

Im Folgenden wird der Stand der Forschung zum Phänomen der Improvisation dargestellt. Da dieses Forschungsfeld in keiner Weise systematisiert wurde und bisher lediglich einzelne Fachzeitschriftenbeiträge oder Monographien verfasst wurden bzw. auf spezielle Fragen fokussierte Debatten stattfanden, wurde hier ein systematischer Überblick über dieses interdisziplinäre Forschungsfeld erarbeitet, der eine Basis für die Weiterentwicklung der Improvisationsforschung liefern soll.

Die gängige Definition von Improvisation lautet „ohne Vorbereitung, aus dem Stegreif Dargebotenes“ (vgl. Duden¹). Improvisieren wiederum heißt „etwas ohne Vorbereitung, aus dem Stegreif tun“. Über diese Definitionen hinaus wird eine präzisere Definition beider Termini, wie wir im Folgenden sehen werden, nicht unproblematisch. Angesichts bestehender Definitionen von ‚Improvisation‘ in den Fachlexika diagnostiziert Bruno Nettel (1998: 11): „All together, writing a definition of improvisation seems to have been more a matter of lexicographic niceties than of conceptualization. If the European musicological world agrees generally on the basic definition of improvisation, there is less agreement among standard reference works on its value, and on what it is that the reader must in the first instance be informed about, and which of its aspects are worthy of discussion.“ In der Tat liegt bis heute kein umfassendes Werk vor, das die Improvisationsforschung interdisziplinär und systematisch darstellt². Das vorliegende Kapitel will diese Lücke schließen und damit einen Beitrag für die Klärung des Begriffs der Improvisation leisten.

Eine solche Darstellung ist stets das Produkt von zugrunde liegenden Entscheidungen und impliziten Annahmen, die nicht immer thematisiert werden. Insbesondere in den Feldern, die über etablierte Systematiken und Kategorisie-

1 Dudenredaktion (Hrsg.) (2001): Duden. Mannheim u. a.: Dudenverlag, 2001 (S. 428).

2 Angekündigt für 2012 ist der erste Band des Handbook of Critical Improvisation Studies (Lewis, George E., ed.) bei Oxford University Press. Das Werk ist jedoch bisher noch nicht erschienen.

rungen verfügen, werden diese Weichenstellungen selten expliziert. Im Bereich der Improvisationsforschung ist es für die Leser/innen, die in der entsprechenden Literatur nach konzeptioneller Klärung suchen, überraschend, wie gering eine solche Systematik für das Phänomen der Improvisation entwickelt ist – und wie dringend sie demzufolge gebraucht wird. Insofern ist es sinnvoll, den systematischen Ansatz des aktuellen Kapitels zu schildern, bevor wir uns dem Stand der Improvisationsforschung widmen.

Der mittlerweile angewachsene Umfang an Literatur über Improvisation führte zur Entscheidung, nur Literatur über musikalische Improvisation zu berücksichtigen, um das Feld einzugrenzen. Die Forschungsliteratur zu musikalischer Improvisation umfasst musikwissenschaftliche, historische, psychologische, soziologische, ethnologische und philosophische Beiträge. Eine umfassende Systematisierung liegt noch nicht vor, obwohl seit Erscheinen der ersten umfangreichen Werke von Ernest Ferand (1938, 1961) und insbesondere in den letzten zwanzig Jahren das Feld einen bedeutenden Zuwachs speziell innerhalb der Musikwissenschaft erfuhr.

Eine zweite Entscheidung betrifft die konzeptuelle Differenzierung zwischen Improvisieren als Handeln und Improvisation als Produkt dieses Handelns. Entsprechend der Hauptfrage der vorliegenden Arbeit – der Charakterisierung der Improvisation aus handlungs- und interaktionstheoretischer Perspektive – wurde die Darstellung auf den Stand der Forschung über Improvisationsprozesse, also auf das Improvisieren begrenzt. Der Schwerpunkt liegt somit nicht auf der Untersuchung von als „Werke“ verstandenen Improvisationen, also auf transkribierten Improvisationen als Produkte improvisatorischen Handelns, sondern vielmehr auf der Analyse von Improvisationsdynamiken. Literatur über transkribierte Musik wurde nur mit einbezogen, sofern sie Aufschluss über den Prozess des musikalischen Improvisierens geben kann.

Eine Gliederung des Kapitels nach Disziplinen und Subdisziplinen (Musiksoziologie, Musikpsychologie, Musikgeschichte etc.), die sich mit Improvisationsforschung auseinandersetzen, lag nahe. Doch hätte dies zur Folge gehabt, dass bestimmte Subdisziplinen doppelt repräsentiert gewesen wären. So beanspruchen beispielsweise sowohl die Soziologie als auch die Musikwissenschaft die Musiksoziologie als eine eigene Subdisziplin, wie die Psychologie und die Musikwissenschaft sich die Musikpsychologie vorbehalten. Auch ließen sich in zahlreichen Fällen Forschungsbeiträge in verschiedene Disziplinen bzw. Subdisziplinen einordnen. Eine Einteilung des Kapitels nach Disziplinen und Subdisziplinen hätte somit zur Folge gehabt, dass ein und dieselbe Schrift mehrfach hätte zitiert werden müssen. Insofern schien es sinnvoller zu sein, das Phänomen des Improvisierens aus einer interdisziplinären Perspektive zu erfassen und es entlang handlungstheoretisch relevanter Eigenschaften darzustellen, die in der Fachliteratur als seine konsti-

tutiven Charakteristika postuliert werden, und dabei von disziplinären Grenzen abzuweichen. Damit wurde eine eigene Systematik für die Darstellung der Improvisationsforschung entworfen, die die allgemeinen Definitionen von Improvisation als Improvisieren sowie die Eigenschaften des Improvisierens als Handeln präsentiert, wie sie sich in der Fachliteratur finden (vgl. 2.1.). Nachfolgend (vgl. 2.2) wird die für die Improvisationsdebatte prägende Unterscheidung zwischen relativer und absoluter Improvisation diskutiert. Im Anschluss daran werden die bestehenden handlungstheoretischen Improvisationsmodelle beschrieben (vgl. 2.3). Diese Systematisierung der Literatur über Improvisation soll der interdisziplinären Theoriebildung insofern einen Impuls geben, als sie eine Begriffsklärung entlang der handlungstheoretischen Perspektive erlaubt. Dabei wird deutlich, dass die Musikwissenschaft in historischer, systematischer und ethnologischer Perspektive den größten Umfang an Forschungen aufweist. Dagegen befindet sich die Soziologie noch am Anfang einer eigenständigen Improvisationsforschung.

2.1 Allgemeine Definitionen und Eigenschaften von Improvisation als Handeln

Für Ernest Ferand (1961: 5), der die erste grundlegende Studie über die Geschichte von Improvisationspraktiken in der westlichen Musik verfasste, ist Improvisation „stets eine treibende Kraft im Hervorbringen neuer Formen, und jede musikgeschichtliche Darstellung, die sich ausschließlich auf die in Schrift oder Druck überlieferten praktischen und theoretischen Quellen stützt, ohne das improvisatorische Moment in der lebendigen Musikpraxis zu berücksichtigen, muß notgedrungen ein unvollständiges, ja verzerrtes Bild der tatsächlichen Musikübung bieten“. In der Tat ist der Begriff der Improvisation laut Christian Kaden (1993: 47) historisch dadurch geprägt, dass er „für akademische Musikwissenschaft eine Art kategoriale[n] Geisterfahrer“ darstellt, da er quer zur „eigentlichen Richtung des Erkenntnisinteresses“ liegt (vgl. auch Nettl 1974: 1; 1998: 1). Für Nicholas Cook (2004: 7) gründet diese Tendenz auf dem Umstand, dass die „Western ‚art‘ musicology“ vor allem geschriebene Texte untersucht und somit nur die eine Seite des musikalischen Materials erforscht, während sie die andere vernachlässigt: diejenige der Performanz. Die Etymologie des Begriffes „Musikologie“ weckt für Cook die Vorstellung von Musik als Text: „then it is almost inevitable that you will think of performance as reproduction, as the representation in sound and time of something that has its own autonomous existence independent of performance. [...] The need then, is to prise apart the notions of music and text“ (ebd.: 7). Eines

der bislang unerreichten Ziele der Musikologie besteht darin, Musik konzeptuell als Performanz zu erfassen, d. h. Musik, wie sie im alltäglichen Leben praktiziert und erfahren wird. Deswegen versucht Cook, eine Musikologie der Performanz („a musicology of performance“) zu entwickeln.

Was ist in der Fachliteratur mit „Improvisation“ gemeint? Aus historischer Perspektive bemerkt Thomas Seedorf (1996: 569), dass den Begriff „Improvisation“ erstmals Jean-Jacques Rousseau in seinem *Dictionnaire* (2008 [1768]: 252) auf Musik bezieht. Dieser versteht unter Improvisieren „das Verfertigen und Singen von Liedern, Arien und Texten aus dem Stegreif, welche üblicherweise von einer Gitarre oder einem ähnlichen Instrument begleitet werden. In Italien gibt es nichts Gewöhnlicheres, als zu beobachten, wie zwei Masken sich begegnen, sich die Stirn bieten, sich attackieren und kontern unter Verwendung der Strophen derselben Arie, mit einer Lebendigkeit des Dialoges, des Gesangs, der Begleitung, von welcher man Zeuge sein muss, um sie zu verstehen.“³ Nur allmählich konnte sich der Begriff „Improvisation“ gegen andere Begriffe wie etwa „Fantasieren“ durchsetzen. Seine heutige Bedeutung scheint er erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten zu haben (vgl. Seedorf 1996: 569).

Was macht das Wesen der Improvisation als Improvisieren aus? In der Fachliteratur wird in den seltensten Fällen zwischen Improvisation und Improvisieren unterschieden, weshalb es vorkommt, dass Texte, deren Autoren selbst den Begriff „Improvisation“ verwenden, im Folgenden unter der Rubrik „Improvisieren“ behandelt werden. Das Phänomen des Improvisierens zeichnet sich durch mehrere Eigenschaften aus, die die folgende Darstellung strukturieren: 1) die Gleichzeitigkeit von Erfinden und Ausführen, 2) die Undeterminiertheit bzw. Unfixiertheit, 3) Kreativität, 4) Spontaneität, 5) Automatismus, 6) den Interaktionsbezug. Der Unterschied der Improvisation zur Komposition stellt einen zentralen Topos der Forschungsliteratur dar und wird hier entsprechend in einem Exkurs (Exkurs: Komposition und Improvisation) ausgeführt. Darüber hinaus wird in der Fachliteratur im Hinblick auf weitere Kriterien zwischen relativer und absoluter Improvisation unterschieden (vgl. 2.1.4).

Mit den Momenten der Zeitlichkeit und der Undeterminiertheit werden zwei zentrale Eigenschaften des Improvisierens diskutiert, die insofern den Kern des Improvisierens ausmachen, als sich die anderen oben aufgeführten Eigenschaften

3 „IMPROVISER – C'est faire & chanter impromptu des Chansons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une guitare ou autre pareil instrument. Il n'y a rien plus de commun en Italie, que de voir deux Masques se rencontrer, se défier, s'attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même Air, avec une vivacité de Dialogue, de Chant, d'Accompagnement dont il faut être témoin pour la comprendre.“

von ihnen ableiten lassen. Dass Zeitlichkeit im Sinne von simultanem Erfinden und Ausführen von Musik einerseits und Undeterminiertheit andererseits als zentrale Eigenschaften des Improvisierens betrachtet werden, bedeutet, dass sie in der Fachliteratur als Kriterien definiert werden, um Improvisieren von Nicht-Improvisieren zu unterscheiden. Beide Eigenschaften werden meistens nicht getrennt betrachtet, sondern als eng miteinander verbunden, weshalb die hier vorgenommene Trennung analytischer Natur ist. Die zeitliche Dimension des Improvisierens wird in der Literatur über Improvisation weitaus seltener analysiert als die der Undeterminiertheit. Beide Eigenschaften werden darüber hinaus bei vielen Autoren implizit oder explizit in einer unterschiedlich verstandenen Kausalrelation gedacht, so dass in manchen Fällen die Undeterminiertheit zu Synchronizität und in anderen Synchronizität zu Undeterminiertheit führt. Am häufigsten jedoch findet sich die Annahme einer Kausalität, der gemäß dasjenige, was nicht determiniert ist, in Echtzeit ausgeführt werden muss.

2.1.1 Gleichzeitigkeit (Synchronizität) von Erfinden und Ausführen

Schon in der oben zitierten Definition von Rousseau ist das zeitliche Kriterium für die Definition des Improvisierens von zentraler Bedeutung, und dieser Fokus setzt sich in der weiteren Literatur fort. Dieses Kriterium besagt, dass Improvisieren das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik ist. In seiner grundlegenden Studie über die Geschichte von Improvisationspraktiken in der westlichen Musik definiert Ernest Ferand Improvisation als „das spontane Erfinden, Gestalten und gleichzeitige Ausführen von Musik“, das so alt wie Musik selbst sei (1961: 5). Es ist dieses zeitliche Kriterium, das die Trennlinie zwischen Improvisieren und Nicht-Improvisieren festlegt. Ob Improvisation vorliegt oder nicht, hängt somit davon ab, „ob Erfindung und Ausführung tatsächlich zusammenfallen, also eine untrennbare Einheit bilden“ (ebd.: 6). „[D]as innerste Wesen der Improvisation“ sei dort zu suchen, „wo Meditation und Exekution unmittelbar miteinander verbunden sind“, (ebd.: 22). Da für Ferand „unendlich viel Übergangsmöglichkeiten von echter zur Scheinimprovisation“ existieren, liegt das Unterscheidungskriterium zwischen beiden darin, ob „wirkliche Spontaneität“ oder „sorgfältige Vorbereitung der veränderten Wiedergabe“ vorliegt (ebd.: 6). Hier ist also das zeitliche Zusammenfallen von Erfinden und Ausführen eine Folge der Abwesenheit von Vorlagen, also von Undeterminiertheit.

Das zeitliche Kriterium für die Definition von Improvisieren greift die auf Ferand folgende Literatur auf – so etwa Ekkehard Jost (1979: 55), der Improvisation als „[z]

zeitliches Zusammenfallen von musikalischer Erfindung und klanglicher Realisation“ bestimmt. Ähnlich wie Ferand verbindet Jost das zeitliche Kriterium mit dem der Undeterminiertheit, da für ihn Improvisation das Gegenüber von „Reproduktion von Vorgedachtem“ (ebd.) darstellt. In ähnlichem Sinne ist für Carl Dahlhaus (1979: 23) die Improvisation „musikalische Produktivität aus dem Augenblick heraus“.

Auch für die Begriffsbestimmung von Rudolf Frisius (1996: 540) ist die zeitliche Dimension des musikalischen Handelns zentral: „Unvorhergesehen oder unvorhersehbar kann die klangliche Realisation von Musik dann sein, wenn in ihr die Vorgänge der Erfindung und Ausführung zeitlich zusammenfallen.“ Er sieht die Gleichzeitigkeit von Erfinden und Ausführen beim Improvisieren als Folge der Undeterminiertheit: „Im engeren Wortsinn bezieht sich der Begriff ‚unvorhergesehen‘ auf sichtbare und/oder an visuell geprägten Vorerwartungen messbare Handlungen. Im Zusammenhang der Musik bezieht sich der Aspekt des Unvorhergesehenen, wenn er im engeren Sinne diskutiert wird, auf das Fehlen einer schriftlichen Vorlage, wie sie in der abendländischen Musiktradition als Substrat der Komposition vorausgesetzt wird. In diesem engeren Sinne ließe sich der Begriff Improvisation nicht auf weite Bereiche der außereuropäischen Musik, der Populärmusik, des Jazz und der Kunstmusik des 20. Jh. (insb. der Elektroakustischen Musik) beziehen“ (ebd.: 539).

Handlungstheoretisch übersetzt bedeutet das zeitliche Zusammenfallen von Erfinden und Ausführen, dass Entwerfen und Handeln nicht in unterschiedlichen Momenten stattfinden, sondern eine zeitliche Einheit bilden, als handelndes Entwerfen bzw. als entwerfendes Handeln. Dieser Aspekt des Improvisierens ist deswegen zentral für die vorliegende Studie, weil sie sich auf Handeln und somit auf die klangliche Realisation von Musik durch Akteure konzentriert, wobei aleatorische Klänge, die als Resultat nicht-menschlichen Handelns entstehen (wie zum Beispiel akustische Naturereignisse oder computergenerierte Musik etc.), nicht berücksichtigt werden. Die handlungstheoretischen Folgen dieser Ausrichtung werden in den Kapiteln 3 und 6 ausführlich diskutiert.

2.1.2 Undeterminiertheit

Wie wir sahen, definiert Ferand (1961: 5) Improvisation als zeitliches Zusammenfallen von Erfinden, Gestalten und Ausführen. Er führt jedoch in historischer Perspektive die Notwendigkeit von Improvisationspraktiken auf das Nicht-Vorhandensein aufgezeichneter Musik zurück, das „ein immerwährendes Neuschaffen und Umformen von bekannten vokalen oder instrumentalischen Weisen zur Folge“ hatte, „oft aus altüberliefertem Tonmaterial, aus Melodiemodellen, die im musikalischen Unterbewusstsein eines Stammes oder Volkes lebten“ (ebd.). Das Kriterium der

Gleichzeitigkeit ist somit insofern eine Folge der Undeterminiertheit/Unfixiertheit, als die fehlende Möglichkeit der Fixierung der „Kompositionen“ zu spontanen musikalischen Äußerungen führen musste.

Für Ferand steht somit Improvisieren im Gegensatz zu Fixiertheit, also dem Ausführen einer Komposition bzw. von fixierten musikalischen Elementen. Er konzentriert sich im weiteren Verlauf seines Textes weniger auf das Kriterium der Zeitlichkeit als vielmehr auf das der Undeterminiertheit und präsentiert eine geschichtliche Darstellung der Improvisationspraxis in der abendländischen Musik (sowohl im Gesang als auch in der Instrumentalmusik, sowohl Solo- als auch Chor- und Gruppenimprovisation), von der frühkirchlichen Musik bis ins 19. Jahrhundert. Hierbei wird deutlich, dass Improvisieren für Ferand dort stattfand, wo je nach Gattung – und über unterschiedlich festgelegte (schriftlich fixierte oder auswendig gelernte) musikalische Elemente (wie Melodien, Rhythmen, Motive etc.) hinaus – Regeln Freiräume für die Musizierenden offen ließen. So leitet Hermann-Christoph Müller aus Ferands Definition ab: Als eine „Form musikalischer Indetermination“, d. h. „als ‚das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik ohne offenkundige unmittelbare Vorbereitung‘ ist die Improvisation per definitionem eine in Bezug auf die Aufführung unbestimmte Musik“ (Müller 1994: 79).

Das Kriterium der Undeterminiertheit bestimmt Improvisieren also als das Ausführen von Musik bzw. von musikalischen Parametern, die vor dem Musizieren noch nicht fixiert bzw. vorkomponiert sind. Je nachdem, in welchem Ausmaß im Voraus festgelegte musikalische Elemente vorliegen, unterscheidet Ferand zwischen relativer, partieller sowie eingerahmter Improvisation einerseits und absoluter, freier Improvisation andererseits – eine Unterscheidung, die sich in der darauffolgenden Literatur wieder findet (vgl. 2.2). Die Technik der Improvisation macht sich für diesen Autor „die horizontalen Möglichkeiten der (mit vielerlei Namen bezeichneten) Ausschmückung und Veränderung einer melodischen Linie ebenso zunutze wie die vertikalen des (ebenfalls durch zahlreiche Ausdrücke gekennzeichneten) Hinzufügens von Zusatz-, Gegen- und Begleitstimmen oder von Akkorden. Durch die Kombination dieser Möglichkeiten werden bestehende Formen der Vokal- und Instrumentalmusik abgewandelt, oder es entstehen neue Formen des solistischen und Gemeinschaftsmusizierens“ (ebd.).

