

MUSIKALISCHES IMPROVISIEREN: EIN AUSDRUCK DES AUGENBLICKS

SILVANA K. FIGUEROA-DREHER

Improvisieren als musikalischer Prozess und Improvisation als musikalisches Ergebnis dieses Prozesses sind in sämtlichen Kulturen der Welt und in allen Zeiten stärker präsent (gewesen) als Praktiken und Formen komponierter Musik. Trotzdem wurden die Sozial- und Kulturwissenschaften merkwürdigerweise nur selten auf dieses Phänomen aufmerksam,¹ so dass es bisher in seinen unterschiedlichen Dimensionen und speziell aus der hier eingenommenen Perspektive kaum erforscht wurde. Dieser Aufsatz konzentriert sich auf die handlungstheoretischen Aspekte des Improvisierens und fragt, wie das Improvisieren als spezifisches Handeln zustande kommt, d.h. aufgrund welcher subjektiven Haltung diese menschliche Aktivität möglich wird. Dabei fokussiert der Artikel insbesondere Fragen der subjektiven Zeiterfahrung und der intersubjektiven Zeitkoordination während des Improvisierens, deren Thematisierung wiederum erhebliche Folgen für die handlungstheoretische Charakterisierung des Improvisierens hat. Die im Vergleich zur Ausführung komponierter Musik auftretenden Unterschiede sind ebenfalls

-
- 1 Dies mag zum Teil daran liegen, dass Improvisationen historisch schwer zu dokumentieren waren. Da beispielsweise die historischen Improvisationsanweisungen lediglich Anleitungen zum Improvisieren und keine Improvisationen als solche waren, existierten vor der Erfindung der Audioaufnahmetechnik keine reproduzierbaren Daten, die man hätte untersuchen können. Erst seit audiovisuelle Aufnahmetechniken entwickelt wurden und sich die Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft zu verstehen beginnt und etwa vom Konstrukt der »Meisterwerkästhetik« abrückt, die nur »komponierte« Musik für betrachtenswert hielt, kann improvisierte Musik Betrachtungsgegenstand werden.

von Relevanz für die hier diskutierten Thesen. Der Terminus *Improvisieren* soll unterstreichen, dass die Aufmerksamkeit dieser Reflexionen prinzipiell auf den Prozess des Spielens improvisierter Musik gerichtet ist und nicht auf das fertige Produkt des Improvisierens, die Improvisation. Bevor wir uns den genannten Fragen widmen, wird das Forschungsprojekt dargestellt, in dessen Rahmen die vorliegenden Thesen und Reflexionen entstanden sind. Der Darstellung der handlungstheoretischen Reflexionen und Fragen, die den Hintergrund der Studie bilden, folgt eine kurze Charakterisierung des Free Jazz, da mehrere der in diesem Projekt untersuchten Gruppen dieser Musikrichtung zuzurechnen sind. Danach werden die Ergebnisse und Thesen präsentiert, die sich aus ersten Analysen ergaben, sowie Reflexionen bezüglich der musikalischen Erfahrung, die Alfred Schütz (1976) unter dem Namen »Fragments on the Phenomenology of Music« notierte.

Das Forschungsprojekt

Die Thesen, die in diesem Aufsatz diskutiert werden, entstammen hauptsächlich ersten Analysen von Interviews und Improvisationsaufnahmen mit bzw. von Free Jazz-Musikern, die im Rahmen des empirischen Forschungsprojektes »Improvisation als ›neuer‹ Handlungstypus: eine handlungstheoretische Exploration der musikalischen Improvisation« durchgeführt wurden. Um das Improvisieren handlungstheoretisch zu charakterisieren – das zentrale Ziel der laufenden Studie – wurden für die Datensammlung u.a.² drei Free Jazz-Trios aus Deutschland zu Improvisations-Sessions in das Tonstudio des Instituts für Komposition und Elektroakustik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien eingeladen. In vier Phasen wurden die Musiker audiovisuell aufgenommen. Erstens wurden sie

-
- 2 Im Rahmen des Projektes werden auch Flamenco-Trios untersucht. Die kontrastive Untersuchung beider Genres ermöglicht – indem Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Flamenco- und Free-Jazz-Improvisationen festgestellt werden – zum »Kern« des Improvisierens – im Sinne von Alfred Schütz (vgl. 1972) – zu gelangen und seine grundlegenden Merkmale als Typus des Handelns zu erkennen, d.h. sie typologisch zu charakterisieren. Jedoch beziehen sich die Reflexionen dieses Aufsatzes ausschließlich auf die Free-Jazz-Improvisationen.

während des Improvisierens aufgezeichnet: Diese Phase dient vor allem der Untersuchung (Charakterisierung) des Handlungstypus ›Improvisation‹ aufgrund der Analyse des Musikmaterials (Stufe I). Unmittelbar danach wurden die Musiker mit dem entstandenen Video- und Tonmaterial »konfrontiert«, wobei sie aufgefordert wurden, sich über ihre aufgezeichneten Handlungen zu äußern (Stufe II). Entsprechend des Prinzips der Grounded Theory (vgl. Strauss 1998: 40ff.) wurden die Fragen erst im Kontext der Untersuchung erarbeitet und formuliert, um Zugang zu den spontanen, »natürlichen« Äußerungen der Musiker zu gewinnen und die Interaktionsdynamik zwischen ihnen nicht zu unterbrechen (derweil sie gemeinsam die Aufnahmen betrachten und kommentieren). Diese Phase dient vor allem der Charakterisierung des Handlungstypus *Improvisation*, wie sie von den Musikern empfunden wird. Auf einer dritten Stufe wählten die Musiker ein Improvisationsstück, das in ihren Augen besonders gelungen war. Dies dient vor allem als Kontrollmoment: Dadurch werden die Kriterien offen gelegt, nach denen sie die »Bewertung« improvisierter Musik vornehmen. So wurden die Sequenzen, die von den Musikern als am besten gelungen erachtet wurden, mit den betreffenden Kommentaren derjenigen Musiker verglichen, die diese Sequenzen gespielt hatten. Dies geschah im Hinblick auf die Frage der Reflexivität, um festzustellen, welche Prozesse, Situationen, Bewusstseinslagen zu ihnen führten. Auf einer vierten Stufe wurden die Musiker einzeln über ihre Improvisationen während des Spielens des gemeinsam zu analysierenden Stückes interviewt, um ihre individuellen Handlungen zu rekonstruieren, noch offene Fragen zu stellen und einen tieferen Einblick bezüglich der Improvisation zu gewinnen. Die Daten werden mit Hilfe von qualitativen Methoden – hauptsächlich Grounded Theory (vgl. Strauss 1998) und Sequenzanalyse (vgl. Soeffner 1979, 1982; Soeffner/Hitzler 1994) – und in Kooperation mit der Musikwissenschaftlerin Dr. Annegret Huber von der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien analysiert.

