

KOMPOSITION UND IMPROVISATION ALS GRUNDBEGRIFFE EINER ALLGEMEINEN HANDLUNGSTHEORIE

RONALD KURT

Improvisation in Europa

Die Jazzsaxophonistin Angelika Niescier erklärt Schülern, was Improvisation ist. »Beim Improvisieren muss man sich auf eine neue Situation einstellen. Wenn man sich verfährt, muss man neue Wege finden, um ans Ziel zu kommen. Oder lügen, das ist auch eine Art der Improvisation.« »Ja«, warf ein Schüler ein, »wenn ich meine Hausaufgaben vergessen habe und mir eine Ausrede ausdenken muss.« (in Rheinische Post 01.08. 2007: B10)

Improvisation in Indien

Der indische Politikwissenschaftler Sunil Khilnani wirbt dafür, »das, was charakteristisch indisch ist oder sein kann, als eine Fähigkeit zu sehen: als die Fähigkeit zu improvisieren, als eine Art Geschicklichkeit im historischen Überleben, als eine Kunst, auf jede Frage, die gestellt werden könnte, eine Antwort zu finden. In den Musikformen Indiens wie auch in seinen literarischen Traditionen ist es nicht die Beständigkeit, das Dogma des singulären Textes, was geschätzt wird, sondern die Fähigkeit zu improvisieren und zu variieren.« (Khilnani 2006: 23)

Dort dient der Begriff der Improvisation als Inbegriff indischer Identität, hier scheint er mehr auf Profanes zu verweisen. Auch wenn Improvisationstheater mittlerweile Kultstatus genießen und auf Jazzimprovisationen rituell mit Applaus reagiert wird, ins Hochkulturschema hat es die Kunst der Improvisation bei uns nie so recht geschafft. Dem Improvisieren haftet im Westen ein Makel an:

es ist Mangelmanagement, unperfekter Notbehelf, Mittel für einen höheren Zweck.

In der abendländischen Kulturgeschichte steht die Improvisation im Schatten der Komposition. Gegenüber dem Werk ist alles andere irgendwie immer weniger wert. Nicht nur in der Kunst, auch in den Wissenschaften hat sich die Wertschätzung des perfekt durchkomponierten Werks tief in unsere Art des Denkens eingezeichnet, unter anderem in unsere Handlungstheorien. Im Bezug auf diese Theorie-tradition argumentiere ich in diesem Text für ein Modell, das menschliches Handeln als Verhältnis aus Komposition und Improvisation begreift. Diese Auffassung soll hier durch soziologische und musikgeschichtliche Überlegungen hergeleitet und begründet werden. In Kulturvergleichender Perspektive werden auch Aspekte des indischen Musik- und Kultur(er)lebens miteinbezogen. Schließlich werden die Sonderwege der abendländischen Musik- und Wissenschaftsgeschichte ja erst dann als solche wahrnehmbar, wenn sie vor dem Hintergrund alternativer Kulturentwicklungen gespiegelt werden. Schlägt der Blick vom Eigenen auf das Fremde um in einen Blick vom Fremden auf das Eigene, dann gelingt es mitunter mit anderen Augen zu sehen.

Genesis eines Menschenbildes

»Zu Anbeginn hat Gott erschaffen den Himmel und die Erde. Die Erde aber war wüst und wirr, und auf der Urflut lag Finsternis. Gottes Geist aber schwebte über den Gewässern. Da sprach Gott: ›Licht werde!‹ Und Licht ward. Und Gott sah: Das Licht war gut.« (Genesis 1. Kap. 1-4) Natürlich war das Licht gut! Von Gott erschaffen konnte es ja nicht anders als perfekt sein. Nach der sechstägigen Arbeit, »die Gott zu tun geplant hatte« (Genesis 2. Kap. 3) war das Schöpfungswerk vollbracht. Dass es »sehr gut war« (Genesis 1. Kap. 31), versteht sich von selbst: Die Schöpfung war die perfekte Realisierung eines vollkommenen göttlichen Plans. Die Schöpfung als Improvisation zu bezeichnen wäre Blasphemie. Gott improvisiert nicht!

Und der Mensch? Wenn zur Beantwortung dieser Frage das Menschenbild sozialwissenschaftlicher Handlungstheorien zugrunde gelegt würde, dann improvisiert auch er nicht. In den auf Max We-

ber und Alfred Schütz zurückgehenden soziologischen Handlungstheorien scheint ein nach dem Bilde Gottes modellierter Mensch gleichsam als ›Vize-Gott‹ (Cusanus) oder ›second maker‹ (Shaftesbury) die Rolle des allmächtigen Schöpfers eingenommen zu haben. Insbesondere bei der Handlungstheorie von Alfred Schütz scheint der Mensch in eine gottgleiche Position gerückt: Der Geist des Menschen schwebt über der sozialen Wirklichkeit, entwirft Zielvorstellungen und Handlungspläne, um dann, nach dem ›fiat‹, dem biblischen ›es geschehe!‹, seinen Körper die Realisierung des Geplanten erledigen zu lassen – und nach dem Vollzug sieht der Mensch, ob es gut war.

Die Handlung und das Handeln

Menschliches Handeln vollzieht sich entwurfsbezogen (vgl. Schütz 2004: 155). Der Mensch setzt sich Ziele, bedenkt die Mittel, kalkuliert die Folgen, richtet sich an Werten, Normen, Menschen und Dingen aus, aktiviert das jeweils relevante Wissen, berücksichtigt Gewohnheits- und Gefühlsmäßiges und versucht dann im Rahmen dieses Orientierungsnetzes einen Handlungsplan zu komponieren, den es schließlich im praktischen Handeln entsprechend umzusetzen gilt. Das Ganze lässt sich mit Alfred Schütz in die Phasen Zielsetzung, Handlungsentwurf, Entschluss, Vollzug zergliedern. Das Verhältnis von Entwurf und Vollzug bestimmt Schütz mit den Begriffen Handlung und Handeln: Das, was entworfen wird, ist die Handlung, während Handeln das an diesem Entwurf orientierte Verhalten ist. Der Entschluss, der Willensakt des ›fiat‹ fungiert dabei gleichsam als Startschuss, um das Vorentworfene in einem Tun (oder auch Nichttun) zu verwirklichen. So gesehen steht das Handeln voll und ganz im Dienst der Handlung. Die Handlung ist das Maß des Handelns, das als Erfüllungsgehilfe des Entwurfs das Ideal in der Praxis realisieren soll. Der »Sinn des Handelns ist die vorher entworfene Handlung« (Schütz 2004: 157).

Am Entwurfcharakter menschlichen Handelns ist unbedingt festzuhalten, weil es ansonsten kein Kriterium gäbe, zwischen sinnhaftem Handeln und bloßem Verhalten zu unterscheiden (vgl. Schütz 2004: 157). Ob aber an der engen Bestimmung des Entwurfs als ein dem Handeln vorausgehender Handlungsplan und an der ein-

seitigen funktionalen Differenzierung zwischen Handlung und Handeln festgehalten werden kann, ist hingegen fraglich.

Die Voraussetzungen, auf denen das hier skizzierte Handlungsmodell beruht, wurzeln einerseits im christlichen Schöpfungsmythos, andererseits in den aufklärerischen Attitüden des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere in der Idee des autonomen Subjekts, das selbstbestimmt und vernunftgemäß denken und Welt gestaltend wirken kann. In diese Subjektauffassung sind mehrere Dualismen eingewoben: Die Trennung von Ich und Welt, Idee und Wirklichkeit, Geist und Körper. Dazwischen tritt vermittelnd ein die Willenskraft: Sie bringt das Ich zur Welt, die Idee zur Verwirklichung und den Körper unter Kontrolle (und in Bewegung). Die zeitliche Trennung von Handlung, Entschluss und Handeln ist eine logische Konsequenz dieser Denktradition. In dieses kantisch-cartesianische Koordinatensystem setzte Max Weber den Typus des rational denkenden Menschen ein, dessen Handeln »an die Kategorien ›Zweck‹ und ›Mittel‹ (gebunden)« ist (Weber 1973: 149). Diesem von der Nationalökonomie inspirierten Credo schlossen sich im Anschluss an Weber auch Schütz und Parsons an. Das Schema der Rationalität ließ die nutzen- und/oder vernunftorientierten Aspekte menschlichen Handelns in den Vordergrund treten. Das in diesem Sinne Nicht- bzw. Irrationale – das Gefühls- und Gewohnheitsmäßige, das Unbewusste, Spontane, Improvisatorische, Spielerische und Kreative – rückte dadurch in den Hintergrund (was auch Vilfredo Pareto mit seiner Kategorie des nicht-logischen Handelns nicht ändern konnte). Die Erfolgsgeschichte des zweckrationalen homo oeconomicus und des normenkonformen homo sociologicus reicht bis in die Soziologie der Gegenwart. So unbestreitbar die Nützlichkeit dieser Modelle ist, so unbestreitbar ist aber auch, dass sie die nichtrationalen Aspekte des Handelns bestenfalls als Abweichung vom Rationalen, »als defiziente Modi des rationalen Handelns« (Joas 1996: 63) erfassen können. Hinzu kommt, dass rationalitätszentrierte Handlungstheorien kaum in der Lage sind, menschliches Handeln als Prozess zu verstehen. Schließlich kann der Prozess des Handelns nur im Ausnahmefall die 1:1-Verwirklichung eines vorfabrizierten Entwurfs sein. In der Regel geht unserem Handeln, das sich ohnehin nur analytisch in einzelne Handlungsatome zergliedern lässt, kein sorgfältig in aller Ruhe durchdachter Handlungsplan voraus. Oft sind es nur vage Vorhaben, mit denen wir durchs Leben schreiten bzw. stolpern. Mitunter vergessen wir unterwegs, was wir uns vor-

genommen hatten, manchmal entwickeln wir Ziele und Pläne spontan aus der Situation heraus und nicht selten überraschen wir uns selbst mit unserem Tun. Schon diese ganz alltäglichen Erfahrungen passen nicht in das Schema von Handlungstheorien, in denen das Handeln im Rahmen der Vorgaben der Handlung zu verbleiben hat.

