

(Frei) improvisierte Musik in der Musikwissenschaft? : Aufgaben und Möglichkeiten einer aufgeklärten Geisteswissenschaft

Autor(en): **Polaschegg, Nina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 113

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927539>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

(Frei) improvisierte Musik in der Musikwissenschaft?

Aufgaben und Möglichkeiten einer aufgeklärten Geisteswissenschaft¹

Nina Polaschegg



Improvisation von Marc Spiekermann. Foto: zVg/Pro Litteris

«This universe, unlike the physical universe, presumably the effect of one primal cause, or «big bang», is an endless series of little bangs, in which new universes are constantly being created. The new universe may appear to follow smoothly from the old one, or it may have nothing to do with it.

In this way improvisation resembles real life in the real world, unlike most written music, in which the interruptions of real life have been edited out.»

Frederic Rzewski

Dies schreibt Frederic Rzewski in seinem Aufsatz *Little Bangs. Towards a Nihilist Theory of Improvisation* im Jahr 2000.²

Davon abgesehen, dass er zuvor schreibt, Improvisation habe eben keine kausale Ursache, ist dieser Aufsatz ein gutes Beispiel dafür, dass es beim Schreiben über Improvisation nicht ausreicht, nur die pure Lust an impressionistischer Assoziation und messianistischer Weltanschauungsphraseologie zu

verbreiten. Improvisierte Musik soll nach Rzewski der Weltverbesserung dienen, sie sei ein Vorbild für gesellschaftliche Strukturbildung der Zukunft. Zudem wird sie als spontan und ekstatisch beschrieben, mit zwei Begriffen, die, vage genug, den Prozess musikalischen Gestaltens beschreiben, jedoch noch nichts über ästhetische Qualitäten aussagen – es sei denn, man verstünde, hierin letztlich Carl Dahlhaus' Werkbegriff als Negativum lesend, Spontaneität und Ekstase als Quasi-Gleichzeitigkeit von Einfall und klanglicher Realisation schon per se als ästhetisches Kriterium.

Rzewskis Zitat steht hier als ein, zugegeben, extremes Beispiel dafür, wie über frei improvisierte Musik zuweilen immer noch geschrieben wird. Dass Rzewski noch im Jahre 2000 den Kurzschluss einer Gleichsetzung von (Free) Jazz und politischem Engagement oder allgemeiner von Nischenkultur und subversiver Kultur bemüht, ist ein weiterer Hinweis auf eine eingeschränkte Sichtweise auf (frei) improvisierte Musik. Das Zitat zeigt aber, in welchem Fokus (frei) improvisierte Musik oft steht: eher sozio-kulturell orientiert. So sind es denn auch ein Soziologe und ein Jazzforscher, die voll des Lobes die (frei) improvisierte Musik in der Musikwissenschaft schon fest verankert zu sehen meinen:

«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.»³

Doch stimmt dies tatsächlich?

(Frei) improvisierte Musik in der Musikwissenschaft. Das bedeutet bis heute vor allem eine akribische Suche nach Einzelgängern in der Forschung. Im Folgenden sollen exemplarisch einige der wichtigsten dieser Einzelforschungen, die sich leider bislang eher selten aufeinander beziehen, vorgestellt

werden, um zu sehen, inwieweit die (freie) Improvisation als Forschungsgebiet in den Musikwissenschaften etabliert ist. Nach einem kurzen Blick in musikwissenschaftliche Nachschlagewerke und einem Exkurs zur Situation der Vermittlung von (freier) Improvisation an Musikhochschulen und in die musikpädagogische Forschung folgen in diesem Artikel Beispiele aus der Jazzforschung, der Musikpsychologie und -soziologie sowie der historischen Musikwissenschaft, konkret der Analyse (freier) Improvisation.

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE HANDBÜCHER UND LEXIKA

Werfen wir als Erstes einen Blick in einige der einschlägigen musikwissenschaftlichen Handbücher, konkret ins *Handbuch der musikalischen Terminologie*, die *MGG* und den *New Grove*.

Markus Bandur übernimmt im *Handbuch der musikalischen Terminologie* (2002) fraglos die kritischen Haltungen diverser Komponisten wie Boulez oder Stockhausen improvisierter Musik gegenüber. Auch Carl Dahlhaus' Werkbegriff (der schliesslich auch im Hinblick auf die Kompositionsgeschichte der vergangenen 50 Jahre nicht mehr eins zu eins seine Gültigkeit haben kann) und seine Improvisationskritik werden unhinterfragt erwähnt, ohne sonst auch nur eine einzige Arbeit zu nennen oder auf die Entwicklung dieser Musik zu verweisen.

Die Herausgeber der *MGG* haben Rudolf Frisius mit dem Artikel über (freie) Improvisation betraut. Frisius ist vor allem als Spezialist für Stockhausens Musik und elektronische Musik bekannt. Auch hat er an anderen Stellen kundig über das Verhältnis von notierter und nicht-notierter Musik geschrieben, wobei die Improvisation ebenso wie elektronische Musik im Zentrum stand.⁴ In seinem *MGG*-Artikel gibt er einen sorgfältigen Überblick über die Anfänge des freien Improvisierens, die sich aus der komponierten Musik und in Wechselwirkung mit ihr seit den 1960er Jahren entwickelt haben. Der Free Jazz als eine zweite Hauptquelle bleibt allerdings ebenso im Wesentlichen ausgespart wie die gesamte differenzierte Entwicklung und Ausdifferenzierung dieser Musik in verschiedene stilistische Ausprägungen bis heute.

Breiter gefächert im Hinblick auf Stilkunde ist der von Bruno Nettle, Paul Griffith, Barry Kernfeld und anderen verfasste Artikel im *New Grove*. Griffith nennt die seit den 1950er Jahren ausdifferenzierte «westliche Kunst-Improvisation» eine eigenständige künstlerische Entwicklung, für die es keine speziellen, allgemein fixierten Regeln gibt, sondern deren Regeln (auch implizite Regeln) je nach Improvisationsstil verschieden entwickelt werden (müssen). Er versucht damit eine Kurzbeschreibung dieser Musik, die sich weder an einem alten Werkbegriff orientiert noch die Improvisation abwertet.

Positiv fällt als nächstes Beispiel Barry Kernfelds Artikel im *New Grove Jazz* auf. Er unterscheidet zwischen Jazz und freier Improvisation und benennt, darin vergleichbar mit Paul Griffith, Zusammenhänge und eigenständige Entwicklungen.

In anderen deutschsprachigen Handbüchern kommt «freie Improvisation» zum Teil als Stichwort gar nicht vor. Als gleichwertiges Forschungsgebiet, vor allem als künstlerisches

Gestalten vielfältiger, auch stilistischer Ausprägung, wird Improvisation in den beiden deutschsprachigen Handbüchern entweder nicht angesehen (*Handbuch der musikalischen Terminologie*) oder ist noch zu wenig bekannt (*MGG*).

