

EINLEITUNG

RONALD KURT UND KLAUS NÄUMANN

Improvisieren ist menschlich. Weil das Leben zum Umgang mit dem Unvorhersehbaren herausfordert, ist das Improvisieren eine Kompetenz, die nicht nur in der Kunst, sondern auch im Alltag eine wichtige Rolle spielt. Jedes menschliche Handeln enthält ein Improvisationspotential. Wenn diese Annahme richtig ist, dann müsste der Begriff Improvisation ein Kernbegriff kulturwissenschaftlichen Denkens sein – allein: er ist es nicht, jedenfalls noch nicht.

Die Autorinnen und Autoren dieses Buches nähern sich dem Phänomen des Improvisierens aus sozial- und musikwissenschaftlicher Sicht. Nicht nur das Buch, auch jeder einzelne Beitrag ist interdisziplinär konzipiert. Mit diesem Perspektiven verbindenden Vorgehen möchten wir eine fachübergreifende Diskussion zum Thema Improvisation anregen.

Den Hintergrund dieses Sammelbandes bildet die Tagung *Menschliches Handeln als Improvisation*. Sie fand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projektes *Indien und Europa. Ein musiksoziologischer Kulturvergleich* im Januar 2007 am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen statt. Die Fokussierung auf sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven war durch diese Rahmung vorgegeben. Traditionell der Improvisation nahe stehende Handlungsfelder wie beispielsweise Theater und Tanz können hier deshalb nicht Gegenstand der Analyse sein. Wir meinen aber, dass insbesondere das Verhältnis von Musik und Gesellschaft einen interessanten Ansatzpunkt für improvisationsbezogene Fragestellungen bietet.

Als Medium kultureller, sozialer und individueller Sinnbildung ist die gesellschaftliche Relevanz der Musik kaum zu überschätzen. Offenkundig können Menschen Klängen Sinn verleihen. Welchen Sinn Menschen mit Klängen verbinden, ist jedoch eine offene Frage, die je nach Kultur, sozialer Praxis und biografischer Prägung un-

terschiedlich beantwortet werden kann. Kulturwissenschaftlich betrachtet birgt die Bedeutungsoffenheit der Musik gerade im Hinblick auf das Thema Improvisation viel versprechende Forschungsperspektiven. Welche Interessen, Ideologien und Ideale ranken sich um die Improvisation in der Musik? In welchen Bedeutungs- und Verwendungszusammenhängen steht improvisierte Musik in nicht-westlichen Kulturen? Welche Funktionen erfüllen musikalische Improvisationen? Wie und zu welchem Zweck lehrt und lernt man das Improvisieren? Wie sprechen und reflektieren Musiker und Wissenschaftler über Improvisationsprozesse? Welches sind die sozialen Möglichkeitsbedingungen von improvisatorischem Handeln im Allgemeinen und musikalischer Improvisation im Besonderen? Bietet die Analyse musikalischer Improvisation Anknüpfungspunkte für Theorien menschlichen Handelns? Die Beiträge dieses Buches bewegen sich im Sinnhorizont dieser Fragestellungen:

Ronald Kurt stellt in seinem Aufsatz »Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie« anhand von Kulturvergleichenden, soziologischen und musikgeschichtlichen Überlegungen die Relevanz des Improvisationsbegriffs für das Verständnis menschlichen Handelns heraus.

Oliver Kozlarek reflektiert in seinem Beitrag über »Theoretisch-begriffliche Anschlussstellen für ein Verständnis menschlichen Handelns als Improvisation«. Im Hinblick auf eine kulturwissenschaftliche Konzeptionierung des Improvisationsbegriffs wird gezeigt, dass und wie Cassirers Kulturbegriff Joas' Theorie des kreativen Handelns bereichern könnte.

In seinem Aufsatz »Die Form der Freiheit« untersucht Ulrich Bielefeld, wie sich im Laufe des letzten Jahrhunderts der soziale Sinn musikalischer Improvisation gewandelt hat. Ausgehend von Adornos Musiksoziologie zeigt der Autor, dass, bedingt durch die Wechselverhältnisse zwischen Musiker, Rezipient und Technik, der Improvisation im Spannungsfeld zwischen Selbstbestimmung und Regelkonformität immer wieder neue Bedeutungen zugewiesen werden.

