung Tanz- und Unterhaltungsmusik und lernte durch Kommilitonen wie die Gitarristen Thomas Bruns und Daniel Göritz oder die Komponistin Juliane Klein die neue Musik kennen – und damit auch wieder ganz andere Möglichkeiten der Klangerfindung. Ähnlich war es bei Axel Dörner während seines Jazzstudiums an der Musikhochschule in Köln, wo er auch die Kompositionskurse von Johannes Fritsch besucht hat:

„Musik, die ich noch nicht kannte und die ebenfalls gut ist – das hat mich natürlich interessiert. In der Jazzwelt hat man die neue Musik nicht verstanden und umgekehrt war es auch so. Die Komponisten hatten mit Jazz überhaupt nichts zu tun, für die war es total langweilig. Ich hab mich für beides interessiert und beides verfolgt. Es gab Seminare über Morton Feldman, es gab Seminare über *Kontakte* von Karlheinz Stockhausen und ich bin da einfach hingegangen, das hat niemanden gestört und für mich war's sehr interessant, ich hab einiges dadurch gelernt.“

Ansatzpunkte für unkonventionelles Klangmaterial fand er durch dieses doppelte Interesse auf beiden Seiten:

„Ja, man muss sagen, die Grenze ist wirklich fließend. Es fängt schon an im Jazz, wenn man sich Rex Stewart anhört, und das geht dann weiter: Lester Bowie, das war in den 60er Jahren, Rex Stewart war in den 30er, 40er Jahren ... und es gab auch noch andere im Jazz, da wurde, wo auch immer, der Klang der Trompete verändert. Und da gibt's die unterschiedlichsten Musiker und das geht dann immer weiter in Richtung eines Trompetenspiels, das gar nicht mehr wie Trompete klingt. [...] Da gibt's dann Musik, die klingt eigentlich wie neue Musik. Das könnte

auch Cage sein, wenn man sich das anhört und die Namen nicht weiß. Die Grenze ist fließend. Deswegen war das eine logische Entwicklung. Ich hab dann versucht, mein Klangspektrum auszuweiten und hab dann sowohl aus dem Blickwinkel der neuen Musik als auch aus dem Blickwinkel des Jazz, des Free Jazz, Musik improvisiert – das ist dann irgendwann der Unterschied verschwunden.“

Die instrumentale Klangherkunft ist dabei oft kaum noch zu erkennen.

Musizierend reagierendes Verhalten

Indem Musiker Improvisatoren wurden, interessiert an einer klischeelosen, gegenwärtigen Klanglichkeit, wurden sie zugleich zu Instrumentenbauern und Komponisten. Durch jeweils individuell umgebaute Instrumente und individuelle Spieltechniken haben sie im lebendigen Prozess des Musizierens ein nuanciertes Geräuschklangvokabular entwickelt, das sich ein Komponist am Schreibtisch oder auch am Computer nicht ausdenken kann. Jede ernst zu nehmende Musikerin, jeder ernst zu nehmende Musiker aus dieser Szene hat im Zusammenwirken von Spieltechnik und Instrumentenbau sein eigenes Vokabular, seine eigene Klangsprache erfunden. Ein Vokabular, dessen Basis – statt struktureller Konstruktionen wie bei klassischen Komponisten – kommunikative Situationen des Musizierens bilden, kommunizierend entweder selbstreferentiell mit dem eigenen Instrument und Material oder reagierend auf das Material und die Musikalität der Mitspieler. Gerade durch die Erforschung der Geräuschklänge wurden bei dieser Art der Improvisation musikalische Verhaltensweisen erforderlich, die die Spielpraxis selbst verändert haben. An die Stelle eines platten Tutti-Solo-Arrangements oder von dialogischen Prozessen trat ein zugleich autonom selbstreflexives und sensibel reagierendes musizierendes Verhalten.

Erst durch dieses Verhalten können Grenzsituationen entstehen, die, wie Burkhard Beins erzählte, für Klang-Entdeckungen grundlegend sind.

„Da, wo ich plötzlich doch neue klangliche Aspekte in einem bestimmten Material entdeckte, das ist tatsächlich immer in dem Moment, wo es am intensivsten ist, wo ich in einer Gruppen-

situation total gefordert bin, allein schon mit diesen ganzen Dingen: musikalischer Kontext, was wurde gespielt, ich mach' Entwürfe, was könnte gespielt werden, dann mache ich das, dann kommt wieder etwas anderes zurück und ich muss das abgleichen, meine Dinge revidieren – also das ist ja eine immense Hochspannung, eine starke Anforderungssituation und gleichzeitig muss man dann natürlich noch sein Material einbringen und kontrollieren [...]. Aber da merke ich, dass gerade in diesen Situationen, wo man an eine gewisse Grenze kommt, dass man da eine Idee hat: Da ist das Material und das setze ich jetzt ein – da entdeckt man dann neue Dinge in einem Material, was man vielleicht schon ganz oft eingesetzt hat. Und dem Material dann auch diese Offenheit zu geben, da so zu sein, wie es da ist und da eben diese Grenzüberschreitung zu machen, darauf möchte ich eigentlich auch hinaus. Das ist auch das, wo ich wirklich Neues entdecke und Neues erfinde.“

Etwas anders charakterisierte der österreichische Trompeter Franz Hautzinger diese besondere Situation:

„Was das Spannende für mich war und noch immer ist von diesem Erfinden, Formen und Gestalten – ich bin der Komponist und der Interpret in einem und in Realzeit. Das heißt, da gibt's noch offene Sachen zu studieren.“

Für dieses Studieren der „offenen Sachen“ werden elektrische oder akustische Gitarren auf Tische geschraubt und mit kleinen Gegenständen aus dem Werkzeugladen zum Klingeln gebracht. Akustische Instrumente sind mit Sampler und Mischpult verkoppelt. Mischpulte werden zu eigenständigen Musikinstrumenten. Steine, Metallteile, Styropor, Holz, Idiophone, Becken und Trommel bilden ein eigenwilliges Perkussion-Setup. Der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt. Die Erneuerung von Blas- und Streichinstrumenten dagegen erfolgt durch die Erfindung gänzlich neuer Spieltechniken oder – wie bei Axel Dörner oder auch im Falle von Andrea Neumanns Insidepiano – durch das Entwickeln neuer Instrumente auf der Basis einer Erweiterung oder Dekonstruktion der alten Instrumente. Die experimentelle Improvisationsszene ist ursäch-

lich mit solchen instrumentalen Innovationen verbunden.

Im Klang arbeiten

Etliche Musiker verfügen inzwischen über eigene, teils schriftlich festgehaltene Klangkataloge, die überhaupt noch nicht erfasst und schon gar nicht ausgewertet sind: ‚offene Sachen‘. Axel Dörner:

„Mein Instrument ist für mich wie eine Art Synthesizer, könnte man sagen, den ich aber selbst programmiert hab', auf dem ich Klänge entwickeln kann, die man, wenn man von außen an das Instrument herantritt wie der Komponist, der für einen Trompeter komponiert, nicht entwickeln kann. Man kann diese Klänge nicht so ohne weiteres entdecken. Und das ist nur möglich, wenn man sich jahrzehntelang auf die Art und Weise mit dem Instrument beschäftigt. Dass man eben versucht, neue Klänge zu finden und neue Spielmöglichkeiten zu entdecken, neue Klangmöglichkeiten des Instrumentes.“

Was Axel Dörner als Spielmöglichkeit bezeichnet, meint tatsächlich einen Umbau des gesamten „Spielapparats“, angefangen von den Handbewegungen über den Einsatz des Mundraumes, Lippenspannungen, Anblasdruck bis hin zu Atemtechniken. Operiert wird mit einer komplexen Situation von Parametern, durch die Klänge als musikalische Strukturen generiert werden. Ähnlich, aber wieder ganz anders ist es bei Theo Nabichts gegenwärtigem Hauptinstrument, der Kontrabassklarinette:

„Im Moment bin ich daran interessiert, ganz feine Klänge zu machen, ich bin interessiert an einem Instrument, das Kontrabassklarinette heißt, was einen Umfang hat, der über sechs Oktaven geht. Aus diesen sechs Oktaven eine Essenz, eine Sprache zu formen, die etwas ganz besonderes ist. Das heißt, das Instrument geht bis 29 Hertz runter und es geht dann, ich denke, bis 8000, 10 000 Hertz hoch. Und in diesem Bereich, aus etwas ganz Tiefem und etwas ganz Hohem etwas zu formen, da bin ich gerade dabei.“

Dieses Spezielle, so bisher noch nicht Gehörte wird unmittelbar aus der Sinnlichkeit des Materials entwickelt, wie Theo Nabicht weiter erzählte:

„Was ich so noch nie zuvor gehört habe, ist, einen Klang, mit ganz tiefen Elementen und ganz hohen Elementen, die verrauschen miteinander und aus diesem Rauschen hörst du ein leichtes Klopfen, so, als wenn jemand Morsesignale sendet.“

Die Motive, mit seinem Instrument „im Klang“ zu arbeiten, sind bei jedem Musiker sicherlich verschieden, haben aber doch einen gemeinsamen Hintergrund, wie Axel Dörner deutlich machte:

„Die traditionellen Klänge sind natürlich sehr limitiert, das genügt dann nicht mehr, nur Töne zu spielen. Es war einfach zu limitiert, was den Parameter der Klangfarbe angeht und man hatte so viele andere Möglichkeiten, Klänge zu produzieren, warum soll man da nur Töne spielen. Es gab Konzerte, da habe ich keinen einzigen Ton gespielt, sondern nur Geräusche. Aber das sind für mich auch Töne.“

Franz Hautzinger ergänzte:

„Meine Formel war einfach das Gegenteil: das Gegenteil von allem: Blase ich in die Trompete oder sauge ich. Einfach den Ton wegnehmen und langsam Luft in die Röhre blasen – dann ist das Material schon mal weg. Oder alles was die konventionelle Trompetenlehre als Problem empfindet, nehmen wir das mal raus, dann haben wir unser ganzes Material am Tisch. Also wo die aufhören, haben wir angefangen.“

Eine andere Möglichkeit, wie man dabei vorgehen kann, machte Theo Nabicht deutlich:

„Es gibt den Ton oder es gibt den Klang und ich gehe im Moment mit dem Mikroskop oder mit dem Mikrofon ganz, ganz nahe ran und versuche, die molekulare Struktur zu sehen, zu hören, versuche, in diesem Bereich etwas zu finden, etwas deutlich zu machen, das tiefer geht als der Klang selber. Wenn ich den Ton habe und der Ton hat einen bestimmten Ausdruck und wenn ich dann in diesen Ton hineingehe, dann sehe ich, dass in diesem Ton ganz viele Töne wieder drin sind, ganz viele Elemente der Musik, die diesen Ton ausmachen wie Lautstärke oder Klangspektrum und ich suche gerade im Spektrum. ... Tiefer heißt für mich, reduzierter vielleicht und auch verfeinerter. Neue musikalische

Qualitäten sind dann für mich fein, zart, pulsierend, heftig, rotzend – die Struktur wird feiner.“

Dieses Suchen und Entdecken fasste Hautzinger treffend mit den Worten zusammen:

„Die Improvisierer und Abstraktler in den neunziger Jahren, die haben ja nix erfunden, in dem Sinn, sondern haben eine Schatzkiste mit einem Zoom betrachtet.“

Geräusch – Stille – Fehler

Durch dieses Zoomen und mikroskopische Betrachten kamen zwei entscheidende Dinge ins Spiel, die die Klangwelt der Composer/Performer geprägt haben: das Geräusch – und die Stille. Burkhard Beins:

„Man war unzufrieden damit, dass in improvisierter Musik so Suchphasen Einfallslosigkeiten überbrückt haben, also dass man so weitergespielt hat mit irgendwas, was man so kann, bis man wieder was Interessantes findet. Also wir wollten das präziser, genauer, bewusster und wollten auch das Material genauer herausarbeiten und haben dann Gruppen gebildet, in denen wir quasi geforscht haben. Und die Maßnahme war einfach, nicht [...] einen Klang aus dem anderen heraus zu entwickeln, sondern tatsächlich von der Stille auszugehen, also vom Nichts und die Klänge in der Stille zu platzieren.“

Aus diesem in der Stille angesiedelten ästhetischen Denken entwickelte eine ganze Gruppe von Musikern Mitte der neunziger Jahre einen Berliner Stil der Reduktion. Ein wichtiger Anreger dafür war übrigens für viele der 1943 in Innsbruck geborene Posaunist und Komponist Radu Malfatti.

Zu einer dritten und vierten wichtigen Materialquelle für die Composer/Performer wurden neben Stille und Geräusch – besonders für Turntablisten wie Ignaz Schick, aber auch für Musikerinnen wie Andrea Neumann oder Performerinnen wie Hannah Hartmann – der „Eigenklang“ des Materials, der Objekte, „das Innere des benutzten Materials“⁴³ wie auch medientechnische Fehler. Besonders durch das Hinzukommen von electronics wie Mischpult oder Sampler wie auch durch den Umbau von Laptops zu Instrumenten lernte man, Fehler wie beispielsweise unverhoffte Rückkopplungen oder Rauschen als musikalisches Material zu

nutzen. Fehler bei der elektronischen Klangerzeugung öffneten die Schatzkiste der Geräuschklänge noch ein Stückchen weiter. Überhaupt wurde die neue elektronische oder Laptopmusik für die Instrumentalisten eine Zeit lang zur materialformenden Herausforderung wie Franz Hautzinger betonte:

„Die Einflüsse der elektronischen Musik – natürlich, da hat es dann einen till gekriegt. Wir waren nämlich genau an dem Punkt, dass wir mehr Laptops als akustische Instrumente am Tisch hatten, Mitte der 90er, und es war Axel Dörner genau wie mir klar, die Vorgaben der elektronischen Musik akustisch zu spielen, das war dann irgend wann mal das Programm.“

Und Burkhard Beins erzählte:

„Eigentlich hat sich dann Mitte der 90er Jahre, als ich nach Berlin kam, der Fokus wieder in eine ganz andere Richtung verschoben. Einer der Schwerpunkte wurde dieses Elektro-Akustische. Da ich viel in Gruppen gespielt habe, wo andere Musiker elektro-akustische oder elektronische Instrumente spielen, habe ich angefangen, mit meinem Schlagzeug-Instrumentarium Möglichkeiten zu finden oder Klangmaterialien zu entwickeln, die eben in solchen elektro-akustischen Umgebungen funktionieren. Oder ich versuchte adäquate Dinge akustisch zu entwickeln, die andere elektro-akustische oder elektronische Reaktionen hervorrufen.“

Offenheit und Aussage

„Es ist abstrakt. Und Abstraktion lässt viel zu an Offenheit. Das ist ja das faszinierende daran: diese Offenheit. Sonst könnte man ja konkrete Geräusche machen, die ganz konkret an etwas erinnern. Oder etwas imitieren. Aber darum geht's mir ja nicht. Ich will ja diese Offenheit. Und damit eine Komplexität schaffen. Dass einem bewusst wird: Es gibt nicht nur eine Möglichkeit der Interpretation, es gibt viele verschiedene und es kann eigentlich jeder frei wählen, wie er es interpretieren möchte. Also es steckt auch viel von Freiheit da drin.“

Mit diesen Ausführungen von Axel Dörner ist schließlich eine inhaltliche Seite jenes „Arbeitens am und im

Klang“ angesprochen. Denn auch für diese Composer/ Performer ist Musik, wie auch die Anfangszitate deutlich machen, in erster Linie eine Kommunikationsform, bei der Ausdruck, Gestus und Charakter allerdings nicht eindeutig zuzuordnen sind, wie Theo Nabicht ausführte:

„Ich versuche eine Sprache zu finden für das, was ist, selbst wenn einen die Situation, in der ich mich befinde, sprachlos macht. Und vielleicht ist das auch ein Moment, wo ich anfangs leise zu spielen. Früher habe ich sehr laut gespielt, heute spiele ich leise, viel leiser als damals. Dass ich einfach sage: Ich kann da sein, auch wenn ich leise spiele. Mir ist es einfach wichtig, da zu sein [...]. Meine letzte Komposition, die ich geschrieben habe für die Galeriewanderung des RBB hieß *Korruption*. Nicht im Sinne von politischer Korruption, sondern als doppelsinniges Spiel zwischen Korruption als Fäulnisprozess, als Auflösungsprozess, aber gleichzeitig auch eine Systembeschreibung zu liefern.“

Systembeschreibung meint hier – was man angesichts des hohen Grades an Abstraktheit zunächst einmal kaum vermuten würde – tatsächlich das gesellschaftliche System, in dem wir leben. Die Inhaltlichkeit solcher Stücke wie *Korruption* spiegelt sich in dessen konkreter Materialität und klanglichen Dramaturgie. Das trifft auf die experimentelle Improvisation insgesamt zu, auch wenn solche deutlich semantischen Titel fehlen, wie Axel Dörner deutlich machte:

„Natürlich, es ist eine Reflexion unserer Zeit. Das auf der einen Seite, auf der anderen Seite eine Reflexion von meiner Wahrnehmung unserer Zeit [...]. Ich nehme ja ständig Dinge in mich auf. Ich bin im Kontakt mit Medien, mit verschiedensten Formen von Medien, ich laufe durch die Straße, ich reise durch die Weltgeschichte, ich sitze im Flugzeug und fliege von einem Punkt zum anderen, bin auf dem Flughafen, komme an irgend welche Orte und spiele Konzerte, treffe Menschen, unterhalte mich mit denen – also meine ganzen Erfahrungen spielen da mit rein.“

Und Burkhard Beins ergänzte:

„Es ist eher etwas auf der Ebene, dass man hört, dass wir in einer westlichen, von mir aus postindustriellen Gesellschaft leben und bestimmten

medialen Veränderungen ausgesetzt sind. Dass die einfließen, ästhetisch oder vom Material her und dass anklingt, wie wir dazu stehen. Diese manchmal verwendeten harschen, industriellen Klänge haben natürlich eine Aussage oder diese geackerten Elektroniksachen oder dieses circuit bending, dass man guckt, wie man Schaltkreise anders stecken kann, um Fehler darin hörbar zu machen – natürlich hat das auch eine Aussage und hat was mit der persönlichen Haltung und dem Lebensgefühl in der heutigen Zeit zu tun.“

Musikalisch entsprechen diesem Lebensgefühl feinstens ausgehörte, raue Texturen, in denen Erinnerungen an vertraute, heimelige Klänge ebenso ausgemerzt sind wie solche an bekannte Melodien, an Harmonie oder Pathos. In der notwendigen Liaison von Komponist und Performer wurde ein musikalisches Material entwickelt, das durch die erforderlich gewordene Klangforschung wieder Wege ins Unerhörte geöffnet hat. Wege in eine musikalische Welt und Sprache, die zunächst aufgrund der Zustände ihres musikalischen Materials von den Disproportionen und Disharmonien dieser Welt erzählt, von den Ziellosigkeiten, Wagnissen und Randexistenzen – ungeschminkt, und wahrhaftig. Wie sagte schon Peter Niklas Wilson vor mehr als zehn Jahren über diese kreative, experimentelle Musizierform: Improvisation ist nicht nur eine musikalische Handlungs-, sondern zugleich eine Lebensform.⁴

Endnoten

1. Dem Aufsatz liegt die Sendung „Am Klang arbeiten. Innovationen in der aktuellen Improvisationsszene“ zugrunde, Ursendung: 10. Januar 2009 im *Atelier Neue Musik* des Deutschlandfunks (Redaktion: Frank Kämpfer).
2. Die in diesem Text verwendeten Zitate entstammen Gesprächen, die die Autorin im Herbst und Winter 2008 mit den Musikern in Graz und Berlin geführt hat.
3. Ignaz Schick, „Echtzeitmaterial 1990–2011: Versuch einer persönlichen Materialgeschichte“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, hg. v. Burkhard Beins u.a., Hofheim 2011, S. 234.
4. Vgl. Peter Nilkas Wilsson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999, Vorwort, S. 7.

Zusammenfassung

Komponisten wie Gerard Grisey, Pierre Schaeffer, John Cage oder Helmut Lachenmann schienen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das mögliche Klangmaterial für Musik ausgereizt zu haben. Durch experimentelle Improvisation wurde diese Ausdifferenzierung besonders im Bereich der Geräuschklänge noch einmal weitergetrieben. Im Zentrum steht nun nicht mehr der Ton als Klang, sondern die Materialität der Klänge inklusive der Klangerzeuger. Musiker wurden zu Composer/Performern – es bewahrheitete sich, dass Komponieren heißt, sich sein Instrument zu bauen. Gespräche mit einigen maßgeblichen Akteuren aus der Impro-Szene: den Trompetern Axel Dörner und Franz Hautziger, dem Klarinettenisten und Saxophonisten Theo Nabicht sowie dem Schlagzeuger Burkhard Beins, geführt im Herbst/Winter 2008, lieferten Material für Motivationen und Hintergründe einer solchen Arbeit am und im Klang, die dem Text seine Struktur gaben: in welchem Verhältnis steht ihre Musik zum Leben, woher erhielten sie Anregungen, welche Rolle spielt musikalisch reagierendes Verhalten, was sind klangliche Spezifika usw.

Autorin

Gisela Nauck, geb. 1953, Studium der Musik- und Kulturwissenschaften an der Humboldt-Universität Berlin (1972–75), Redakteurin bei der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* / Forum des Verbandes der Komponisten

und Musikwissenschaftler der DDR, Berlin (1975–1987). Promotion 1995 an der TU Berlin. 1988 zusammen mit Armin Köhler Gründung der Zeitschrift *Positionen. Beiträge zur neuen Musik* bei der Edition Peters Leipzig; seit 1990 und bis heute Herausgeberin im Eigenverlag und Chefredakteurin unter dem Titel *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*. Diverse publizistische Tätigkeit für Printmedien und Radio. Arbeitsgebiet: Zeitgenössische Musik seit 1950 mit den Schwerpunkten Experiment und Innovationen in Musik und Veranstaltungspraxis (zahlr. Komponisten-Porträts, Musik und Alltag, Musik und Frieden, Experiment DDR, zur Szene aktueller Musik international, Menschenbilder in der neuen Musik, junge russische Avantgarde, Landschaftskompositionen u.a.)

Buchpublikationen: *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik* (Diss., 1996, Steiner Verlag Stuttgart 1997), *Dieter Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk* (Schott Verlag, Mainz 2001), *Risiko des kühnen Experiments. Der Rundfunk als Impulsgeber und Mäzen (am Beispiel des SWFBaden-Baden)* (PFAU Verlag, Saarbrücken 2004). Als Mitherausgeberin + Autorin: *Echtzeitmusik Berlin. Selbstbestimmung einer Szene* (Wolke Verlag, Hofheim 2011).

Titel

Gisela Nauck, *Im Klang arbeiten. Innovationen in der aktuellen Improvisationsszene*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.

Orm Finnendahl

Technologie und performative Kompetenz –

Zum Verhältnis von Improvisation und Komposition in meiner Arbeit

In diesem Text geht es um Selbstreflexion, oder genauer um die Beobachtung meiner Zusammenarbeit mit Improvisationsmusikern bzw. des Zusammenhangs von Komposition, Improvisation und Technologie in meiner Arbeit. Er stellt einen ersten Versuch der theoretischen Annäherung an die Thematik dar und ist sich der Problematik eines solchen Unterfangens angesichts der allgegenwärtigen blinden Flecken durchaus bewusst. Aufgrund ihrer Unvermeidbarkeit bei jeglicher Form der Beobachtung hoffe ich jedoch auf nachsichtige Leser. Schließlich geht es nicht um die abschließende Darstellung eines Sachverhalts, als vielmehr um ein Beitrag zu einem Diskurs, dessen Zweck erfüllt ist, wenn er zu Erwiderungen und Fortsetzungen anregt.

Das Verhältnis von Echtzeitmusik und interpretierter/komponierter Musik ist aus meiner Erfahrung durch viele Grabenkämpfe charakterisiert, die in verhältnismäßig großer gegenseitiger Ignoranz und dem daraus resultierenden Unverständnis die jeweils unterschiedlichen Bedingungen der Musikproduktion als absolut und alternativlos setzen und daraus Werturteile ableiten. So verständlich das im Kontext künstlerischer Produktion auch ist, versucht dieser Artikel die Spezifika der jeweiligen Ansätze herauszustellen, da ich mich zu beiden Ausdrucksformen hingezogen fühle. Für mich ist es keineswegs ein Mangel, sondern eher eine Bereicherung, in beiden Bereichen tätig zu sein, da sich die Arbeitsweisen sehr befruchten können. Zugleich halte ich es aber für notwendig, die Sphären nicht auf eine Art und Weise zu vermischen, dass ein fauler Kompromiss im Sinne postmodern verbrämter Beliebigkeit entsteht. Ganz im Gegenteil: Befruchten können sie sich nur dann, wenn die grundlegenden und prinzipiellen Unterschiede als solche bezeichnet und herausgestellt werden. Und dazu gehört bei aller Skepsis gegenüber ihrer jeweiligen Verabsolutierung die bedingungslose Akzeptanz der Eigenständigkeit beider Bereiche.

Improvisation, Komposition, Intention

Bekanntermaßen ist Improvisation durch die spontane Entscheidung musikalischer Aktionen im Moment der Aufführung gekennzeichnet, während diese Entscheidungen im Falle einer Komposition im Rahmen einer oft zeitaufwändigen Ausarbeitung im Vorfeld festgelegt werden. Dadurch lassen sich bei Kompositionen Zusammenhänge in einer hierarchisierten Form entwickeln, die differenzierte Beziehungen auf verschiedenen formalen und zeitlichen Ebenen zulassen und die auf planende Erarbeitung angewiesen sind.¹ Dies ist zusammen mit ihrer Schriftlichkeit einer der Hauptgründe für die hohe Spezifität und Ausdifferenzierung der Kunstmusik und ihrer damit verbundenen Abstraktionsleistung und Autonomie. Sie verstärkt dadurch, verbunden mit den geringen Freiheitsgraden bei einer Aufführung, den Werkcharakter, aus meiner Sicht das wesentliche Charakteristikum von Kompositionen.²

Zugleich sind aber aus genau diesem Grunde Kompositionen vergleichsweise unflexibel und beispielsweise wenig geeignet, auf eine unvorhergesehene Aufführungssituation adaptiv zu reagieren bzw. eine solche Situation überhaupt herzustellen. Die Präsentation von Werken in einem Konzert steht in deutlichem Kontrast zu einer Auffassung eines Konzertes als Ereignis, wie dies in der Fluxusbewegung, oder bei John Cage nicht zuletzt auch als Reaktion auf die Infragestellung des Werkbegriffs in der bildenden Kunst im Dadaismus geschah.³ Genau dies steht aber im Zentrum der Improvisation im Kontext der Echtzeitmusikszene.⁴ Im Unterschied zu klassischen Interpreten, die Spielanweisungen einer Partitur umsetzen, gehört es zum Selbstverständnis der Beteiligten, weitestgehend eigenverantwortlich bei sämtlichen musikalischen Entscheidungen zu handeln. Wenn ich es richtig verstehe, wird gerade dieser Unterschied als scharfer Kontrast und damit identitätsbildendes Merkmal im Sinne von

selbstbestimmt/fremdbestimmt oder frei/unfrei verstanden. Auch wenn ich den Grad an Selbstbestimmung bzw. Freiheit eines Musikers nicht an Zeitpunkt oder Autorschaft musikalischer Entscheidungen binden würde, so ist mit diesem Selbstverständnis ein hoher Autonomieanspruch verbunden, den ich sehr begrüße. Zugleich führt eine solche Haltung zu einer hohen performativen Kompetenz. Darunter verstehe ich nicht nur eine große Sensibilität gegenüber der Aufführungssituation und Mitmusikern, sondern vor allem die Fähigkeit, in einer Aufführungssituation spontan und konstruktiv gestaltend zu handeln.