Gilt die (frei) improvisierte Musik also immer noch als Stiefkind in der Musikwissenschaft? Es scheint so. Warum? Der improvisierten Musik als nicht-notierter Musik mit Kunstanspruch mangelt es an traditionellen Werk-Kriterien: *frei* improvisierte Musik ist nicht notiert oder fixiert, sie ist nicht im Detail reproduzierbar, sie ist beim erstmaligen Hören nicht immer überschaubar, es gibt kein Individuum als Werkschaffenden, dem ein Interpret gegenübersteht. Beim Versuch, diese Musik mit traditionellen musikwissenschaftlichen Kriterien zu beschreiben, zu analysieren und zu werten, hat die Musikwissenschaft mit «Verlustängsten» zu kämpfen, nämlich eben diese musikwissenschaftlichen Kriterien nicht anwenden zu können und damit zu verlieren. Kriterien wie die Interpretation als Reproduktion des «Wesens» eines Musikwerkes, die Nachprüfbarkeit der Interpretation durch die Möglichkeit, den Notentext zu lesen und einem solcherart «reproduzierbaren Werk» ein alleiniges Schöpfer-Individuum zuzuordnen zu können; all diese Kriterien lassen sich nicht anwenden.

Nicht-notierter (Improvisations-)Musik mangelt es also an tradierten Werkkriterien, aber: «Will Musikwissenschaft ihren Anspruch bewahren, für den analytischen Kommentar und die kritische Reflexion <der> Musik zuständig zu sein, wäre es nur angemessen, wenn die veränderten Prämissen musikalischer Produktion zum Anlass des Nachdenkens über neue Deutungsmodelle für eine neue, andere Musik würden.»⁵ Das schrieb Peter Niklas Wilson im Jahr 1999. Gut zehn Jahre später stellt sich nun die Frage, wo man improvisierte Musik in musikwissenschaftlicher Literatur und wo man improvisierte Musik an Ausbildungs- und Forschungseinrichtungen findet, wenn auch als Nische.

EXKURS: VERMITTLUNG VON (FREIER) IMPROVISATION AN MUSIKHOCHSCHULEN

Machen wir einen Exkurs an die Musikhochschulen. In der praktischen Ausbildung ist das Improvisieren höchstens im Jazz oder der Historischen Aufführungspraxis existent. *Freies* Improvisieren allerdings spielte keine Rolle, einige kleine und kurzlebige Ausnahmen in den 1970er Jahren ausgenommen. Inzwischen gibt es nachhaltigere Ausnahmen. In Basel befindet sich die erste Hochschule, an der freies Improvisieren als Aufbaustudiengang Eingang ins Hochschulangebot fand. Seit 1991 gibt es einen solchen Aufbaustudiengang auch an der Hochschule in Leipzig. Hier allerdings werden zusätzlich auch regelgebundene Formen des Improvisierens unterrichtet. An der Musikuniversität Wien ist das Wahlfach Improvisation an die Musikpädagogik angebunden. Es wird gut angenommen, Hauptfach-Instrumentalstudierende finden aber bislang noch sehr selten den Weg in die praktischen Ensembleworkshops oder das Improvisations-Ensemble 3000. Das liegt nicht an mangelnder Information, sondern am Image, das die

Improvisation in der Musikausbildung immer noch hat. Selbst dann, wenn, wie in Wien, so namhafte Improvisatorinnen und Improvisatoren wie Manon-Liu Winter, Franz Hautzinger, Burkhard Stangl oder Gunther Schneider unterrichten. Improvisation im Instrumentalunterricht wird vor allem als Vorübung, als pädagogisches Instrument für den Anfangsunterricht geschätzt, nicht aber als eigenständige Kunstausbildung. Dies übrigens nicht nur in Wien. Improvisation dient der «Vorbereitung», dem spielerischen Lernen, der «Hinführung» zur zeitgenössischen Musik, aber auch dazu, soziales Handeln, einen kommunikativen Umgang im Ensemble zu erlernen. Das heißt, Improvisation wird als Methode angesehen, nicht als eigene Kunstrichtung. Doch erste Erfolge sind zu verzeichnen, etwa an der Bruckneruniversität Linz. Dort müssen die Studierenden im Konzertfach und in Instrumentalpädagogik zwei Semester lang Improvisationskurse besuchen. Für die Studierenden besteht Wahlfreiheit, ob sie dabei gebundene Improvisation oder freie Improvisation belegen. Zusätzlich ist im Masterstudiengang ein Modul Improvisation eingerichtet worden.

Die Schweiz scheint im deutschsprachigen Vergleich relativ offen gegenüber Improvisationsvermittlung an Hochschulen zu sein. An der Hochschule für Musik Basel, wo Improvisation auch als veritables Forschungsfeld gepflegt wird, leiten, in der Nachfolge von Walter Fähndrich nun Fred Frith und Alfred Zimmerlin den Masterstudiengang Freie Improvisation. Auch in Bern und Zürich wird Improvisation in unterschiedlicher Form vermittelt. Neben Basispflichtstunden für Studierende aller (musikalischer) Fachbereiche gibt es die Möglichkeit, Improvisation als Wahlfach oder, wie in Zürich, im Rahmen eines interdisziplinären Aufbaustudiengangs zu belegen. Zum Teil hängt es von den jeweiligen Lehrenden ab, ob eher idiomgebundene oder «freie» Improvisation unterrichtet wird. Zentral ist allerdings auch, sich nicht auf enge Formen «freien» Improvisierens zu beschränken, sondern Improvisation immer auch

im Spannungsfeld und in Wechselwirkung mit Komposition, der Arbeit mit Konzepten bzw. transmedial zu denken.

«Statt Wehrpflicht – Improvisierpflicht!»: Mit diesem Slogan warb Dieter Glawischnig jahrelang. Der Pianist und ehemalige Leiter der NDR-Bigband hat den Jazzstudiengang an der Musikhochschule Hamburg aufgebaut. Vor kurzem endlich fruchtete sein Bemühen. Das Fach Improvisation wurde mit Pflichtwochenstunden für jeden Studierenden eingeführt, allerdings findet bislang noch kein Unterricht statt. Dabei können die Studierenden wählen, ob sie eine gebundene Form des Improvisierens erlernen oder sich der freien Improvisation widmen wollen. Kriterien der Vermittlung obliegen den einzelnen, jeweils mit Lehraufträgen betrauten Improvisatoren. Stilkunde, Geschichte der Improvisation oder eine Anbindung an musikwissenschaftliche Forschungen zur (freien) Improvisation sind bislang jedoch nicht geplant.