Die ›Erst-Denken-dann-Handeln‹-Theorie sagt wenig über die soziale Praxis, aber viel über die Entstehungssituation der Theorie aus: die Studierzimmeratmosphäre des einsam brütenden (vorzugsweise deutschen) Denkers, der fernab vom Weltlichen Masterpläne für die Menschheit schafft.

Komposition und Schriftlichkeit

Der christlich fundierte und aufklärerisch konfirmierte Glaube an das schöpferische Subjekt spiegelt sich am stärksten in der hervorragenden Rolle, die der Komponist in der abendländischen Musikgeschichte gespielt hat (und in der massenwirksamen Hochkulturverwaltung noch immer spielt).

Im 18. und 19. Jahrhundert wurden die Komponisten mit symbolischen Sinnzuweisungen nur so überschüttet. Sie haben »erschaffen, wie der Herr, aus dem Nichts« (Tieck über Mozart), sie folgten göttlicher Eingebung – »von oben muss es kommen« (Beethoven) –, sie schöpften aus ihren Träumen (E.T.A. Hoffmanns Ritter Gluck), aus dem Unterbewusstsein (vgl. Brahms in Bullerjahn 2004: 127) und, so noch in Thomas Manns *Dr. Faustus*, aus dem Pakt mit dem Teufel. In den Werken der Komponisten fand das Bürgertum all das ausgedrückt, was ihm seinerzeit wertvoll und wichtig erschien: das Innerste (Herder), die Affekte (Carl Philipp Emanuel Bach), »das Ach und Oh des Gemüts« (Hegel), den Willen (Schopenhauer), menschliche Subjektivität, mathematische Objektivität, Natur, Allgemeinmenschliches, Genie.

So sehr die Ansichten über das Wesen des Schöpferischen und den Gehalt der Werke ideologisch auch variieren mochten, das Verhältnis zwischen Täter und Tat blieb formal konstant: Hier die Subjektivität des Komponisten, dort die Objektivität des Werks, im individuellen Akt des schriftlichen Komponierens in die rationale Form einer Notation gebracht. Der wie auch immer inspirierte Komponist bringt seine musikalischen Gedanken auf dem Notenpa-

pier in eine schriftliche Form und hinterlässt der Welt damit ein in sich geschlossenes Werk, das es so aufzuführen gilt, wie es durch die Notenschrift vorgegeben ist. Die Interdependenz von Komposition und Notation ist Max Weber zufolge das Resultat eines Rationalisierungsprozesses. »Erst die Erhebung der mehrstimmigen Musik zur Schriftkunst schuf so den eigentlichen ›Komponisten‹« (Weber 2004: 237f.; vgl. auch Kurt 2006a). (Erhöhungen können erniedrigend wirken: Auf der Rückseite der Wertschätzung von Komponist und Notation nistete sich zugleich die Haltung ein, nichtschriftliche Musik mit Geringschätzung zu behandeln.) Im Kult der Komponistenverehrung bildete sich in der klassischen und romantischen Musik der folgende kategorische Imperativ heraus: Folge Ton für Ton dem fix und fertig vorliegenden Handlungsplan der Partitur und verwirkliche ihn im Sinne seines Schöpfers. Das Wesentliche des Werkes ist so gesehen die Partitur und nicht die Aufführung. Diese ist zuallererst als »Dienst an der graphisch einzigartigen Fixierung« zu verstehen (Mauser 1994: 48). Adornesk zugespitzt: »Partituren sind nicht nur fast stets besser als die Aufführungen, sondern mehr als nur Anweisungen zu diesen; mehr die Sache selbst.« (Adorno 1973: 153)

Der Mythos vom heiligen Werk und seiner gottgleichen Schöpfung durch den mit der Welt und seinem Selbst ringenden Komponisten ist im 20. Jahrhundert durch Komponisten wie Strawinsky, Schönberg und Cage entzaubert worden. Ein Rest von Aura mag dem Komponistendasein gleichwohl erhalten geblieben sein. Heute sind es im E-Musikbetrieb aber doch eher die charismatischen Dirigenten und Virtuosen, die dem westlichen Glauben an souveräne Subjektivität noch Nahrung geben können.

Komposition und Improvisation als Gegensatz

Für die Musikwissenschaftler des 19. Jahrhunderts war das Improvisieren lediglich eine musikalische Marginalie. Das 1938 erschienene Buch von Ernst Ferand *Die Improvisation in der Musik* brach mit dieser Tradition. Ferand rekonstruiert, wie mit der Verschriftlichung der mehrstimmigen Musik im 11. Jh. ein Rationalisierungsprozess einsetzte, der den Spielraum für musikalische Improvisationen zu-

nehmend eingrenzte. Die fortschreitende Verbesserung des Notationssystems, das schriftliche Fixieren frei fantasiierter Variationen und die Forderung, sich an die vorgeschriebenen Noten zu halten, begünstigten das kompositorische Gestalten und begrenzten zugleich die Möglichkeiten musikalischer »Augenblicksausßerungen« (Ferand 1938: 1) – nicht ohne Widerstand:

»Daß gerade in der deutschen Choralpraxis noch bis ins 15. Jh. hinein gegen Improvisationsgelüste der Sänger angekämpft werden musste, zeigt recht deutlich die Anweisung ›De modo bene cantandi choralium cantum in multitudine personarum‹ usw. des Conrad von Zabern aus dem Jahre 1474, in der die Sänger nachdrücklichst ermahnt werden, sich streng an die Noten zu halten, wie sie dastünden, und nicht einzelne Noten zu zerlegen (verzieren), Kadenzen (caudae) anzubringen, in die Quinte (!) oder in eine andere Konsonanz (!) überzuspringen oder gar nach Art eines Diskantus von den vorgeschriebenen Noten abzuweichen.« (Ferand 1938: 110f.)

Schließlich räumte auch die musikalische Praxis – von Ausnahmen wie der Orgelimprovisation einmal abgesehen – der Komposition den Vorrang ein. Wenn man improvisierte, dann vornehmlich deshalb, um Ideen für Kompositionen zu generieren.

»Um 8 Uhr nahm Haydn sein Frühstück. Gleich nachher setzte er sich ans Klavier und phantasierte solange, bis er zu seiner Absicht dienende Gedanken fand, die er sogleich zu Papier brachte: so entstanden die ersten Skizzen von seinen Kompositionen.« (Albert Christoph Dies in Ferand 1938: 30)

Auch die anderen beiden Wiener Klassiker, Mozart und Beethoven, improvisierten viel, und gut, aber das hat sie nicht berühmt gemacht. Dem »Improvisator flicht die Nachwelt keine Kränze« (Ferand 1938: IX).

Ferand rekonstruiert das Verhältnis von Komposition und Improvisation vor dem Hintergrund einer entwicklungstheoretischen Annahme: Die Improvisation bildet das Anfangsstadium, die Komposition den End- und Höhepunkt. Mit dieser Unterscheidung ist entschieden, wie das Improvisieren zu bewerten ist. Es ist triebhaft, instinktiv, reflexhaft, unüberlegt, unvorbereitet, spontan, gefühlsmäßig und spielerisch. Die Komposition fasst Ferand hierzu als Gegensatz. Sie ist prämeditiert, planmäßig und durchdacht (vgl. Ferand

1938: 14). So wird die Musik und mit ihr der Mensch in zwei Hälften zerlegt: eine irrationale und eine rationale. Die Irrationalität der Improvisation sieht Ferand als kindlich, die Rationalität der Komposition als erwachsen an. Wie es dem Geist der Zeit entsprach, wendete Ferand dieses Schema auch auf Gesellschaften an. Als entwicklungsgeschichtlich frühe Stufe der Musik ist die Improvisationspraxis seiner Meinung nach kennzeichnend für primitive und exotische Gesellschaften. In diesem Sinne setzt Ferand »der triebhaften, wild wuchernden Phantasie des Morgenlandes« »die männliche Komponente des ordnenden lateinischen Intellekts entgegen« (Ferand 1938: 84). Ferands Ethnozentismus gibt seiner Argumentation einen bizarren Dreh. Indem er die Improvisation ins Zentrum seines musikwissenschaftlichen Denkens stellt, drängt er sie als Vorstufe zur Komposition zugleich wieder an den Rand zurück.