Diese Beobachtungen legen es für mich nahe, die Rollen von Interpreten einer Komposition und Echtzeitmusikern zu unterscheiden. Die Aufgabe eines Interpreten besteht darin, eine durch Spielanweisungen beschriebene Partitur zu realisieren, indem er eine durch diese Partitur ausgedrückte Intention umsetzt. Dies erfordert neben einer hohen Flexibilität in Bezug auf mögliche Spielanforderungen auch ein Verständnis und die Fähigkeit des Einfühlens in die zugrundeliegenden ästhetischen Vorstellungen des Produzenten und die Kompetenz ihrer Realisation. Die Aufgabe eines Interpreten sehe ich dabei vergleichbar der eines Schauspielers, der eine Rolle für das Publikum überzeugend verkörpern muss.⁵ Im Unterschied hierzu wird bei einem Echtzeitmusiker vom Publikum vorausgesetzt, dass er nicht eine Rolle spielt, sondern identisch mit sich selbst und seinen ästhetischen Überzeugungen agiert. Die Intention ist also nicht vermittelt, sondern wird dem Musiker ursächlich zugeschrieben.⁶

Technologie

Wie bereits eingangs erwähnt, spielt in meiner Arbeit Technologie eine große Rolle. Der Einsatz von selbstentwickelten Computerprogrammen verändert die Bedingungen ästhetischer Produktion und ermöglicht eine zusätzliche Vermittlungsebene im Arbeits- und Reflexionsprozess: Da durch den Computer Passagen oder ganze Kompositionen simuliert werden können, kann ich eine veränderte Perspektive gegenüber der Musik einnehmen, indem ich mich in die Rolle des Rezipienten versetze. Testreihen mit Varianten ermöglichen, in vergleichsweise kurzer Zeit Alternativen zu er-

proben, die die Sicht auf wahrnehmungsrelevante Wirkungen verschärfen. Zugleich trägt die algorithmische Generierung syntaktischer Verknüpfungen dazu bei, den Fokus der Beobachtungen auf formale Prozesse zu legen und ihre strukturbildenden Eigenschaften und Wirkungen in Bezug auf verschiedene Klangmaterialien zu untersuchen.

Das von mir konzipierte Computerprogramm ist ursprünglich als allgemeines Kompositions- und Improvisationswerkzeug entwickelt worden. Für das Verständnis der weiteren Ausführungen ist es unumgänglich, die Funktionsweise dieser Maschine (und vor allem deren Implikationen) kurz zu umreißen.

Charakteristikum der Maschine ist eine Visualisierung von Aufnahmen mit Hilfe von farbigen horizontalen Linien auf einem Bildschirm. Eine einzige Aufnahme kann dabei sowohl durch eine, als auch durch mehrere Linien symbolisiert werden, die vertikal und horizontal gegeneinander verschoben und beliebig koloriert sein können. Da die horizontale Richtung der verlaufenden Zeit entspricht, bestimmt die horizontale Gesamtausdehnung aller Linien einer Aufnahme deren Gesamtdauer.

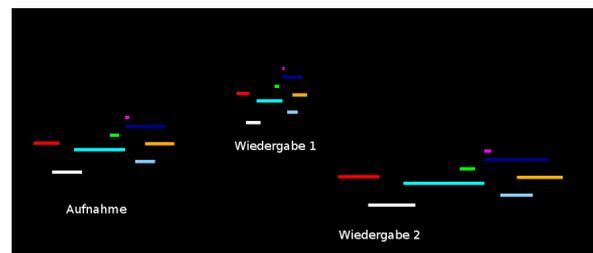
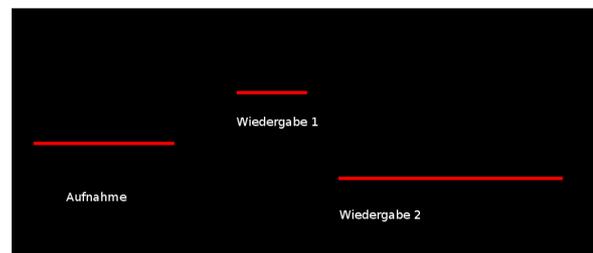


Abb. 1: Beispiel verschiedener Visualisierungen einer Aufnahme mit jeweils zwei unterschiedlich skalierten und transponierten Wiedergaben.

Farbzuordnung und Granularisierung⁷ der Linien einer Aufnahme sind prinzipiell offen (siehe Abb. 1) Genauso offen ist, auf welche Weise diese Aufnahmen in die Maschine gelangen: Je nach Einsatzzweck können

sowohl vorproduzierte und möglicherweise aufwändig bearbeitete Klangdateien als auch Mikrophonaufnahmen in Echtzeit in beliebiger Kombination verwendet werden.

Die Aufnahmen lassen sich verlangsamt/beschleunigt oder transponiert und im Prinzip unbegrenzt polyphon abspielen.⁸ Transformationen werden in der Visualisierung durch eine Stauchung/Dehnung der einer Aufnahme zugeordneten Linien in horizontaler Richtung bzw. eine Verschiebung in vertikaler Richtung verdeutlicht.⁹

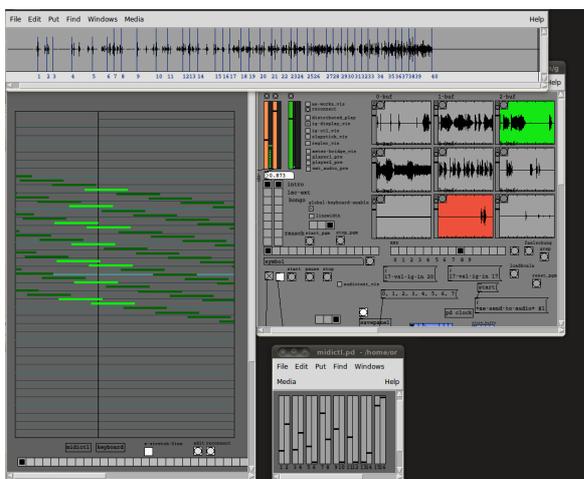


Abb. 2: Interface der Maschine für die improvisatorische Arbeit im Live-Kontext: Rechts und oben sind verschiedene Aufnahmespeicher zu sehen, auf der linken Seite die Konstellation der Aufnahmespeicher für die Wiedergabe. Jeder Linie entspricht dabei ein frei wählbarer Ausschnitt aus einem der Aufnahmespeicher. Mit Hilfe von insgesamt 16 Steuerreglern kann die Geometrie der Konstellation in Echtzeit auf vielfältige Weise variiert und mit einem darüber frei beweglichen Cursor in Klang umgesetzt werden. Die vertikale Achse entspricht dabei der Transposition der Wiedergabe, die horizontale Achse bezeichnet die Position innerhalb der Aufnahmespeicher. Momentan aktive Wiedergaben sind hellgrün dargestellt.

Diese Maschine verstehe ich als ein Möglichkeitsfeld, das die elektronische Verarbeitung auf eine generische Weise gestattet, ohne dass dabei festgelegt ist, wie der Umgang mit ihr aussieht. Für die live-elektronische Arbeit im Improvisationskontext existieren beispielsweise Interfaces, in denen mit Hilfe von Eingabegeräten die Transformationen und Verarbeitungen in Echtzeit manipuliert werden können (siehe Abb. 2) Eine Improvisation beginnt dann im Regelfall mit einer „leeren“ Maschine. Im Verlauf der Aufführung werden Klänge von Mitmusikern aufgenommen und weiterverarbeitet. Häufig wird dabei der Bildschirminhalt für das Publikum projiziert, so dass die Entscheidungen, welche Klänge in welcher Form verarbeitet werden, zu-

mindest teilweise erkennbar sind und damit eine mitvollziehende Teilnahme ermöglicht wird. Darüber hinaus kann die Maschine aber auch so verwendet werden, dass ein genau festgelegter Ablauf der maschinellen Verarbeitung mit einer auskomponierten Partitur kombiniert wird, so dass im Ergebnis eine Komposition für Instrumente mit Live-Elektronik entsteht.¹⁰

Diese Möglichkeiten bestimmen auch die Arbeitsweise: Auf dem Kontinuum zwischen völliger Festlegung einerseits und Unbestimmtheit andererseits gibt es verschiedene Formen der Zusammenarbeit mit Instrumentalisten. So haben Arbeitsphasen, in denen die Spielaktionen zunächst nicht festgelegt waren, im Verlauf zu einer festgelegten Partitur¹¹ und umgekehrt Ideen, die als Vorschläge zunächst provisorisch fixiert waren, zu einer weitgehenden bis völligen Abkehr von Festlegungen im Vorfeld einer Aufführung geführt.¹² Und natürlich gibt es auch alle möglichen Mischformen dieser Arbeitsweisen.¹³

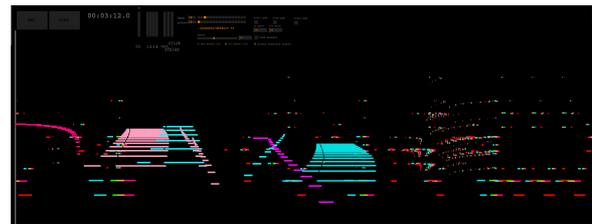


Abb. 3: Ausschnitt einer komplexeren Grafik aus *Schnittstelle*, einer Zusammenarbeit mit dem Ensemble Mosaik (seit 2005).

Diese Offenheit hängt mit meinem künstlerischen Selbstverständnis zusammen. Komponieren kann sich heute nicht auf allgemeinverbindliche Verfahren stützen. Die letzten Versuche einer allumfassenden handwerksorientierten Kompositionstheorie mit normativem Anspruch liegt mittlerweile über 50 Jahre zurück und sie wurden zu einem Zeitpunkt geschrieben, an dem die Serielle Musik, auf die sie bezogen waren, viele ihrer bindenden Kräfte bereits verloren hatte.¹⁴ Daher trete ich für einen experimentellen Ansatz ein, der verschiedene Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung erprobt und auf ihre Anschlussmöglichkeiten und ihre rezeptionsästhetische Tragfähigkeit untersucht. Hierbei spielt der Werkstattgedanke, der möglichst viele Beteiligte einbezieht, eine zentrale Rolle.¹⁵ Technologie hat für mich in einem solchen Zusammenhang die Funktion einer Objektivierungsinstanz, die durch Wie-

derholbarkeit und Variantenbildung eine größere Distanz zum Gegenstand erzeugt, als dies bei traditionellen Kompositionsverfahren der Fall ist. Zugleich werden durch die Verschiebung der Betrachtungsperspektive vom Konstrukteur/Musiker zum Rezipienten wahrnehmungs- und aufführungsbezogene Aspekte sichtbar, oder rücken gar in den Vordergrund und erzeugen dadurch andere Gewichtungen und Anschlussoptionen, die zu einer größeren Reflexionstiefe gegenüber dem betrachteten Gegenstand führen.

In der Arbeit mit einem Musiker ist die Maschine ein Gegenüber, das durch die Festlegung der Bearbeitungsform der eingespielten Klänge und ihrer Beziehungen zueinander Angebot und Herausforderung zugleich darstellt: Angebot, da nicht festgelegt ist, welche Klänge hineingespielt werden, und Herausforderung, da die Grafik wie ein Parcours verstanden werden kann, durch den sich der Musiker möglichst überzeugend in der Interaktion seiner aktuell gespielten mit den von der Maschine produzierten, transformierten und von ihm zuvor gespielten Klängen bewegen muss.

Die Ergebnisse einer solchen Gegenüberstellung können aber aus meiner Sicht nur dann erfolgreich sein, wenn beide Seiten autonom gedacht und erlebt werden, der entscheidenden Voraussetzung für echte Interaktion. Bei der Grafik entsteht diese Autonomie beispielsweise durch Implikationen der Struktur der Grafik und der damit verbundenen Eigengesetzlichkeit der akustischen Verarbeitung einerseits und andererseits durch die Unausweichlichkeit ihres Ablaufs, wenn die Maschine einmal gestartet wurde.¹⁶ Der Musiker hingegen ist durch sein Selbstverständnis und die sich daraus ergebende performative Kompetenz autonom. Dies ist auch der Grund dafür, warum ich die Zusammenarbeit mit Echtzeitmusikern suche und als sehr konstruktiv und bereichernd erlebe.

Bei meiner Zusammenarbeit mit Musikern bei Aufführungen, bei denen ich selber als Instrumentalist an der Maschine einen aktiven Part übernehme, verschiebt sich die Situation, indem die Maschine nicht mehr völlig autonom agiert, sondern von mir bedient wird. Zu Beginn ist der Computer leer und die Klänge der Mitmusiker werden erst im Verlauf der Aufführung eingespielt und weiterverarbeitet. Meine Aufgabe besteht darin, diese Klänge im Konzert zu selektieren, zu transformieren, zu reorganisieren, die Ergebnisse er-

neut aufzunehmen und gegebenenfalls weiterzuverarbeiten. Eine für das Publikum sichtbare Projektion des Computerbildschirms ermöglicht einen Mitvollzug meiner Entscheidungen und damit ein Komplement zur Sichtbarkeit der Spielaktionen der Mitspieler (siehe Abb. 4).



Abb. 4: Koppelfeld (Burkhard Beins und Orm Finnendahl) bei einem Auftritt am 12. April 2012 in der Galerie Post Fine Arts in Freiburg.

In einem solchen Szenario ist das Verständnis der performativen Grundsituation für das Miterleben und das Publikumsinteresse entscheidend: Im Falle meiner Arbeit mit Burkhard Beins beobachtet das Publikum das gemeinsame Gestalten im Moment des Konzertes, das durch eine doppelt kontingente Situation charakterisiert ist.¹⁷ Ich habe den Eindruck, dass dies dadurch eine Zuspitzung erfährt, dass die Klänge ausschließlich von Burkhard Beins stammen. Wir arbeiten sozusagen am selben Objekt (der Summe von Live-Klängen und den Transformationen dieser Klänge) und dessen Fortsetzungen von verschiedenen Seiten und mit denkbar unterschiedlichen Arbeitsmitteln. Für das Publikum erscheint mir in diesem Zusammenhang der Aspekt von Zeugenschaft zentral: Es ist allen Beteiligten bewusst, dass die Entscheidungen im Moment ihrer Entstehung beobachtet werden. Sie werden dramatisiert, da sie im Zusammenhang mit der maschinellen Verarbeitung Konsequenzen für die Zukunft haben, die nicht rückgängig gemacht werden können und deren Resultate den Ausgangspunkt für daran anschließende Entscheidungen bilden. In Verbindung mit dem Nicht-planbaren dieser Konstellation erhält die Musik einen direkten Aktualitätsbezug und dadurch über den eigentlich abenteuerlichen Umweg dieser sehr großen Abstraktionen eine Unmittelbarkeit, die man in einem solchen Zusammenhang vermutlich

nicht erwartet hätte, die aber nicht mit einer zur Schau gestellten Unmittelbarkeit verwechselt werden darf: Unmittelbar sind nur die Aktualität der Situation, die Handlungsbedingungen der Akteure und die Zeugeschaft aller Anwesenden. Zur Schau gestellt werden die technologischen Verfahren und die Pragmatik Ihres Herstellungsprozesses, die es jedem Einzelnen im Publikum ermöglichen und ihn dazu anregen, verschiedene Beobachtungsperspektiven und Wahrnehmungshaltungen einzunehmen.

Endnoten

1. Exemplarisch könnte man polyphone Strukturen anführen, die auf eine hohe Integration von horizontaler und vertikaler Organisation angewiesen sind.
2. Für mich bestimmt sich der Werkcharakter neben der dafür notwendigen Fixierung durch den Komplexitätsgrad intentionaler, begrifflich festlegbarer und akustisch nachvollziehbarer Beziehungen auf verschiedenen Ebenen bezüglich der Gesamtheit einer musikalischen Formulierung. – Wenn man Flexibilität und Improvisation nicht im Widerspruch zum Werkcharakter sehen möchte, wie dies beispielsweise im Kontext der Renaissance von Improvisationstechniken bei historischer Aufführungspraxis geschieht, ist der Werkcharakter einer Aufführung von einer allgemein akzeptierten und nicht im Moment der Improvisation entstehenden Grundstruktur, wie beispielsweise festgelegten formalen, harmonischen oder rhythmischen Verläufen abhängig. Der Werkbegriff läuft dann jedoch Gefahr, von der spezifischen Ausformulierung, also gerade dem Charakteristikum von Improvisation, zu abstrahieren und sich auf einen allgemeingültigen, durch Traditionen und Hörgewohnheiten gebildeten Formenkanon, wie man es auch aus dem traditionellen Jazz kennt, zu beziehen. Eine Weiterentwicklung wäre dann nur durch Fixierung einer grenzüberschreitenden, gelungenen Ausformulierung auf Tonträger bzw. Noten oder deren mündliche Weitergabe zu erreichen, die eine Stabilisierung und in deren Folge eine Erweiterung des Formenkanons ermöglicht.
3. In die Kritik geraten ist der Werkbegriff in der Musik auch unter der Prämisse einer geschichtsphilosophischen Deutung der Musikgeschichte, die pointiert ausgedrückt die Daseinsberechtigung eines zeitgenössischen Werkes an den Aktualitätsbezug der Kompositionstechnik knüpft. Siehe hierzu auch: Carl Dahlhaus: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 20, 22.
4. Der Begriff Echtzeitmusik ist nicht unproblematisch, schließlich handelt jeder Musiker, also auch der Interpret einer Komposition, in einer Live-Situation in Echtzeit. Der Name, den sich die Beteiligten selbst gegeben haben, soll die Tatsache bezeichnen, dass grundlegende musikalische Entscheidungen im Moment der Aufführung getroffen werden und in diesem Sinne sind im Verlauf dieses Aufsatzes die Begriffe Echtzeitmusikszene und Echtzeitmusiker zu verstehen.
5. In einem ähnlichen Sinn spricht Nicholas Cook vom Werk als einem „Script“ auszuführender sozialer und musikalischer Handlungen: Nicholas Cook, „Between Process and Product. Music and/as Performance“, in: *Music Theory Online* 7 (2), 2001. www.societymusictheory.org/mt0.
6. Der Unterschied kann in der Praxis natürlich kaum wahrnehmbar sein, wenn ein Interpret seine Rolle sehr überzeugend verkörpert oder sich mit ihr vollständig identifiziert, dennoch ist er für die ästhetischen Bedingungen einer Aufführung elementar.
7. Granularisierung bedeutet in diesem Kontext die zeitliche Auflösung, d.h. ob eine Linie einen einzelnen Klang, oder gar nur einen Teil eines Klangs wie beispielsweise den Einschwingvorgang oder einen längeren Abschnitt bezeichnet.
8. D.h. nur durch die Rechenleistung begrenzt.
9. Zusammengefasst und technisch ausgedrückt handelt es sich um eine Art digitales Aufnahmegerät mit vollständiger Automatisierung von beliebig polyphoner Aufnahme und Wiedergabe und der Möglichkeit voneinander unabhängiger zeitlicher Streckung/Stauchung und Transposition der Wiedergabe. Dies ist verbunden mit einer aus Midi-Sequenzern bekannten Pianoroll-artigen Visualisierung, die allerdings anstelle der temperierten Auflösung eine beliebige Frequenzauflösung hat.
10. Beispielsweise in der Komposition *Bewegte Beobachtung*.
11. Beispielsweise in den Kompositionen *Versatzstücke*, *Madrigalbuch IV* (Teil 1) und *Kommen und Gehen*.

12. Beispielsweise in den Kompositionen *Schnittstelle* und *Gegenüberstellung* oder der Zusammenarbeit im Rahmen von Koppelfeld.
13. Beispielsweise in *Madrigalbuch IV* (2. Version), *Sandgetriebe* und *Hören und Sehen*.
14. Vgl. Pierre Boulez, *Musikdenken heute*, Darmstadt 1963, das den Anspruch schon im Titel trägt.
15. Vgl. hierzu auch meine Texte zu diesen Themen: „Open Source. Kooperative Softwareentwicklung als kompositorisches Arbeitsmodell“, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, 68/2006, S. 16–19, oder „Was heisst hier Komposition?“, in: *Spannungsfelder. Neue Musik im Kontext von Wissenschaft und Technik*, hg. v. Jörn Peter Hiekel, Mainz 2009.
16. Anders ausgedrückt also durch eine hohe strukturelle Selektivität.
17. Zur doppelten Kontingenz in improvisierter Musik vgl. Matthias Haenisch, „Emergenz. Zu einem theoretischen Begriff aktueller Improvisationsforschung“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene* hg. v. B. Beins u.a., Hofheim 2011, S. 186–201; sowie Burkhard Beins, „Entwurf und Ereignis“, in: *Ebd.*, S. 166–181.

Abbildungen

- Abb. 1: Screenshot: O. Finnendahl
 Abb. 2: Screenshot: O. Finnendahl
 Abb. 3: Screenshot: O. Finnendahl
 Abb. 4: Foto: O. Finnendahl

Zusammenfassung

Ausgehend von einer allgemeinen Betrachtung zum Verhältnis von Komposition und Improvisation, das durch Unterschiede in Autonomieanspruch, Werkcharakter, Performativität und Intentionalität charakterisiert ist, wird ein vom Autor selbstentwickeltes Computerprogramm vorgestellt, das im Kontinuum zwischen Improvisation und Komposition eingesetzt werden kann. In diesem Zusammenhang ermöglicht die Technologie zusätzliche Rezeptionsperspektiven, die in einer offenen Form der Auseinandersetzung zwischen allen Beteiligten zur Kriterienbildung beitragen können. Zugleich lassen sich Versuchsanordnungen herstellen, die mit neuartigen Formen des Zusammenhangs von Struktur, Vorplanung und Entscheidung operieren und dabei den formalen Eigensinn organisierter Anordnungen und die daraus resultierenden Klangtransmutationsprozesse der Autonomie und performativen Kompetenz von Echtzeitmusikern gegenüberstellen.

Autor

Orm Finnendahl studierte 1983–90 Komposition und Musikwissenschaft bei Frank Michael Beyer, Gösta Neuwirth und Carl Dahlhaus in Berlin. 1995–98 weiterführende Studien bei Helmut Lachenmann in Stuttgart.

1988/89 Besuch des California Institute of the Arts in Los Angeles. Verschiedene Stipendien und Preise, darunter Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart 1997, Busoni-Preis der Akademie der Künste Berlin 1999, Prix Ars Electronica Linz 2001 und CynetArt Award 2001 in Dresden. Sein Interesse an elektronischen Medien und der durch sie provozierte Versuch einer fortwährenden Neubestimmung des eigenen Selbstverständnisses führte zu Kompositionen, die technologische Hilfsmittel wie Computer, Zuspieldänder und Live-Elektronik einbeziehen. Seit 2000 verstärkte Zusammenarbeit mit Improvisationsmusikern, Tanzensembles und Medienkünstlern. CD Veröf-

fentlichungen bei Wergo. Seit 2004 Professur für Komposition und Leitung des Studios für elektronische Musik und Akustik (selma) an der Musikhochschule Freiburg.

Titel

Orm Finnendahl, *Technologie und performative Kompetenz – Zum Verhältnis von Improvisation und Komposition in meiner Arbeit*,
in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven,
Nr. 2, 2012 (6 Seiten), www.kunsttexte.de.