In der Musikdidaktik promovierte Reinhard Gagel zum Thema *Improvisation als soziale Kunst. Grundlagen für den didaktischen Umgang mit dem Unerhörten* (Mainz: Schott 2010). Dabei untersucht er Improvisations-Prozesse anhand von Emergenz- und Systemtheorie. Gagel ist nicht nur Pädagoge, sondern als Pianist aktiver Improvisator. Improvisation ist in seinem Unterricht wie in seiner Forschung daher weit mehr als nur eine Vermittlungsmethode.⁶ Vereinzelt finden sich auch aktuelle wissenschaftliche Aufsätze zum Thema «Improvisation und Pädagogik», etwa von Stefan Orgass.⁷ Praktische Anleitungen gibt es schon seit den 1970er Jahren. Die Musikerin, Improvisatorin und Pädagogin Lili Friedemann war eine der wichtigsten Vertreterinnen der Gruppenimprovisation im Unterricht.⁸

In der Musiktherapie spielt die Improvisation eine bedeutende Rolle. Da sie dort allerdings zweckorientiert kunstunabhängig, funktional eingesetzt wird, soll an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen werden.



Walter Fähndrich (rechts) mit Studierenden aus dem Studiengang Freie Improvisation an der Hochschule für Musik Basel, 2009. © Ute Schendel

In der künstlerischen und pädagogischen Vermittlung scheint (freies) Improvisieren primär als Methode angesehen zu werden. *Freie* Improvisation als eigenständige Form musikalischer Kunstausübung zu unterrichten oder über deren Vermittlung zu forschen, ist (noch zumindest) eine Ausnahme.⁹ In den verschiedenen Disziplinen der Musikwissenschaft sieht es letztlich ähnlich aus.

MUSIKWISSENSCHAFTEN

Kehren wir zurück zur Musikwissenschaft, zum Ist-Zustand der musikwissenschaftlichen Forschung über (frei) improvisierte Musik. Der Bereich (frei) improvisierte Musik scheint in der Musikwissenschaft nicht grundsätzlich ein Fremdkörper zu sein. Immer wieder finden sich einzelne Forschende, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen. Eine Auseinandersetzung mit (frei) improvisierter Musik findet sich in verschiedenen Disziplinen: der Jazzforschung, der Musiksoziologie, der Musikpsychologie und in Ansätzen auch in der historischen Musikwissenschaft. Auffallend ist die immer noch anhaltende Tendenz, zwischen Free Jazz als jazzgebundener Improvisation und freier Improvisation, die an die Neue Musik angekoppelt ist, zu unterscheiden. Das heisst, im Allgemeinen beschäftigen sich Forschende entweder mit von ihnen als Free Jazz beschriebener Musik, bezeichnenderweise meist aus den systematischen Disziplinen und der Jazzforschung (in der dann implizit auch klare Grenzen zu anderen Strömungen freien Improvisierens jenseits des Free Jazz gezogen werden), oder mit improvisierter Musik, die vor allem in der historischen Musikwissenschaft aus der Entwicklung zeitgenössischen Komponierens der 1960er Jahre abgeleitet wird. (Frei) improvisierte Musik scheint immer noch zwischen den Stühlen der Disziplinen hin- und hergeschoben zu werden. Für die einen ist sie – im Sinne der traditionellen Musikwissenschaften – kein «richtiger» Jazz, die anderen ordnen sie als nicht-notierte Musik automatisch der Populärmusik zu. Jazzforscher beschränken sich vorwiegend auf die Untersuchung des (enger gefassten) Free Jazz.¹⁰ Einige Forscher aus der historischen Musikwissenschaft orientieren sich mehr oder weniger an einem (wenngleich modifizierten) tradierten Werkbegriff und an der freien Improvisation im Spannungsfeld des Komponierens der 1960er Jahre.¹¹ Peter Niklas Wilson hingegen, sowohl Jazzforscher als auch Spezialist im Bereich zeitgenössischer komponierter Musik, stellte in seinen Aufsätzen und Büchern grundlegende Fragen auch nach einem neuen Werkbegriff und beschrieb die (frei) improvisierte Musik ohne versteckte Vereinnahmungen als (Free) Jazz oder «Neue Musik» – und betonte zudem die Vielfalt der Spielidiome dieser Musik.¹²

JAZZFORSCHUNG

Beginnen wir mit der Jazzforschung, die das Improvisieren als zentrales Merkmal des Jazz ansieht. Geforscht wird sozialgeschichtlich und analytisch, vor allem höranalytisch, mit



Peter Glawischnigs Slogan: «Statt Wehrpflicht – Improvisierpflicht!»

Foto: Peter Purgar

Schwerpunkt auf Jazzimprovisation, also auf regelgeleiteter Improvisation. Bei frei improvisierter Musik wird der Free Jazz zum Forschungsgegenstand gemacht, meist die Musik der sechziger, siebziger und des Anfangs der achtziger Jahre. Auch dabei wird meist sozialgeschichtlich geforscht¹³, nur gelegentlich auch ansatzweise analytisch vorgegangen. Dietrich Noll begann schon im Jahr 1977 auf der Basis von Höranalysen Kriterien zur Beschreibung und Analyse frei improvisierter Musik (vor allem, aber nicht nur des Free Jazz) zu entwickeln. Auf diese Untersuchung wird weiter unten im Abschnitt «Analyse» noch zurückgegriffen werden. Bei Jazztagungen (z.B. dem Darmstädter Jazzforum, Jazzforschung Graz) gibt es gelegentlich Vorträge, die sich zwar mit Aspekten des Free Jazz beschäftigen. Die frei improvisierte Musik in ihrer aktuellen Vielfalt allerdings bleibt eher marginal vertreten.¹⁴

MUSIKPSYCHOLOGIE

Sich mit den Methoden und Fragestellungen aus der Musikpsychologie mit (frei) improvisierter Musik zu befassen, bedeutet vor allem, der Frage nachzugehen, wie Improvisatoren entscheiden, welche Töne, Klangfolgen, Gesten oder Texturen sie im Moment spielen und wie sie auf ihre potentiellen Mitmusiker reagieren. Diese Fragestellungen betreffen alle Formen des Improvisierens, wenn man darunter musikalisches Gestalten in Echtzeit im Unterschied zur Interpretation nach Noten versteht. Inwieweit und wie stark sich dabei regelgeleitetes Improvisieren, etwa im Jazz, der abendländischen oder der indischen Kunstmusik, von sogenannter freier Improvisation unterscheiden, darüber gibt es bislang kaum Forschungen. Eine wichtige Grundlage dafür bilden Untersuchungen zu kognitiven Fähigkeiten der Musikwahrnehmung und Verarbeitung aus der neurobiologisch inspirierten Forschung.¹⁵ Andreas Lehmann und Joachim Aki Hoffmann z.B. stellten in einer Untersuchung fest, dass erfahrene Improvisierende besondere kognitive Fähigkeiten besitzen, etwa die Fähigkeit, voranzuhören.