Handlungstheorie, Improvisation und Free Jazz

In diesem Aufsatz ist das Augenmerk auf das Improvisieren im Free Jazz gerichtet, eines der radikalsten Improvisationsgenres in der

Musik, das uns zum handlungstheoretischen Kern des Improvisierens zu führen vermag.³ Die Handlungstheorie befasst sich mit dem Deuten und Erklären menschlichen Handelns und versucht, seine allgemeine Struktur zu beschreiben. Handeln wird als »ein menschliches Verhalten (einerlei, ob äußeres oder inneres Tun, Unterlassen oder Dulden)« definiert, »wenn und insofern als der oder die Handelnden mit ihm einen subjektiven Sinn verbinden« (Weber 1922: 1). »Soziales Handeln aber soll ein solches Handeln heißen, welches seinem von dem oder der Handelnden gemeinten Sinn nach auf das Verhalten anderer bezogen wird und daran in seinem Ablauf orientiert ist« (ebd.). Wir handeln also insofern, als wir mit unserem Tun einen subjektiven Sinn verbinden, aber *wie* handeln wir? Richten wir uns immer an einem Ziel aus? Planen wir unsere Handlungen? Oder handeln wir spontan »aus dem Stegreif«? Aus der Perspektive der Soziologie sind diese Fragen insofern relevant, als eine Theorie des Handelns zum Fundament einer allgemeinen Theorie der Gesellschaft gehört (vgl. Luckmann 1992: 2), denn »zweifelsohne ist Handeln die ›Grundform des gesellschaftlichen Daseins‹ des Menschen. Wir leben mit und unter anderen Menschen, wir handeln für und gegen andere. Auch wenn wir allein sind, beziehen wir andere in unsere Handlungen mit ein« (ebd.: 4). Innerhalb der Soziologie befasst sich insbesondere Thomas Luckmann in Anlehnung an Alfred Schütz mit den Fragen der internen Struktur des Handelns, d.h. mit seinem konkreten Verlauf. Sein Handlungsmodell ist sehr tiefgründig und detailliert und stellt die Basis für die vorliegenden Überlegungen; dennoch muss es ergänzt werden, wie im Folgenden gezeigt wird.

Thomas Luckmann bezeichnet »Handeln« – in Anlehnung an Alfred Schütz – als »den schrittweisen Vollzug einer Handlung«, al-

-
- 3 Im Rahmen des oben genannten Forschungsprojektes werden mehrere musikalische improvisatorische Genres kontrastiv untersucht, so dass einerseits die Spezifität jedes Genres zum Ausdruck kommt und andererseits die Gemeinsamkeiten bezüglich des Improvisierens aus der handlungstheoretischen Perspektive – sozusagen der handlungstheoretische Kern des Improvisierens – ergründet werden können. Es wird hier die These vertreten, dass das Improvisieren handlungstheoretisch *eine* Tätigkeit ist, jenseits von den unterschiedlichen Idiomen, in der diese Tätigkeit ausgeführt werden kann, ähnlich wie das Sprechen.

so einen Vorgang in der Zeit, der sich einem bestimmten, in der Phantasie des Handelnden vorweggenommenen Ende nähert. Handlung stellt im Kontrast dazu das vollzogene Handeln dar, »das vergangene Handeln, das die Geschichte der vorangegangenen Schritte, die zu ihm führten, in sich enthält« (Luckmann 1992: 48). Luckmann behauptet, dass die handelnde Person eine Handlung vorentworfen haben muss, um überhaupt handeln zu können, so dass sich das Handeln an der entworfenen Handlung als seinem Ziel ausrichten kann (vgl. ebd.). Beim gewohnheitsmäßigen Handeln (wie beispielsweise dem Zähneputzen) bleiben jedoch die Ziele mehr oder weniger unbewusst und das Gelernte wird einfach »wie immer« wiederholt. Die Entstehung von neuen Handlungsweisen bzw. von neuen »Produkten« des Handelns bleibt beim gewohnheitsmäßigen Handeln ausgeschlossen. In »problematischen« Situationen jedoch, wenn das Ziel bzw. die Schritte ungewiss sind und die möglichen Folgen der Handlung bedeutsam werden können, müssen Entwurf und Endziel sorgfältig bedacht werden – in diesem Fall ist in unterschiedlichen Abstufungen Kreativität im Handeln gefordert. Das Handeln erfolgt gemäß Luckmann dann, wenn der Entschluss gefasst wird, den Entwurf tatsächlich zu verwirklichen. Bei routinisiertem Handeln ist der Entschluss kein schwieriger Willensakt; Entwurf und Entschluss stellen sich fast automatisch ein. Bei problematischen Handlungen jedoch wird der Entwurf bewusst vorgezeichnet und der Entschluss ist eine Angelegenheit von einigem Gewicht. Dies heißt nicht, dass die routinisierten Alltagshandlungen nicht entworfen werden, denn vor jedem Handeln steht, wie Luckmann argumentiert, ein Entwurf. Dieser tritt jedoch mit unterschiedlicher Deutlichkeit ins Bewusstsein, je nachdem, um welche Art des Handelns (problemlösendes oder routinisiertes) es geht. Bei problematischem oder unsicherem Handeln (also bei nicht routinisiertem Handeln) richtet sich der Handlungsvollzug, das Handeln, bewusst an der Aufeinanderfolge der einzelnen Schritte aus. Jeder Handlungsschritt ist ein Schritt »um-zu«: In der Zeitperspektive des Handelns konstituiert sich der aktuell-prospektive Sinn der Handlungsschritte als eine Kette von »um-zu-Motiven«, d.h. als das Erreichen-Wollen des entworfenen Ziels (vgl. ebd.: 52-57). Handeln ist somit für Luckmann eine Bewusstseinsleistung (vgl. ebd.: 38), die aufgrund von rationalen, ausgewogenen Entscheidungen stattfindet. Zielgerichtetheit – die Fähigkeit, sich an zukünftigen Zielen zu orientieren

– kennzeichnet laut Luckmann ebenfalls das menschliche Handeln (vgl. Luckmann 1992: 6).

Die für Schütz/Luckmann definitorischen Merkmale des menschlichen Handelns – Zielgerichtetheit, reflektierende Einstellung des handelnden Subjekts – stimmen mit den prinzipiellen Annahmen der meisten sozialwissenschaftlichen Reflexionen über menschliches Handeln überein: Trotz den in konzeptionellem Sinne grundsätzlichen Unterschieden zwischen den verschiedenen soziologischen Theorien, sind diese hinsichtlich einer Definition des Handelns deutlich von einem Zweck/Mittel-Schema geprägt, ob dieses nun als individualistisch motiviert (wie im utilitaristischen Ansatz), normativ bedingt (wie bei Talcott Parsons), als idealtypisch (Max Weber) oder in der Praxis verankert (wie bei den Pragmatisten, George H. Mead, Hans Joas und Niklas Luhmann) gesehen wird (vgl. auch Fuchs-Heinritz 1995: 263). Die These des vorliegenden Aufsatzes lautet jedoch, dass andersartige Phänomene des Handelns – wie beispielsweise das musikalische Improvisieren – existieren, die nicht im Sinne des rationalen, bewussten Zweck/Mittel-Schemas erklärt werden können (vgl. auch Wahl 2000; Straub/Werbik 1999: 8). Das Improvisieren könnte einen Typus von *nicht entworfenem*, spontanem Handeln darstellen; daher wird es – am Beispiel des Free Jazz – im Rahmen des oben genannten Projektes empirisch untersucht, um diese These zu überprüfen und das Improvisieren handlungstheoretisch zu charakterisieren.