Christa Brüstle

Bauchmusik – Kopfmusik. Privat – öffentlich Improvisation, Körper, Publikum

Der Körper und Teile des Körpers werden in den Diskursen, die Improvisation betreffen, mindestens ebenso spezifisch angesprochen wie die Bereiche öffentlich und privat. „Musik aus dem Bauch“ etwa steht für Intuition oder Spontaneität, die einer „mit dem Kopf“ konstruierten und ausgearbeiteten Komposition gegenüber gestellt werden. Eine Komposition scheint zu meist für ein Publikum bzw. für die Öffentlichkeit bestimmt zu sein, der „unmittelbare Körperausdruck“ hingegen eher zur Intimsphäre zu gehören. So hat Vinko Globokar einmal festgehalten: „Was mich betrifft, so betrachte ich die Improvisation als ein ganz privates Geschehen, das nur für die innere Entwicklung des Spielers wichtig ist und bei dem das Publikum nur als Zeuge anwesend sein kann.“¹ Bei der Improvisation kann das Publikum demnach anwesend sein, aber das Verhältnis der Zuhörer zum Dargebotenen nimmt einen besonderen Charakter an: das Publikum ist nur als Zeuge präsent. Die angesprochene Dichotomie der körperlichen Zonen und Aktivitäten wirkt im Zusammenhang mit Improvisation klischeehaft, kann aber oft in Beschreibungen nicht vermieden werden, wenn es um die Darstellung improvisatorischer Grundsätze geht. Problematischer als die Klischeehaftigkeit sind ohnehin die Wertungen, die mit den Polen Körper/Leib vs. Geist/Kognition oder Intuition/Unmittelbarkeit vs. Konstruktion usw. verbunden sind, denn sie haben einen weitaus größeren kontextuellen Radius als nur den Bezug zur Musik und sie reichen historisch weit zurück. Die Wertungen lassen sich beispielsweise auch in der Dualität von Gefühl und Rationalität oder Subjektivität und Objektivität, selbst in der Entgegensetzung von Natur und Kultur, Weiblichkeit und Männlichkeit oder Hardware und Software finden.² Vorgezogen und geschätzt wurde lange Zeit in der westlichen bzw. europäischen Kultur und Wissenschaft der Pol, der mit Rationalität, Kognition und Objektivität verbunden war oder damit verbunden wurde. Erst im 20. Jahrhundert (mit naturwissenschaftlich ausgerichteten

Vorstufen im 19. Jahrhundert, z. B. in der Physiologie³) beginnen ein neues Interesse am Körper/Leib und eine skeptische Beleuchtung und kritische Diskussion der angesprochenen Polarisierung von Körper/Leib und Geist/Kognition sowie von weiteren ähnlichen Dualismen.⁴ An dieser Diskussion hat allerdings die Musikforschung kaum teilgenommen, vielleicht mit Ausnahme der pädagogischen Zweige der Beschäftigung mit Musik, die zwangsläufig den Körper zu berücksichtigen hatten und seiner zentralen Bedeutung nicht ausweichen konnten. Dabei stand allerdings die Disziplinierung und Professionalisierung des Körpers im Vordergrund. Ein Zugang zum „experimentellen Lernen“ wurde nicht oder nur teilweise (länderspezifisch) gefördert.⁵ Zudem wurde der Körper in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem dann interessant, wenn er als Garant für bestimmte Menschen- oder Rassentypen dienen sollte, denen man auch in der Musik nachforschte.⁶ Paul Bekkers Studie *Klang und Eros* (1922), in der er „die Beziehung zwischen Körper und Sinnlichkeit in der Musik erstmals in aller Deutlichkeit explizit werden“ ließ, wurde als Irrlehre abgestempelt.⁷ Die Beschäftigung mit dem Leib in der Phänomenologie bei Edmund Husserl oder später bei Maurice Merleau-Ponty scheint in der (deutschsprachigen) Musikwissenschaft kaum wahrgenommen worden zu sein, nicht zuletzt auf Grund der Abdrängung und Ausblendung Husserls im Nationalsozialismus.⁸

Einer theoretischen Beschäftigung mit Improvisation steht demnach lange Zeit eine fehlende Theorie des Körpers (in der Musik) und eine fehlende Theorie der Praxis entgegen. Dass diese erkenntnisgeleitet entwickelt werden können, zeigen entsprechende Studien etwa der Ethnologie und Soziologie (z.B. Pierre Bourdieu) oder der Philosophie der Erfahrung (etwa John Dewey oder Don Ihde) und der bereits angesprochenen Phänomenologie.⁹ Bei der Improvisation sind sie

zu beziehen auf die Produktionsebene der einzelnen Musiker oder eines Ensembles sowie auf die Ebene der Rezeption, der Hörer, die sich beide von der konventionellen Aufführung bzw. Realisation einer Partitur sowie von der dazugehörenden Werkästhetik vielleicht nicht fundamental, aber in weiten Teilen erheblich unterscheiden. Improvisation sollte darüber hinaus (auch historisch) als primär betrachtet werden, nicht als Rand- oder Nebenerscheinung musikalischer Kulturen.¹⁰ Allein jedoch die Methode der Betrachtung erfordert Perspektiven, die den Rahmen der historischen Musikwissenschaft sprengen. (Daher ist es wahrscheinlich auch einfach, die Improvisation aus dieser Sicht zu marginalisieren.) Feldforschung oder teilnehmende Beobachtung z.B. sind (musik)ethnologische Forschungsmethoden, die in der historischen Musikwissenschaft irrelevant erscheinen.¹¹ Fragen zur Geschichte und Bedeutung von Probenprozessen oder Quellen aus der Praxis (wie etwa Dirigierpartituren oder Skizzen von Aufführenden etc.) sind ebenfalls in der historischen Musikwissenschaft bislang wenig diskutiert worden, allenfalls im Kontext der Historischen Aufführungspraxis oder der Musikphilologie (z.B. bei der Erarbeitung von Gesamtausgaben, bei der jedoch die Einbeziehung der Musikpraxis oft dem Ziel der Textauthentizität untergeordnet wird, als sei die musikalische Praxis ein Kontaminationsbereich, der den Text verunreinigen könnte).¹²

„Musik aus dem Bauch“ oder „Bauchentscheidungen“ – diese Formulierungen suggerieren ein intuitives Handeln des Körpers ohne Reflexion, ohne Vorüberlegungen und ohne bestimmte Zielrichtung. Der Begriff „Improvisation“ bezieht sich genau auf solches Handeln.¹³ Im Alltag ist dieses Handeln in unterschiedlichen Situationen üblich, doch z.B. von reflexartigen Bewegungen durchaus zu unterscheiden. Reflexartig, ohne zu überlegen entfernt man die Hand von der heißen Herdplatte oder tritt an der Bordsteinkante zurück. Die Erfahrung lehrt, dass in solchen Momenten keine Sekunde zu verlieren ist, um sich zu schützen. Anders erscheint die intuitive Entscheidung etwa beim Glücksspiel: Man hat durchaus Zeit, sich die Sachlage durch den Kopf gehen zu lassen, weiß aber nicht, welche Entscheidung wirklich zum erhofften Gewinn führt.

Wieder anders verhält sich ein Sportler, der „intuitiv“ richtig anläuft, um dann einen möglichst weiten Sprung machen zu können. Er nutzt sein „körperliches Wissen“, das nicht erst kognitiv repräsentiert bzw. im Moment des Tuns nicht überdacht werden muss, um das gesteckte Ziel zu erreichen.

„Fängt [ein Tennisspieler] an zu reflektieren, ob er nach vorn laufen soll, ob er nicht besser an seinem Ort verharrt, dann hat er schon verspielt. Wenn er hingegen in der Situation ‚aufgeht‘, läßt er eine ‚stumme‘, geradezu selbstverständliche Erfahrung der Welt zur Geltung kommen. Erst die sprachliche Artikulation macht ihm die Dinge unsicher; sein Wissen läßt sich weder im Medium der verbalen Sprache noch in irgendeinem anderen Medium – außer in den Handlungen selbst – objektivieren. Was man mit dem Körper gelernt hat, ist nicht irgendein Wissen, das man hat und vor sich halten könnte, sondern etwas, was den Körper selbst ausmacht, was man ist.“¹⁴

Diese Beschreibung ist durchaus auf improvisierende Musiker und Musikerinnen zu übertragen, obwohl es in diesem Zusammenhang nicht um ein Schneller-Höher-Weiter geht; vor allem der Aspekt des Wettkampfs und der Aspekt einer ganz bestimmten Zielrichtung – insbesondere beim Solospiel – kann ganz fehlen. So beschrieb Alexander von Schlippenbach im Gespräch mit Peter Niklas Wilson 1996:

„Ich muß mich als Pianist natürlich in Bewegung halten, genau wie ein Sportler. Ich muß also immer wieder die Zeit finden, rein technische Übungen zu machen, damit ich das, was ich machen will, bewältigen kann.“

Aber wenn

„man einen frei improvisierten Auftritt zu absolvieren hat, ist es, so habe ich festgestellt, am besten, wenn man vorher nicht darüber nachdenkt, was man vorhat, obwohl es sich immer anbietet [...] Aus dem unbelasteten Moment heraus ist der natürliche Fluß, der entstehen soll, viel leichter zu bekommen. Ich habe lange gebraucht, bis ich das gemerkt habe, und deshalb denke ich heute bei improvisierten Auftritten gar nicht darüber nach, was ich machen werde.“¹⁵

Solche und ähnliche Formulierungen lassen sich in Aussagen von improvisierenden Musikern und Musikerinnen immer wieder finden.¹⁶

Damit verbunden sind die Betonung von Unmittelbarkeit, Intuition und Spontaneität, bezogen auf Aktionen der Klangerzeugung. Diese sind jedoch nicht voraussetzungslos, sondern mit John Dewey kann man von der „Neuschaffung des Erfahrungsmaterials im Ausdrucksakt“ sprechen.¹⁷ Die menschliche Intuition ist jedoch nicht nur auf die Transformation von (aktuellen) Erfahrungen zurückzuführen, sondern Gerd Gigerenzer zufolge besteht das Grundprinzip von „Bauchentscheidungen“ aus „einfachen Faustregeln“, die sich „evolvierte Fähigkeiten des Gehirns zunutze machen“, wobei „evolvierte Fähigkeiten“ keine Fertigkeiten sind, „die allein von der Natur oder der Kultur hervorgebracht“ wurden. „Vielmehr gibt die Natur dem Menschen eine Möglichkeit, die dann durch längere Übung zu einer Fähigkeit wird.“¹⁸ Darüber hinaus ist das Tun nach einem „Bauchgefühl“, d.h. eine intuitive Entscheidung oder Handlung, maßgeblich vom Kontext des Geschehens abhängig.¹⁹ Bestimmte „Umweltstrukturen“ ermöglichen Gigerenzer zufolge die Aktivierung von „automatischen Regeln“ bzw. „Faustregeln“, worunter Automatismen der Wahrnehmung, z.B. der Aufmerksamkeit, der Selektion von Phänomenen oder der Vereinfachung von komplexen Umweltinformationen verstanden werden. Die Aktivierung bzw. Anwendung dieser Regeln erfolgt ohne Nachdenken.

„Eine automatische Regel ist an die Umwelt unserer frühen Stammesgeschichte angepasst, ohne dass an der Gegenwart überprüft wird, ob die Regel noch angemessen ist. Sie wird einfach ausgelöst, wenn der Reiz vorliegt. Mit dieser Form gedankenlosen Verhaltens behauptet sich das Leben seit eh und je. Dagegen wird bei den flexiblen Regeln mittels einer raschen *Evaluation* entschieden, welche anzuwenden ist. Wenn eine nicht funktioniert, gibt es eine andere, die man wählen kann. Dieser rasche Evaluationsprozess ist mit der Formulierung ‚Intelligenz des Unbewussten‘ gemeint. [...] Bauchgefühle mögen ziemlich simpel erscheinen, doch ihre tiefere Intelligenz äußert sich in der Auswahl der richtigen Faustregel für die richtige Situation.“²⁰

Gigerenzers Darstellung erscheint plausibel, allerdings scheinen sich die „Bauchgefühle“ wiederum fast nur im Kopf zu entwickeln. Der Bauch ist in den Kopf gerutscht oder im Kopf sind Bauchgefühle entdeckt worden – man fragt sich, wo die übrigen Teile des Körpers geblieben sind. Sie haben – wenn man den Spuren des Autors noch etwas weiter folgt – nur Hilfsfunktionen bei der Nachahmung, die ein Baustein in den Erklärungsmodellen von Intuition oder Spontaneität darstellt, aber nicht immer zu positiven Ergebnissen führt.²¹ Dies kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, doch festzustellen bleibt, dass offenbar der übrige Körper wiederum nur als Instrument der im Gehirn ablaufenden Wahrnehmungsmechanismen betrachtet wird. Bewegungs- oder Sportwissenschaftler nehmen diese einseitige Perspektive nicht ein, sondern haben längst verstanden, dass es eine Wechselbeziehung zwischen Körper, Bewegung und Wahrnehmung gibt, so dass dem Körper und seinen Aktionen sowie den sinnlichen Eindrücken durchaus eigenständige Impulse zukommen, auch wenn letztlich ihre Verarbeitung und Vernetzung im Gehirn stattfinden.

„Mit Hilfe ihrer Bewegungen nehmen Handelnde gleichsam Abdrücke von der Welt, formen diese zugleich und machen sie zu einem Teil von sich selbst. In der umgekehrten Richtung wird das Subjekt bei dieser Aktivität von der Umwelt ergriffen und seinerseits von dieser geformt. Das Grundprinzip dieser Welterzeugung im gegenseitigen Austausch ist die *Bewegung*, die sowohl die Plastizität des Körpers als auch die Formbarkeit der Umwelt ausnutzt.“²²

Diese Wechselbeziehung wird in den letzten Jahren auch im Kontext der Forschungen zum Thema „Embodiment“ diskutiert. Auch in diesem Zusammenhang ist deutlich geworden, dass der Körper – vor allem körperliche Bewegungen – die Wahrnehmungsmechanismen beeinflusst, nicht nur von ihnen gesteuert wird. „In the beginning, that is, at the time of our birth, our human capacities for perception and behavior have already been shaped by our movement.“²³ Shaun Gallagher begründet seine Theorie hauptsächlich mit dem Wechselspiel zwischen zwei Auffassungen oder Konzeptionen von Körpern: „body image“ und „body schema“:

„A *body image* consists of a system of perceptions, attitudes, and beliefs pertaining to one's own body. In contrast, a *body schema* is a system of sensory-motor capacities that functions without awareness of the necessity of perceptual monitoring.“²⁴

Während die Konzeption des „body image“ mit Absichten, Intentionen und Zielvorgaben verknüpft ist, gehört die Konzeption des „body schema“ zum Umfeld von Automatismen (aber nicht von Reflexen).

„It involves a set of tacit performances – pre-conscious, subpersonal processes that play a dynamic role in governing posture and movement. In most instances, movement and the maintenance of posture are accomplished by the *close to automatic* performances of a body schema, and for this very reason the normal adult subject, in order to move around the world, neither needs nor has a constant body percept. In this sense the body-in-action tends to efface itself in most of its purposive activities. To the extent that one does become aware of one's own body, by monitoring or directing perceptual attention to limb position, movement, or posture, then such awareness helps to constitute the perceptual aspect of a body image. Such awareness may then interact with a body schema in complex ways, but it is not equivalent to a body schema itself. I said that a body schema operates in a *close to automatic* way. I do not mean by this that its operations are a matter of reflex.“²⁵

Es wird deutlich, dass man auch in diesem Kontext von einer „Intelligenz des Unbewussten“ sprechen kann, an der allerdings der Körper stärker und eigenständiger beteiligt ist:

„we are not just what happens in our brains. [...] Before you know it, your body makes you human, and sets you on a course in which your human nature is expressed in intentional action and in interaction with others.“²⁶

Es stellt sich die Frage, ob und wie diese Theorien für das Thema der musikalischen Improvisation fruchtbar gemacht werden können. Diese Frage lässt sich im Rahmen der vorliegenden Abhandlung sicherlich nur

ansatzweise beantworten, denn ihre Bearbeitung wäre durch eine umfassende empirische Studie zu stützen.²⁷ Jedenfalls ist klar, dass in diesem Zusammenhang der Körper vor allem als Klangproduzent in Betracht gezogen werden muss, sei es als Klangproduzent mit der Stimme, sei es als Klangproduzent mit Instrumenten. Auf diese Praktiken könnte dann beispielsweise differenziert das Wechselspiel zwischen „body image“ und „body schema“ bezogen werden, wobei das Hören und die Klangwahrnehmung eine Vermittlungszone darstellen. Ausgangspunkte können demnach bereits alle Erfahrungen sein, in denen sich eine Aktion oder Bewegung mit Klang verbindet und in denen die körperliche Produktion von Klang bestimmte Wirkungen nach sich zieht.²⁸ Diese Aktionen lassen sich bei Kindern mit Experimenten und Spiel verbinden, in denen keine Intentionen, Zielvorgaben oder Korrekturen notwendig sind, sondern in denen Körper, Bewegung, Material und Klang einen Erfahrungsraum schaffen, der nach und nach auch dazu führen kann, z.B. bestimmte Klangvorstellungen umzusetzen, also klangästhetische Zielrichtungen festzulegen, die das Ohr vorgibt. Selbst wenn in dieser Phase noch kein Stück gespielt oder keine Partitur einstudiert wird, entsteht die Situation, die eigene körperliche Kompetenz bezüglich der Klangproduktion einzustufen (und möglicherweise optimieren zu wollen). Sofern es um die Einstudierung von Partituren geht, ist diese Einstufung und sind die Korrekturen (auf Grund von Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung durch eine Lehrperson) zentraler Bestandteil des Musikunterrichts. Bei der Improvisation – so lässt sich grob zusammenfassen – ist das Spiel mit der Stimme oder mit Instrumenten nun nicht an diesem Leistungsprinzip orientiert, d.h. nicht daran, „body schema“ und „body image“ strikt oder wenigstens so gut wie möglich aufeinander abzustimmen, sondern vor allem daran, das „body schema“ herauszufordern und das „body image“ auf diese Offenheit (ohne perfektionistische Ziele) einzustellen. Die künstlerischen Strategien, vor allem bei der freien Improvisation, sind so angelegt, Festgefahreneres oder Routinen zu durchkreuzen, daher auch unvorhergesehene Ereignisse zu ermöglichen und Risiken (des Scheiterns) in Kauf zu nehmen. Mit einer vagen Idee von Freiheit hat dies nichts zu tun, bestimmte Planungen lassen sich ebenfalls nicht in Anschlag

bringen. Der Schlagzeuger Matthias Kaul hat dies folgendermaßen erläutert:

„Ich bin der Meinung, dass alles, was in der Improvisation passiert, bewusst geschehen soll. Auf eine gewisse Art und Weise müssen wir mit größter Wachheit versuchen, in jedem Moment alles wahrzunehmen. Das hat nichts mit Kontrolle zu tun, sondern wieder mit der Aufforderung, permanent ganz Ohr und als Folge davon ganz durchklungen zu sein von allem, was sich hier bewegt. [...] Alle Balancen und Disbalancen zwischen uns, unserem Instrument, unseren Mitspielern, dem Raum, dem Publikum, dem Raum, in dem der Raum schwebt und so weiter müssen wir wahrnehmen, um dann in diesem Zustand der Wachheit jeden Moment das zu tun, was eben dieser Moment von uns zu fordern scheint. Erkennen, was das ist, können wir nur, wenn wir aufgehört haben mit vielem, zum Beispiel mit dem Wunsch, heute besonders virtuos, pfiffig, cool oder sonst etwas zu sein, Intelligentes abzuliefern, dieses oder jenes vorzeigen zu wollen. Alle Vorsätze und Planungen machen es uns unmöglich, dem Moment zu folgen.“²⁹

Wie in vielen Fällen klingen solche Sätze ein wenig esoterisch (Matthias Kaul merkt dies ebenfalls an), aber es erscheint in einer Welt, die durch Leistungsdruck und Optimierungswillen, Ellenbogendenken und Machtgerangel, Betriebsamkeit und Profitdenken geprägt ist, durchaus als hohe Kunst, sich genau von diesen Anforderungen befreien zu können (auch wenn man damit wiederum einem Authentizitätsglauben entgegenkommt, der imagebildend in der Improvisationsszene einen hohen Stellenwert hat).

Die Situationen und Kontexte einer musikalischen Improvisation lassen sich in mindestens vier Bereiche aufteilen: Erstens die private Soloimprovisation, die ohne Publikum erfolgt, bei der man sich jedoch selbst beobachten und zuhören kann; zweitens die Soloimprovisation vor Publikum, bei der das Verhältnis von Spieler und Publikum im Vordergrund steht; drittens die Improvisation im Ensemble ohne Publikum und viertens die Improvisation im Ensemble vor Publikum, bei der die Interaktionen im Ensemble eine zentrale

Rolle spielen. Wie bereits angedeutet wurde, scheint die Improvisation eine private Angelegenheit zu sein, d.h. das Publikum kann oder muss sogar vom Spieler im Prinzip ausgeblendet werden, sofern es um seine Präsenz als Zeugen geht. Eine private Situation des Musikmachens ist konventionell mit Üben und Proben verbunden, die hauptsächlich der Einstudierung von Stücken, der Erweiterung und Steigerung von Fertigkeiten und Virtuosität, somit der Optimierung von spezifischen körperlichen Kompetenzen dienen. Die Improvisation scheint ein Gegenbild dazu zu liefern.

„Die Haltung beim Improvisieren stellt in den Augen der Musiker einen Gegensatz zur Haltung des Übens dar. Die Improvisationshaltung ist offener, flexibler bezüglich des Handelns, sie kann beschrieben werden als Durchführung eines allgemeinen ‚Programms‘ zum Handeln, das die genaue, konkrete Ausführung der Tätigkeit offen lässt. Im Gegensatz dazu stellt Üben, handlungstheoretisch gesehen, das Erlernen von festeren, unflexibleren Handlungsweisen dar, die Optimierung einer Tätigkeit, die immer wieder in der gleichen Form reproduziert werden muss. [...] Für die Musiker hat diese Einstellung [in der Improvisation] mit dem ‚gemeinsamen Entstehen-Lassen der Musik‘ (M. Griener, Schlagzeuger) zu tun; reflexive ‚Kontrolleinstellungen‘ im Handeln werden ausgeschaltet, um die Musik geschehen zu lassen.“³⁰

Bei der privaten Situation der Soloimprovisation ist demnach die Selbstbeobachtung im Sinne der Selbstkontrolle nicht wichtig, sondern das Spielen ist eher ein Ausprobieren, Experimentieren, das sich auf den Körper, auf die Stimme und/oder auf das Instrument bezieht.

„Im Grunde bedeutet Improvisation, wie ich sie praktiziere, die Anwendung musikalischer Methoden und Gedanken, die aus der eigentlichen Spielsituation heraus kommen. Manche Ideen werden im Konzert vielleicht nur angedeutet, aber sie bilden ein geistiges Samenkorn, das dann zuhause weiterentwickelt wird, während der Routine des privaten Experimentierens. Die Ergebnisse kann man später wieder einbringen, so dass eine Endlosschleife von Erfahrung-Experiment-Konsolidierung-Erfahrung entsteht. In

meiner Erfahrung sind viele praktische Ideen zum ersten Mal recht spontan aufgetaucht, wenn ich vergesse, dass ich Saxophone spiele und stattdessen darüber nachdenke: ‚Welchen Klang-Beitrag möchte ich zu diesem Zeitpunkt zur Musik leisten?‘ All dies trägt zum Vorrat an Ideen und Erinnerungen bei, derer man sich bedient, und alles, was auf Dauer funktioniert, ist meistens in kleinen Schritten zusammengetragen worden.³¹

Die Grundlagen des Spielens, die die Beherrschung des Stimmapparates und der Instrumente betreffen, sind also sicherlich auch beim Improvisieren von Bedeutung, jedoch liegt dann zusätzlich oder überhaupt der Schwerpunkt auf der experimentellen Erweiterung der klangproduzierenden Handlungen, die mit der Ermöglichung unerwarteter Bewegungen oder Klangaktionen verbunden ist. Diese Situation auf die Konzertbühne zu übertragen bedeutet in der Tat, die private Situation öffentlich zu machen, bei der das Publikum nur eine Gruppe von Zeugen bildet. Der Gitarrist Fred Frith erklärte einmal:

„With improvising, a rehearsal is all you’ve done in your life up to date. The only things you need to do are make sure the technical side is working, make sure you can hear each other right, that the sound is nice, and then just... go for it.“³²

Bei einem Konzert in diesem Kontext handelt es sich also nicht um die Präsentation eines möglichst perfekten Resultats, sondern (vor allem in der freien Improvisation) darum, dass eine experimentelle, offene Haltung „reproduziert“ wird.³³ Ferner soll es sich nicht um eine Rahmentransformation handeln, wie sie etwa Erving Goffmann noch für den Wechsel von Probe und Aufführung angenommen hat.

„Wird ein komplizierter Handlungsablauf im voraus genau geplant, wobei man die einzelnen Schritte in der Vorstellung oder auf dem Papier ablaufen lässt, um die Zeitverhältnisse oder ähnliches zu überprüfen, so spricht man von Planung. Wie schon erwähnt, kann man Versuche, Proben und Planungen als Spielarten des Übens ansehen, die sich allesamt vom ‚Ernstfall‘ unterscheiden, der wohl ebenfalls einen Lerneffekt hat, aber auf andere Weise. [...] Da es im Ernstfall darauf ankommt, wie der Betreffende unter

folgeträchtigen Bedingungen zurechtkommt, kann ein Probelauf die ‚wirklichen‘ Verhältnisse nur annähernd, nie vollständig herstellen.“³⁴

Probe und Ernstfall unterscheiden sich bei der Improvisation jedoch im Prinzip nur darin, dass bei der Aufführung in einer mehr oder weniger bestimmten Zeitspanne und an einem verabredeten Ort ein Publikum anwesend ist, das Aktionen und Klänge erlebt und wahrnimmt, die es nicht oder kaum vorhersagen kann, sicherlich auch abhängig davon, ob oder dass Sängerin oder Sänger, Instrumentalist oder Instrumentalistin und/oder gewisse persönliche Eigenheiten bereits bekannt sind. Dann kommen auch Erwartungen ins Spiel, die die Improvisierenden als kommunikative Arbeitsfelder nutzen können.³⁵

Das Spiel im Ensemble erfordert nun zudem Wachheit und Offenheit für die Mitwirkenden in der Gruppe. Auch im Kollektiv gibt es Strategien, um Routinen zu vermeiden, im Extremfall beispielsweise keine gemeinsamen Proben abzuhalten. Für die legendäre englische Gruppe AMM galt dies beinahe als Codex, wie der Gitarrist Keith Rowe schilderte:

„AMM has never rehearsed. We meet up in airports. I don’t rehearse. I never practice. [...] I only ever touch the guitar in the context of performances, unless I rewire the pick ups. [...] AMM has always been about *searching for the sound in the performance*.“³⁶

Einer experimentellen Suche nach Klängen bei AMM im Sinne einer

„Erforschung von Klangressourcen der einzelnen Instrumente sowie der Produktion von Klängen und Geräuschen anhand verschiedener Gebrauchsgegenstände und -materialien, wie Radios, batteriebetriebener Ventilatoren, Cocktailmixers, Glas, Metall oder Holz“³⁷

gegenüber sind in anderen Ensembles Arbeitskonzepte mit Regelsystemen eingeführt worden, die vor allem zur Verhinderung gängiger Spielgesten aus dem Jazz oder klischeehafter musikalischer Dialoge dienen und so ebenfalls Öffnungen für das Unerwartete schaffen sollen. Für Improvisatoren waren Regelsysteme Möglichkeiten,

„die Eigendynamik improvisatorischer Energetik in Schranken zu weisen oder sie wenigstens durch Aufstellung strategisch platzierter Hürden ein wenig von ihrem vorhersehbaren Weg abzubringen.“³⁸

Doch wie auch immer die Kommunikations- und Interaktionsformen in einem Ensemble organisiert sind, es ist klar, dass hier die Körper, die klangproduzierenden Aktionen mit den Körpern und die Instrumentenkörper nicht nur einer Selbstbeobachtung und Selbstwahrnehmung unterliegen, sondern die Konzentration und die Wahrnehmung vor allem auch auf das gerichtet sind, was die anderen Ensemblemitglieder tun, und wie sie es tun.

Die Reaktionen aufeinander sind allerdings nicht auf Imitation oder Konsens ausgerichtet, sondern die Bandbreite der Interaktionsformen ist offen, sofern nicht besondere Absprachen getroffen werden. Auch hier gibt es verschiedene Möglichkeiten: Entweder man kennt sich nicht gut, dann sind Überraschungsmomente zu erwarten, die ein erhöhtes Risiko (des Scheiterns) einschließen, oder Ensemblemitglieder arbeiten so lange und vertrauensvoll zusammen, dass sie auch die Möglichkeiten der Offenheit und Spontaneität immer wieder neu ausloten können. Der Trompeter Axel Dörner hat beide Situationen beschrieben, das Spiel mit einer fremden Person und das Musizieren in einer ihm vertrauten Gruppe:

„Zum Beispiel ein Duo mit einem Musiker, den ich nicht kenne, das passiert oft bei Festivals für improvisierte Musik oder etwas ähnlichem, dann kommt irgendjemand auf die Idee, dass ich mit jemandem spielen soll – manchmal auch diese Person selbst – ein Duo-Set spielen soll mit jemandem, den ich nicht kenne. Und das kann natürlich vollkommen nach hinten losgehen, geht es auch manchmal... ich lasse mich aber trotzdem darauf ein, weil es manchmal ganz besonders interessant ist, was dann passiert, aber es kann auch eben dazu führen, dass es, äh, tja... Aber das ist dann wirklich Improvisation, das finde ich interessant, weil es mich zu Dingen bringt, die ich normalerweise nicht tun würde, da muss man sich dann was einfallen lassen. Für mich ist das eine Herausforderung... ich lerne sehr viel

über mich selbst. Aber so was kann man auch nicht zu oft machen.“³⁹

Dagegen stellt Dörner die Arbeit im Ensemble *Phosphor*, in dem die Mitglieder zu einer gleichberechtigten Zusammenarbeit und Ästhetik gefunden haben.