Kaden (1993: 49) dagegen sieht „weder Schriftlosigkeit noch produktives Hier-und-Jetzt als verlässliche Indikatoren für Improvisation“ an, weshalb für ihn das Stegreif-Organum des frühen Mittelalters, die Diskant- und Fauxbourdonpolyphonie des 15. Jahrhunderts, die strikt determinierten Verzierungs- und Verzierungstechniken, wie sie der Aufführungspraxis des Barockzeitalters geläufig sind, keine Improvisationen im eigentlichen Sinne darstellen, sondern höchstens nicht schriftlich fixierte Musik. Die Undeterminiertheit des Improvisierens bezieht sich für Kaden auf die „Ent-

wicklungsart“ improvisierter Musik. So könne die musikalische Improvisation als fraktale Struktur verstanden werden, weil solche Strukturen sich nicht gegen das Chaos durchsetzen, sondern sich mit ihm entwickeln: Ein Baum beispielsweise wächst in den Himmel, indem er sich – anders als eine Hochhauskonstruktion – in voraussagbarer, jedoch nicht vorhersehbarer Weise verzweigt (vgl. ebd.: 57). Ingrid Monson (1996: 140-143, insb. 143) zeigt anhand von Beispielen, wie die interaktive Komponente von Improvisationsprozessen die Undeterminiertheit der Improvisationen gleichzeitig bedingt und löst. Diese Kalkulierbarkeit des Zufalls, „das Wirken des Chaos innerhalb abgesteckter Bezirke“ (Kaden 1993: 58) gehöre zu den Konstitutiva der Improvisation. Unbestimmtheit kennzeichnet für Kaden das Improvisieren, weil es ein „Dasein des So-und-auch-anders“ sei – ein Ausdruck, der sich auch bei Niklas Luhmann (1987: 184) findet. „Wer immer sich improvisatorisch verhält, musiziert gleichsam auf Widerruf. Er trifft seine Wahl [...], aber er behält vor Augen und Ohren, dass es eine Wahl ist und dass er beim nächsten Mal andere Möglichkeiten ergreifen kann“ (Kaden 1993: 51). So ist ein wesentliches improvisatorisches Verfahren für Kaden die „Herbeirufung syntaktischer Schwebezustände durch Entscheidungen von geringer Wahl-Breite, aber hohe Folge-Dichte“ (ebd.: 56). Komponierte Musik dagegen strebe nach dem „So-und-nicht-anders-Sein“ und schiebe das Veränderliche an den Rand (vgl. ebd.: 52). Improvisation bleibt somit für Kaden „im Unbeendeten, Unvollendeten; sie lebt, sich selbst stets relativierend, in und mit Variabilität als ihrem Ideal“ (ebd.: 51). Ziel des Improvisierens sei es, eine Freiheit zu erlangen, die ungeachtet ihrer Grenzen „immer“ besteht. So werde in der Struktur improvisierter Stücke „eine überschaubare Anzahl von Alternativen sichtbar [...], (meist zwei oder drei) [...] an denen es genau deshalb ex improviso, so und auch anders gehen kann“ (ebd.: 56).

Die Unbestimmtheit des Improvisierens hat zur Folge, dass – wie Frisius (1996: 538-539) feststellt – sowohl für die Musizierenden als auch für die Zuhörenden nicht antizipierbar ist, was im nächsten Moment gespielt wird: „Improvisation bedeutet im allgemeinen Sprachgebrauch unvermutetes, unvorbereitetes, im lat. Wortsinne (adjektivisch *improvisus*, adverbial *ex improviso*) unvorhergesehenes Handeln, genauer: eine Handlung (u. U. auch das Ergebnis einer Handlung), die in wesentlichen Aspekten als unvorhergesehen (eventuell auch unvorhersehbar, lat. *improvisibilis*) erscheint – und zwar nicht nur für die von der Handlung betroffene(n) Person(en), sondern auch für die handelnde(n) Person(en)“.

In der Fachliteratur besteht jedoch keine Einstimmigkeit bezüglich der Frage, was genau im Falle der Improvisation undeterminiert bzw. unfixiert ist. Für Frisius (1996: 539) beispielsweise unterscheidet sich musikalische Improvisation im engeren Sinne von mittels traditioneller Notenschrift fixierter Komposition dadurch, dass mindestens ein in deren Notationssystem primärer Parameter (d. h. Tonordnung

oder Zeitordnung, die jeweils von Einzelwerten bzw. ihren Konstellationen ausgehend fixiert sind) nicht exakt vorhersehbar ist (vgl. auch Oliveira Pinto 1998a: 239). „Die eventuelle Unvorhersehbarkeit sekundärer Merkmale, z. B. in Details der Phrasierung, Artikulation, Tempogestaltung und Klangfärbung, ist in diesem Falle primär nicht der Improvisation, sondern der Interpretation zuzurechnen, die bestimmte Anforderungen der Aufführungspraxis zu erfüllen hat, während von Improvisation nur dann gesprochen werden kann, wenn über diese Anforderungen hinaus Unvorhersehbarkeit gewährleistet ist“. Improvisation ist somit für Frisius nicht jeder kontingente, nicht festgelegte und nicht vorhersehbare Aspekt musikalischen Handelns, sondern liegt nur in dem Fall vor, in dem sich die Undeterminiertheit auf primäre musikalische Parameter bezieht. Interpretation ist für ihn keine Improvisation, weil sie sich auf sekundäre musikalische Merkmale bezieht, obwohl auch hier nicht eindeutig festgelegte Aspekte vorhanden sind, die jedoch nur zu einem geringen Grad der Improvisation führen. Nichtsdestoweniger schließen sich für Frisius (1996: 539) die Begriffe der Komposition und der Improvisation in bestimmten Hinsichten nicht gegenseitig aus, auch dann nicht, wenn eine Komposition im Sinne eines schriftlich fixierten Notentextes vorliegt: einerseits weil auch eine Improvisation – als Hörprotokoll fixiert – als Komposition fungieren kann, andererseits weil Möglichkeiten der Improvisation in der Aufführung zugelassen sein können.

Frisius' Kriterium, dass Improvisation stattfindet, wenn die primären Parameter nicht fixiert sind, relativiert Dahlhaus (1979: 14), wenn er schreibt: „In der Improvisation erscheinen, ohne dass es ihr als Mangel vorgeworfen würde, die peripheren Toneigenschaften als gleichberechtigte oder sogar als wesentliche; die Art der Darstellung ist ebenso entscheidend oder sogar entscheidender als der Gedanke, der als Substrat dient“. Für Claus-Ernst Behne (1992: 42) wiederum ist Dahlhaus' These – die dessen kritische Einstellung gegenüber der Improvisation zeige – äußerst gewagt und nicht fundiert, da sie, „wenn man beispielsweise die Klangfarbe als periphere Eigenschaft betrachtet, seit Schönberg auch auf einen großen Teil der neueren Musik zuträfe“.

Die theoretische Trennung zwischen Improvisation und Nicht-Improvisation relativieren Autoren und Autorinnen wie Nicholas Cook (2004: 17), Tiago de Oliveira Pinto (1998b: 240) oder Ed Sarath (1996: 21). Carol Gould und Kenneth Keaton (2000: 143) argumentieren, dass Jazz- und Klassikperformer ihre Stücke interpretieren und daher improvisieren. Insofern unterscheiden sich Jazz- und Klassikaufführungen eher graduell denn kategorial. Die Differenz liege darin, dass Jazz prinzipiell Improvisation ermögliche, während in klassischen Aufführungen diese „improvisatorischen“ Verhandlungen während der Proben stattfänden und nicht mehr in der eigentlichen Aufführung. Für Cook ist der gesamte Prozess der

Probeaufführungen einer des Verhandelns von Wegen, um Tonhöhen oder Rhythmen zu ändern. Die Probe hat dabei die Funktion, das Resultat der Verhandlungen zu festigen und den Anteil an Improvisation in der Aufführung zu reduzieren – was für den Jazz nicht gilt.

Auf einen weiteren Aspekt des Improvisierens bezüglich der Spannung zwischen Determiniertheit/Undeterminiertheit macht Tiago de Oliveira Pinto (1998a: 238) aufmerksam: auf die Spannung zwischen der „Objektivität feststehender Modelle bzw. Systeme und der Subjektivität spontanen Produzierens“, die das Wesen der Improvisation ausmache (vgl. Oliveira Pintos Modell in 2.3). Die Untersuchung der nötigen Balance zwischen „doing your own thing“ und „sticking to the rules“ betrachtet auch Bruno Nettl (1998: 16) als eine tragfähige Herangehensweise an die Analyse des Improvisierens. Frisius (1996: 540) schlägt im Hinblick auf diese Spannung folgendes Kriterium für die Unterscheidung zwischen Improvisation und Nicht-Improvisation vor: Für ihn fallen unvorhergesehene (unerwartete) oder unvorhersehbare (unerwartbare) Ereignisse im Verlaufe einer musikalischen Live-Darbietung nur dann in den Bereich der Improvisation, „wenn sie auch in Kenntnis vorgegebener Regeln, Verabredungen oder Notationen in wesentlichen Aspekten nicht voraussehbar (erwartbar) sind, weder von den Ausführenden noch von den Hörern.“

Die Improvisierenden lösen für Nettl (1974) die Spannung zwischen dem Befolgen von Regeln bzw. Notationen einerseits und improvisatorischer Freiheit andererseits, indem sie sich auf bestimmte musikalische Modelle stützen. Insofern betrachtet er alle Musikformen als „having basic musical entities which exist and are performed, rather than dividing music into ‚fixed‘ and ‚improvised‘ types“ (ebd.: 9). In der Tat ist für diesen Autor allen Improvisationsprozessen die Verwendung von unterschiedlichen Formen von *models* gemeinsam, die sich in Bezug auf Dichte („density“) und Hörbarkeit („audibility“) unterscheiden. ‚Dichte‘ meint die Distanz zwischen points of reference in der Performanz eines Musikstückes (vgl. ebd.: 13). Je dichter das von der oder dem Musikschaaffenden verwendete Modell ist, desto weniger tendiert sie bzw. er dazu, von Performanz zu Performanz zu variieren – und umgekehrt. Nettls Beitrag eignet sich für die Erklärung von Formen der partiellen Improvisation; absolute Improvisation – die sich für manche Autoren beispielsweise im Free Jazz konkretisiert – lässt sich mit seinem Modell hingegen schwer konzipieren (vgl. ebd.: 17), weil diese nicht auf der Basis von *models* stattfindet.⁴ Nettl geht

4 Seine Forschungsfragen verdeutlichen seine Annahmen, so wenn er z. B. fragt: „To what extent does the model comprise the material that is actually heard by the student or performer?“ (vgl. Nettl 1974: 15). Er sucht eher nach dem Vorgegebenen als nach dem Neuen. In der Perspektive des Lernens ist es sicherlich der Fall, dass „the student must

davon aus, dass Improvisation stattfindet, wenn Unbestimmtheiten freien Raum für Variation eröffnen. Die Untersuchung des Improvisierens aufgrund von *models* im Sinne Nettls kann jedoch insofern als problematisch angesehen werden, als die Suche nach *models* der Suche nach dem Determinierten gleicht, die die undeterminierten Aspekte entweder als Devianz wahrnimmt oder im schlimmsten Falle nicht konzeptualisieren kann. Ihm entgeht dieses Problem nicht: Am Ende seines Aufsatzes macht er darauf aufmerksam, dass die meisten Studien der nicht-westlichen Musik sich mit der Identifikation und Explikation von *models* beschäftigten statt mit der Art und Weise, in der die Musizierenden sich mit einem *model* auseinandersetzen und von ihm abweichen (vgl. ebd.: 19). In einem späteren Aufsatz relativiert bzw. „flexibilisiert“ Nettle (1998) das oben beschriebene Modell, indem er davon ausgeht, dass der oder die musikalisch Improvisierende von einem point of departure (1998: 15) aus improvisiere. Er nennt mehrere solcher points of departure, die sich von „themes, tunes, and chord sequences“ zu „forms“ erstrecken, von „a vocabulary of techniques“ zu „a vocabulary of motifs and longer materials“, von „what is easy or ‚natural‘ for the hand“ zu „what is intellectually complex“ (ebd.: 15-16).

Vom Standpunkt der Handelnden aus spielt bezüglich der Determiniertheit/Undeterminiertheit der Improvisation die (Lern-)Erfahrung eine wesentliche Rolle, sodass sich der Improvisationsprozess anders gestaltet, je nachdem, wie erfahren die Musizierenden sind. So zeigt Cook (2004: 14), dass Schüler des Jazzklaviers in früheren Lernphasen dazu tendieren, ununterbrochen gelernte Phrasen zu spielen: „once embarked on this phrase, the player is committed to continue to the end, no matter what happens; in short, it is a ‚jazz cliché‘“, (ebd.: 14). Im Kontrast dazu gehen erfahrene Improvisatoren und Improvisatorinnen mit der „gleichen“ Musik anders um: „the long phrase [das cliché] is broken up into smaller groups of notes, each with a refresh point, creating the possibility each time of other continuations, other real-time decisions based on the unfolding of events.“ Diese viel intimere Verbindung zwischen Hören und Spielen entspricht für Cook (ebd.: 15) dem, was David Sudnow (1978: 152) „mit den Fingern Singen“ nennt. Das Gleiche meint Paul Berliner (1994: 217), wenn er schreibt: „Under the soloist’s extraordinary powers of concentration, the singing and visualizing aspects of the mind attain a perfect unity of conception with the body [...]. No lead time separates conception from expression, and the gap between intention and realization disappears“. Aus genau diesem Grund bezeichnet Berliner (ebd.: 227-229) die Jazz-Tunes, die Patterns

in some way learn the model before he can improvise upon it“ (vgl. ebd.; auch Berliner 1994-285). Spannender ist jedoch die von Nettle am Ende seines Beitrags selbst aufgeworfene Frage, wie der oder die Improvisierende lernt, sich vom Modell abzuwenden (vgl. ebd. 19).

etc. als Vehikel der Improvisation. Wir dürfen davon ausgehen, dass der Grad der Erfahrung ähnlich wie im Jazz in allen weiteren (improvisatorischen) Genres eine vergleichbar bedeutende Rolle für die Freiheit und Spontaneität des musikalischen Echtzeitkomponierens spielt.

Exkurs: Komposition und Improvisation

Nettl (1998: 10) stellt angesichts der gängigen Definitionen von „Improvisation“ in musikwissenschaftlichen Lexika fest, dass Konzept und Status der Improvisation sowohl für die Musiker/innen als auch für die Musikologen und Musikologinnen maßgebend durch ihre Beziehung und Kontrast zu Komposition bzw. Präkomposition (precomposition) geprägt sind. Doch bleibt die Unterscheidung zwischen den Begriffen Aufführungspraxis (performance practice), Improvisation und Komposition für ihn eine ungelöste Frage (ebd.: 12).

In der Tat ist die Debatte um die Gegensätzlichkeit von Komposition und Improvisation in der Fachliteratur sehr verbreitet. Für Verwirrung sorgt in dieser Diskussion, dass „Komposition“ mit verschiedenen Konnotationen verwendet wird. So wird Improvisation in zweierlei Hinsicht als Gegensatz zur „Komposition“ begriffen, die es explizit zu unterscheiden gilt – was in den Texten nicht immer der Fall ist. Einerseits heben manche Schriften den Unterschied zwischen „Komposition“ und „Improvisation“ auf der Ebene der Performanz hervor, wobei das Improvisieren einen Gegensatz zum Spielen (Interpretieren) komponierter Musik darstelle. Diese Variante der Unterscheidung zwischen „Komposition“ und „Improvisation“ führt zu weiteren Debatten: Während einige Autoren die Trennung zwischen beiden Formen des Musizierens im Grad der schriftlichen Fixiertheit erkennen, die die Vorlage für die Ausführung darstellt, ziehen andere dieses Kriterium in Zweifel, weil nicht schriftlich fixierte Musizierarten – wie sie in von Mündlichkeit geprägten Kulturen vorkommen – trotzdem auf fixierte Elemente (wie beispielsweise Modelle, Patterns etc.) zugreifen. Der Begriff der Interpretation ist hier insofern zentral, als er auf die Existenz einer schriftlichen oder mündlichen Vorlage (die Komposition) und auf ihre Aufführung verweist, während bei der Improvisation keine mündliche oder schriftliche Vorlage vorhanden sei. Andererseits wird Improvisieren oft mit dem Komponieren verglichen und je nach Autor entgegengesetzt oder als ähnliche Aktivität betrachtet. Da Improvisieren das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik ist, ist Performanz dabei immer präsent, was die Unterscheidungen noch komplizierter macht.

Im Folgenden wird ein Systematisierungsversuch anhand der von mir vorgeschlagenen Unterscheidung der beiden Konnotationen von „Komposition“ (als

Aufführen einer Komposition und als Komponieren) sowie deren Bezug zum Improvisieren vorgestellt. Einerseits werden Texte bzw. Textstellen angeführt, die sich auf den Unterschied zwischen dem Spielen komponierter bzw. improvisierter Musik beziehen, andererseits solche herangezogen, die sich auf den Unterschied zwischen Komponieren und Improvisieren beziehen. In den seltensten Fällen wird die von mir vorgeschlagene Unterscheidung explizit reflektiert.

Den Anfang machen Autoren bzw. Textpassagen, die sich auf den Unterschied zwischen dem Spielen komponierter bzw. improvisierter Musik beziehen:

Müller (1994) untersucht den Unterschied zwischen Komposition und Improvisation als schaffenspsychologische Kategorien, weshalb ihn der Kontrast bzw. die Ähnlichkeit zwischen Komponieren und Improvisieren interessiert. Doch reflektiert er immer wieder den Performanzaspekt dieser Unterscheidung. So besteht für ihn der Vorteil der Unterscheidung zwischen Komposition und Improvisation darin, dass – trotz aller Wechselbeziehungen – „der musikalisch produktive von dem reproduktiven Aspekt getrennt wird und dass beide sowohl isoliert als auch in ihrer Wechselwirkung betrachtet werden können“ (ebd.: 80). Müller betont jedoch, dass die improvisatorische Tätigkeit nie ausschließlich reproduktiv sei. Eine solche Behauptung lasse sich „aufgrund der Tatsache, dass sie eine Teilmethode der kompositorischen Arbeit sein kann, nicht aufrechterhalten“ (ebd. 82; vgl. auch Oliveira Pinto 1998a: 240). Hier scheint Müller eher auf den Unterschied zwischen dem Spielen komponierter und improvisierter Musik Bezug zu nehmen, da der reproduktive Aspekt der Musik eher in der Performanz als in der Komposition präsent ist.

Nettl (1974) geht für die komparative Untersuchung von Improvisation in verschiedenen Kulturen nicht vom Antagonismus von Komposition und Improvisation aus, sondern betrachtet diese als Extreme eines Kontinuums. Aus seiner Perspektive improvisieren alle Ausführenden (performers) bis zu einem gewissen Maß. Somit widerlegt er die Idee, dass Improvisation ein vom Spielen komponierter Musik getrennter Prozess wäre (vgl. auch Béhage 1980: 118). Es handelt sich hier um den Performanzaspekt, um den Unterschied zwischen dem Spielen komponierter und improvisierter Musik: „One approach that sets off improvisation from composition, and that helps the understanding of the improvisatory processes of individual performances as well as established practices, involves the identification of a point of departure [...] which the improviser uses as a basis for his or her art. Used in a number of studies of music in several cultures, this approach comes closest to providing a paradigmatic method for improvisation research. These points of departure or models exhibit enormous variety throughout the world“ (Nettl 1998: 13). Beispiele für points of departure sind thematisches Material und standardisierte Formen, beispielsweise Changes und Tunes im Jazz in der westlichen Musik (vgl.

ebd.: 13) sowie der Radif für klassische persische Musik, verbal building blocks in südslawischen epischen Traditionen oder im arabischen Taqsim etc. (vgl. ebd.: 13-15.). „It may be stated as an article of faith that improvisers always have a point of departure, something which they use to improvise upon. There are many types, extending from themes, tunes, and chord sequences to forms, from a vocabulary of techniques to a vocabulary of motifs and longer materials, from what is easy or ‚natural‘ for the hand to what is intellectually complex“ (ebd.: 15-16). Dabei prognostiziert Nettl, dass für die Analyse der Improvisation wahrscheinlich der Anspruch einer einfachen Demarkationslinie zwischen Improvisation und Präkomposition aufgegeben werden müsse.

Dahlhaus (1979: 15-16) schließlich greift den Performanzaspekt bezüglich des Unterschieds zwischen dem Spielen komponierter und improvisierter Musik auf und betrachtet sowohl absolute Komposition – restlos fixierte Musik, die keinen Raum für Interpretation zulässt – als auch absolute Improvisation – in der gar keine Vorlagen wirksam sind und absolute Spontaneität herrscht – als Utopien. Insofern bestehen in der musikalischen Praxis immer Mischformen der komponierten und improvisierten Musik in unterschiedlicher Gradierung.⁵

Folgende Reflexionen beziehen sich wiederum auf den Unterschied zwischen Komponieren und Improvisieren:

Für John Sloboda (1985: 139) unterscheiden sich Komposition und Improvisation (Komponieren und Improvisieren) dadurch, dass beim Improvisieren eine Menge formaler Restriktionen vorhanden ist, die einen „Entwurf“ bzw. ein „Skelett“ für die Improvisation bereit stellen. Die oder der Improvisierende verwendet ein Modell, das in den meisten Fällen von der jeweiligen Kultur bereitgestellt wird, und schmückt es in verschiedenster Weise aus. Sloboda vergleicht das Improvisieren mit dem Sprechen und insbesondere mit dem Erzählen von Geschichten, in dem frames vorhanden seien, die ihr Äquivalent in den melodischen und harmonischen Rahmen fänden (ebd.: 140). Erzählstrukturen setzt er wiederum mit musikalischer Form gleich (ebd.: 141).