Free Jazz kann folgendermaßen beschrieben werden:

»Insgesamt reicht die musikalische Bandbreite des Free Jazz von relativ durchkonzipierten Spielstrukturen, in welche Passagen für freie Improvisation eng eingepasst sind, bis zu völlig frei improvisierten Kommunikationsstrukturen, deren musikalischer Verlauf sich einzig aus dem Augenblick heraus ergibt, ohne vorherige Absprache der Beteiligten. Harmonische Grundgerüste, tonale Zentren oder eine bewusste Vermeidung jedes tonalen Anklangs, rhythmisch-metrisch konventionell swingende oder energiegeladene dynamische Prozesse stehen in verschiedenen Beispielen dieser Musik nebeneinander als Stilcharakteristika einiger der bedeutendsten Vertreter des free jazz.« (Knauer 1996: 1409f.; vgl. auch Jost 1974 und Noll 1977)

Anders als sonstige Musikformen, die durch Improvisation gekennzeichnet sind und beispielsweise vorkomponierte mit improvisierten Teilen kombinieren oder festgelegte Rhythmen oder melodische

Strukturen besitzen, bestehen die meisten Free-Jazz-Performances gar nur aus Improvisationen in allen musikalischen Parametern gleichzeitig. Dieser Richtung ordnen sich die drei Trios zu, die von uns aufgenommen wurden (s.u.). Die Musiker improvisieren außerdem gleichzeitig und nicht nacheinander. Sie verfügen zwar über ein bestimmtes Repertoire an einstudierten Phrasen bzw. Wendungen, jedoch wissen sie vorab nicht, welche Sequenzen oder musikalische »Materialien« beim jeweiligen Improvisieren verwendet oder wie diese Materialien je nach musikalischer Situation und musikalischem »Bedarf« umgestaltet werden. Da die untersuchten Free-Jazz-Trios auf eine radikale Art und Weise improvisieren, ist davon auszugehen, dass durch diese Fallanalyse ein Schritt zum »Kern« des *Improvisierens als Handeln*⁴ gelingen kann.

Die subjektive Haltung beim Improvisieren im Free Jazz

Im Rahmen des Forschungsprojektes wurden drei Free-Jazz-Trios ins Aufnahmestudio eingeladen. Das erste Trio (Trio TGW) besteht aus dem Bassspieler Christian Weber, dem Schlagzeuger Michael Griener und dem Saxophonisten und Klarinettenisten Michael Thieke. Alle drei sind professionelle Musiker um die dreißig, die über langjährige Erfahrung im Free-Jazz-Kontext verfügen: Sie spielten mit anerkannten Musikern sowohl aus dem Free Jazz als auch aus anderen Genres, nahmen zahlreiche CDs auf und spielten auf internationalen Konzerten und Festivals in Deutschland und im Ausland. Ihr Stil ist dadurch geprägt, dass sie die stilistischen Freiheiten, die der Free Jazz als künstlerisches Konzept bietet, besonders weit ausloten. Das zweite Trio besteht aus Alexander von Schlippenbach (Klavier), Paul Lovens (Schlagzeug) und Evan Parker (Saxophon). Das Schlippenbach-Trio gilt als eines der erfahrensten und hervorragendsten in seinem Genre in Europa, die Musiker spielen seit über 35 Jahren zusammen und waren unter den ersten, die Free Jazz in

-
- 4 Obwohl innerhalb unterschiedlicher musikalischer Genres das Improvisieren sich auf verschiedene idiomspezifische »Regeln« stützen mag, wird hier davon ausgegangen, dass das Improvisieren handlungstheoretisch auf bestimmten Grundprinzipien beruht, die es zu erforschen gilt (vgl. auch Fußnote 3).

Deutschland spielten. Die dritte Formation (Investigation Routine) setzt sich zusammen aus Christoph Irmer (Geige), Klaus Treuheit (Klavier) und Günther Pitscheider (Kontrabass). Ihr Werdegang ist ebenfalls geprägt durch langjährige Erfahrung in Form von CD-Einspielungen, der Teilnahme an internationalen Konzerten und Festivals sowie der Zusammenarbeit mit anderen Musikern aus Deutschland und dem Ausland.⁵

Auf welche Art und Weise findet das Improvisieren im Free Jazz statt? Aufgrund welcher Haltung sind die Musiker in der Lage zu improvisieren? Am Anfang einer Improvisation herrscht Ungewissheit vor, da sich die Musiker vor dem Spielen nicht absprechen, was sie spielen werden. Diese Situation wird dadurch bewältigt, dass man sich zunächst beliebiges Material vornimmt, also etwas spielt und dann schaut, »wie gut das zu dem passt, was die andern gerade anbieten« (M. Griener, Schlagzeuger), z.B. bezüglich der Klänge und Tempi, die jeder Musiker gerade spielt. Bei den Musikern sind gleichzeitig Entschiedenheit und Flexibilität erforderlich, denn es sei »Blödsinn« – so Griener –, zögernd das Material gleich zu Anfang wieder fallen zu lassen. Eher gehört es zu den »Regeln« dieses Genres, dass man das Material dann eben langsam umarbeitet bis innerhalb von Sekunden »die Linie noch klarer wird« und aus dem zufälligen und disparaten Anfang eine musikalische Koordination – nicht unbedingt einheitlich – in Tempo und Klang, eine bestimmte schlüssige, zusammenpassende Musik sich entwickeln kann, die jedoch nach sehr offenen aber dennoch komplexen ästhetischen Kriterien in dem Moment als »funktionierend« oder im Nachhinein als »gelingen« gelten kann.

Der Prozess des Improvisierens zeichnet sich durch eine starke Betonung des gegenwärtig Geschehenden aus. Die Entwicklung einer im Moment des Improvisierens als »funktionierend«, als ästhetisch schlüssig wahrgenommenen Musik geschieht nicht anhand einer Vorstellung seitens der Musiker, zu welcher Form sich diese Musik im Laufe des Improvisierens entwickeln soll, sondern aufgrund des aktuell »Passenden«. Anders als beim Spielen komponier-

5 Das Trio TGW wurde vom 27. bis zum 29. Januar 2006, Investigation Routine am 27. und 28. Mai 2006 und das Schlippenbach Trio am 13. und 14. Juli 2006 am schon erwähnten Institut für Komposition und Elektroakustik aufgenommen und von der Autorin interviewt. Alle Zitate in diesem Text stammen aus diesen Interviews.

ter Musik existiert das als beendet imaginierte Musikstück noch nicht als handlungsleitende Vorstellung und die Musik kann sich im Prozess des Spielens in sehr unterschiedliche Richtungen entwickeln. Die Gegenwart erhält dadurch in der Wahrnehmung der Musiker ein höheres Gewicht als die Zukunft.

Für die Musiker ist Improvisieren darüber hinaus mit einem bewussten »Verlieren der Kontrolle« verbunden, »ein bewusstes Verlassen des aktiven Gestaltungswillens. Quasi wenn ich sage, ich mache meinen Plan weiter, der ist so ungefähr definiert, aber dann prallen Dinge aufeinander und dann ist es nicht mehr so kontrolliert und das kann extrem spannend oder belebend sein« (C. Weber, Kontrabassist). Der Musiker erfährt sich als Vektor einer Musik, die er nicht bewusst gestaltet, sondern die aus ihm herauskommt. Dies zu akzeptieren, muss man in der Lage sein, wie weiter geschildert wird:

»Geht auch wieder ins Thema Unfälle und Verbrechen. Also dass man Dinge quasi, die etwas außerhalb von einer Norm oder von einem Idealfall liegen, genau als solches akzeptiert und da bin ich dann auch wieder beim Alltäglichen. Also dass halt, ich geh halt auf der Straße und da ist was, nicht in jedem Fall will ich das beseitigen oder so, sondern ich nehme das halt so wie's ist.« (C. Weber, Kontrabassist)

Die Musiker empfinden, dass man in einer gewissen Weise der Situation ausgeliefert ist. Routine hilft in dieser Lage manchmal, aber nicht immer. Das Ungewisse der Situation, das nicht Planbare steht im Vordergrund. Dies betrifft jedoch nicht nur das Spiel der anderen, sondern auch das eigene Handeln ist für die Musiker im Voraus ungewiss, nicht geplant oder nicht festgelegt.

