

Freies Musikalisches Improvisieren: Spiel mit Ambivalenzen¹

Kurt Lüscher

1 Faszination

Unter den musikalischen „Gattungen“ nimmt die so genannte „Freie Improvisation“² eine besondere Stellung ein. Der Grund liegt im Wort „frei“. Es regt an zu fragen: Frei wovon? Frei wozu? Oder: „frei von und zu“, wie die Improvisatorin Claudia Ulla Binder (2011: 186) formuliert. Ihr Kollege Urban Mäder (2011: 135), der an der Musikhochschule Luzern unterrichtet, findet: „Freie Improvisation ist als Begriff denk-würdig.“ Die ebenfalls Musik unterrichtende Amerikanerin Patricia Shehan Campbell (2010: 127) erinnert unter dem zirkulären Titel

¹ Ich wähle im Titel die etwas ungewöhnliche Bezeichnung „Freies *Musikalisches* Improvisieren“ um hervorzuheben, dass es hier um den Bereich der Musik geht. Siehe auch Fußnote 2.

Ich danke Ernesto Molinari (Professor für Klarinette, Hochschule der Künste, Bern) für seine kollegiale und freundschaftliche praktische und theoretische Einführung in die Welt der Freien Improvisation, ebenso Donna Molinari (Klangforum Wien) für inspirierende, begleitende Gespräche. Ferner danke ich Roman Brotbeck (Bern) und Doris Lanz (Fribourg) für anregende Kommentare aus musikwissenschaftlicher Sicht. Mit Silvana Figueroa-Dreher habe ich mich unter soziologischen Gesichtspunkten mehrfach über die Thematik ausgetauscht. Ronald Kurt hat als Herausgeber zu einer ersten Fassung weiterführende Anregungen gemacht. Bei der Erstellung dieses Textes unterstützten mich Caroline Johnen und Stefanie Trautwein als studentische Mitarbeiterinnen. Ihre Arbeiten wurden durch einen Beitrag des Exzellenzclusters 16 „Kulturelle Grundlagen der Integration“ an der Universität Konstanz gefördert. – Anschrift: kurt.luescher@uni-konstanz.de.

Dieser Text erscheint in einer gekürzten Fassung in der Zeitschrift „Dissonance“. Den Anstoß, wofür ich dankbar bin, gab der Chefredaktor von „Dissonance“, deren Diskussion über die Zukunft der Freien Improvisation mir als aktuelles empirisches Material diente. Da die beiden Publikationen unterschiedliche Leserschaften ansprechen, scheint allen Beteiligten die gleichzeitige Veröffentlichung vertretbar und im Blick auf den interdisziplinären Brückenschlag sogar willkommen.

² Den Begriff der „Gattung“ verwende ich in Ermangelung einer anderen prägnanten Bezeichnung in einer Bedeutung, die weiter gefasst ist als dies in vielen musikwissenschaftlichen Anwendungen der Fall ist.

In diesem Text werden „Frei“ und „Musikalisch“ in Verbindung mit Improvisieren und Improvisation groß geschrieben, um auszudrücken, dass ein bestimmtes Phänomen gemeint ist. Liegt die Betonung auf dessen Charakter als Geschehendes, als gegenwärtiges Tun und Lassen, ist von Musizieren und Improvisieren die Rede; liegt sie auf dessen Charakter als Geschehenes, als Produkt und als Institution, werden die Wörter Musik und Improvisation verwendet. – Eine weitgehend analoge Schreibweise verwendet Silvana Figueroa-Dreher in ihrem Beitrag in diesem Band.

„Learning to Improvise Music, Improvising to Learn Music“ an das Verwundern des Bassisten Calvin: „I used to think, how could jazz musicians pick notes out of the air? [...] It was like magic to me at the time.“

Eben diese Provokation des Attributs „frei“ bietet seit den Anfängen dieser musikalischen Gattung vor rund 50 Jahren – so die weitgehend anerkannte Datierung³ – Anlass zu Kontroversen. Sie sind über den musikalischen Diskurs hinaus von Interesse, so hinsichtlich des Verständnisses des Improvisierens als eines sozialen Handelns und des Verständnisses von Kreativität – einer Thematik, die in den Beiträgen zum Sammelband von Kurt; Näumann (2008) sowie erneut von Figueroa und anderen Beiträgen zur vorliegenden Publikation ausführlich erörtert wird.

Mit diesem Beitrag möchte ich mich an dieser Diskussion beteiligen. Dabei gehe ich von der Beobachtung aus, dass um die Spezifik, mithin die „Definition“ – man könnte auch sagen um die „Identität“ – dieser Musik immer wieder gerungen wird. Sie hängt eng mit der Identität und Subjektivität der Musizierenden selbst zusammen. Eine in der Musikzeitschrift „Dissonance“ unlängst geführte Diskussion belegt dies und bietet dementsprechend viel empirisches Material. Ich werde argumentieren, dass ein elaboriertes Verständnis von „Ambivalenz“ geeignet ist, das Verständnis dieser Zusammenhänge voranzutreiben. Daraus lassen sich im Blick auf die Anliegen soziologischer Theoriebildung und -forschung wiederum Schlüsse für die Tragweite der Idee der Ambivalenz zur Analyse menschlicher Subjektivität und Kreativität ziehen.⁴

2 Soziologische Annäherung

Als Ausgangspunkt wähle ich *drei einfache Prämissen*, die allgemein bekannt sein dürften, jedoch um der Vollständigkeit der Argumentation willen doch kurz festzuhalten sind. Die *erste* liegt heutzutage sozusagen allen soziologischen Arbeiten zugrunde. Sie besteht in folgender Annahme: Menschen werden in eine

³ Zur Geschichte siehe die grundlegende Darstellung von Feißt (1997) sowie aus jüngster Zeit und dementsprechend die neuesten Entwicklungen berücksichtigend: Polaschegg (2011), die Einleitung zu Nanz (2011) sowie die auf einzelne Kapitel verteilten Ausführungen in der umfassenden „Neuen Jazz-Harmonielehre“ von Sikora (2003).

⁴ Dieser Text ist Teil eines Projekts zur Analyse der Tragweite des Konzepts der Ambivalenz. Dazu gehören u.a. Arbeiten zur Begriffsgeschichte (Lüscher 2009), zu Ambivalenzerfahrungen in Generationenbeziehungen (Lüscher 2005) und im Feld der Psychotherapie (Lüscher/Heuft 2006), eine erste Skizze hinsichtlich der anthropologischen bzw. menschenbildlichen Implikationen (Lüscher 2010) sowie zum methodologischen Charakter des Konzepts (Lüscher 2011a) und zur allgemeinen theoretischen Einbettung (Lüscher 2011b). Zum Projekt siehe auch die aktuellen Eintragungen unter www.kurtluescher.de.

schon bestehende soziale Welt hineingeboren, wachsen darin auf und organisieren mit anderen das Zusammenleben. Daraus gewinnen sie wesentliche Impulse für das dem Menschen als eigen zugeschriebene Streben nach Sinn. Damit hängt die *zweite* Prämisse zusammen: Was Menschen tun und lassen, ist untrennbar mit dem Wissen verknüpft, das sie darüber entwickeln, verbreiten, fördern und unterdrücken. Was ist und geschieht, kann darum in soziologischer Perspektive immer – mindestens – von zwei Seiten her erschlossen werden: als beobachtbare Phänomene und als Wissen darüber. Unter dieser Prämisse stellt sich die Frage der Existenz der Frei Improvisierten Musik nicht: Es *gibt sie*, indem sie als Bezeichnung einer Gattung des Musizierens heutzutage verwendet wird. Allerdings bedarf sie der inhaltlichen Spezifizierung. Darum dreht sich das Ringen und davon handelt auch die theoretische Klärung. Die besondere Aufmerksamkeit gilt dabei – wie bereits erwähnt – der Bedeutung dessen, was mit „frei“ gemeint ist, gemeint sein kann oder zum Ausdruck gebracht werden will. Soll damit unter Umständen eine weltanschauliche Position oder ein Selbstverständnis ausgedrückt werden? Ist damit menschliche „Freiheit“ gemeint? Dies sind nicht nur Fragen des „Tun und Lassens“, sondern zugleich auch dessen Begründung und Sinngebung. Es geht also um eine Art „Paradoxon“: Was heißt hier „frei“, wo doch das Musizieren Teil der „bestehenden Welt“ ist: differenziert, normiert, universal, alltäglich, feierlich? – Oder auch: Wofür steht dieses „frei“?

Die *dritte* Prämisse betrifft den sozialen Charakter von Musik und dürfte ebenfalls unmittelbar einleuchten, obwohl sie einen komplexen Zusammenhang beschreibt. Sie besagt: Musik ist eines der Mittel, mit dem Menschen ihre individuellen, persönlichen Identitäten ausdrücken. Doch es können auch kollektive Identitätsvorstellungen im Spiel sein, nämlich dann, wenn eine bestimmte Musik als Symbol von Gemeinschaft verstanden wird oder wenn Menschen sich mit anderen Menschen, die eine bestimmte Musik spielen, und/oder deren Eigenschaften *identifizieren*.⁵

⁵ Hierzu bieten zum Beispiel Fischlin; Heble (2004) in ihrem kurzen Abriss zur Geschichte des Jazz und der Freien Improvisation eine Reihe treffender Beispiele. Erwähnenswert ist auch die in ihrer Prägnanz erhellende Feststellung von Sikora (2003: 201) über den *Blues*, dessen identitätsstiftende Funktion für den frühen Jazz und für diejenigen, die ihn spielten, unbestritten ist: „Blues ist der verkörperte Widerspruch. Seine Spannung entsteht aus der Verschmelzung von Gegensätzen. So stößt im Blues die Klangwelt der nach Amerika verschleppten schwarzen Bevölkerung Westafrikas auf die Musiktradition europäischer Einwanderer.“

Man kann ganz allgemein in diesen Möglichkeiten, „Identitäten“ zu generieren, und in den damit einhergehenden Prozessen der Identifizierungen einen Schlüssel zu den gemeinschaftsbildenden Funktionen von Musik erkennen. Insofern bieten sich soziologische Analysen von Musik als einen Beitrag zur Erforschung der „kulturellen Grundlagen von Integration“ an. – Beiläufig ist festzuhalten, dass „identifizieren“ zweierlei Bedeutungen haben kann: sich zu eigen machen und sich unterwerfen. Hier ist Ersteres gemeint.

3 Identität und Ambivalenz

Diese Prämissen verweisen auf zwei theoretische Schlüsselkonzepte: Identität und Ambivalenz (sowie deren Verknüpfung). Für jeden der beiden Begriffe liegen zahlreiche differenzierte Umschreibungen und entsprechend unterschiedliche Konnotationen vor.⁶ Diese Vieldeutigkeit ist nicht nur ein Nachteil, sondern bietet auch die Möglichkeit einer zweckorientierten Wahl ohne ausführliche Erörterungen.⁷ In diesem Sinne halte ich mich für das Verständnis von „Identität“ an das im soziologischen Schrifttum weit verbreitete allgemeine Verständnis, wonach diese als das Zusammenspiel einer subjektiven, idiosynkratischen sowie sozialen (institutionalen) Komponente verstanden wird.⁸ Dieses Zusammenspiel ist dynamisch und kann als widersprüchlich sowie spannungsvoll erfahren werden. Dem weithin akzeptierten neueren Verständnis entspricht, dass das „Selbst“ als fragmentiert bzw. facettenreich angenommen wird. Das wiederum ist mit der bekannten Vorstellung vereinbar, dass die Konstitution von Identität maßgeblich von den Möglichkeiten der Erfahrung und Gestaltung sozialer Beziehungen beeinflusst wird (was beim Musizieren auf mannigfache, ja sogar exemplarische Weise erlebt werden kann).