Die musikpädagogische Pointe seines Früher/Später-Schemas besteht darin, dass eine kindgerechte Musikerziehung mit dem Improvisieren beginnen sollte. Als Gewährsmann seiner Auffassung, dass der Weg zur Komposition über die Improvisation führe, gibt Ferand Lodovico Zacconi (1555-1627) an:

»Wo andere die Absicht hatten, einen Schüler auf Papier auszubilden, d.h. einen, der gut zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig zu komponieren versteht, habe ich ... *nur das Ziel gehabt, einen guten Stegreifkontrapunktisten zu erziehen, aus welcher Übung dann [!!] der gute Komponist hervorgeht.*« In diesem Sinne ist Zacconi als der erste Musikpädagoge zu betrachten, der entsprechend dem biogenetischen Grundgesetz auf dem Gebiete der Kompositionslehre die Improvisation als Vorstufe zur Komposition fordert.« (Ferand 1938: 236, Hervorhebungen und Ausrufungszeichen im Original!)

Im letzten Abschnitt seines Buches gelingt es Ferand dann doch noch, die Improvisation von der Komposition zu emanzipieren.

»Stellt auf der einen Seite die abstrakte Komposition eine rein geistige Schöpfung dar, der gegenüber der extreme Virtuose das technische Prinzip verkörpert, so zeichnet sich die improvisatorische Äußerung durch die Verschmelzung *beider* Prinzipien aus, indem in ihr das *geistige*, ideelle Moment des *musikalischen Schaffens* mit dem *materiellen* der *körperlichen Realisierung* zur untrennbaren Einheit wird.« (Ferand 1938: 426)

Komposition und Improvisation als Kontinuum

Der amerikanische Musikwissenschaftler Bruno Nettl würdigt Ferrand als den ersten Theoretiker, der sich mit dem in der Musikwissenschaft vernachlässigten Thema der Improvisation systematisch beschäftigt hat. In seinen *Thoughts on Improvisation* (vgl. Nettl 1974: 1) formuliert Nettl dann allerdings eine Gegenposition. Er sieht in der Entgegensetzung von Komposition und Improvisation kulturalistische Kurzschlüsse wirken.

Erstens: Aus der historischen Tatsache, dass Komposition und Schriftlichkeit im Westen traditionell als zusammengehörig betrachtet werden, folgt nicht im Umkehrschluss, dass nicht-notierte Musik notwendigerweise nicht-komponierte Musik ist. Gerade mündlich vermittelte Musik kann sich durch einen sehr hohen Grad an kompositorischer Verbindlichkeit auszeichnen. Die face-to-face-Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler gestattet eine mimetische Genauigkeit, die durch das Notieren von Tonhöhen und Zeitwerten nicht erreicht werden kann; auch dann nicht, wenn zusätzliche Schriftzeichen Lautstärke, Artikulation und Klangfarbe präzisieren (vgl. Frisius 1998: 12).

Zweitens: Die Degradierung des Improvisierens zu einem spontanen Ausbruch von Natur wiederum entstammt der typisch abendländischen Eigenschaft, das Prädikat ›Kultur‹ nur solchen Produkten zu verleihen, die auf hoch- und tiefgeistiger Kopfarbeit beruhen.

Nettl begreift Komposition und Improvisation nicht als Gegensätze, sondern als die beiden Endpunkte eines Kontinuums (Nettl 1974: 6). Am einen Ende dieses Kontinuums sieht er die schnelle und spontane Arbeitsweise eines Schuberts, am anderen Ende den langsam arbeitenden, bewusst mit Stift und Papier nach Neuem drängenden Beethoven (vgl. Nettl 1998: 9). Diese Differenz ist Nettl zufolge keine qualitative, sondern eine quantitative. Demnach hieße ›improvisieren‹ ›schnell komponieren‹, aus der Situation heraus beziehungsweise in die Situation hinein. In diese Richtung zielen auch die meisten Lexikon-Definitionen: »Improvisation [...] besteht musikalisch im Erfinden und gleichzeitigen klanglichen Realisieren von Musik; sie schließt die schriftliche Fixierung (Komposition) ebenso aus wie das Realisieren eines Werkes (Aufführung, Wiedergabe, Interpretation)« (Riemann Musiklexikon 1967: 390). In diesem Sinne beruht die Improvisation auf der Simultanität von Pro-

duktion und Performanz und die Komposition auf der Sukzessivität von Konstruktion und Exekution.

Aber gleich ob ›vorgefertigt‹ oder ›jetzt gemacht‹, Komposition und Improvisation haben Nettl zufolge die gleiche Wissenswurzel. Beide Formen der Musikerfahrung verbindet, dass sie auf musikalischen Schemata beziehungsweise *models* beruhen (vgl. Nettl 1974: 11). Die Grundlage jedweden Musizierens ist kulturell erworbenes Musikwissen. Der Bezug auf Bekanntes und das Vorgegebensein von Formen sind dem Komponieren und Improvisieren demnach grundsätzlich. Dieses Argument hilft zwei Mythen zu entzaubern. Zum einen: Komponieren ist keine *creatio ex nihilo*. Zum anderen: Improvisieren ist kein Naturereignis.

Komposition und Improvisation im interkulturellen Vergleich

Für Ferand und Nettl gehört das Phänomen der Improvisation zu den Universalien der Musik. Ferands Universalismus ist allerdings ein Partikularismus, der das Verstehen des Fremden mit den Maßen eines verallgemeinerten Eigenen angeht. Nettls Universalismus beruht demgegenüber auf einer vergleichenden Herangehensweise, die Eigenes und Fremdes kulturell relativ nebeneinander stellt; nach dem Motto: improvisiert wird überall, hier so und dort anders. In dieser Perspektive fällt aber auf, dass sich die Formenvielfalt des Improvisierens nicht auf den Nenner einer eindeutigen Definition bringen lässt. Das vergleichende Vorgehen fordert vielmehr dazu auf, die kulturspezifischen Formen musikalischer Improvisation als Bestandteile einer sozialen Praxis zu sehen, in der Musikalisches und Gesellschaftliches vielfädig ineinander verwoben sind. In dieser Perspektive fällt zum Beispiel auf, dass in Indien das Improvisieren nicht nur musiktheoretisch, sondern auch gesellschaftspraktisch einen viel höheren Stellenwert besitzt als im Westen.

Das indische Klassik-Publikum bevorzugt improvisierte Musik. Der detailgenauen Wiedergabe durchkomponierter Musik kann es nichts abgewinnen. Und wenn ein Musiker Vorkomponiertes zu reproduzieren wagt, dann sollte es für das Publikum wenigstens so klingen als ob es improvisiert wäre – das gilt auch für die westliche klassische Musik, nur umgekehrt. Wenn Musik als Ausdruck von

Kultur verstanden werden kann, dann ließe sich dieser Gegensatz so verallgemeinern: Klassische indische Musik spiegelt das Konzept der Improvisation als Kulturideal – klassische europäische Musik spiegelt das Konzept der Komposition als Kulturideal. Aus dem unterschiedlichen Umgang mit den Konzepten Improvisation und Komposition lassen sich zusätzlich zwei Denkrichtungen abstrahieren: Hier tendiert man zur Verfestigung des Flüssigen, dort zur Verflüssigung des Festen. Das heißt: in der klassischen Musik des Westens wird die Improvisation oft als Mittel für den Zweck der Komposition eingesetzt, in der klassischen indischen Musik ist die Komposition ein Mittel für den Zweck, Vorgefertigtes in Improvisationen aufzulösen.

Die Vorliebe für Komponiertes und Vorhersehbares und die Wertschätzung der Selbstkontrolle, die für das disziplinierte (Re-)Produzieren und regungslos stille Hören klassischer Musik erforderlich ist, kommen im Westen, insbesondere in Deutschland, nicht von ungefähr. »Es ist nicht überraschend, dass die Musikwissenschaft, ein Fach, das sich in Deutschland entwickelte, die in der deutschen Kultur geschätzten Werte Disziplin und Vorhersagbarkeit hervorhebt und Musik, die mit diesen Konzepten verbunden ist, privilegiert hat.« (Nettl 1998: 8, Übersetzung v.V.) So gesehen sind auch die Akzeptanzprobleme des Jazz alles andere als verwunderlich. Der Jazz, eine Musikrichtung mit traditionell hohem Improvisationsgehalt, ließ sich aus der Sicht der weißen Mittelklassekultur leicht mit den Merkmalen ›schwarz‹ und ›Dritte Welt‹ etikettieren – eine Stigmatisierung, die den Jazzern dann später als Stilmittel zur Selbstmythisierung diente. So oder so, die Abgrenzung von improvisierter bzw. komponierter klassischer Musik versprach in beiden Richtungen einen hohen Distinktionsgewinn (vgl. Nettl 1998: 7).