Wie fällen Improvisatoren musikalische Entscheidungen beim Spielen? Klaus-Ernst Behne (1992) beschreibt den Improvisationsprozess als einen Wechsel von mehr oder weniger bewussten Entscheidungen und darauf folgenden Handlungen. Improvisieren sei das gekonnte Abrufen und Verknüpfen von Stereotypen, Klischees und Schemata. Martin Pfleiderer setzt dagegen die Vorstellung, dass improvisatorische Entscheidungen unbewusst und zufällig entstehen.¹⁶ Dies allerdings sei nur möglich, wenn ein grosser Wissens- und Erfahrungsschatz im Langzeitgedächtnis abgespeichert sei. Dabei beruft er sich auf den Aufsatz *How Jazz Musicians Improvise* von Philip Johnson-Laird aus dem Jahr 2002. Pfleiderers enger Vergleich von Improvisation und mündlichem Sprechen erscheint allerdings zu kurz gegriffen, zumindest wenn man von (freier) Improvisation spricht. Denn Sprechen (sei es in mündlicher Alltags- oder Wissenschaftssprache) folgt grammatikalisch und syntaktisch ganz anderen und klareren Regeln als Musik.

Musikpsychologisch über (freie) Improvisation zu forschen, hiesse letztlich auch, sich mit dem in der neurobiologischen Forschung inzwischen rege untersuchten Begriff der Intuition zu befassen. Umfassendere konkrete Untersuchungen dazu gibt es im deutschsprachigen Raum bislang nicht.

MUSIKSOZIOLOGIE

Weitere Ansätze, wissenschaftlich über (freie) Improvisation nachzudenken, finden sich in der Musiksoziologie. Sozialgeschichtliche Untersuchungen sind schon erwähnt worden. Ein neuer Aspekt, der nicht nur improvisierende Musiker und die Entwicklung ihrer Musik nach historischen und sozialen Gesichtspunkten untersucht, sondern das Phänomen Improvisation soziologisch befragt, ist der Ansatz, Improvisation (hier nicht beschränkt auf sogenannte freie Improvisation) als soziales Handeln und menschliches Handeln als Improvisation zu beschreiben. Damit wird der Improvisation ein besonderer und eigenständiger Stellenwert eingeräumt. Der Soziologe Roland Kurt und der Populärmusikforscher Klaus Näumann haben einen Sammelband zu diesem Thema herausgegeben, in dem sowohl sozial- als auch musikwissenschaftliche Perspektiven aufgezeigt werden.¹⁷

Der Musikethnologe Markus Schmidt vergleicht in seinem Aufsatz (freie) Improvisation im Abendland mit regelgebundener Improvisation in Indien und entdeckt in der Wertigkeit der Improvisation in der jeweiligen Kultur (eher Ablehnung und Abwertung im Westen bzw. Wertschätzung in Indien) grundlegende gesellschaftliche Prägungen.¹⁸

Für den Soziologen Ulrich Bielefeld muss die Improvisation – und gemeint ist bei ihm der Free Jazz, andere Spielarten nennt er nicht – für die altbekannte Polarisierung von E- & U-Musik erhalten, mit den bekannten Klischees (Improvisation bedeute Freiheit des Individuums, sei besonders kreativ etc.). Seine These: Nimmt man Improvisation als Vorbild für menschliches Handeln, so müsse man menschliches Handeln nicht mehr als strikte Regelerfüllung betrachten, sondern als eine Variation von Regeln. Denn darauf basiere auch das Improvisieren.¹⁹

Silvana Figueroa-Dreher ist die einzige Autorin (auch sie ist Soziologin), die gezielt ausgewählte Klangbeispiele zum Ausgang ihrer Überlegungen nimmt.²⁰ In einem von der DFG geförderten Forschungsprojekt unter dem Titel *Improvisation als neuer Handlungstypus. Eine handlungstheoretische Exploration der musikalischen Improvisation* plädiert sie für das Prinzip Improvisation als Vorbild für menschliches Handeln, denn menschliches Handeln folge nicht rational und bewusst vorgefertigten Plänen. Und das Improvisieren geschehe ungeplant und spontan. Anhand einer Befragung von Free Jazz-Musikern versucht sie, dies zu belegen. Einschränkend zu bedenken ist allerdings, dass sie anscheinend unhinterfragt deren Äusserungen übernimmt, die diese im Rahmen eines qualitativen Interviews zu ihrer eigenen, zuvor eingespielten Musik machten. Dass hier Musiker subjektive Befindlichkeiten und Eindrücke, aber keine wissenschaftlichen Forschungsergebnisse von sich geben, ist naheliegend. Dass der Schritt, diese Äusserungen zu interpretieren und dringend notwendige Anschlussfragen zur Präzisierung zu stellen, anscheinend versäumt wurde, erstaunt. Denn zentrale Fragen wurden nicht beantwortet, Fragen wie: Was bedeutet «Spontaneität»? Warum haben die Improvisatoren den Eindruck, sie spielten «gänzlich unvorbereitet»? Unter welchen Bedingungen lassen sich diese, von den Musikern selbst genannten Begriffe überhaupt verwenden? Inwieweit sind sie unzureichend für eine stichhaltige Erklärung und schliesslich auch für eine Abgrenzung von Improvisation zu anderen Spielformen musikalischen Gestaltens? Anzufügen wäre hier noch, dass wichtige Literatur aus der Musikwissenschaft (wie die bereits erwähnten Studien von Feißt, Wagner und Wilson) anscheinend nicht rezipiert, zumindest nicht für diese Untersuchung herangezogen wurden. Diese Arbeiten vermögen deutlich zu belegen, dass die Ergebnisse in der Form, wie sie Figueroa-Dreher präsentiert, längst bekannt und dokumentiert sind, mithin, dass es inzwischen längst notwendig geworden ist, genauer zu hinterfragen und zu präzisieren.

Einige Beiträge des vorliegenden Bandes *Menschliches Handeln als Improvisation* wurden hier exemplarisch erwähnt, weil sie eines aufzeigen: Dass Improvisation ein Begriff ist, der oft sehr undifferenziert verwendet wird. Regelgebundene Improvisation als Grundlage musikalischen Schaffens (wie in weiten Teilen des Jazz oder in aussereuropäischen Kunstmusiken wie dem indischen Raga) wird manchmal nicht grundlegend unterschieden von improvisatorischer Transformation in Volksmusiken und von improvisatorischer Auszierung oder improvisatorischem Phantasieren in der abendländischen Kunstmusiktradition und weiter von sogenannter freier Improvisation. Verkürzt gesagt: Die Herausgeber formulieren nirgends, warum regelgeleitete und sogenannte freie Improvisation in einem Sammelband unter derselben Fragestellung behandelt werden. Wenn von frei improvisierter Musik gesprochen wird, ist meist Free Jazz gemeint, der nicht von anderen Spielarten und Strömungen frei improvisierter Musik unterschieden wird – und auch nicht von Spielarten konzeptgebundener Improvisation im weitesten Sinne. In der musiksoziologischen Forschung scheint also eher mit einem lose umrissenen und weit gefassten, sehr

allgemein gehaltenen Begriff von Improvisation operiert zu werden, was eine differenziertere Erforschung speziell der (frei) improvisierten Musik erschwert.