Die Haltung beim Improvisieren stellt in den Augen der Musiker einen Gegensatz zur Haltung des Übens dar. Die Improvisationshaltung ist offener, flexibler bezüglich des Handelns, sie kann beschrieben werden als Durchführung eines allgemeinen »Programms« zum Handeln, das die genaue, konkrete Ausführung der Tätigkeit offen lässt. Im Gegensatz dazu stellt Üben, handlungstheoretisch gesehen, das Erlernen von festeren, unflexibleren Handlungsweisen dar, die Optimierung einer Tätigkeit, die immer wieder in der gleichen Form reproduziert werden muss. Es handelt sich im Fall der Improvisationshaltung nicht um vorentworfene Handlungen, die Haltung beim Improvisieren ist nicht an konkreten Sequenzen bzw. Ergebnissen orientiert. Dagegen ist Üben durch konkrete

Sequenzen bzw. Verläufe festgelegt: »Man übt ja immer anhand von konkretem Material« (C. Weber, Kontrabassist). Für die Musiker hat diese Einstellung mit dem »gemeinsamen Entstehen-Lassen der Musik« (M. Griener, Schlagzeuger) zu tun; reflexive »Kontroll-einstellungen«⁶ im Handeln werden ausgeschaltet, um die Musik geschehen zu lassen; in den Ausführungen von C. Weber (Kontrabassist) hat die Musik eine eigene Macht, »als wäre sie schon da« und müsste nur noch von den Musikern automatisch gespielt werden. Jedoch betonen sie, dass die Improvisationshaltung individuell unterschiedlich sein kann.

Wie erklären die Musiker den konkreten Prozess des Improvisierens, aufgrund welcher konkreten Prozesse wird es möglich, mit Hilfe der Improvisationshaltung spontan, unreflektiert und flexibel zu spielen? Eine Erklärung dafür bietet das, was die Musiker »Impuls« nennen und was unterschiedliche Konnotationen haben kann. Innerhalb der Soziologie wurde das Phänomen des Impulses kaum wahrgenommen und erforscht,⁷ hingegen sind in der Psychologie zahlreiche Definitionen des »Impulses« sowie »impulsiven Handelns« vorhanden, z.B. wird Impuls als »aus dem Zentralnervensystem kommender Anreiz, Anstoß oder Antrieb zu einer (meist plötzlichen) Handlung« (Red. Naturwiss. u. Medizin d. Bibliograph. Inst. 1986: 162) verstanden. Bei *impulsivem Handeln* werden Einfälle und Ideen »ohne weitere Bewusstseinskontrolle sofort in die Tat umgesetzt. Kinder sind impulsiv und lernen erst allmählich sich zu kontrollieren« (ebd.). Werner D. Fröhlich definiert Impuls folgendermaßen: »Anstoß bzw. Antrieb zu spontanen, heftigen und/oder unkontrollierten Verhaltensweisen« (Fröhlich 1987: 186). »Impulsive Handlung« ist für diesen Autor eine »unüberlegte, unkontrollierte, ggf. unangemessene Verhaltensweise, die rasch und heftig auftritt und (nachträglich) als Folge eines »unwiderstehlichen Dranges« o.ä. interpretiert wird« (ebd.). »Impulsivität« wird als kognitiver Stil *im Gegensatz zu Reflexivität* und als »Eigenschaft der handlungsori-

6 Improvisieren ähnelt in dieser Hinsicht dem Brainstorming, das Assoziationen hervorruft, ohne sie reflexiv nach bestimmten Kriterien zu zensieren.

7 Möglicherweise eine Folge anthropologischer Überlegungen (etwa bei Mead, Gehlen oder Plessner), welche umgekehrt die Impulshemmung zum Charakteristikum menschlichen Daseins erklärten. Für weitere handlungstheoretische Reflexionen über impulsives Handeln siehe Figueroa-Dreher 2007.

entierten Persönlichkeit mit ihrem Defizit an inhibitorischer Kontrolle« charakterisiert. Die Musiker – hier stellvertretend M. Griener (Schlagzeuger) – äußern sich folgendermaßen über die Funktionsweise des Impulses beim Improvisieren:

»[...] dadurch, dass ich mein Instrument und zum Beispiel auch gerade diese ganzen kleinen Becken und die anderen Spielsachen, die ich schon so lange benutze, vom Klang her so gut kenne, dass ich manchmal etwas höre, und dann den Impuls habe, ich muss jetzt sofort genau dieses Ding greifen und spielen, und erst in dem Augenblick, in dem ich draufhau, merke, dass das genau der Klang war, der da jetzt gefehlt hat. Das war dann genau das, was ich gehört habe.« (M. Griener, Schlagzeuger)

Anders als die Psychologie, die impulsive Handlungen als negative Ereignisse betrachtet, die die Einstimmung bzw. Koordination zwischen handelnden Menschen erschweren, wird der Impuls von den Free-Jazz-Musikern als ein produktiver, positiver Mechanismus gesehen, der ihnen überhaupt erst ermöglicht, in blitzschnellem Tempo musikalisch sinnvoll ihr Handeln zu koordinieren: Von der Perspektive der Musiker her gesehen deutet der Begriff Impuls darauf hin, dass die Musiker in der Lage sind zu handeln, ohne darüber zu reflektieren, was das Ziel und die Schritte ihres Handelns sind, d.h. ohne eine Handlung vor dem Handeln zu entwerfen und auch ohne lediglich auf Routinehandlungen zurückzugreifen, die entworfenen Handlungen wiederholen.⁸ Dies wird dadurch ermöglicht, dass sie durch intensives Üben einen hohen Grad an Spielerfahrung und dadurch an Kenntnis ihres Instruments erreichen. Das Hören der Klänge, die die anderen Musiker spielen, funktioniert als Auslöser des Impulses. Jedoch ermöglicht der Impuls als Mechanismus des Handelns nicht nur eine Art zweckmäßige, reflexartige Reaktion durchzuführen, sondern *gleichzeitig* eine *kreative, unvorhergesehene Handlung*, die *nicht* entworfen wurde. In der Äußerung von M.

8 Auch Keith Jarrett, einer der herausragenden Jazz-Pianisten unserer Zeit, der sich seit einigen Jahren ausschließlich aufs Improvisieren verlegt hat, erklärt seine Kunst in demselben Sinne: »Wir nehmen die Improvisation als Fluss wahr, aber eigentlich besteht sie aus rasend schnellen Informationen, Impulsen, fast digital [...]. Wenn ich meine linke Hand beobachte, stelle ich fest, dass sie Dinge macht, die ich nie komponieren würde oder nie bewusst spielen könnte.« (Jarrett in Heidekamp 2007: 78)

Griener wird deutlich, dass der Impuls für ihn als musikalisches Handeln betrachtet werden kann, denn der Klang, der daraus entsteht, fügt sich sinnvoll in die Musik, die gerade gespielt wird: Es ist der Klang, »der da gefehlt hat«.