Der Raga

Auf Indien ist dieses Schema nicht anwendbar. Dort kommt das Improvisieren nicht aus dem unteren, sondern aus dem oberen Segment der Sozialhierarchie. Es ist traditionellerweise der gottgleiche Guru, der den Musik Lernenden das Improvisieren beibringt. Für die klassische indische Musik ist der Stellenwert der Improvisation kaum zu überschätzen. Das Improvisieren-Können ist geradezu die

Kernkompetenz, um klassische indische Musik, also einen Raga, zu spielen. Ein Raga ist eine melodische Form. Sie besteht aus bestimmten Tönen bzw. Tonverbindungen, die nach festgelegten Regeln zu spielen sind (vgl. hierzu Schmidt in diesem Buch). Raga-Musik ist immer improvisierte Musik. In einer Raga-Aufführung werden zwar auch Kompositionen verwandt, aber der Musiker wird stets danach drängen, das Starre und Feste der Kompositionen in Improvisationen zerfließen zu lassen. Einen Raga vom Blatt oder auswendig zu spielen, wäre ein Widerspruch in sich. So wie das Improvisieren eines Raga einerseits strikten Regeln folgt, so fordern andererseits die Regeln zum ständigen Improvisieren heraus. Das eine ist die Voraussetzung des anderen. Regelbefolgung und Improvisationszwang sind die zwei Seiten derselben Medaille.

Die Funktion der Improvisation besteht darin, die objektive Persönlichkeit des Raga – und nicht etwa die subjektive Persönlichkeit des Musikers – zum Ausdruck zu bringen (vgl. Kurt 2007). Jazz-Musiker und frei improvisierende Musiker betonen nicht nur oft, dass sie sich selbst bzw. ihre Gefühle oder ihre Persönlichkeit in der Improvisation zum Ausdruck bringen (vgl. Jost 1979: 64), sie betonen auch sehr häufig, dass sie mit der Improvisation Altes überwinden und Neues entstehen lassen wollen. Im Sinne dieser Selbstverpflichtung auf endloses Revolutionieren wird das Improvisieren auch als Weg in die Freiheit beschrieben. »Ich glaube, dass es im Jazz, von seinen ersten Anfängen an, eigentlich immer um die Erweiterung der Freiheit ging« (Steve Lacy in Bailey 1987: 96). Auf der Gegenseite dieses Freiheitsstrebens steht die Angst vor dem Klischee und der Nicht-Originalität: »Nach einer Minute ist schon die Gefahr da, dass man sich wiederholt« (Misha Mengelberg in Wilson 1999: 153). Das Paradox der freien Improvisation besteht darin, dass sie, wie jedes Musizieren, einerseits auf Schemata beruht, andererseits diese Schemata aber zu vernichten versucht. Anders gesagt: Man schlägt sich das Standbein mit seinem Spielbein weg, aber nicht, um sich zu Fall zu bringen, sondern um fliegen oder zumindest für kurze Zeit schweben zu können – bis man schließlich wieder auf seine Füße, oder aber zu Boden fällt.

Über ein derart radikales Freiheitsstreben können sich indische Musiker nur wundern. Für revolutionäre Ansprüche ist in der traditionsbewussten indischen Musikkultur kein Platz. Das Improvisieren folgt dort anderen Idealen. Der indische Musiker improvisiert nicht *über* einen Raga wie ein Jazzmusiker über die Harmonien ei-

nes Standards, sondern immer *in* einem Raga (vgl. Nettl 1974: 9). Jazzstandardimprovisationen kommen Raga-Improvisationen zwar insofern nahe als beiden Formen der Improvisation ein überliefertes (und von einer Expertengemeinde überwachtes) Set von Schemata, Regeln und Konventionen zugrunde liegt, das den Improvisierenden verhältnismäßig viel Freiraum lässt. Die Grenzen dieser Freiheit werden als fraglos gegeben hingenommen. »Es käme einem indischen Musiker nicht in den Sinn, die Grundlagen des Raga in Frage zu stellen, ebenso wenig hat man einen Jazzmusiker je einen Blues mit 11 oder 13 Takten spielen hören« (Globokar 1979: 38f.). Hier wie dort spielt der Improvisierende in die Selbstverständlichkeiten einer mit anderen geteilten Musikkultur hinein. Die Differenz liegt auf einer anderen Ebene. Zugespitzt formuliert: Bei einer Jazzstandardimprovisation dient der Standard als Material für den Musiker. Bei einer Raga-Improvisation ist es umgekehrt: Hier nimmt sich der Musiker als Material oder Medium des Ragas wahr. »Be a medium«, oder »The raga is singing through you«, so drückten es der Sitar-Spieler Sanjoy Bandopadhyay bzw. der Sänger Ashish Sankritayan im Gespräch mit mir aus. Der Musiker darf sich in der Improvisation nie außerhalb der Wesensgrenzen des von ihm gespielten Ragas bewegen. Mit den Regeln eines Ragas zu brechen, ist für den indischen Musiker keine Option. Für den indischen Musikwissenschaftler Moutal manifestiert sich hier ein Ost/West-Gegensatz:

»Während sich der westliche Mensch gemäß seiner Lebensart zu befreien hofft, indem er, wie beispielsweise in der avantgardistischen Musik, mit den traditionellen Regeln bricht, versteht der Inder, dass sich Freiheit im Leben und in den Künsten eher dann erreichen lässt, wenn man die Regeln akzeptiert und das Beste aus ihnen macht.« (Moutal 1991: 46, übersetzt v.V.)

Gesetz und Freiheit bilden im indischen Musik- und Kultur(er)leben keine Anti-, sondern eine Synthese. Ihre Ausdrucksform ist die Improvisation.

Indes: Im Unterschied zur westlichen Improvisationskultur ist der indischen Art des Improvisierens die Kreation von Neuem nicht wesentlich. Gemessen am westlichen Kreativitätsideal sind indische Musiker weder originell noch schöpferisch. Vorgegebene Ordnungen zu verneinen und Bestehendes zugunsten von Neuem zu zerstören ist ihre Sache nicht. Sie erfinden nicht, sondern entdecken und entfalten nur, was im Raga immer schon der Möglichkeit nach ent-

halten war. Sie verbleiben in den vorgegebenen Formen eines Raga und bewegen sich in diesem mit einem reichen Repertoire von Verzierungsformeln, melodischen und rhythmischen Variationen und permutativen (auf Kombinier- und Vertauschbarkeit beruhenden) Verknüpfungen. Die oben aufgestellte Gleichung ›Improvisieren ist instantanes Komponieren‹ geht hier nicht auf. Improvisation kann kreativ sein, muss es aber nicht. In der indischen Musik ist es mehr das virtuose Verfügen über Jahrzehnte lang bis zur Bewusstlosigkeit eingeübte melodische und rhythmische Muster, was die Improvisation konstituiert und in potentiell unendlich vielen Variationen – möglichst ohne Wiederholungen – kontiniert. Die indische Improvisation ist ein Spielen mit den Beständen, das Regeln folgt – nicht in blindem Gehorsam, sondern mit Witz; etwa so, wie man Wittgenstein zufolge den Regeln eines Sprachspiels folgt. Variatio delectat – die Wiederholung jedoch nicht. Im Westen will man sich nicht wiederholen, weil man weiter muss. Warum Zeit verändeln mit Dingen, die man schon kennt? »Dem Geist ist die Wiederholung schrecklich« (Valéry 1989: 215). Anders im Osten: In Indien holt man sich dasselbe immer wieder anders wieder. Form geworden ist die ewige Wiederkehr des Gleichen als Nicht-Gleiches in der indischen Ästhetik des Andeutens, Umspielens und Verzieren.

Auch die im Westen übliche Zurechnung der Improvisation auf ein hierfür verantwortliches Individuum ist nicht ohne weiteres auf den indischen Kontext anwendbar. Traditionsbewusste indische Musiker würden hier jeden Ichbezug von sich weisen – der Raga gilt in Indien ja als Mittel zur Überwindung des Ich – und stattdessen behaupten, dass andere Kräfte als das Ich für das Improvisieren verantwortlich sind. Da, wo viele westliche Musiker höchste Ichaktivität veranschlagen, da sehen sich indische Musiker vornehmlich in einer Gefäßfunktion. Das indische Pendant zum westlichen ›ich improvisiere‹ lautet: ›es improvisiert‹ oder noch ichloser: ›hier wird improvisiert‹. Die Grenzerfahrung des passiven Geschehenlassens und Mittlerseins, die im übrigen auch von frei improvisierenden Musikern als Kernaspekt der Improvisation angeführt wird (vgl. Ronnie Scott in Bailey 1987: 90), lässt sich nicht nur kulturell, sondern auch psychologisch begründen. Je mehr sich ein Musiker der Situation und seinem reichen Repertoire an Reaktionsmöglichkeiten überlässt, desto weniger wird er bewusst eindeutige Entscheidungen treffen können. Wenn die Kontingenz des musikalisch Möglichen nicht mehr rational reduzierbar ist und das Ich nicht mehr Herr im

eigenen Haus sein kann, dann ereignet sich vieles zwangsläufig unbedacht und unbewusst – in einer Art kalkulierte Kontrollverlust. Man lässt sich/es gehen, um sich/es kommen zu lassen. Gerade in der indischen Musik sind diese Momente durch das viele Jahrzehnte lange Einüben vielseitig einsetzbarer Improvisationspatterns geradezu vorprogrammiert. Unter Umständen stellen sich auf diese Weise auch wieder längst vergessene musikalische Gedanken ein. Kreativität ist oftmals nur eine Maske der Vergesslichkeit. Was ist schon wirklich neu auf Erden? »Was einst gewesen, das ist jetzt, und was geschehen, das geschieht. Nichts Neues gibt es unter dieser Sonne« (Der Prediger/Ekklesiastes 1.9).