Eine der wenigen neueren Ausnahmen sind etwa die Analysen Kai Lothwesens, der anhand einer empirischen Textstudie Aussagen von Jazzforschern und -kritikern sowie Musikern zum Einfluss Neuer (komponierter) Musik auf «Improvisationsmusik» herausarbeitet und miteinander vergleicht. Lothwesen versucht eine Abgrenzung und Beschreibung der Musik, die er untersucht. Die Betrachtung der (frei) improvisierten Musik beschränkt sich auch hier eher auf Free Jazz und verwandte europäische Spielarten der freien Improvisation.²¹

Christian Kaden begibt sich auf die Suche nach dem «Eigenwert der Improvisation», nachdem er typische Begriffe, die für die Charakterisierung von Improvisation verwendet werden, als nicht zur Abgrenzung von Komposition ausreichend erläutert hat.²² Improvisieren bedeute wählen. Konzeptueller Kern sei «so und auch anders», das heisst, Improvisation sei stets ein kontingenter Prozess, selbst dann, wenn sich die Wahlmöglichkeiten innerhalb eines losen Rahmens bewegen. An Ernest Ferrand anschliessend entsteht für Kaden Improvisation organisch wachsend.²³ Weitere Fragen, nämlich wie Improvisation zu deuten sei, stellt er soziologisch. Improvisation sei ein Lebens- und Verhaltensstil, fördere mithin soziales Handeln.²⁴ Auffallend allerdings bleibt, dass weder Free Jazz noch (frei) improvisierte Musik genannt werden, Kaden sich also eher allgemein auf Improvisation bezieht.

Soziologische Untersuchungen (manchmal auch musikpsychologische Untersuchungen) erforschen zum einen den gesellschaftlichen Stellenwert der Improvisation, zum anderen die Sozialgeschichte der improvisierten Musik oder aber den möglichen Nutzwert als Transferleistung für gesellschaftliches Handeln. Auf die Musik selbst jedoch fällt dabei meist kein gesondertes Augenmerk. Dies, die Analyse improvisierter Musik, obliegt der historischen Musikwissenschaft, jener Disziplin also, die so manchen neuen Spielformen musikalischen Gestaltens, sei es der Populärmusik, verschiedenen Strömungen zeitgenössischen Komponierens oder eben dem Improvisieren, lange Zeit skeptisch gegenübergestanden hat.

In der musiksoziologischen Forschung gibt es also einige interessante Ansätze, doch manche Untersuchungen über Improvisation verfangen sich in gewissen Fallstricken, dann nämlich, wenn:

- *freie* Improvisation klischeehaft gedacht wird, zum Beispiel als sogenannte absolute Freiheit mit der Möglichkeit, «spontan» «drauflos zu spielen».
- postuliert wird, es gäbe keinerlei Voraussetzungen und Erwartungen – die es letztlich aber dennoch in Form eines Stils oder Spielidioms und impliziter Wertkriterien der einzelnen Musiker gibt.
- pauschal angenommen wird, dass beim Improvisieren der Prozess im Vordergrund stehe und das Resultat nebensächlich sei. Davon abgesehen, dass manche Improvisationsmusiker hier heftig widersprechen würden: Mit solchen Begriffen wird seit den siebziger Jahren über Free Jazz geschrieben, solche Stereotype bekommt jeder Journalist

in unzähligen Musikerinterviews zu hören.²⁵ Sie sind weder falsch noch uninteressant. Doch erstens: Was bedeutet ein solcher Prozesscharakter für das ästhetische Ergebnis? Oder wird dies gar irrelevant? Und zweitens: Haben sich im Laufe der Entwicklung und Ausdifferenzierung «frei» improvisierter Musik nicht auch hier unterschiedliche Schwerpunkte herausgebildet?

- Improvisation in harter Abgrenzung zu Komposition zementiert, im Extremfall gar noch gewertet wird.²⁶
- immer noch unreflektiert und unhinterfragt längst überholte Klischees über die Sozialgeschichte des Free Jazz (Stichwort «Free Jazz als Befreiungsbewegung») wiederholt werden und die Weiterentwicklungen und europäischen Fortspinnungen des Free Jazz ausser acht gelassen werden.²⁷

ANALYSE

Verschiedene Klärungsversuche gibt es unter anderem im Bereich der musikalischen Analyse. Zwar tauchen hier andere Probleme bzw. Vorurteile auf, doch werden in diesen Arbeiten wertvolle Grundlagen gelegt. Erste historisch orientierte Untersuchungen zur Improvisation stammen aus dem Jahr 1938. Ernest Ferrand beschreibt und vergleicht historische Stile und Anweisungen der Improvisation und der improvisatorischen Auszierung in der abendländischen Kunstmusik, in der Improvisation bis Ende des 19. Jahrhunderts ein fester Bestandteil war. (Freie) Improvisation rückt dann erst wieder in den 1960er Jahren in den Blick der musikwissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Und zwar im Zusammenhang mit kompositorischen Entwicklungen der «offenen Form» und der «indeterminierten Musik». Aufsätze zur Geschichte der (freien) Improvisation, zur Stilkunde und Musikerportraits finden sich, inhaltlich oft zwischen wissenschaftlichem Anspruch und eher essayistischem Stil pendelnd, anfangs ganz vereinzelt, inzwischen jedoch öfter in den einschlägigen musikwissenschaftlichen Fachzeitschriften, die sich gezielt dem zeitgenössischen Muskschaffen widmen. Fragen zu Form und Prozess, zu «Freiheit & Konzept» werden in diesen Beiträgen diskutiert. Gerade in Zeitschriften wie *MusikTexte*, der *Neuen Zeitschrift für Musik*, *Positionen* oder *dissonance* ist seit vielen Jahren eine gezielte Öffnung auch zu Spielarten der nicht-notierten Musik zu beobachten, während die (freie) Improvisation in tradierten musikwissenschaftlichen Fachorganen wie etwa der Zeitschrift *Musiktheorie*, falls überhaupt, eine marginale Rolle spielt.²⁸

Umfassendere Forschungsarbeiten, die sich rein der (frei) improvisierten Musik widmen und in denen Aufsätze verschiedener Art eines Autors zusammengestellt sind, stammen von Peter Niklas Wilson. *Hear and Now* versammelt in einem ersten Teil verschiedene Artikel und Essays über freie Improvisation: Es sind erste fundierte Fragestellungen zum Phänomen Improvisation und Darstellungen zu speziellen stilistischen Ausprägungen (vor allem auch jenseits des Free Jazz), zu Wechselwirkungen mit elektronischer Musik und bildender Kunst, aber auch zur Verwendung von Regelsystemen oder

dem Verhältnis der Musikwissenschaft zur (frei) improvisierten Musik. Ein zweiter Teil dieses Buches ist Portraits und Gesprächen mit Musikern gewidmet. Vor allem aber schreibt der Autor ohne implizite Werturteile bzw. Vorurteile gegenüber Jazz und Free Jazz oder zeitgenössischer komponierter Musik. *Reduktion* fasst unter diesem Sammelbegriff verschiedene Aufsätze über «reduzierte», über «sparsame» und «leise» musikalische Realisationen aus Komposition und Improvisation zusammen, ergänzt durch Statements von Musikern. Unter anderem diskutiert Wilson die Verwendung verschiedener Begriffe und musikalischer Gestaltungsarten zum Thema «Reduktion» und arbeitet Einflüsse komponierter «Reduktion» auf (freie) Improvisation heraus.