Im Weiteren ist im Horizont der folgenden Analyse die Annahme wichtig, dass der Mensch sich selbst als ein „Ich“ wahrnehmen kann, genauer: seine Sub-

⁶ Das kommt auch in den unterschiedlichen Bezeichnungen „Selbst“, „Identität“ und „Ich“ zum Ausdruck. Im Folgenden verwende ich sie – vereinfachend – als gleichbedeutend. Identität wiederum kann auf das Individuum bezogen werden oder aber kollektiv, also auf eine Gemeinschaft, eine Organisation oder eine andere sozio-kulturelle Einheit. In diesem Sinne spreche ich von der „Identität“ der „Freien Improvisation“ als einer musikalischen Gattung.

⁷ Einen umfassenden Überblick über Theorien des Selbst bietet Ludwig-Körner (1992). Die Autorin stellt fest, dass sich wissenschaftlichen Theorien und Konzepte des Selbst den Polen ‚Struktur‘ und ‚Prozess‘ zuordnen lassen. Es besteht demnach „ein spannungsreicher Widerspruch von Struktur und Dynamik des Selbst, und es wäre gewiss nützlich, wenn dieser Widerspruch in einem einzigen Konzept erhalten und ‚aufgehoben‘ werden könnte.“ (a.a.O: 459) In Anlehnung an die Idee der Selbstorganisation liegt die Vorstellung nahe, dem dynamischen Prozess der Selbstreflexion Aufmerksamkeit zu schenken. Dabei stellt sich die Aufgabe des dynamischen Umgangs mit dem eben genannten Spannungsfeld. Eine solche Vorstellung scheint geeignet, Freies Improvisieren als „lebendige Veranschaulichung“ des Prozesses der Selbst-Entfaltung zu verstehen.

⁸ Im weiten Feld der Analyse von „Identität“ halte ich mich hier insbesondere an das in den Sozialwissenschaften – in verschiedenen Ausdifferenzierungen – grundsätzlich akzeptierte dialogische Verständnis der Genese des Selbst, mithin der persönlichen Identität, für das die Arbeiten von G. H. Mead (1934, 1980) eine wichtige Referenz darstellen; besonders bedeutsam ist im Hinblick auf die für die Musik wichtige Dimension der Zeit seine Vortragsreihe „Philosophy of the present“ (1932) und der Wiederabdruck der informativen Besprechung durch Evander Bradley McGilvary (1933). Zur soziologischen Interpretation von Identität siehe auch die bekannte Darstellung von Krappmann (1970). Den im Folgenden zur Sprache kommenden Zusammenhang von Identität und Ambivalenz erfahrungen thematisiert, allerdings in einer zeitkritischen Sichtweise, Ehrenberg (1998).

jektivität und dementsprechend auch sein Tun und Lassen als Subjekt bedenken, also reflektieren kann. Eine starke anthropologische Begründung dieser Annahme bietet Plessners Denkfigur der „exzentrischen Positionalität“.⁹ Sie soll Folgendes ausdrücken: „[Der Mensch] lebt und erlebt nicht nur, sondern er erlebt sein Erleben.“ (Plessner 1982: 10) Veranschaulicht in einem vereinfachenden Bild: Der Mensch vermag, bildlich gesprochen, hinter oder neben sich zu treten und sich selbst in seinem Handeln mit seiner Um- und Mitwelt zu beobachten und kann sich so in seiner Körperlichkeit und Umweltbezogenheit erkennen. Doch dies – kann man erläuternd beifügen – geht zugleich mit der Notwendigkeit einher, eben dieses Verhältnis zur Um- und Mitwelt immer wieder neu zu bestimmen.

„Als exzentrisch organisiertes Wesen muss er sich zu dem, was er *schon ist, erst machen*. [...] Der Mensch lebt nur, indem er sein Leben führt.“ (a.a.O: 16) Er lebt nicht aus einem als ursprünglich harmonisch annehmbaren Gleichgewicht zu seiner Um-/Mitwelt heraus, sondern muss dieses Verhältnis, diese Beziehung immer wieder schaffen. Darum ist er – so diese anthropologisch-theoretische Annahme – „ein Lebewesen, das Anforderungen an sich stellt“ (a.a.O: 25). Das bedeutet nun auch: „[Er] ‚ist‘ nicht einfach und lebt dahin, sondern *gilt* etwas und als etwas.“ (a.a.O: 26)

Daraus ergibt sich ein Spannungsfeld von „Ich“ und „Wir“. Unschwer lässt sich erkennen, dass sowohl die von Mead ausgehenden Prämissen des Verständnisses von Identität als auch Plessners Konzept der „exzentrischen Positionalität“ geeignet sind, um theoretisch zu begründen, dass der Mensch die Möglichkeit hat, Ambivalenzen zu erfahren. Der große Vorzug der Idee von Plessner besteht darin, dass sie einen Brückenschlag zum Erleben von Ambivalenzen und zur Praxis ihrer Gestaltung ermöglicht.

Hinsichtlich der Umschreibung von *Ambivalenz* gehe ich im argumentativen Aufbau zunächst von einem Verständnis aus, das dem umgangssprachlichen nahe ist: Es geht um das Hin und Her, oder fachlicher ausgedrückt, um das Oszillieren zwischen Gegensätzen. Allerdings habe ich nicht irgendein Oszillieren im Blick, sondern (und damit füge ich das theoretische Element ein, das in der umgangssprachlichen Verwendung nicht ausdrücklich zum Tragen kommt) ein

⁹ Ich bin mir darüber im Klaren, dass ich im Folgenden eine Umschreibung von „exzentrischer Positionalität“ vertrete, die den Tiefendimensionen des philosophischen Diskurses nicht gerecht wird, wie er beispielsweise von Fischer (2000) und von Mitscherlich (2007) entfaltet wird. In meinem pragmatischen Verständnis ist es jedoch durchaus legitim und fruchtbar, den Brückenschlag zwischen differenzierten und immer weiter differenzierungsfähigen theoretischen Konzeptionen und Empirie bezogenen Anwendungen vorzunehmen. Dieses mache ich auch mit den Konzepten der Identität und der Ambivalenz.

Oszillieren zwischen Gegensätzen, das für das Subjekt im Hinblick auf sein Tun und Lassen und die Vorstellung seiner selbst bedeutsam ist.

Auf diese Weise zeichnet sich ein elaboriertes Verständnis von Ambivalenz ab, das mehrere Elemente enthält. Das Ziel besteht darin, differenzierte und systematische Beobachtungen anzuregen, also für mannigfache Erscheinungsformen von Ambivalenz zu „sensibilisieren“. Ausgehend von einem in der Soziologie bekannten Begriff schlage ich vor, Ambivalenz methodologisch als ein „*sensibilisierendes Konstrukt*“ („sensitizing construct“) zu kennzeichnen (Lüscher 2011). Ich verstehe darunter eine Denkfigur, mit der *erstens* der durch die Begriffsgeschichte bis heute zu beobachtenden Offenheit des Verständnisses Rechnung getragen, *zweitens* die solide theoretische Einbettung in mehrere Disziplinen gewürdigt und *drittens* auf die damit zusammenhängenden Möglichkeiten des interdisziplinären Transfers hingewiesen, *viertens* jedoch die Offenheit der Anwendung und Entwicklung des Begriffs betont und zugleich seine Tragfähigkeit kritisch bedacht wird.

Vor dem Hintergrund der genannten Überlegungen und Arbeiten ergibt sich zusammenfassend folgende *kompakte Definition*: Der Begriff der Ambivalenz dient dazu, eine bestimmte Art von Erfahrungen zu bezeichnen. Sie treten auf, wenn Menschen auf der Suche nach der Bedeutung von Personen, sozialen Beziehungen und Tatsachen, die für Facetten ihrer Identität und ihre Handlungsbefähigung wichtig sind, zwischen polaren Widersprüchen des Fühlens, Denkens, Wollens oder sozialer Strukturen oszillieren, die zeitweilig oder dauernd unlösbar scheinen; wobei dieses Oszillieren von Einfluss oder Macht geprägt sein kann.¹⁰

4 Thesen

Die Erfahrung von Ambivalenzen und der Umgang damit kann nun zum einen – wie erwähnt – als ein konstitutives Element der Selbstreflexion im Blick auf die Entwicklung und Darstellung von Facetten persönlicher Identität gesehen werden. Zum anderen aber sind im Freien Musikalischen Improvisieren strukturelle und prozessuale Bedingungen angelegt, die diese Erfahrung von Ambivalenzen begünstigen. Ihr allgemeinsten Bezugspunkt liegt in der Ambition, die durch die Bezeichnung „frei“ ausgedrückt wird. Aus der Verbindung dieser Elemente leite ich nun eine allgemeine Devise ab, unter der ich mich dem Freien Improvisieren annähern will. In ihrer kürzesten, plakativen Form lautet diese: Freies Improvisieren ist ein Spiel mit Ambivalenzen.

¹⁰ Für die ausführliche Ableitung dieser Definition siehe meine in Fußnote 4 genannten Arbeiten.

In der ausführlichen Form einer einleitenden, im Folgenden ausdifferenzierenden *heuristischen, also erkenntnisleitenden Hypothese* formuliere ich dies folgendermaßen: Freies Improvisieren ist ein „Tun und Lassen“, mit dem Musizierende versuchen, auf eine spezifische Weise wichtige Facetten ihres Selbst auszudrücken. Die Spezifik ergibt sich aus dem Zusammentreffen von drei Dispositionen zur Erfahrung von Ambivalenzen. Die erste besteht in der Auseinandersetzung mit den eigenen musikalischen Prägungen; die zweite Disposition ist in der Problematisierung der eigenständig gesetzten Bedingungen des jeweils aktuellen Musizierens angelegt; die dritte Disposition liegt im Anspruch der Freien Improvisation als musikalische Gattung, nämlich „frei“ zu sein. Die Kumulation dieser Dispositionen charakterisiert die Freie Improvisation als ein Experiment im Sinne eines explorativen Spiels mit Ambivalenzen.¹¹

In der hier eingenommenen soziologischen Perspektive besteht das primäre Ziel somit darin, zu erkunden, wie die Erfahrung des Oszillierens zwischen polaren Gegensätzen mit dem musikalischen Selbst-Verständnis und letztlich der „Persönlichkeit“ der Improvisierenden zusammenhängt, oder genauer noch, wie die im Freien Improvisieren angelegten Potentiale der Erfahrung von Ambivalenz mit den Ambivalenzerfahrungen zusammenhängen, die in der Konstitution des Selbst bzw. von Identität angelegt sind.

Die Art und Weise, wie dieses betrieben und verstanden wird, macht seinerseits die Identität der Freien Improvisation als musikalische Gattung aus, und zwar als eine prekäre und offene Identität, die immer wieder neu durch Musizieren zu schaffen und durch dessen Reflexion zu formulieren ist. Der Charakter des Schrifttums über Freie Improvisation stützt diese Sichtweise; es ist überwiegend essayistisch, fragmentarisch, von Improvisierenden selbst bestritten und thematisiert häufig das „Wesen“ Freier Improvisation, also ihre „Identität“.¹²

Meine Hypothese bezeichne ich als allgemein und heuristisch. Ich will damit das Bemühen um eine *erkundende* Annäherung ausdrücken. Im Vordergrund steht also die mögliche Fruchtbarkeit des Ansatzes. Darum argumentiere ich im

¹¹ Die Kennzeichnung als Experiment ist allgemein anerkannt. Darüber hinaus lohnt es sich festzuhalten, dass sie mit den pragmatisch-philosophischen Grundlagen des vorgeschlagenen Verständnisses von Identität kompatibel ist. Ich weise darauf hin, dass sich in Gruppen frei improvisierender Musikerinnen und Musiker im Laufe der Zeit oft Regeln herausbilden, die ihrerseits relevant für die Identität der Gruppen sind.

¹² Dass es ein Bemühen zur Umschreibung der „Identität“ Freier Improvisation gibt, belegen nicht nur – indirekt – die Versuche ihrer Definition, sondern – mit einem anderen Akzent – die immer wiederkehrenden Hinweise, Improvisation sei der Ursprung von Musik sowie – wiederum anders gewendet – Nogliks Abhandlung „Von der Suche nach einer europäischen Identität improvisierter Musik“ (Nogliks 1992), wobei es insbesondere um die Differenz zum „Jazz“ geht. Und last but not least ist auch auf das Plädoyer für „ein kleines Manifest“ von Schliemann; Zoepf (2003) mit dem Titel „Improvisierte Musik – Ars sui generis!“ hinzuweisen.