Aufgrund der Tatsache, dass in Improvisationsprozessen das Erfinden und das Ausführen gleichzeitig stattfinden, macht Keith Sawyer (1992: 253) darauf aufmerksam, dass in der improvisatorischen Kreativität der kreative Prozess und das resultierende Produkt zusammen auftreten, was einen relevanten Unterschied zur kompositorischen Kreativität bedeutet, die einen langen Zeitraum umfasst, der

5 Dahlhaus macht somit auf das Problem der Interpretation aufmerksam: Diese kann nur aufgrund einer Vorlage stattfinden, die interpretiert wird. Das heißt wiederum nicht, dass Interpretation keinen Raum für Improvisation zulassen würde, da der Begriff „Interpretation“ auf einen Freiraum oder Distanz zu einer Vorlage hindeutet.

zum kreativen Produkt hinführt. Er postuliert zwei Eigenschaften der improvisatorischen Performanz, die sie von kompositorischer Kreativität unterscheiden: die Präsenz von interaktionalen Einflüssen während des kreativen Prozesses (Musiker, Publikum) sowie die parallelen Spannungen zwischen bewusst/nicht-bewusst und strukturierter/innovativer Performanz (vgl. ebd.: 269).

Müller (1994: 82) definiert das musikalische Improvisieren mit Ferand als „das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik“, das eine selbständige Kunstform darstelle. Kennzeichnend für Improvisationsarten sei das Moment des Unvorbereiteten und Spontanen gegenüber dem Determinierten und Durchdachten der Komposition. Im Unterschied zum Prinzip der Konstruktion und rationalen Planung der Komposition dominiert für Müller in der Improvisation das Prinzip des organischen Wachstums: Während bei großen musikalischen Formen deren „Architektonik“ der rationalen Vorausplanung bedarf, entwickelt sich improvisierte Musik prozesshaft, in kleinen Schritten. Doch können dabei durchaus Gebilde entstehen, die bezüglich ihrer Komplexität komponierten Stücken vergleichbar sind (vgl. ebd.). Hier fokussiert Müller den Unterschied zwischen Komponieren und Improvisieren, wobei das Augenmerk auch auf das Produkt dieser Tätigkeiten gerichtet ist.

Cook (2004) geht es um den Unterschied zwischen Komponieren und Improvisieren, wenn er der These zustimmt, dass Prozesse der Komposition und der Improvisation als Handeln gemeinsame Eigenschaften besitzen. Trotzdem findet er einen fundamentalen Unterschied – einen, der beinahe keine Grenzfälle zulässt – dahingehend, dass Improvisation ‚on-line‘ (in Schütz’ ‚innerer Zeit‘), Komposition hingegen ‚off-line‘ (in Schütz’ ‚äußerer Zeit‘) statfinde. „And from that fundamental difference other follow. Speaking in a very general way, one might say that improvisation is largely characterized by the sequential, concatenationist processing [...] whereas composition places greater emphasis on the temporal restructuring facilitated by a representational medium (notation allows you to fold or duplicate them, so to speak, as you fold or duplicate sheets of paper); translated into music-theoretical language, that means that compositions tend to favour hierarchical, and improvisations heterarchical, organization. [...] In terms of process the difference is categorical: if you improvise off-line then that is composition, if you compose on-line then that is improvisation“ (Cook 2004: 19). Der Unterschied zwischen Improvisation und Komposition besteht darin, dass die Tätigkeit des Komponierens jederzeit unterbrochen werden kann und Phrasen oder Sektionen der werdenden Komposition unvollendet bleiben, früher geschriebene ergänzt und neue jederzeit geschrieben werden können. Das Improvisieren hingegen ermöglicht solche Sprünge nicht, zumindest nicht, wenn vor Publikum gespielt wird. Hier gilt

für das Improvisieren die Konversationsregel, die ein plötzliches Unterbrechen, also das Nicht-Vollenden einer Äußerung untersagt.

Während Improvisieren sich wenig auf Niederschriften bezieht und bereits die Musikausübung darstellt, hat das Komponieren die Niederschrift zum Ziel und arbeitet auf zukünftige, re-kreative Musikausübung hin (vgl. Lehmann 2005: 914). Aus der kognitiven Perspektive von Andreas Lehmann und Reinhard Kopiez (2002) besitzen Improvisieren und Komponieren als Handlungsprozesse allerdings gemeinsame Eigenschaften, da beide Prozesse die gleichen mentalen Mechanismen erschließen und ähnliche Grundvoraussetzungen erfordern. „Bei Komposition und Improvisation entsteht bzw. soll in der Regel auch neues musikalisches Material entstehen. Diese ‚generativen Prozesse‘, wie man sie allgemein bezeichnen kann, sind nicht als Gegensätze aufzufassen, sondern bilden die Endpunkte eines Kontinuums“ (Lehmann 2005: 913). Improvisierte Stile enthalten kompositorische Elemente wie Wiederholungen, einfache Variationen, melodische Sequenzen und Ähnliches, und können deshalb nicht vereinfacht als Gegenpol zu komponierter Musik aufgefasst werden (vgl. ebd.). Insofern ist auch der Unterschied zwischen Improvisieren und Interpretieren aus Lehmanns Perspektive fließend: „Dass Komponisten wissen, wann sie gerade komponieren, ist vielleicht mit mehr Sicherheit zu beantworten als die Frage, ob ausführende Musiker wissen, wann sie gerade improvisieren“ (ebd.: 917). Und hier könnte man hinzufügen: „oder wann sie gerade interpretieren“. Einen Anhaltspunkt für die Unterscheidung zwischen Improvisieren und Komponieren könnten die äußeren Bezugspunkte, die als „Referenten“ bezeichnet werden, bieten, wie beim Jazz die Melodie und Harmoniefolgen (Changes) oder bei Orgelimprovisationen die Form der Fuge und sogar bei frei improvisierter Musik vage Anhaltspunkte wie Bilder, graphische Notationen oder intendierte Ausdruckskategorien. Entscheidend ist hierbei, wie viel Information das Referenzsystem für die musikalisch Schaffenden bereitstellt und wie diese damit umgehen (vgl. ebd.: 918).

Improvisations- und Kompositionsprozesse stellen jedoch unterschiedliche Anforderungen an die Musikschaffenden. „Ein zentrales Problem für den Improvisator ist die Echtzeitbedingung, unter der gearbeitet wird. Anders als der Komponist, der fast unabhängig von der weiter laufenden Zeit ist, jederzeit das Geschriebene korrigieren oder erneut von vorne anfangen kann, ist der Improvisator an die laufende Zeit gebunden. Für ihn gilt es, mit allen Fehlern und gemachten Entscheidungen fertig zu werden. Eine Einflussnahme auf das Gespielte kann nur als Umdeutung und Rückgriff im weiteren Spiel geschehen [...]. Der traditionell arbeitende Komponist kann in vielen Versuch-Irrtum-Iterationen, die zum Teil in handschriftlichen Skizzen und Vorstudien erhalten sind, die subjektiv beste Version erstellen“ (ebd.: 923). Bezüglich der motorischen Prozesse kommt für Lehmann (ebd.: 930) der motorischen Umsetzung beim Komponieren wenig Bedeutung zu,

während dieser Aspekt bei der Improvisation zentral sei. Doch sei die komplexe Handlungssteuerung, wie sie für Musikausübung notwendig sei, wenig erforscht.

Improvisieren und Komponieren sind nach ihrer Art nahe verwandte Tätigkeiten, die sich nur im Hinblick auf eine Verfestigung des Produktes unterscheiden. Improvisationen, die nicht weiter verfestigt (notiert, memoriert) werden, bleiben vergangene Improvisationen. Als Produkte musikalischen Handelns können Improvisationen jedoch fixiert und somit als Kompositionen weiter reproduziert werden. Auf der Ebene der Performanz liegt musikalisches Handeln, das eher einen reproduktiven Charakter aufweist – also auf der Basis einer Vorlage stattfindet –, näher an Interpretation als an Improvisation. Diese Unterscheidungen verlieren wiederum an Relevanz, wenn Improvisieren als Umgang mit musikalischem Material betrachtet wird, das die Spielenden in der aktuellen Spielsituation modellieren (anpassen, ändern etc.). Diese These wird im 6. Kapitel ausführlich diskutiert. So betrachtet ist es irrelevant, ob das Material neu generiert oder reproduziert wird, da es sich trotzdem der aktuellen Spielsituation anpassen kann (und muss).

2.1.3 Kreativität

Die Definition des Improvisierens als das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik macht auf eine weitere Eigenschaft aufmerksam: Improvisieren ist per definitionem keine (rein) reproduktive, sondern eine generative Tätigkeit. Damit ist gemeint, dass Improvisieren kreatives Handeln ist. So fügt beispielsweise Reinhard Andreas (1996: 595) seiner Definition der Improvisation den Aspekt der Kreativität explizit hinzu: „Die Improvisation gilt als Musterbeispiel für kreative Musikalität. Das Improvisieren, das Erfinden und gleichzeitige klangliche Realisieren von Musik, ist aus musikpsychologischer Sicht eine produktive Handlung und unterscheidet sich vom Komponieren durch seine Spontaneität und fehlende schriftliche Fixierung, vom interpretierenden musikalischen Spielen durch das Ausmaß des subjektiven gestaltenden Einflusses.“

Auch Martin Pfeleiderer (2004: 88) versteht Kreativität als eine zentrale Eigenschaft von Improvisationsprozessen: „Was Improvisieren vom Spielen nach Noten unterscheidet, ist das schöpferische Moment: die Größe der Gestaltungsfreiräume und das Ausmaß der Kreativität, mit der ein Musiker diese Gestaltungsfreiräume zu nutzen versteht.“

Kreativität wird normalerweise definiert als die Fähigkeit, Neues, Originelles zu gestalten bzw. hervor zu bringen oder als der psychologische Prozess bzw. die Prozesse, durch die neue und wertvolle Produkte kreiert werden (vgl. MacKinnon 1968: 435). Doch gilt nicht allein die „Neuheit, die möglicherweise vom Unsinnigen

nicht zu unterscheiden wäre, als Kriterium, sondern auch irgendein Nutzen oder die zu irgendeinem Zeitpunkt erfolgende Anerkennung des Produkts durch eine Gruppe“ (de la Motte-Haber 1985: 332). Die Kreativitätsforschung geht im Allgemeinen davon aus, dass im kreativen Handeln vier Phasen auftreten: Präparation (Informationssammlung und Definition des Problems aufgrund schon vorhandenen Wissens), Inkubation (möglicherweise unbewusste gedankliche Weiterverarbeitung in Schaffenspausen), die Illumination bzw. das Auftauchen der Idee (intuitiv wirkender Fall, der als Erkenntnisprung erscheint und zur Problemlösung beiträgt) und die Verifikation (gewissenhafte Überprüfung, Modifikation und Ausarbeitung der Idee) (vgl. Bullerjahn 2005: 603-605; Cropley 1999: 522-523). Der Prozess der Improvisation unterscheidet sich jedoch, obwohl er kreativ ist, grundlegend von dem im herkömmlichen Sinne definierten ‚kreativen Prozess‘: Erstens ist umstritten, ob es sich beim Improvisieren um eine Form des Problemlösens handelt, wie es das vier-Phasen-Modell voraussetzt. Der oder die Improvisierende verfügt zweitens nicht über „unbegrenzte“ Zeit, um „Handlungsentscheidungen“ zu treffen, wie es der herkömmlichen Kreativitätstheorie gemäß beim kreativen Prozess der Fall ist. Drittens ist nicht sicher, ob alle Phasen des Modells in der Improvisation gegeben sind und in welcher Reihenfolge. Improvisation wäre in diesem Sinne eher mit kreativen Prozessen wie dem Brainstorming vergleichbar (vgl. de la Motte-Haber 1985: 337).

In der psychologischen Forschung wurde Kreativität öfter als Problemlösungsprozess gefasst (vgl. Asanger/Wenninger (Hrsg.) 1999: 367ff; MacKinnon 1968: 437). Behne (1992) macht uns darauf aufmerksam, dass der kreative Prozess in der Kunst oft lang, fast beliebig langsam und revidierbar sei. Er könne durch Phasen der Materialsammlung intensiver und gründlicher gedanklicher Arbeit mitbestimmt sein, also durch Phasen der Reflexion bzw. Analyse. „Der improvisatorische Prozeß ist dagegen äußerst schnell und nicht revidierbar! Selbstverständlich ist Improvisation ein kreativer Vorgang, aber die Abläufe, die normalerweise in der Kreativitätsforschung untersucht werden, sind im Vergleich dazu so verschieden gestaltet, daß die unterschiedlose Verwendung des Kreativitätsbegriffs dazu führen kann, die Spezifika der musikalischen Improvisation aus dem Blick zu verlieren“ (ebd. 52).

Probleme zu lösen ist nur ein Teilaspekt der Kreativität (vgl. ebd. 328); wie am Beispiel der Kunst deutlich wird, kann Kreativität oft beispielsweise „nur“ zur Selbstexpression dienen, ohne eine „Problemlösung“ zu beabsichtigen. Hier kann die Kreativität mit Ideen oder insight (Introspektion) verbunden werden (vgl. Runco 1994: 11). Der Kreativitätsforscher Keith Sawyer, der sich in zahlreichen Texten auf den Bereich des Improvisierens spezialisierte, postuliert: „Idealist theories can't explain performance creativity; we need an action theory, because all of the creativity occurs in the moment. The staged psychological models [...] can't explain performance creativity, because there don't seem to be distinct insight and evaluation stages

in group creativity. Evaluation has to happen, in part, at the unconscious ideation stage; otherwise, the conscious evaluation stage would be overwhelmed, unable to properly filter the large number of musical ideas. During musical improvisation new ideas come from both the conscious and the unconscious, and new ideas are also evaluated by both the conscious and the unconscious“ (Sawyer 2006: 235). Sawyer (1992: 255) listet fünf Eigenschaften auf, die die Performanz von Jazzimprovisation im Ensemble von nicht-improvisatorischen kreativen Praktiken unterscheiden: a) interaktionale Einflüsse, b) bewusste und nicht-bewusste Prozesse, c) Ideen (units of ideation), d) die Balance zwischen Struktur und Innovation in einem Feld (domain) und e) die Balance von Struktur und Innovation im Individuum. Diese werden im Folgenden diskutiert.

Die interaktionalen Einflüsse werden in 2.1.3 beschrieben. Performanzkontexte reichen beispielsweise im Jazz von minimalem zu maximalem Strukturierungsgrad, der sich wiederum auf die Kreativität auswirkt. Einen minimalen Strukturierungsgrad repräsentiert das Extrem des Free Jazz, ein Genre mit dem expliziten Ziel, die durch prädefinierte musikalische Strukturen auferlegten Einschränkungen zu durchbrechen. Exemplarisch für das gegenseitige Extrem steht der *society gig*, bei dem die Band für das Performen anlässlich beispielsweise einer Hochzeit bezahlt wird. Hier sind standardisierte musikalische Formate bestimmend, die kaum geändert werden (vgl. ebd.: 256).

Bezüglich der zweiten Eigenschaft des Improvisierens – den bewussten und nicht-bewussten Prozessen während der Jazzperformanz – spezifiziert Sawyer, dass sich eine komplexe Interaktion zwischen diesen Prozessen ereigne. Während des Improvisierens bewegen sich die Musizierenden zwischen zwei Polen: Einerseits steuern sie bewusst das Solo und andererseits agieren sie in einem „hightened state of consciousness“, in dem sich das Bewusstsein nicht auf den Prozess zu richten scheint und das Solo „seems to come from a deeper place“ (ebd.: 256). Eine Tradition in der Kreativitätsforschung postuliert, dass Kreativität auf mindestens zwei Stufen stattfindet, die Sawyer ideation und selection nennt. Ideation wird oft beschrieben als ein unterbewusster Prozess, innerhalb dessen Ideen generiert werden. Selection ist wiederum ein Prozess, in dessen Verlauf die Ideen gefiltert werden und nur diejenigen ins Bewusstsein treten, die bestimmte Kriterien erfüllen (vgl. ebd.: 257). Doch scheint es sich so zu verhalten, dass ideation und selection beim Jazzimprovisieren sowohl bewusst als auch unbewusst stattfinden können und dass dies in manchen Fällen simultan erfolgt. Das suggeriert eine Erweiterung der Kreativitätstheorie. Kompositorische Kreativität stellt einen weitgehend bewussten Prozess dar, in dem nur gelegentlich Inspiration aus einer nicht-bewussten Quelle eintritt, während im Rahmen improvisatorischer Kreativität der unbewusste Beitrag in den Vordergrund tritt und von grundlegender Bedeutung ist (vgl. ebd.: 257).

Kreativität findet in Jazzaufführungen auf verschiedenen strukturellen Ebenen statt, was die Identifizierung einer einzelnen Ebene der ideation erschwert. Sawyer erkennt die Ebenen des Rhythmus, der Melodie und des Stils. Darüber hinaus ist es nicht nur schwierig, eine einzelne Ebene der ideation zu identifizieren, sondern auch adäquate Einheiten auf jeder dieser Stufen zu unterscheiden. Fraglich ist beispielsweise: Sollen auf der melodischen Ebene die einzelnen Noten, die Phrasen oder die Form der Iteration als Ideationseinheiten gelten? Ähnliche Fragen gelten für die rhythmische und die Stilebene. Sawyer postuliert hier eine multiple parallele Überlappung der Ideationsebenen (vgl. ebd.: 258).

Bezüglich der vierten Eigenschaft, der Balance zwischen Struktur und Innovation, greift Sawyer auf Mihaly Csikszentmihalyis (1988, 1990) Begriff der *domain* zurück. Dieser bezeichnet das Rohmaterial, das dem kreativen Individuum zur Verfügung steht sowie die Regeln und Prozeduren, die miteinander kombiniert werden können. Die *domain* eines kleinen Jazzensembles beispielsweise wären die Tonleiter, harmonische Patterns und Styles, die den Jazz definieren. Jazzmusiker/innen sind sich über die *domain* der Jazzperformanz höchst bewusst, anerkennen aber auch die Bedeutung, mit der Tradition zu brechen, d. h. über die Definition der *domain* hinauszugehen. Wie in anderen wissenschaftlichen und künstlerischen Feldern besteht Kreativität aus Innovation im Rahmen von Einschränkungen (vgl. Sawyer 1992). Hierbei ist für viele der von Sawyer interviewten Musiker/innen Innovation das Hauptziel ihres musikalischen Handelns. Beispielsweise zitiert Sawyer folgende Interviewpassage aus seinem Datenmaterial: „In the jazz thing, things tend to be based purely on structure, but we do everything in our power to make it take off from there, and really make it into something more than just the structure“ (ebd.: 259). Dies hat zur Folge, dass eine dauernde Echtzeitspannung zwischen Tradition und Innovation im Jazzimprovisieren herrscht. Der unstrukturierte Free Jazz dagegen schafft einen Kontext, in dem die gesamte Darbietung als dem Innovationsgrad gleichwertig gedacht wird, weil die Musikschaaffenden über keine strukturierten Vorlagen verfügen, von denen sie ausgehen müssen. Doch auch in strukturierten Genres wird gerade das Regelbrechen als grundlegend für eine kreative Jazzperformanz anerkannt (vgl. ebd.: 259).

Die letzte Eigenschaft der Ensembleimprovisation in Jazz, die Sawyer postuliert, ist die Balance von Struktur und Innovation im Individuum. Eine innere Spannung zwischen den von den Jazzmusikern und -musikerinnen entwickelten Patterns oder Strukturen einerseits und dem Bedürfnis des kontinuierlichen Erneuerns und musikalischer Entwicklung auf einem persönlichen Level andererseits bringen sie in Diskussionen immer wieder zur Sprache (ebd.: 259). Die Musikschaaffenden im Jazz üben und spielen die gleichen Songs wiederholt und können sich somit effektiv ausdrücken, weil sie über eine vorab entwickelte Reihe musikalischer Ideen verfü-

gen. Nichtsdestoweniger ist die spontane improvisatorische Natur der Performanz kompromittiert, wenn dieser Prozess zu weit getrieben wird und keine Flexibilität in Bezug auf die Aufführung vorhanden ist.