Dass viele indische Musiker trotz ihres Anspruchs auf Ichlosigkeit zugleich nach einem unverwechselbaren Ausdruck ihrer Person und ihres Stils streben, steht hierzu nur scheinbar im Widerspruch. In der klassischen indischen Musik geht der Musiker in seiner Improvisation nicht über das Bestehende hinaus, sondern er fügt etwas Besonderes ins Allgemeine ein. Da in der indischen Musikkultur ein Raga etwas Ewiges ist, kann es beim Improvisieren nicht darum gehen, den Raga zu verändern oder ihn gar für den Ausdruck von Menschlichem oder Persönlichem zu missbrauchen, sondern einzig und allein darum, ihn durch die und in der Improvisation zu verwirklichen. Die Praxis mag sich oft vom Ideal der Theorie entfernen – schon seit vielen Jahren beklagen Puristen die Tendenz der Szene, sich durch selbstdarstellerisches Virtuositentum auf dem globalisierten Musikmarkt zu etablieren –, der hohe symbolische Wert der Improvisation scheint davon jedoch unberührt. In einer oft bemühten Redensart heißt es, dass die Improvisation eines Raga auf kürzestem Wege zum Göttlichen führe: »Indian Classical Music is the shortest way to God«. Hier wird der Improvisation indirekt ein religiöser Sinn verliehen – so wie im Westen der Komposition.

In den hier verglichenen Musiktraditionen stehen Improvisation und Komposition in völlig verschiedenen Bedeutungs- und Funktionszusammenhängen. In der klassischen europäischen Musik kreist alles um den schöpferischen Komponisten und sein notiertes Werk. Im Zentrum der klassischen indischen Musik steht der Raga und seine Realisierung im Hier und Jetzt einer Improvisation. Die relative Geringschätzung der Improvisation in der westlichen und der Komposition in der indischen Musik sind Folgen dieser kulturell bedingten Relevanzsetzungen. Für eine Improvisationskultur nach indischem Vorbild »fehlen« der westlichen Musik die Voraussetzun-

gen. Und für Kompositionen nach westlichem Muster ›fehlen‹ in der indischen Musik die Voraussetzungen. Es ›fehlt‹ dort nicht nur an einer exakten Notenschrift, es ›fehlen‹ auch die kulturellen Bedingungen für die Möglichkeit, schöpferisch und originell zu sein. »In India, it is next to impossible to be ›original« (Ranade 2002: Preface). In Indien kann Kunst weder, wie in der westlichen Klassik, schöpferisch, noch, wie in der griechischen Antike, nachahmend sein. Die Kunst der musikalischen Improvisation hat in Indien eine andere Funktion. Im Hier und Jetzt soll sie dem ewigen Sein des Ragas eine lebendige musikalische Gestalt verleihen.

Situationssensibilität

Für eine Raga-Improvisation bedarf es einer Reihe von Zutaten. In ihrem Essay *The Cooking of Music* vergleicht die indische Schriftstellerin und Musikerin Sheila Dhar die Aufgabe des Musikers mit der eines Kochs.

»Das Gericht muss nach altbewährten Rezepten zubereitet werden, es muss kreativ sein und die persönliche Signatur des Koches in sich tragen, es muss die Frische und den ursprünglichen Geschmack aller Zutaten bewahren, es muss sicherstellen, dass alle Gewürze und Zutaten in einer einmaligen Mischung zusammenkommen, und vor allem muss die Erfahrung, der Geschmack und der Genuss im Geiste des Empfangenden zu Leben gelangen, es sollte pakka sein – welches das Antonym zu kaccha ist, und das bedeutet: ungekocht, schwach, brechbar und fragil.« (Dhar 2001: 38, übersetzt v.V.)

Die Wahlverwandtschaft zwischen indischer Küche und indischer Musik beruht auf ihrer gemeinsamen Nähe zur Improvisation. Hier wie da geht es nicht um die rezeptgetreue Reproduktion des ewig Gleichen (wie etwa bei McDonalds), sondern darum, ein essentiell Gleiches mit einmaligen Variationen und Verzierungen zu würzen und nach Art des Hauses bzw. der Familientradition frisch zu servieren. Das Produkt muss wiedererkennbar und doch einmalig sein. So sehr das Kochen und Musizieren auch auf fraglos geltenden Grundregeln basiert, letztlich kommt es darauf an, wie gut der Produzent improvisieren kann. In beiden Fällen »hängt die Qualität eher an der Spontaneität und dem Gespür für den Augenblick als an

irgendeinem rigiden Rezept« (Dhar 2001: 38, übersetzt v.V.). Der Geschmack eines indischen Gerichts und der Klang eines indischen Ragas werden sehr stark von der Sensibilität für das Situative geprägt. In diesem Sinne betont auch der Sitar-Spieler Sanjoy Bandopadhyay die Bedeutung der Situation für das Funktionieren einer Improvisation. Er beschreibt, was geschieht, wenn er den Alap, die erste Phase eines Ragas, improvisiert:

»Was passiert, wenn ich den Alap spiele? Ich habe ihn bisher etwa 200 oder 300 Stunden gespielt. Dadurch bin ich programmiert. Mein Gehirn bietet mir nun während des Spielens 20 alternative Vorschläge an. Dann, bedingt durch den Einfluss der Gesamtsituation (total environment), sticht ein Vorschlag heraus.« (Sanjoy Bandopadhyay in Kurt 2006b: 41:39 - 42:13, übersetzt v.V.)

Die Konzentration auf das, was gerade in und außerhalb der Musik geschieht, eröffnet dem Musiker unvorhergesehene Möglichkeiten. Eine Raga-Realisierung geht alle Sinne an, nicht nur das Hören. Aufmerksam auf alles achtend und eingebettet in das Regelwerk des Ragas – ein unerlaubter Ton und schon ist der Improvisierende raus aus dem Raga! – kann der Musiker Richtungswechsel vornehmen, neue Wendungen ausprobieren und in Dimensionen des Raga vordringen, die ihm bis zu diesem Zeitpunkt noch unerreichbar schienen. Sich der Situation zu überlassen, ist natürlich immer risikoreich. Schnell stellen sich Fehler, Kontrollverluste und Orientierungsschwierigkeiten ein. Aber es gibt andererseits auch Gefahrvermeidungsstrategien, nicht nur für Raga-Improvisationen, sondern für alle Situationen, in denen sich Menschen auf das Abenteuer des Augenblicks einlassen. Man muss sich nicht unvorbereitet in den Prozess der Improvisation begeben. Klaus-Ernst Behne führt eine Reihe von Techniken an, mit denen sich die Risiken des Improvisierens reduzieren lassen:

»Man kann sich entscheiden: 1) nichts zu spielen (konzentrierte Improvisationen können sich durch viele Pausen auszeichnen); 2) ein *bestimmtes* Muster zu spielen (erfahrene Musiker verfügen über ein großes Repertoire von abrufbaren Mustern); 3) das zuvor gespielte Muster zu wiederholen oder zu variieren.« (Behne 1992: 47)

Erlernbare Regeln wie diese helfen das Improvisieren zu strukturieren – das Gelingen einer Improvisation garantieren, können sie frei-

lich nicht. Alle Techniken und Tricks bewirken nichts, wenn sich der Improvisator gegenüber den Möglichkeiten des Moments nicht offen zeigt. Die Forderung an den Improvisierenden, im Hier und Jetzt zu leben, hat in diesem Zusammenhang keinen spirituellen, sondern einen zutiefst praktischen Sinn. Menschen leben ja in Situationen; nicht hin und wieder, sondern unausgesetzt ihr ganzes Leben lang. Und wie immer man die Situation, in der man sich gerade befindet, auch definiert, *dass* man sich in einer Situation zu dieser Situation verhält, ist ein Grundzug des Menschseins – der kulturell allerdings unterschiedlich beurteilt und bearbeitet wird.

Im westlichen Denken dominiert traditionell die Auffassung, dass der Mensch nicht zur Situation gehört, sondern ihr gegenübersteht oder, noch besser, über ihr steht. Kennzeichnend für diese Haltung der Distanz ist das Streben, die Situation zu kontrollieren und unabhängig von den jeweiligen Besonderheiten der Situation gemäß allgemein gültiger Prinzipien planmäßig und zielführend handeln zu können.

In Indien scheint man für Situatives sensibler zu sein. Die Achtsamkeit auf das Spezifische der Situation bezeichnet der indische Psychoanalytiker Sudir Kakar als Kontextsensitivität (vgl. Kakar 2006: 184). Kakar erkennt in der kontextsensitiven Einstellung etwas typisch Indisches. Ob diese Verallgemeinerung zutreffend ist, bleibt hier dahingestellt. Soviel ist allerdings sicher: Für eine Raga-Improvisation ist Kontextsensibilität eine *conditio sine qua non*.