Dies wiederum betrifft den Kern der Handlungstheorien – auch der Phänomenologie Alfred Schütz’ –, die größtenteils implizit oder explizit davon ausgehen, dass die Menschen vor dem Handeln ihre durchzuführenden Handlungen *immer* entwerfen, d.h., dass die geplante Handlung Ziel samt zugehöriger Mittel mit einschließt (vgl. Joas 1996; Figueroa-Dreher 2007). Entwurf, Ziel und Handlungsschritte sind nur in einer Zeitdimension denkbar, denn wenn ich mich an einem geplanten Ziel orientiere, orientiere ich mich automatisch am Zukünftigen. Im Falle des Improvisierens im Free Jazz jedoch scheint das nicht gegeben zu sein, sondern die Gegenwart erhält ein Gewicht an sich, da – so meine These – ein Entwurf vor dem Handeln zumeist nicht stattfindet. M. Griener (Schlagzeuger) fasst dies folgendermaßen zusammen:

»Ich hab für mich rausgefunden, dass eine gewisse Zielgerichtetheit, als Haltung, eine sehr viel zwingendere Struktur zur Folge hat, aber wenn du die durchziehst, dann machst du letztendlich nur die Musik kaputt. Das heißt, du [...] stellst sozusagen eine Behauptung auf und bist aber in jeder Sekunde trotz alledem bereit und flexibel genug, die übern Haufen zu werfen oder zumindest langsam abzuändern bis es dann irgendwie mit etwas anderem funktioniert. [...] Allein schon dadurch, dass wir uns eben nicht vorher absprechen, wär’s natürlich Blödsinn, wenn jeder einfach einen Plan im Kopf hat, weil es nicht zwangsläufig der gleiche Plan ist. Egal wie lange und gut wir schon zusammenspielen. Und wenn jeder einfach seinen eigenen Plan nachvollzieht, ohne sich von den anderen beeinflussen zu lassen, dann könnte man das eigentlich auch nacheinander machen anstatt gleichzeitig. Das würde dann einfach nicht so viel Sinn machen. [...] Der Plan gilt eigentlich nie für die gesamte Zeitdauer des Stückes. Weil nicht abzusehen ist, [...] wie lang dieses Stück sein wird. Sondern, der Plan gilt eigentlich eher erstmal für einen kurzen Abschnitt, der unter Umständen das ganze Stück werden kann, falls das dann zufälligerweise schon vorbei sein sollte. Es kann auch sein, dass man irgendwie diese eine Sache durchzieht und dann ist irgendwann das Stück zu Ende, dann war das doch der Plan fürs ganze Stück, das mag sein, aber generell ist der Plan nichts weiter als die Idee, wie fang ich jetzt dieses Stück an.« (M. Griener, Schlagzeuger)

Die Äußerung zeigt, dass das Improvisieren nicht aufgrund eines ›Plans‹ bzw. Entwurfs durchgeführt werden kann, vielmehr wäre ein solcher Plan eine Störung der Entwicklung einer improvisierten Musik; dagegen ist Flexibilität im Handeln nötig, um die musikalische Interaktion mit den anderen Spielenden zu ermöglichen. Anders als in der herkömmlichen Handlungstheorie⁹ dargestellt, ist also beim Improvisieren im Free Jazz der Handlungsentwurf äußerst vage bzw. gar nicht präsent. An Stelle eines geplanten Entschlusses wird das Handeln beispielsweise durch Impulse ausgelöst, d.h. durch Anstöße zu spielen, ohne eine Vorstellung vom weiteren Verlauf der Durchführung, wie in dem Kommentar von M. Griener zu lesen ist. Je nachdem, was die Musiker hören, wird ohne Plan situativ weiter gespielt. Die Erfahrung des Improvisierens scheint der Erfahrung der Intuition im Sinne Bergsons (1993) ähnlich zu sein, insofern Vertrautheit und lange Erfahrung mit dem Instrument eine »Verschmelzung« mit dem Inneren des Objektes (des Instruments) und eine intuitive Spielart ermöglichen (vgl. Bergson 1993: 224f.).

Ein solches Handeln verlangt von den Musikern eine hoch flexible Haltung. Diese Flexibilität ermöglicht es den Musikern, ihre Klänge, Tempi etc. automatisch »neu zu justieren«, wenn »es irgendwie nicht funktioniert«. Dass Impulse das Handeln auslösen bzw. steuern können, wurde innerhalb der Phänomenologie schon von Edmund Husserl berücksichtigt, wie Bernhard Waldenfels bemerkt: »Practical intentions are founded in the intentionality of individual and social impulses (Triebintentionalität) mentioned in the posthumously published writings [of Husserl]. Actions of the subject are thus not only conditioned by trans-subjective rule-structures, they are also founded in pre-subjective impulses.« (Waldenfels 1997: 14)

Innerhalb der phänomenologischen Diskussion ist ebenfalls umstritten, ob Handeln *nur* als zielgerichtetes Handeln definiert werden kann. Waldenfels argumentiert beispielsweise: »Embedded in such a teleological order, action would be nothing more than a means to an end. [...] In opposition to this, the possibility of an autochthonous order of practice, originating in practice itself, may be unfolded in two steps. First, action has to be interpreted in terms of *creativity* in its full sense, i.e., not only executing what is possible within a cer-

9 Zur Diskussion des Zweck-Mittel-Schemas in der herkömmlichen Handlungstheorie siehe Joas 1996 und Figueroa-Dreher 2007.

tain order, but making possible by introducing a new kind of order«. Waldenfels findet die Frage bedenkenswert, ob die Kreativität des Handelns nicht unterdeterminiert bleibt, wenn Handeln ausschließlich auf eine vorgegebene Ordnung der Ziele gegründet wird »or, in Husserl's term, rooted in a pervading teleology and rationality.« (Waldenfels 1997: 14f.)

Improvisatorisches Handeln ist nicht nur in der Musik und in der Kunst im Allgemeinen präsent, auch im Alltag unterbrechen wir unsere Entwürfe, passen uns den Plänen der anderen an. Ja wir wären überhaupt nicht in der Lage zu interagieren, richteten wir uns ausschließlich nach unseren Handlungsentwürfen, da diese mit den Entwürfen unserer Interaktionspartner nicht zwangsläufig harmonieren. Soziales Handeln nur anhand von Typisierungen, die im Wissensvorrat aufgrund vorheriger Erfahrungen zur Verfügung stehen, wäre nicht möglich, so wie die Ausübung des Rechts nicht nur aufgrund von Gesetzen möglich ist, da diese nie die konkreten Fälle bis ins Detail vorhersehen können: Ein Spielraum des Nicht-Vorhergesehenen ist immer präsent, eine Interpretation des Typischen ist immer erforderlich. Nur wenn eine gewisse Flexibilität im Handeln vorhanden ist, kann Interaktion stattfinden. Improvisation ist in diesem Sinne für die Musiker eine Art »Hyperalltag«.

Musik kann sich nur in der Zeit entfalten. Anders als z.B. Bildende Kunst kann Musik nur existieren, indem sie als Klangfolge gehört oder gedacht wird. Jedoch kann die Art und Weise, wie sie in der Zeit gespielt und wahrgenommen wird, sehr unterschiedlich sein, je nachdem, ob sie improvisiert oder komponiert wird. Komponierte Musik kann immer wieder »gleich« ausgeführt oder reproduziert werden, auch wenn die unterschiedlichen Interpretationen Differenzen zulassen können – jedenfalls können Musiker und Hörer das gleiche Musikstück erkennen. Um die Reproduzierbarkeit komponierter Musik zu ermöglichen, wurde im Abendland die Notation entwickelt, darüber hinaus ermöglichen Hilfsmittel wie das Metronom die Koordination des Tempos. Dagegen kann improvisierte Musik im extremsten Fall, wie z.B. im Free Jazz, aus der Perspektive des Musikers/der Musikerin, der/die sich nicht nach einer »Vorlage« richtet, die mit Hilfe objektiver Zeitmessungskriterien erstellt wurde, als spontanes, dialogisches bzw. interaktives »laut Denken« bezeichnet werden. Komponierte Musik hat eine zwingendere Strukturierung der Zeit zur Folge: Das Tempo und das Metrum sind in der Regel vorgegeben. An diese Vorgaben muss sich der/die

Spieler/in halten – eventuell mit Hilfe taktgebender Instrumente wie dem Metronom –, möchte er/sie Simultaneität seines/ihres Bewusstseinstroms mit demjenigen des/der Komponisten/tin (vgl. Schütz 1976: 18) erreichen.¹⁰ Je höher der Improvisationsgrad in der Musik, desto flexibler die Zeitstrukturierung durch Tempo und Metrum, die nicht festgelegt sind. Die Möglichkeit, die z.B. der Free Jazz anbietet, sich nicht auf ein Tempo sowie auf eine bestimmte Melodie festzulegen, macht aus jedem Musikstück ein Unikat, das nicht in gleicher Form wiederholt werden kann und soll (es kann nur aufgenommen und wieder abgespielt werden). Improvisieren heißt, jedes Mal die Zeit durch die Musik anders zu strukturieren, der Improvisator passt sich nicht an eine vor-strukturierte Zeit an, sondern die Strukturierung der Zeit ergibt sich jedes Mal neu aus dem, was spontan gespielt wird.