Kreativität drückt sich für Berliner (1994: 138) im Jazzimprovisieren als ein Akt der Fusion und Transformation von musikalischem Material aus. Beispielsweise versuchen Jazzstudierende auf einer bestimmten Stufe ihrer Entwicklung die Grenzen der Imitation von musikalischen Vorbildern zu überschreiten, indem sie die Beziehungen zwischen den Ideen verschiedener Improvisatoren und Improvisatorinnen erforschen. Somit entwickeln sie einen persönlichen Stil. Das Material, das sie von anderen lernen, ermöglicht ihnen unterschiedliche, kreative Annäherungsformen an Rhythmus, Melodie und Harmonie (ebd.: 139). Eine der speziellen Bedingungen des „composing music in performance“, also des gleichzeitigen Erfindens und Ausführens von Musik, ist, dass die Improvisierenden nicht-intendierte Phrasen oder „Unfälle“ retten können. Sie sind dazu gezwungen, unmittelbar auf diese zu reagieren, indem sie sie reibungslos in ihre Ausführung integrieren. So behandeln sie Fehler als spontane Kompositionsprobleme, die sofortige musikalische Lösungen erfordern. Diese Lösungen werden im Jazz oft als „musical saves“ bezeichnet (vgl. ebd.: 210). Grundsätzlich sind „Fehler“ in idiomatischen Genres als Abweichung in der Darbietung von den fixierten bzw. von den abgesprochenen Elementen der Lieder, Songs bzw. Genres etc. zu definieren. Fehler können auch eine Differenz zwischen Intention und Realisation in der Darbietung darstellen. In nicht-idiomatischen Genres ist die Differenz zwischen Fehlern und Nicht-Fehlern weniger deutlich, da keine bzw. wenig konkrete Vorlagen vorhanden sind und somit auch keine bzw. undeutbare Abweichungen. Im Free Jazz beispielsweise wäre ein Fehler, aufgrund eines Fehlers die Darbietung zu unterbrechen anstatt ihn in die Darbietung einzugliedern (vgl. Kap. 6).

Monson (1996) zeigt, wie durch das Auftauchen von Fehlern beim Improvisieren spontane Musik durch Interaktion entstehen kann. Wenn ein Jazzsolist gegen die musikalische Form verstößt, versuchen die begleitenden Mitglieder des Ensembles im Allgemeinen, die Struktur deutlicher zu artikulieren, sodass der Solospieler „zurück“ kommen kann. Aber wenn – wie Monson (ebd.: 161) anhand konkreter Beispiele zeigt – ein(e) Solospieler(in) über mehrere Refrains hinweg auf einer anderen „Spur“ bleibt, wird sich eine einfühlsame Band ihm oder ihr anpassen, auch wenn er oder sie im technischen Sinne falsch liegt. „It’s more musical to be wrong and go with everybody else’s wrong and make it right from that point [...] than it is to stay right when everybody else is wrong [...] just to prove that you know where you are [...]. That’s actually a very arrogant attitude [...] because in trying to show your knowledge you’re really exhibiting your ignorance [...] in terms of your musicianship“ (Peterson, zitiert in Monson 1996: 169). Das Begehen von Fehlern

während des Spielens hat somit in Jazzimprovisationen oft außerordentlich positive, spontane musikalische Ereignisse zur Folge (ebd.: 154) und trägt somit häufig zur Kreativität der Performanz bei. Für das Erkennen von und den Umgang mit Fehlern vgl. auch Kap. 6.

Berliner (1994: 409) nennt nicht nur die Faktoren des Jazzimprovisierens, die Kreativität fördern, sondern auch diejenigen, die sie verhindern. Darunter zählt er insbesondere die Performanz von inadäquatem Material und die Zurschaustellung technischer Fähigkeit.

2.1.4 Spontaneität

Ferland (1961: 5) geht von der Existenz eines Triebes aus: eines „Trieb[es] zu musikalischen Augenblicksäußerungen, zur spontanen Abwandlung und Umgestaltung von scheinbar fertigen oder halbfertigen, nur in Umrissen gegebenen Kompositionen, [...] ein Trieb, der sich zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten in wechselnder Stärke und in mannigfaltiger Weise äußerte, niemals jedoch, auch in Zeiten vorherrschender strenger Tradition in Schöpfung (Komposition) und Wiedergabe (Aufführungspraxis), in seinen Auswirkungen gänzlich abwesend war und sogar in dem Musikleben unserer der Rationalisierung und den mechanisierenden Tendenzen scheinbar vollkommen preisgegebenen Zeit noch durchbricht“.

Als „musikalische Produktivität aus dem Augenblick heraus“ (Dahlhaus 1979: 23) stellt das Improvisieren eine Handlungsweise dar, die sich von anderen Formen kreativen Handelns dadurch unterscheidet, dass es nicht als problemlösendes⁶ Handeln begriffen werden kann. Die spontane Dimension des Improvisierens macht darauf aufmerksam, dass keine zeitliche Distanz zwischen Erfinden und Handeln besteht. Anstelle von Ideen werden Impulse unmittelbar in fließende Musik umgewandelt und die Phasen des kreativen Handelns, wie sie in der herkömmlichen Kreativitätsforschung formuliert wurden, erweisen sich als irrelevant bzw. inexistent (vgl. 2.1.2).

Während Kreativitätsforschung auf eine etablierte Tradition zurückblickt, in der es unter anderem um die Klärung dieses Begriffes („Kreativität“) geht, haben wir es bei ‚Spontaneität‘ mit einem relativ vagen Terminus zu tun – zumindest, was seine Beziehung zum Handeln und insbesondere zum Improvisieren angeht. Als ‚spontan‘ wird in Kluges Etymologischem Wörterbuch ein Handeln bezeichnet,

6 In der psychologischen Forschung wurde Kreativität des Öfteren als Problemlösungsprozess gefasst (vgl. Asanger/Wenninger 1999: 367-369; MacKinnon 1968: 437).

das „sofort, ohne Nachdenken“ stattfindet.⁷ Das Wort entwickelte sich aus spontāneus („freiwillig, frei“), zu spōns (-ontis), „freier Wille, Trieb, Willkür“. Im Duden bezeichnet „Spontaneität, seltener Spontanität eine Selbsttätigkeit ohne äußere Anregung; Unwillkürlichkeit; eigener, innerer Antrieb“.⁸ Spontaneität wird dort auch definiert als „Art und Weise, wie jemand aus einem unmittelbaren Impuls heraus handelt, sich bewegt und Gedanken äußert.“⁹ Die Dudendefinitionen deuten auf eine Art des Handelns hin, das sich durch Nicht-Planung, Nicht-Reflexivität (Triebhaftes, Unwillkürlichkeit), Unmittelbarkeit zwischen Impuls und Handeln und inneren Antrieb auszeichnet. Nach diesen Definitionen steht nicht so sehr die kreative Dimension des Handelns im Vordergrund: Spontanes Handeln muss nicht unbedingt kreativ sein, sondern vorwiegend ungeplant.

Der Philosoph Immanuel Kant verstand die Spontaneität allgemein als das Vermögen, aus einem „innern Princip“ zu handeln. Die entscheidende Frage ist aber, ob dieses principium internum selbst noch einmal durch ein principium externum determiniert wird. Falls ja, dann ist Spontaneität nur secundum quod talis, also mit Einschränkung spontan (vgl. Schönecker et al. 2005: 36). Im Vordergrund steht hier die menschliche Freiheit im Handeln. Alfred Schütz greift auf Kants Kategorien der Rezeptivität im Gegensatz zu Spontaneität zurück. Dabei betrachtet er die Letztere als kategoriale Erkenntnis, als den „Akt des prädikativen Urteilens“ (Schütz 2003b: 103), das zur Stufe des spontanen Handelns gehöre. Erkenntnis als Form des spontanen Handelns hat für Schütz den Sinn, „vorgegebene Objekte näher zu bestimmen, besser zu erfassen“ (ebd.). Sowohl bei Kant als auch bei Schütz bleibt der Bezug zur spontanen Umwandlung von Impulsen, Ideen etc. in Musik (oder in anderen Medien) unbeachtet.

Innerhalb mehrerer westlicher Genres, die sich durch Improvisation auszeichnen, geschieht diese insbesondere während der Durchführung des Solos. Berliner (1994: 241) identifiziert bezüglich der Entstehung eines Jazzsolos zwei Extreme: *model solos* mit ‚abgeschlossenen‘ Identitäten einerseits und Solos, die ‚spontan‘, das bedeutet ohne spezifischen Entwurf oder Plan jenseits der Progression stattfinden, andererseits. Doch ist Spontaneität auch dann nicht ausgeschlossen, wenn Pläne und Entwürfe vorliegen, insofern die Künstler sich nicht unbedingt auf diese verlassen, sondern nur dann auf sie zurückgreifen, falls sie während des Improvisierens keine besseren Ideen haben. Spontaneität steht also für Berliner im Gegensatz zu Planung und Wiederholung (vgl. ebd. 268-270).

7 Kluge, Friedrich (1989): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, New York: de Gruyter, S. 690.

8 LexiROM 2.0 (2000). Rechtschreibung, Dudenverlag.

9 LexiROM 2.0 (2000). Lexikon, Meyers Lexikonverlag.

Die Konnotationen von Spontaneität in der Fachliteratur machen darauf aufmerksam, dass die spontane Dimension des Improvisierens dadurch gekennzeichnet ist, dass die musikalische improvisatorische Produktivität ungeplant, ja unplanbar ist (vgl. Monson 1996: 84) – eine Konsequenz, die mehrere Autoren thematisieren, so auch beispielsweise Jost (1979: 63): „Improvisation im Jazz bezeichnet einen komplexen Gestaltungsprozeß, für den es zwar charakteristisch ist, daß in ihm der musikalische Einfall und seine klangliche Realisation zeitlich zusammenfallen, der sich somit im allgemeinen ungeplant, also spontan, vollzieht“. Allerdings setzt für Jost die Fähigkeit des Erfindens musikalischer Sinnzusammenhänge ebenso wie jene ihrer klanglichen Realisation Lernprozesse voraus.

2.1.5 Automatismus

Automatisches Handeln – d. h. automatisierte sensomotorische Abläufe, die ohne bewusste Aufmerksamkeit stattfinden und Resultat konsiderablen Übens sind – konstituiert, so wird in der Fachliteratur festgestellt, einen wesentlichen Aspekt improvisatorischen Handelns und somit ein zentrales Problem der Improvisationsforschung, wie beispielsweise Paul Berliner (1994: 798) hinsichtlich des Jazz formuliert: „On the one hand, experiences of automaticity [...] are common among players [...]. On the other hand, it can be argued that at such moments artists are, in fact, operating on different levels simultaneously, consciously creating music, while standing outside themselves and observing a process so rapidly and successfully under way in the language of music that it simply precludes the possibility or necessity of reflexive verbal intervention and redirection“ (ebd.: 799). Er stellt fest: „The precise relationship between such features of improvisation remains a matter for speculation“ (ebd.).

In der Perspektive der kognitiven Psychologie – hier vertreten durch Reinhard Andreas, Andreas Lehmann und Herbert Schramowski – dient der Automatismus der kognitiven Entlastung des bzw. der Spielenden so, dass er oder sie sich bestimmten Entscheidungen widmen kann. Für Andreas (1993), der ein Improvisationsmodell vorschlägt, das unten (vgl. 2.3. Improvisationsmodelle) diskutiert wird, bedarf die Ausführung der konkreten Handlung beim Improvisieren keiner Aufmerksamkeit, da sie automatisiert sei (vgl. ebd.: 509). Dabei sei das „wichtigste Mittel, Zeit beim Improvisieren zu gewinnen, [...] die ökonomische, dem raschen Zugriff dienliche Wissensbasis des Musikers. Sein bereichsspezifisches Wissen ist oft immens und [...] mit Hilfe von Superzeichen gut strukturiert (‘frames’, ‘formula’ und ‘chunks’)“.

Bei der Improvisation – anders als bei der Komposition – ist der Aspekt der motorischen Umsetzung zentral; dabei werden laut Lehmann (2008: 930) „Mo-

torprogramme aus dem Langzeitgedächtnis abgerufen und im Arbeitsgedächtnis zusammengebaut, um dann an das Effektorsystem (Arme, Finger) weitergeleitet zu werden“. Die Rückkopplung des Gehörs ist vermutlich parallel dazu am Aufbau von plausiblen Erwartungen und neuen Möglichkeiten der Fortführung beteiligt. Es handele sich hier jedoch um Annahmen; der komplexe motorische Aspekt der Improvisation sei kaum erforscht (vgl. ebd.).

Der Improvisator und die Improvisatorin erleben für Schramowski (1973: 239) „Bewegungsbilder mit in der Klangvorstellung herausragenden Orientierungstönen“. Der automatisierte Ablauf von gängigen Spielfolgen ist wichtig, weil er weitgehend auf kognitive Vermittlung verzichtet. Damit werden die Kapazitäten des Gehirns für andere Aufgaben wie Problemlösung und Planung verfügbar (z. B. Welche Stimmung möchte ich erzeugen?). Zu starke Automatisierung kann jedoch auch als störend empfunden werden, weil sie den Spieler am Erfinden neuer Folgen hindert (vgl. Lehmann 2005: 925).

Aus der Perspektive der Musikethnologie unterscheidet Berliner (1994: 411) zwei Arten von Automatismus: *mechanical playing* und *automatic pilot*. Die erste – „just hammering away at my own thing“ – wirkt sich für die Musiker äußerst negativ aus, da eine solche Handlungsweise den Bezug zu anderen Musikern erschwert. Die zentrale Rolle der Interaktion in Improvisationsprozessen erklärt, warum automatisches, unflexibles Handeln alleine für das Improvisieren unzureichend ist: weil es nicht vermag, das eigene Material in adäquater Weise an das Spielen der anderen anzupassen. In diesem Sinne fördert und fordert Interaktion Kreativität. Den *automatic pilot* erleben die Künstler/innen dagegen als positives, ja erstrebenswertes Phänomen, da es die Erfahrung der Grenzverwischung fördert: So lösen sich die Grenzen, welche die musikalischen Vorstellungen der Musiker voneinander trennen, auf. Als Folge dessen erleben die Künstler eine Art ‚telepathischer‘ gegenseitiger Rezeptivität, die eine zutiefst zufriedenstellende Wahrnehmung von Einigkeit in der Gruppe bewirkt. „Guided at such moments by the unspoken consensus, group members discard the hesitancy associated with more studied operations in pursuit of ever emerging goals“ und „it is, as if, as a collective unit, they no longer govern the performance“ (ebd.: 392).

David Sudnow (1978) führt eine phänomenologisch motivierte Untersuchung des Improvisierens aus der Perspektive des Musikers durch. Dabei fragt er sich, ob der körperliche Aspekt des Improvisierens aus der Perspektive des oder der Handelnden genau beschrieben werden könne. „My concern is description and not explanation, a phenomenologically motivated inquiry into the nature of handwork from the standpoint of the performer“ (ebd.: xiii). Sudnow analysiert den Prozess des Erlernens von Jazzimprovisation aus der Perspektive der eigenen Erfahrung. Dabei bezieht er sich insbesondere auf die Position und die Haltung des Körpers

sowie die physischen Möglichkeiten und Tendenzen, die sich aus der Struktur und Physiologie der Hand ableiten. Außerdem rekurriert er auf psychologische Einsichten und die Herangehensweise der Ethnomethodologie und der philosophischen Phänomenologie. Im Grunde aber ist Sudnows Studie eine Fallstudie, die die Beziehung zwischen bewusster Intention und Verhalten in der Musik zeigt (vgl. Nettl 1998: 2).

Automatismus bezieht sich für Sudnow auf *pathways*. Diese sind automatisierte sensomotorische Vorgänge, die als Resultat intensiven Übens bei erfahrenen Improvisatoren und Improvisatorinnen auftreten und ihnen ein kontinuierliches Handeln ermöglichen: „[W]hen you make music, you are obliged to keep on doing work with your hands. You can't stop for long and think through a next place to go. You have to keep on playing. The pathways are useful devices to keep the action going“ (Sudnow 1978: xii). Gleichzeitig gesteht Sudnow ein, dass improvisierte Musik nicht auf diese Weise zustande komme: Die *pathways* bilden lediglich eine Art Basis, von welcher aus die Improvisierenden „starten“ können. Sudnow, selbst ein geübter Improvisator, argumentiert: „I am not using pathways to make up melodies. Now I find places to go in the course of going to them, each particular next place at a time, doing improvisation“ (ebd.). Gelernte und automatisierte *pathways* bilden alleine keine Improvisation, vielmehr stellen sie Vehikel für die Improvisation dar, indem sie ad hoc verändert werden.

Anhand der bisherigen Forschungen zeichnet sich ab, dass Automatismen, die durchaus im improvisatorischen Handeln präsent sind, einen Doppelaspekt besitzen: Sie scheinen einerseits insofern eine Voraussetzung für das Improvisieren zu sein, als sie die Musizierenden kognitiv entlasten und ihnen ermöglichen, sich auf kompliziertere Aufgaben zu konzentrieren. Automatismen können jedoch andererseits das Improvisieren einengen, indem sie unflexibles Handeln hervorbringen und die Generierung von neuem Material blockieren. Beispielsweise schreibt Jost (1979: 63) für den Fall des Jazz: „Die schematisierte Reproduktion von gelernten Floskeln schafft eine Vorhersagbarkeit, die einer Ästhetik des Spontanen zuwiderläuft“. Die Frage nach diesem Widerspruch zeichnet einen Großteil der Fachliteratur über Improvisation aus. Ein Weg aus diesem Dilemma wird in Kapitel 6 gezeigt. Dort wird sich herausstellen, dass Automatismen nicht – wie oft vorausgesetzt – ausschließlich zum Spielen der gleichen Sequenzen führen, sondern diese werden immer mit kleineren oder größeren Variationen gespielt. Automatismus ist somit nicht als unflexibles spontanes Verhalten zu verstehen, sondern als das Spielen von über Jahre hinweg gesammelten musikalischen Material, welches in der Spielsituation angepasst wird. An dieser Stelle setzt Kreativität ein. Sie wird erst durch diesen „Automatismus“ möglich, indem eigenes bzw. „fremdes“ musikalisches Material

als Ideengenerator für Neues fungiert. Variation und Wiederholung stellen somit keine Gegensätze dar.

Mit dem Phänomen des Automatismus sind weiterhin Fragen der bewussten Handlungssteuerung bzw. des unbewussten, unkontrollierten Handelns aufgeworfen, des Entwerfens bzw. Nicht-Entwerfens und der Rationalität im Handeln, die im folgenden Kapitel aus der Perspektive der soziologischen Handlungstheorie behandelt werden.

2.1.6 Interaktion

Während die Improvisationsforschung im Rahmen der kognitiven Psychologie die interaktive Dimension von Improvisationsprozessen als eine zwar relevante kontextuelle Bedingung, nicht jedoch als konstitutive Variable dieser Prozesse ansieht und sich auf den Verlauf der individuellen Informationsverarbeitung konzentriert (vgl. Sawyer 1992: 254), verstehen insbesondere ethnomusikologische Studien, aber auch manche Kreativitäts- und weitere musikwissenschaftliche Untersuchungen – insbesondere im Bereich der Jazz studies – die interaktive Dimension des Improvisierens als einen zentralen bzw. konstitutiven Faktor improvisatorischen Handelns.

Christian Kaden (1993) hält die Improvisation, die er als „fortgesetzten Versuch“ betrachtet, für einen „fraktalen Raum der Interaktion“ (ebd.: 58), der soziale Räume öffne, weil er nicht aus fixierten, unveränderlichen Strukturen bestehe. Oder vice versa: „Fixierte Strukturen [i. e. fixiertes Verhalten; S.F.-D.] schließen Interaktion nicht gänzlich aus, aber sie behindern sie, so gut immer sie können“, weil sie keinen Dialog zulassen (ebd.: 59).