Folgenden *advokatorisch*, d.h., ich argumentiere mit Einsichten und Argumenten, welche die Hypothese als „Indizien“ stützen.¹³ Dieses Vorgehen ergibt sich auch aus dem empirischen Material, das mir zur Verfügung steht: Neuere Literatur und die aktuelle Diskussion in „Dissonance“, nicht aber Ergebnisse eigener Forschungen oder Sekundäranalysen von Daten Dritter.¹⁴ Diese Annäherung ist indessen *mehr* als ein Notbehelf. Die Literatur enthält ja überwiegend Arbeiten, in denen Improvisierende über ihr (Selbst-)Verständnis schreiben, teils analysierend, teils rechtfertigend, teils suchend. Dabei gibt es eine große Mannigfaltigkeit in der Form der „Texte“, die bildnerisch (Rohner 2011), kalligraphisch-poetisch (Goldstein 2011, Waldvogel 2011), aphoristisch (Zytinska 2011) und in vielen Fällen autobiographisch sind, aber teilweise auch (musik-) wissenschaftliche Dokumentationen und Analysen mit teilweise kontroversen Thesen enthalten¹⁵ – alles Indizien für den postulierten engen Zusammenhang zwischen Improvisation und Identitätsdarstellung.

5 Allgemeine Charakterisierungen Freien Improvisierens

Im Abschnitt über Musik eines breit angelegten Essays über Improvisation stellt Reck (2010) in einer geradezu pathetischen Emphase fest:

„Im freien Spiel den strukturierten Geist der Musik verwirklichen, das ist die höchste Leistung eines geschulten, sich frei setzenden Selbst und zugleich die am weitesten gehende Mediatisierung des schöpferischen Subjekts, das in der Überwindung aller Grenzen der Freiheit nicht mehr bedarf, weil hier, im Jenseits der technischen

¹³ Zum Zweck einer besseren Lesbarkeit des Texts füge ich einen Teil der Argumente in den Fußnoten an.

¹⁴ Empirische Projekte sind selten. Polaschegg (2011) nennt in ihrer Übersicht einige wenige psychologische sowie soziologische Arbeiten, darunter diejenigen, über die in Kurt; Näumann (2008) und in *diesem Band* berichtet wird. – Originell sind ferner Behnes (1992) Vorschläge zur Analyse dessen, was „im Kopf des Musikers“ vor sich geht.

¹⁵ Hierzu ist besonders erwähnenswert die mehrbändige Dokumentation einer sich über Jahre erstreckenden Veranstaltungsreihe, initiiert von Walter Fähndrich (1992, 1994, 1998, 2001, 2003, 2007). Siehe auch die Literaturübersicht im Anhangsteil von Dissonance (2011: 109). Auf die mittlerweile zum festen Bestand gehörenden älteren Publikationen von Bailey (1992) und Globokar (1994 – mit dem im Kontext der hier vertretenen Perspektive bemerkenswerten Titel „Einatmen-Ausatmen“), deren Autoren eigene Praxis und Reflexion miteinander verknüpfen, kann ich hier nicht näher eingehen. Immerhin sollen sie angesichts ihrer besonderen stilistischen Qualitäten (und der ästhetisch-kongenielen Buchgestaltung) erwähnt werden. Schließlich ist auf Arbeiten zu verweisen, die Musikalische Improvisation in den Kontext des aktuellen Improvisierens generell stellen, beispielsweise Bormann; Brandstetter; Matzke (2010), die im Untertitel – wiederum bemerkenswert – von *Paradoxien* des Unvorhersehbaren sprechen.

Schwierigkeiten, die vordem verborgene Logik des Materials und der geheimen Stoffe sich am reinsten verkörpert.“ (Reck 2010: 329f.)

Freies Improvisieren als die „höchste Leistung eines geschulten, sich frei setzenden Selbst“! Hier ist die Nähe zur vorgeschlagenen heuristischen Hypothese zum Greifen nahe – doch zugleich gibt es auch Unterschiede. Reck beschreibt und beschwört – oder genauer – zeichnet ein Idealbild: Improvisieren als der Königsweg zum idealen Ich, jedenfalls zur Erfahrung, die als ein „Mit-sich-selbst-eins-Sein“ geschildert und im gleichen Atemzug als erstrebenswert gekennzeichnet wird (vergleichbar mit dem Meditieren). Nimmt man nun den Satz wörtlich, dann beinhaltet er indessen auch eine Anmaßung: *Eine* Form des Erlebens – hier des Improvisierens – ist die Höchste. Doch was machen all jene Menschen, die diese für sich noch nicht entdeckt haben? Vermutlich ist das nicht so gemeint. Dennoch: Wer stellt fest, ob das Ideal erreicht wird? Niemand anderes als das Subjekt selbst! So gesehen hat der Gedanke durchaus seinen Reiz. Er unterstreicht den experimentellen Charakter des Improvisierens – und zwar, indem er die eine Seite der ihm innewohnenden Ambivalenz forciert: die reine Subjektivität. Doch die andere Seite – die institutionelle – ist eben auch von dieser Welt! Das Ambivalenzpotential bleibt bestehen.

Wie sind jene Bemühungen des Improvisierens zu verstehen, in denen das Ideal nicht erreicht wird? Sind sie minderwertig oder überhaupt nicht in Betracht zu ziehen? Wer ist befugt zu beurteilen, ob das Ideal erreicht wird? Das ist insbesondere zu bedenken, wenn zugleich – was Reck ebenfalls macht – von der höchsten Leistung eines *geschulten* Subjekts die Rede ist. Dass auch Kinder und Dilettanten frei improvisieren, kann so nicht erfasst werden. Offen bleibt ferner, wie das Erlernen Freien Improvisierens gesehen werden soll.¹⁶ Und offen bleibt schließlich, ob, wie und von wem die Qualität einer Improvisation beurteilt werden kann. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Bemerkenswert ist nun aber die gleich anschließende Passage in Recks Text:

„Die musikalische Improvisation vereint so die widerstreitenden Prinzipien von Freiheit und Determinismus, Selbst- und Fremdbewegung, Wiederholung und Differenz. Ihr Geheimnis ist weniger das des Klanges als vielmehr das der Zeit und der Substanz, die in den Erscheinungsformen des Konkreten und Einzelnen als sie selbst aufscheinen.“ (Reck 2010: 330)

¹⁶ Siehe hierzu auch Meyer (2010) sowie den Bericht über ein anlaufendes Forschungsprojekt von Baumann et al. (2011).

Da ist klar und deutlich von „widerstrebende[n] Prinzipien“ die Rede – also von Ambivalenz? Nein, denn diese werden von der „musikalischen Improvisation vereint“. Es kommt also – so jedenfalls interpretiere ich diese Textstelle – zur „Synthese“. Problematisch ist an dieser Sichtweise das Folgende: Außer Acht bleibt, dass – um es mit anderen Worten nochmals zu betonen – das Freie Improvisieren (als Tätigkeit eines Individuums) gerade als das dynamische Wechselspiel sich widerstrebender Prinzipien (genauer: als widerstreitend verstandener Prinzipien) von Subjektivität und Sozialität charakterisiert werden kann.

Daraus ergeben sich Konsequenzen für dessen Beobachtung und Analyse. Allerdings wird derjenige, der diese Sichtweise nicht teilt, hier auch das Ärgernis einer De-Mystifizierung Freien Improvisierens sehen. Demgegenüber lässt sich geltend machen, dass in einer pragmatischen Sicht deren „Geheimnis“ nicht zu fassen ist. Darauf kann man wieder entgegnen, dass gerade in der differenzierten Analyse des Hin und Her die Möglichkeit besteht, sich diesem zumindest anzunähern. Freies Improvisieren wird dann betrachtet als Umgang mit widerstrebenden Prinzipien. Es führt nicht zu einer „Synthese“, sondern manifestiert sich in je spezifischen Ausdrucksweisen. Auf diese Weise kommt das Selbst, der aktive Akteur, ins Spiel.

In der *Erfahrung* von Ambivalenzen bleibt die Spannung zwischen den Gegensätzen offen oder verdeckt bestehen. So wird ihr Dynamik zugeschrieben und der Bezug zur Pragmatik hergestellt. Am Sachverhalt expliziert: Es wird musiziert, es entstehen symbolische Äußerungen, die, wenngleich flüchtigen Charakters, zugleich eine – ästhetische – Realität darstellen, die ihrerseits wieder zur Referenz für weiteres Tun und Lassen wird. Dies jedenfalls ist die Blickrichtung, in die die heuristische Hypothese weist (oder weisen soll): Der soziale Charakter Freien Improvisierens kommt ins Spiel, ebenso die ihm spezifische zeitliche Dynamik.¹⁷ - Nach diesen theoretischen Höhenflügen wende ich mich nun stärker der Praxis zu, vorab dem Beitrag von Thomas Meyer (2010) über das Ende der freien Improvisation und der dadurch ausgelösten Diskussion in „Dissonance“. Das Bild wird dadurch realistischer und farbiger.

¹⁷ An dieser Stelle böte sich überdies eine Anschlussmöglichkeit an ein poststrukturalistisches Verständnis von Ambivalenz, wie es Derrida und Butler entwickeln. Letztere stellt den Gesichtspunkt der „Re-iteration“, umschreibbar als ein „Wieder-Einschreiben“, ins Zentrum, wie Haller (2011) prägnant darstellt. Diesen Argumentationsstrang zu verfolgen würde indessen den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.

6 Freies Improvisieren als Ideal

Meyer beginnt mit der Schilderung einer Veranstaltung, bei der genau am 22. Juni 2010 auf „hohem, beängstigend hohem Niveau“ (Meyer 2010: 5) ein Sextett renommierter Musiker frei improvisierte, und hält fest: „Diese frei improvisierte Musik, die irgendwann in den siebziger Jahren aus dem Free Jazz und den wie auch immer improvisatorischen, intuitiven, aleatorischen Tendenzen der Neuen Musik entstand, wirkte an diesem 22. Juni fast etabliert“ (ebd.). Und weiter:

„Das war sie früher mitnichten: Die einen versuchten, den Puls aufzugeben, die anderen ihre kompositorischen Ansprüche. Frei sollte es sein, frei improvisiert ohne Absprache. Man kam zusammen, wechselte kein Wort über Musik, spielte zusammen, wechselte auch darüber kein Wort und ging wieder auseinander. Krud gesagt, aber das ist das eine Extrem.“ (ebd.) Schließlich: „So dürfte es auch an diesem 22. Juni geschehen sein: wortlos. Das ist die hohe Kunst.“ (ebd.)¹⁸

Diese Einleitung enthält mehr oder weniger offensichtliche Widersprüche. Da findet sich die Schilderung eines aktuellen Ereignisses im Bereich der Frei Improvisierten Musik und von eben dieser wird vermutet, dass sie am Ende sei. Der nostalgische Ton wird am Ende des Aufsatzes wieder aufgenommen: „Hätte dieses Sextett [...] vor zehn oder fünfzehn Jahren nicht schon ähnlich Großartiges servieren können, allenfalls mit einer etwas weniger großen, souveränen Gelassenheit?“ Um dann sozusagen „schwebend“ zu fragen: „Oder war’s das? Ist’s das?“ (a.a.O: 9). Mir scheint, dass hier Folgendes zum Ausdruck kommt: Das Verständnis der Freien Improvisation ist seinerseits von Ambivalenz geprägt. Gedacht als Provokation kommt im Aufsatz über das Freie Improvisieren ein Schwanken zwischen Faszination und Resignation zum Ausdruck. Zugleich findet sich eine ambitionierte Wertung: „hohe Kunst“. Sie verbindet sich mit einer Feststellung, die, wenn man die realen Umstände bedenkt, doch wenig realistisch ist: Alles geschieht „wortlos“.¹⁹

Diese Figur wiederholt sich. Der Rekurs auf das Ideal findet sich auch an einer weiteren Stelle: „Nun denn, aber die freie Improvisation blieb irgendwie bestehen, als ein Ideal, etwas Besonderes“ (Meyer 2010: 9). Doch gilt – wieder-

¹⁸ Siehe demgegenüber: „Und ich finde, dass Improvisatoren auch darüber reden sollten, dass sie ein ästhetisches Ergebnis erzielen wollen, obwohl Improvisation sich in einem Prozess vollzieht. Dieses Ergebnis mu[ss] für mich so aussehen: es mu[ss] voller Überraschung sein, es hat eine sich selbst entwickelnde Ordnung, es mu[ss] eine Frische haben und eine große Intensität, die plötzliche Sprünge zulässt [...] eben ein qualitativ anderes Ergebnis als sich durch Komposition und ihre Aufführung durch Musiker erreichen lä[ss]t [i. O. kursiv]“ (Gagel; Zoepf 2003: 14f.).