In seiner Kulturvergleichenden Studie »>Es improvisiert< Improvisation in der nordindischen Kunstmusik« arbeitet Markus Schmidt die inner- und außermusikalischen Strukturprinzipien indischen Improvisierens als Ausdruck der Wertvorstellungen der hinduistisch geprägten, indischen Gesellschaft heraus.

In seinem Aufsatz »Improvisation: Über ihren Gebrauch und ihre Funktion in der Geschichte des Jazz« reflektiert Klaus Näumann über das vielgestaltige Verhältnis von Jazz und Improvisation und den daraus erwachsenden Problemen für die Gegenwart, in der die Jazz-Improvisation im universitären und schulischen Bereich mittlerweile einen festen Platz einnimmt.

Silvana K. Figueroa-Dreher fragt in ihrem Text »Musikalisches Improvisieren: Ein Ausdruck des Augenblicks« nach den subjektiven und intersubjektiven Möglichkeitsbedingungen improvisatorischen Handelns. Auf der Grundlage einer empirischen Analyse von Free-Jazz-Improvisationen argumentiert die Verfasserin im Rahmen ihrer kritischen Auseinandersetzung mit den Handlungstheorien von Schütz und Luckmann dafür, das Improvisieren als einen eigenständigen Typus des Handelns zu betrachten.

Stefan Orgass thematisiert in seinem Aufsatz »Improvisation als Merkmal und Gegenstand des Musikunterrichts« die Improvisation aus Sicht der Kommunikativen Musikdidaktik. Der Verfasser führt aus, unter welchen Voraussetzungen und in welcher Form Improvisation im Musikunterricht relevant sein kann.

Der Beitrag von Constanze Rora handelt »Vom Sinn der Improvisation als Spiel«. Die Autorin geht in musikpädagogischer Perspektive auf den >Mythos Improvisation< ein und stellt im Anschluss daran die Nähe zwischen Improvisation und Spiel und die Bedeutung der Improvisation für den individuellen Selbstbildungsprozess heraus.

Dass sich Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler – unabhängig davon, ob sie sich der historischen, der vergleichenden, der systematischen Musikwissenschaft oder der Musikpädagogik zurechnen –, mit Improvisation beschäftigen, scheint eine Selbstverständlichkeit zu sein. Tatsächlich aber hat es lange gedauert bis sich die gering geschätzte Improvisation gegenüber der hoch geschätzten Komposition zu behaupten begann und schließlich als musikwissenschaftliches Thema Anerkennung fand. Dass sich Sozialwissenschaftlerinnen und Sozialwissenschaftler *nicht* mit dem Thema Improvisation beschäftigen, scheint ebenfalls eine Selbstverständlichkeit zu sein. So wie das Denken insbesondere der historischen Musikwissenschaft von den Kategorien Komposition und Werk beherrscht wurde (und zum Teil noch immer wird), so ist auch in durchaus vergleichbarer Weise die Geschichte der Soziologie geprägt von Begriffen, die der durchorganisierten Ordnung

und/oder dem souveränen schöpferischen Subjekt höchste Wertschätzung beimessen. Diese Leitkategorien legen es nahe zu übersehen, dass Ordnung nur das halbe Leben ist und dass menschliches Handeln sich nicht auf das Realisieren von Entwürfen reduzieren lässt. Bis heute gibt es in der Soziologie keinen Theorieansatz, der menschliches Handeln mit dem Vermögen zu improvisieren in Verbindung bringt.

In den Texten zum Thema Improvisation, die in den letzten Jahren veröffentlicht wurden, dominieren musikwissenschaftliche Perspektiven. Aber auch andere Disziplinen nehmen Teil am Improvisationsdiskurs: Theater-, Kunst- und Tanzwissenschaft, Psychologie, Linguistik, Architektur etc. Alle mischen ihre Stimme ein – fast alle, wie gesagt, soziologische Beiträge liegen bislang keine vor (vgl. hierzu beispielhaft die von Walter Fähndrich herausgegebene Reihe *Improvisation I bis V*; Fähndrich 1992, 1994, 1998, 2001, 2003). Wir würden uns freuen, wenn dieses Buch den Anfang vom Ende soziologischer Diskursabstinenz markierte. Anknüpfungspunkte für die Soziologie gibt es viele. Schon vor Jahrzehnten schlug Carl Dahlhaus vor, Improvisation als eine »kulturwissenschaftliche Kategorie« aufzufassen (Dahlhaus 1979: 23), die nur im Kontext von Geschichte und Gesellschaft angemessen zu definieren sei. In diesem Sinne betont auch Bert Noglik, dass sich Improvisationen nicht in einem »kulturellen Vakuum« abspielen (Noglik 1992: 116). Aus soziologischer Sicht wäre demgemäß also nicht zu fragen, was Improvisation als solche ist, sondern was Menschen als Mitglieder bestimmter Gemeinschaften praktisch und theoretisch unter Improvisation verstehen.