Die Sensibilität für das Situative zeigt sich bei Raga-Improvisationen insbesondere in der Interaktion zwischen Musikern und Zuhörern. Je näher sich Musiker und Publikum während des Konzerts gegenüber sitzen, desto höher das Feedbackpotential. Der Musiker agiert und die Zuhörer reagieren, zum Beispiel mit zustimmendem Kopfschütteln oder mit Zwischenrufen wie »Wahwah« (frei übersetzt etwa: sehr schön, sehr schön). An Resonanzen wie diesen richtet der Musiker sein Improvisieren aus. Im Idealfall entsteht in diesem wechselseitigen Aufeinander-Eingehen die für den jeweiligen Raga typische Stimmungslage. Im Wechselverhältnis zwischen Sozialem und Musikalischem findet dann eine atmosphärische Verdichtung statt, die der Situation eine Farbe gibt: Raga ist das, was den Geist färbt – »Raga: that which colors the mind« (Shankar 1969: 24).

In einem klassischen Sinfoniekonzert sind die Rollen bekanntlich anders verteilt. Hier ist der Zuhörer nicht als Koproduzent, son-

dern als stiller Rezipient gefragt. Solange wie das Werk erklingt, solange muss man schweigen. Das Werk kann nur wirken, wenn es seinen Gehalt ohne situative Störungen entfalten kann. Dementsprechend sind Sinfoniekonzerte klassischerweise so strukturiert, dass unmittelbar wechselseitige Interaktionen entlang der Achsen Publikum–Publikum, Publikum–Musiker, Musiker–Musiker so gut wie gar nicht stattfinden können. Den Mittelpunkt dieser sozialen Ordnung bildet die kommunikative Haltung des Dirigenten: er wendet den Zuhörern seinen Rücken zu.

Bei freien Improvisationen hat das Publikum demgegenüber größere Mitgestaltungsmöglichkeiten, weil es »durch seine Art der Reaktion, durch seine Hör- und Sehweisen, den Ablauf mehr oder weniger beeinflusst« (Globokar 1979: 35). In eine gemeinsame Gefühlslage – wie im Fall des Ragas – bringen sich Musiker und Publikum dabei aber wohl eher selten. Erstens kann eine freie Improvisation, die es mit der Freiheit wirklich ernst meint, Hörer-Erwartungen weder erfüllen noch enttäuschen, weil sie sich allem Erwartbaren und Wiedererkennbaren verweigern will. Zweitens vollzieht sich das Improvisieren hier in der Regel nicht publikums-, sondern selbstbezogen, im Sinne einer Selbstbereicherung, Selbsterforschung oder Selbstbefreiung (vgl. Globokar 1979: 34), die für den Zuhörer dann im Extremfall nur noch die Rolle des Voyeurs übrig lässt.

Improvisation als Kulturtechnik

In Indien ist Improvisation eine Kulturtechnik von hohem symbolischen Wert. Dabei lässt sich anhand der indischen Musikkultur zeigen, dass sich das indische Verständnis von Improvisation mit der westlichen Auffassung von Improvisation nicht zur Deckung bringen lässt. Kulturgeschichtlich bedingt wird das Improvisieren im Westen allzu schnell mit den Kategorienfeldern »natürlich, triebhaft, irrational« und »subjektiv, schöpferisch, freiheitlich« in Verbindung gebracht. In Indien steht das Improvisieren unter anderen kulturellen Vorzeichen: Es dient dem Traditionserhalt, der Gemeinschaft und dem Variieren und Verzieren von vorgegebenen Ordnungsformen. Es führt auch nicht zur Befreiung *des* Ich, sondern zur Befreiung *vom* Ich, und es ist auch nicht revolutionär. Aber es fördert die lang-

same Veränderung von innen her, nicht nur in der Musik, wo sich die Regeln für das Spielen eines Raga nicht von einem Tag auf den anderen, sondern immer nur sehr allmählich ändern (vgl. Neuhoff 1995), sondern auch in der Gesellschaft. Das gemeinhin trotz seiner religiösen Vielfalt und seiner vielen historischen Transformationen als starr und traditionsverhaftet geltende Indien hätte sich weltgeschichtlich nicht behaupten können, wenn es den dort lebenden Menschen nicht möglich gewesen wäre, vorgegebene Normen und Werte zu verändern. Menschliche Denk- und Handlungsweisen in »Kasten zu versteinern« (Marx 1984: 359) wäre widermenschlich. Menschen verändern die Welt, in der sie leben: durch Revolution, durch Innovation oder, das ist möglicherweise der indische Weg, durch Improvisation. Weil sich diese Wandlungsprozesse stets langsam und immer von innen heraus vollziehen, werden sie in der Regel nicht als Traditionsbruch wahrgenommen. Demgegenüber gilt in der abendländischen Kultur- und Musikgeschichte der Bruch mit der Tradition als Bedingung künstlerischen und gesellschaftlichen Fortschritts.

Interkulturelle Vergleiche beginnen mit dem Blick vom Eigenen aufs Andere. Kippt die Perspektive, dann ist es unter Umständen möglich, vom Anderen her auf das Eigene zu sehen. Dieser Blick kann bereichernd sein. In diesem Sinne denke ich, dass sich von der indischen Improvisationskultur vieles lernen lässt, nicht nur, aber eben auch für eine allgemeine Handlungstheorie.

Die Situation im Westen

Im Hinblick auf eine Handlungstheorie, in welcher Improvisation und Komposition gleichrangig neben einander stehen, hält Hans Joas' Buch *Die Kreativität des Handelns* viel versprechende Anschlussmöglichkeiten bereit. Hans Joas hat in seinem Buch *Die Kreativität des Handelns* gezeigt, dass der rationalistische Reduktionismus der europäischen Handlungstheorien mit Ansätzen des amerikanischen Pragmatismus überwunden werden kann. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass diese Impulse von den USA ausgingen, bezeichnenderweise von dem Land also, in dem sich auch der Jazz entwickelte – und nach »abendländischer Auffassung gilt Improvisation als Synonym für Jazz« (Globokar 1979: 37). Jazz und

Pragmatismus sind so etwas wie eine musikalisch-wissenschaftliche Parallelaktion: sie richten sich beide am situativ handelnden Menschen aus. Gegenüber dem Typus des Handelnden, der fernab der sozialen Praxis Handlungswerke komponiert, die genauso wie geplant zu realisieren sind, reifte im amerikanischen Pragmatismus ein Menschenbild, das nicht das souveräne Subjekt, sondern das Situative in den Mittelpunkt stellte.

Handeln ist ein Prozess, dem neben seinem Bezug zum Entwurf auch noch andere Qualitäten eigen sind. Der Grund hierfür liegt im Prozess des Handelns selbst, genauer gesagt: in der Situation, in der sich Handelnde befinden. Zwar gehen Menschen nicht frei von Vorurteilen, Interessen und Entwürfen in eine Situation hinein, aber diese intentionalen Mitbringsel »enthalten noch keine erschöpfende Antwort auf die Herausforderungen dieser Situation« (Joas 1996: 237). Die Situation steht uns dabei nicht als ein Objekt gegenüber, das erst sinnlich und verstandesmäßig zu erschließen wäre. Die Wahrnehmung der Situation beinhaltet bereits Reaktionspotentiale. Sie ist eine Art Auslöser für Antwortmuster, die auf früheren Erfahrungen beruhen. Die Situation ist uns »im Modus möglicher Handlungen (gegeben)« (Joas 1996: 233), sie aktiviert Erwartungen und augenblicklich abrufbare Reaktionsschemata. Das Handeln wird dadurch nicht determiniert, sondern dynamisiert. Wie reagiert der Handelnde in der Situation auf die Situation und auf das, was er in sie an Vorstellungen hineingebracht hat? Diese Frage ist immer eine offene. Webers Zweck/Mittel-Rationalität und Schütz' strikte schematische Unterscheidung zwischen Handlungsplan, Entschluss und Vollzug der Handlung durch das Handeln ist vom Standpunkt einer Handlungstheorie, die von der Situation und nicht von souveräner Subjektivität ausgeht, nicht aufrecht zu halten. »So verstanden, ist der Begriff der ›Situation‹ geeignet, an die Stelle des Zweck/Mittel-Schemas als erster Grundkategorie einer Handlungstheorie zu treten.« (Joas 1996: 235)