Da die Musiker während des gemeinsamen Spielens die Musik *in Echtzeit* »komponieren«, gibt es normalerweise keine Zeit für Entscheidungen, was sie spielen werden, sondern das Spielen erfolgt beispielsweise über Impulse. Entscheidend im ästhetischen Sinne ist jedoch nicht, mit welchem Material man anfängt, sondern wie man damit umgeht. Das Material ist nie vor dem Spielen festgelegt:

»Also es ist jetzt durchaus nicht so, dass wir dann immer nur [...] in unsere Repertoirekiste greifen und die in immer wieder neue Reihenfolgen bringen. [...] Ich habe mein ganzes Material, das ich im Laufe meines Musikerlebens angesammelt habe, aber das Entscheidende ist eben, wie ich damit musikalisch arbeite und wie sich das verändert und es passiert immer wieder, dass man dann im Zusammenspiel Sachen spielt, die man noch nie vorher gespielt hat.« (M. Griener, Schlagzeuger)

Im Vordergrund steht beim Improvisieren im Free Jazz der Prozess des Spielens, nicht das Resultat oder die Idee eines vorher konzipierten Werkes. Es geht darum, wie die Musiker »in der Echtzeit

10 Jede musikalische Erfahrung entsteht für Schütz in der stets fließenden ›innerlichen‹ bzw. subjektiv erlebten Zeit, d.h. im subjektiven Bewusstseinstrom (vgl. Schütz 1976: 46). »The musical experience takes place in a specious present which, by means of recollection and expectation, includes elements of the past and the future. As an ongoing flux it shares the flux of the stream of consciousness in simultaneity« (ebd.).

mit ihrem Material umgehen. Wo sie herkommen, was für ein Ausgangsmaterial die haben, das ist eine sehr individuelle Angelegenheit« (C. Weber, Kontrabassist). Bemerkenswert ist, dass sich die Zeit- und Musikwahrnehmung der Musiker während des Improvisierens von der Wahrnehmung der gleichen Improvisationen unterscheidet, die aufgenommen und im Nachhinein gehört werden – es geht den Musikern darum, *das Improvisieren* zu erleben; die aufgenommene Improvisation ist nur ein Nebenprodukt, das lediglich einen Ausdruck des Augenblicks darstellt.

»The same object of our thoughts has another aspect 1) if actually experienced, 2) if looked at as an object actually experienced in a past, but now recollected, 3) if looked at later on in a third Now – as an object, actually experienced in past and previously already recollected [...]. In all three cases it is the same object, but the same object as modified, as having changed, as offering new aspects, new features, new structures of relevance.« (Schütz 1976: 39)

Die eigentliche Improvisation ist für die Musiker das Objekt, die Musik, die *jetzt* erlebt wird. Die Improvisationen können natürlich reproduziert werden, sind dann aber nicht mehr das, was die Musiker *beim Improvisieren* erfahren haben. Erlebte Erfahrung gibt es in diesem Sinne nicht als Improvisation, sondern ausschließlich als Improvisieren.

Reflexionen über Alfred Schütz' »Fragments on the Phenomenology of Music«¹¹

Alfred Schütz' Notizen über eine Phänomenologie der Musik haben eine detaillierte Untersuchung des sinnhaften Arrangements von Tönen im Sinne eines musikalischen Themas sowie der Natur und Struktur der inneren Zeit und die Vereinigung (»synthesis«) der *durées (fluxes)* zu einer lebendigen Gegenwart zum Ziel. Um dies zu erreichen, setzt sich sein Text mit der Entfaltung des musikalischen

11 Obwohl die Reflexionen von Alfred Schütz sich an der Idee des musikalischen klassischen »Werkes« orientieren und nicht am Free Jazz, bilden sie eine sinnvolle Basis, um weiter über das, was er die musikalische Erfahrung nennt, nachzudenken.

Themas in der inneren bzw. subjektiven Zeit (*durée*) auseinander (vgl. Schütz 1976: 7). Schütz unterscheidet zwischen »the ›inner time in which the flux of musical events unfold‹ and [...] a social relationship such as making music together, which occurs in ›outer time‹ and which presupposes a face-to-face relationship, a ›community of space, and it is this dimension which unifies the fluxes of inner time and warrants their synchronization into a vivid present« (ebd.). »Raum« bedeutet in diesem Fall »the social-cultural space of making music together, of the musical process itself« (ebd.). Schütz' »Fragments« sind insofern für die vorliegenden Reflexionen relevant, als sie sich mit der Frage der Entstehung eines »Wir«, der Basis aller Kommunikation und Koordination zwischen Musikern, auseinandersetzen. Im Folgenden werden einige der Thesen, die Schütz in seinen »Fragments« für das *Hören* von Musik bzw. bezüglich der »musikalischen Erfahrung« zusammenstellt, für den Fall des Muskmachens und speziell des Improvisierens diskutiert.

Eingangs erklärt Schütz, dass uns die »musikalische Erfahrung« in einen Bewusstseinszustand versetzt, in dem nicht mehr die Alltagswirklichkeit vorherrscht:¹²

»When the conductor raises his baton, the audience has performed a leap (in the sense of Kierkegaard) from one level of consciousness to another. They are no longer involved in the maze of activities necessary to deal with men and things. They accept the guidance of music in order to relax their tension and to surrender to its flux, a flux which is that of their stream of consciousness in inner time.« (Schütz 1976: 43)

Man darf sich fragen, was dieser »Bewusstseinsprung« aus handlungstheoretischer Sicht bedeutet, wenn die musikalische Erfahrung nicht nur des Musikhörens, sondern auch des Improvisierens, also des aktiven Musikgestaltens Thema ist. Jedoch berichten die befragten Free-Jazz-Musiker, dass sie das Improvisieren nicht oder nicht

12 Die hiermit angesprochene Theorie der »mannigfaltigen Wirklichkeiten« (vgl. Schütz 1971) knüpft an William James und Henri Bergson an. Sie konzipiert die Alltagswirklichkeit als eine unter mehreren Wirklichkeiten, denen unterschiedliche Spannungsgrade des subjektiven Bewusstseins entsprechen. Als »paramount reality« weist die Alltagswirklichkeit laut Schütz die höchste *attention à la vie*, die stärkste Aufmerksamkeit für die pragmatischen Verrichtungen des Lebens auf, wohingegen diese Spannung beispielsweise bei der Rezeption von Kunst – oder im Traum – schwächer ausfällt.

durchgehend als ein aktives Tun erfahren, sondern als eine Erfahrung, wie oben schon erwähnt, in der sie »die Musik passieren« lassen. Improvisieren heißt für sie auch, dass sie sich dem Fluss der Musik hingeben, sie werden zum »Vektor« der Musik. In diesem Sinne stimmt die Erfahrung des Improvisierens mit der Beschreibung überein, die Schütz über die »musikalische Erfahrung« macht:

»The spatialized time of our daily life corresponds to the attitude of full attention to it, to the state of full awakesness. This tension hides our experiences of our inner life which become visible only if we return from full attention to life, only if we diminish the tension correlated to full awakesness necessary for our dealing with the outer world.« (ebd.: 42)

Musizieren, insbesondere improvisierendes Musizieren, ist der Rückzug vom Alltag ins innere Leben.