¹⁹ Siehe als ein Gegenbeispiel die Filmdokumentation von Peter Liechti (2006) über die „Hardcore chambermusic“ der bekannten Formation Koch; Schütz; Studer.

rum widersprüchlich – auch: „Mit ihren Grundwerten stößt die freie Improvisation nur noch wenig auf Respos“ (ebd.). Meines Erachtens zeichnet sich eine beachtenswerte Prägung ab: Hier – wie ähnlich schon bei Reck – wird Freie Improvisation zu einer *Ambition*. Als solche ist ihr jedoch das Scheitern immanent. In der Grundstruktur eines solchen Verständnisses Freier Improvisation sind Potentiale der Erfahrung von Ambivalenz angelegt.

Die Widersprüchlichkeit tritt auch zu Tage, wenn Meyer daran erinnert, dass Freie Improvisation mittlerweile zum etablierten Element vieler Ausbildungsgänge von Musikhochschulen und zum Schulfach geworden ist. Dazu gibt es allerdings die Meinung, die auch der Autor zu teilen scheint: „Tatsächlich ist Improvisation in ihrer inspirierendsten Art letztlich nicht vermittelbar – wie im Übrigen Komposition oder Kochkunst auch nicht. Wer den Gipfel erklimmen will, bedarf des gewissen Etwas, das sich nicht unterrichten lässt.“ (Meyer 2010: 7)

Doch worin besteht dieses gewisse Etwas (und gibt es nur den einen Gipfel)? Bezeichnenderweise lautet der folgende Satz: „Soviel Wunderglauben darf sein.“ (ebd.) Er beinhaltet also ein ironisches Element – und Ironie ist bekanntlich ein stilistisches, semantisches Mittel, um Ambivalenz auszudrücken. In den in „Dissonance“ ausführlich wiedergegebenen Reaktionen auf den Artikel von Meyer finden sich viele Passagen, in denen jene Elemente verdeutlicht werden, die ich für die theoretische Grundlegung des Verständnisses von Freier Improvisation angesprochen habe.

- Es geht „um eine Lust, die Improvisation als verantwortungsvolle Künstler zu *leben*; eine Haltung eben“ – so Lucas Niggli (2010: 66), der sich selbst charakterisiert als „Kind des ‚anything goes‘ [...] in vielen Ohren ein Hansdampf-in-allen-Stil-Gassen“.
- Der Begriff der *Haltung* findet sich in der Literatur häufig und kommt auch in Gesprächen von Musizierenden oft vor.²⁰ Er kann verstanden werden als eine alltägliche Umschreibung von persönlicher Identität: Als Element, das sich durchgängig im musikalischen Tun findet und – nicht zu vergessen – auch das musikalische Lassen bestimmt. Dabei ordnet sich Niggli selbst sozial ein und in dieser Identität „Kind des ‚anything goes‘“ ist das Improvisieren eine wichtige Facette.

Auch bei Niggli kommt allerdings – widersprüchlich – der Unterricht zur Sprache. Dass Improvisation in einigen Musikhochschulen mittlerweile ein Pflichtfach ist, bietet ihm Anlass zur Hoffnung, dass einiges ausgelöst wird, wobei gleichzeitig gilt: „Freie Improvisation kann man, wie einige Dinge im Leben, nur durchs Tun lernen. Das Experiment, der Versuch lebt.“ (Niggli 2010: 66)²¹

²⁰ Siehe Fußnote 1.

²¹ Der persönlich aggressive Ton, in dem gerade diese Entgegnung abgefasst ist, der hier aus Platzgründen nicht dokumentiert werden kann, ist ein wiederum anderes Indiz dafür, wie sehr beim Disku-

Der Tenor also (auch) hier: Freie Improvisation lebt, weil sie (musikalisches) Leben schlechthin verkörpert. Dieser Topos findet sich beredt wieder im Diskussionsbeitrag des Westschweizer Kollegen, ebenfalls Musiker, Jacques Demierre: „La musique improvisée n’est pas un style, encore moins un technique. Elle est précisément (sic! KL) non idiomatique et non référentielle. Elle se renouvelle à chaque concert, à chaque nouveau concert elle renaît.“²² – Hier nun kann man das für das Selbst konstitutive Spannungsfeld zwischen Subjekt und Sozialität erkennen, das aber in der Freien Improvisation in besonderer Intensität gelebt werden soll. Sie zeichnet sich – durchaus in Verdeutlichung der grundlegenden Thesen – als ein *Versuchsfeld* der „Verwirklichung“ des Selbsts und der Konstitution von Sozialität ab.

Zugleich wird die besondere Bedeutung des Erlebens von Zeit angesprochen. „Reality is always in a present“ schreibt G.H. Mead zu Beginn seiner erwähnten „Philosophy of the Present“ (1932). Doch diese Gegenwärtigkeit ist durch Vergangenheit und Zukunft gerahmt und zugleich schwebend-flüchtig. Wie aber wird dieses Spannungsfeld in Ambivalenzen erlebt und gestaltet? Darauf wird zurück zu kommen sein, wenn vom musikalischen Material die Rede ist.

7 Freies Improvisieren im gesellschaftlichen Umfeld

Im Hinblick auf die allgemeine Charakterisierung Freier Improvisation ist kurz auf die vielfach behauptete Nähe zum politischen Protest einzugehen. Sie ist unter den Gesichtspunkten ambivalenter Identitätsfindung von Interesse, weil dadurch auch deren sozio-kulturelle Einbettung angesprochen wird. Selbstverständlich böte es sich an, hier historisch weit auszuholen und auch auf die Wurzeln der Freien Improvisation einzugehen (die unbestritten die „Neue Musik“ und der Free Jazz sind), sowie auf die bis in das frühe 20. Jahrhundert zurückreichende Problematisierung des (bürgerlichen) Begriffs der Kunst durch die Vermengung mit dem Alltag. In alledem kann man zumindest als kleinsten gemeinsamen Nenner die Thematisierung und Problematisierung von Subjektivität, Individualität und Sozialität ausmachen. Doch zugleich wird man gewahr, dass hier subtile Analysen unerlässlich sind. Die Warnung der Wiener Musikwissenschaftlerin Polaschegg (2011: 22) in einem Aufsatz zum Stand der Forschung im

tieren über Freie Improvisation Identität (und ihre Fragilität) im Spiel ist (bzw. sind). – Auch in anderen Entgegnungen auf Meyer finden sich Anklänge dieser Art.

²² „Die improvisierte Musik ist weder Stil noch Technik. Sie ist genau genommen nicht idiomatisch und nicht selbst-referentiell. Sie erneuert sich mit jedem Konzert und in jedem Konzert wird sie wiedergeboren.“ (Übersetzung K.L.)

Kontext der Debatte in „Dissonance“ vor zu schnellen zeitdiagnostischen Folgerungen, nicht zuletzt gerichtet an die Sozialwissenschaften, ist durchaus berechtigt.

Ich beschränke mich darum auf die Debatte in „Dissonance“. Dort findet sich eine Stimme, die in Analogie zur mikrosozialen Gegenwartsbezogenheit der Praxis des Improvisierens auch in Bezug auf dessen zeit-historisches Sensorium angesprochen wird, so jene der Künstlerin Simona Ryser (2010). Sie verweist auf drei Paradigmen, die ihrer Ansicht nach die gegenwärtige sozio-kulturelle Dynamik bestimmen: Digitalisierung (die sie bemerkenswerterweise als konsequent demokratische Revolution versteht!), Globalisierung und Ökonomisierung sowie globale Medialisierung. Diese werden, so Rysers Überzeugung, künstlerisch in einer „jungen, heterogenen Szene“ (ebd.) reflektiert und in (immer auch „generationenübergreifenden“) Projekten „zwischen Improvisation, Performance und Experiment, zwischen Konzept und Inszenierung, zwischen Komposition, Installation und Intervention, Dokumentation und Fiktion realisiert.“ (ebd.) Daraus folgt: „Die (neue) Freie Improvisation lebt! kann das nur heiß[en].“ (ebd.)

Der gleiche Grundton findet sich in einem weiteren Beitrag zur Diskussion, dem ein besonderer Stellenwert zukommt, beinahe jener eines Manifestes, denn der von Christian Müller (2010) verfasste Text ist von über hundert Musikschaffenden mit unterzeichnet worden (Liste in Dissonance 2010: 103f.) Hier wird Freie Improvisation in den Kontext des aktuellen Musikschaffens gestellt, worin

„zum einen in den Reihen der ‚etablierten‘ Improvisatoren und zum anderen (und vor allem) in der nicht so ganz homogenen Gruppe der jüngeren Musiker, die sich auf das freie Spiel berufen, verschiedenste und zum Teil einschneidende Entwicklungen vollzogen wurden.“ (Müller 2011: 72)

Kennzeichnend dafür ist u.a. „der Weg hin zur Elektronik, die Annäherung an konzipierte Musik, die Auseinandersetzung nicht nur mit Klanglichkeiten der Neuen Musik und die Hinwendung zu zurückhaltendem Auftreten“ (ebd.). „Die Fahne der Improvisation wird hochgehalten, die Herangehensweise und die Haltung setzt sich jedoch in verschiedenen Parametern von der Vorgeneration ab und macht sich zum Teil umgekehrt wieder in deren Spiel bemerkbar“ (ebd.). Dabei ist ferner zu beachten, dass der Eingang in den Schul- und Hochschulbetrieb auch zeigt, „dass (die Improvisation) ein zum Teil anerkanntes und geschätztes Werkzeug ist.“ (Müller 2011: 73). Die Quintessenz lautet:

„[...] der jüngeren Szene (wohnt) [...] immer noch und immer wieder eine gesellschaftliche Sprengkraft inne: Kommunikationsmodelle werden getestet, Grenzen, Ränder und Abgründe in vielfältigster Weise ausgelotet, Forschungen klanglicher und formaler Form finden statt, Netzwerkkultur wird zu einem wichtigen Begriff,

das Internet zu einer zentralen Plattform und daraus folgend kommen neue Formen im Umgang mit dem Urheberrecht [...] zum Tragen. Dass sich diese Ansätze und Wege meist fern von eklektizistischen Pfaden ansiedeln, ist ein groß[es] Qualitätsmerkmal. Die Improvisation – der Begriff des ‚Instant Composing‘ wäre zum Teil treffender – spielt sich in einer neueren Form zunehmend im Umfeld von Konzeption und Komposition ab. Dies zeigt ebenfalls, dass (nicht nur) die jüngere Generation einen entscheidenden Schritt weitergegangen ist.“ (ebd.)

8 Musikalische Materialien

Die Beiträge zur Dissonance-Debatte habe ich auch deswegen etwas ausführlich zitiert, weil darin zusammen mit den Argumenten zahlreiche Elemente genannt werden, die – in einem umfassenden Sinne des Begriffs – das musikalische Material bilden, mit dem die „Praxis“ des Freien Improvisierens verwirklicht wird.²³ In Ausweitung meiner These gehe ich davon aus, dass sich in dieser Praxis konkret das doppelte Spiel mit Ambivalenzen verwirklichen wird. Damit will ich sagen: Zum einen kommen in dieser Praxis, also im *Tun und Lassen*, die Ambivalenzpotenziale der Freien Improvisation zum Ausdruck. Zum anderen ist diesen Materialien, wenn sie dafür genutzt (und unter Umständen bearbeitet) werden, eigen, Ambivalenzerfahrungen zu generieren.