Das kreative Ich

Die Auffassung des Handelns als kreativ zieht die Frage nach sich, auf wen oder was diese Qualität zurückzuführen ist. Joas bringt hier George Herbert Mead ins Spiel. Der amerikanische Sozialpsycholo-

ge beantwortet die Frage nach der Quelle der Kreativität mit seinem Konzept des *I and Me* bzw. ›Ich‹ und ›ICH‹. Das Me definiert Mead als denjenigen Aspekt des Selbst, der die (durch Rollenübernahmen) verinnerlichten Erwartungshaltungen anderer enthält (vgl. Mead 1973: 216f.). Das I steht in der Meadschen Konzeption für die unmittelbar spontane »Reaktion des Organismus auf die Haltungen anderer« (Mead 1973: 218). Charakteristisch für die Reaktion des I sind die Attribute ›unvorhersehbar‹ und ›überraschend‹. Dieses unberechenbare Ich ist der Grund dafür, »daß wir uns niemals ganz unserer selbst bewußt sind, daß wir uns durch unsere eigenen Aktionen überraschen« (Mead 1973: 217). »Das ›Ich‹ liefert das Gefühl der Freiheit und Initiative« (Mead 1973: 121). Letztlich fasst Mead das I als eine Funktionsweise des Organismus: bewusstlos, impulsiv, triebhaft, Es-ähnlich, aber auch initiativ und schöpferisch. Verglichen mit dem selbstbewussten Super-Ich des neuzeitlichen Europas scheint hier das Pendel in Gestalt des I sehr weit in Richtung Körper auszuschlagen. Losgelöst aber vom bewussten Planen und Entwerfen kann das Handeln nicht mehr als sinnhaft gelten. Beide Handlungstheorien driften entgegengesetzten Polen zu: Die europäische tendiert sehr zur Reflexion, die amerikanische sehr zum Reflex. Hans Joas versucht diese beiden Theorietraditionen mit dem Konzept der Kreativität zu überwölben. In diesem Sinne fordert er, »Kreativität als eine analytische Dimension allen menschlichen Handelns aufzufassen« (Joas 1996:173). So erscheint das menschliche Handeln in einem neuen Licht – die Lichtquelle selbst ist allerdings nicht ganz so neu. Denn Joas entwickelt seinen Begriff des kreativen Handelns aus den abendländischen Kreativitätsmetaphern ›Ausdruck‹, ›Produktion‹, ›Revolution‹ und ›Leben‹. Das Phänomen der Improvisation bleibt in dieser Rekonstruktionskette außen vor; wie schon so oft in der Geschichte der westlichen Wissenschaft. Im Register des Buches *Die Kreativität des Handelns* ist das Wort Improvisation konsequenterweise auch nicht aufgeführt.

Ebenfalls wie Joas vom Begriff der Situation ausgehend, möchte ich nun versuchen, die hier im Zusammenhang mit der indischen und europäischen Musikkultur thematisierten Facetten des Improvisierens in ein handlungstheoretisches Modell zu integrieren.

Improvisation als handlungstheoretischer Grundbegriff

Den Thesen, dass jedes Handeln in einer Situation stattfindet und Kreativität »als Leistung innerhalb von Situationen« (Joas 1996: 190) ein Potential ist, das Handlungsprobleme lösen hilft, ist meiner Meinung nach unbedingt zuzustimmen. In der Tat: Krisensituationen machen mitunter erfinderisch und nicht selten enthalten sie für das handelnde Individuum auch Wachstums- und Entwicklungschancen. Diesen handlungstheoretischen Ansatz mit westlichen Werten wie Kreativität, Fortschritt, Freiheit, Individualität, Kunst und Demokratie in Verbindung zu bringen, muss für Mead, Dewey und nicht zuletzt auch für Joas sehr nahe liegend gewesen sein. Krise, Kreativität und Kunst verweben sich in ihren Interpretationen jedoch zu einem undurchsichtigen Wertgeflecht, das den Blick auf das Handeln an einem zentralen Punkt verstellt. Der Begriff der Kreativität scheint mir bei Joas allzu sehr die fast schon obsessive Fixierung des Westens auf das Schöpferische, Neue, Originelle zu bedienen (und die Schraube der sozialen Forderung nach Kreativität noch eine Windung weiter zu drehen). Indem Joas das menschliche Handeln als potentiell künstlerisch adelt, rückt seine Theorie in die Tradition ein, von der er sich eigentlich absetzen wollte. In Joas' *Kreativität des Handelns* erscheint der homo secundus deus nicht als souveräner Rationalist, sondern von seiner anderen Seite her: als Künstler, der aus der Situation heraus schöpferisch tätig wird.

Das reiche Bedeutungsspektrum des Begriffs Improvisation bietet hier möglicherweise einen Ausweg an, weil es neben dem Kreativen auch noch eine Reihe anderer Aspekte mit einbezieht. Mit Edward T. Hall »glaube (ich), dass in jeder menschlichen Tätigkeit ein Potential für Improvisation [...] steckt« (Hall 1992: 38). Das Improvisieren-Können ist eine Fähigkeit des Menschen, deren Erscheinungsform je nach Kultur, sozialer Rahmung und individuellem Vermögen variieren kann. Die Kontrastierung der Musikkulturen hat gezeigt, dass und wie das Improvisieren in kulturell geprägte Denk- und Handlungsweisen eingebettet ist. Vor dem Hintergrund dieses musiksoziologischen Kulturvergleichs, der für eine Theorie des Handelns natürlich nicht mehr als eine interkulturelle Heuristik sein kann, gilt es nun die Klärung der Bedeutungsdimensionen des Improvisationsbegriffes anzugehen – nicht um den Begriff der Improvisation auf seinen vermeintlich kleinsten inter- bzw. transkultu-

rellen Nenner zu bringen, sondern um die Universalität wie auch die Kulturrelativität des Improvisierens in einem Modell des Handelns zusammenzuführen, in dem Improvisation und Komposition in einem Wechselverhältnis aufeinander bezogen sind.

Vom Umgang mit dem Unvorhersehbaren

Für eine Improvisation müssen drei Voraussetzungen gegeben sein:

- erstens, dass man in einer Situation ist,
- zweitens, dass in dieser Situation Unvorhersehbares geschieht (bzw. geschehen soll),
- drittens, dass die Reaktion auf das Unvorhersehbare (bzw. die Produktion von Unvorhersehbarem) aus dem Moment heraus erfolgt.

Die Situation, das Unvorhersehbare und die unmittelbare Reaktion darauf sind keine objektiven, sondern subjektive Kategorien. Wie eine Situation definiert ist, was als unvorhersehbar gilt und wie reagiert wird, hängt davon ab, welchen Sinn der Handelnde seinem In-Situation-Sein verleiht und mit welchem Wissen und Können er den Gegebenheiten des Augenblicks begegnen kann. Das wiederum ist abhängig von der kulturellen Prägung, der sozialen Situiertheit und der individuellen Entwicklungsgeschichte des Handelnden. Meinungen zum Improvisieren gibt es dementsprechend sehr, sehr viele:

Wird der gerade nicht zuhandene Hammer durch ein funktionales Äquivalent ersetzt, dann ist das Improvisieren eine Mangelkompensationskompetenz. Jazzimprovisationen können als Ausdruck von Persönlichkeit gewürdigt werden. Manch frei improvisierender Musiker strebt nach Zuständen der Absichts-, Bindungs- und Regellosigkeit. Indische Musiker wiederum schätzen ihre Raga-Improvisation in aller Regel als spirituelle Erfahrung ein. Ob das Ich, ein Es oder etwas Göttliches für das Improvisieren verantwortlich gemacht wird, ist dabei genauso kultur- und kontextabhängig wie die Charakterisierung des Improvisierens als: Flow, Spiel, Wagnis, Rausch, Entscheidungskette, Suchprozess, kreatives Regel brechen, schöpferische Gestaltung des Hier und Jetzt, motorischer Automa-

tismus, lustvolle Selbsterfahrung, irrationales Sichttreibenlassen und des Ungleichen mehr.

Improvisation findet also nicht in einem sinnfreien Vakuum, sondern in kulturspezifischen Bedeutungszusammenhängen statt. Diese Kulturrelativität verweist wiederum auf etwas Universales: Jedwedes Improvisieren ist an Kompositionen rückgebunden; es geschieht nicht voraussetzungsfrei. Der Improvisierende erschafft sein Handeln schließlich nicht spontan aus dem Nichts, sondern er schöpft aus einem Repertoire vorkomponierter Handlungsmuster, die er (bewusst oder auch nichtbewusst) aus dem Stegreif situationsbezogen appliziert, variiert, kombiniert, modifiziert.

Das erklärt auch, warum sich die Augenblicksaktion der Improvisation ihrer Möglichkeit nach zwischen Chaos und Klischee bewegt. Wenn es schnell gehen muss, ist der Griff zur Phrase nahe-
liegenderweise die erste Wahl. Sind aber alle Formeln aufgebraucht, dann steigt die Chance auf Überraschungen.

Improvisation und Komposition bilden so gesehen keinen Gegensatz, sondern die beiden Pole eines Verhältnisses. Einerseits setzt das Nicht-voraus-sehbare (lat.: in-pro-videre) immer schon das Zusammen-Gefügte (lat.: com-ponere) voraus. Ohne vorgefertigte Situationsdefinitionen und abrufbereite Reaktionsschemata wären wir nicht nur erkenntnis- und handlungsunfähig, wir wären schlichtweg unfähig, etwas als unvorhersehbar zu erfahren – weil das Unvorhersehbare logischerweise immer etwas Vorausgesehenes zur Voraussetzung hat. So führt das Voraussehen und Vorausplanen immer wieder in ein Hier und Jetzt, das anders als erwartet ist. So entsteht zwischen Antizipation und aktuell Gegebenem ein Abstand, der Raum für Improvisationen lässt, in denen wiederum auf vorkomponierte Problemlösungen zurückgegriffen wird. Dieses dialektische Verhältnis zwischen Nichtvoraussehbarem und Zusammengefügtem ist ein steter Quell für die Reproduktion von Altbewährtem und die Produktion von Variabilität und Veränderung.