Anderorts sind auch Improvisationsmusiker unter den Schreibenden über Improvisation zu finden: Derek Bailey und Edwin Prévost aus England, Reinhard Gagel und Joachim Zoepf aus Köln, um hier auch einige nicht-wissenschaftliche Beispiele zu nennen.²⁹ Eine Kooperation von Musikwissenschaftlern und Musikern erscheint im Jahr 2011: Das Buch *echtzeitmusik*, herausgegeben von Burkhard Beins, Christian Kesten, Gisela Nauck und Andrea Neumann, beleuchtet die Berliner Improvisationsszene. Unter dem Titel *Hommage à moi. Vom Festhalten des Flüchtigen* publiziert der Improvisator, Gitarrist und Musikethnologe Burkhard Stangl anlässlich seines 50. Geburtstags einen Sammelband mit eigenen und fremden Texten, die nicht nur seine künstlerische Laufbahn geprägt haben. Es ist gleichsam ein Einblick in die Szenen und Geschichte der (freien) Improvisation, vor allem der vergangenen 20 Jahre, nicht nur in Wien.

Weitere Forschungsergebnisse, die sich der Analyse und der Begriffsklärung widmen, finden sich in den schon erwähnten Arbeiten von Dietrich Noll, Sabine Feißt und Thorsten Wagner. Im Zusammenhang mit seiner Untersuchung *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik. Aufführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation* geht Hermann-Christoph Müller der Verwendung der Begriffe Experiment und Improvisation nach.³⁰ Und der Physiker und Elektroniker Thomas Grill versucht in seinem gerade laufenden interdisziplinären Dissertationsprojekt anhand von Spektralanalysen elektronischer Musik Beschreibungskriterien für elektronische und improvisierte Texturflächen und Gesten zu entwickeln.

Kommen wir im Folgenden zu einigen dieser konkreten Untersuchungen:

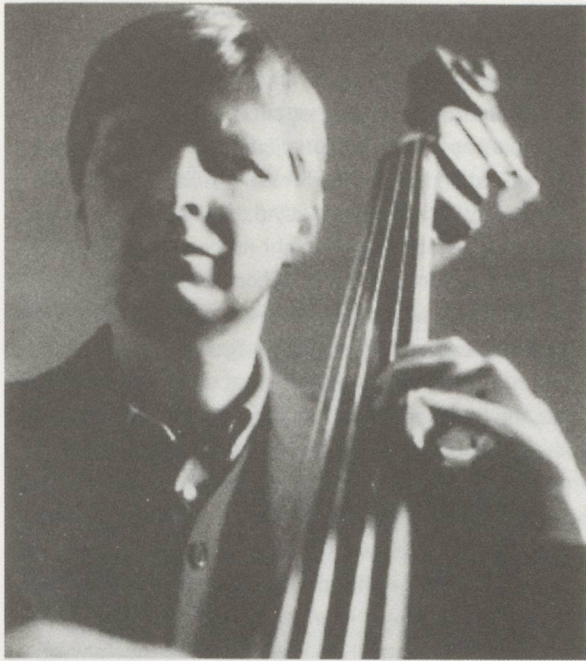
Sabine Feißt untersucht in ihrer 1997 veröffentlichten Dissertation *Der Begriff «Improvisation» in der neuen Musik* die Verwendung des Begriffs «Improvisation» in verschiedenen kompositorischen Ansätzen der 1960er und 1970er Jahre und vergleicht sie mit jenen einiger Improvisatorenkollektive derselben Zeit. Differenziert arbeitet sie die unterschiedlichen Ansätze einzelner Komponisten heraus, vergleicht Ähnlichkeiten und zeigt Unterschiede auf, die manchmal nur in der Begriffsverwendung und weniger real feststellbar sind. Besonders interessant für die Diskussion über (frei) improvisierte Musik ist ihr Kapitel über experimentelle Musik, die oft in Verbindung mit Improvisation gebracht wird. Sie schreibt, ein Experiment könne auch prä-kompositionelle Vorarbeit sein,

zum Beispiel als Klang- und Materialforschung. Sie vergleicht die verschiedenen Ansätze freien und konzeptgebundenen Improvisierens – allerdings nur von improvisierenden Komponisten wie Cornelius Cardew, Alvin Curran, Vinko Globokar, Frederic Rzewski oder Richard Teitbaum und nicht von «reinen» Improvisatoren. Die britische «improvised music» derselben Zeit wird kurz erwähnt, europäische Improvisatoren, die ihr Spielidiom vom Free Jazz her entwickelt haben, bleiben hingegen unerwähnt. Aktuellere Improvisationsszenen – die Arbeit entstand in den 1990er Jahren – werden von ihr nicht berücksichtigt.

Sabine Feißt versucht eine Basisdefinition. Improvisieren sei demnach: entscheiden, Regeln befolgen, werten, vergleichen, erneut handeln und reagieren – und damit auch Risiken eingehen und Fehler tolerieren. Was aber «Fehler machen» bedeuten könnte, bleibt offen, vor allem bezogen auf die nicht expliziten Regeln folgende (freie) Improvisation. Schliesslich formuliert Sabine Feißt adäquate Hörmöglichkeiten und damit auch Ansätze zur (Hör-)Analyse improvisierter Musik. Strukturhören sei bei improvisierter Musik formal enttäuschend, da die Formen eher einfach seien. Stattdessen plädiert sie dafür, im Moment des Hörens dem Klangverlauf und den Änderungen der Klänge zu folgen. Improvisationen hören bedeute somit, «fehlertolerant» auch beim Zuhören zu sein. Der Prozess stehe im Vordergrund, das formale Resultat sei im Extremfalle nebensächlich.

Sabine Feißt hat mit ihrer Arbeit eine präzise Grundlage geschaffen, um eine der Quellen improvisierter Musik, nämlich ihre Entwicklung aus der im weitesten Sinne indeterminierten Musik und aus Kompositionen offener Form zu verstehen. Um die erneute Hinwendung zu Konzepten, zu Strukturierungen oder zur teilweisen Fixierung einzelner Parameter oder Formen in aktuellen Spielformen improvisierter Musik zu erfassen, bieten sich Feißts genaue Differenzierungen zwischen den einzelnen Begrifflichkeiten als Orientierung sehr gut an.