Mit dieser etwas kryptischen Umschreibung will ich auf zwei verschiedene Sichtweisen des Freien Improvisierens hinweisen: Es ist ein Handeln „als“ und ein Handeln „um zu“, ein solches, das auf Ziele und Zwecke ausgerichtet ist, und ein solches, das repräsentiert, eines, das von Qualitäten des Sozialen beeinflusst wird und eines, das dazu dient, Qualitäten zu schaffen, eines, das sich aus dem bisherigen Fluss ergibt, und eines, das diesen entweder bestätigt, ändert oder bremst. Kurz: es werden die zwei Seiten des sozialen Handelns in den Blick genommen.²⁴ In der Literatur finden sich verschiedene Versuche, eine Übersicht musikalischer Materialien zu erstellen. Im Kontext des Improvisierens der 1970er macht dies u.a. Feißt (1997). Für die neueren Entwicklungen präsentiert Polaschegg (2007: 240f.) eine Übersicht, und Frith (2010) bietet im Rahmen der

²³ Der Begriff des „musikalischen Materials“ wäre selbstverständlich vertieft zu erörtern. Doch nur schon, dass eben Musizieren den Umgang mit vorhandenem „Material“ erfordert, unterstreicht die in der Bezeichnung „Freie Improvisation“ angelegte Paradoxie. – Siehe hierzu auch den Abschnitt über den Begriff des Materials im Aufsatz von Baumann et al. (2011: 47-49), der bezeichnenderweise die Form einer Diskussion unter den Autoren hat.

²⁴ An dieser Stelle böte es sich an, ausführlicher auf die handlungstheoretische Perspektive der Freien Improvisation einzugehen, die u.a. Kurt (2008) und Figueroa-Dreher (2008) vertreten und entfalten. Das würde jedoch den Rahmen dieser Skizze sprengen. Ich konzentriere mich auf den Versuch, die Tragweite des Konstrukts der Ambivalenz zu erkunden.

Behandlung der Thematik in „Dissonance“ eine anschauliche Darstellung, wie er mit seinen Schülern den Umgang mit dem Material erarbeitet.²⁵ Ich beschränke mich hier darauf, einige wenige Elemente zu diskutieren, in denen die – doppelte – Verflechtung mit Ambivalenz besonders dicht zu sein scheint. Zugleich ziehe ich in diesem Teil weitere Quellen herbei.

8.1 *Das Instrument*

Musiziert wird mit Instrumenten, eingeschlossen die Stimme und – in neuerer Zeit – mit den Mitteln der Elektronik. Bei Bailey (1992: 98f. sowie 102), der als Autor sowohl auf eigene Praxis als auch auf theoretische Reflexion rekurriert, letzteres als eigentlicher Pionier, finden sich folgende Stellen, die implizit die Ambivalenzpotentiale ausdrücken.

„There seem to be two main attitudes to the instrument among improvisors. One is that the instrument is man’s best friend, both a tool and a helper; a collaborator. The other attitude is that the instrument is unnecessary, at worst a liability, intruding between the player and his music. The division between these views is not as distinct as it might be seen [...] The instrument, in free playing can assume an absolutely central position, a position to which its historic functions might be quite irrelevant [...] The instrument is not just a tool but an ally. It is not only a means to the end, it is a source of material, and technique for the improvisor is often an exploitation of the natural sources of the instrument. [...] (98f.) At one time or another, most players investigate both the pro- and the anti-instrument approaches, some oscillate continuously between them and some contrive to hold both views at once ...” (102)

In meiner Sichtweise möchte ich hervorheben:

- Das Instrument ist materialiter und kulturell vorgegeben. Es gibt Regeln, wie es gespielt werden kann und soll, ebenso Kriterien. Sie repräsentieren gewissermaßen den *institutionellen* Pol. Ihm steht der subjektive gegenüber: der *individuelle* Umgang mit dem Instrument. Das Instrument kann konventionell oder unkonventionell gespielt werden.
- Auf der einen Seite geht es um die Akzeptanz dieser Vorgaben, auf der anderen darum, wie weit die Musikerin bzw. der Musiker sich das Instrument „zu Eigen“ macht. Diese beiden Seiten sind nicht völlig deckungsgleich. Schließlich ist es möglich, sich das Instrument zu Eigen zu machen und gleichzeitig andere Spielweisen zu entwickeln. Dies kann für die gewollte sowie angestrebte Beherrschung stehen. Sie zeigt, ob und in welchem

²⁵ Siehe hierzu hinsichtlich der soziologischen Analyse der Bedeutung des Materials auch den Beitrag von Figueroa-Dreher in diesem Band.

Maße der Musiker oder die Musikerin sich dem kulturellen Diktat unterwirft.

- Die Beherrschung des Instruments ist mehrdeutig. Im Falle von Virtuosität kann die Beherrschung so umfassend sein, dass ein subjektiver Ausdruck erzielt wird. Die institutionellen Vorgaben überschreiten die Schwelle zum Subjektiven. Doch zugleich wird das Virtuose auch radikal hinterfragt.²⁶
- Es ist möglich, die Regeln krass zu verletzen, sie zu verwerfen, also innovativ mit dem Instrument umzugehen (wobei Virtuosität dafür eine gute Voraussetzung ist). So kann das Instrument selbst bei einer geringeren Kompetenz erkundend genutzt werden, also mit neuen Spielweisen, beispielsweise wenn Bläser multiphonisch spielen, gleichzeitig spielen und singen oder „slap-tongue“ Effekte einbauen. Das Innenspiel am Piano kann (auch in einem wörtlichen Sinne) gleichfalls explorierend sein.
- Im Weiteren gibt es den Fall, bei dem unvorhergesehene, unbeabsichtigte Töne oder Klangeffekte erklingen, wodurch auch die Musizierenden überrascht werden. Wie reagieren sie darauf?
- Die Abgrenzung zwischen *Klang und Geräusch* wird verwischt. Dadurch wird eine Unentschiedenheit hergestellt, die dem für Ambivalenzen kennzeichnenden Oszillieren nahe kommt. Oder aber es entstehen Maßstabsveränderungen „durch die Konzentration auf einzelne konventionelle Klänge oder auch solche, die im Allgemeinen als Störgeräusche wahrgenommen werden (z.B. Atem- oder Klappengeräusche, Saitenschnarren). Sie werden wie durch eine Lupe in ihrer Binnenkomplexität untersucht.“ (Polaschegg 2007: 227)

Diese Mehrdeutigkeiten, die noch nuancenreicher beschrieben werden können, sind nun nicht nur Anlass für Ambivalenzerfahrungen der Spielenden, sondern auch der Zuhörenden. Gewollt und ungewollt, einladend und verletzend sind Zwiespältigkeiten, die – je nach Umständen und Beteiligten – die Wahrnehmung der Musizierenden positiv oder negativ beeinflussen, entsprechend deren Einschätzung als Künstler und als Mensch. Dies aber geschieht in einem das Freie Improvisieren kennzeichnenden Spiel mit Ambivalenzen. Ungewohnte Töne können nach wie vor ein Element der Überraschung in sich bergen. Sie können die Zuhörenden (und bisweilen die Spielenden) verunsichern. Sie verweisen auf die Möglichkeit des radikal Anderen. Sie bringen Kontingenz im Sinne des Unerwarteten und Zufälligen ins Spiel. Dies wiederum verweist auf das Element der Zeit.

²⁶ „Gestik und Energie, Dramatik, Kommunikation, technische, Virtuosität, all diese zentralen Parameter improvisierter Musik fielen einem *Paradigmenwechsel*, wie Peter Niklas Wilson diesen stilistischen radikalen Wechsel beschrieben hat, zum Opfer.“ (Polaschegg 2007: 225)

8.2 Zeit

Bekanntlich gilt Musik als „Zeitkunst“ par excellence. Improvisieren spitzt dies in seiner Einmaligkeit noch zu. Mit großer Emphase hebt Wilson (1999) hervor, was sich schon im Titel seines Buches „Hear and Now“ ankündigt: „Improvisation ist die Feier des Jetzt ... Die Gewissheit des Unwiederbringlichen verbindet Musiker und Publikum zu einer Gemeinde, die das Ritual Improvisation zelebriert.“ (Wilson 1999: 21) Mit einem Zitat von Cardew unterstreicht Wilson dies:

„Von einem bestimmten Gesichtspunkt aus ist Improvisation die höchste Art musikalische[r] Aktivität, denn sie beruht auf dem Akzeptieren jener tödlichen Schwäche der Musik, jenem wesentlichen und schönsten ihrer Merkmale: ihrer Vergänglichkeit“ (ebd.). – Indessen folgt gleich darauf das Aber: „Doch wird solche sakrale Verklärung bei improvisierter Musik in aller Regel durch die Profanität ihrer Darbietung unterlaufen. Da wird das Lakonische zum Prinzip erhoben, der Konzert-Kult so konsequent negiert, dass es schon zum negativen Kult gerät.“ (22)²⁷.

Der experimentelle Charakter (freien) Improvisierens zeigt sich im Bemühen, die „Erfahrung von Gegenwart“ zu kreieren, also Gegenwart *erfahrbar* zu machen. Eine Form besteht darin, den „Flow“²⁸ herzustellen. Doch dies geschieht stets im Wissen, dass diese Gegenwart ein Ende haben muss und zur Vergangenheit wird. – Zu den paradoxen Möglichkeiten gehört, die Einmaligkeit der Improvisation durch die elektronische Aufzeichnung zu unterlaufen. Nicht unerwartet wird dies von Einzelnen abgelehnt. Jedenfalls gibt es darüber Diskussionen, die einen neuen Akzent angesichts des Einzugs elektronischer Mittel auch in die Improvisation setzen.

Versteht man Zeit (u.a. mit Norbert Elias, 1985) als Verknüpfung von Dauer und Sequenz, also die Strukturierung von Dauer durch Ereignisse, die in eine Abfolge eingeordnet werden, dann kann man in vielen Formen des Improvisierens Versuche sehen, die Möglichkeit, experimentell zu erkunden, sich ganz auf eine Seite zu schlagen, jene der Dauer. Eine subtile Möglichkeit, dies zu tun, die wiederum als eine Erscheinungsweise von Ambivalenz gedeutet werden kann,

²⁷ Und ich bin versucht beizufügen: Wohingegen das klassische Konzert sie mit vielen Mitteln überhöht, beispielsweise dem Dirigenten in der Rolle eines „Hohepriesters“!

²⁸ Auf eine ungewöhnliche Art äußert sich Turino (2009: 106ff.) zum Begriff des „Flow“. Er setzt ihn in Bezug zu Peirces semiotischer Kategorienlehre. Ich erwähne dies, weil hier (wie bei Arndt (2002)) der Versuch einer philosophischen Fundierung unter Bezugnahme auf pragmatistische Positionen gemacht wird, wie dies auch bei dem hier verwendeten Konzept der Identität und darüber hinaus indirekt bei dem Verständnis von Ambivalenz der Fall ist. Es scheint, dass eine Spur zur vertieften Analyse Freier Improvisation in die Richtung dieser philosophischen Orientierung weist.

stellt das „Zögern“ dar, das seinerseits wiederum dem „Zaudern“ verwandt ist.²⁹ Arndt (2002) zeigt, wie Monk gerade dieses Stilmittel bewusst eingesetzt hat, um – wie ich es interpretieren möchte – ein Oszillieren gegensätzlicher Möglichkeiten auszudrücken: dem Fortfahren im bisherigen oder eben in einem anderen Duktus. Zusammenfassend hält er fest:

Im Rückblick „auf einer ähnlich abstrakten Ebene wie die Begriffe ‚Tradition‘ und ‚Avantgarde‘ (lassen sich) die zwei wesentlichen Vorgehensweisen Monks noch einmal herausstellen: die *Wiederholung* und das *Zögern* [...] Die Wiederholung ist in jedem Fall essentiell für die mit der Tradition gemeinte, auf Überlieferung basierende Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Entsprechend wichtig ist für die Avantgarde das Zögern beim Erkunden von Neuland. Statt entschlossenem Marschieren ist immer wieder vorsichtiges Innehalten verlangt, damit sich das Gespür für den gesuchten Weg im bislang unbekanntem Terrain entfalten kann“ (Arndt 2002: 235).