»Thus, a gradual withdrawal from the spatio-temporal dimension is performed together with the transgression to other levels of our conscious life, that is, to levels which are more intimate and nearer to the experience of the stream of our *durée* but unfit to performing in them our activities gearing to the outer world.« (ebd.: 42)

Musikmachen stellt für Schütz eine Verbindung zwischen der inneren *durée* und der äußeren Welt her. Musik wird also laut Schütz als ein Vorkommnis in der inneren Zeit erfahren (vgl. Schütz 1976: 38).

»When Bergson tries to convey the image of the onrolling *durée*, he gives the example of a melody, a melody however, not structurized as to rhythm, harmony or difference in pitch or loudness.« (ebd.: 40; vgl. Bergson 1993: 147)

Beim Improvisieren im Free Jazz kann die Erfahrung der inneren Zeit des Bewusstseinsstroms (Bergsons *durée*) musikalisch zum Ausdruck gebracht werden, da es keine festgelegten und verbindlichen Zeitparameter gibt, welche die Freiheit des Ausdrucks einschränken würden.¹³

Bemerkenswert hinsichtlich des Improvisierens im Free Jazz ist außerdem, dass die intersubjektive Zeit, die eine intersubjektive Ko-

13 Die äußere Zeit ist an die Messung räumlicher Dimensionen (wie auf der Uhr) angelehnt (vgl. Schütz 1976: 38).

ordination ermöglicht, jedes mal neu »zusammengewürfelt« wird und nicht festgelegt ist. Vom Standpunkt der Improvisierenden aus besteht beim Spielen ein Zusammenspiel – man könnte auch sagen: eine Ambivalenz – zwischen der Dominanz der inneren bzw. subjektiven Zeit als entscheidender Parameter und der intersubjektiven Zeit: Entweder richtet sich der/die Musiker/in nach dem Tempo der anderen oder er/sie spielt den eigenen »Monolog«. Tendenziell ergibt sich häufiger der Fall des Koordinierens mit den anderen als der Monolog. Jedoch werden beim Improvisieren im Free Jazz die abstrakten Zeitkategorien (vgl. Dreher 2004: 4), wie z.B. »Minute«, bzw. musikalische Zeitparameter, wie z.B. »2/4 Takt«, die unabhängig von der inneren Zeit der Individuen sind, ausgeblendet und die ungeformte intersubjektive Zeit wird jedes Mal durch die gespielte Musik neu strukturiert.

Improvisieren findet, wie schon angedeutet, in einer nicht reflexiven Haltung statt. Reflektieren heißt für Schütz, nicht im fortlaufenden Gedankenstrom zu schwimmen, sondern, »to step out and look back toward the past phrases of the stream of thought. Then we are no longer living in our acts directed toward their objects; we make our acts themselves objects of our reflective thinking« (Schütz 1976: 38f.). Diese reflektierende, man könnte sagen kontrollierende Einstellung muss möglicherweise beim Improvisieren »ausgeschaltet« werden, obwohl dies den Musikern ihren eigenen Aussagen zufolge nicht immer gelingt. Eine reflexive Einstellung beim Improvisieren ist deswegen kontraproduktiv, weil man sich nicht mehr auf das Objekt des Bewusstseins, auf das Hier und Jetzt der Musik, richten kann, sondern auf die vergangenen, durchgeführten Handlungen achtet. Improvisieren verlangt eine Konzentration auf die Gegenwart. Jedoch können die Musiker im Nachhinein über ihre Erfahrung beim Improvisieren berichten, so dass ein Zugang zu diesem Phänomen, das sich nicht in der *paramount reality* ergibt, gewährleistet ist.

Schütz geht davon aus, dass Handeln – auch musikalisches Handeln – eine Orientierung an Zukünftigem miteinschließt: »by being directed towards the objects of our acts and thoughts we are always oriented towards the future, we are always expecting certain occurrences and events« (Schütz 1976: 40). Beim Improvisieren verhält es sich jedoch anders: Die Zukunftsperspektive wird dadurch geschwächt, dass man nicht bzw. nur ansatzweise zielgerichtet han-

delt. Wie von den befragten Musikern ausgeführt (s.o.), wirkt eine zielgerichtete Einstellung beim Improvisieren kontraproduktiv.

Eine der zentralen Thesen in Schütz' »Fragments« besagt, dass jene Bewusstseinsphänomene, die er (mit Husserl) als »retentions¹⁴ and reproductions [attached to near and remote past], protentions¹⁵ and anticipations [attached to near and remote future]« bezeichnet, »are constitutive for the interconnectedness of the stream of consciousness. They are equally constitutive for the experience of music« (ebd.: 41). Angesichts der vorgestellten Ergebnisse bezüglich der Erfahrung des Improvisierens darf man fragen, ob im Falle des Improvisierens diese Bewusstseinsphänomene immer präsent sind oder die Protentionen und Antizipationen, die sich an die nahe und entfernte Zukunft richten, nicht geschwächt oder zeitweise »ausgeschaltet« werden, da nur die Spielerfahrung und die gegenwärtig gespielte Musik beim Improvisieren zählen und nicht ein Entwurf oder nicht mal eine »Erwartung« vorhanden ist.

Intersubjektive Zeit und Koordination

Betrachtet man die individuelle Haltung der Musiker, die erforderlich ist, um improvisieren zu können, erscheint die Möglichkeit der Koordination zwischen ihnen im Handeln erschwert. Koordinieren die Musiker beim Improvisieren im Free Jazz überhaupt ihr musikalisches Handeln? Kann beim Improvisieren Intersubjektivität entstehen oder handelt es sich um gleichzeitig gespielte »Monologe«? Metaphern wie *gemeinsames Atmen* und *Gruppenpuls* geben uns Indizien dafür, dass eine Koordination zwischen den Improvisatoren stattfindet, wie im Folgenden argumentiert wird.

14 »Retention gehört innerhalb der Husserlschen Zeitanalyse des immanenten Bewusstseins zur ›absolut starren Gesetzmäßigkeit‹, mit der ein momentaner Eindruck noch in ›frischer‹ Erinnerung gehalten wird, so wenn beispielsweise ein Ton, der soeben verklungen ist, noch als derselbe im Bewusstsein festgehalten wird« (Vetter 2004: 464).

15 »Protention ist bei Husserl der Titel für erwartungsartige Intentionen des Kommenden, die nicht mit der Leerintention der Erinnerung zu verwechseln sind. Als diskrete Protention setzen solche Erwartungsbildungen bereits ursprüngliche Erfahrungseinheiten voraus und schaffen diese nicht, wie im Fall der intentionalen Impression« (Vetter 2004: 438).

Die Musiker beschreiben den Anfang einer Improvisation, die wir im Nachhinein zusammen anhören. Dieser Teil der Improvisation besteht aus musikalischen »Einheiten«, die durch gemeinsame kleine Pausen, die sie trennen, zustande kommen. M. Griener (Schlagzeuger) kommentiert: »Das sind immer so Wellen, die kommen und wieder zurückgehen«. Auf meine Frage, »Wie entstehen die Wellen?«, antwortet er: »Das ist einfach – das hat mit dem gemeinsamen Atmen zu tun letztendlich«, und C. Weber (Kontrabassist) formuliert: »Das ist ein Gruppenpuls quasi, ja?« Der Ausdruck *gemeinsames Atmen* verweist auf eine Dynamik, die auf einen gemeinsamen Rhythmus zurückführt, auf eine Koordination zwischen den Musikern, die nicht aus der Reflexion heraus entsteht, sondern sich wie individuelles Atmen einfach ergibt. Dass ein organischer Verlauf als Metapher gewählt wird, um das kollektive Improvisieren zu erklären, deutet darauf hin, dass eine Koordination hohen Grades erreicht wird, die gleichermaßen einverleibt ist und keine Reflexion erfordert.