Schon zwanzig Jahre früher erschien die erste umfassende analytische Auseinandersetzung mit frei improvisierter Musik. Dietrich Noll hat diesen ersten detaillierten Analyseversuch frei improvisierter Musik im Jahr 1977 veröffentlicht, zu einer Zeit, als über Free Jazz und (frei) improvisierte Musik eher subjektiv und einfühlsam denn analytisch geschrieben wurde. Erstaunlicherweise ist seine Arbeit kaum rezipiert worden. In seiner Dissertation *Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchung zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen* (Hamburg: Wagner 1977) erstellt er eine Klangflächentypologie. Einfache und kombinierte Klangflächen, punktuelle, kontinuierliche und dissoziative Summenklangflächen sind einige seiner Parameter. Es ist ein erster Versuch, improvisierte Musik exakter zu beschreiben. Die Typologien eignen sich zur ersten Einordnung oder Beschreibung der jeweiligen Grossform einer Improvisation oder auch für eine erste Einteilung kollektiver Prozesse. Mikrostrukturen oder die Veränderlichkeit von Klangflächen lassen sich damit allerdings (noch) nicht deskriptiv erfassen. Als wesentliches Merkmal freien Improvisierens nennt Noll (nach Husserl) «retentives Erinnern» – also ein mehr oder weniger unbewusstes Erinnern



Peter Niklas Wilson. Foto: zVg

und Bezugnehmen im Gegensatz zur gezielten Repetition. Hier, an den Überlegungen zum unbewussten Erinnern bzw. Bezugnehmen, lässt sich heute anknüpfen, wenn man neuere Erkenntnisse der Hirnforschung für das Denken über und Beschreiben von improvisierter Musik fruchtbar zu machen sucht.³¹

Thorsten Wagner beschreibt in seiner Untersuchung *Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. Zum Phänomen Improvisation in der Neuen Musik der sechziger Jahre* (Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004) die Entwicklung Evangelistis über die kompositorische Arbeit mit offenen Formen und indeterminierter Musik hin zur Improvisation, genauer: zum improvisatorisch aus dem Moment heraus im Kollektiv gestalteten Werk. Nuova Consonanza nimmt im Vergleich zu anderen Improvisationskollektiven der sechziger Jahre eine Sonderstellung ein: Sämtliche Mitglieder waren Komponisten, die zumeist bereits Erfahrungen mit der Arbeit an offenen Formen hatten. Im Vergleich zu anderen Improvisatorenkollektiven hielt vor allem Evangelisti auch beim Improvisieren an der Idee fest, ein Werk zu schaffen. Allein der Weg dorthin führe nicht mehr über das Notenschreiben eines Autors/Komponisten, sondern über die Improvisation im Kollektiv – allerdings, so darf man nicht vergessen hinzuzufügen, über Improvisation, die auf langer gemeinsamer Probenarbeit und Überlegungen zur Texturbildung beruht. Wagners besondere Leistung ist seine Analyse von Improvisationen der Nuova Consonanza. Dabei unterscheidet er die Formanalyse, die sich am Endprodukt orientiert,³² von einer Prozessanalyse, in der er die Entstehung, Transformation, Modifikation und Auflösung einzelner Texturformen und ihrer Verläufe untersucht. Als Arbeitsmaterial für seine Analysen hat er graphische Hörpartituren erstellt.

Die Improvisations-Analysen Thorsten Wagners sind ein weiterer hervorragender Schritt zur Beschreibung von (frei)

improvisierter Musik. Darüber hinaus zeigt sich auch in seiner Untersuchung wieder, dass es bislang noch keine schlüssigen Wertkriterien für (frei) improvisierte Musik gibt, die zu entwickeln ein weiterer Schritt wäre. Dies zeigt sich gerade an zwei Beispielen:

- Obwohl bei (frei) improvisierter Musik der Prozesscharakter und das Entstehen im Moment in den Vordergrund gerückt werden, argumentieren Feißt und Wagner mit Analyse-kriterien und in der Folge mit Wertkriterien, die einst zur Analyse notierter Musik entwickelt worden sind.
- Feißt und Wagner argumentieren mit Begriffen, bei denen nicht näher begründet wird, warum sie gerade für (freie) Improvisation spezifisch sein sollen und warum sie (dadurch) ästhetisch wertvoll sein sollen. Dazu zählen unter anderem folgende Begriffe: Spontaneität, Echtzeit, Entstehen im Moment (damit also auch verbunden die Zeugenschaft der Zuhörenden, also ein Hörkriterium), Vielfalt, Klangshnheit, Neuheit.

ZUSAMMENFASSUNG UND ANSCHLUSSFRAGEN

Blickt man in die Literatur über (frei) improvisierte Musik, so stellt man fest, dass einige grundlegende Fragen diskutiert werden, wenn auch leider manche Untersuchungen nicht nur unabhängig voneinander, sondern auch in gegenseitiger Unkenntnis gelaufen sind. Hier zeigen sich immer noch längst überwunden geglaubte Grenzen der musikwissenschaftlichen Disziplinen, gerade der systematischen (vor allem der Musiksoziologie) auf der einen und der historischen (der Analyse) auf der anderen Seite.

Insgesamt lässt sich erkennen, dass inzwischen wertvolle Beschreibungsmöglichkeiten von (frei) improvisierter Musik und grundlegende Analysemethoden zur Textur-, Form- und Prozessanalyse entwickelt worden sind. Zudem sind vielfältige Begriffe gesammelt worden, mit denen (frei) improvisierte Musik beschrieben und charakterisiert wird. Viele von diesen Begriffen beziehen sich dabei auf den Umstand des Entstehens, also des Prozesses der Improvisation, und nicht unbedingt auf ein «Endprodukt». In einem weiteren Schritt wären nun drei zentrale Aspekte zu klären:

- Inwieweit sind die Begriffe, mit denen (frei) improvisierte Musik beschrieben und charakterisiert wird, spezifisch allein für Improvisation? Worin unterscheidet sich das Improvisieren also vom Komponieren?
- Welche dieser Begriffe sind rein deskriptiv gedacht und welche werden gleichzeitig als Wertkriterien verwendet? Wie wird ein solches Wertkriterium entwickelt? Wird ein Werturteil an einem (eventuell neu zu definierenden) allgemeingültigen Wert-, das heisst Kunsturteil gefällt? Oder gelten für (freie) Improvisation andere Werturteile, was bedeuten würde, dass kontextbezogen, also genre- oder gar idiombezogen gewertet würde?
- Mit diesen Fragen untrennbar verbunden ist schliesslich die Frage, ob (freie) Improvisation wirklich «Kunst ohne Werk» (Derek Bailey) ist. Wenn ja, müsste der Werkbegriff

adaptiert und neu gedacht werden. Letztlich bliebe aber bislang auch noch die Möglichkeit, dass die Frage, inwieweit Improvisation als Kunst gedacht werden kann oder soll, nicht beantwortet werden kann, da äusserästhetische Kriterien (etwa soziale oder emotionale Aspekte) in der Improvisation überwiegen.