Im weiten Spektrum dieser Verstehensweisen ist unter anderem die Meinung zu finden, dass sich das Improvisieren wissenschaftlich nicht erfassen lasse. So schreibt der Musiker Derek Bailey in der Einleitung seines Buchs *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*:

»Improvisation ist ständig im Fluss, niemals stabil und festgeschrieben; sie entzieht sich exakter Beschreibung und Analyse, sie ist von Hause aus unakademisch. Mehr noch: Jeder Versuch, Improvisation zu beschreiben, stellt in gewisser Weise eine Verfälschung dar, denn der Wesenskern spontaner Improvisation läuft dieser Absicht zuwider und steht im Gegensatz zum Gedanken der Dokumentation.« (Bailey 1987: 7)

Mythologisierende Denkverbote motivieren Reflexionen. Ob bzw. inwieweit sich das Improvisieren akademischer Reflexion entzieht, wird hier soziologisch und musikwissenschaftlich zu prüfen sein. Dabei ist nicht auszuschließen, dass Bailey Recht behält und sich die Wissen wollende Hinwendung zur Improvisation als orphischer Bezug entpuppt (vgl. Högrefe 2006). Die Musik eröffnete Orpheus die Möglichkeit, seine geliebte Eurydike aus dem Schattenreich des Todes in die Oberwelt zurückzuführen. Doch das Wissen wollen ließ ihn scheitern. So wie Orpheus Eurydike verlor, indem er sich Vergewisserung suchend nach ihr umsah, so könnte auch der Versuch, das flüchtige Phänomen der Improvisation mit wissenschaftlichen Mitteln begreifen zu wollen, den Gegenstand unseres Erkenntnisinteresses zum Verschwinden bringen. Wie gewonnen, durch die Kunst, so zerronnen, durch die Wissenschaft. Auch auf die Gefahr hin, dass die Improvisation nun für immer in das dunkle Schattenreich des Unfassbaren und Unverstehbaren zurückweicht, wollen wir hier eine erste Bezugnahme wagen und den Beiträgen dieses Bandes einige Assoziationen zur Etymologie des Wortes ›Improvisation‹ voranstellen.

Das Wort ›Improvisation‹ entstammt dem Lateinischen ›improvisus‹ und lässt sich in drei Sinneinheiten zerlegen: ›Im‹ – ›pro‹ – ›videre‹. ›Videre‹ heißt ›sehen‹, ›pro‹ bedeutet hier ›vor‹ und impliziert einen Zukunftsbezug, ›im‹ ist eine Negation und lässt sich ins Deutsche als ›nicht‹ oder ›un‹ übersetzen (vgl. Widmer 1994: 9f.). In der Verbindung der drei Worte ›nicht‹ – ›vor‹ – ›sehen‹ wird ein Sehen verneint, das sich auf Zukünftiges bezieht. Das leuchtet unmittelbar ein: wir wissen nicht, wie es weitergeht. Dieses Nichtwissen deutet aber auch ein Wissen an, nämlich das Wissen, dass wir nicht wissen, was zukünftig der Fall sein wird. Die Zukunft ist ungewiss. Mit dieser Gewissheit müssen wir leben.