Gruppenpuls ist ebenfalls eine merkwürdige Metapher: Es kann sich nur um eine solche handeln, denn der Puls¹⁶ ist per definitionem etwas Individuelles. Wie das Bild des gemeinsamen Atmens führt sie zurück auf das Gefühl der exakten, automatischen Koordination von organischen Verläufen mehrerer Individuen, auf die Einigung von natürlichen und sozialen Vorgängen durch das Spielen von Musik, aber auch auf einen gemeinsamen Rhythmus und auf das Fließen von etwas, das durch das musikalische Improvisieren zum Ausdruck gebracht wird, auf Lebendigkeit. Gruppenpuls erscheint auch als Metapher für ein hohes Maß an zeitlicher Koordination; er ermöglicht die gleiche Zeiteinteilung für alle beteiligten Musiker. Dies heißt nicht, dass sie im gleichen Tempo spielen, sondern dass sie immer wieder zusammen zu kleinen Pausen gelangen, die die Einheiten in der Improvisation ergeben. Das Improvisieren verursacht ein Schweben zwischen zwei Polen: Einerseits spielt man aus den eigenen Impulsen heraus, andererseits justiert man die eigene Musik anhand des Spiels der anderen. Beim kollektiven Ausführen komponierter Musik versucht man im Gegensatz dazu, sich

16 Puls ist: a) das Anschlagen der durch den Herzschlag fortgeleiteten Blutwelle an den Gefäßwänden; b) die Schlagader (Pulsader) am Handgelenk.

an die vorgegebenen Zeitangaben zu halten, die eine Zeitkoordination mit den anderen Musikern ermöglichen.¹⁷

Für Schütz kommt die Koordination zwischen den Musikern bzw. zwischen Musikern und Hörern dadurch zustande, dass sich ihre *durées (fluxes)* durch die Musik »vereinigen«, dass sie die gleiche Zeit erleben. In diesem Aufsatz versuchte ich, darüber hinaus zu erklären, wie die Musiker selbst eine besondere, spezifische musikalische Erfahrung, das Improvisieren, beschreiben und aufgrund welcher Mechanismen dieses Phänomen zustande kommen kann. Weiterhin reflektierte ich darüber, wie die gemeinsame musikalische Koordination zustande kommt und aufgrund welcher Phänomene und Mechanismen die subjektive Haltung der Improvisierenden eine gemeinsame Koordination ermöglicht.

Meine Ausführungen argumentierten weiter, dass das Phänomen des musikalischen Improvisierens eine Herausforderung für die Erklärungsreichweite der soziologischen Handlungstheorie darstellt, für welche hier stellvertretend das Erklärungsmodell von Alfred Schütz und Thomas Luckmann behandelt wurde, da dieses sich explizit mit der internen Struktur der Handlung und dem Verlauf des Handelns auseinandersetzt. Die empirischen Betrachtungen im Rahmen meines Forschungsprojektes förderten Elemente dieses Phänomens zu Tage, die sich mit zentralen Annahmen dieses Modells (bezüglich der Zielgerichtetheit und des Entwurfcharakters von Handeln) nicht in Einklang bringen lassen. Dem damit aufgeworfenen Problem wurde mittels einer Analyse der subjektiven Zeitstrukturierung nachgegangen, wie sie im Zuge improvisierenden Musizierens beim Free Jazz stattfindet. Die vorläufigen Ergebnisse dieser Analyse legen es nahe, das Improvisieren als einen eigenständigen Typus von Handeln zu betrachten, wie er sich in der soziologischen Handlungstheorie bislang nicht adäquat abgebildet findet. In diesem Sinne intendiert die Argumentation theoretische Konsequenzen, die über den Bereich musikalischen Handelns hinausgehen.

17 Die Gegenüberstellung von komponierter und improvisierter Musik ist analytisch gedacht. Hier wird nicht behauptet, dass keine gemischten musikalischen Formen existieren würden, die Improvisation und Komposition kombinieren. Jedoch: Zum Zwecke der handlungstheoretischen Analyse ist eine idealtypische Trennung zwischen beiden sinnvoll.

Literatur

- Bailey, Derek (1992): *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. London: British Library National Sound Archive.
- Bergson, Henri (1993 [1946]): *Denken und schöpferisches Werden*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Dreher, Jochen (2004): »The Temporality of the Life-World. Phenomenological Reflections on the Constitution of ›Time««. Kongress: 2004 Annual Conference of the Society for Phenomenology and the Human Sciences (SPHS), Memphis, Tennessee, USA, 28.-30. Okt. 2004. Konstanz: Unveröffentlichtes Manuskript.
- Figueroa-Dreher, Silvana K. (2007): »Vom ›Impuls‹ zur Sozialität. Reflexionen über die ›Natur‹ des musikalischen Improvisierens«. In: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*, Frankfurt a.M.: Campus (CD-ROM erscheint demnächst).
- Fröhlich, Werner D. (1987): *Wörterbuch zur Psychologie*. München: dtv.
- Heidekamp, Konrad (2007): »Du musst nicht gut finden, was du spielst«. [Interview mit Keith Jarrett], *Die Zeit* 20.09.07, S. 78.
- Joas, Hans (1996): *Die Kreativität des Handelns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jost, Ekkehard (1975): *Free Jazz*. Graz: Universal.
- Knauer, Wolfram (1996): »Jazz«. In: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil Bd. 4, 2., neubearb. Ausgabe*, Kassel: Bärenreiter, Sp. 1384-1421.
- Noll, Justus (1977): *Zur Improvisation im deutschen Free Jazz*. Hamburg: Wagner.
- Pike, Alfred (1974): »A Phenomenology of Jazz«. *Journal of Jazz Studies* 2 (1), S. 88-94.
- Redaktion Naturwissenschaft und Medizin des Bibliographischen Instituts (Hg.) (1986): *Meyers kleines Lexikon Psychologie*. Mannheim et al.: Bibliographisches Institut.
- Schütz, Alfred (1971): »Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten«. In: ders., *Gesammelte Aufsätze, Bd. 1: Das Problem der sozialen Wirklichkeit*, Den Haag: Nijhoff, S. 237-298.

- Schütz, Alfred (1976): »Fragments on the phenomenology of music«. *Music and Man* 2, S. 5-71.
- Soeffner, Hans-Georg (1979): »Interaktion und Interpretation. Überlegungen zu Prämissen des Interpretierens in der Sozial- und Literaturwissenschaft«. In: ders. (Hg.), *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*, Stuttgart: Metzler.
- Soeffner, Hans Georg (1982): »Statt einer Einleitung: Prämissen einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik«. In: ders. (Hg.), *Beiträge zu einer empirischen Sprachsoziologie*, Tübingen: Gunter Narr, S. 9-48.
- Soeffner, Hans-Georg/Hitzler, Ronald (1994): »Qualitatives Vorgehen – »Interpretation««. In: Theo Herrmann (Hg.), *Methodologische Grundlagen der Psychologie. Forschungsmethoden der Psychologie*, Göttingen: Hogrefe, S. 98-136.
- Strauss, Anselm (1998): *Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. München: Fink.
- Sudnow, David (1978): *Ways of the Hand. The Organisation of Improvised Conduct*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Tucker, Mark/Jackson, Travis (2001): »Jazz«. In: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 8, New York: Macmillan, S. 903-926.
- Vetter, Helmuth (Hg.) (2004): *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*. Hamburg: Meiner.
- Waldenfels, Bernhard (1997): »Action«. In: Lester Embree et al. (Hg.), *Encyclopedia of Phenomenology*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, S. 11-15.