Paul Berliner (1994) widmet sich in seinem aufschlussreichen Werk *Thinking in Jazz* der Entwicklung der Fähigkeiten von Jazzmusikern und -musikerinnen, die für das Improvisieren erforderlich sind. In den zwei Hauptteilen des Buches untersucht er einerseits das Kultivieren der Fertigkeiten des Solospielers bzw. der Solospielerin und andererseits die kollektiven Aspekte des Improvisierens. Für Berliner ist das Solo in der Improvisationsperformanz Teil einer komplexen Textur von begleitenden Patterns, die selbst im Allgemeinen improvisiert werden, wenn das gesamte Ensemble die Elemente einer Komposition interpretiert. Dementsprechend hänge Jazzperformanz ebenso sehr ab vom Wissen der Spieler über die Praxis, die alle Aspekte der Wechselwirkung im Ensemble betrifft, wie von der Fähigkeit des Solospielers (vgl. ebd.: 285), weil jede musikalische Äußerung Folgen für die sich entwickelnde Musik habe.

Bezüglich der kollektiven Aspekte des Improvisierens stellt Berliner fest, dass der Grad der Interaktion zwischen den Musizierenden und ihren Instrumenten

bzw. Stimmen davon abhängen, inwieweit die musikalische Struktur vor dem Spielen komponiert und arrangiert ist. Während im Standard-Jazz bestimmte Prinzipien bezüglich der musikalischen Struktur und des Arrangements gelten, die die Interaktion in der Aufführung regulieren, lehnen manche Gruppen – insbesondere aus dem Free Jazz-Bereich – die Verwendung von Musikstücken als formelle Strukturen, die die Improvisation leiten, ab.

Robert Hodson (2007: 116-118) bestätigt Berliners These anhand mehrerer Analysen von Darbietungen in Jazz und Free Jazz. Dabei unterscheidet er zwischen „organizing musical materials“ im Standard-Jazz und dem Umgang mit musikalischem Material im Free Jazz, der durch die Kommunikation und Verhandlung zwischen den Musizierenden während der Musikdarbietung bestimmt wird.

Somit hängt das Improvisieren von der kollektiven Einfühlung während der Performanz ab, vom Konsens bezüglich der formellen Eigenschaften von Tonart, harmonischer Progression und rhythmischer Organisation oder auch bezüglich der Länge und dramaturgischen Form der Darbietung (vgl. Berliner 1994: 338). Der Bassist Rufus Reid erklärt diesbezüglich: „Interaction in a band means responding sensitively to whatever the other people are playing [...]. If I'm playing with a rhythm section and the drummer is playing with a two-beat feeling, I won't start playing a walking bass line in 4/4 time. Or, if the drummer is playing a swing beat and I play a bossa nova beat, that would be a vivid example of not locking in, stylistically. Or vice versa. If he's playing a bossa nova beat, I wouldn't play a walking bass line unless I was told specifically that that was what was wanted“ (ebd.: 344).

Die interaktive Dimension des Improvisierens bringt (nicht nur im Jazz) eine hohe Kontingenz mit sich in Bezug auf die Musikdarbietung und damit letztlich die Unmöglichkeit der Planung: „No matter what you're doing or thinking about beforehand, from the very moment the performance begins, you plunge into that world of sounds. It becomes your world instantly, and your whole consciousness changes“ (ebd.: 348).

Auf ihren „musikalischen Reisen“ tauchen die Improvisierenden vom ersten Beat an in einen reichen, sich dauernd ändernden musikalischen Strom ein, der ihre eigene Kreation darstellt. In deren Verlauf müssen sie die unmittelbaren Erfindungen um sich herum annehmen, während sie gleichzeitig ihre eigenen Performanzen vollziehen. Dabei richten sich die Musizierenden nach emergierenden musikalischen „Bildern“ und müssen gleichzeitig die Eigenschaften einer schnell schwindenden Soundspur erinnern, sodass die Kontinuität gewahrt bleibt. Auf der Basis von den von der Musik determinierten harmonischen Ereignissen, die sie zu antizipieren versuchen, interpretieren sie wechselseitig ihre Ideen. Ohne Vorwarnung jedoch kann jede bzw. jeder in der Gruppe die Musik plötzlich in eine andere Richtung treiben, die sich den Erwartungen widersetzt, sodass die anderen dazu aufgefordert

sind, ihr eigenes Material im Prozess des Spielens sofort anzupassen. Jedes Manöver und jede Antwort eines oder einer Improvisierenden hinterlassen augenblicklich ihre Spuren in der Musik. Am Ende der „Reise“ hat die Gruppe eine Komposition von Neuem geschaffen, ein originelles Produkt ihrer Interaktion (ebd.: 349).

Die von Jazzmusikern und -musikerinnen produzierte Harmonie ist nicht die gleichbleibende Umsetzung eines lead sheet-Modells, sondern eine lebendige und vielschichtige Kreation, das Produkt multipler, sich immer ändernder Interpretationen der Progression. Die Musiker/innen bereichern die Grundstruktur in unendlich unterschiedlicher Art und Weise: In einem Moment können sie einander verstärken oder ergänzen, in einem anderen Moment divergieren sie und bringen unterschiedliche harmonische Wege zueinander in Beziehung. Die Auswirkungen solcher Entscheidungen können eine unmittelbare Anpassung der Parts erfordern (ebd.: 356).

Die beschriebene enge Verstrickung von Interagieren und Improvisieren wirkt sich auf die Art und Weise aus, wie Kreativität beim (Jazz-)Improvisieren entsteht. Insbesondere geschieht dies während des Höhepunktes des Improvisierens, wenn die Ensemblemitglieder in einen gemeinsamen groove „verfallen“, indem sie eine solide rhythmische Basis für ihre musikalischen Explorationen definieren und beibehalten. Diese Situation beschreiben die Musiker/innen als ein Moment des Kontrollverlustes, als eine Erfahrung großer Entspannung und Freiheit, die ihre Ausdrucksfähigkeit und Imagination erhöhe. Die Gewandtheit, die die Kunstschaffenden in solchen Momenten zeigen, verbindet sich mit ihrer außergewöhnlichen wechselseitigen Rezeptivität. Die Kombination beider Ebenen erhöht die Kreativität in der Formulierung ihrer musikalischen Parts zu einem „supreme level“ (ebd.: 389). In solchen Situationen ist die Kohäsion für sie „unbelievable“. Nicht nur antworten und unterstützen die Improvisierenden ihre Mitspielenden in diesem erhöhten Zustand der Empathie, sondern sie stimulieren zudem das gegenseitige Empfangen neuer Ideen, die aus dem einzigartigen Zusammenspiel entstehen (ebd.: 390). Die schnelle Interaktion zwischen den Improvisierenden kann ein Gefühl des Auflösens der Grenzen bewirken, die normalerweise ihre individuellen musikalischen Vorstellungswelten trennen, und die Künstler sind hoch sensibilisiert für einander. In solchen Momenten überwinden die Musiker/innen das Zögern, das typischerweise mit dem Entscheiden über adäquates Spielen einhergeht, und widmen sich Zielen, die sich im Verlauf des gemeinsamen Improvisierens stets von Neuem ergeben (ebd.: 392).

Improvisieren wird sowohl von den Musikern und Musikerinnen als auch in der Fachliteratur oft mit der Teilnahme an einem Gespräch verglichen, um seine interaktive Dimension hervorzuheben. Im Kontext eines Interviews mit Paul Berliner (ebd.: 401) behauptet der Jazzmusiker Winton Marsalis: „Playing is like

speaking. As we are talking now, I only know what I'm going to say a second before I say it. People who don't do it like this can be the worst people to talk to. When you're talking, they're thinking about what they are going to tell you next, instead of listening to what you're saying". Man kann sich fragen, ob diese Metapher geeignet ist, um die Interaktionsdynamik in Improvisationsprozessen zu beschreiben, denn in letzteren verlaufen die musikalischen Äußerungen oft zeitlich parallel zu einander und nicht abwechselnd. Doch zeichnet diese Art des kommunikativen Austausches – das Sawyer (2001: 60f) als kontrapunktisches Gespräch (contrapuntal conversation) bezeichnet – viele Gesprächskulturen aus.

Für Ingrid Monson (1996: 74) muss ein aussagekräftiges Theoretisieren über Gruppenimprovisation im Jazz den interaktiven, kollaborativen Kontext der musikalischen Erfindung zum Ausgangspunkt nehmen, wie sie es in ihrer Studie über die *rhythm section* im Jazz selbst tut. Dabei betrachtet Monson mehrere analytische Ebenen der Interaktion: „1) the creation of music through the improvisational interaction of sounds; 2) the interactive shaping of social networks and communities that accompany musical participation; and 3) the development of culturally variable meanings and ideologies that inform the interpretation of jazz in American society“ (ebd.: 2).

Für die vorliegende Studie ist insbesondere Monsons erste Untersuchungsebene relevant, auf der Musik durch „improvisatorische Interaktion von Klängen“ erschaffen wird. Die Ergebnisse ihrer Untersuchung zeigen, dass die musikalischen Entscheidungen, die improvisierende Künstler/innen während der Performanz ständig treffen, grundsätzlich in Bezug zu dem stattfinden, was alle anderen machen (ebd.: 27). Die Fähigkeit, auf die sich verändernden musikalischen Ereignisse zu antworten, wird oft von Klavierspielern und Schlagzeugern im Jazz thematisiert. Der laufende Prozess der Entscheidungsfindung, die im Ensemble stattfindet, erklärt für Monson, warum die Musiker/innen oft sagen, das Wichtigste sei das Zuhören. Sie meinen das laut Monson in einem sehr aktiven Sinne: Sie müssen genau auf das Material der anderen achten, weil sie dauernd aufgefordert werden, zu antworten und zu partizipieren in einem laufenden Strom musikalischen Handelns, der sich jederzeit ändern oder sie überraschen kann (ebd.: 43).

Interaktion ist nicht nur zentral als ein Modus, wie Jazzmusiker Improvisationsexpertise erwerben und entwickeln (vgl. Berliner 1994), sondern sie wirkt sich insofern direkt auf die Improvisationen aus, als diese weder als „Werke“ eines Autors oder einer Autorin betrachtet werden können noch als die Summe der Handlungen von „isolierten“ Instrumentalistinnen und Instrumentalisten bzw. Sängern und Sängerinnen. „The indivisibility of musical and interpersonal interaction underscores the problem of thinking about jazz improvisation as a text. At the moment of performance, jazz improvisation quite simply has nothing in common with a text

(or its musical equivalent, the score) for it is music composed through face-to-face interaction“ (Monson 1996: 80). Strukturell betrachtet rücke diese Eigenschaft die Jazzimprovisation eher in die Nähe des Gesprächs als des Texts. Teilnehmer eines Gesprächs haben die Aufgabe, das Gespräch am Laufen zu halten, wobei sie durch ihre Antworten signalisieren, welchen Sinn sie dem Gespräch verleihen. Diese Charakteristika zeigen die unberechenbare Dimension des (Jazz-)Improvisierens, denn, wie der Bassist Cecil McBee formulierte: „[Y]ou are not going to play what you practiced [...]. Something else is going to happen“ (zitiert in ebd.: 84).

Monson macht auf der Basis mehrerer Beispiele darauf aufmerksam, dass der Begriff der Konversation oder der Frage-Antwort-Dynamik adäquater für das Begreifen der Interaktion sei als derjenige des Dialogs. Denn eine interaktive Idee, die sich auf binäre kommunikative Paare begrenzt, taue für die Analyse des Improvisierens nicht. Zu beobachten ist in den von ihr analysierten Beispielen ein Verhandeln zwischen Solospieler bzw. Solospielerin und Begleitenden sowie zwischen den Begleitern bzw. Begleiterinnen untereinander innerhalb eines variablen Rahmens zwischen relativ freien und relativ stabilen musikalischen Ideen. Dieses Verhandeln prägt das gesamte Ensemble (vgl. ebd.: 151-152.).

Mit ihrem Buch zeigt Monson nicht nur auf, wie Musiker/innen sich bei ihrer (Neu-)Orientierung in der laufenden Performanz aufeinander verlassen (ebd.: 175). Darüber hinaus liegt das Hauptverdienst ihres Werkes in der Feststellung, dass die meisten Jazzperformanzen eine fundamentale Abhängigkeit von der Kooperation der Mitspielenden aufweisen (vgl. ebd.: 177).

Keith Sawyer (1992) betrachtet wie Berliner und Monson die Interaktion als einen grundlegenden Faktor des Jazzimprovisierens. Er geht jedoch einen Schritt weiter, indem er den interaktionalen Einflüssen in seinem Modell den Status von konstitutiven Eigenschaften verleiht. Mehrere Forscher (wie beispielsweise Csikszentmihalyi 1988, zitiert in Sawyer 1992: 255) stellten fest, dass Kreativität von der sozialen Interaktion in einer Gruppe abhängig sei. Nur in der Improvisationsperformanz ist diese Gruppe allerdings direkt anwesend und trägt zum kreativen Akt während des Prozesses bei. Interaktionale Einflüsse im Jazz schließen die anderen Bandmitglieder – die wechselseitig ihre Ideen reflektieren und verstärken – und das Publikum ein. Der wichtigste dieser Einflüsse ist jedoch die gesprächsähnliche Natur der Interaktion zwischen den Co-Performern, weswegen die Musiker/innen die Ensembleperformanz mit einem Gespräch vergleichen (vgl. ebd.: 255). Letzterer Begriff ist, ebenso wie derjenige der Wechselseitigkeit, geeigneter für die Beschreibung der Gruppenimprovisation, da er eine Mehrzahl von Teilnehmenden berücksichtigt, während die Bezeichnung des Improvisierens als Dialog – die immer wieder in der Literatur vorkommt – eine Dyade voraussetzt. Sawyer ist einer der ersten Forscher, der die interaktive Dimension des Improvisierens grundlegend

untersucht und als definitorische Eigenschaft postuliert hat. Die Interaktion stellt eine konstitutive Komponente des Improvisierens dar, weil sich improvisatorische Musikdarbietungen selbst organisieren. Ohne Dirigent und Partitur emergiert die Performanz aus den gemeinsamen Handlungen der Akteure (Sawyer 2007: 16).

Robert Faulkner und Howard Becker (2009) schrieben mit *Do You Know...? The Jazz Repertoire in Action* eine Pionierarbeit im Bereich der soziologischen Improvisationsforschung. Ihr Schwerpunkt liegt auf dem Konzept des Repertoires, seiner Entstehung und Veränderung, seiner Zusammensetzung sowie auf den individuellen Problemen, die aus dem Lernen eines Repertoires entstehen. Insbesondere analysieren sie das kollektive Verhandeln eines Spielrepertoires für die Musikdarbietung. Hier fokussieren sie speziell die Verhandlungen der Bandmitglieder über die Auswahl der Songs. Faulkner und Becker richten ihren Blick auf Handlungsentwürfe in der Form von Songs und Repertoires sowie auf die Musikregeln und -konventionen, die das Handeln der Jazzmusizierenden steuern, und weniger auf die kontingente, kreative Dimension des Improvisierens. Sie interessiert die Entstehung von Konventionen, die eine Antwort auf die Frage liefern, wie Musiker/innen, die sich vorher nie getroffen haben, in der Lage sind, zusammen Jazz zu spielen. Die produktive Wirkung der Interaktion und somit der Ungewissheit und der Kontingenz, die das Improvisieren kennzeichnen, berücksichtigen sie jedoch kaum als theoriebildende Momente.

Dass das Improvisieren innerhalb eines Ensembles nicht immer unproblematisch ist, zeigen unter anderem die geschichtlichen Darstellungen von Ferand (1961). In seiner historischen Untersuchung von Improvisationspraktiken wird deutlich, dass insbesondere für Kollektive wie Chöre, Ensembles oder Orchester – im Kontrast zu Sänger/innen oder Solisten bzw. Solistinnen – das Improvisieren aufgrund der Anforderungen an musikalische Koordination prinzipiell problematisch wird, was u. U. „selten befriedigende“ bis „groteske“ musikalische Ergebnisse mit sich bringe. Entsprechende Beispiele finden sich bei Hiley (1996: 542), der radikal behauptet: „Chormusik ist prinzipiell nicht improvisierbar“ (vgl. auch Miehl 1996: 567; Seedorf 1996: 574-583). Monson (1996: 80; 94-95) beobachtet in Momenten der rhythmischen Interaktion im Jazz nicht nur harmonisches Interagieren, sondern auch Kämpfe um die Kontrolle des musikalischen Raumes. So kann beispielsweise der musikalische Einwurf eines bzw. einer Spielenden von einer bzw. einem Anderen als Unterbrechung oder Herausforderung erfahren werden. Diesbezüglich weist Berliner (1994: 430) darauf hin, dass kollektives Improvisieren nicht nur Produkt rein musikalischer Konzepte, Vorlieben und technischer Fähigkeiten sei, sondern zugleich Produkt der unterschiedlichen Interaktionsmodi der Gruppe, von Machtverhältnissen und Prädispositionen bezüglich Kollegialität und Kompromissbereitschaft. Die Tatsache, dass Koordinationsinstanzen wie Dirigenten nicht

vorhanden und Partituren, die die Rollen und Handlungen der Partizipierenden festlegen, oft auf ein Minimum reduziert sind, führt, wie oben erwähnt, dazu, dass es sich bei Improvisationsprozessen um selbstorganisierende Dynamiken handelt. Innerhalb dieser Dynamiken gewinnen Verhandlungsprozesse eine herausragende Intensität. Dabei erhöht sich das Risiko, dass „schwächere“, leisere Instrumente die Oberhand an stärkere und lautere verlieren, dass sich in bestimmten Momenten „Koalitionen“ bilden, die den „Außenseiter“ nicht zu Wort kommen lassen, oder sogar, dass sich Dynamiken wie das battle playing entwickeln, in denen jede(r) gegen jede(n) spielt.

In früheren Arbeiten (vgl. Figueroa-Dreher 2010a, 2010b, 2011) gehe ich auf das Problem der Handlungskoordination innerhalb von Improvisationsprozessen ein. Dabei fokussiere ich das Verhandeln der Musizierenden über Material als Teil der Interaktivität des Improvisierens – ein wenig erforschtes Thema in der Improvisationsforschung und in der Soziologie. Material verstehe ich dabei – über die herkömmliche Definition als Ausgangsstoff jeder künstlerischen Verarbeitung hinausgehend – auch als Wissen und, spezifisch für die Musik, als nicht stoffliches, jedoch sinnlich wahrnehmbares Material (vgl. 6.1). Insbesondere versuche ich zu zeigen, dass das interaktive Moment der improvisatorischen Gestaltung nur anhand von Material stattfinden kann, dass also das Material die Grundlage für die Interaktion darstellt. Auf diesen Themenkomplex haben unter anderem Berliner (1994), Monson (1996) und Hodson (2007) explizit hingedeutet. In dem von mir vorgeschlagenen Improvisationsmodell stellt das Material eine zentrale Kategorie dar, weswegen ich es in ausführlicher Weise diskutiere (vgl. Kapitel 6).

2.2 Relative Improvisation, absolute Improvisation

Wie wir eingangs sahen (vgl. hier: 7), unterscheidet Ferand (1961) zwischen absoluter und relativer Improvisation „je nachdem ob Erfindung und Ausführung tatsächlich zusammenfallen, also eine untrennbare Einheit bilden, oder ob an einer bereits vorhandenen mehr oder minder festgelegten Komposition im Augenblick der Ausführung von einem oder mehreren Vortragenden mehr oder weniger augenblicksbedingte Änderungen vorgenommen, Hinzufügungen angebracht werden. Hier gibt es natürlich unendlich viele Übergangsmöglichkeiten von „echter zu Scheinimprovisation, von wirklicher Spontaneität zur sorgfältigen Vorbereitung der veränderten Wiedergabe“ (ebd.: 6).

Die von Ferand vorgeschlagene Kategorisierung der Improvisationsformen in relativ und absolut setzt sich in den weiteren musikwissenschaftlichen Konzep-

tualisierungen – mit unterschiedlichen Nuancen – fort. Während einerseits verschiedene Autoren diese Unterscheidung an jeweils anderen Kriterien festmachen, wird andererseits die Trennung zwischen relativem und absolutem Improvisieren in Frage gestellt.

2.2.1 Relative Improvisation

Die relative Improvisation bezeichnet Ferand (1961) auch als partielle, gebundene oder Rahmenimprovisation, in der „der Spieler an ein unveränderliches, immer gleich bleibendes melodisch-formales Modell gebunden ist, das er mit wechselnden, stets neuen rhythmisch-melodischen, kontrapunktischen oder akkordlichen Einfällen neu zu beleben hat“. Im Kontrast dazu konzipiert er die absolute Improvisation, die er auch als „freie“ oder „totale Improvisation“ bezeichnet. Diese Bezeichnungen legen nahe, dass es sich in diesem Falle um Musikdarbietungen handelt, die nicht in Anlehnung an ein Modell oder eine andere Vorlage ausgeführt werden und insofern undeterminiert sind (ebd.: 6); eine Zusammenfassung der von Ferand formulierten Improvisationsarten findet sich bei Müller (1994: 83-84).