Wenn Unvorhergesehenes geschieht (oder geschehen soll), verschiebt sich das Handeln in Richtung Improvisation, geschieht nichts Unvorhergesehenes (oder soll nichts Unvorhergesehenes geschehen), dann verläuft das Handeln eher kompositionsorientiert. Beim improvisatorischen Handeln liegt der Schwerpunkt auf der Gegenwart, beim kompositionsorientierten auf der Vergangenheit. Das eine vom anderen loszulösen, scheint schwerlich möglich zu sein, »weil es sich streng genommen überhaupt nicht um isolierbare,

gegeneinander abgeschlossene Bereiche, sondern um eine Skala von Möglichkeiten handelt, eine Skala, auf der es sozusagen nichts als Übergänge und Zwischenformen gibt und deren Extreme, die absolute Komposition und die absolute Improvisation, sich ins Irreale, Ungreifbare verlieren« (Dahlhaus 1979: 15). Was Dahlhaus für die Musik behauptet, das gilt meiner Meinung nach für menschliches Handeln generell. Komposition und Improvisationen liegen nahezu immer in Mischverhältnissen vor. Zu welchem Pol das Handeln tendiert, hängt von den Umständen ab, und von der Einstellung.

»Dem typischen Improvisator [...] wird es schwer fallen, nach einem vorgefaßten Plane vorzugehen; und selbst in Fällen, wo er dies tut, wird sich seine improvisatorische Phantasie, sein improvisatorisches Temperament nur allzu leicht von den Fesseln eines im voraus festgelegten Gedankenganges befreien wollen.« (Ferand 1938:15)

Wer gerne improvisiert, wird an der detailgenauen Durchführung eines perfekt geplanten Handlungsentwurfs wenig Interesse haben. Auch der Macht seiner Gewohnheiten und dem routinenreproduktiven ›Und so weiter‹ des Alltags wird er nicht immer folgen wollen. Auf Gleiches immer wieder gleich zu reagieren ist seine Sache nicht. Er neigt eher dazu, auf das Gleiche immer wieder anders zu reagieren. Den Jazzmusiker Steve Lacy reizt die Improvisation, weil sie eine bestimmte Haltung provoziert: »Es hat etwas mit der ›Kante‹ zu tun. Immer am Rande des Unbekannten zu stehen und ständig zum Sprung bereit sein« (Lacy in Bailey 1987: 98).

Ob man Improvisationssituationen sucht oder meidet, ist jedoch nicht nur eine Frage der Haltung, sondern auch eine Frage der sozialen Atmosphäre. Jedenfalls macht es einen großen Unterschied, ob man nur für sich, oder in erster Linie für andere improvisiert. Die Präsenz anderer lädt die Situation mit Erwartungen auf. Diese Erwartungen bestimmen, ob bzw. in welchem Rahmen improvisiert werden kann, soll oder muss. Je nach dem, ob die Stimmung improvisationsfreundlich oder improvisationsfeindlich ist, wird die Handlungsorientierung des Improvisierenden zwischen Vorsicht und Vertrauen schwanken. Wie hoch ist die soziale Erwünschtheit des Improvisierens hier? Muss man Angst vor Fehlern haben? Sind die anderen offen und entgegenkommend? Oder nimmt jemand eine verunglückte Improvisation mit der Videokamera auf?

Dass und wie die Qualität der Improvisation von der Gegenwart anderer Menschen abhängt, hat schon Heinrich von Kleist in seiner

Schrift *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* beschrieben. »Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir [...] darüber zu sprechen« (Kleist 1978: 454). Die Gegenwart des anderen kann im Gespräch beflügelnd wirken und aus dunklen Vorstellungen klare werden lassen:

»[W]enn ich nur dreist damit den Anfang mache, (so prägt) das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist. Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen.« (Kleist 1978: 454)

Das Gelingen einer solchen Improvisation hängt maßgeblich von den spontanen Reaktionen ab, mit denen der andere uns auf unserem Gedankenweg begleitet. »Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht; und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben« (Kleist 1978: 454).

So gesehen könnte uns das Improvisieren in vielen Lebenslagen als eine Art sozialer Mäeutik dienen: »Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (Kleist 1978: 458). Wenn wir in diesem Sinne mehr über uns und unsere Mitmenschen erfahren wollen, dann sollten wir uns um eine für Improvisationen günstige Atmosphäre bemühen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bailey, Derek (1987): *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*. Hofheim: Wolke.

- Behne, Klaus-Ernst (1992): »Zur Psychologie der (freien) Improvisation«. In: Walter Fähndrich (Hg.), *Improvisation I*, Winterthur: Amadeus, S. 42-62.
- Bullerjahn, Claudia (2004): »Der Mythos um das kreative Genie: Einfall und schöpferischer Drang«. In: Claudia Bullerjahn/Wolfgang Löffler (Hg.), *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, Hildesheim et al.: Georg Olms Verlag, S. 125-162.
- Dahlhaus, Carl (1979): »Was heißt Improvisation?« In: Reinhold Brinkmann (Hg.), *Improvisation und neue Musik*, Mainz et al.: Schott, S. 9-23.
- Dhar, Sheila (2001): *The Cooking of Music*. New Delhi: Permanent Black.
- Ferland, Ernst (1938): *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*. Zürich: Rhein-Verlag.
- Frisius, Rudolf (1998): »Fixiertes und nicht Fixiertes: diesseits und jenseits des Klischees?« In: Walter Fähndrich (Hg.), *Improvisation III*, Winterthur: Amadeus, S. 9-46.
- Globokar, Vinko (1979): »Reflexionen über Improvisation«. In: Reinhold Brinkmann (Hg.): *Improvisation und neue Musik*, Mainz et al.: Schott, S. 24-41.
- Gruber, Gernot/Mausner, Siegfried (1994): »Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik«. In: Siegfried Mausner (Hg.), *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen*, Laaber: Laaber-Verlag, S. 47-54.
- Hall, Edward T. (1998): »Improvisation – Ein Prozess aus mehreren Ebenen«. In: Walter Fähndrich (Hg.), *Improvisation I*, Winterthur: Amadeus, S. 24-41.
- Hoffmann, E.T.A (1976): »Ritter Gluck«. In: ders., *Fantasiestücke in Callots Manier, Gesammelte Werke I*, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, S. 16-28.
- Joas, Hans (1996): *Die Kreativität des Handelns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jost, Ekkehard (1979): »Über Jazzimprovisation«. In: Reinhold Brinkmann (Hg.), *Improvisation und neue Musik*, Mainz et al.: Schott, S. 55-65.
- Kakar, Sudhir/Kakar, Katharina (2006): *Die Inder. Porträt einer Gesellschaft*. München: Beck.

- Khilnani, Sunil (2006): »Die Mannigfaltigkeit der Geschichte«. In: Claudia Wenner (Hg.), *Die Geister Indiens. Ein Kaleidoskop*, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 15-24.
- Kleist, Heinrich von (1978): »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«. In: ders., *Werke und Briefe in vier Bänden. Band 3*, hg. von Siegfried Streller, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, S. 453-459.
- Kurt, Ronald (2006a): »Max Weber und Indien. Perspektiven und Probleme der Kulturvergleichenden Musiksoziologie«. In: Jörn Rüsen (Hg.), *KWI-Jahrbuch 2005*, Bielefeld: transcript, S. 299-312.
- Kurt, Ronald (2006b): *Be A Medium. Teaching and Learning Indian Classical Music*. Dokumentarfilm mit deutschen Untertiteln, 45 Minuten, München: Allary Film TV & Media.
- Kurt, Ronald (2007): »Klangkulturen in Indien und Europa. Vom objektiven und subjektiven Sinn musikalischen Handelns«. In: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel*, Frankfurt a.M.: Campus, im Druck.
- Marx, Karl (1984): »Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band«. In Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke Band 23*, Berlin: Dietz.
- Mead, George Herbert (1973): *Geist, Identität und Gesellschaft aus dem Geist des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Moutal, Patrick (1991): *A Comparative Study of Selected Hindustani Ragas*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Nettl, Bruno (1974): »Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach«. In: *The Musical Quarterly Vol. LX, No.1*, S. 1-19.
- Nettl, Bruno (1998): »An Art Neglected in Scholarship«. In: Bruno Nettl/Melinda Russell (Hg.), *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago, London: University of Chicago Press, S. 1-23.
- Neuhoff, Hans (1995): *Yaman und Multani. Konstanz, Variabilität und Veränderung in zwei nordindischen Ragas*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Ranade, Ashok Da. (2002): *Hindustani Music*. New Delhi: National Book Trust.
- Riemann Musiklexikon (1967): *Sachteil*. Mainz et al.: Schott.

- Schütz, Alfred (2004): »Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie«. In: Martin Endreß/Joachim Renn (Hg.), *ASW II*, Konstanz: UVK.
- Shankar, Ravi (1969): *My Music, My Life*. New Delhi: Vikas Publishing House.
- Valéry, Paul (1989): *Cahiers/Hefte, Band 3*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Weber, Max (1973): »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis«. In: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen: Mohr.
- Weber, Max (2004): »Zur Musiksoziologie«. In: Christoph Braun/Ludwig Finscher, *MWG I/14*, Tübingen: Mohr.
- Wilson, Peter Niklas (1999): *Hear and Now: Gedanken zur improvisierten Musik*. Hofheim: Wolke.