„Jeder ist absolut gleichberechtigt und das ist das Faszinierende daran und was ich zusätzlich faszinierend finde ist, dass es sich so gleichberechtigt gehalten hat. [... Wir haben eine bestimmte Form gefunden], die Sinn ergibt. Da kann ich nicht einfach etwas hereinmischen, was keinen Sinn ergibt, was das Ganze in einer Form relativieren würde, so dass es sich gegenseitig aufhebt. [...] Das würde für mich persönlich keinen Sinn ergeben, ich kann nur das machen, was für mich auch Sinn ergibt. Auf eine bestimmte Art kann ich da nicht spielen und will ich auch gar nicht, habe ich kein Bedürfnis, weil das so viel verändern und zerstören würde von dem, was vorhanden ist.“⁴⁰

Bei Aufführungen vor Publikum werden neben den persönlichen Haltungen und (experimentellen) Spielweisen in Ensembles nun auch die sozialen Einstellungen und Strukturen einer Gruppe öffentlich gemacht. In der kollektiven Improvisation ist dies idealerweise ein hierarchiefreies Miteinander, das individuelle Stimmen zulässt und trotzdem die Bildung einer Struktur ermöglicht, die von allen gemeinsam getragen wird. Weil solche sozialen Gefüge heute nicht selbstverständlich erscheinen oder manchmal nur zum Schein produziert werden, ist die Entstehung einer Musikszene, in der genau diese Ideale gelebt werden, für manche Musiker in den letzten Jahren höchst attraktiv geworden.⁴¹

Viele Texte und Studien zur Improvisation zeugen davon, dass zwei Zugänge zu ihrer Darstellung im Vordergrund stehen: Einerseits handelt es sich um Zeugnisse von Musikern und Musikerinnen, die ihre Arbeitsweisen und ihre Aktionen zu erklären versuchen, wobei deutlich wird, dass die sprachliche „Übersetzung“ von Improvisationsvorgängen nicht einfach ist und zum Teil in den Grenzen klischeehafter Beschreibungen verbleibt. Immerhin sind es aber Versuche, die Praxis (sprachlich) zu reflektieren. Andererseits finden

sich oft Studien, in denen „das Wesen“ der Improvisation bestimmt wird, in denen es also darum geht, die Improvisation – häufig im Vergleich mit der Komposition – grundsätzlich zu definieren.

Erst in den letzten Jahren sind Forschungsrichtungen und -arbeiten entstanden und diskutiert worden, die es in Zukunft vermutlich erlauben, den Aktionen und Interaktionen der improvisierenden Musiker näher zu kommen. Dabei ist aus meiner Sicht zum einen die Zusammenarbeit mit den Praktikern und Praktikerinnen wichtig – keine Selbstverständlichkeit in musikwissenschaftlichen Arbeitsprojekten – und zum anderen sind interdisziplinäre Kooperationen unabdingbar, wobei nicht nur an die Theaterwissenschaft, sondern beispielsweise auch an die Sportwissenschaft zu denken wäre. Die Musikwissenschaft hat dabei nichts zu verlieren, sondern ist aufgefordert, aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse anderer Disziplinen, in denen ebenfalls über Bewegung, Körper, Bauch- und Kopfentscheidungen, über Aufführungstheorien und soziale Netzwerke usw. nachgedacht wird, zur Kenntnis zu nehmen und dann selbst vor allem in den Bereichen Klangproduktion und Klangwahrnehmung einen eigenen Beitrag zu neueren kulturwissenschaftlichen Forschungszweigen zu leisten. Musikwissenschaftliche Studien könnten dazu beitragen, den Graben zwischen Praxis und Theorie zu überwinden. Gleichzeitig könnten sie den eigenen Gegenstandsbereich anderen Disziplinen vermitteln, die zum Teil nur darauf warten, mehr über musikalische Vorgänge sowie Klangaktionen und klangliche Wahrnehmung im Vollzug zu erfahren. Dabei reicht es allerdings nicht aus, wiederum allgemein über Körperlichkeit und Materialität, Räumlichkeit und Aufführung (Performance) sowie Performativität (als einmalig produzierte und erlebte Qualität und Ereignishaftigkeit von einzelnen Performances, von Live-Aufführungen und Ereignissen mit Aufführungscharakter) bei der Improvisation zu reflektieren, sondern es sind Methoden zu entwickeln, genau diese Punkte gemeinsam mit den Musikern und Musikerinnen zu erforschen. Bezieht man dabei auch die elektroakustischen Medien und den Computer als Arbeitsmittel ein, dann wird deutlich, dass diese Aufgabe eine große zukünftige Herausforderung darstellt.

Endnoten

1. Vinko Globokar, „Der kreative Interpret“, in: *Melos/NZ* 2, 1976, S. 106; vgl. dazu auch Ronald Kurt, „Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie“, in: *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Ronald Kurt und Klaus Näumann, Bielefeld 2008, S. 17–46.
2. Vgl. dazu Gerd Gigerenzer, *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, München 2008, S. 80–83.
3. Vgl. dazu Philipp Sarasin und Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998.
4. Vgl. dazu beispielsweise Heiner Hastedt, *Das Leib-Seele-Problem. Zwischen Naturwissenschaft des Geistes und kultureller Eindimensionalität*, Frankfurt a. M. 1988.
5. Vgl. dazu Jürgen Oelkers, „Der Klang des Ganzen. Über den Zusammenhang von Musik und Politik in der deutschen Reformpädagogik“, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. v. Anselm Gerhard, Stuttgart 2000, S. 129–155.
6. Vgl. beispielsweise Ernst Bücken, *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4)*, Potsdam 1932.
7. Tim Becker, *Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin 2005, S. 142, vgl. auch S. 150f.
8. Vgl. Daniel Schmicking, *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchungen*, Würzburg 2003.
9. Vgl. dazu auch R. Keith Sawyer, „Improvisation and the Creative Process. Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58 (2), 2000, S. 149–161.
10. Vgl. Derek Bailey, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Ashborne 1980, revidierte Fassung, 1992.
11. Vgl. dazu Joseph Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass. 1985.
12. Vgl. dazu Christa Brüstle, *Texts of Musical Practice – Sources for Interpretation and Fragments of Performances*, im Druck.
13. Vgl. dazu Sabine Feißt, *Der Begriff ‚Improvisation‘ in der neuen Musik (Berliner Musik Studien, Bd. 14)*, Sinzig 1997.
14. Vgl. dazu Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg 1998, Zitat S. 64f.
15. Siehe Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999, S. 147f.
16. Vgl. Dieter A. Nanz (Hg.), *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, Hofheim 2011; vgl. auch entsprechende Beiträge in Burkhard Beins u.a. (Hg.), *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene/Self-defining a scene*, Hofheim 2011.
17. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1980, S. 97.
18. Gerd Gigerenzer, *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, München 2008, S. 26f.
19. Vgl. ebd., S. 57f.
20. Ebd., S. 58.
21. Vgl. ebd., S. 230–233.
22. Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, S. 24; vgl. dazu auch Gabriele Klein (Hg.), *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld 2004.
23. Shaun Gallagher, *How the body shapes the mind*, Oxford 2005, S. 1.
24. Ebd., S. 24.
25. Ebd., S. 26.
26. Ebd., S. 242, 248.
27. Vgl. dazu Guerino Mazzola, *Musical Creativity – Strategies and Tools in Composition and Improvisation*, Heidelberg u.a. 2011.
28. Vgl. Christa Brüstle und Albrecht Riethmüller (Hg.), *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen 2004.
29. Matthias Kaul, „Haben Sie aufgehört? ... oder: Die Grenzen der Freiheit“, in: *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, hg. v. Dieter A. Nanz, Hofheim 2011, S. 53–59, hier: S. 54f.; vgl. dazu auch Ronald Kurt, „Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie“, in: *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Ronald Kurt und Klaus Näumann, Bielefeld 2008, S. 17–46, v. a. S. 32f.
30. Silvana K. Figueroa-Dreher, „Musikalisches Improvisieren. Ein Ausdruck des Augenblicks“, in: *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Ronald Kurt und Klaus Näumann, Bielefeld 2008, S. 167f.
31. John Butcher, „Freiheit und Klang – diesmal persönlich“, in: *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, hg. v. Dieter A. Nanz, Hofheim 2011, S. 167f.
32. „Fred Frith. Interview by Dan Warburton, March 19th, 1998“, in: *Paris Transatlantic Magazin*, www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/frith.html (19.04.2012).
33. Vgl. dazu auch den Beitrag in dieser Ausgabe von Mathias Maschat, „Performativität und zeitgenössische Improvisation“, *Kunsttexte.de/auditive_perspektiven* 2/2012.

34. Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a. M. 1980, S. 74, 78.
35. Vgl. dazu Matthias Haenisch, „Emergenz. Zu einem theoretischen Begriff aktueller Improvisationsforschung“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene/Self-defining a scene*, hg. v. Burkhard Beins u.a., Hofheim 2011, S. 186–200.
36. „Keith Rowe. Interview by Dan Warburton, January 2001“, in: *Paris Transatlantic Magazin*, www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/rowe.html (19.04.2012); zu AMM vgl. auch Sabine Feißt, *Der Begriff ‚Improvisation‘ in der neuen Musik*, S. 66 und S. 123f.
37. Sabine Feißt, *Der Begriff ‚Improvisation‘ in der neuen Musik*, S. 124.
38. Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999, S. 81.
39. Werner Dafeldecker und Axel Dörner, „Ein Gespräch“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene/Self-defining a scene*, hg. v. Burkhard Beins u.a., Hofheim 2011, S. 373.
40. Ebd., S. 374, 380. Das Ensemble *Phosphor* setzt sich zusammen aus Burkhard Beins (Schlagzeug), Axel Dörner (Trompete), Robin Hayward (Tuba), Annette Krebs (Gitarre), Andrea Neumann (Inside Piano), Michael Renkel (Gitarre), Ignaz Schick (Turntables), siehe <http://www.burkhardbeins.de/groups/phosphor.html> (19.04.2012).
41. Vgl. Burkhard Beins u.a. (Hg.), *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene/Self-defining a scene*, Hofheim 2011.

Zusammenfassung

In der Improvisation scheint sich der Körper nur „aus dem Bauch“ heraus zu artikulieren. Damit werden in der Regel einseitige Diskurse verknüpft, etwa zur Intuition, Spontaneität, Emotion oder Subjektivität. Theorien zu Embodiment oder Untersuchungen über „Bauchentscheidungen“, die in diesem Beitrag herangezogen werden, zeigen allerdings erstens, dass der Bauch nicht ohne den Kopf zu denken ist, und zweitens, dass man von einer „Intelligenz des Unbewussten“ ausgehen kann. Diese Aspekte werden als Herausforderungen zukünftiger Forschungen in der Musikwissenschaft betrachtet.

Autorin

Christa Brüstle, Musikwissenschaftlerin, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Linguistik in Freiburg i. Br. und Frankfurt a. M.; 1996 Promotion über die Rezeptionsgeschichte Anton Bruckners. 1999–2005 und seit 2008 Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin. Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ und Universität der Künste Berlin, an der Technischen Universität Berlin sowie an der Universität Wien. 2008–2011 Gastprofessorin an der Universität der Künste Berlin. Seit 2011 Senior Scientist an der Kunstuniversität Graz.

2007 Habilitation über: *Konzert-Szenen: Bewegung – Performance – Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*. Weitere Informationen: www.chrbru.de

Titel

Christa Brüstle, *Bauchmusik – Kopfmusik. Privat – öffentlich. Improvisation, Körper, Publikum*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.

Dirk Baecker

Wieviel Zeit verträgt das Sein? Eine Anmerkung zum Free Jazz*

für Carlo Barck

I

Jazz ist auch dann Kommunikation, wenn man nicht an eine der alten Bedeutungen dieses Wortes im Slang von New Orleans erinnert (nämlich „Geschlechtsverkehr“): Jazz ist Kommunikation unter Anwesenden; Jazz ist Interaktion. Tonträger können das Spiel, auf das es ankommt, nicht speichern. Es gehört dazu, dass alle, die dabei sind, sehen, dass sie und wie sie hören und spielen. Kein Jazz ohne die Wahrnehmung der Wahrnehmung der anderen. Spieler und Publikum schauen und hören sich dabei zu, wie zustande kommt, was den Jazz ausmacht. Man sagt oft, dass Spontaneität und Improvisation dem Jazz so wesentlich seien, dass ihn schon deswegen jede Aufzeichnung verfehle. Man sagt auch, dass der Jazz den Traditionen einer mündlichen Kultur entstamme, die keine anderen Gedächtnisspeicher kennt als die Köpfe, Körper und Gewohnheiten der Beteiligten. All das spielt eine Rolle, aber es kommt noch ein anderes Moment hinzu, das insbesondere im Free Jazz entscheidend wird, auf den sich die folgenden Überlegungen beschränken.¹

Im Free Jazz ist der Jazz eindeutiger als andernorts Kunst, das heißt Ereignis innerhalb eines ganz bestimmten, ausgegrenzten und innerhalb dieser Ausgrenzung wieder unbestimmten gesellschaftlichen Kontextes. Er profitiert von diesem Kontext, von der Möglichkeit, sich zu isolieren und in der Isolation Mehrdeutigkeit zu gewinnen.² Er leidet natürlich auch unter diesem Kontext, weil sich in der Kunst als bloß „sekundäres, modellierendes System“³ decouviert, was mit dem Anspruch auf Authentizität zu einem seiner wichtigsten Motive zählt. Er setzt sich jener „desautomatisierenden Prozessualität“⁴ des ästhetischen Verstehens aus, die jeden Swing dementiert, der dem

Jazz sonst so wichtig ist. Aber genau darauf kommt es dem Free Jazz, glaubt man seiner Geschichtsschreibung, als Rebellion gegen die Vereinnahmung des schwarzen Jazz in der Popkultur eines dominant weißen Amerikas unter anderem an.⁵ Kein Free Jazz ohne die Destruktion des Jazz: das heißt ohne die Beroberung jener Momente des Jazz, die seiner Vereinnahmung durch die Unterhaltungsmusik zum Opfer gefallen sind. Als Kunst ist immerhin noch möglich, was als Unterhaltung nicht mehr möglich ist.

Vor allem kann im Rahmen der Kunst die Kommunikation des Jazz in einem ausreichenden Maße unwahrscheinlich gehalten werden. Das Freie am Free Jazz ist zum Teil nichts anderes als die Markierung des Zumutungsgehaltes dieser Kommunikation, die Rückgewinnung ihrer Unwahrscheinlichkeit als Voraussetzung dafür, das Wahrscheinlichen des Unwahrscheinlichen wieder Ereignis werden zu lassen.

II

Der Free Jazz unterhält nicht, er kommuniziert.⁶ Der Free Jazz informiert. Er teilt mit. Und er muss verstanden werden. Nur dann macht es Sinn, von Kommunikation zu sprechen.⁷ Er ist keine Kommunikation von etwas, keine Übertragung irgendeines Wissens, kein Geben und Nehmen, obwohl auch das eine Rolle spielt. Er ist selbst, was er kommuniziert. Oder anders gesagt: *Was* er ist, verdankt er der Art und Weise, *wie* er kommuniziert. Er ist, was sich in ihm ereignet.

Als Kunst ist der Free Jazz eine Kommunikation, die wie alle künstlerische Kommunikation auf die Kommunikation von Wahrnehmung abstellt, und zwar auf die Kommunikation einer Wahrnehmung, auf die die Kommunikation als ihr äußerlich ebenso angewiesen ist wie sie von ihr absieht. Die Kunst, soll das heißen, ist eine Form der Kommunikation, in der die Gesellschaft darauf reflektiert, dass die psychischen Systeme

men mögliche Wahrnehmung differentiell gegenüber den Schlüssen organisiert ist, die die Kommunikation aus ihr zieht. Gleichsam zum Ausgleich dafür, dass die Kommunikation, die Operationsform sozialer Systeme, prinzipiell indifferent und nur in hochselektiven Hinsichten sensibel gegenüber Bewusstsein, der Operationsform psychischer Systeme, operiert, macht sich dieselbe Kommunikation für das Bewusstsein zum Gegenstand von Wahrnehmung.

Kunst ist die Anerkennung des Umstands, dass nur psychische Systeme, nicht soziale Systeme wahrnehmen können,⁸ Wahrnehmung von der Kommunikation daher nur als ausgeschlossenes Drittes kommuniziert werden kann. Wie in der Sprache versucht die Kommunikation auch in der Kunst, das Bewusstsein mit eigenen Formangeboten zu faszinieren, also an sich zu binden, wohl wissend, dass das Bewusstsein in seiner Verteilung von Aufmerksamkeit ebenso frei wie angewiesen auf Anregungen ist. Stärker als die Sprache versucht die Kunst darüber hinaus, diese Doppeldeutigkeit der Bewusstseinsstrukturen zu einem expliziten Thema zu machen, das heißt die Differenz der Wahrnehmung gegenüber der Kommunikation in der Form der Kommunikation zu einem eigenen Ausdruck zu bringen.⁹

Der Free Jazz ist die Kommunikation des Wiedereinschlusses bewusstseinsstrukturierter Hörens in jene Typik von Kommunikation, die die moderne Gesellschaft hervorgebracht hat. Im Free Jazz ereignet sich die Möglichkeit, anhand von Kommunikation zu hören, dass die eigenen Bewusstseinsstrukturen differentiell gegenüber dem gebaut sind, was die Kommunikation von ihnen in Anspruch nimmt. Dass diese Möglichkeit sich anhand von Kommunikation ereignet, heißt zugleich, dass sich im Free Jazz Kommunikation als differentiell gegenüber dem erfährt, was Kommunikation ansonsten ist. Gegenüber Bewusstsein wie gegenüber übriger Kommunikation ist die Kommunikation des Free Jazz dabei nicht einfach „anders“, sondern sie ist ein Modell bestimmter Aspekte von Bewusstsein und Kommunikation, die der Kopplung von Kommunikation und Bewusstsein einerseits geschuldet sind, andererseits von dieser Kopplung außerhalb der Kunsterfahrung des Free Jazz (und ähnlich verfasster Musik, zum Beispiel mancher moderner Kammermusik) nicht bedient werden.

Der Free Jazz ist als Kommunikation selbst die Mitteilung, die jene Erregungen prozessiert, in die sich Kommunikation und Bewusstsein zum Erleben spezifischer Kopplungserfahrungen einklinken können. Er ist als Kommunikation zugleich die Information darüber, dass diese Kopplungserfahrungen auf der Differenz der gekoppelten Systeme beruhen, nicht auf ihrer Einheit. Und er ist als Kommunikation darauf angewiesen, dass Information und Mitteilung in dem dritten, die Kommunikation synthetisierenden Akt des Verstehens unterschieden und aufeinander bezogen werden. Das heißt, er muss auf eine Art und Weise gespielt und gehört werden, die mit den Kopplungserfahrungen auch deren Kontingenz, mit der Kopplung auch die Differenz von Kommunikation und Bewusstsein und mit der Differenz darüber hinaus auch noch die wechselseitige, koevolutionäre Abhängigkeit des durch die Differenz Unterschiedenen nahe bringt.

III

„Biologically speaking, all auditory systems serve primarily one and only one purpose: to infer from the sounds that are perceived the sources that produced these sounds. When these sources are identified, more clues relating to the state and kind of its environment are available to an organism, and in a few tenths of a second it may swing from a state of utter tranquility into one of a dozen or two modes of behavior: attack, fight, mate, eat, and so on, depending on what is implied by the presence of a particular source.“¹⁰

Wie jede Musik ist der Free Jazz zunächst nichts anderes als ein Verfahren, an die Stelle der nicht aufgehobenen, sondern in Klammern (epoché) gesetzten Aufmerksamkeit auf die externen Quellen von Geräuschen eine nicht vollständige, aber mitlaufende Aufmerksamkeit auf die Strukturierung des Hörens durch das eigene Hören zu setzen. Die Musik interveniert. Sie macht das Hören mit sich selbst bekannt und gewinnt aus dem Unbekannten, auf das das Hören dabei stößt, einige ihrer wichtigsten Motive. Da wir nach neurophysiologischen Einsichten¹¹ ebenso wenig mit den Ohren hören wie wir mit den Augen sehen, son-

dern in beiden Fällen mit dem Gehirn sowohl hören wie sehen (auch schmecken, tasten, riechen) und vom Gehirn erst bestimmte Reize als Geräusche, andere („dieselben“) als Bilder konstituieren lassen, stößt das Hören in der Musik nicht wirklich auf sich selbst, sondern auf das Bewusstsein, das ein Gefühl dafür gewinnt, dass das Gehirn konstituiert, was es, nein: *wie* es hört.

An die Stelle, aber nicht restlos, der Umwelt, über die ein Organismus seine Schlüsse zieht, tritt der Organismus selbst. Er behandelt sich selbst als Umwelt seiner selbst. Er hört „sich“. Er hört, wie er hört. Er denkt, wie er hört, was er hört. Und nicht zuletzt: Er hört, wie er denkt, was er hört. Musik ist angewandte Gehör/Gehirn/Bewusstseinsforschung in, je nach Komplexitätsgrad der Musik, allen Aspekten ihrer Differenz und Kopplung. Hören ist das Produkt der Zustände des Gehirns und des Bewusstseins, die ihrerseits das Produkt aller Zustände sind, die die Kopplungen zwischen Organismus und Umwelt und zwischen Bewusstsein und Gehirn durchlaufen haben. Man müsste daher noch genauer formulieren, dass wir nicht mit dem Gehirn hören und mit dem Bewusstsein konstituieren, was und wie wir hören, sondern dass wir mit der gesamten bereits abgelaufenen, erinnerten, vergessenen und erwarteten Geschichte unseres zwischen Gehirn und Bewusstsein, zwischen uns und unserer Umwelt differentiell konstituierten Hörens hören.¹² Alle Zustände, die „wir“ durchlaufen haben, sind mitverantwortlich für die Art und Weise, wie wir und was wir hören.

Der Free Jazz ist diese angewandte Gehör/Gehirn/Bewusstseinsforschung als Kommunikation.¹³ Das heißt, er kann wenig anderes als die Differenz und Kopplung von Kommunikation und Bewusstsein und die Geschichte der Differenz und Kopplung als Instrument dieser Forschung benutzen. Gehör und Gehirn spricht er an, um herauszufinden, wie sich Differenz und Kopplung von Kommunikation und Bewusstsein vollziehen. Die Geschichte der Differenz und der Kopplung spricht er an, um erfahrbar zu machen, welche Spielräume für Redundanz und Varietät, Erwartbarkeit und Unvorhersehbarkeit ein strukturdeterminiertes System zu bieten hat.

Der Free Jazz nutzt den Freifahrtschein der Kunst, um Kommunikation und Bewusstsein von anderen Anschluss-techniken der Reproduktion ihrer selbst freizuhalten und aufeinander, auf ihre Differenz und Kopplung, zu verweisen. Es geht nur noch darum, wie sich die Form der Organisation erfahrbar machen lässt, in denen Kommunikation und Bewusstsein je unterschiedlich strukturieren, wie sie verfahren. Kein Inhalt, keine Absicht spielen eine Rolle als diese, die sich auf die Struktur des Verfahrens der Reproduktion beziehen. Auch die Emotionalität, die man dem Jazz nachsagt und die auch dem Free Jazz nicht unbekannt ist, wird im wesentlichen eingesetzt, um jenen Raum zu schaffen, in den hinein die Differenz, die Kopplung und ihre Geschichte entfaltet werden kann. Dabei wird, seit der Blues cool wurde,¹⁴ das Gefühl, auf das Bewusstsein und Kommunikation zusteuern, um ihre Einheit zu erfahren, zugleich als ein Gefühl vorgeführt, das diese Einheit nur auf dem Wege der Differenz-erfahrung sinnhaft macht.

Die Musik ist in besonderer Weise geeignet, sich zum Instrument dieser Bewusstseinsforschung zu machen, denn ihre Form ist isomorph mit jener des Bewusstseins.¹⁵ Hier wie dort spielt die Zeitlichkeit der über die Differenz zueinander bestimmten basalen Elemente (Töne, Gedanken) die Hauptrolle bei der Selbstorganisation. Der Free Jazz ist darin Musik zweiter Ordnung, Musik der Musik, dass er diese Zeitlichkeit nicht nur ausnutzt, sondern zum Thema macht.¹⁶ Er ist dem Bewusstsein (und der Kommunikation) nicht nur darin isomorph, dass in ihm Ereignis auf Ereignis folgt, über deren Sequenz in jedem Ereignis mitentschieden wird. Sondern er ist ihm auch darin isomorph, dass er zweitaktig verfährt,¹⁷ jedem Motiv die Abweichung, die das Motiv situiert, zur Seite gesellt und in der Differenz dieser beiden Takte das von Moment zu Moment neu zu findende Zentrum des Geschehens findet. Damit scheint diese Musik zweiter Ordnung der Phänomenologie als „Bewusstseinswissenschaft“¹⁸ ein großes Stück voraus, die noch auf ein Ich, eine organisierende, sei es empirische, sei es transzendente Subjektivität rekurren muss,¹⁹ um den Zusammenhang dessen verständlich zu machen, was in die Momente seiner Reproduktion auseinander fällt, ohne sich in ihnen zu erschöpfen.

IV

Musik der Musik ist der Free Jazz in dem Maße, in dem er die Kommunikationsform der Gesellschaft kommuniziert und als Denkform des Bewusstseins exemplifiziert. Oder umgekehrt indem er die Denkform des Bewusstseins hörbar macht und als Kommunikationsform der Gesellschaft plausibel macht. Nicht *l'art pour l'art* ist die Absicht des Free Jazz, sondern radikale Schließung zwecks radikaler Öffnung. Nur dazu macht er sich „frei“ vom Jazz, der ihm vorausging. Er ist die Musik gewordene Erkundung des Formzwangs. Und nicht nur das. Er ist darüber hinaus die Musik gewordene Erkundung noch jener Formzwänge, die aus der Subversion der Zwänge zwangsläufig entstehen, wenn man den Faden verfolgt, den die Subversion auslegt.²⁰ Er ist die Musik gewordene Erkundung der Doppelseitigkeit von Formzwang und Freiheit, der Unmöglichkeit also, das eine ohne das andere zu realisieren. Er ist nicht nur, wie alle Musik, „Zeitkunst“ (Peter Fuchs), sondern darüber hinaus „Formkunst“: Subversion seiner selbst im Medium seiner selbst.²¹

Das ist es, was er als Kommunikationsform der Gesellschaft kommuniziert: die Zeitlichkeit einer hochkomplexen und eminent heterarchischen, also die Überraschung der Verknüpfung einzelner Elemente an die Stelle der Verknüpfung aller Elemente mit allen Elementen setzenden Form der Relationierung, die sich selbst nicht als Einheit des Differenten, sondern als Differenz aller Einheiten organisiert.²² Differenz und Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation, deren Komplexitäten einander Fallen stellen, in denen sie sich allenfalls momentweise verfangen, stehen hier für den Dissonanzreichtum dessen, was dann doch wenn nicht zusammen, so immerhin gleichzeitig klingen muss. Für diesen Dissonanzreichtum lieferte der Chromatismus des Free Jazz jahrzehntelang den aktuellen Ausdruck.²³

Der Free Jazz ist der Ausdruck für jene endogene Unruhe, die temporalisierte komplexe Systeme auch und gerade dann nicht loswerden, wenn sie in ihrer Umwelt ein System ausmachen, das sie als Produzenten dieser Unruhe adressieren können. Denn das ist der Haken an jedem Versuch, Unruhe fremd zuzurechnen: Die Zurechnung auf eine externe Instanz erklärt nicht, wie man in die Lage geraten konnte, Unruhe

überhaupt wahrzunehmen. Jede Unruhe ist die eigene Unruhe. Das ist die Einsicht, die in Genuss an der eigenen Unruhe zu verwandeln der Free Jazz angetreten ist. Deswegen ist er Kommunikation, Kommunikation unter Anwesenden, Interaktion. An der Haltung von Spielern und Publikum zur Musik macht er ablesbar, wie viel Lust an Komplexität aus der Erfahrung von Unruhe zu gewinnen ist.