Die unterschiedlichen Formen der gebundenen Improvisation verdeutlicht Ferand unter anderem am Beispiel der solistischen Improvisation auf einem Tasteninstrument. Diese erlangte im Verlaufe der historischen Entwicklung immer größere Bedeutung, insbesondere bei Organisten und Cembalisten. Zu verschiedenen Zeiten entwickelten sich mannigfaltige Improvisationsformen, die Ferand (1961: 10) folgendermaßen gruppiert: 1) Auszieren (Kolorieren, Diminuieren) einer Melodie (lineare Komponente) und 2) polyphone Ausgestaltung eines Cantus firmus (Hinzufügung kontrapunktischer Stimmen, Fortführen von Motiven) (vertikale Komponente). Dazu entwickelte sich 3) ein weiterer Typus, der nicht der gebundenen Improvisation angehört: die „freie Improvisation unter Ausnutzung der aus der Instrumentaltechnik sich ergebenden Möglichkeiten des Akkord- und Passagenspiels, die zu den ersten autonomen Formen der Instrumentalmusik (Präambeln, Präludien, Tokkaten usw.) führen.“ Diesen Typus bezeichnet Ferand auch als „motorische Komponente“. Die in der dritten Gruppe aufgezählten Improvisationsarten, -techniken und -formen schlagen eine grundsätzlich neue Richtung ein. Das Gesagte gilt auch vielfach für das solistische Stegreifspiel auf anderen Instrumenten, insbesondere auf Laute und Viola (ebd., vgl. ebd.: 15 für die Orgel im Frühbarock).

In der Literatur spiegelt sich die Idee der relativen Improvisation von Ferand in vielerlei Formen wider. Eines der meist diskutierten Improvisationsmodelle – jenes von Pressing (1988) – greift auf die Idee der relativen Improvisation zurück:

Diesem Modell zufolge (hier ausführlich beschrieben in 2.3; vgl. auch (Cook 2004: 13) improvisieren die Musizierenden auf einen referent bezogen. Pressing (1998: 153) definiert den referent als „an underlying piece-specific guide or scheme used by the musician to facilitate the generation of improvised behaviour“. Diese Formulierung umfasst für Cook (2004: 20) den Bereich von Improvisationsprinzipien, die gewöhnlich „paraphrase, motivic improvisation, and formulaic improvisation“ genannt werden. Jedes von ihnen beinhaltet zu einem beliebigen Zeitpunkt eine Referenz zu einem abstrakten Modell. Dabei können die referents unterschiedlich detailliert sein (vgl. ebd.). Cook weist jedoch darauf hin, dass Improvisieren auch Bezugnahmen mit einschließt, die nicht als referents in Pressings strengem Sinne – bei dem der Bezug ausschließlich Musikstücken gilt – betrachtet werden können, aber eine vergleichbare Rolle wie die referents von Pressing spielen. Als Beispiele für diese anderen referents nennt Cook die von Berliner (1994: 493) als „standard expectations¹⁰ regarding the temporal shaping of solos“ sowie „repertory of compositions, classic solos, and discrete phrases“ bezeichneten, die die Jazztradition repräsentieren, so wie sie von den Spieler/innen internalisiert ist. Darüber hinaus stuft Cook (2004: 13) das persönliche „storehouse of licks, pet patterns, crips, clichés and things you can do“ ebenfalls als references ein. Er hebt dabei eine Eigenschaft von referents hervor, die Pressing offensichtlich nicht berücksichtigt: die Flexibilität der Beziehung zwischen dem referent und der Improvisation, die auf ihm basiert, und somit die Flexibilität des referents selbst.

Derek Bailey (1992: xi) greift ebenfalls die Unterscheidung von Ferand auf, wenn er die idiomatische und die nicht-idiomatische als die zwei wichtigsten Formen der Improvisation (des Improvisierens) identifiziert. Idiomatische Improvisation, d. h. das Spielen innerhalb eines Idioms wie Jazz, Flamenco oder Barock, stellt für ihn die meist verbreitete Form dar. Sie entnimmt ihre Identität und Motivation diesem Idiom. Nicht-idiomatische Improvisation dagegen habe ein anderes Anliegen und sei meistens in sogenannter ‚freier‘ Improvisation zu finden, die hoch stilisiert sein könne, aber oft nicht an eine idiomatische Identität gebunden sei (ebd.: xiii). Letztendlich jedoch scheint die Unterscheidung zwischen freiem und idiomatischem Improvisieren für Bailey keine fundamentale zu sein. In der Praxis ist der Fokus beider Improvisationsformen mehr auf Mittel als auf Ziele gelegt. Die einzige wirkliche Differenz liegt für ihn in den Möglichkeiten der freien Improvisation und somit darin, das Bekannte zu erneuern oder zu ändern. Somit bleibt das Ende offen, was per definitionem in idiomatischer Improvisation nicht möglich sei (ebd.: 142).

Für Ernst Lichtenhahn (1994: 120) besteht die Improvisation aus einem anderen Prinzip als die referents von Pressing, welches ich das ‚Baustein-Prinzip‘ nennen

10 Die Erwartungskomponente wird im Kap. 6 diskutiert.

möchte. Während Pressing von einem referent ausgeht, der eine in der Improvisation zu variierende musikalische Struktur zur Verfügung stellt, setzt Lichtenhahn in seinem Aufsatz zur Improvisation in außereuropäischer Musik voraus, dass nicht die musikalische Struktur eine Invariante darstelle, sondern bestimmte musikalische Einheiten (Phrasen, Abschnitte) konstant blieben, sich jedoch in unterschiedlichen Formen zu einer Improvisation fügten. Die Musizierenden könnten „in der Variantenbildung bei den einzelnen Phrasen, im Aneinanderreihen von Phrasen und Abschnitten sowie in Vorbereitungs- und Überleitungsteilen auf einen freien, an sich nicht von der bestimmten ‚Komposition‘ abhängigen Formelschatz zurückgreifen“. Die Gesamtheit der möglichen Formulierungen ergibt ein „musikalisches System, das sich aus vielen Teilsystemen zusammensetzt“ (ebd.).

Unter anderem am Beispiel der Improvisation mit dem Berimbau (einem brasilianischen Rhythmus- und Melodieinstrument, das bei Capoeira-Veranstaltungen gespielt wird) definiert Oliveira Pinto (1998a: 241) die *toques de berimbau* ähnlich wie Lichtenhahn als Einheiten bzw. Bausteine einer Musik, die nach bestimmten Regeln zusammengesetzt werden (vgl. auch Oliveira Pinto 1998b: 245-248). Unter Berücksichtigung dieser Regeln besteht für den Musiker aber auch die Möglichkeit, einen individuellen Weg für das Zusammenfügen der einzelnen Bausteine zu finden. So ist letztlich jedes Musikstück – trotz eindeutiger Repertoirezuordnung – einzigartig. „Improvisation vollzieht sich im Spannungsfeld von festen Regeln und regelerweiternder Ausführung“ (ebd.: 245). In seiner Analyse des Berimbbauspiels verdeutlicht Oliveira Pinto, „wie eng die sogenannte *improviso*, das improvisierte Stück, den inhärenten Gesetzmäßigkeiten des Repertoires folgt und der von den Musikern verwendete Begriff *improviso* keineswegs willkürliches oder gar völlig unvorhergesehenes Spiel meint“ (ebd.: 247).

Das Jazzimprovisieren, wie es Berliner (1994: 63) beschreibt, fügt sich auf den ersten Blick dem Begriff der relativen Improvisation: „Composed pieces or tunes, consisting of a melody and an accompanying harmonic progression, have provided the structure for improvisation throughout most of the history of jazz. Enjoying favor to varying degrees from one period to the next, spirituals, marches, rags, and popular songs have all contributed to the artist’s repertory of established compositions or standards. Performers commonly refer to the melody or theme as the head and to the progression as chord changes or simply changes. It has become the convention for musicians to perform the melody and its accompaniment at the opening and closing of a piece’s performance. In between, they take turns improvising solos within the piece’s cyclical rhythmic form. A solo can comprise a single pass through the cycle, known as a chorus, or it can be extended to include multiple choruses. Just as the progression’s varied timbral colors provide a rich setting for the head, they also highlight the features of solos. Moreover, the chord’s pattern or

change and its undulating scheme of harmonic tension and release create constant rhythmic motion, adding momentum to the performance.“ Dass der Begriff der relativen Improvisation bei Berliner allerdings erweitert bzw. vorsichtig verwendet werden muss, hat das Zitat am Anfang dieses Kapitels bereits angekündigt. Es geht hier nämlich um mehr als das Ausführen von Formeln, und insofern sind die Übergänge zwischen gebundener und freier Improvisation fließend: „Jazz tunes are great vehicles. They are forms that can be used and reused. Their implications are infinite“ (Lee Konitz, zitiert in ebd.: 63). Dieses Zitat lässt erahnen, dass die Tunes immer wieder anders modelliert werden können, dass Strukturen, Regeln und Einschränkungen mit Freiheit einhergehen, sodass der Unterschied zwischen partieller und freier Improvisation ein solcher der Gradierung und nicht des Konstruktionsprinzips ist.

Als letzte Bemerkung hinsichtlich der Möglichkeiten der gebundenen und der freien Improvisation ist die Tatsache hervorzuheben, dass das Genre, innerhalb dessen improvisiert wird, diesbezüglich eine entscheidende Rolle spielt, insofern manche Gattungen eher die eine oder die andere Form zulassen.

2.2.2 Absolute Improvisation

Die absolute Improvisation nennt Ferand auch freie oder totale Improvisation (1961: 6). Obwohl er diese Bezeichnung anfangs auf das Instrument bezieht, verdeutlicht sie, dass er an eine Form des Improvisierens denkt, die eher mit Instrumentaltechnik zu tun hat, bei der der Körper gewissermaßen durch das Instrument verlängert und in den Raum projiziert wird. Dazu verwendet er den Begriff des „körperlichen Klangraumes“ (Ferand 1938: 330). Es ist nicht klar, ob hier automatische motorische Abläufe im Vordergrund stehen, die der unmittelbaren Umsetzung von Impulsen, Assoziationen und Ideen dienen. Jedenfalls wird beispielsweise das Fantasieren „oft in einem beinahe bewussten und träumenden Fortspielen der Finger“ (Czerny, zitiert in Ferand, ebd.: 22) dargeboten. Die Fantasie sei dabei „der höchste Grad der Komposition [...], wo Meditation und Exekution miteinander verbunden sind“ (Petri, zitiert in Ferand, ebd.: 22).

Ferand beschreibt in seiner Arbeit fast ausschließlich Formen der partiellen, gerahmten oder relativen Improvisation. Viele Formen der nach seinem Verständnis freien oder absoluten Improvisation können als Formen relativer Improvisation betrachtet werden – wie die „frei improvisierte Fantasia“ (ebd.: 12) auf Streichinstrumenten Mitte des 16. Jahrhunderts. Andere wiederum, wie „Tokkaten, Capriccios, Etüden und dergleichen“ (ebd.: 21), kamen jedoch der freien Form der Improvisation

insofern nahe, als sie „zum thematischen Gehalt der betreffenden Komposition in keiner direkten Beziehung standen“ (ebd.).

Die Form des „freien Phantasierens auf dem Klavier“, wie sie beispielsweise Mozart oder Beethoven ausübten, beschreibt Ferand, Schenk zitierend (vgl. ebd.: 22), folgendermaßen: Beim freien Fantasierens entschleierte „nach einigen Anklängen und gleichsam hingeworfenen Figuren [...] der selbstschaffende Genius [i. e. Beethoven; S. F.] nach und nach sein tief empfundenenes ‚Seelengemälde‘, wobei der Meister mannigfaltige Motive verwebte und ‚die süßen Klänge in traurig-wehmütige, sodann in zärtlich-rührende Effekte, dieselben wieder in freudige bis zur scherzenden Tändelei‘ veränderte“. Weiterhin besteht für Ferand (in Anlehnung an Czerny, vgl. ebd.: 22) „das Wesen der Klavierphantasie“ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darin, „ohne besondere unmittelbare Vorbereitung jede eigene oder fremde Idee während des Spiels selbst zu einer Art von musikalischer Komposition auszuspinnen“. Diese Formen und Prozesse analysiert Ferand jedoch leider nicht weiter, da ihm die entsprechende historische Dokumentation fehlt. Für beide genannten Fälle gilt jedoch das Kriterium des zeitlichen Zusammenfallens von Erfinden und Ausführen. Die extremste Form des Improvisierens ist nach Ferand und in Anlehnung an Czerny die Form des Capriccio, „im eigentlichen Sinn die freyeste Art des Phantasierens, nämlich ein willkürliches Aneinanderreihen eigener Ideen, ohne besondere Durchführung, ein launiges, schnelles Abspringen von einem Motiv zum anderen, ohne weiteren Zusammenhang als den der Zufall oder absichtslos der Musik Sinn des Spielers gibt“ (ebd.: 23).

Bailey (1992: xi) schlägt analog zum Begriff der absoluten Improvisation den Terminus „nicht-idiomatisch“ für die freie Improvisation vor. „Non-idiomatic improvisation has other concerns [than idiomatic improvisation] and is most usually found in so-called ‚free improvisation‘ and, while it can be highly stylised, is not usually tied to representing an idiomatic identity“ (ebd.: xii).

Die freie Improvisation der 1960er Jahre wurde unter anderem im Bereich der Neuen Musik praktiziert. Diese bot eine neue Qualität der Improvisationspraxis, weil sie durch das Fehlen einer musikalischen Konvention gekennzeichnet war: „Bildete bisher immer eine usuelle Praxis die Grundlage der Improvisation, dann ist diese Voraussetzung aufgrund der Stilpluralität, des Verlusts einer verbindlichen Tonsprache, der Divergenz des musikalischen Materials und der Tendenz zu individuellen musikalischen Konzeptionen nicht mehr gegeben“ (Müller 1994: 85). Bezogen auf die Besetzung dominiert in der Neuen Musik – wie im Free Jazz, der mit ihr verwandt ist – die Gruppen- gegenüber der Soloimprovisation. „Ein wesentlicher Grund dafür ist die Orientierung an einem musikalischen Kommunikationsmodell, nach dem die Musik aus dem gleichberechtigten Wechselspiel von Aktion und Reaktion zwischen den Beteiligten entstehen soll. Anders als in der

Jazzpraxis, in der – mit Ausnahme des Freejazz – eine funktionale Rollenteilung zwischen Rhythmus- und Melodiegruppe bzw. Soloimprovisator besteht, ist die Improvisation in neuer Musik stärker auf das kollektive Zusammenspiel ausgerichtet, bei dem nicht zwischen Begleitern und Begleiteten [und auch nicht zwischen Komponisten und Interpreten; S.F.-D.] unterschieden wird und keine funktionale Differenzierung einzelner Instrumente oder Instrumentengruppen besteht. Das Ideal, an dem sich die Kollektivimprovisation orientiert, ist das einer musikalisch gleichberechtigten Interaktion [...] – was für traditionell ausgebildete Musiker nicht selbstverständlich ist“ (ebd.: 88-89).

Für Wilson (1999: 13) ist Improvisation eine „Lebenshaltung, eine Sprache mit individuellen Vokabularen“. Die Vielfalt und extreme Heterogenität der Haltungen, mit denen Improvisierende von heute das Zusammenspiel betreiben (von Selbstverwirklichung bis zur Selbstaufgabe im Kollektiv) widerspricht jenen Kritikern, die behaupten „freie Improvisation sei selbst zu einem klar umrissenen Idiom geschrumpft“ (ebd.: 13). So zeigt Wilson – auf die Frage antwortend: „Was heißt Kommunikation in kollektiver Improvisation?“ –, dass die Möglichkeiten von Musikern und Musikerinnen von „atomistischem Spiel“ über „Polystilistik“, „Weben am gemeinsamen Klang-Teppich“, „Simultaneität von Soli“ bis hin zur „Suche nach dem Organischen, dem Fluß“ oder zum „Inszenieren von Brüchen, harten Schnitten“ reicht (vgl. ebd.: 13-14). Die Kraft der Improvisation liegt für Wilson gerade in „Momenten des Unkomponierbaren, wie sie sich zumal in kollektiver Improvisation ereignen, Momenten, in denen Improvisation alle Möglichkeiten des notatorisch Konstruierbaren transzendiert“ (ebd.: 12-13). Er betrachtet Improvisation als Meta-Kommunikation über das Wie musikalischer Verständigung, weil die Vielfalt kommunikativer Konzepte „oft eher den Prozeß der Suche nach (oder die Verhinderung von) gemeinsamen Prämissen des Miteinanders widerspiegelt als den Dialog in einer allerseits akzeptierten Sprache“ (ebd.: 14). Für ihn meint die Vorstellung einer ‚nicht-idiomatischen‘ Musik, wie sie Derek Bailey formuliert, „nicht das Neu-Erfinden des eigenen Spiels bei jedem Anlaß, die permanente tabula rasa, sondern zielte auf das vorab Unkategorisierbare des Zusammentreffens mehrerer Musiker, die ihre eigenen, oft inkompatiblen Sprachen sprechen. Mag auch jeder sein persönliches Idiom bringen, so ist das kollektive Ergebnis doch keineswegs idiomatisch vorprogrammiert“ (ebd.: 18). In diesem Sinne geht dem improvisierten Solospiel die interaktive Komponente ab, was es weniger produktiv macht, da für viele Musiker/innen die Möglichkeiten des Gruppenspiels weit über diejenigen des Solospiels hinausgehen (ebd.: 16).

Improvisation ist demgemäß nicht die Reproduktion einer Ordnung, sondern ein Prozess des Ordnen: „Improvisation als Prozeß des Sich-Verständigens über Verständigung“ (ebd.: 16) – eine Eigenschaft, die sie für die Soziologie besonders

relevant macht. Dabei gestaltet sich das freie Improvisieren laut Wilson meistens innerhalb von vereinbarten oder impliziten Ge- und Verboten der Ensembles, die das musikalische Miteinander regeln (vgl. ebd.: 15). Die Stärke und Geschlossenheit langlebiger Improvisationsgruppen verdankt sich derartigen verinnerlichten Verabredungen. „Andererseits fühlen manche Improvisatoren gerade den Impuls, die ‚Spielregeln‘ jedes Mal neu aushandeln zu wollen, empfinden sie die Offenheit der Syntax als unverzichtbare Herausforderung von Improvisation“ (ebd.: 15). So ist nach Ansicht des Saxophonisten Evan Parker (vgl. ebd.: 26) für die Besonderheit frei improvisierter Musik ihre „multi-mindedness“, ihre Genese durch kollektive Entscheidungsprozesse weitaus bezeichnender als ihr Verzicht auf den Modus der Schrift.“

Der Unterschied zwischen relativer und absoluter Improvisation verliert an Relevanz, wenn wir davon ausgehen, dass auch beim „partiellen“ Improvisieren ein mehr oder weniger detaillierter referent (im Sinne von (Cook 2004: 13-15) als point of departure (Nettl) oder als Vehikel für Improvisation (Berliner) als Basis dienen kann, jedoch nicht als immanent oder unveränderbar verstanden werden soll, insofern die referents durch Improvisationen umgewandelt werden können. So sind zwei Faktoren präsent, die Unbestimmtheit und somit freien Raum zum Improvisieren zulassen: die Tatsache, dass die referents mehr oder weniger detailliert sein können, und die Tatsache, dass sie durch Improvisationen verändert werden können. In der Fachliteratur finden sich zahlreiche Beispiele, in denen eine Improvisation als Variation eines referents, eines Motivs, einer Melodie etc. anfängt und sich dann zu einer Musik entwickelt, die keinen Bezug zum Anfangsmotiv, zur Melodie etc. mehr aufweist. Hier scheint nicht nur das Zusammenfallen des Erfindens und Ausführens für die Beschreibung des Improvisierens zentral zu sein, sondern auch die concatenation im Sinne Cooks (2004), die als Serie von freien Assoziationen im Kontrast zu vorgegebenen musikalischen Formen auftritt und eine grundlegende Eigenschaft der freien Improvisation zu sein scheint.

2.3 Improvisationsmodelle

Dieser Abschnitt widmet sich speziell der Darstellung von Improvisationsmodellen aus der Fachliteratur über Improvisation. Obwohl bei vielen der hier schon zitierten Autoren und Autorinnen ansatzweise „Improvisationsmodelle“ abgeleitet werden könnten, werden im Folgenden nur Modelle diskutiert, die in der Literatur explizit als solche präsentiert werden. Diese Modelle sind meinen Recherchen nach bei-

nahe ausschließlich im Bereich der systematischen Musikwissenschaft zu finden, insbesondere im Feld der kognitiven Musikpsychologie.