Nicht wissend wie es weitergeht, können wir nur ahnen, was geschehen wird. Wir überschreiten in unseren Gedanken die Gegenwart in Richtung Zukunft und nehmen diese dadurch hypothetisch vorweg. So gehen wir der prinzipiell ungewissen Zukunft mit Antizipationen entgegen. Diese Zukunftsvorzeichnungen bilden den Sinnhorizont für die Ausrichtung unserer Lebenspläne. In diese vorentworfene Zukunft hinein handeln wir. Das unterscheidet Marx zufolge den Menschen vom Tier:

»Eine Spinne verrichtet Operationen, die denen des Webers ähneln, und eine Biene beschämt durch den Bau ihrer Wachszellen manchen menschlichen Baumeister. Was aber von vornherein den schlechtesten Baumeister vor der Biene auszeichnet, ist, daß er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut. Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn desselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war.« (Marx 1984: 193)

Dass wir uns selbst immer schon planend und projektierend voraus sind, ist sicher wahr, aber daraus folgt nicht zwangsläufig, dass jeder Bau die Realisierung seines Bauplans ist. Das Problem ist: meist kommt es anders als wir dachten. Oft ereignet sich etwas, das wir nicht vorhergesehen haben – wobei der Vorgriff des Vorhersehens als logische Voraussetzung für das Unvorhergesehene fungiert. Nur so ist es überhaupt möglich, dass wir überrascht werden können, von Ereignissen, von anderen und nicht zuletzt auch von uns selbst. Das Unvorhersehbare ist so gesehen eine Erwartungsenttäuschung, die Negation einer Transzendenz.

Das Unvorhersehbare hat eine andere Qualität, wenn Zukunftsantizipationen nicht lückenlos und präzise, sondern umrisshaft und vage sind. Je ungefähre die Zielsetzungen und Handlungspläne, desto mehr müssen wir nolens volens das Unvorhersehbare in unser Handeln mit einbeziehen. Wir suchen dann die Situation, in die wir uns begeben haben bzw. in die wir irgendwie hineingeraten sind, nach Zwecken, Mitteln, Risiken und Chancen ab. Hier, wenn wir den Unwägbarkeiten des Lebens erwartungsoffen gegenüber treten, zählen wir auf das Unvorhersehbare – im anderen Fall, wenn wir der perfekten Realisierung detailgenauer Pläne entgegenstreben, müssen wir mit dem Unvorhersehbaren rechnen (indem wir beispielsweise Versicherungen abschließen).

Zurück zur Etymologie. Das lateinische ›improvisus‹ hat Eingang ins Italienische (›improvvisare‹), Französische (›improviser‹, ›improvisite‹) und Englische (›improvise‹) gefunden, nicht aber ins Deutsche. Das deutsche Wort, das dem Ausdruck ›Improvisation‹ sinngemäß am nächsten steht, lautet ›Stegreif‹. Das Wörterbuch der Brüder Grimm widmet ihm neun Spalten (vgl. Grimm 1999: 1386-1394).

Der Stegreif ist der Steigbügel des Reitpferdes. Das ist der sachliche Bedeutungskern eines vielschichtigen Bedeutungsfelds. Es reicht vom Grobmotorisch-Kriegerischen bis zum Feinsinnig-Künst-

lerischen. Jacob und Wilhelm Grimms Erläuterungen bleiben zunächst auf den Bereich des Reitens bezogen: »sich im stegreif nehmen« bedeutet »sich auf reyterei legen, vom Sattel leben«, »als berittener wegelagerer vom strassenraub leben« (ebd.: 1389). Vom Bedeutungsfeld des Reitens ausgehend betonen die Grimms dann den bildlichen Sinn: »aus dem stegreife, ohne große vorbereitung, ohne lange überlegung, keck, eilig, gleichsam, wie der fröhliche reitersmann schnell noch etwas erledigt, auch wenn er schon im Sattel sitzt und ohne abzusteigen« (ebd.: 1390). Die nächste Bedeutungsübertragung führt vom Rittertum ins Bürgertum. Aus dem Stegreif sprechen heißt »ohne grosse vorbereitung und ohne manuscript« (ebd.: 1391). Aus dem Stegreif schreiben heißt »ohne große vorbereitung keck seine ansichten niederschreiben« (ebd.: 1391). Die Kunst darf schließlich auch nicht fehlen. Goethe: »wenn der hauptbegriff gegeben war, so arbeitete der künstler wohl auch aus dem stegreife« (ebd.: 1391). Für die Musik wird E.T.A. Hoffmann zitiert: »er weiss einen gegebenen satz aus dem stegreif so oft man will, und in allen Tönen abzuändern« (ebd.: 1391). Im Zusammenhang mit Shakespeare und Theater taucht sogar das Wort ›improvisieren‹ auf: »stegreifschauspielkunst, die improvisiert« (ebd.: 1392). An anderen Stellen wird es genannt, um als Äquivalent für ›improvisator‹ die deutschen Ausdrücke ›stegreifdichter‹ und ›stegreifredner‹ anzuführen (vgl. ebd.: 1393f.). Von der Kunst führt der Weg dann wieder zum Alltag zurück, wenn das Wort ›Stegreif‹ zur Beschreibung einer bestimmten Lebensweise herangezogen wird: »aus dem stegreif leben, d.h. ohne das künftige stark zu bedenken, ohne bestimmten lebensplan« (ebd.: 1392).