V

Der Free Jazz ist damit ein Experiment dessen, wie viel Komplexität sich aus der Reduktion der Komplexität von Sinn auf die Zeitdimension des Sinns destillieren lässt. Er ist die hörbar gewordene Erfahrung, dass Zeit nicht in eins fällt mit ihrem chronologischen Verlauf und Ablauf, dass sie auch nicht zu beruhigen ist in die Differenz von Vergänglichkeit und Ewigkeit, sondern dass Zeit jene Operation eines sinnhaften Systems in Differenz zu seiner Umwelt ist, die sich aus der rekursiven Vernetzung vergangener und künftiger Operationen ergibt, aus einer Unterscheidung von Vorher und Nachher also, die indefinit ineinander gespiegelt werden kann, sobald sie davon entlastet ist, zur Ordnung der Sach- und Sozialdimensionen des Sinns herangezogen zu werden. Diese Dimensionen fallen im Free Jazz nicht aus. Die Sachdimension ist in Melodie und Orchestrierung ebenso präsent wie die Sozialdimension in der Koordination des Zusammenspiels. Aber beide Dimensionen ziehen sich weiter in die Asymmetrisierung der Kommunikation zurück als es in anderen Kontexten der Kommunikation der Fall sein kann. Sie werden der Phrasierung von Vorher und Nachher, Vorgriff und Rückgriff, Linearität und Rekursivität in einem Ausmaße untergeordnet, wie man es andernorts nicht wagen kann.

Der Free Jazz zielt auf eine Verdichtung von Zeit auf Gleichzeitigkeit und damit auf eine Auflösung aller Bewegungen in reine, hochkomplexe Gegenwart,²⁴ die ausreizt, was zeitlich möglich ist, wenn keine Rücksicht mehr auf Dinge und Personen zu nehmen ist, die sich in der dadurch entstehenden Ordnung noch wiederfinden wollen. Was die Kommunikation vom Bewusstsein und das Bewusstsein von der Kommunikation immer schon wissen wollten, aber nicht zu fragen

wussten: Wieviel Zeit verträgt das Sein?, der Free Jazz bringt es zu Gehör.

Endnoten

- * Erstveröffentlichung in: Bernhard Dotzler und Helmar Schramm (Hg.), *Cachaça: Fragmente zur Geschichte von Poesie und Imagination*, Berlin 1996, S. 144–148.
1. Wenn man über Kunst spricht, soll man Kunstwerke nennen. Ich nenne als Werk, an dem ich zu begreifen suche, was Free Jazz ist, die großartige Aufnahme der Konzertsreihe „Cecil Taylor in Berlin '88“, 11 CDs, Free Music Production, Berlin 1989.
 2. Isolierung und Mehrdeutigkeit sind miteinander gekoppelte Momente der Kunst, die Ernst H. Gombrich, *Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 33ff., herausgestellt hat.
 3. Im Sinne von Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt a. M. 1973, S. 22 u. ö.
 4. So Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrungen nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M. 1991, S. 51.
 5. Siehe zum Beispiel Meinhard Buchholzer u.a., *Auf der Suche nach Cecil Taylor*, Hofheim 1990.
 6. Die Formulierung ist zu drastisch. Auch Unterhaltung ist Kommunikation. Aber sie ist Kommunikation, die am Wahrscheinlichen werden des Unwahrscheinlichen das Gelingen dieses Vorgangs, nicht den Widerstand, den er überwinden muss, akzentuiert. Schaut man genauer hin, verschwindet der Unterschied zwischen Unterhaltung und Kunst fast völlig, denn auch das Gelingen wäre keins, wären ihm nicht Momente der Erinnerung an den Widerstand eigen. Wer will schon ausschließen, dass nicht auch der Schlagler zur Kunst zu zählen ist, wenn er als das gehört wird, was die Automatismen des Alltags unterbricht?
 7. Information, Mitteilung und Verstehen beschreibt Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984, S. 193ff., als die drei Selektionen, die die Einheit der Kommunikation konstituieren.
 8. Siehe zu dieser Unterscheidung von psychischen und sozialen Systemen Niklas Luhmann, „Die operative Geschlossenheit psychischer und sozialer Systeme“, in: *Das Ende der großen Entwürfe*, hg. v. Hans Rudi Fischer u.a., Frankfurt a. M. 1992, S. 117–131 und Dirk Baecker, „Die Unterscheidung zwischen Kommunikation und Bewusstsein“, in: *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, hg. v. Wolfgang Krohn und Günter Küppers, Frankfurt a. M. 1992, S. 217–268.
 9. Siehe dazu Dirk Baecker, „Die Adresse der Kunst“, in: *Systemtheorie und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller, München 1995, S. 82–105.
 10. Heinz von Foerster, „Sounds and Music“, in: *Music by Computers*, hg. v. Heinz von Foerster und James W. Beaucamp, New York 1969, S. 3–10, hier: S. 3.
 11. Ich denke an das Prinzip der Undifferenzierten Codierung. Siehe dazu Heinz von Foerster, „Entdecken oder Erfinden: Wie läßt sich Verstehen verstehen?“, in: *Einführung in den Konstruktivismus*, hg. v. Ernst von Glasersfeld u. a., München 1985, S. 27–68; ders., „Über das Konstruieren von Wirklichkeiten“, in: ders., *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*, Frankfurt a. M. 1993, S. 25–49.
 12. Siehe zur Virtualität des Bedeutung schaffenden Selbst und zur Dynamik der Kopplung zwischen einem strukturdeterminierten System und seiner Umwelt Francisco J. Varela, *Ethisches Können*, Frankfurt a. M. 1994, S. 55ff.; Humberto R. Maturana, *Was ist Erkennen?*, München 1994, S. 92ff.
 13. Er steht darin nicht allein. Die Musik von John Cage etwa betreibt eine ähnliche Strukturforschung anhand der Erkundung nicht nur von Zufallsverarbeitungskapazitäten, sondern auch von Fähigkeiten, den Zufall überhaupt zu erkennen und vom Zugriff strukturierender Relationen frei zu halten. Damit wird das, was den Free Jazz interessiert, in die Paradoxie getrieben, wo es aus der Unruhe der Dissonanz umkippen kann in die Ruhe der Meditation.
 14. Siehe Miles Davis, *Birth of the Cool* (1949/50), CD Reissue, Hollywood: Capitol, 1989.
 15. Peter Fuchs, „Vom Zeitzauber der Musik – Eine Diskussionsanregung“, in: *Theorie als Passion*, hg. v. Dirk Baecker u. a., Frankfurt a. M. 1987, S. 214–237, vertritt die These, Musik habe die Form der Autopoiesis.
 16. Der Free Jazz und andere Musikgattungen treten den Gegenbeweis zu der These von Fuchs, ebd., S. 229, an. Die Isomorphie zwischen Musik und Bewusstsein bedinge, dass das Bewusstsein sich selbst nicht in den Blick komme, wenn es „mit Musik arbeitet“, sondern nur mitschwingt. Im Free Jazz interveniert die Musik in ihre eigenen Abläufe auf eine Art und Weise, die die Erwartungen sichtbar (hörbar) macht, mit denen das Bewusstsein die Musik begleitet. An den über ihre Enttäuschung, Verzögerung, Variation sichtbar gemachten Erwartungen erkennt das Bewusstsein sich selbst – und den Komponisten.

17. „[...] les pensées venaient par paires“, heißt es bei Henri Michaux, *Les grandes épreuves de l'esprit*, Paris 1966, S. 25; und: „Ainsi le spectacle de la pensée d'opposition. Ainsi celui de la pensée répétitive. Les deux étant, en ces moments-là, ingouvenables, et non signifiants, inutiles – et prodigieux.“
18. So Edmund Husserl, „Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die Phänomenologie“, in: *Husserliana*, Bd III, hg. v. Walter Biemel, Den Haag 1950, S. 72.
19. Der Ehre (oder Ehrlichkeit) halber sei zugestanden, dass sowohl eine empirisch wie eine transzendental konstituierte Subjektivität nicht anders als differentiell gedacht werden kann, nämlich als Differenz aller möglichen Ich.
20. Siehe, mit Bezug auf den Jazz, Georges Perec, „Das Ding“, in: *Lettre International* 26 (1994), S. 81–84.
21. Unübertroffen in dieser Hinsicht ist Lester Bowies Dekonstruktion/ Interpretation des Klassikers *The Great Pretender*.
22. Siehe zu Komplexität Niklas Luhmann, „Haltlose Komplexität“, in: ders., *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*, Opladen 1990, S. 59–76; und zu Heterarchie Warren S. McCulloch, „A Hierarchy of Values Determined by the Topology of Nervous Nets“, in: ders., *Embodiments of Mind*, Cambridge, Mass. 1989, S. 40–45.
23. Chromatisch ist ein Jazz, dessen Improvisationen ein Tonmaterial verwenden, das nicht nur aus akkord-, sondern auch aus tonskalenfremden Tönen besteht; siehe David Liebman, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Rottenburg 1991. In dem Maße, in dem nicht mehr die Unwahrscheinlichkeit der Harmonie, sondern das Phänomen der Gleichzeitigkeit in das Zentrum der Aufmerksamkeit der populären modernen Musik tritt, rückt Fusion (ich denke vor allem an John Zorn) an die Stelle des Free Jazz.
24. Siehe Niklas Luhmann, „Gleichzeitigkeit und Synchronisation“, in: ders., *Soziologische Aufklärung 5*, a.a.O., S. 95–130.

Zusammenfassung

Der Ausgangspunkt des Beitrags ist eine theoretische Zumutung: Soziale Systeme und psychische Systeme sind operational geschlossen und können sich wechselseitig nicht informieren, sondern nur irritieren. Informieren müssen sie sich jeweils selbst, indem sie ihre Selbstreferenz in Anspruch nehmen, um fremdreferentiell ihre Umwelt abzutasten. Psychische Systeme sind prominente Phänomene in der Umwelt sozialer Systeme und umgekehrt soziale Systeme prominente Phänomene in der Umwelt psychischer Systeme. So wird aus der wechselseitigen Irritation rasch, vielleicht zu rasch, eine wechselseitige Faszination. Der Free Jazz unterbricht dieses zu rasche Einvernehmen. Er kommuniziert Störungen, die vom Bewusstsein dann doch wieder fasziniert als Anregungen zu einem rekursiv turbulenten Hören rezipiert werden, die keine andere Umwelt zu bieten hat, aber sehr viel mit der Nervosität zu tun haben, die als Reibungsfläche zwischen Bewusstsein und Gesellschaft deren verlässlichste Verknüpfung ist. Der Beitrag diskutiert die theoretischen Grundlagen für diese Beobachtungen und stellt sie in den Zusammenhang insbesondere der Zeitstrukturen des Free Jazz.

Autor

Dirk Baecker, geb. 1955, ist Soziologe und Professor für Kulturtheorie und -analyse an der Zeppelin Universität in Friedrichshafen am Bodensee. Nach einem Studium der Soziologie und Nationalökonomie an den Universitäten Köln und Paris-IX (Dauphine) wurde er im Fach Soziologie an der Universität Bielefeld promoviert und habilitiert. 1996 erhielt er den Ruf auf den Reinhard-Mohn-Stiftungslehrstuhl für Unternehmensführung, Wirtschaftsethik und sozialen Wandel an der Universität Witten/Herdecke, 2000 den Ruf auf einen Lehrstuhl für Soziologie ebendort. 2007 wurde er an die Zeppelin Universität berufen. Seine Arbeitsgebiete sind die soziologische Theorie, Kulturtheorie, Wirt-

schaftssoziologie, Organisationsforschung und Managementlehre. Zuletzt erschienen *Form und Formen der Kommunikation* (2005), *Studien zur nächsten Gesellschaft* (2011), *Die Sache mit der Führung* (2009), *Organisation und Störung* (2011).

Internet: <http://www.dirkbaecker.com>.

Titel

Dirk Baecker, *Wieviel Zeit verträgt das Sein? Eine Anmerkung zum Free Jazz*,

in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (6 Seiten), www.kunsttexte.de.

Burkhard Beins

Formgestaltung in kollektiver Improvisation

„Feindselige Kritik an freier Improvisation – nahezu die einzige, die man zu hören bekommt – sucht sich immer wieder dieselben zwei bis drei Zielscheiben aus, von denen die ‚Formlosigkeit‘ der eindeutige Favorit ist. Da die Kriterien der Musikbewertung jeder Art üblicherweise von den Einstellungen und Vorurteilen bestimmt werden, die uns die Gralshüter der europäischen Kunstmusik hinterlassen haben, ist das nicht anders zu erwarten.“¹

- Derek Bailey -

Improvisierte Musik, insofern sie auf vorherige Absprachen und Festlegungen verzichtet oder diese zumindest auf wenige grundlegende Rahmenbedingungen beschränkt, wird im zeitlichen Verlauf ihres Erklings durch weitgehend kontingente Entscheidungen der beteiligten Interakteure sukzessiv generiert.² Die kompositorische Leistung der Beteiligten scheint dabei in erster Linie auf die Gestaltung des einzelnen Augenblicks in seiner zeitlichen Flüchtigkeit beschränkt zu sein – womit die Möglichkeit der Gestaltung größerer Formzusammenhänge im wesentlichen einer von der Echtzeit der Ausführung entkoppelten Kompositionstätigkeit vorbehalten bliebe –, einem Komponieren in Modellzeit, um der Entlehnung des Begriffs Echtzeit konsequenterweise noch die Unterscheidung Echtzeit/Modellzeit hinzuzufügen. Die letztendliche Form, die ein beendeter Improvisationsprozess erhält, wäre demnach hauptsächlich ein nichtintendiertes Resultat einer jeweiligen relationalen Entscheidungsabfolge, ein bewusstes Abzielen auf eine konsistente Form weitgehend ausgeschlossen. Inwiefern es aber dennoch möglich ist, dass die Interakteure innerhalb von in Echtzeit stattfindenden kollektiven Kompositionsprozessen auch hinsichtlich der Formgestaltung sich bewusst aufeinander beziehende Entscheidungen treffen, wäre eingehender zu untersuchen.

Ich möchte hier den Begriff *Form* in einem ganz grundlegenden Sinne verwenden, als die Anordnung und Gewichtung unterschiedlicher Teile innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts, wie auch immer sich das jeweilige Verhältnis der Teile zueinander auch konkret *ausgeformt* haben mag. Denn „Form ist unvermeidbar. Auch da, wo sie nicht geplant wurde, wächst sie.“³ Ihre endgültige Form erhält eine Improvisation erst, nachdem ihr *Ausformungsprozess* abgeschlossen ist.

Tradierte Formen wurden innerhalb der *Improvvised Music* abgelehnt, „to disengage linear hierarchical links, breaking apart the inevitable sequence of good form: introduction, exposition, development, recapitulation, conclusion.“⁴ Ihnen wurden offene Formen entgegengesetzt, Ausschnitte aus Prozessen, die bereits zuvor begonnen hatten bzw. noch nach deren Beendigung durchaus weiter gehen könnten. Oder Formen wurden als nicht zielgerichtete Möglichkeitsfelder verstanden, in denen die Musik – häufig zudem ganz bewusst unter Vermeidung von Wiederholungen und Redundanzen – sich bewegt. Solche Prämissen lassen sich aber nicht nur in improvisierter Musik finden, sondern sind auch integraler Bestandteil von Cages Aleatorik, Feldmans kombinatorischen Variationen, amerikanischer Minimal Music, der experimentellen Musik Alvin Luciers usw. – häufig parallel zu oder direkt angeregt durch Entwicklungen in der bildenden Kunst.

Ein formbewusstes Improvisieren muss keineswegs zwangsläufig auf klassische Formen zurückgreifen, sondern bedarf lediglich einer alternativen Definition von Form. Umberto Eco hat es in Bezug auf die informelle Kunst so beschrieben:

„Es handelt sich also um eine menschliche Kommunikation, um den Weg von einer *Intention* zu einer *Rezeption*; und wenn die Rezeption auch offen ist – gerade, weil die Intention offen war, eine Intention, die nicht auf Übermittlung eines *unicum*, sondern einer Mehrheit von möglichen

Bedeutungen ging –, so ist sie dennoch das Schlussglied einer kommunikativen Beziehung, die, wie jeder Informationsvorgang, auf der Anordnung, auf der Organisation einer bestimmten Form beruht. ‚Informell‘ heißt in diesem Sinne Ablehnung der klassischen, nur in einer Richtung zu verstehenden Formen, nicht Aufgeben der Form als Grundbedingung für die Kommunikation. Das Beispiel des Informellen wird uns also, wie das jedes offenen Kunstwerks, nicht dazu veranlassen, den Tod der Form überhaupt zu dekretieren, sondern dazu, einen artikulierte(n) Formbegriff, den *der Form als eines Möglichkeitsfeldes* zu bilden.⁴⁵

Ohne dass die Interakteure notwendigerweise gleich aus ihrem Im-Moment-Sein herausfallen müssen, scheint es immerhin bis zu einem gewissen Grad möglich, die individuelle Erinnerung an das Bereitsstattgefunden-Habende eines sich gerade vollziehenden Interaktionsprozesses während des Spielens mitzuführen und in die Entscheidungsfindung des aktuellen Moments mit einzubeziehen.⁴⁶ Im Bewusstsein der Unabgeschlossenheit des Interaktionsprozesses und der Kontingenz des Zukünftigen kann eine den bisherigen Verlauf berücksichtigende, situative Entscheidung einen individuellen Beitrag zumindest im Verhältnis zu dem bisher bekannten Teilstück gewichten und so bereits formale Zusammenhänge herstellen, auch wenn wiederum deren Verhältnis zur späteren Gesamtform zu diesem Zeitpunkt naturgemäß noch unbekannt ist. Denn aufgrund seiner hohen Kontingenz lässt sich der weitere Verlauf jeweils nur bedingt antizipieren oder aus dem bisherigen Verlauf ableiten. Zu komplex ist allein schon das Verhältnis möglicher Anschlussoptionen und -präferenzen der Mitmusiker, geschweige denn wie diese mit den eigenen Präferenzen und Optionen korrelieren werden. In der aktuellen Situation bleibt daher nur die Möglichkeit eines „Handelns auf eine Zukunft hin“⁴⁷. Darüber hinaus könnte allerdings die bereits vorhandene kollektive Erfahrungsgeschichte einer Gruppe bzw. ein in gemeinsamer Zusammenarbeit bereits etabliertes musikalisches Territorium, innerhalb dessen sich der Interaktionsprozess vollzieht, die Komplexität des Zukünftigen reduzieren und somit die Wahrscheinlichkeit erhöhen, dass solche individuellen Handlungen „auf eine Zukunft hin“ tatsächlich zu

Aktualitäten führen, die der anvisierten Zukunft nahe kommen. Letztendlich bleibt es eine Gratwanderung zwischen den immer neu zu machenden Entwürfen des individuellen Gestaltungswillens und der Akzeptanz des in der Interaktion tatsächlich Emergierenden.⁴⁸ Im Prozessverlauf gewinnen formale Möglichkeiten an Kontur, die sich bis zu einem gewissen Grad auch interaktiv ausgestalten lassen. Das daraus resultierende Kunstwerk ist dann „gleichzeitig die Spur von dem, was es sein wollte, und von dem, was es tatsächlich ist, auch wenn die beiden Werte nicht zusammenfallen.“⁴⁹

Wie dem Anfang eines Interaktionsprozesses, der ein bestimmtes Möglichkeitsfeld eröffnet und somit auch gleich eine Anzahl von Anschlussoptionen bietet, die den zukünftigen Verlauf ganz wesentlich prägen werden, so kommt auch dem Ende eine besondere Rolle zu, da mit ihm die Gesamtform des Prozesses endgültig zum Abschluss gebracht wird. Dort stellt sich allerdings häufig das Problem, dass nicht zwangsläufig alle Beteiligten den gleichen musikalischen Moment als möglichen Schluss ergreifen bzw. dass sich tatsächlich vielfältige Schlussvarianten zu verschiedenen Zeitpunkten anbieten können. Je weiter fortgeschritten ein musikalischer Prozess jedoch ist, desto mehr bietet sich dem einzelnen Musiker die Möglichkeit, durch sein Spielverhalten oder auch durch die Einführung eines bestimmten Materials, dem bisherigen Verlauf nochmals eine andere Gewichtung zu geben bzw. diesen rückwirkend nochmals umzuwerten. Unter Umständen kann dem bisherigen Gesamtverlauf auf diesem Wege rückblickend eine Schlüssigkeit verliehen werden, die von den Mitmusikern als Vorschlag für eine möglicherweise so abschließbare Gesamtform aufgefasst wird. Bei Improvisationen, deren Form sich nicht erkennbar in verschiedene Teile gliedert oder sich in den Konturen eines Möglichkeitsfeldes ausprägt, innerhalb dessen die Musiker um verschiedene Zentren kreisen, stellt sich zumindest das Problem, an einem bestimmten Punkt die Interaktion gemeinsam zu beenden. Auch in diesem Fall bieten sich oft verschiedene Möglichkeiten – eine Bewegung wird vielleicht besonders gelungen zu Ende geführt oder reißt z.B. besonders überraschend ab –, die entweder von allen Beteiligten als möglicher Schluss wahrgenommen und ergriffen werden oder auch nicht.

Als konkretes Beispiel möchte ich aus meiner eigenen musikalischen Praxis einen Schluss heranziehen, wie wir ihn im Splitter Orchester bei einem Konzert in der Berliner *Wabe* am 26. November 2011 gestaltet haben.¹⁰ Es gab für diese freie Improvisation keinerlei vorherige Absprachen, nur eine Gesamtdauer war zuvor grob vereinbart worden. Diese Schlusspassage beendet eine relativ komplexe musikalische Situation, die sich aus einer längeren massiven orchestralen Klangballung heraus entwickelt und für einen Zeitraum von 30 bis 40 Sekunden weitgehend stabilisiert hat. Als Teil eines mehrteiligen Stückes hat sich hier ein temporäres, nicht zielgerichtetes musikalisches Feld etabliert, das auch noch eine Zeitlang in dieser Weise hätte weiter bestehen können. Strukturiert wird dieses Feld vor allem durch verschiedene ostinate Repetitionen mit unterschiedlichen Lautstärken und Tempi: Trompete, Perkussion, Cello, Klarinette, Violine, Klavier u.a. Ein auftauchendes Aufwärtsglissando der Trompete wird von der Posaune mit einem noch markanteren Abwärtsglissando beantwortet. Eine schleifende Turntable-Geräuschtexur und mehrere dynamisch darunterliegende Ostinati werden kurz nach Einsatz der Posaune auf einen ebenfalls in dem Feld enthaltenen, sehr langsam repetierten, lauterem perkussiven Akzent (mechanisches Aufklappen des Klavierkastaturdeckels) deutlich beendet. Auch diese Repetition wird in der Folge nicht weiter fortgesetzt. Dieses verschafft dem Glissando der Posaune zusätzlichen Raum und exponiert sie dadurch noch mehr. Weiterhin darunterliegend ein deutlich leiseres und schnelleres, aber ebenso mechanisch wie beim Klavierdeckelrhythmus durchgehaltenes Violinpizzicato-Ostinato. Kurz bevor das Posaunenglissando endet, setzt plötzlich mezzopiano ein statisches Massebrummen eines Live-Elektronikers ein. Dieses neue Element könnte potentiell Anschlussmöglichkeiten für weitere Entwicklungen bieten. Ein Akzent der Tuba setzt aber einen deutlichen Punkt hinter das beendete Posaunenglissando. Sowohl Violine als auch Elektronik entscheiden sich, auf diesen Akzent zu enden. Alle 22 Musiker/innen nehmen diesen möglichen Schluss an, indem sie danach nicht wieder einsetzen. Die Tatsache, dass die grob vereinbarte Gesamtdauer schon um mehrere Minuten überschritten wurde, legt die Vermutung nahe, dass bereits eine erhöhte Aufmerksam-

keit für eine sich anbietende Schlussmöglichkeit innerhalb des Ensembles vorhanden war.

Aufgrund der Schlussproblematik wird häufig als einzige vorherige Absprache die Festlegung einer Gesamtdauer gewählt. Allein schon durch diese Reduzierung von Komplexität werden die Möglichkeiten zur gezielten Gestaltung eines Schlusses, aber auch zu retrospektiver Formgestaltung enorm gesteigert. Zumindest das abschließende Handlungsfeld ist dann terminiert und lässt sich bewusst in diesem Sinne nutzen, auch wenn ein gelungener Schluss allein natürlich rückwirkend noch nicht zwangsläufig eine konsistente Gesamtform erzeugt. Ist die Gesamtdauer von vornherein bekannt, erhöht sich aber nicht nur die Wahrscheinlichkeit, dass ein Vorschlag eines Mitmusikers für einen möglichen Schluss aufgegriffen wird, schon zuvor können bereits Formverläufe auf die angestrebte Gesamtdauer hin angelegt werden – je näher man dem vereinbarten Schlusspunkt kommt, desto gezielter.

Handelt es sich nur um eine ungefähre Absprache, wie in meinem Beispiel, wird zumindest die Aufmerksamkeit für Schlussoptionen bzw. -angebote innerhalb dieser vereinbarten Zeitphase gesteigert. Eine exakte Vereinbarung unter Verwendung von Stoppuhren fordert dagegen sogar zur gemeinsamen Gestaltung eines Schlusses auf, kann aber bisweilen auch dazu führen, dass der vereinbarte Zeitpunkt sich als dem kontingenten Geschehen zuwiderlaufend erweist und ein noch nicht ganz ausgestalteter Schluss übereilt einem Ende zugeführt wird.