Das Improvisationsmodell von Nettl (1974) wurde oben (vgl. 2.1.2) schon beschrieben und diskutiert. Zusammengefasst postuliert Nettl, dass der bzw. die musikalisch Improvisierende nur von einem „point of departure“ (1998: 15) aus improvisieren kann. Insofern dieses Modell von der Perspektive des einzelnen Akteurs ausgeht und die Interaktion zwischen den Spielenden nicht berücksichtigt, halten es andere Autoren und Autorinnen für nur bedingt nützlich im Hinblick auf die Erklärung von Improvisationsprozessen – ein Problem, das sich in weiteren Improvisationsmodellen fortsetzt.

Besondere Resonanz fanden die Arbeiten von Jeff Pressing (1984, 1988), die sich mit „physiology and neuropsychology, with motor control, and with concepts of intuition, creativity, and artificial intelligence“ (Nettl 1998: 2) beschäftigen und somit ein Improvisationsmodell entwickeln, um Lern- und Performanzprozesse zu verstehen. Als problematisch dabei empfindet Nettl (ebd.), dass Pressing „cross-cultural data“ verwendet, gleichzeitig jedoch das Konzept der Improvisation als etwas versteht, das außerhalb des Kontextes von spezifischen Kulturen analysiert werden könne.

Für Pressing (1988: 152) muss jede Theorie der Improvisation dreierlei erklären: wie die Leute improvisieren, wie sie improvisatorische Fähigkeiten erlernen und schließlich woher neues Verhalten kommt. Für die vorliegende Darstellung sind insbesondere die erste und die letzte Frage relevant, die im Folgenden anhand von Pressings Antworten dargestellt und diskutiert werden.

Der erste Teil von Pressings Improvisationsmodell beschreibt den Prozess des Improvisierens. Dabei geht er davon aus, dass jede Improvisation in einer Sequenz von „non-overlapping sections“ aufgeteilt werden könne. Jede *section* beinhaltet eine bestimmte Zahl an musikalischen Ereignissen: die *event clusters* E1, E2, E3 etc. Jede Improvisation wird durch Auslöser zu spezifischen Zeitpunkten t1, t2, t3 etc. in Gang gesetzt. Ein jeder solcher Zeitpunkt stellt einen Moment dar, an dem die Ausführung einer Handlung beginnt, zu der man sich entschieden hat. Was hierbei aktiviert wird, sind Handlungsschemata, keine präzisen Bewegungsdetails. Anschließend findet ein motor fine tuning statt, das auf feedback-Prozessen basiert.

Improvisation wird auf diese Weise betrachtet als eine Serie von Situationen, wobei eine Situation auf ein Zeitintervall t_i , t_{i+1} begrenzt ist. Dies bringt die Generierung des clusters E_{i+1} mit sich auf der Basis der vorausgegangenen Ereignisse, des referent (falls einer existiert), der Handlungsziele und des Langzeitgedächtnisses. Der referent ist dabei „an underlying piece-specific guide or scheme used by the musician to facilitate the generation of improvised behaviour“ (ebd.: 153). Das Modell bezieht sich primär auf Soloimprovisation.

Im von Pressing vorgeschlagenen Modell findet die Selektion von events folgendermaßen statt: Nachdem Ei ausgelöst und ausgeführt wird, findet die Produktion von Ei+1 auf der Basis von Langzeitfaktoren (referent, aktuelle Handlungsziele, stilistische Normen und laufende Prozesse) sowie durch Evaluation der Auswirkungen und Möglichkeiten von Ei statt (ebd.:155). Hier scheinen zwei Methoden der Fortsetzung Anwendung zu finden: jene der Assoziation oder jene des Unterbrechens. Assoziation basiert entweder auf Ähnlichkeit oder auf Kontrast, Unterbrechung gründet auf das Zurücksetzen aller bzw. einer signifikanten Anzahl der strong array components. „The choice between association and interrupt generation may be formally modelled by a time-dependent tolerance level for repetition“ (ebd.: 157). Dieses Modell sieht vor, dass „tuneable cognitive and motor subprograms are set in motion that generate [...] a specific action design“ (ebd.: 157). Das Improvisationsmodell ist durch extensive Redundanz in vielerlei Hinsicht charakterisiert. „If the nature of improvisation entails the seeking out of a satisfactory trajectory in musical action space, such redundancy of description and generation allows maximal flexibility of path selection, so that whatever creative impulse presents itself as intention, and whatever attentional loadings may be set up, some means of cognitive organization and corresponding motor realization will be available within the limiting constraints of real-time processing“ (ebd.: 160-161).

In diesem Modell ist die Kontrolle von Ereignissen heterarchischer Natur und kann im Prinzip schnell von einem Bereich der kognitiven Kontrolle (cognitive control area) zum anderen wechseln. Das muss laut Pressing als die effektivste Strategie für das Improvisieren betrachtet werden (ebd.: 161) und korrespondiert auf der Erfahrungsebene dem „letting go“ oder dem „going with the flow“, die in der Fachliteratur beschrieben werden, wobei „central hierarchical control, identified here with conscious monitoring of decision making, yields to heterarchical control (and corresponding unconscious allocation of attention)“ (ebd.).

Woher kommt neues Verhalten? Für Pressing ist der Neuheitsgrad in jeder Improvisation prinzipiell gering: „During any given improvisation at most very few features or processes will be created, and only a limited number of new objects“ (ebd.: 161). Eine Quelle neuen Handelns stellen für ihn einerseits „the evolution of movement control structures for newly discovered objects, features, and processes“ dar sowie „the motor enactment of novel combinations of values of array components“, wie zum Beispiel, wenn Kinder Dimensionen wie laut/leise und schnell/langsam zu leise/schnell kombinieren: „strikingly different behaviour may follow when controlling system parameters assume certain novel combination of ranges“ (ebd.). „Novel actions are built primarily by distorting aspects of existing ones“ (ebd.: 162).

Anhand einer Reihe von Beispielen zeigt Pressing, wie verschiedene Fortsetzungen eines Events gebildet werden, wobei allerdings die Frage offen bleibe, warum eine dieser Möglichkeiten unter allen anderen gewählt wird. „Obviously, event generation is informed by a vast panorama of culturally and cognitively based musical processes and stylistic preferences (motivic development, phrase design, historical forms, transposition, rhythmic design, etc.). But a considerable degree of residual decision-making remains, as for example the choice of array components that will be singled out as strong constraints or to be reset. How are such decisions made?“ (ebd.: 164). Hier scheint es für Pressing nicht möglich, eine endgültige Antwort zu liefern, weswegen er eine Reihe von Momenten auflistet, die das residual decision-making explizieren: Intuition, freier Wille, physische Verursachung und Zufall (ebd.).

Zusammengefasst entwirft Pressing (ebd.: 168) ein Modell, in dem „[t]he fundamental feature of the improvisation process is considered to be the stringing together of a series of ‚event clusters‘ during each of which a continuation is chosen, based upon either the continuing of some existing stream of musical development [...] by association of array entries, or the interruption of that stream by the choosing of a new set of array entries that act as constraints in the generation of a new stream“. Dieses Modell entspricht in einigen Aspekten dem in der Handlungstheorie sogenannten Zweck-Mittel-Schema, das im nächsten Kapitel diskutiert wird. Es berücksichtigt Kreativität, indem es von der extensiven Redundanz der kognitiven Repräsentationen und dem sporadischen (distributed) und nicht-linearen Charakter der Kontrollprozesse ausgeht. Eine Einschränkung von Pressings Modell, die andere Improvisationsforschende als kritisch erachten, ist die Tatsache, dass es sich hauptsächlich auf die Soloimprovisation bezieht, wobei die interaktive Ebene, die für manche Autoren und Autorinnen als konstitutive Eigenschaft des improvisatorischen Handelns eingestuft wird, beiseitegelassen wird. Eine weitere Einschränkung ist dadurch gegeben, dass das Modell eher für idiomatische als für nicht-idiomatische Improvisationsformen Gültigkeit beansprucht (vgl. Pressing 1998: 52).

Klaus-Ernst Behne (1992) unternimmt in seinem Aufsatz *Zur Psychologie der (freien) Improvisation* den Versuch, „die sogenannte freie Improvisation“ aus psychologischer Sicht zu beschreiben und zu bewerten. Er entwirft ein Modell, das die entsprechenden Vorgänge im Verlauf des Improvisierens beschreiben soll. Behne bedient sich des Modells von Pressing (1988), in dem Improvisieren als „eine Kette von Entscheidungen und relativ fixierten motorischen Aktionen“ verstanden wird. Der oder die Improvisierende entscheidet sich für eine bestimmte Aktion, d. h. einen bestimmten motorischen Handlungsplan (und damit für eine bestimmte melodische oder rhythmische Figur), führt sie aus und fällt anschließend die nächs-

te Entscheidung. In diesem Modell kann man zum gleichen Zeitpunkt entweder spielen oder denken (Behne 1992: 46).

Behne relativiert jedoch Pressings Modell, denn „[n]icht alle Prozesse müssen in jeder Pause, vor jeder Entscheidung auftreten, auch nicht stets in dieser Reihenfolge; wenn das Suchen und Vergleichen erfolglos endet, muss es entsprechend wiederholt werden“ (ebd.: 47). Er listet die vielfältigen Entscheidungen auf, die man treffen kann, und relativiert Pressings Modell, indem er zu dem Schluss kommt, dass einige Entscheidungen klar seien, andere eher diffus (ebd.: 48). Er vermutet, „dass motorische Abläufe so stark automatisiert sein können, dass diese Entscheidungen nicht notwendig im Zentrum des Bewusstseins stehen müssen“ (ebd.). Diese Schlussfolgerung führt dazu, dass man sich fragt, wieso diese Vorgänge als „Entscheidungen“ betrachtet werden, wenn sie doch nicht bewusst stattfinden. Aus der Tatsache, dass „Entscheidungen“ nicht im Zentrum des Bewusstseins stehen, ergibt sich für Behne die Diskrepanz zwischen dem in unterschiedliche Vorgänge (Bewerten, Suchen, Vergleichen, Agieren) unterteilten Modell von Pressing und dem Improvisieren, wie die Musiker es erleben: als einen ganzheitlichen Prozess, als ein Strömen.

Behne erkennt bei den Improvisierenden „veränderte Bewusstseinszustände, wie wir sie aus dem alltäglichen Umfeld nicht kennen“ (ebd.: 51), die durch das „Nebeneinander von höchster kognitiver Wachheit und gleichzeitiger sinnlicher Involviertheit“ (ebd.) entstehen. „Der Improvisierende erfährt die Andersartigkeit dieser Bewusstseinszustände in unterschiedlichem Maße und es kann die Erwartung entstehen, dass gerade in solchen Zuständen psychische Schichten freigelegt werden, die sonst nicht zugänglich sind“ (ebd.). „Durch ein derartiges Ausloten unzulänglicher Bereiche, ungewohnter Bewusstseinszustände, wird sich vielleicht neues musikalisches Material ergeben, ob es in jedem Fall sinnvolles Material ist, sei aber dahingestellt“ (ebd.).

Die Improvisation ist als kreativer Prozess für Behne vollkommen untypisch, weil er äußerst schnell und nicht revidierbar ist (ebd.: 52). Darüber hinaus seien improvisierende Musiker/innen oft stärker im Geschehen involviert als nach Noten spielende Interpreten, da der Vorgang des Improvisierens „im allgemeinen erheblich komplexer als die Interpretation eines gut einstudierten Werkes“ ist (ebd.: 55). Darüber hinaus sei die Geschwindigkeit des Spielens beim Improvisieren ein kreativitätsbestimmender Faktor, denn „je schneller man spielt, um so mehr muss man auf fixierte Muster zurückgreifen, langsame Tempi werden hingegen zu weniger stereotypen Mustern führen, weil genügend Freiraum für die Suche nach unbekanntem Material gegeben ist“ (ebd.: 49).

Behne setzt sich mit Pressings Modell insofern kritisch auseinander, als für ihn die interaktiven Momente der Gruppen-Improvisation, wie sie vor allem in

der Geschichte des Jazz erforscht wurden, einen zentralen Aspekt der freien Improvisation darstellen, die jedoch bisher „nur gestreift worden“ seien (ebd.: 57). Er begreift die Gruppenimprovisation als Abfolge von Entscheidungspunkten, vor allem dann, wenn eine Frage-Antwort-Struktur vorherrscht (ebd.). Behne greift hier auf das Modell von Globokar (1971) zurück, das fünf Kategorien des Aufeinanderreagierens aufstellt, „mit denen die ästhetisch reizvollen Möglichkeiten des interaktiven Improvisierens recht gut beschrieben werden können“ (ebd.): Imitieren, Integrieren/Folgen, „halte dich zurück“/„Interessiere dich nicht“, „das Gegenteil tun“ und „etwas Verschiedenes machen“. Die höchste Stufe der Komplexität in der freien Gruppen-Improvisation sei erreicht, wenn zwei oder mehr Musiker/innen gleichzeitig spielen. Diesen Zustand des Improvisierens im Sinne des Pressing-Modells zu formulieren, erscheint ihm aus folgendem Grund nicht mehr als sinnvoll: „Der Spieler ist nicht mehr nur damit beschäftigt, was er selbst zuletzt, jetzt und im nächsten Moment gespielt hat oder spielen könnte, sondern gleichermaßen auch mit dem vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Verhalten der Mitspieler konfrontiert. Wahrnehmungs- und kognitionspsychologisch ist dies eine Situation der Überforderung *par excellence*“ (ebd.: 58). Die Freiheit der freien Improvisation besteht somit für Behne unter anderem in der Interaktion und ist insbesondere an „ihren Entscheidungspunkten zu finden. Ob man auf angebotenes musikalisches Material integrierend, zurückhaltend oder widersprechend antwortet, ist für den/die Partner nicht vorhersagbar“ (ebd.: 59).

Für Martin Pfeleiderer (2004: 91) bezieht sich Behne auf Improvisationen im Idiom des modernen Jazz, z. B. von Eric Dolphy oder John Coltrane, und „stellt sich den Improvisationsprozess modellhaft als eine Kettenfolge von Entscheidungen und Handlungen vor. Der Musiker entscheidet sich für eine Spielaktion, die er daraufhin ausführt, bevor er die nächste Aktion plant usw. [...]. In den Spielpausen bewertet der Improvisator die letzte Aktion, sucht nach neuen Aktionsmustern und vergleicht diese Muster untereinander sowie mit dem gerade gespielten.“ Behnes (1992: 49) Schlussfolgerung lautet: „Improvisation lebt von fixierten Mustern, Stereotypen, Schemata (die dem Anfänger noch fehlen), aber sie verliert den Charakter des Improvisatorischen, wenn der Hörer dieses Muster erkennt, oder wenn sie in seiner Wahrnehmung zu sehr dominieren“. Pfeleiderer (2004: 92) betrachtet diese Schlussfolgerung äußerst kritisch: „Ich denke jedoch, Behne ist in seinem Modell einem Mythos aufgesessen, dem Mythos, im Zentrum des Improvisierens ständen bewusste Entscheidungsprozesse, in denen der Musiker nach guten Lösungen sucht, zwischen ihnen vergleicht, bewertet und schließlich die optimale Lösung auswählt und ausführt. [...] Natürlich spielen bewusste Entscheidungsprozesse auch beim Improvisieren eine wichtige Rolle. Sie sind jedoch [...] nicht ständig erforderlich, sondern eher selten. Bewusste Entscheidungsprozesse sind zudem kein Kriterium

für Kreativität.“ Warum sollte ein(e) Jazzmusiker(in) ständig nach musikalischen Handlungsmöglichkeiten suchen, mögliche Handlungen miteinander vergleichen und hinsichtlich ihrer Angemessenheit bewerten? Für Pfeleiderer können dagegen angemessene Handlungen derart zustande kommen, dass man zufällig etwas spielt, was man von seinem erlernten und erübten „Handlungsgenerator“ in die Finger gespielt bekommt (ebd.: 93).

Im Kontrast zum „neodarwinistischen“ Kreativitätsmodell von Behne schlägt Philip Johnson-Laird (2002) in seinem Aufsatz *How Jazz Musicians Improvise* ein anderes Modell des kreativen Improvisationsprozesses vor. Pfeleiderer (2004: 95) fasst es folgendermaßen zusammen: „Demnach werden beim Improvisieren mehrere passende und angemessene – also ‚überlebensfähige‘ – Lösungen generiert, aus denen dann mehr oder weniger zufällig eine Lösung ausgewählt und ausgeführt wird. Johnson-Laird nennt sein Modell in Anlehnung an den Biologen Jean-Baptiste Lamarck ‚neolamarckianisch‘. Das Modell setzt voraus, dass im Langzeitgedächtnis das prozedurale Wissen bereit liegt, aufgrund dessen automatisch und unbewusst richtige Lösungen erzeugt werden“.

Pfeleiderer zieht Johnson-Lairds Modell vor und untermauert diese Wahl am Beispiel der Analogie zwischen Improvisieren und Sprechen (ebd.). Im Bereich des Sprechens entscheiden wir laut Pfeleiderer nicht über alternative ‚Lösungen‘, obwohl wir auch kreativ sind oder sein können, sondern wir sprechen einfach. Doch muss bezüglich der Unterschiede zwischen Sprache und Musik beachtet werden, dass „es oberhalb der Phrasenebene keine verbindlichen Regeln der Jazzimprovisation gibt“ (ebd.: Fn. 9). Pfeleiderer hebt in seinem Beitrag abschließend zwei Punkte hervor: einerseits dass der Gegensatz von Improvisieren und Komponieren ein Mythos sei. Sein Fazit lautet in diesem Sinne: „Sowohl die Improvisatoren auf der Konzertbühne wie auch die Komponisten am Schreibtisch nutzen Gestaltungsfreiräume, die ihnen stilistische Konventionen, Formmodelle und Aufführungskontexte einräumen. Sie tun dies mehr oder weniger kreativ und mehr oder weniger spontan“ (ebd.: 97). Andererseits habe er in seinem Aufsatz versucht, „die improvisierenden Musiker von dem Zeitdruck und dem unaufhörlichen Entscheidungszwang zu entlasten, mit denen sie von manchen Musikpsychologen, aber auch von theoretisierenden und psychologisierenden Jazzpublizisten zugeschauelt worden sind. Neues und Überraschendes kann auch dann entstehen, wenn nicht ständig gesucht, bewertet, verglichen und ausgewählt werden muss“ (ebd.: 98). Diese Erkenntnis decke sich mit seinen eigenen Erfahrungen als improvisierender Musiker.

Cook (2004: 11) setzt sich ebenfalls kritisch mit Johnson-Lairds Modell auseinander. Als problematisch empfindet er, dass für Johnson-Laird ein pattern entweder „buchstäblich“ wiederholt oder verändert wird. Im Kontrast dazu postuliere Pressing (1988) ein Improvisationsmodell, das den Prozess repräsentiere, durch den

ein(e) Improvisator(in) sich vom Ereignis E_i zum Ereignis E_{i+1} bewege (vgl. ebd.: 13) und dabei in Cooks Worten folgendermaßen handle: „the improviser reacts or responds to event E_i by analysing or ‚decomposing‘ it into a number of aspects, each of which holds the potential for possible continuation. This decomposition is a multilevel process, with the event being analyzed first into ‚acoustic‘, ‚musical‘ (this refers to cognitive representation), ‚movement‘ (gesture), and ‚other‘ aspects, and which each of these being analysed in turn into o(bjects), f(eatures), and p(rocesses); within any of these dimensions the relationship between E_i and E_{i+1} may be one of similarity or contrast. By comparison with Johnson-Laird’s simplistic categorization of same or different, Pressing’s model has the necessary flexibility to capture the whole range of transformational techniques which Berliner (1994: 186ff) terms coupling, fusion, contour, crossover, overlap, truncation, substitution, and a kind of permutation of aspects from one motif to another: as Berliner (1994: 146) puts it – and this is in essence exactly what Pressing’s model represents – ‚musicians carry over the inflections and ornaments of particular phrases to embellish other phrases‘, so that virtually all aspects can serve as compositional models‘, (Cook 2004: 13).