Doch die Zusammenhänge sind differenzierter:

Monk nutzt „konventionelle Versatzstücke, die zwar den übergeordneten Zusammenhang sichern, aber zugleich eine mögliche kontinuierliche Bewegung in Frage stellen oder gar verhindern [...] ‚Traditionell‘ ist demnach die von Monk praktizierte themenbezogene Improvisationsweise; er verweigert sich aber gleichzeitig der Tradition, weil er durch wiederholtes Aufgreifen thematischer Motive den musikalischen Fortgang nicht vorantreibt, sondern stocken lässt.“ (ebd.). – „Monks Umgang mit der Wiederholung offenbart ein offenes Verhältnis zur Tradition: Bewahrung und Verweigerung gegenüber der vermeintlich selbstverständlichen Überlieferung gehen Hand in Hand. Ähnlich changierend verhält es sich mit Monks zögerlichem Vorgehen. Dessen vermeintlich avantgardistische Bedeutung steht alsbald in Frage. Wie die Wiederholungen verhindert auch das allmähliche Sich-Vorantasten eine flie[ß]ende musikalische Bewegung [...] Au[ß]erdem kommt in Monks Art, Pausen einzusetzen, das Zögern zum Ausdruck.“ (236)

Ein weiteres Element des musikalischen Materials, dessen Verwendung es ermöglicht, Ambivalenzen auszudrücken und zu provozieren, stellt die *Wiederholung* einer Klangfigur dar. Damit wird Kontinuität signalisiert, also eine wichtige Seite von Identität ausgedrückt. Doch zugleich verweist die Wiederholung, da man weiß (und fühlt), dass sie nicht unbegrenzt fortgeführt werden kann, auf Veränderung. Auf diese Weise kann „schwebende Spannung“ erzielt werden. Mehr noch: Wiederholung ist in der Regel zugleich Reduktion des klanglichen

²⁹ Siehe dazu auch die Darstellung von Zaudern als Möglichkeit, Ambivalenzen zu erfahren, von Gast (2009), ferner Vogl 2008.

Materials, fördert Konzentration und ermöglicht so das Spiel mit subtilen Differenzen.³⁰ Dies wiederum weckt die Aufmerksamkeit für das Identische. Ein weiterer Aspekt ist der Umgang mit Wiederholung im „Dialog“ zwischen den Musizierenden. Sie ist ein wichtiges Mittel, um Gemeinsamkeit oder Verschiedenheit zu signalisieren und unterstreicht auch hier den Zusammenhang von Ambivalenz und Identität. Dabei geht es sowohl um jene des Kollektivs als auch der einzelnen Musizierenden.

Ich muss hier in diesem Rahmen die Analyse der Ambivalenzpotentiale einzelner Elemente des musikalischen Materials zu einem vorläufigen Ende bringen, will indessen doch noch kurz auf weitere wichtige Aspekte hinweisen:

- Freies Improvisieren ist – vom Anspruch her – in seiner *Dauer* grundsätzlich offen, doch faktisch muss es einen *Anfang* und ein *Ende* haben. Es ist bemerkenswert, dass diese auf ein inneres, subjektives Zeitempfinden angelegte Dauer – paradoxerweise – oft durch Vereinbarungen in der objektiven Uhrzeit, also in Minuten und Sekunden umschrieben wird. Das kann auch für Sequenzen innerhalb einer Improvisation zutreffen.³¹
- Allgemeiner noch: In mehreren Quellen wird darauf hingewiesen, dass einzelne Gruppen für ihr Freies Improvisieren sehr wohl Regeln formulieren, insbesondere auch hinsichtlich der Spielweisen, die ausgeschlossen sein sollen.
- Es gibt durchaus Urteile darüber, ob eine Freie Improvisation *gut oder schlecht*, gelungen oder misslungen ist, obwohl gleichzeitig gilt, dass beim Freien Improvisieren keine Fehler gemacht werden können.³² Doch dieses Urteil ist lediglich geprägt von der subjektiven Einschätzung des Musizierenden selbst. Hier zeigt sich der hohe Grad der Selbstreflexion, der durch das Freie Improvisieren ermöglicht wird. Doch was macht unter diesen Um-

³⁰ Hierzu ist die Abhandlung von Arndt (1999) aufschlussreich, worin er Evan Parkers Freie Improvisation „Process and Reality“ in ihrer Beziehung zur philosophischen Abhandlung mit dem gleichen Titel von Alfred North Whitehead in Relation setzt. Das zentrale Thema ist dabei das Verhältnis von *Beständigkeit und Fluss*. Deren Untrennbarkeit wird in der Praxis m.E. zur spannungsvollen „Zweiwertigkeit“, eben zur Ambivalenz, und bedarf der Gestaltung. So schreibt Arndt (a.a.O: 247f.): „Demnach sind es die Wiederholungen, die auf das Fließen verweisen und somit die Unmittelbarkeit des Augenblicks bedingen. Zur Aktivität, wodurch Wiederholungen eine Beständigkeit erzeugen, gesellt sich ein ebenso wichtiger passiver Grundzug. Denn Wiederholungen können eine Offenheit erzeugen und damit Voraussetzungen schaffen, die das Eintreten von Erweiterungen und Erneuerungen ermöglichen.“

³¹ Hier stütze ich mich insbesondere auch auf E. Molinaris Erläuterungen zu seiner eigenen Praxis.

³² Was wiederum hinsichtlich des Musizierens im Jazz (mit Ausnahme bestimmter Formen des Free Jazz) überhaupt nicht gilt, weil hier mittlerweile eine dichte Harmonielehre formuliert werden kann, wie die bereits vorne erwähnte, mittlerweile in sechster Auflage vorliegende gewichtige „Neue Jazz-Harmonielehre“ von Frank Sikora zeigt (Sikora 2003).

ständen die Attraktivität Frei Improvisierter Musik für die Zuhörenden aus, auf die sie durchaus auch angewiesen ist?

9 Diskussion

Freies Musikalisches Improvisieren als Spiel mit Ambivalenzen – in dieser Allgemeinheit lässt sich die These kaum widerlegen. Mehr noch: man könnte ein weiteres Element hinzufügen, das die Disposition für das Ambivalente verstärkt. Es ist der Umstand, dass die Freie Improvisation, wie sie heute verstanden wird, im spannungsvollen Zusammentreffen von „Free Jazz“ und „Neuer Musik“ entstanden ist und häufig noch in diesem Feld verortet wird. Die entscheidende Frage lautet, ob diese Perspektive den Horizont für differenzierende Analysen öffnet und dazu beiträgt, die Brücke zu anderen kulturellen Phänomenen zu schlagen und zur sozialen Kontextualisierung dieser Musikgattung beizutragen vermag.

Die allgemeine Charakterisierung als „frei“ drückt eine *Ambition* aus: das Streben nach einem Ideal. Ein solches Streben kennzeichnet möglicherweise künstlerisches Tun schlechthin (oder – um eine All-Aussage zu vermeiden – zumindest viele seiner Formen). Im gleichzeitigen – durch vielfältige individuelle und kollektive Erfahrungen – gestützten Wissen um die Möglichkeiten des Scheiterns ist darin ein dynamisches Spannungsfeld angelegt. Dies ist eine Einsicht, die letztlich an den philosophischen Versuch der Begründung von Ästhetik als einer „Metaphysik des Schwebens“ anschlussfähig ist, wie er von Schulz (1985) vorgelegt worden ist. Das ist eine offene Charakterisierung von Kunst, die das Spiel mit radikalen Alternativen, mithin das Experimentieren einschließt. Das kann wiederum zur Geste des Protestes gegen das Etablierte werden. Insofern lassen sich auch die politischen Implikationen fassen, die vielen frei Improvisierenden für ihr Selbstverständnis wichtig sind. Gleich wie Polaschegg (2011) möchte ich darin indessen kein konstitutives Kennzeichen Freien Improvisierens sehen.

Wohl aber dürfte es angemessen und fruchtbar sein, diese in der spezifischen Zuwendung zum „Hier und Jetzt“ zu sehen. Wer frei musiziert, interpretiert kein schon vorhandenes „Werk“ (das beispielsweise in Form einer Partitur weitgehend, wenngleich nicht vollständig, festgehalten ist). Auch ist es nicht das primäre Ziel, ein solches zu schaffen. Allerdings ist es durchaus notwendig, die Implikationen der elektronischen Aufzeichnung zu bedenken – die bekanntlich nicht unbestritten sind. Doch dies ist ein Thema für differenzierende, konkretere Analysen.

Zunächst ist vielmehr hervorzuheben: Das Streben gilt dem Erfahren und Erleben von Gegenwart, einer dichten, im Ensemblespiel gemeinsam empfundenen und gestalteten Gegenwart. Ich schlage vor, dafür die Bezeichnung „*erfahrenere Gegenwärtigkeit*“ zu erwägen. Sie lässt sich nicht beschreiben, denn jede Niederschrift macht sie zur Vergangenheit. Wohl aber bedingt sie die Vorstellung des Subjekts als Individuum. So gesehen ist es einleuchtend und logisch, wenn die Möglichkeiten der Erfahrung seiner Selbst, die Genese, Konstitution und Darstellung persönlicher Identität im Zentrum des Verständnisses derjenigen stehen, die frei musikalisch improvisieren und selbstverständlich ebenso derjenigen, die versuchen es zu „verstehen“.

Doch im gleichen Atemzug ist hinzuzufügen: Dieses Bemühen um einen aktuellen, gegenwärtigen Ausdruck seiner selbst im Musizieren kann bedacht, überdacht, veranstaltet und erörtert werden. Denn – so jedenfalls unter den hier eingeführten theoretischen Prämissen und empirischen Referenzen – die eigene Identität kann vom Subjekt reflektiert werden. Dies aber erfordert denknotwendig die Annahme, sich auch als veränderbar und different zu erfahren. Diese „Exzentrik“ ist der Nährboden für Ambivalenzen, mithin auch des musikalischen Improvisierens.³³

Nun ist Freies Musikalisches Improvisieren zugleich ein *praktisches* Tun. Als solches erfordert und ermöglicht es den Umgang mit (musikalischem) Material, die Interaktion mit anderen (sieht man vom Sonderfall des einsamen Improvisierens ab), die Organisation von Auftritten, die Reaktion von Zuhörenden und Zuschauenden³⁴, die kritische Würdigung. Ich habe anhand von Beispielen zu zeigen versucht, dass diese Praxis konkrete Ambivalenz-Spiele beinhalten kann und so die basale Ambivalenz konkretisiert.

Ich neige dazu, in der Art und Weise, wie dies geschieht, einen wichtigen Anlass der Attraktivität der Freien Improvisation zu sehen, und erkenne hier auch die Möglichkeit, dazu konkretere Fragestellungen und differenzierende Hypothesen zu formulieren. Ich nenne nur einige wenige:

- *Flow*: Das mit „Flow“ bezeichnete Erleben besteht in spezifischen Ausprägungen der Erfahrung von Ambivalenzen, wobei noch näher zu untersuchen ist, inwieweit dies durch „Reduktion“ (sensu Coltrane) oder Verdichtung (sensu Evans Parker) exemplarisch geschaffen werden kann und ob sich gestützt darauf Typen von „Flow“ unterscheiden lassen.^{35, 36}

³³ Das trifft zunächst für das „Freie Improvisieren“ in dem hier verstandenen Sinne zu. Zu bedenken ist indessen zudem, inwieweit dieser Aspekt auch im „traditionellen“ Improvisieren von Belang ist.

³⁴ Ich spreche hier wie andernorts von Hören und Schauen, denn viele Beobachter sind der Auffassung, dass der Umgang mit den Instrumenten sowie die Interaktionen unter den Musizierenden ein bedeutsames Element des musikalischen Improvisierens sein können.