Aber selbst wenn kein bewusstes Augenmerk darauf gelegt wird – das Ausbalancieren eines Formverlaufs scheint auf unbewussten Ebenen ohnehin stattzufinden. Allerdings

„zwischen dem Anbieten einer Vielheit von formalen Welten und dem eines undifferenzierten Chaos, das keinerlei Möglichkeit zu ästhetischer Erfahrung mehr bietet, ist nur ein kleiner Schritt: allein die Dialektik der Pendelbewegung kann den Komponisten eines offenen Kunstwerks retten.“¹¹

Endnoten

1. Derek Bailey, *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987, S. 165.
2. Detailliertere Ausführungen hierzu in Burkhard Beins, „Entwurf und Ereignis“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, hg. v. Burkhard Beins u.a., Hofheim 2011, S. 166ff.
3. Peter Niklas Wilson, „Von der Romantik des Jetzt – und ihren Grenzen. Aspekte des Formdenkens in improvisierter Musik“, in: *Form – Luxus, Kalkül und Abstinenz. Fragen, Thesen und Beiträge zu Erscheinungsweisen aktueller Musik*, hg. v. Sabine Sanio und Christian Scheib, Saarbrücken 1999, S. 55.
4. John Corbett, „Out of Nowhere“, in: *The Other Side of Nowhere*, hg. v. Daniel Fischlin und Ajay Heble, Middletown/CT 2004, S. 387.
5. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977, S. 182; vgl. zur Formdiskussion in der Neuen Musik: *Form in der neuen Musik, (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 10)*, hg. v. Ernst Thomas, Mainz 1966.
6. Thorsten Wagner zufolge nennt der Musikpsychologe Jeff Pressing neben einer *object memory* auch eine *process memory* als Bestandteil der Improvisationskompetenz, bei der es sich „um die im Gedächtnis der Musiker vorhandenen Vorstellungen formaler Abläufe und struktureller Zusammenhänge“ handelt, „mit deren Hilfe der Verlauf einer Improvisation gesteuert werde.“ Thorsten Wagner, *Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza*, Saarbrücken 2004, S. 175.
7. Heinz von Foerster, *Wissen und Gewissen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 16.
8. Zum Begriff der Emergenz in improvisierter Musik siehe Matthias Haenisch, „Emergenz. Zu einem theoretischen Begriff aktueller Improvisationsforschung“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, hg. v. Burkhard Beins u.a., Hofheim 2011, S. 186ff.
9. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 1 (s. Anm. 5).
10. Videoaufzeichnung unter: <http://berlinsplitter.org/perspectives/video/concert-wabe-berlin-nov-2011> (27.04.2012).
11. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 130 (s. Anm. 5).

Zusammenfassung

Die Ablehnung tradierter Formvorstellungen innerhalb improvisierter Musik führt keineswegs – wie Kritiker oft behaupten – zu Formlosigkeit, erfordert aber einen veränderten Formbegriff – den der Form als eines *Möglichkeitsfeldes*. Obwohl ein Improvisationsverlauf naturgemäß kontingent ist, haben die interagierenden Musiker die Möglichkeit, gestalterischen Einfluss auf den Formprozess zu nehmen. Dabei spielen Erinnerungen, Erfahrung und die Befähigung des *Handelns auf eine Zukunft* hin eine zentrale Rolle. Der *Ausformungsprozess* einer kollektiven Improvisation erhält seine endgültige Form erst nachdem er abgeschlossen wurde. Neben der Anfangssituation, die ein bestimmteres Möglichkeitsfeld eröffnet und somit auch

gleich eine Anzahl von Anschlussoptionen bietet, kommt daher dem Schluss eines musikalischen Interaktionsprozesses eine ganz besondere Bedeutung zu. Anhand eines konkreten Beispiels aus der musikalischen Praxis des Autors wird die kollektive Gestaltung einer solchen Schlusspassage exemplarisch vorgestellt.

Autor

Burkhard Beins wurde 1964 in Niedersachsen geboren und lebt seit 1995 in Berlin. Als Composer/Performer beschäftigt er sich mit Live-Elektronik, erarbeitet Klanginstallationen und gilt nicht zuletzt mit seinen individuell entwickelten Spieltechniken als stilprägender Perkussionist. Seit Ende der 1980er Jahre spielt er auf internationalen Festivals für experimentelle und Neue Musik, sowie Konzerte und Tourneen in Europa, Nordamerika, Asien und Australien. Er arbeitet solistisch und auch gemeinsam mit Keith Rowe, Sven-Åke Johansson, Orm Finnendahl, John Tilbury und Charlemagne Palestine. Zudem ist er Mitglied diverser Ensembles wie Perlonex, Activity Center, Polwechsel, The Sealed Knot, Phosphor, Trio Sowari und des Splitter Orchesters. Burkhard Beins veröffentlichte mehr als 40 LPs und CDs und ist Mitherausgeber sowie einer der Autoren des 2011 erschienenen Buches *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*.
www.burkhardbeins.de

Titel

Burkhard Beins, *Formgestaltung in kollektiver Improvisation*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (4 Seiten), www.kunsttexte.de.

Mathias Maschat

Performativität und zeitgenössische Improvisation¹

„... in those kind of performance situations, sometimes it feels like it's the only time I'm really living in the present.“² (John Butcher)

Jede Musik ist notwendigerweise auf ihre Aufführung angewiesen. Sie braucht die Situation des Zum-Klingen-Gebracht-Werdens, um Teil kulturellen Geschehens zu sein. Dabei wohnt künstlerischen Live-Aufführungen stets das Potential des Außergewöhnlichen inne. Wäre dem nicht so, könnte man auf Konzertbesuche verzichten und Musik nur mehr aus den Lautsprechern der heimischen Stereoanlage oder dem mobilen mp3-Player rezipieren. Nimmt man keine strenge Unterscheidung zwischen live und aufgezeichnet vor, wie sie beispielsweise von dem Performancetheoretiker Philip Auslander diskutiert wird,³ kann allerdings auch die Nutzung technischer Reproduktionsmedien eine Art Live-Erfahrung herstellen, indem Rezipierende sich im Moment ihres Hörens Musik vergegenwärtigen und sich damit partiell in die originäre Entstehungssituation einfühlen. Voraussetzung hierfür ist, dass die entsprechende Musik bereits eine Aufführung erfahren hat, die zugleich aufgezeichnet worden ist und als mediale Repräsentation vergangenen Geschehens zur Verfügung steht. Dies gilt in gleichem Maß für improvisierte Musik, auch wenn dieser aufgrund ihrer Einmaligkeit und Momentbezogenheit immer wieder die Unangemessenheit jeder Reproduktion bescheinigt worden ist. Wurde eine Improvisation aber gespielt und dabei aufgezeichnet, kann sie im Nachhinein gehört und je nach Haltung zur Aufzeichnung von Improvisation als Dokument eines spezifischen Moments oder als eigene, von ihrer Entstehung gewissermaßen abgekoppelte mediale Manifestation von Musik begriffen werden. Damit jedoch überhaupt etwas gehört werden kann, muss Musik stets mindestens eine Aufführung erfahren, wenn man sich nicht mit dem inneren Nachvollzug einer Partitur begnügen möchte, wie es Theodor Adorno zum Beispiel in den

Fragmenten seiner *Theorie der musikalischen Reproduktion* in Betracht gezogen hatte.⁴

Somit ist festzustellen, dass eine Improvisation von der Aufführung einer Komposition vor allem durch zwei Aspekte unterschieden werden kann. Zum einen gibt es bei einer Improvisation stets nur eine einzige Aufführung, denn wollte man sie reproduzieren, so wäre sie bereits mit der zweiten Aufführung nicht mehr improvisiert. Zum anderen existiert eine Improvisation niemals jenseits ihrer Aufführung: Nur im Zuge ihrer aktuellen Produktion und innerhalb von Aufführungssituationen kommt es zur Generierung des ästhetischen Produkts bzw. zum Erlebnis des ästhetischen Vorgangs. Eine Komposition hingegen existiert im Vorfeld als Notation oder als memoriertes Konzept, was ihre Aufführung in weiten Teilen zur Repräsentation einer Vielzahl im Voraus determinierter Anhaltspunkte macht. Damit bleibt jede Aufführung einer Komposition zwar immer noch einzigartig, jedoch steht das Gehörte stets in direkter Verbindung zu einem bestimmten, bereits vor der Aufführung bestehenden Stück. Vor diesem Hintergrund lässt sich schlussfolgern, dass Improvisation notwendigerweise in ihrer Performativität konstituiert ist, was zu der These führt, dass in Improvisationen insbesondere Momente des Performativen musikalisch-ästhetische Sinnstiftung hervorbringen.

Auch für die musikwissenschaftliche Analyse gibt es kaum eine andere Weise, Improvisationen zu untersuchen: Die Flüchtigkeit ihres Erscheinens sperrt sich gegen jeden detaillierteren deskriptiven Zugriff und nur die Zuhilfenahme einer medialen Reproduktion kann – im Bewusstsein deren Defizienz – Abhilfe schaffen, wenn es um den Nachvollzug improvisatorischen Geschehens geht. Dies trennt die Analyse einer Improvisation zugleich wesentlich von der schriftbezogenen Werkanalyse.

Performativität hat als Forschungsperspektive während der letzten zwei Jahrzehnte in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen eine hohe Aufmerksamkeit

erfahren.⁵ Auch in der Musikwissenschaft hat sich mit den *Performance Studies* ein Forschungsfeld etabliert, das sich vornehmlich auf die Untersuchung musikalischer Aufführungen und allen damit verbundenen Parametern spezialisiert hat.⁶ Insgesamt ist in beiden Feldern zu beobachten, dass zumeist die Auseinandersetzung mit Aufführungen im Vordergrund steht, bei denen ein Textbezug bzw. ein vorgängiges Konzept vorliegt, wie es bei Kompositionen bzw. Werken der Fall ist. Dies eröffnet neben der Betrachtung der performativen Anteile zugleich die Diskussion des Spannungsfelds von Textualität und Performativität. Selten wird auf Aufführungen rekurriert, denen jeder Textbezug fehlt, die lediglich performativ angelegt sind und deren Sinnstiftung in hohem Maß auf inhärenten Qualitäten der Aufführungssituation selbst gründet, wie es für Improvisationen charakteristisch ist. Dies gibt Anlass dazu, der Bedeutung von Performativität für Improvisation nachzuspüren und relevante Aspekte aus Performativitätstheorien in Zusammenhang mit Improvisation zu bedenken. Dabei wird kein streng dichotomes Verständnis von Komposition und Improvisation vertreten. Grundlegend für die Untersuchung der performativen Aspekte von Improvisation ist hier aber dennoch die heuristische Annahme, dass die Aufführung einer Komposition als tendenzielle Repräsentation eines vorgängigen Konzepts zu verstehen ist, wohingegen eine Improvisation keine explizite Referenzialität aufweist. Dass es in beiderlei Sphären Momente und spezifische Aufführungssituationen gibt, in denen sich diese Aspekte vermengen oder ergänzen, und dass auch Improvisatoren auf einen bestimmten im Voraus erarbeiteten Materialfundus und Erfahrungsschatz zurückgreifen, ist selbstverständlich und von der Fragestellung dieses Texts ausgenommen.

Der Begriff des Performativen geht ursprünglich auf den Philosophen und Sprachwissenschaftler John Langshaw Austin zurück, der seit Mitte der 1950er Jahre den Begriff ‚performativ‘ im Hinblick auf die Charakterisierung von Sprechakten verwendete, die nicht nur konstativ oder deskriptiv einen Sachverhalt darstellen oder abbilden, sondern die durch ihre Äußerung Handlungen vollziehen und damit neue Realitäten schaffen.⁷ Ihre Konjunktur bezieht die Beschäftigung mit Performativität wesentlich aus den Konsequenzen des in den Kulturwissenschaften umfangreich

diskutierten Paradigmenwechsels vom Werk zum Ereignis, auf den immer wieder als *performative turn* bzw. als ‚performative Wende‘ rekurriert wird. Diese Wende markiert vor allem auch eine tendenzielle Abkehr von Zeichentheorie und Hermeneutik, in deren Zusammenhang die Interpretation von Zeichen und Texten im Vordergrund steht und der Kontext ihres Auftretens in performativen Umgebungen vielfach vernachlässigt wurde. Dies stand lange Zeit in eklatantem Widerspruch zu kulturellen Praxen, die sich eher in wandelbaren Aufführungen entfalteten als in starren Textformationen anordneten. Diese Entwicklung fand mit dem Einsetzen einer Entgrenzung der Künste vor allem in den 1960er-Jahren durchschlagende Ausprägungen, kann aber schon in früheren Bewegungen wie Dada, Instantaneismus und Surrealismus, in Blues, Bebop und Rock’n’Roll beobachtet werden.⁸

Um Performativität einleitend zu definieren, sei hier eine Formulierung der Musikwissenschaftlerin Christa Brüstle übernommen, die sich aus der Perspektive ihres Fachs mit dem Begriff, seiner Bedeutung und Funktion beschäftigt hat:

„Der Begriff ‚Performativität‘ bezieht sich [...] auf die Qualität und auf die Ereignishaftigkeit von Performances, von Live-Aufführungen und von Ereignissen mit Aufführungscharakter.“⁹

Die spezifischen Charakteristika von Performativität hat die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte in ihrem Buch *Ästhetik des Performativen*¹⁰ dargelegt, worauf im Folgenden zurückgegriffen wird, um einige wesentliche Aspekte von Performativität im Hinblick auf ihre Relevanz für Improvisation aufzuzeigen: Mit der Berücksichtigung der Performativität von „kulturellen Handlungen und Ereignissen“¹¹ erschließt sich ein „spezifische[r], vom traditionellen Text-Modell nicht erfaßte[r] Wirklichkeitscharakter“¹², das heißt, hier wird mit einem Gegenmodell zur Idee von Kultur als hermeneutisch ausdeutbarem Text operiert. Außerdem müssen

„performative[.] Akte [...] als ‚non-referential‘ [begriffen werden, indem] sie sich nicht auf etwas Vorgegebenes, Inneres, eine Substanz oder gar ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken sollen: [Sie] bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, vielmehr bringen sie Identität als ihre Bedeutung allererst hervor.“¹³

In diesem Sinn ist jede Aufführung – und Fischer-Lichte bezieht sich hier auf den Theaterwissenschaftler Max Herrmann – als „dynamische[r] Prozeß und nicht als ein Artefakt“¹⁴ zu verstehen, „nicht als Repräsentation oder Ausdruck von etwas Vorgängigem, Gegebenem [...], sondern [...] als [...] genuine Konstitutionsleistung [...]“.¹⁵ Bedenkt man diese Beschreibungen im Hinblick auf improvisierte Musik, ist festzustellen, dass auch improvisierte Musik 1. nicht textbasiert ist, dass sie 2. in der Performance ihren eigenen Wirklichkeitscharakter erzeugt, der jenseits der reproduzierenden Wiedergabe von einem vorgängig vorhandenen Referenz-Text besteht, dass sie 3. nicht über eine im Vorfeld vorhandene „Werk-Identität“ verfügt, die es vor dem Hintergrund des „Expressivitäts-Paradigmas“ auszudrücken gilt und stattdessen betont, dass Bedeutung und neue Identitäten erst innerhalb der performativen Situation, innerhalb des improvisatorischen Prozesses selbst erschaffen werden, dass 4. auf eine Improvisation ebenfalls die Beschreibung als „dynamischer Prozess“ zutrifft und dass sie 5. in ihrer Aufführung eine „genuine Konstitutionsleistung“ erbringt, indem innerhalb des Improvisationsprozesses Musik geschaffen wird, die zuvor noch nicht existiert hat.

Betrachtet man die verschiedenen Begrifflichkeiten, die innerhalb von Theorien des Performativen zur Charakterisierung von Performativität umfangreich und komplex diskursiviert worden sind, erscheinen im Hinblick auf improvisierte Musik von besonderer Relevanz: Präsenz, Aura, Ereignis, Emergenz, Materialität und Körperlichkeit. Dabei kann Präsenz als spezifische ästhetische Kategorie verstanden werden, Aura und Ereignishaftigkeit bilden eine Art Matrix für die improvisatorische Situation selbst, Emergenz verweist auf oftmals entscheidende Momente der Strukturbildung innerhalb kollektiver Improvisation und Materialität sowie Körperlichkeit implizieren wesentliche Aspekte der Hervorbringungsarten von Musik innerhalb von Improvisationsprozessen. Dem wird im Folgenden nachgegangen, indem auf einige Theoretiker des Performativen Bezug genommen wird. Teilweise dienen konkrete Musikbeispiele zur Veranschaulichung des Theorie-Praxis-Bezugs.

Präsenz

Präsenz wurde in ästhetischen Theorien immer wieder als Gegenbegriff zu Repräsentation gehandelt, von einem streng dichotomen Verständnis ist man jedoch mittlerweile weitgehend abgerückt.¹⁶ Dennoch konnotiert der Begriff der Präsenz insbesondere Momente des Unmittelbaren – im Gegensatz zur mittelbaren Repräsentation –, außerdem Momente von Gegenwärtigkeit und von einer besonderen Qualität von Anwesenheit, die in einer spezifischen Korrespondenz zur jeweils aktuellen Situation steht. Der Philosoph Daniel Charles hat als entscheidendes Kennzeichen einer Performance „ihre *Konfiguration der Präsenz* im *hic et nunc*“¹⁷ beschrieben, womit der Topos räumlicher und zeitlicher Momentanität angesprochen ist, der für Improvisation als konstitutiv angesehen werden kann. In diesem Sinn versteht Charles Performances „als lebendiges Geschehen in einem und für einen bestimmten Moment“¹⁸. In der Erwägung der ästhetiktheoretischen Konsequenzen dieser Feststellungen schlug Charles – ausgehend von Marcel Duchamps Readymades – die Begründung einer „Ästhetik der Präsenz“¹⁹ vor, die nach dem „Anteil der Gegenwart in der Präsentation“²⁰ von Kunstobjekten sucht und sich schließlich auch auf Performances²¹ ausweiten lässt. Bezogen auf Aufführungen der Musik von John Cage beschreibt Charles Präsenz weiterhin als eine bestimmte „Intensität der Gegenwart“²², was auch auf die Konstellation innerhalb von Improvisationen vorausdeutet. Denn Improvisationen leben wesentlich aus der Konfrontation mit der aktuellen Situation und schöpfen aus der instantanen Erzeugung von Intensitäten; trotz aller Improvisations skepsis bei Cage²³ kann seine Haltung in Bezug auf den Moment als tragend für die Haltung von Improvisatoren gegenüber der Zeit angesehen werden, wenn er sagt: „Jeder Augenblick ist absolut, lebendig und bedeutsam.“²⁴

Besonders deutlich kann Präsenz in Momenten des Übergangs beobachtet werden, so beispielsweise im Wechsel von konzertvorbereitenden Tätigkeiten hin zur Performance-Situation selbst. Wenn etwa die Kontrabassistin Joëlle Léandre sich dem Stimmen ihres Instruments widmet, wie es in einem Konzertmitschnitt ihres Auftritts auf dem *Jazz and Sounds Festival 2010* in Gent beobachtet werden kann, wirkt die Situation

von außen betrachtet zunächst gewöhnlich.²⁵ Der Übertritt in die eigentlich performative Situation selbst wird auf einmal (ab Minute 0:37) an Léandres plötzlicher Angespanntheit und ihrer konzentrierten Einschwingphase in einen Modus der Präsenz erkennbar, aus der heraus sie das Konzert wenige Sekunden später mit den ersten Klängen eröffnet.

So wie Präsenz Modi des Gegenwärtigen beinhaltet, kann jedoch auch von einer Präsenz einer Musikerin oder eines Musikers gesprochen werden – Fischer-Lichte konzentriert sich in ihrer Auseinandersetzung mit Präsenz in erster Linie auf den „phänomenalen Leib“²⁶ des Darstellers –, ebenso von einer Präsenz des Erklingenden. Beide Möglichkeiten verweisen auf Aspekte des Körperlichen und Materialen, denen im Modus der Präsenz jeweils die Qualität des Energetischen zukommen kann. Fischer-Lichte spricht diesbezüglich von der Möglichkeit des Darstellers, „seinen phänomenalen Leib als einen energetischen hervorzu bringen und damit die Zuschauer zu animieren, sich selbst als energetischen Leib zu empfinden“²⁷. Überträgt man dies auf Musik bzw. auf Improvisation, kann auch hier beobachtet werden, dass sich in der Musik Energien entfachen, welche die Zuhörerin oder den Zuhörer unmittelbar affizieren. Nicht nur der in Bezug auf den Körper von Spielenden, sondern auch bezogen auf die aus Improvisationen resultierende Musik lässt sich sinnvoll von Präsenz sprechen. So können Musizierende sogar gänzlich hinter der Präsenz des Klingenden verschwinden, wenn beispielsweise in einer musikalischen Situation der Drang, die Augen zu schließen, sich damit dem Visuellen zu enthalten und dem rein Auditiven hinzugeben, überhandnimmt und in einen Zustand perzeptiv-resonierender Involviertheit mündet.

Die Qualitäten körperlicher Präsenz sowie der energetischen Präsenz des Klanglichen sind wiederum bei Joëlle Léandre beobachtbar, wenn sie, wie 2009 in ihrem Konzert beim *Vancouver International Jazz Festival*,²⁸ vollkommen aus ihrer eigenen Gegenwärtigkeit heraus spielt, wenn sich gelegentlich Lautäußerungen der intensiven Beteiligung ins Spiel mischen (z. B. ab Minute 2:40) und wenn sich aus einer musikalischen, durch Quintverschiebungen geprägten Situation ein neues Niveau, ein verändertes Klangmaterial anbaut (ab Minute 3:32), das in hohem Maß auch die Präsenz

einer bestimmten Klanglichkeit evoziert. Nachdem Léandre das neue, in diesem Fall statische und zugleich energiegeladene, Flageoletttöne einbeziehende Material gefunden hat, unterstreicht sie dies durch verschiedene kleine Positionswechsel (bis Minute 4:07) und entfaltet dabei weiterhin die Sonoritäten ihres Kontrabasses.

Präsenz als Konnotation des Unmittelbaren hat allerdings noch eine weitere Tiefendimension, die vor allem durch den Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht beschrieben worden ist.²⁹ Gumbrecht führt den Begriff der Präsenz im Rahmen eines Paradigmenwechsels von einer hermeneutischen „Sinnkultur“ zu einer „Präsenzkultur“ ein,³⁰ wobei er allerdings betont, dass das neue Paradigma das Alte nicht ersetzt, sondern lediglich ergänzt. Gumbrecht beschreibt mit Präsenz diejenigen Momente kultureller Handlungen und Erzeugnisse, die sich Zeichendeutung und Sinnzuschreibung entweder widersetzen oder im Zuge ihrer ästhetischen Reflektion der Erweiterung um ihre präsentative Dimensionen bedürfen. Gumbrecht schlägt in diesem Zusammenhang vor, „das ästhetische Erleben als ein Oszillieren (und mitunter auch als Interferenz) zwischen ‚Präzenzeffekten‘ und ‚Sinneffekten‘ zu begreifen“³¹. Damit reintegriert er in den ästhetischen Diskurs Momente des Unmittelbaren, Phänomenalen und bloß Gegenwärtigen. Auch diese Aspekte verweisen auf Konstellationen des Improvisatorischen, indem improvisierte Musik im Augenblick ihrer Produktion erscheint und nicht hermeneutisch deutbar ist. Sie ist nur im phänomenologischen Sinn als sie selbst verstehbar und entzieht sich damit zeichentheoretischen Ausdeutungsversuchen – wenn gleich es auch hier Ausnahmen gibt, sobald innerhalb einer Improvisation bewusst ein subtiles Spiel mit semantischen Implikationen eingegangen wird.

Aura

Dem Präsenz-Begriff verwandt ist der Begriff der Aura, obgleich das Auratische in seiner bekanntesten Ausprägung bei Walter Benjamin eher Momente der Verklärung und der Ferne transportiert,³² die mit dem Präsentischen nicht unbedingt vereinbar sind. Wiederum war es Daniel Charles, der den im Zuge einer Ästhetik des Performativen ausführlich behandelten Begriff für

die Kopplung des Auratischen mit performativen Situationen vorbereitet hat.³³ Charles erinnert an die Eigenschaften des Auratischen, wie Benjamin sie am prominentesten 1931 in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*³⁴ beschrieben hat. Er bezeichnete Aura im Zusammenhang mit Kunstwerken als das „Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“³⁵. Weiterhin hob Benjamin Momente von Echtheit und Originalität als Kennzeichen für das Auratische von Kunstwerken hervor, indem er feststellte: „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.“³⁶ Charles konstatiert in seiner Lesart des Aura-Begriffs, dieser bezeichne „die Präsenz [...] eines Werks als sakrales oder liturgisches oder besser: kultisches: sie macht es gleichzeitig faszinierend und in seinem Wesen unzugänglich“³⁷. Für ihn stellt Aura das

„Verharren und [...] Fortbestehen der apriorischen Bedingung [Charles bezieht sich hier auf ‚Raum und Zeit als apriorische Formen der Sinnlichkeit nach Kant‘³⁸, A. d. V.] der sinnlichen Präsenz allgemein [dar], die das Werk durchzieht und ihm gleichzeitig zugrunde liegt“³⁹.

Im Gegensatz dazu entheben sich Performances laut Charles ihrer apriorischen Bezogenheit, wenngleich dies aus streng kantischer Perspektive schwer vorstellbar ist:

„Performance geschieht nicht in der Zeit, sie erzeugt ihre eigene Zeit; sie ist nicht im Raum, sie schafft sich ihren eigenen Raum. Präsenz wird Aktualität: das *hic et nunc*, das sie ins Spiel bringt, hängt nicht mehr von der Aura ab [...].“⁴⁰

Somit verlagert sich die in ihrer Historizität bedingte Aura eines Kunstwerks in einer Performance in einen reinen, mit Potentialität angefüllten Jetzt-Raum, den Charles in aller Radikalität als dem Historischen enthoben erachtet, als ein originales, dem historischen Kontinuum entzogenes Ereignis. Diesen bezeichnet er – in Analogie zur Idee der Präsenz – als „Echt-Zeit-Raum“⁴¹, in dem das „formale Apriori von Raum und Zeit“⁴² überwunden ist. Die Etablierung dieses Begriffs ist bemerkenswert, greift er doch den Terminologisierung *real-time music* bzw. ‚Echtzeitmusik‘ voraus, welche Anfang der 1990er Jahre als alternative Bezeichnungen für in Live-Situationen prozessual gene-

rierte Musik mit hohen Improvisationsanteilen eingeführt worden sind.⁴³

Trotz der unterschiedlichen Verankerungen von Kunstwerken und Performances ist festzustellen, dass einige der von Benjamin beschriebenen Eigenschaften der Aura auch in der Übertragung von Kunstwerken auf Geschehnisse bestehen bleiben, so dass in diesem Sinn auch Improvisationen als auratische Situationen verstanden werden können. Dabei geht es nicht um das Auratische, vielleicht Charismatische von Personen – wenngleich dieser Aspekt natürlich nicht ausgeschlossen ist –, vielmehr wohnt dem Geschehen, der improvisatorischen Situation selbst Auratisches inne. Die Attribute des Hier und Jetzt, der Einmaligkeit, der Originalität, der Echtheit sowie der Nichtreproduzierbarkeit gelten für Improvisationen in vergleichbarer Weise, indem die Zuhörerinnen und Zuhörer unmittelbar an der Entstehung von Musik partizipieren, die in bedeutendem Maß aus dem Moment schöpft und situativ Einzigartiges, in dieser Form kaum Wiederholbares hervorbringt. Diese Gesichtspunkte scheinen bei Charles eher vernachlässigt, obwohl sie doch Charakteristika des Performativen so eindeutig kennzeichnen. Die Vorstellung eines aktual bedingten Echt-Zeit-Raums mündet jedoch nahtlos in einer Betonung des Ereignishaften, was bei Charles zwar nicht so genannt wird, dem Echt-Zeit-Raum aber als inhärent anzusehen ist.