Problematisch ist sowohl an Johnson-Lairds als auch an Pressings Modell, dass sie das Improvisieren als Soloimprovisieren ansehen. In diesem Sinne beurteilt Cook (ebd.: 15) die implizite Annahme von Johnson-Lairds Modell, dass Jazzimprovisation ein rein solitäres Tun sei. Pressing (1988: 154) berücksichtigt dagegen in seinem Schema den Einfluss anderer Spieler/innen auf die entstehende Improvisation, vernachlässige ihn jedoch in der Praxis. „For simplicity‘, he writes, ‚we ... speak primarily in terms of solo improvisation in what follows, adding the effects of other performers in a straightforward manner as needed at certain points‘, (Cook 2004: 15). Cook konzipiert im Kontrast dazu Soloimprovisation als einen Spezialfall von Kollektivimprovisation: „The central element in both Pressing’s and Sarath’s model of improvisation is the improviser’s response to his or her own playing, so that in Lonnie Hillyer’s words, improvising ‚is really like a guy having a conversation with himself‘ (Berliner, 1994: 192)“ (ebd.). Darüber hinaus und in Anlehnung an Schütz’ Überlegungen in seinem Aufsatz *Making Music Together: A Study in Social Relationship* postuliert Cook, dass im solitären Improvisationsprozess das Publikum „der Andere“ sei, und er folgert: „under such circumstances, it makes sense to see solo improvisation as a special case of group improvisation in which the ‚others‘ are invisible, and which consequently presents not lesser but greater difficulties for the analyst“ (ebd.).

Sawyer (1992) diskutiert die von der kognitiven Psychologie geprägten Untersuchungen kreativer Prozesse in Jazzimprovisationen, welche die Entwicklung von „cognitive processing models of mental states during improvisation“ fokussieren. Bezüglich der Improvisationsmodelle von Johnson-Laird (1988) und Sloboda (1985:

10) stellt er fest: „both argued that cognitive processing capacity is minimal during real time improvisation, and thus improvisational creative forms must evolve to constrain the amount of decision making necessary during a performance. They both contrasted this situation with composition, where effectively unlimited processing capacity is available, allowing more complex musical structures to be created. These researchers characterized the jazz idiom as one which of necessity includes strongly constraining genres, song forms and individual styles which constrain ideation at the generation stage, requiring less cognitive processing at the selection and filtering state. However, these authors have not proposed specific psychological models, nor have they provided empirical evidence that jazz performance is constrained or that cognitive capacity is so limited as to require these constraints. Because their focus was on psychological processes, the interactional and social aspects of group improvisation were not discussed.“ (Sawyer 1992: 253-254)

Das Modell von Pressing (1988) stellt für Sawyer (1992) das am weitesten entwickelte psychologische Modell von Jazzimprovisation dar. „Pressing’s model focused on the individual’s process of ideation during jazz performance, characterizing this ideation as a note-by-note process of musical decision making“ (ebd.: 254). Doch kritisiert er an diesem Modell, dass „[a]lthough Pressing acknowledged that interactional factors have an influence, his model emphasized internal ideation at the single note level and did not elaborate the process by which interactional factors or broader musical goals (such as melodic phrase or overall solo structure) might influence improvisational performance“ (ebd.). Sawyers Studie über Jazzperformanz merkt an, dass die Faktoren, die in Pressings Modell vernachlässigt wurden, die einflussreichsten sein könnten, insofern sie die Eigenschaften der Jazzperformanz definieren (vgl. ebd.: 254).

Eine zweite Kritik Sawyers an Pressings Improvisationsmodell – sowie an Sloboda (1985) – lautet, dass es die Spannung zwischen technischen Fähigkeiten und Innovation nicht berücksichtige. Sowohl Pressing als auch Sloboda nähmen aufgrund der Annahme, dass die kognitive Verarbeitungskapazität (processing capacity) begrenzt sei, an, dass das Individuum Patterns im Voraus entwickeln müsse. Doch schildern ihre Modelle für Sawyer nicht die Fähigkeiten eines Musikers oder einer Musikerin, ihr Solo selbstreflexiv während der Aufführung zu analysieren (vgl. Sawyer 1992: 260).

Andreas (1996) wählt für die prozessorientierte Beschreibung des Improvisierens eine handlungstheoretische Darstellungsweise. Damit ließen sich einige wesentliche Aspekte des praktischen Improvisierens gut hervorheben. Er geht davon aus, dass wie jede Handlung „auch die Improvisation zielgerichtet und damit (zumindest partiell) bewusst reguliert“ ist (Andreas 1993: 508). Sein handlungstheoretisches Modell der Improvisation „skizziert die Bedingungskonstellation für ein öffentlich

improvisiertes Solo [...]. Diese Handlung erscheint sehr komplex. Zur Reduktion dieser Komplexität hat der Musiker mehrere Möglichkeiten“ (ebd.), vor allem eine flexible Aufmerksamkeitsfokussierung auf unterschiedlichen Ebenen der Handlungshierarchie. Dabei befreie ihn die abstraktere Tätigkeitsebene (seine Motive und die Kontextbedingungen, unter denen er musiziert) von bestimmten Entscheidungen, da sie bereits eine engere Auswahl an musikalischen Handlungsmöglichkeiten definiere. Außerdem bedürfe die Ausführung der konkreten Handlung keiner Aufmerksamkeit, da sie automatisiert sei. Das bereichsspezifische Wissen der Improvisatoren und Improvisatorinnen sei oft immens und diene dem raschen Zugriff auf Material (vgl. ebd.: 509).

Laut Andreas erleichtert die Vorausplanung des Solos dem Musiker die Auswahl aus der Fülle an Möglichkeiten. „Dies kann eine thematische, emotionale, formale oder andere Skizze sein, ein meist sehr abstraktes ‚Skript‘, das aber der gesamten Improvisation Gestalt geben kann. [...] Der Musiker gewinnt Zeit, Ideen aufzuspüren, auszuwählen und einzuplanen“ (ebd.). Dabei fokussiert die Handlungskontrolle, das ‚self-monitoring‘, in ähnlich flexibler Weise die unterschiedlichen hierarchischen Ebenen einer konkreten Handlung (vgl. ebd.). Ein Handlungsentwurf liegt für Andreas bei erfahrenen Musikern „aufgrund ihres komplex organisierten musikalischen Wissens in der Form von abstrakten Inspirationen“ (ebd.: 510) vor. Er enthält keine musikalischen oder gar technischen Inhalte, „sondern Vorstellungen wie ‚der frische Gebirgsbach vom letzten Sonntag‘ oder ‚die Bewegungen der Flamencotänzerin‘,“ (ebd.). „Ausführliche Interviews fördern dann aber doch eine Fülle von hierin enthaltenen, ‚mitgemeinten‘ Teilstrukturen, Motiven und Wahrnehmungen zutage, auf die oft völlig ohne Aufmerksamkeitsfokus (also subjektiv unbewusst) im Verlauf der Handlungsregulation zurückgegriffen werden kann“ (ebd.). „Die aktuelle intentionale Struktur konkretisiert sich als Handlungsziel bei der Improvisation“. Die Dialektik in Gruppenimprovisationen scheint aufgrund „von Einengung und Anregung in der musikalischen Kommunikation mehrerer Spieler besonders inspirierend zu sein“ (ebd.: 511). Letztlich liefert die „rückkopplende Wahrnehmung des eignen Musizierens (self-monitoring)“ auch „Inspiration und Material für die Improvisation“ (ebd.).

Das Modell von Andreas ist aus meiner Sicht handlungstheoretisch widersprüchlich, da es von der Annahme ausgeht, dass, wie jede Handlung, auch die Improvisation „zielgerichtet und damit (zumindest partiell) bewusst reguliert“ sei (ebd.). Es ist insofern widersprüchlich, als es eine zeitliche Differenz zwischen Zielsetzung und Realisierung voraussetzt, was sich nicht mit der Improvisationsdefinition des gleichen Autors als „das Erfinden und gleichzeitige klangliche Realisieren von Musik“ (ebd.: 595) verträgt, weil Improvisieren in diesem Sinne eine Gleichzeitigkeit von Erfinden und Realisieren beinhaltet. Das Modell unterstellt

das Schema: „Ideen generieren und in entsprechende musikalisch-motorische Handlungen umsetzen“ (ebd.: 597).

Das Improvisationsmodell von Oliveira Pinto (1998a) für den brasilianischen Berimbau wurde oben zusammengefasst (vgl. 2.2 Relative Improvisation). Unter anderem am Beispiel der Improvisation mit Berimbau definiert Oliveira Pinto (1998a: 241) die *toques de berimbau* als Einheiten bzw. Bausteine einer Musik, die nach bestimmten Regeln zusammengefasst werden. Bei Berücksichtigung dieser Regeln besteht für den Musiker aber auch die Möglichkeit, einen individuellen Weg für das Zusammenfügen der einzelnen Bausteine zu finden. So ist letztlich jedes Musikstück – trotz eindeutiger Repertoirezuordnung – einzigartig. Für Lehmann (2005: 913) ist die Improvisation ein generativer Prozess kreativen Charakters. Während dieses Prozesses befindet sich der Spieler bzw. die Spielerin in einem „assoziative[n], tagträumerischen Zustand“ und er oder sie erlauben dem ‚Unbewussten‘ eine Beteiligung durch die Generierung passender Ideen und die Auswahl bereits existierender Spielbausteine (in diesem Sinne ermöglicht eine nicht-reflexive Einstellung Kreativität). „Es ist jedoch nicht so, dass improvisierende Musiker einfach ‚Bausteine‘ (Patterns) aus dem Gedächtnis abrufen und beliebig aneinander reihen wie ein musikalisches Würfelspiel. Tatsächlich müssen wir von einem komplexen generativen Prozess ausgehen, der in Analogie zur Sprachproduktion funktioniert – über die man auch nicht sehr viel weiß“ (Lehmann 2008: 346). Die motorische Umsetzung ist für Lehmann (vgl. ebd.: 925) ein zentraler Aspekt des Improvisierens, wie es in 2.1.5 dargestellt wurde.

Während in den hier erläuterten Modellen die Durchführung automatisierter Abläufe eine Erklärung findet, bleibt die Explizierung der Kreativität beim Improvisieren noch relativ vage. Dies mag daran liegen, dass der Fokus eher auf der Ebene der reproduktiven denn auf derjenigen der generativen Handlungsweise liegt und dadurch Strukturen, Modelle etc. eher im Vordergrund stehen als Regelbrüche, Unerwartetes etc. Letztere bilden somit Ausnahmen, die in die Modelle nicht passen. So schreibt beispielsweise Pressing (1998) explizit, dass sein Modell nicht erklären könne, wie die Handlungsentscheidungen, die er als *residual decisions* bezeichnet, getroffen werden (vgl. ebd.: 164-165): „At the same time some fundamental philosophical questions remain about the origin of certain kinds of decision making in any such model, and four types of answers to these have been outlined: intuition, free will, physical causation, and randomness“ (ebd.: 168). Indem Unregelmäßigkeiten sich nicht wie Regelmäßigkeiten kategorisieren lassen, fallen sie womöglich in Bereiche der „residual decisions“ etc. – ein Problem, das auch die soziologische Handlungstheorie kennt.

Die Suche nach der musikalischen Ordnung bzw. Struktur lässt wenig Raum für den Aspekt der Kreativität auf der Handlungs- und Interaktionsebene bzw. des

Wandels auf der Ebene des Repertoires oder Materials. Sie lenkt von der Tatsache ab, dass die improvisierten Aspekte einer (musikalischen) Performanz zwar in Anlehnung an bzw. im Zusammenhang mit dem Vorgegebenen entstehen, jedoch etwas anderes sind als diese vorbestimmten Elemente – sei es ihre Kombination, klangliche Qualität etc. Insbesondere in nicht-idiomatischen Genres wie der Free Jazz geht es um eine „Zerstörung“ traditioneller (Jazz-)Ordnung und um den Versuch neuer, flüchtiger Ordnungen, genauer gesagt: um Prozesse des immer wieder neu Ordners, die in spontanen Prozessen gelingen können oder auch nicht.

Der Beitrag der oben genannten Modelle für die Erklärung des Improvisierens besteht in einer differenzierten Betrachtung der sich dabei vollziehenden kognitiven Prozesse. Zentrale Elemente dieser Modelle, wie die automatisierten (ohne bewusste Aufmerksamkeit stattfindenden) sensomotorischen Abläufe, die flexible Aufmerksamkeitsfokussierung, die vagen Handlungsentwürfe (abstrakte Skripts, Formeln etc.) und der situative Charakter der „Entscheidungen“ legen die These nahe, dass die Definition von Improvisation als geplantes, zielgerichtetes Handeln wenig aussagekräftig ist. Infolge ihrer Beschäftigung mit der Frage nach der menschlichen Informationsverarbeitung vernachlässigt die kognitive Psychologie zwei weitere grundlegende Faktoren des Improvisierens: das Wissen der Musizierenden (ihr Material) und die Interaktion (auch in der Form des inneren Dialogs). Diese beiden Elemente – deren Bedeutung in den oben genannten Modellen erwähnt, jedoch nicht ausgeführt wird – finden sich in meinem Modell (vgl. Kapitel 6) integriert, das eine wissenssoziologische Erklärung des Improvisierens anstrebt.

2.4 Stand der Forschung: eine kritische Zusammenfassung

Dieses Kapitel stellte den Stand der Forschung über Improvisationsprozesse systematisch dar. Die Frage nach der Charakterisierung des Improvisierens als Handeln bildete hierfür den Leitfaden. Die Revision der Fachliteratur in interdisziplinärer Perspektive schließt insbesondere Beiträge der Psychologie, der Musikwissenschaft, der Soziologie, der Kreativitätsforschung und der Philosophie mit ein. Als Ergebnis erfolgt eine Systematik, die für Improvisationsprozesse fünf Eigenschaften hervorhebt: 1) die Gleichzeitigkeit von Erfinden und Ausführen, 2) die Undeterminiertheit/Unfixiertheit, 3) Kreativität, 4) Spontaneität, 5) Automatismus, 6) den Interaktionsbezug.

Die Gleichzeitigkeit von Erfinden und Ausführen, die als Trennlinie zwischen Improvisieren und Nicht-Improvisieren postuliert wird, hebt die zeitliche Dimension

dieses Handelns hervor, die wichtige Konsequenzen für die handlungstheoretische Konzeption des Improvisierens hat, wie im folgenden Kapitel diskutiert wird. Die Undeterminiertheit wird in der Fachliteratur mal als Folge der Gleichzeitigkeit von Erfinden und Ausführen betrachtet, mal als Voraussetzung, da im Moment der Darbietung, mangels Vorlagen, Erfinden und Ausführen gleichzeitig erfolgen müssen. Hier liegen verschiedene Kriterien vor, was genau undeterminiert bei bzw. vor den Improvisationsprozessen sei. Dies führt dazu, dass die Unterscheidung zwischen Improvisation und Nicht-Improvisation problematisch bleibt bzw. ob überhaupt eine Trennlinie definiert werden kann oder soll. Diese Debatte spiegelt sich in der Auseinandersetzung mit der Unterscheidung zwischen Komposition und Improvisation wieder. Zur Konfusion führt hier unter anderem die Tatsache, dass in der Fachliteratur nicht immer zwischen Handeln (komponieren, improvisieren) und Produkt (Komposition, Improvisation) unterschieden wird. Der Exkurs: Komposition und Improvisation stellte einen Versuch der Systematisierung anhand dieser Unterscheidung dar.

Kreativität – definiert als Neues zu spielen in Anlehnung, jedoch jenseits gegebener Strukturen – gehört für alle rezipierten Fachexperten und -expertinnen der verschiedenen Disziplinen zu den Kerneigenschaften improvisierenden Handelns. Hier herrscht die Einsicht, dass bei improvisatorischen Gestaltungsprozessen allerdings andere Vorgänge und Bedingungen präsent sind als in der herkömmlichen Kreativitätstheorie bisher angenommen, wie beispielsweise interaktionale Einflüsse und die Kontinuität der Darbietung, die nicht unterbrochen werden kann bzw. darf. Dies führt unter anderem dazu, dass Fehler – definiert als Abweichung von fixierten Elementen des Songs, Lieds, Genres etc. bzw. als Differenz zwischen Intention und Realisation – in der Darbietung zur Umgestaltung dieser fixierten Elemente bzw. zur Entstehung neuer Elemente und somit zu Kreativität führen können.

Als Eigenschaft des Improvisierens macht die Spontaneität darauf aufmerksam, dass das Spielen in Improvisationsprozessen oft aufgrund von unmittelbaren Impulsen heraus stattfindet. Musikalische Produktivität ist somit weitgehend unplanbar. Automatisierte Prozesse, die insbesondere den sensomotorischen Aspekt des Improvisierens hervorheben, stellen laut Fachliteratur zentrale Vorgänge dar, die jedoch kaum erforscht worden sind. Auffällig ist vor allem der Doppelcharakter des Automatismus: Einerseits ermöglicht er das Improvisieren, indem die Handelnden kognitiv entlastet werden und ihre Aufmerksamkeit auf kompliziertere Aufgaben konzentrieren können. Andererseits kann automatisches Handeln das (kreative) Improvisieren insofern blockieren, als es eine unflexible Handlungsweise darstellt. Ethnomethodologen wie Paul Berliner verstehen das automatische Handeln dennoch in einer differenzierten Form, die eine Art des flexiblen, den Mitspielenden gegenüber rezeptiven Automatismus suggeriert.

Es herrscht Konsens in der Fachliteratur, dass interaktionale Prozesse eine relevante Bedingung für das Improvisieren darstellen. Insbesondere die ethnomusikologischen Studien betrachten die Interaktion als konstitutiven Faktor, weil Improvisationen als „Gespräche“ zwischen den Ensemblemitgliedern entstehen. So sind die musikalischen Äußerungen eines bzw. einer individuellen Musizierenden auf die Äußerungen der Mitspielenden bezogen und können nur in dem entsprechenden Rahmen verstanden werden. Die besondere Qualität der Interaktion in Improvisationsprozessen wird insbesondere in ethnomethodologischen Studien diskutiert, wobei ihr Einfluss auf Kreativität und auf die Aufhebung von gegebenen Strukturen und Vorlagen hervorgehoben wird.

Die von Ernest Ferand postulierte Unterscheidung zwischen relativer und absoluter Improvisation, die am Kriterium festhält, ob Erfindung und Ausführung tatsächlich zeitlich zusammenfallen oder nicht, setzt sich in der weiteren Literatur fort. Hier werden für den Fall der relativen Improvisation die Identifizierung und Funktion von Vorlagen bzw. Handlungsschemata (referents, Formeln, Bausteine) einerseits spezifiziert und andererseits relativiert. Für die absolute Improvisation gilt, dass Vorlagen kaum zu identifizieren sind. An ihrer Stelle finden Improvisationsprozesse statt, innerhalb derer fremde oder eigene Ideen spontan entwickelt werden. Diese Prozesse bewegen sich zwischen „atomistischem Spiel“, „Polystilistik“, „Weben am gemeinsamen Klang-Teppich“, „Simultaneität von Soli“, „Suche nach dem Organischen, dem Fluß“ und „Inszenieren von Brüchen, harten Schnitten“. Die interaktive Komponente und die besonderen Kommunikationsmodelle, die aus der freien Gruppenimprovisation hervorgehen, werden hervorgehoben.

Im letzten Abschnitt wurden Improvisationsmodelle diskutiert. Die meisten wurden im Rahmen der kognitiven (Musik-)Psychologie konzipiert und fokussieren auf die individuelle Informationsverarbeitung und ihre Verbindung mit sensomotorischen Vorgängen während des Spielens. Sie gehen insbesondere der Frage nach den Entscheidungsprozessen, die zum Spielen von bestimmten musikalischen Sequenzen führen, wobei manche Autoren diesen postulierten „Entscheidungszwang“ wiederum relativieren oder in ihren letzten Motiven nicht erklären können. Problematisch bei den Modellen ist nach Ansicht anderer Autoren, dass Entscheidungen, soweit diese stattfinden, nicht in Form von bewusstem Abwägen und Auswählen von Handlungssequenzen auftreten. Darüber hinaus bleibt die Frage der (Quellen der) Kreativität unterbelichtet, da sich die Modelle auf Informationsverarbeitung (zum Beispiel von referents) und nicht auf Informationsgenerierung konzentrieren. Dies hat sicherlich auch damit zu tun, dass die interaktive Komponente von Improvisationsprozessen ausgeblendet wird. Handlungstheoretisch tendieren die kognitiven Modelle dazu, von bereitgestellten Entwürfen auszugehen, die in der Ausführung

realisiert, konkretisiert, komplettiert werden, was einen Widerspruch zur Idee des Improvisierens als gleichzeitiges Erfinden und Ausführen von Musik darstellt.

Improvisieren

Material, Interaktion, Haltung und Musik aus
soziologischer Perspektive

Figueroa-Dreher, S.K.

2016, VII, 398 S. 4 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-07574-3