³⁵ Hierzu der Vergleich der beiden in Arndt (1999).

- *Spontaneität*: Die paradoxe Aufforderung, frei zu musizieren erfordert eigentlich, jede musikalische Vorbildung abzulegen und zu vergessen – ein offensichtlich unmögliches Verlangen. Dennoch gibt es Techniken, um ein hohes Maß an „Unvoreingenommenheit“ aufzubringen, so durch spezifisches „Üben“³⁷, durch die Formulierung von in Meta-Regeln eingeschlossene „Verbote“; Spontaneität heißt in der Tat denn auch, was als geflügeltes Wort gilt: Beim Freien Improvisieren (im Unterschied zum Jazz) kann man, wie erwähnt, angeblich keine Fehler machen, wohl aber gut oder weniger gut reagieren, das heißt also, den Gang des Musizierens fördern oder unterbrechen. Dabei besteht möglicherweise ein Zusammenhang mit der Idee der Kreativität (siehe unten).
- *Urteilen*: Wenn es zutrifft, dass Freies Musikalisches Improvisieren in hohem Maß Erfahrung, Präsentation und Reflexion des Selbst ist, dann folgt daraus, dass diese individuelle, subjektive Komponente auch einen hohen Anteil am Urteil über das Gelingen oder Mislingen, kurz die Qualität einer Improvisation hat. Dadurch wird wiederum die Selbstbezüglichkeit verstärkt, die indessen eine Spirale von Zweifeln und Behaupten in Gang setzen kann. Das ist ein experimentelles Spannungsfeld für persönliche Autonomie sowie der Möglichkeit, gruppenspezifische Identität zu schaffen.
- *Zuhören und Zuschauen*: Worin besteht denn eigentlich die Attraktivität Freien Musikalischen Improvisierens für die Zuhörenden und Zuschauenden, wo dieses doch ein hohes Maß an Egozentrik des Individuums und des Ensembles aufweist? Meine diesbezügliche Hypothese lautet, dass die Anziehungskraft darin besteht, dass sich der Einzelne in einem hohen Maß, über kürzere oder längere Dauer, mit einem Musizierenden identifiziert, dabei auch von einem zum anderen wechseln kann. Grundsätzlich ist ein solches Identifizieren auch in anderen Musikgattungen möglich, beispielsweise in der Kammermusik. Doch beim Improvisieren verstärken dichte Vergewärtigung und Spontaneität dies; auch gibt es keine Ablenkung durch die Bekanntheit der Komposition. Spekulierend kann man weiter argumentieren, dass offenbar die besondere Sensibilität für Ambivalenzerfahrungen eine wichtige Voraussetzung ist, damit alle Beteiligten Freude und Lust an dieser Art des Musizierens haben. Das nun wäre allerdings durch gezielte

³⁶ Die Redeweise und das Phänomen des „Flow“ verdienen wegen der damit einhergehenden Dialektik besondere Aufmerksamkeit, wird doch damit oft ein „Aufgehen des Selbst“ und gleichzeitig eine höchste Form seines Erlebens umschrieben.

³⁷ Hierzu die Beschreibung von „practising“ durch Bailey (1992: 110). Er nennt dies „personal improvisation“, deren Differenz er im Vergleich zu anderen Formen des Übens folgendermaßen umschreibt: „[...] it lies in the improvisors relationship to what he is playing. He listens to himself in a different way [...] the focus of attention will be on the details of playing rather than on the totality, and what is being exercised is choice“ (ebd.).

empirische Untersuchungen differenziert zu überprüfen, ein Forschungsthema, das noch kaum bearbeitet worden ist.

- *Können Laien improvisieren?* Wenn in der umschriebenen Weise Improvisieren und Selbst-Erfahrung miteinander verknüpft sind, gibt es prinzipiell keinen Grund zu bezweifeln, dass auch Laien improvisieren können. Zusätzliche Voraussetzung ist, dass ihr Musizieren eine Facette ihrer persönlichen Identität ist. Fortschritte und Veränderungen in ihrem Verständnis von Musik, beispielsweise von Befangenheit zur Unbefangenheit im Umgang mit dem Instrument, können über das Musizieren als befreiend erlebt werden. Das kann in allen Lebensphasen der Fall sein, insbesondere auch in der Kindheit und im Alter.

10 Ausblick

Ich breche meine Ausführungen hier ab, möchte aber behaupten wollen, dass es sehr wohl möglich ist, vor dem Hintergrund der theoretischen Thesen und der empirischen Veranschaulichungen Anregungen für vertiefende Fragestellungen und differenzierte Hypothesen zu gewinnen. Auch ist die Perspektive meines Erachtens anschlussfähig an andere *soziologische* Ansätze, beispielsweise ein handlungstheoretisches Verständnis des Improvisierens oder die Verknüpfung mit den aktuell diskutierten Theorien der Praxis. In musikwissenschaftlicher Hinsicht ist hervorzuheben, dass ich auf die in dieser Disziplin wichtige historische Sichtweise nicht eingegangen bin, in der die Entwicklung der Improvisation ein wichtiges Thema ist. Ebenso habe ich darauf verzichtet, mich zum Verhältnis von Improvisation und Komposition zu äußern.

Ich begnüge mich mit zwei Hinweisen. *Erstens*: Der Einbezug des Konstrukts der Ambivalenz ermöglicht, die in der Soziologie interessierende, mehrfache wechselseitige Orientierung der Musizierenden unter Einbezug des Umgangs mit dem Unerwarteten und Spontanen zu betrachten. Die an sich bestehende „doppelte Kontingenz“ im Sinne der alternativen Bezugnahme wird durch die Kontingenz im Sinne von Zufälligkeit erweitert. *Zweitens*: Kreativität als ein Kriterium des Improvisierens lässt sich konkreter fassen. Sie zeigt sich erstens im Kontext der dichten Gegenwärtigkeit des Musizierens in der Unbefangenheit des Umgangs mit dem im musikalischen Material, namentlich dem Ausspielen der darin angelegten Gegensätzlichkeiten und Ambivalenzen. Wichtig ist auch zu sehen, dass sich Kreativität soziologisch darin zeigt, dass sich andere die Neuerungen „zu Eigen“ machen und diese auf diese Weise „sozial“, d. h., „vergemeinschaftet“ werden.

Bleibt zum Schluss die Frage, inwiefern die Perspektive in einem interdisziplinären Kontext geeignet sein könnte, das Bild der Freien Improvisation und ihrer kulturellen Relevanz zu ergänzen. Beispielsweise scheint mir eine an die Praxis jener Formen der Psychotherapie zu bestehen, die mit der Methoden der freien Assoziation arbeiten. Auch hier findet sich eine Paradoxie, wird doch meistens angenommen, dass die Assoziationen so spontan und so frei nicht sind, sondern in einem näher zu ergründenden Spannungsfeld zu früheren (unbewussten) Erfahrungen stehen. Dabei wird vom Therapeuten und der Therapeutin die Fähigkeit der „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“ gefordert.³⁸ Inwiefern ist das Ambivalenzgeschehen in Therapie und Improvisation ähnlich, inwiefern ist es verschieden und was ließe sich aus diesem Vergleich faktisch und konzeptuell lernen?³⁹ Umgekehrt interessiert „Improvisieren“ auch im Zusammenhang mit aktuellen Theorien des Organisierens und der Arbeitsgestaltung. Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede bestehen zum musikalischen Improvisieren (siehe Rösenberg 2004)?

Ich stelle hier eine Möglichkeit zur Diskussion, um sich dem Faszinosum (und den „Geheimnissen“) der Freien Improvisation anzunähern, indem diese als ein komplexes Spiel mit Ambivalenzen verstanden wird. Es geht darum, im Spannungsfeld von Subjektivität und Sozialität sich seiner selbst als Person zu vergegenwärtigen, indem mit den selbst gewählten und selbst gesetzten musikalischen Möglichkeiten experimentiert wird, radikale Gegensätze zu erfahren. In den Ambivalenzpotentialen dieses musikalischen „Tun und Lassens“ kann man ein konstitutives Kennzeichen dieser Gattung von Musik sehen. - Spiegelbildlich dazu kann man sagen, dass Freies Musikalisches Improvisieren eine unter mehreren Formen von Ambivalenz darstellt, die man als „ambitionierte Ambivalenz“ bezeichnen könnte (und die beispielsweise von der durch Traumata geprägten Ambivalenz⁴⁰ unterschieden werden kann).

Es macht also Sinn zu behaupten, die Freie Improvisation zeige experimentell und exemplarisch, dass Menschen fähig seien, die Erfahrung von Ambivalenzen zu machen. Diese Fähigkeit lässt sich *anthropologisch* unter dem Vorschlag fassen, den Menschen – auch – als „*homo ambivalens*“ zu charakterisieren. Um jedoch den Fallstricken zu entgehen, die Menschenbildern drohen, nämlich All-Aussagen zu sein und dementsprechend normativ und idealisierend

³⁸ Für eine Erläuterung siehe König (2008): Gleichschwebende Aufmerksamkeit „ist das Instrument, die unbewussten Verknüpfungen zwischen den Mitteilungen und den Verhaltensweisen des Analysanden zu entdecken, zu verstehen und zu deuten.“ (261)

³⁹ Hier ist überdies in Betracht zu ziehen, dass Improvisieren auch in einzelnen Musiktherapien eingesetzt wird. – Ebenfalls zu bedenken ist ihre Pflege im elementaren Unterricht bei Kindern.

⁴⁰ Für diese Form von Ambivalenz, die u.a. den Umgang mit traumatischen Erfahrungen in der Kindheit und Jugend betrifft, siehe Lüscher; Heuft (2006).

(oder radikal kritisierend) zu wirken, ist es zumindest notwendig zu postulieren, dass dieses Menschenbild die Ambivalenz gegenüber Ambivalenzen einschließt (Lüscher 2010).

Dem Phänomen der Freie Improvisation kann man sich annähern – so zusammenfassend die *theoretische* Quintessenz meiner Analyse –, wenn man es als ein mehrfaches Spiel mit Ambivalenzen im Hinblick auf die stete Entwicklung wichtiger Facetten des Selbst der Musizierenden betrachtet, wodurch zugleich die prekäre „Identität“ dieser musikalischen Gattung konstituiert wird. Wofür aber steht das „frei“, wo doch das Musizieren – wie eingangs gesagt – in einer bestehenden Welt, in sozio-strukturell vorgegebenen Kontexten und dementsprechend umschriebenen Situationen geschieht? Die Besonderheit, mithin auch die „Freiheit“, liegt in Folgendem: Die Musizierenden bemühen sich um größtmögliche Autonomie sowohl in der Bestimmung des Kontexts, der Wahl des Materials und der Setzung eigener Regeln als auch um größtmögliche Autonomie im Umgang mit eben diesen selbst gewählten und selbst gesetzten Vorgaben. Es liegt also ein Experimentieren mit einem doppelten Bemühen um Autonomie vor, im Wissen darum, dass diese Autonomien nicht vollständig erreicht werden können: Daraus resultiert ein mehrfaches Spiel mit Ambivalenzen. Es verlängert sich im gleichzeitigen Bemühen, die Spezifik, mithin Facetten der Identität der Gattung „Freie Musikalische Improvisation“ zu erfahren und darzustellen.

Im Hinblick auf die Praxis menschlichen Handelns liegt es nahe, diese Einsicht zu ergänzen: Menschen haben die Möglichkeit, in Verbindung mit dem Erleben ihrer selbst die Erfahrung von Ambivalenzen anzustreben, ästhetisch zu gestalten und zu würdigen. – Allerdings ist die produktive und die rezeptive Sensibilität für Ambivalenzen nicht bei allen Menschen vorhanden und ausgebildet. Werden indessen diese Fähigkeiten – aus welchen Gründen auch immer – als erstrebenswert angesehen, dann bietet die Freie Improvisation hervorragende Gelegenheiten, sie zu fördern und zu entfalten.