Die genannten Verwendungsweisen des Wortes ›Stegreif‹ verweisen darauf, dass Menschen im Prozess des Handelns ohne große Vorbereitung – aber nicht gänzlich ohne Vorbereitung! – produktiv sein können. Das für die Improvisation Entscheidende ist hier, dass der Handelnde dem Jetzt das Ja-Wort gibt und im Angesicht des Augenblicks auf selbst gesetzte, situativ sich ergebende oder von anderen auferlegte Ansprüche so schnell und so angemessen wie möglich zu antworten versucht.

Für eine Definition des Improvisationsbegriffs ist diese Einleitung sicherlich nicht der rechte Ort. Den folgenden Bestimmungsversuch möchten wir den Lesern dieses Buches gleichwohl nicht vorenthalten. Ob die improvisierte Improvisationsdefinition des Saxophonisten Steve Lacy nicht doch eher als Aufführung eines

durchkomponierten Werks zu verstehen ist, bleibt hier dahingestellt. Der Anekdote zufolge wurde Lacy gebeten, aus dem Stegreif in 15 Sekunden zu beschreiben, was den Unterschied zwischen Komposition und Improvisation ausmache.

»In 15 Sekunden zusammengefasst, besteht der Unterschied zwischen Komposition und Improvisation darin, dass man bei der Komposition so viel Zeit hat, wie man sich nur wünscht, um sich zu entscheiden, was man in 15 Sekunden sagen will; während einem bei der Improvisation 15 Sekunden zur Verfügung stehen.« (Lacy in Fährndrich 1994: 82)

In ebendiesem Sinne möchten wir uns nun in 15 Sekunden bei den Autorinnen und Autoren dieses Buches, der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), dem Kulturwissenschaftlichen Institut (KWI) und dem transcript-Verlag, insbesondere bei Karin Werner und Jörg Burkhard, für ihr Mitwirken bedanken.

Literatur

- Bailey, Derek (1987): *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*. Hofheim: Wolke.
- Dahlhaus, Carl (1979): »Was heißt Improvisation?« In: Reinhold Brinkmann (Hg.): *Improvisation und neue Musik*, Mainz et al.: Schott, S. 9-23.
- Fährndrich, Walter (Hg.) (1992): *Improvisation I*. Winterthur: Amadeus Verlag.
- Fährndrich, Walter (Hg.) (1994): *Improvisation II*. Winterthur: Amadeus Verlag.
- Fährndrich, Walter (Hg.) (1998): *Improvisation III*. Winterthur: Amadeus Verlag.
- Fährndrich, Walter (Hg.) (2001): *Improvisation IV*. Winterthur: Amadeus Verlag.
- Fährndrich, Walter (Hg.) (2003): *Improvisation V*. Winterthur: Amadeus Verlag.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (1999): *Deutsches Wörterbuch, Band 17*. München: dtv.
- Hogrebe, Wolfram (2006): »Orphische Bezüge«. In: ders., *Echo des Nichtwissens*, Berlin: Akademie Verlag, S. 144-155.
- Marx, Karl (1984): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. (MEW 23)*. Berlin: Dietz Verlag.

- Noglik, Bert (1992): »Improvisation als kulturelle Herausforderung«. In: Walter Fähndrich (Hg.), *Improvisation I*, Winterthur: Amadeus Verlag, S.112-132.
- Widmer, Peter (1994): »Aus dem Mangel heraus«. In: Walter Fähndrich (Hg.), *Improvisation II*, Winterthur: Amadeus Verlag, S. 9-20.