Ereignis

Explizit stellt der Philosoph und Medienwissenschaftler Dieter Mersch die Brücke zwischen Aura und Ereignis her, indem er formuliert:

„Unter einer ‚Ästhetik des Performativen‘ wäre entsprechend eine Ereignisästhetik zu verstehen, die nicht so sehr im Medialen, also in den Prozessen der Inszenierung und Darstellung wurzelt, als vielmehr in Geschehnissen, die widerfahren. Widerfahrnisse wiederum begegnen von einem Anderen, einem Ungemachten oder Unverfügbaren her. Ihnen kommt die Dimension der ‚Aura‘ zu. So schließen sich Ereignis und Aura zusammen. Dabei bedeutet das Auratische nichts anderes als das Ereignis im Modus von Wahrnehmung, von Aisthesis.“⁴⁴

Auf diese Weise kommen dem Ereignis zunächst vergleichbare Momente wie dem Auratischen zu, jedoch in veränderter Perspektive. So ist mit dem Ereignis-Begriff statt der Originalität eines Objekts zunächst die Originalität eines Geschehens, einer Handlung oder einer Situation bezeichnet. Darüber hinaus ist ein Ereignis für Mensch dadurch charakterisiert, dass in ihm Geschehnisse „widerfahren“, womit das „Sich-Ereignen“ konstitutiv für Menschens Verständnis des Ereignishaften wird. Dies kann sich nur innerhalb performativer Prozesse vollziehen, dort wo Geschehnisse unvorhersehbar einbrechen oder in Erscheinung treten können. Um dies zuzulassen oder um diese Energien gar produktiv zu nutzen, gilt es vom Modus der Intentionalität partiell in den Modus der Responsivität⁴⁵ zu wechseln: „Handlungen sind durchweg intentional bestimmt; sie werden mit Zielen, Plänen und Motiven verbunden. Dagegen geschehen Ereignisse nichtintentional.“⁴⁶

In kollektiven Improvisationen, teilweise auch in Soloimprovisationen, kann es für kohärente Entwicklungsprozesse entscheidend sein, die eigenen Absichten bis zu einem gewissen Grad hinter sich zu lassen und stattdessen vielmehr responsiv zu agieren. Diese Haltung findet ihren Ausdruck darin, Geschehnisse zuzulassen, mit ihnen flexibel zu operieren, auf sie zu reagieren, alternative Akzente zu setzen oder eigene Wege unterschiedlicher Reaktionsweisen zu gehen, was innerhalb dieses bewussten Spiels wiederum im Paradox der intentionalen Nichtintentionalität münden kann.

Vor dem Hintergrund dieses Moduswechsels lässt sich der Ereignis-Begriff sinnvoll als Gegenbegriff zum Werkbegriff einsetzen – zumindest dann, wenn Werke eine tendenzielle Objekthaftigkeit zugeschrieben wird und in ihnen nicht ausdrücklich mit Ereignishaftigkeit kalkuliert wird. Mensch macht dies sehr deutlich, indem er eine entschiedene Differenz zwischen einer „Ästhetik des Performativen [und] jeder Werkästhetik“⁴⁷ konstatiert. Zudem kommt Ereignissen eine lediglich „temporäre Existenz“ zu, keine von Dauer,⁴⁸ was ebenfalls traditionellen Verständnissen des Werkhaften entgegensteht. Denn Werke können immer wieder annäherungsweise identisch reproduziert werden und damit Zeit überdauern. Improvisationen hingegen ist das Ephemere ihrer Erscheinung konstitutiv eingeschrieben. In ihrem Rahmen werden vielmehr Ereignisse

hervorgebracht als Werke, was allerdings die Frage nach sich zieht, ob in diesem Zusammenhang und bezogen auf Improvisationen nicht auch der Werkbegriff einiger Modifikationen bedarf bzw. möglicherweise ohnehin schon Alternativverständnisse diesbezüglich an Prominenz hinzugewonnen haben. Dies an dieser Stelle außer Acht lassend, soll hier zur klareren Konturierung ein eher dichotomes Verständnis von Werk und Ereignis aufrecht erhalten werden, da diese Perspektive auch weitere Schlussfolgerungen hinsichtlich des Verhältnisses von Ereignishaftigkeit und Kunstcharakter bereithält, wie Fischer-Lichte herausstellt:

„Der Aufführung kommt ihr Kunstcharakter – ihre *Ästhetizität* – nicht aufgrund eines Werkes zu, das sie schaffen würde, sondern aufgrund des Ereignisses, als das sie sich vollzieht. Denn in der Aufführung [...] kommt es zu einer einmaligen, unwiederholbaren, und nicht in Gänze beeinflussbaren und kontrollierbaren Konstellation, aus der heraus etwas geschieht, das sich so nur dieses eine Mal ereignen kann.“⁴⁹

Damit sind wiederum verschiedene auch für Improvisationen kennzeichnende Aspekte angesprochen, die wesentlich bedeutungstragende Dimensionen transportieren, wie sie auch im Diskurs zeitgenössischer Improvisation immer wieder betont werden. In diesem Sinn ist das Ereignishafte als eine Art spezifische Qualität von Improvisation deutbar, in der sich eine Vielzahl von Aspekten treffen. Fragt man nach den möglichen Entstehungsweisen des „Sich-Ereignens“, finden sich eine ganze Reihe unterschiedlicher Erklärungsmodelle, die in Begriffen wie Interaktion, Reaktionsfähigkeit, Flow, Intuition, Offenheit, Risikofreude, Ideation, Meta-Kommunikation, *group creativity* oder *multi-mindedness* kulminieren. Ein weiterer hier relevanter Terminus, den Fischer-Lichte in ihrer Auseinandersetzung mit Performativität berücksichtigt, der mittlerweile aber auch im Zusammenhang mit Improvisation vielfach beschrieben wurde, ist der der Emergenz.

Emergenz

Aufgrund seiner scheinbar umfassenden Anwendbarkeit sowie aufgrund seiner weitreichenden Verbreitung in unterschiedlichen Wissenschaftsdiskursen, in denen mehrere Verwendungsweisen miteinander konkurrieren

ren, ist der Begriff der Emergenz nicht eindeutig zu bestimmen. Basale Verständnisse deuten Emergenz „im Sinne des Auftretens von Neuartigem [...] oder im Sinne von Nichtvorhersagbarkeit“⁵⁰. In ihnen ist Temporalität als Voraussetzung bereits angelegt, weswegen in der Betonung „der Prozesshaftigkeit von Abläufen“⁵¹ von diachroner Emergenz gesprochen wird, in deren Mittelpunkt „das Neuauftreten von Strukturen, Entitäten und Eigenschaften im Zeitverlauf“⁵² steht. Dies korrespondiert mit der „Idee der *emergenten Evolution*“⁵³, nach der es „im Universum immer wieder zur Entstehung von genuin *Neuartigem* [kommt]: Bereits bestehende Entitäten fügen sich zu neuen Konstellationen, sie bilden neue Strukturen aus, die neue Systeme mit (historisch) neuen Eigenschaften und Verhaltensdispositionen konstituieren.“⁵⁴ Wird Emergenz als Strukturbildungsprozess verstanden, kann diesbezüglich von diachroner Struktur-Emergenz gesprochen werden, deren Ablauf wiederum durch Unvorhersagbarkeit gekennzeichnet ist.⁵⁵ Dabei darf die Frage nach der Interaktion der strukturbildenden Systemelemente nicht vernachlässigt werden, weshalb der Soziologe und Kreativitätsforscher Keith Sawyer in Abgrenzung zum Strukturparadigma vom Interaktionsparadigma spricht.⁵⁶ Annäherungsweise kann Emergenz demzufolge im hier relevanten Zusammenhang als die prozessuale, spontane und nicht vorhersehbare Herausbildung von neuen Eigenschaften oder Strukturen aus der Interaktion bisher konstitutiver Elemente und Situationen in einem bestimmten Gesamtzusammenhang definiert werden.

Im Hinblick auf ihre Relevanz für das Verständnis kollektiver Improvisation wurde Emergenz in den letzten Jahren bereits verschiedentlich erörtert, wobei zu meist Sozialwissenschaft, Konstruktivismus oder Systemtheorie die Ausgangspunkte der Untersuchungen bildeten;⁵⁷ hier soll jedoch weiterhin an den Gedanken der Performativität angeknüpft werden. Vor allem Sawyer hat Emergenz als explizit performative und kunstbezogene Kategorie etabliert, indem er sie als paradigmatisches Element innerhalb kollektiver Kreativitätsprozesse in Jazz und Improvisationstheater konturierte.⁵⁸ Auch Fischer-Lichte berücksichtigte Emergenz als tragende Instanz in Aufführungsprozessen, wobei angemerkt werden muss, dass sie an entscheidenden Stellen überwiegend den Begriff der Autopoiesis ver-

wendet. Dieser steht dem Begriff der Emergenz in mancher Hinsicht nahe, ist jedoch nicht als synonym anzusehen. Unter Emergenzen versteht Fischer-Lichte „unvorhersehbar und unmotiviert auftauchende Erscheinungen, die zum Teil nachträglich durchaus plausibel erscheinen“⁵⁹. Demzufolge ist anzunehmen, dass Emergenz in ihrem Verständnis das Phänomen beschreibt, welches diese Erscheinungen hervorbringt. Dieses erörtert sie jedoch durchgehend als Autopoiesis bzw. als autopoietische *feedback*-Schleife⁶⁰. Dabei beruft sie sich auf die Neurobiologen Humberto Maturana und Francesco J. Varela,⁶¹ die Autopoiesis als einen Prozess der Selbsterzeugung⁶² beschrieben haben, bei dem innerhalb „*autopoietischer Organisation*“⁶³ – in ihrem Fall bezogen auf mikrobiologische Strukturbildungen – die „Bestandteile einer [...] autopoietischen Einheit in einem kontinuierlichen Netzwerk von Wechselwirkungen [und Transformationen] miteinander verbunden“⁶⁴ sind. Die Aspekte von Rekursivität und Wandlung greift Fischer-Lichte auf und postuliert sie im Hinblick auf die Wechselwirkung von Akteuren und Publikum als autopoietische *feedback*-Schleife, welche sie „als selbstbezügliches, autopoietisches System mit prinzipiell offenem, nicht vorhersagbarem Ausgang“⁶⁵ versteht. „Sie ist dafür verantwortlich, daß jedesmal eine andere Aufführung hervorgebracht wird, daß in diesem Sinne jede Aufführung einmalig und unwiederholbar ist.“⁶⁶ Als ursächlich für „unvorhergesehene Wendungen“ innerhalb der autopoietischen *feedback*-Schleife, welche Fischer-Lichte kongruent als Emergenzen behandelt, erachtet sie die „Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern“.⁶⁷ Emergenz entsteht in ihrem Verständnis demnach aus der Interaktion der einzelnen Systemelemente, welche sich als Prozess der „Selbsterzeugung vollzieht“⁶⁸. Dabei bedeutet Selbsterzeugung,

„daß zwar alle Beteiligten [die autopoietische, sich ständig verändernde *feedback*-Schleife] gemeinsam hervorbringen, daß sie jedoch von keinem einzelnen vollkommen durchgeplant, kontrolliert und in diesem Sinne produziert werden kann, daß sie sich der Verfügungsgewalt jedes einzelnen nachhaltig entzieht“⁶⁹.

An dieser Formulierung wird ersichtlich, wo Fischer-Lichte eine Unterscheidung zwischen Autopoiesis und Emergenz anzunehmen scheint: Autopoiesis bezeich-

net lediglich den Prozess der gemeinsamen Hervorbringung des Aufführungsablaufs, bei dem die einzelnen Aktanten in einem rekursiven Verhältnis zueinander stehen. Dabei vollzieht sich diese Hervorbringung permanent als emergenter Prozess; Emergenz geschieht innerhalb des autopoietischen Systems und ist charakterisiert durch die Eigenschaften des Unkontrollierbaren, nicht vollständig Planbaren und Unvorhersehbaren.

Es ist allerdings anzumerken, dass ein der Emergenz vielfach zugeschriebener Aspekt gerade darin besteht, dass sich das Auftreten neuer Strukturebenen nicht ausschließlich aus dem Zusammenwirken der einzelnen Systemelemente hinreichend erklären lässt – im Gegensatz zur Autopoiesis, bei der sich alle Systemelemente selbstreferentiell und zirkular aus sich selbst heraus neu bilden und ordnen. Emergenz bezeichnet so gesehen insbesondere die spezifische Qualität des Auftauchens bzw. der Herausbildung oder des Erscheinens von Systemzuständen, deren Auftauchen nicht hinreichend aus den bisher konstitutiven Systemelementen zu plausibilisieren ist. Damit sind Systemzustände erst dann als emergent aufzufassen, wenn auf der Makroebene auftritt, was der Mikroebene noch nicht inhärent schien, wenn also eine Qualität hinzutritt, die über die Einzelqualitäten der Systemelemente hinausweist und die Beschaffenheit des Gesamtgefüges auf ein neues Niveau überführt, das den Einzelteilen nicht zukommt. Dieses Phänomen wird als Übersummativität bezeichnet.

Auf die Relevanz dieser Vorstellung im Hinblick auf kollektive Improvisation verweist beispielsweise der Musikwissenschaftler Peter Niklas Wilson:

„Und das Ideal der Übersummativität von Improvisation, der Traum von einer Musik, die nicht allein aus den individuellen Komponenten zu erklären ist, sondern etwas in die Welt setzt, von dem die Musiker zuvor nicht wußten, daß es in ihnen steckte, verbindet sich am ehesten mit Improvisation als kollektiver Erfahrung.“⁴⁷⁰

In ähnlicher Weise beschreibt auch Sawyer diese Erfahrung:

„Group creators often say that when the group dynamics is flowing, the performance that results is greater than any one individual; the whole is greater than the sum of the parts. In group cre-

ativity, the group leads each individual to perform at a higher level than he or she would have been capable of alone.“⁴⁷¹

Die Fragen bleiben jedoch bestehen, auf welche Art und Weise sich Strukturbildungen innerhalb kollektiver Improvisationen konkret vollziehen, wie Interaktionsprozesse die Improvisation lenken, wodurch sich der Eindruck von Plausibilität und Kohärenz herstellt und in welchen Fällen explizit Momente der Übersummativität zu konstatieren sind. Denkt man die von Fischer-Lichte beschriebene autopoietische *feedback*-Schleife nicht im Hinblick auf eine Wechselwirkung zwischen Akteuren und Publikum, sondern bezogen auf die Interaktionsprozesse zwischen den Musikerinnen und Musikern untereinander, lassen sich in der Übertragung des Modells sinnvolle Parallelen zur Improvisation ziehen. Dabei bildet die Zusammenstellung der Musiker mit all ihren Einzeldispositionen und persönlichen Erfahrungen das System, das Netzwerk, in dem sie im generativen Prozess verbunden sind, in dem ihre Aktionen miteinander korrelieren und in ständiger Wechselbeziehung zueinander stehen. Das autopoietische Moment ist das musikalische Ergebnis, das sich zwar aus der Interaktion der einzelnen Musiker zusammensetzt, in seiner Gesamtheit aber von keinem einzelnen Systembestandteil vollkommen gesteuert werden kann und sich daher tendenziell selbst erzeugt. Die Idee des Feedbacks verweist auf den Rückkopplungsprozess der Rekursivität, wenn bisher Gespieltes und Erklungenes seine Fortsetzung sucht, den aktuellen Zustand systemerhaltend speist, neue Entwicklungen anstößt oder überdies hinaus sogar signalverstärkende Wirkung zeitigt, beispielsweise im Sinne einer Steigerung der Intensität oder der Setzung einer langen, präsenzgeladenen Stille. Der interaktional bedingten *feedback*-Schleife kann damit sowohl das Potential einer stabilisierenden als auch einer transformativen Kraft zukommen. Die Prozesse ihres Ablaufens decken sich mit denen für Improvisationen typischen Charakteristika der Ergebnisoffenheit, Unvorhersehbarkeit, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit. Sie transportiert zudem auch das Moment der Gleichzeitigkeit von Input und Output, denn während der permanenten Wahrnehmung des Gesamtgeschehens (Input) besteht synchron dazu die Notwendigkeit zu immer neuen Handlungsentscheidungen des einzelnen

Musikers, der einzelnen Musikerin (Output). Das Gelingen dieser Art komplexer Kommunikation⁷² bezeichnet Sawyer als *interactional synchrony* und den damit verknüpften Zustand als *group flow*, aus welchem sich, wie bereits aus dem obigen Zitat hervorgeht, besonders auffällige Momente des Emergenten herauskristallisieren können:

„In group flow, everything seems to come naturally; the performers are in interactional synchrony. In this state, each of the group members can even feel as if they are able to anticipate what their fellow performers will do before they do it.“⁷³

An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob Emergenz immer als vollständig unkontrollierbar und unvorhersehbar angesehen werden muss, oder ob es nicht auch gelingen kann, diese in gewissem Umfang zu evozieren, herauszufordern und bewusst damit zu spielen. Allem Anschein nach kann Emergenz zwar nicht erzwungen, aber doch begünstigt werden, so dass in einem Klima improvisatorischer Kunstfertigkeit und Erfahrung durchaus das Feld für emergente Phänomene bereitet werden kann.

Wie sich Emergenz in kollektiven Improvisationen im Detail vollzieht, hat ausführlich der Musikwissenschaftler Matthias Haenisch herausgearbeitet, vor allem auf der Basis des Theoriemodells der doppelten Kontingenz.⁷⁴ Im Zuge dessen verortet auch er Emergenz und die mit ihr verbundenen Attribute als performative Kategorie; diesbezüglich betont er insbesondere „die Idee einer performativen Selbstorganisation der Form“⁷⁵. Der Formbildungsprozess ist in improvisierter Musik, wie Haenisch es als Voraussetzung beschreibt, durch „Transformationen musikalischer Strukturen, Wechsel stabiler und instabiler Zustände, Kontinuitäten und signifikante Einschnitte, dynamische Ein- oder Umbrüche, allmähliche Phasenübergänge, unvorhergesehene Wandlungen und deren Folgen“⁷⁶ gekennzeichnet. Dabei ist „die Dynamik einer in diesem Sinn performativen Form [...] die Interaktionsdynamik der Aufführung selbst“⁷⁷. Dabei zeigt sich die Emergenz der Form besonders deutlich in Momenten der Transformation:

„So besteht [...] vor dem Hintergrund eines stabilisierten Interaktionsverlaufs die Möglichkeit der Transformation musikalischer Strukturen, die im

Moment ihres Entstehens aus dem bisherigen Aufführungshergang heraus und aus dem Verhalten der Beteiligten nicht absehbar und auf keines Musikers Absicht oder Erwartung zurückführbar erscheint.“⁷⁸

Im Rückgriff auf Luhmann charakterisiert Haenisch diese

„Transformationsprozesse als eine Folge der *Variation* momentan stabilisierter Strukturen, einer *Selektion* der daraus erwachsenen neuen Handlungsmöglichkeiten und der *Restabilisierung* des Interaktionsverlaufs“⁷⁹.

Die Momente der Variation, der Selektion und der Restabilisierung werden hier im Folgenden als Modell zur kurzen Beschreibung eines konkreten Beispiels aufgegriffen: Auf der CD *Spellings*⁸⁰ der Gruppe *Frisque Concordance*, der Mitschnitt eines 1992 im Museum Bochum gespielten Konzerts, findet sich ein längerer Solo-Klavierpart des Pianisten Georg Gräwe (*Spelling D* ab Minute 4:40), die trotz ihrer mitreißenden Rasanz und teilweisen Sprunghaftigkeit im Gesamtzusammenhang als stabile Phase angesehen werden kann. Auf einmal bleibt Gräwe recht unvermittelt und repetierend auf einem kurzen Motiv hängen (Minute 7:00), aus dem eine Latenz entsteht, auf die seine Mitspieler John Butcher (Saxofon), Hans Schneider (Kontrabass) und Martin Blume (Schlagzeug) beinahe reagieren müssen. Damit ist mit dem Übergang von einer bewegten Phase in ein statisches Motiv der Fall der Variation eingetreten und für die zeitweise Pausierenden stellt sich die Frage der Art und Weise ihrer Reaktion, der Selektion einer kohärenten Materialfindung. Nach und nach steigen Blume (vermutlich mit auf der Snare Drum wirbelnden Jazzbesen ab Minute 7:08), Butcher und Schneider auf Gräwes Motiv ein und kreieren dabei insgesamt eine Atmosphäre sich immer steigern-der Intensität. Das Saxofon greift mit gepresst-eruptiven Tonrepetitionen das Flirren des Klaviermotivs auf (ab Minute 7:12); sogleich reagiert das Schlagzeug mit schnellen, abgehackten Wirbeln auf einem wahrscheinlich auf einer Standtom liegenden und dadurch abgedämpften, aber immer noch scharf klingenden Becken. Dann (ab Minute 7:40) gewinnt auf einmal der Kontrabass mit tiefen Liegetönen an Dominanz, nachdem er sich zunächst (ab Minute 7:20) mit hohl, rau und schabend klingenden Sounds ins Geschehen ge-

mischt hatte, die durch das schnelle und mit nur leichtem Druck ausgeübte Streichen mehrerer Saiten erzeugt wurden. Butcher spielt schneller, wechselt immer wieder die Tonregister und erreicht bald das zuvor bereits eingebrachte Tonmaterial, nur in höherer Lage. Damit hat sich ein durchweg verändertes Niveau eingestellt, das die Musik für eine Weile restabilisiert, bis erneute Transformationsprozesse einsetzen. Alles passt perfekt zusammen und die Gruppe bildet eine veritable Einheit, die sich sprunghaft aus der Soloimprovisation des Klaviers eingestellt hat, nachdem eine bestimmte motivische Zelle so inspirierend war, dass aus ihr innerhalb kürzester Zeit eine vollkommen neue Qualität resultierte. Diese konnte in ihrer Übersummativität nur aus einem Zusammenspiel emergieren, das in seiner Gesamtwirkung über die Teilbeiträge der einzelnen Musiker deutlich hinausgeht.

Materialität

Die bisher erörterten Begriffe – Präsenz, Aura, Ereignis und Emergenz – zielten vor allem auf die Charakterisierung der improvisatorischen Situation selbst sowie auf bestimmte dynamische Strukturentwicklungen wie im Fall von Emergenz. Die Parameter Materialität und Körperlichkeit verweisen hingegen direkt auf die unmittelbare Erzeugung der Musik. Zwar spielt Materialität auch in Merschs und Fischer-Lichtes Auseinandersetzungen mit Performativität eine Rolle, jedoch vor allem im Kontext von Medialität. Hier wird jedoch eine andere, basal-aristotelische Dimension des Materials betont, weswegen eine Verortung in deren performativem Materialitätsverständnis nicht erforderlich ist. Interessant ist aber eine Parallelführung zur Vorstellung einer „Materialität der Kommunikation“⁶¹, mit welcher Gumbrecht und andere „die Frage nach den selbst nicht sinnhaften Voraussetzungen, dem Ort, den Trägern und den Modalitäten der Sinn-Genese“⁶² stellten und zugleich – ganz mit McLuhan – vermuteten, dass „verschiedene Medien – verschiedene ‚Materialitäten‘ – der Kommunikation auf den von ihnen getragenen Sinn“⁶³ eine Auswirkung hätten. Damit verlagerten sie ihre Aufmerksamkeit vom hermeneutischen ins nichthermeneutische Feld und fragten entlang der „Schnittstelle zwischen Sinn und Materialität“⁶⁴ statt nach der semantischen Ebene nach den materia-

len und phänomenalen Trägern von Inhalten selbst. In vergleichbarer Weise verlagerte sich in verschiedenen musikalischen Kontexten, in denen improvisationsbezogen vorgegangen wird, das Interesse von einer primär struktural-konzeptionellen Anordnung von Klang hin zu einer soundorientierten Praxis, was oft – im Sinne einer prozessualen Erkundung von Tiefendimensionen – mit der Metapher der „Auslotung“ von Klanglichkeit bezeichnet wird. Im Mittelpunkt steht dabei die musikalische Nutzung der klanglichen Potentiale der Materialität von Musikinstrumenten oder Objekten überhaupt. War es also bezogen auf die Generierung der Form sinnvoll, von der „performativen Selbstorganisation der Form“ zu sprechen, so erscheint es hinsichtlich der Erzeugung des Erklingenden selbst nun naheliegend, von einer performativen Hervorbringung des Klangmaterials zu sprechen – ein Prozess, der wiederum in den Unwegsamkeiten einer Aufführungssituation gründet und nicht immer vollständig kontrollierbar ist. Ein Beispiel aus der Praxis benennt diesbezüglich die Innenklavier-Spielerin Andrea Neumann:

„Bei der Suche nach Klängen ergibt sich oft ein völlig anarchischer Klang oder Prozeß, der sich jeglicher Notation entzieht. Zum Beispiel habe ich so ein kleines Pickup und fahre damit über eine Saite. Und welcher Teil des Pickups zuerst auf die Saite kommt und, wenn man es bewegt, welcher Teil dann wiederum die Saite berührt, daraus resultiert ein riesiges Spektrum von Ton oder Klang. Das musikalische Material ist aber gegenüber der Reproduktion widerspenstig. Das ist ein großer Vorteil, aber manchmal auch ein Nachteil, weil man immer mit diesem Beweglichen arbeitet.“⁶⁵

Materialität verweist hier demnach auf die Festigkeit und Widerständigkeit von Objekten, die als Körper auch über bestimmte akustische Eigenschaften verfügen. Diese variieren je nach der Beschaffenheit ihrer Materialität, also nach Material, Form, Größe, Masse, Oberflächentextur, Spannkraft und Elastizität. Natürlich bedarf es zu jeder Klangerzeugung und -verbreitung – ganz abgesehen von der Materialität schwingender Luftmoleküle – grundsätzlich immer der Materialität eines Resonators – und die Kunst des Instrumentenbaus hat stets an dieser Stelle angesetzt. Allerdings waren nicht immer die Tiefenschichten des Ma-

terialien in so entscheidendem Maß konstitutiv für das musikalisch Erklingende wie in experimentell orientierten Umgebungen, die vielfach eine Sensibilität für genau diesen Aspekt entfalteten. Der Faktor Materialität ist also vor allem im Hinblick darauf relevant, wie Klänge aus dem Material, aus dem Instrumentenkörper, aus allem, was zum Klingen gebracht werden kann, herausdestilliert werden. Dabei begeben sich Improvisierende mit ihrem Körper in direkten Kontakt mit ihrem möglicherweise präparierten oder unkonventionell gespielten Instrument, mit Alltagsgegenständen oder in die Auseinandersetzung mit überhaupt jedem denkbaren Material, seien es Steine, Holz, Metall, Papier, Pappe, Styropor oder Plastik. Dabei ist für die Erzeugung der Musik wiederum kein externer Text ausschlaggebend, sondern die konsequente Auslotung der inhärenten materialen Eigenschaften von Klang strukturiert die musikalische Gestaltung. Gelegentlich wird diese Vorgehensweise auch als „Klangforschung“ beschrieben, wie beispielsweise in der folgenden Formulierung des Perkussionisten Burkhard Beins:

„Besser wäre es zu sagen, den Klängen ihr Potential nicht von vornherein zu beschneiden. Dabei hat man beim Spielen natürlich genaue Klangvorstellungen, aber man läßt den Klängen auch eine Offenheit, anders werden zu können und hört während des Spielens in sie hinein, um zu erfahren, was steckt da noch drin, was kann ich aus diesem Klang noch herausholen. Das ist dieser Klangforschungsaspekt.“⁶⁶

Der Klarinetist Kai Fagaschinski betont ebenfalls den Aspekt des „Klang-Experimentalen“ und bezeugt überdies hinaus die Vorrangstellung des Klangresultats gegenüber musikalischer Programmatik:

„Alle Ideen werden sehr pragmatisch über konkrete Klang-Experimente entwickelt. Dahinter stehen keine konzeptuellen oder außermusikalischen Vorstellungen. Fokus ist immer das klingende Ergebnis.“⁶⁷

Wer die improvisatorische Arbeit mit der Materialität und der aus ihr potentiell resultierenden Klanglichkeit ins Zentrum seiner Betätigung gestellt hat, ist beispielsweise der Perkussionist Lê Quan Ninh. Er schafft es scheinbar mühelos, mit äußerst bescheidenem Instrumentarium über lange Zeit eine intensive Spannung zu erzeugen und aufrecht zu halten, indem

er konsequent mit der Materialität und deren Sound-Potential in Interaktion tritt. Der Mitschnitt eines Konzerts von 2005, gespielt beim Tilburger *Traces of Rhythms Festival*⁶⁸, zeugt von Ninhs souveränem Umgang mit der Evokation einer facettenreichen Klangpalette. Sein Instrument ist in erster Linie die waagrecht positionierte Große Trommel, die er in diesem Beispiel mit zwei China-Becken, mehreren Kiefernzapfen unterschiedlicher Größe und einer dünnen Metallstange bespielt, teils mit den Händen, teils mit Paukenschlegeln. Eine seiner Techniken besteht zum Beispiel darin, den Beckenrand über das Fell der Trommel zu führen und dabei gelegentlich einen Finger an den Beckenrand zu legen, so dass dem ursprünglich als Schlaginstrument konzipiertem Set quasi stehende, singende Töne entspringen.⁶⁹

Eindringlich betont Ninh die enge Verbindung, die er zum klingenden, vibrierenden Instrument pflegt, wobei er die Energien beschreibt, die im Spiel entstehen können:

„Beaucoup compositeurs n’ont plus aucun contact avec la vibration instrumentale, ils n’ont plus qu’une idée de cette vibration comme une espèce d’Eldorado qu’ils espèrent trouver à force de contorsions de la pensée. C’est oublier que dans le mouvement du corps à émettre des signaux, il y a une énergie tellurique qu’on n’obtient pas – ou fort peu souvent – en combinant des paramètres issues d’une taxinomie du son, d’une manie de classer le sonore dans des catégories. Une onde se capte, ne serait-ce qu’un instant, que lorsqu’on devient poète, c’est à dire capable d’ouvrir assez de portes en soi pour l’accueillir de plein fouet. Il faut aimer la vibration, pas seulement y penser. Et les instruments que l’on classe dans la famille des percussions dans la nomenclature classique, indique peut-être beaucoup trop d’animalité qu’on tente sans cesse de faire taire ou qu’on limite dans des formes ou la mathématique froide prévaut.“⁹⁰

Körperlichkeit

An dem Beispiel Lê Quan Ninhs wurde neben der Bedeutung des Materials zugleich auch die Bedeutung des Körpers in Bewegung augenscheinlich. Es ist die

Interaktion des Körpers mit der Materialität, aus der bestimmte Klänge, Klangfolgen und Rhythmen hervorgehen. Somit ist auch der Faktor der Körperlichkeit eine wesentliche Kategorie im Rahmen der performativen Hervorbringung von Klang. Natürlich ist Körperlichkeit auch eine Voraussetzung für Präsenz und auch im Hinblick auf die Relevanz von Körperlichkeit bei der Betonung von Improvisation als sozialem Handeln⁹¹ lassen sich interessante Gesichtspunkte beobachten; hier wird das Gewicht aber auf einen anderen Aspekt gelegt. In ihrer Auseinandersetzung mit Körperlichkeit rekurriert Fischer-Lichte auf den Anthropologen Thomas J. Csórdas und dessen Bestreben, „dem Körper eine vergleichbar paradigmatische Position zu verschaffen wie dem Text, anstatt ihn unter dem Textparadigma zu subsumieren“⁹². Er erachtet den „phänomenale[n] Körper, das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen als Bedingung der Möglichkeit jeglicher kultureller Produktion“⁹³. Vor diesem Hintergrund ist festzustellen, dass improvisierte Musik nicht nur im Kopf erdacht oder vorausgehört wird, sondern dass musikalische Verläufe und Bewegungen ganz explizit auch aus der Körperlichkeit und aus der Gestik der Akteure entstehen können, aus den physischen Handlungen in der improvisatorischen Begegnung mit dem Material. Nicht bestimmte, vorab genauestens antrainierte und durchexerzierte Bewegungsabläufe werden vorgeführt, sondern die Musik entsteht aus den im Moment gefühlten, körperlichen Abläufen und Gesten selbst. In diesem Sinn kommt der Körperlichkeit eine wichtige Funktion zu, sowohl in der Rekursivität von Input und Output als auch in der interaktionalen Synchronie zwischen Spielerin bzw. Spieler und Instrument, in deren Rahmen die unmittelbaren Auswirkungen der Bewegungen des Körpers auf die klanglichen Resultate kohärent in die Musik zu integrieren sind.

Besonders gut zu beobachten ist das Phänomen der vollkommenen Verbundenheit von Körper, Instrument und Klang bei dem Perkussionisten Michael Vorfeld, bei dem die Kopplung von Musik, Gestik und Mimik stark ausgeprägt ist. Daraus erwächst eine Einheit von Musik und Körper, so dass kaum zu erkennen ist, ob die Musik auf die Körperlichkeit rückwirkt oder die Körperlichkeit auf die Musik. Diesen Aspekt der Verbundenheit von Körper und Klang hat der plurimedial

arbeitende Künstler Tilman Küntzel eindrucksvoll für seinen 2009 gedrehten Film *Vorfeld – mental creation of sounds in physical expression* genutzt.⁹⁴ Zu sehen ist das schwach von der Seite angeleuchtete Gesicht Vorfelds in einem ansonsten vollständig verdunkelten Raum. Gefilmt wurde eine ca. 20-minütige Improvisation auf seinem individuellem Setup, das vornehmlich aus Schlaginstrumenten – Kleiner Trommel, Großer Trommel und zwei Becken – sowie einer Zither besteht. Die Instrumente geraten dabei jedoch nie ins Blickfeld, abgesehen von einem gelegentlich durchs Bild geschwenkten Geigenbogen, mit dem Vorfeld seine Becken und die Zither streicht. In seinem hochkonzentrierten und immersiven Spiel spiegelt sich eine Unbedingtheit des musikalischen Gestaltungswillens, der seine Kraft ganz aus der Involviertheit mit dem Hier und Jetzt bezieht und bewusst auf eine totale Kontrolle der Musikentwicklung verzichtet:

„Immer wieder verwende ich Spieltechniken und Instrumenten-Präparationen, neue Instrumentaltechniken und schwer kontrollierbare Spielweisen, bei denen sich das klangliche Ergebnis absichtlich nur zu einem gewissen Grad bestimmen lässt. Faktoren sind dabei im Spiel, die sich der völligen Kontrolle entziehen. Für mich wirkt in diesen Situationen das Eigenleben des Instruments besonders stark. Es geschehen Dinge seitens des Instruments, die ihre ganz eigene Dynamik entwickeln, ein nur bedingt absehbares musikalisches Resultat hervorbringen und umgekehrt wiederum Einfluss auf mein Spiel nehmen. Immer wieder fordere ich solche Situationen heraus und suche nach Wechselwirkungen zwischen klangerzeugender Geste, klangbeeinflussender Präparation und dem Klang selbst als akustisch wahrnehmbaren Resultat dieser Geste bzw. der jeweiligen Manipulation des Instruments.“⁹⁵

Die von Michael Vorfeld beschriebenen Wechselwirkungen zwischen Materialität und Körperlichkeit sowie das kalkulierte Spiel mit der situativen Eigendynamik sind wesentliche Faktoren der Performativität von Improvisation. In der spezifischen Disponiertheit von Improvisierenden gegenüber der Offenheit des musikalisch sich Ereignenden liegt das enorme Potential, die aus der Interaktion aller Elemente teilweise rätselhaft

erwachsenden Emergenz-Phänomene produktiv zu nutzen und einmalige, auratische Momente zu evozieren, – einen „nicht-alltäglichen, einen außergewöhnlichen Zustand“⁹⁶, wie ihn auch John Butcher im einleitenden Zitat zu diesem Text konstatiert. Jene Aspekte sowie das Erspüren der Präsenz des Augenblicks, der agierenden Musikerinnen und Musiker und des Erklingenden verweisen auf die unbedingte Relevanz des Performativen, wenn zeitgenössische Improvisation unter analytischen Gesichtspunkten betrachtet wird. Somit hat sich gezeigt, dass die Beschreibung der Grundkonstellation zeitgenössischer Improvisation unter aufführungsrelevanten Kategorien herkömmliche Analyse Kriterien des Materials oder der Form um entscheidende Impulse erweitert und insgesamt zu einem umfassenderen Verständnis der musikalisch-ästhetischen Bedeutungsgenerierung innerhalb von Improvisationen beiträgt. Damit stellt sich die Frage, ob vor dem Hintergrund einer performativen Ästhetik Peter Niklas Wilsons Frage nach einer „genuine[n] Ästhetik der Improvisation“⁹⁷ beantwortet werden kann.⁹⁸ Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang das subtile Wechselspiel von bewusst und kalkuliert eingebrachten Impulsen, Klangaktionen, persönlichen Materialvorräten und Formverständnissen mit den hier beschriebenen Faktoren des Performativen. Möchte man die erstgenannten, eng an die individuell Ausführenden gekoppelten Facetten zwar nicht als werkhafte, so doch als kompositorische Momente verstehen, so bricht sich das an ihnen Komponierte im Kaleidoskop der performativen Energien und transzendiert das musikalische Geschehen auf ein Niveau des Ereignishaf-ten:

„Das Ereignis, wiewohl ein Gemachtes, ist doch kein Machbares. Geplant, ist es gleichwohl nichts Planbares, konstruiert, ist es dennoch nichts Konstruierbares. Es schafft sich, vollbringt sich. [...] Stets entfesselt es eine Turbulenz, einen nicht domestizierbaren Schwindel, der im Rücken der Akteure anderes auslöst, als diese je beabsichtigt haben oder womit sie auch nur gerechnet hätten.“⁹⁹

An Dieter Mersch anschließend lässt sich in einer Analogie über Improvisation sagen: Komponiert, ist sie doch nichts Komponiertes. Sie entfaltet sich innerhalb nur begrenzt kontrollierbarer Eigendynamiken und ent-

facht widerfahrende Momente des Emergenten, die in der prozessualen Entwicklung ihrer musikalischen Gestalt immer wieder aufs Neue unvorhergesehene Wendungen nehmen. Dadurch hat es gelegentlich den Anschein, dass Improvisationen potentiell dazu in der Lage sind, in Grenzbereiche zwischen Kontingenz und dem Kairologischen vorzustoßen.

Endnoten

1. Dieser Text entstand im Rahmen eines laufenden Promotionsprojekts, das vor allem Fragestellungen zu ästhetischen Aspekten zeitgenössischer Improvisationsmusik, freier Improvisation und Echtzeitmusik nachgeht. Die hier beschriebenen Thesen und Zusammenhänge werden dort aufgegriffen und weiter konturiert.
2. Caroline Kraabel, „Enthusiasm for Another Area“, in: *Resonance* 10 (2), 2005, S. 22–26, hier: S. 25.
3. Philip Auslander: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London und New York 2008.
4. Vgl. Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Frankfurt a. M. 2005, z. B. S. 11, 13, 210f. und 219–221.
5. Vgl. z. B. Henry Bial (Hg.), *The performance studies reader*, London 2004; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004; Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen und Basel 2003; Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch (Hg.), *Kulturen des Performativen, Paragrana* 7 (1), 1998; Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hg.), *Praktiken des Performativen, Paragrana* 13 (1), 2004; Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen, Paragrana* 10 (1), 2001; Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004; James Loxley, *Performativity*, London und New York 2006; Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002; Martina Oster u.a. (Hg.), *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*, Berlin 2010; Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, London und New York 2002; Holger Schulze und Christoph Wulf (Hg.), *Klanganthropologie. Performativität – Imagination – Narration, Paragrana* 16 (2), 2007; Mehmet Siray, *Performance and Performativity*, Frankfurt a. M. 2009; Jürgen Villers, *Die performative Wende. Austins Philosophie sprachlicher Medialität*, Würzburg 2011; Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002; Christoph Wulf u.a. (Hg.), *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim und München 2001.
6. Vgl. z. B. Wallace Berry, *Musical Structure and Performance*, New Haven 1989; Nicholas Cook, „Between Process and Product: Music and/as Performance“, in: *Music Theory Online* 7 (2), 2001; Nicholas Cook u.a. (Hg.), *Theory into Practice. Composition, Performance and the Listening Experience*, Leuven 1999; Jonathan Dunsby, *Performing Music. Shared Concerns*, Oxford 1995; Stanley Godlovitch, *Musical performance. A philosophical study*, London und New York 1998; John Rink (Hg.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, Cambridge 1995; John Rink, *Musical performance. A guide to understanding*, Cambridge 2002; Richard Taruskin, *Text and act. Essays on music and performance*, New York 1995.
7. John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge 1975.
8. Vgl. z. B. Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago und London 1998.
9. Christa Brüstle, „Performance Studies – Impulse für die Musikwissenschaft“, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006, S. 253–268, hier: S. 256.
10. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O.
11. Ebd., S. 36.
12. Ebd., S. 36.
13. Ebd., S. 37.
14. Ebd., S. 53.
15. Ebd., S. 55.
16. Vgl. ebd., S. 255f.
17. Daniel Charles, *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, Berlin 1989, S. 25.

18. Ebd., S. 27.
19. Ebd., S. 64ff. – Von einer Ästhetik der Präsenz spricht auch die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch, jedoch in anderer Gewichtung, indem sie Präsenz nicht „als erfüllte[n] Augenblick, als Moment unmittelbarer und ungebrochener Gegebenheit“ versteht. Bei ihr ist die „Erfahrung von Präsenz [...] im Gegenteil gebunden an Erfahrungen der Fremdheit, des Entzugs und des Mangels“. Doris Kolesch, „Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen“, in: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, hg. v. Josef Früchtl und Jörg Zimmermann, Frankfurt a. M. 2011, S. 260–275, hier: S. 262. – „Einer Ästhetik der Präsenz geht es vielmehr um Kräfte- und Wechselverhältnisse aller beteiligten Personen und Elemente, um die Zirkulation sozialer Energie und um Relationen der Faszination, der Interaktion, aber auch der Abstoßung. Präsenz in diesem Sinne verweist auf eine Intensität des Erlebens, die kognitive und emotionale Potentiale gleichermaßen aktiviert.“ Ebd., S. 266.
20. Daniel Charles, *Zeitspielräume*, a. a. O., S. 64.
21. Vgl. ebd., S. 67.
22. Ebd., S. 72.
23. Vgl. zu Cages wechselhaftem und meist schwierigerem Verhältnis zu Improvisation: Sabine Feißt, „John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship“, in: *Musical Improvisation. Art, Education and Society*, hg. v. Gabriel Solis und Bruno Netti, Urbana und Chicago 2009, S. 38–51; Nina Polaschegg, „Kritischer Impulsgeber. John Cage und die (freie) Improvisation“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2/2012, S. 31–33.
24. John Cage, *Silence*, Frankfurt a. M. 1995, S. 13.
25. Joëlle Léandre, *Jazz and Sounds Festival*, Gent 2010, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=XSLD-BW7ges> [Stand: 21.03.2012]
26. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 160–175.
27. Ebd., S. 170.
28. Joëlle Léandre, *Vancouver International Jazz Festival*, 2009, URL: http://www.youtube.com/watch?v=paQXLf3_UA [Stand: 21.03.2012]
29. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004.
30. Vgl. ebd., S. 36.
31. Vgl. ebd., S. 18.
32. Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1977, S. 15.
33. Vgl. Daniel Charles, *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, a. a. O., S. 74–82.
34. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a. a. O.
35. Ebd., S. 11.
36. Ebd., S. 12.
37. Daniel Charles, *Zeitspielräume*, a. a. O., S. 75.
38. Ebd., S. 76.
39. Ebd.
40. Ebd., S. 79.
41. Ebd., S. 80.
42. Ebd., S. 82.
43. Vgl. z. B. *Real Time Music Meeting*, URL: <http://www.real-time-music.de/retro.html> [Stand: 21.03.2012]; Burkhard Beins u. a. (Hg.), *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, Hofheim 2011.
44. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002, S. 9.
45. Vgl. auch Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a. M. 2004, insbesondere S. 65ff.
46. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura*, a. a. O., S. 9.
47. Ebd., S. 19.
48. Vgl. ebd., S. 224.
49. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 53.
50. Jens Greve und Annette Schnabel, „Einleitung“, in: *Emergenz. Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen*, hg. v. Jens Greve und Annette Schnabel, Frankfurt a. M. 2011, S. 7–33, hier: S. 9f.
51. Ebd., S. 25.
52. Ebd.
53. Achim Stephan, „Emergenz in sozialen Systemen“, in: *Emergenz*, hg. v. Jens Greve und Annette Schnabel, a. a. O., S. 133–155, hier: S. 140.
54. Ebd.
55. Vgl. ebd., S. 151–153.
56. Vgl. R. Keith Sawyer, „Emergenz, Komplexität und die Zukunft der Soziologie“, in: *Emergenz*, hg. v. Jens Greve und Annette Schnabel, a. a. O., S. 187–213, hier: S. 202–205.
57. Vgl. David Borgo, *Sync or swarm. Improvising music in a complex age*, New York und London 2005; Reinhard Gagel, *Improvisation als soziale Kunst. Überlegungen zum künstlerischen und didaktischen Umgang mit improvisatorischer Kreativität*, Mainz 2010; Matthias Haenisch, „Emergenz. Zu einem theoretischen Begriff aktueller Improvisationsforschung“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, hg. v. Burkhard Beins u. a., a. a. O., S. 186–201; Stefan Orgass, „Improvisation als Merkmal und Gegenstand des Musikunterrichts“, in: *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Ronald Kurt und Klaus Nümann, Bielefeld 2008, S. 183–213; R. Keith Sawyer, *Group Creativity. Music, Theater, Collaboration*, London 2003; R. Keith Sawyer, „Improvisational cultures: Collaborative emergence and creativity in improvisation“, in: *Mind, Culture and Activity*, 7 (3), 2000, S. 180–185.
58. R. Keith Sawyer, *Explaining Creativity. The Science of Human Innovation*, New York 2007; R. Keith Sawyer, *Group Creativity*, a. a. O.; R. Keith Sawyer, *Improvisational cultures*, a. a. O.
59. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 186, Fußnote 72.
60. Die Vorstellung einer autopoietischen feedback-Schleife durchzieht das gesamte Buch und kann insofern als grundlegend für Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* angesehen werden; vgl. vor allem: ebd., S. 58–126 und S. 284–294.
61. Vgl. ebd., S. 61, Fußnote 4. Einen Bezug zu Niklas Luhmanns systemtheoretischer Verwendung des Begriffs ‚Autopoiesis‘ stellt Fischer-Lichte nicht her.
62. Vgl. Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*, Frankfurt a. M. 2009, S. 50.
63. Ebd., S. 50f.
64. Ebd., S. 51.
65. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 61.
66. Ebd., S. 82.
67. Vgl. ebd., S. 186.
68. Ebd., S. 80.
69. Ebd., S. 80f.
70. Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999, S. 35.
71. R. Keith Sawyer, *Group Creativity*, a. a. O., S. 10f.
72. Komplexe Kommunikation beschreibt Sawyer in eben diesem Sinn: „In group creativity, the performance must be constantly negotiated and constructed from moment to moment. Because of unpredictability, each performer may have a different understanding of what is happening and what might happen next [...]“, R. Keith Sawyer, *Group Creativity*, a. a. O., S. 10.
73. Ebd., S. 44.
74. Matthias Haenisch, „Emergenz“, a. a. O.
75. Ebd., S. 196.
76. Ebd.
77. Ebd.
78. Ebd., S. 192.
79. Ebd.
80. Frisque Concordance, *Spellings* (CD), Berlin, Random Acoustics 1993 (RA 001).
81. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1995; Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, a. a. O.
82. Ebd., S. 24.
83. Ebd., S. 28.
84. Ebd.
85. Andrea Neumann zit. nach: „Alte Fragen neu: Form und Inhalt. Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Annette Krebs, Andrea Neumann, Serge Baghdassarians, Burkhard Beins und Axel Dörner“, in: *positionen. Beiträge zur Neuen Musik*, 62/2005, S. 8–13, hier: S. 13.
86. Burkhard Beins zit. nach: ebd., S. 13.
87. Kai Fagaschinski, „Zehn Jahre im internationalen Nichts. Über meine Zusammenarbeit mit Michael Thieke als The International Nothing“, in: *Echtzeitmusik Berlin*, hg. v. Burkhard Beins u. a., a. a. O., S. 250–257, hier: S. 254.
88. Lê Quan Ninh, *Traces of Rhythms Festival*, Tilburg, 2005, URL: www.youtube.com/watch?v=sklLDE_AMlg [Stand: 21.03.2012]
89. Ebd. Minuten 1:30–2:00 und 3:35–3:55.
90. Lê Quan Ninh: *improviser librement. abécédaire d'une expérience. Instrument*, 1998 / Revision 2010, URL: http://www.le-quanninh.net/?v=textes&cat=article&id_texte=19&initiale=l [Stand: 21.03.2012] – Übersetzung durch M. M.: „Viele Komponisten haben überhaupt keinen Kontakt mehr mit der Vibration von Musikinstrumenten, sie haben von dieser Vibration nur eine Vorstellung als einem Eldorado, von dem sie erhoffen es mithilfe geistiger Anstrengungen zu finden. Dabei vergessen sie, dass es in der Bewegung des Körpers bei der Hervorbringung von Signalen eine tellurische Energie gibt, die man nicht – oder nur sehr selten – erreichen kann, indem man die aus einer Schematisierung von Klang hervorgegangenen Parameter in einer Weise, die das Klingende in Kategorien einteilt, kombiniert. Eine Welle verfährt sich, und sei es auch nur für einen Augenblick, als ob man Poet werden würde, das heißt dazu imstande, in sich genug Tore zu öffnen, um sie mit voller Kraft zu empfangen. Man muss die Schwingung lieben, sie nicht nur denken. Und die Instrumente, die man üblicherweise als Familie der Perkussionsinstrumente klassifiziert, lassen vielleicht in besonderem Maß auf die Wildheit schließen, die man immer wieder zum Schweigen zu bringen versucht oder die man in Formen eingrenzt, in denen die kalte Mathematik vorherrscht.“
91. Vgl. Fritz Böhle und Margit Weirich (Hg.), *Die Körperlichkeit sozialen Handelns. Soziale Ordnung jenseits von Normen und Institutionen*, Bielefeld 2010.
92. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 153.
93. Ebd.

94. Tilman Küntzel, *Vorfeld – mental creation of sounds in physical expression* (Video), 2009, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=DbyTG7OJnJw> [Stand: 21.03.2012]
95. Michael Vorfeld, „Freie Improvisation versus Freie Kunst“, in: *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*, hg. v. Dieter A. Nanz, Hofheim 2011, S. 157–164, hier: S. 160.
96. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 292.
97. Peter Niklas Wilson, *Hear and Now*, a. a. O., S. 27.
98. Diese Frage behandelt das laufende Promotionsprojekt des Autors an zentraler Stelle.
99. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura*, a. a. O. S. 234.

Zusammenfassung

Musikalische Improvisation ist als performative Kunst par excellence anzusehen. Sie verfügt über keine a priori-Repräsentation jenseits ihrer Aufführung. Insbesondere zeitgenössische Ausprägungen kollektiv improvisierter Musik beziehen aus Momenten des Performativen musikalisch-ästhetische Sinnstiftung. Vor diesem Hintergrund wird kultur- und theaterwissenschaftliche Performativitätstheorie in Bezug zu aktueller Improvisationspraxis gesetzt. Anhand einiger zentraler Begriffe wird aufgezeigt, wie auf diese Weise der Blick aus performativitätstheoretischer Perspektive das musikwissenschaftliche Verständnis zeitgenössischer Improvisation schärfen kann. Behandelt werden die Themen Präsenz, Aura, Ereignis, Emergenz, Materialität und Körperlichkeit. Dabei werden teilweise auch Beispiele aus der Praxis improvisierter Musik zur Verdeutlichung der unbedingten Relevanz von Performativität für die Improvisationsforschung herangezogen.

Autor

Mathias Maschat, Studium *Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis* mit Hauptfach Musik in Hildesheim. Diplomarbeit zum Thema *Frei improvisierte Musik im Spannungsfeld von Selbstorganisation und öffentlicher Förderung. Studie zu Musikerkooperativen und zur kulturpolitischen Verankerung der improvisierten Musik in Deutschland*. Promoviert derzeit in Musikwissenschaft an der Universität Osnabrück bei Prof. Dr. Dietrich Helms als Stipendiat im Strukturierten Promotionsprogramm *Erinnerung – Wahrnehmung – Bedeutung. Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft zu Ästhetik und zeitgenössischer Improvisation*. Zuvor Tätigkeit im Referat für Musik und Theater des *Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur*, Hannover, und bei *ohrenstrand.net*, Berlin. Bei *Radio Flora* mehrjähriges Mitglied der Redaktion *Taktlos – Klassik und Experimentelles* (Sendungen zu Neuer Musik, Free Jazz, Improvisierter Musik, Fluxus und Sound Art, zudem Arbeiten im Bereich Radiokunst). Mehrjährige Tätigkeit als Musiker und Instrumentallehrer. Seit 2010 Autor für *positionen – Texte zur aktuellen Musik*.

Titel

Mathias Maschat, *Performativität und zeitgenössische Improvisation*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (15 Seiten), www.kunsttexte.de.