Literatur

- Arndt, Jürgen (1999): Evan Parker und Alfred North Whitehead. Freie Improvisation in philosophischem Licht. In: Werner Keil; Arndt, Jürgen unter Mitarbeit von Christian Zürner (Hrsg.): »Was du nicht hören kannst, Musik«. Zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert, Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag. 239-257.
- Arndt, Jürgen (2002): Thelenious Monk und der Free Jazz. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Bailey, Derek (1992): Improvisation: Its Nature and Practice in Music. London: The British Library Sound Archive.

- Baumann, Christoph; Mäder, Urban; Meyer, Thomas (2011): Unterricht als Forschungslabor? Freie Improvisation: Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung. In: *Dissonance*. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation. 115. 44-50.
- Behne, Klaus-E. (1992): Zur Psychologie der (freien) Improvisation. In: Fährdrich, Walter (Hrsg.): *Improvisation*. Winterthur: Amadeus. 42-62.
- Binder, Claudia U. (2011): Frei von und zu? In: Nanz, Dieter A. (Hrsg.): *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*. Hofheim: Wolke. 186-187.
- Bormann, Hans-F.; Brandstetter, Gabriele; Matzke, Annemarie (2010): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*. Bielefeld: Transcript.
- Campbell, Patricia S. (2009): Learning to Improvise Music, Improvising to Learn Music. In: Solis, Gabriel; Nettl, Bruno (Hrsg.): *Musical Improvisation. Art, Education, and Society*. Urbana: University of Illinois Press. 119-142.
- Ehrenberg, Alain (1998): *La Fatigue d'Être Soi. Dépression et Société*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Elias, Norbert (1985): *Über die Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fährdrich, Walter (1992, 1994, 1998, 2001, 2003, 2007): *Improvisation I-VI*. Winterthur: Amadeus.
- Feißt, Sabine (1997): Der Begriff »Improvisation« in der neuen Musik. *Sinzig: Studio*.
- Figuroa-Dreher, Silvana K. (2008): Musikalisches Improvisieren: Ein Ausdruck des Augenblicks. In: Kurt, Ronald; Näumann, Klaus (Hrsg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: Transcript. 159-182.
- Fischer, Joachim (2000): Exzentrische Positionalität. Plessners Grundkategorie der Philosophischen Anthropologie. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. 48. 265-288.
- Fischlin, Daniel; Heble, Ajay (2004): The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue. In: *Dies.: The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*. Middletown: Wesleyan University Press. 1-42.
- Frith, Fred (2010): Teaching Improvisation. Not Teaching Improvisation. In: *Dissonance*. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation. 112. 10-17.
- Gagel, Reinhard; Zoepf, Joachim (2003): Immer wieder einstürzende Träume? In: *Dies.: Können Improvisatoren tanzen?*. Hofheim: Wolke. 11-17.
- Gast, Lilly (2009): »I Dwell in possibility« – Gedanken über das Zögern. In: Kollreuter, Anna (Hrsg.): *»Wie benimmt sich der Prof. Freud eigentlich«*. Gießen: psychosozial. 207-215.
- Globokar, Vinko (1994): *Einatmen – Ausatmen*. Hofheim: Wolke.
- Goldstein, Malcom (2011): Improvisation als Prozess der Entdeckung. In: Nanz, Dieter A. (Hrsg.): *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*, Hofheim: Wolke. 49-52.
- Haller, Doris (2011): „Reiterated Ambivalence“. Poststrukturalistische Neueinschreibungen des Konzepts der Ambivalenz in bildungstheoretischer Perspektive. In: *Forum der Psychoanalyse*, 27, 373-393.
- Krappmann, Lothar (1970): *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. Stuttgart: Klett.

- König, Hartmuth (2008): Gleichschwebende Aufmerksamkeit. In: Mertens, Wolfgang; Waldvogel, Bruno (Hrsg.) (2008): Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe. Stuttgart: Kohlhammer. 261-265.
- Kurt, Ronald (2008): Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. In: Kurt, Ronald; Näumann, Klaus (Hrsg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld: Transcript. 17-46.
- Kurt, Ronald; Näumann, Klaus (2008): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: Transcript.
- Liechti, Peter (2006): Hardcore chambermusic (Koch; Schütz; Studer). Zürich : Intakt Records.
- Ludwig-Körner Christiane (1992): Der Selbstbegriff in Psychologie und Psychotherapie. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Lüscher Kurt (2005): Ambivalenz. Eine Annäherung an das Problem der Generationen. In: Jureit, Ulrike; Wildt, Michael (Hrsg.): Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs. Hamburg: Hamburger Edition. 53-78.
- Lüscher, Kurt (2009): Ambivalenz: Eine soziologische Annäherung. In: Dietrich, Walter; Lüscher, Kurt; Müller, Christoph (Hrsg.): Ambivalenzen erkennen, aushalten und gestalten. Zürich: TVZ. 17-67.
- Lüscher, Kurt (2010): »Homo ambivalens«: Herausforderung für Psychotherapie und Gesellschaft. In: Psychotherapeut. 54. 2. 136-146.
- Lüscher, Kurt (2011a): Ambivalence – a »Sensitizing Construct« for the Study and Practice of Intergenerational Relationships. In: Journal of Intergenerational Relationships. 9. 2. 191-206.
- Lüscher, Kurt (2011b): Ambivalenz weiterschreiben: Eine wissenssoziologisch-pragmatische Perspektive. In: Forum der Psychoanalyse. 27. 373-393.
- Lüscher, Kurt; Heuft, Gereon (2006): Ambivalenz – Belastung – Trauma. In: Psyche. 61. 3. 218-251.
- Mäder, Urban (2011): Das Versprechen »Freie Improvisation«. Protokoll einer Unterrichtssequenz an der Musikhochschule. In: Nanz, Dieter A. (Hrsg.): Aspekte der Freien Improvisation in der Musik, Hofheim: Wolke. 127-136.
- McGilvary, Evander B. (1933): Review of The Philosophy of the Present by G. H. Mead. In: International Journal of Ethics. 43. 345-349.
- Mead, George H. (1932): The Philosophy of the Present. Chicago: Open Court.
- Mead, George H. (1934): Mind, Self and Society. Chicago: Chicago Press.
- Mead, George H. (1980): Genesis der Identität und die soziale Kontrolle. In: Joas, Hans (Hrsg.): George Herbert Mead. Gesammelte Aufsätze. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 299-329.
- Meyer, Thomas (2010): Ist die freie Improvisation am Ende? In: Dissonance. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation. 112. 4-9.
- Mitscherlich, Oliva (2007): Natur und Geschichte: Helmuth Plessners in sich gebrochene Lebensphilosophie. Berlin: Akademie Verlag.
- Monson, Ingrid (2009): Jazz as Political and Musical Practice. In: Solis, Gabriel; Nettle, Bruno (Hrsg.): Musical Improvisation. Art, Education, and Society. Urbana: University of Illinois Press. 20-38.

- Müller, Christian (2010): Zur Gegenwart und Vergangenheit eine flüchtigen Kunstform in der Schweiz. In: *Dissonance*. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation. 112. 72-74.
- Nanz, Dieter A. (Hrsg.) (2011): *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*. Hofheim: Wolke.
- Niggli, Lucas (2010): Die Freie Improvisation lebt mehr denn je! In: *Dissonance*. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation. 112. 65-66.
- Nogliki, Bert (1992): Selbstfindung und Öffnung. Von der Suche nach einer europäischen Identität improvisierter Musik. In: Ders.: *Klangspuren. Wege improvisierter Musik*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Plessner, Helmuth (1986): *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*. Stuttgart: Reclam.
- Polaschegg, Nina (2007): Reflexive Improvisation? Fortsetzung, Reflexion, Korrektur der »Moderne« in der jüngsten »frei« improvisierten Musik. In: Hiekel, Jörn P. (Hrsg.): *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*. Mainz: Schott. 219-242.
- Polaschegg, Nina (2011): (Frei) improvisierte Musik in der Musikwissenschaft? Aufgaben und Möglichkeiten einer aufgeklärten Geisteswissenschaft. In: *Dissonance*. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation. 112. 22-32.
- Reck, Hans-U. (2010): Technik und Improvisation. Betrachtungen zur Logik des Paradoxen. In: Ders.: *Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens*, Hamburg: Philo Fine Arts. 329-358.
- Rohner, Lukas (2011): Ist Stille ein Garten, in dem die wundervollsten Klänge gedeihen. In: Nanz, Dieter A. (Hrsg.): *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*, Hofheim: Wolke. 95-106.
- Rüsenberg, Michael (2004): Improvisation als Modell wirtschaftlichen Handelns. In: Knauer, Wolfram (Hrsg.): *Improvisieren...* Hofheim: Wolke. 201-216.
- Ryser, Simona (2010): Die Freie Improvisation lebt! In: *Dissonance*. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation. 112. 68.
- Schliemann, Wolfgang; Zoepf, Joachim (2003): *Improvisierte Musik – Ars sui generis!* In: Dies.: *Können Improvisatoren tanzen?* Hofheim: Wolke. 73-75.
- Schulz, Walter (1985): *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*. Pfullingen: Neske
- Sikora, Frank (2003): *Neue Jazz-Harmonielehre*. Mainz: Schott.
- Turino, Thomas (2009): *Formulas and Improvisation in Participatory Music*. In: Solis, Gabriel; Nettle, Bruno (Hrsg.): *Musical Improvisation. Art, Education and Society*, Urbana: University of Illinois Press. 103-116.
- Vogl, Joseph (2008): *Über das Zaudern*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Waldvogel, Markus (2011): *Improvisation zur Freien Improvisation*. In: Nanz, Dieter A. (Hrsg.): *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*. Hofheim: Wolke. Nanz. 178-185.
- Wilson, Peter N. (1999): *Hear and Now*. Hofheim: Wolke.
- Zytinska, Sylwia (2011): *Hier und jetzt. Die Suche nach dem selbstbestimmten Moment*. In: Nanz, Dieter A. (Hrsg.): *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*. Hofheim: Wolke. 35.

Udo Göttlich • Ronald Kurt (Hrsg.)

Kreativität und Improvisation

Soziologische Positionen



Springer VS 2012

Herausgeber

Udo Göttlich
Zeppelin Universität, Friedrichshafen,
Deutschland

Ronald Kurt
Evangelische Fachhochschule
Rheinland-Westfalen-Lippe,
Bochum, Deutschland

ISBN 978-3-531-18245-2
DOI 10.1007/978-3-531-18989-5

ISBN 978-3-531-18989-5 (eBook)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2012

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist eine Marke von Springer DE. Springer DE ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media
www.springer-vs.de

Inhalt

<i>Ronald Kurt / Udo Göttlich</i> Einleitung.....	9
<i>Hilmar Schäfer</i> Kreativität und Gewohnheit. Ein Vergleich zwischen Praxistheorie und Pragmatismus.....	17
<i>Jan-Hendrik Passoth</i> Heterogene Praktiken, variable Kreativitäten	45
<i>Jo Reichertz</i> Was bleibt vom göttlichen Funken? Über die Logik menschlicher Kreativität ..	63
<i>Berthold Oelze</i> Ideen zu einer phänomenologischen Soziologie der Kreativität	79
<i>Gernot Saalman</i> Wie kreativ kann der homo habitualis bei Bourdieu sein?.....	99
<i>Hannes Krämer</i> Praktiken kreativen Arbeitens in den Creative Industries	109
<i>Udo Göttlich</i> Medienaneignung und symbolische Kreativität.....	133
<i>Kurt Imhof</i> Der Zusammenhang von Unsicherheit und Kreativität in Wissenschaft und Gesellschaft	149
<i>Ronald Kurt</i> Improvisation als Grundbegriff, Gegenstand und Methode der Soziologie.....	165
<i>Silvana K. Figueroa-Dreher</i> Wann und weshalb ist Improvisation kreativ?	187

Kurt Lüscher

Freies Musikalisches Improvisieren: Spiel mit Ambivalenzen..... 209

Hermann Pfütze

Kreativer Widerstand gegen die Event-Kultur..... 239

Lutz Hieber

Künstlerische und naturwissenschaftliche Kreativität 263

Autorenverzeichnis 297