Interdisziplinär lässt sich dabei nicht nur innerhalb der Musikwissenschaft arbeiten, sondern auch darüber hinaus. Ansätze dazu gibt es etwa in der Musiksoziologie und der Musikpsychologie. Auch in der Theater- und Tanzwissenschaft wird das Phänomen des Improvisierens thematisiert und interdisziplinär betrachtet.³³ Walter Fähndrich veranstaltete über viele Jahre interdisziplinäre Symposien zum Thema Improvisation, aus denen seit 1992 sechs bei Amadeus in Winterthur verlegte Tagungsberichte hervorgegangen sind. Forschende aus unterschiedlichen Disziplinen referieren und diskutieren zu einem je speziellen Tagungsthema (z.B. «Klischee» oder «Fehler» in der improvisierten Musik). Nicht immer ist die Anschlussfähigkeit zur Diskussion gegeben, nicht immer eine wirklich gleiche Basis in der Begrifflichkeit vorhanden; doch werden hier gerade durch diese Interdisziplinarität auch stets neue grundlegende Fragen aufgeworfen, eröffnen solch weite Blickwinkel den dringend notwendigen Raum, um das Schreiben und Forschen über (frei) improvisierte Musik zu vernetzen.

EINE NEUE HISTORIZITÄT?

Dass das Interesse am Nachdenken und Schreiben über improvisierte Musik gerade auch unter Musikern nicht unbedingt auf Ablehnung stösst (auch wenn sich solche Positionen selbstverständlich weiterhin finden), zeigen ganz aktuell nicht nur die beiden Sammelbände von Burkhard Stangl und den Herausgebern des Buches über die Echtzeitmusikszene in Berlin (beide 2011), sondern auch die vehementen Reaktionen vieler Improvisatoren auf den Artikel *Ist die freie Improvisation am Ende?* von Thomas Meyer in der *dissonance* 111. Thomas Meyer hatte um Widerspruch gebeten. Und sicher, einiges in seinem Text ist missverständlich formuliert, einiges zu kurz-sichtig gedacht. Verweise auf eine lebendige junge Szene sind ebenso kundig in den Repliken nachzulesen wie derjenige auf die Gefahr, *freie* Improvisation als eine mehr oder weniger bestimmte Idiomatik, wenn nicht gar Stilistik zu betrachten und vor allem, innermusikalische Positionen und Entwicklungen mit aussermusikalischen Aspekten (angeblicher «revolutionärer» gesellschaftlicher Aspekte der freien Improvisation, «Undergroundbonus») zu vermengen (oder gar zu verwechseln). Andererseits hat Thomas Meyer mit seinem Artikel alte und neue, durchaus berechnete Fragen angestossen. Ein paar lose Assoziationen, Gegenfragen, Anschlussfragen:

Der Artikel von Thomas Meyer und die zahlreichen Repliken zeigen nicht nur, dass durchaus Diskussionsbedarf besteht, sondern sie decken auch einige Schwierigkeiten und Definitionsprobleme beim Nachdenken über *frei* improvisierte Musik auf. Die Vermengung von offensichtlich innermusikalischen mit aussermusikalischen Aspekten ist dabei vermutlich am

einfachsten zu klären. Überdies werden immer noch oder immer wieder Definitionen von Improvisation als «Stil» versus Improvisation als «Haltung» gegeneinander ausgespielt, ohne dabei zu beachten, dass Stil ein, verkürzt gesagt, musikalisches Ergebnis beschreibt, Haltung jedoch eine Vorgehensweise musikalischen Gestaltens fokussiert. Stilistik oder der etwas losere Begriff der Idiomatik sind dabei nicht, wie es manchmal in einigen Vorwürfen (nicht nur in dieser Debatte) anklingt, auf «die» «freie» Improvisation bezogen, sondern stets in Entwicklung begriffen. Erst wenn man den Blick auch auf idiomatische und stilistische Ausprägungen lenkt, mithin (auch) innermusikalisch betrachtet, lässt sich Improvisation im Kunstkontext denken. Und dies wird in musikwissenschaftlicher analytischer Literatur getan, fehlt allerdings immer wieder in musiksoziologischen Betrachtungen. Eine der dahinter stehenden Grundfragen wäre zum Beispiel diejenige, inwieweit die sogenannte freie Improvisation sich von Komposition unterscheidet: Welche Vorteile und vor allem welche ästhetischen Folgen hat die Haltung beim Improvisieren, die Art und Weise des Gestaltens? Alte Fragen, die letztlich immer noch nicht zufriedenstellend beantwortet sind. Was hat, infolge der unterschiedlichen Herangehensweisen, die improvisierte Musik hervorgebracht, was sich in komponierter Musik nicht findet? Worin unterscheiden sich die Entwicklungen (leben nicht nur sozialhistorisch, sondern innermusikalisch betrachtet), die auf den ersten Blick doch relativ verwandt aussehen? Ist eine musikhistorische Betrachtung «frei» improvisierter Musik überhaupt angemessen? Oder müssen völlig neue Beobachtungs- und damit auch Wertkriterien entwickelt werden? Wäre dann aber Improvisation überhaupt vergleichbar mit Komposition? Wenn wir einen historischen Blick auf die vergangenen Jahrzehnte freien Improvisierens werfen, stellen sich einige Fragen:

- Lässt sich (frei) improvisierte Musik inzwischen historisch betrachten?
- Gibt es sogar so etwas wie eine «historische Aufführungspraxis» *frei* improvisierter Musik? Zu fragen und zu unterscheiden wäre hier zum Beispiel: Wo verläuft die Grenze zwischen einem puren Free Jazz-Revival und einem transformatorisch-reflexiven Bezugnehmen auf Traditionen des Free Jazz-Powerplay? Wie verhält es sich mit dem Phänomen, dass in solchen Fällen (wie auch in anderen Idiomaticen) einstige Protagonisten zusammen spielen bzw. ebenso zu hören sind wie junge Nachwuchsmusiker?
- Wann werden Improvisatoren mit ihren eigenen Spielweisen selbst historisch in dem Sinne, dass ihre Musik in gewissem Rahmen vorhersehbar wird und damit, wie es Thomas Meyer ausgedrückt hat, «etabliert» wirkt?
- Folgt die (freie) Improvisation, rückblickend betrachtet, in ihrer ästhetisch-klanglichen, auch normativen Entwicklung nicht vergleichbaren Phasen oder Moden oder Stilausprägungen, wie sie in Teilen der neuen komponierten Musik nach 1945 zu finden sind? Von der radikalen Materialerweiterung, der Negation traditioneller Parameter bis hin zur vermeintlichen Negation der Tradition und ihrer damit einhergehenden Fortschreibung; von Tendenzen der Materialforschung,

von Verdichtung und Reduktion bis hin zu einem Re-Entry zwischen Polystilistik, Patchwork und transformierend-reflexiver Reintegration und Neubefragung einst verdrängter musikalischer Gestaltungsmittel, kompositorische Konzepte eingeschlossen. Ob man hierfür Begriffe wie Postmoderne, Reflexive Moderne oder Zweite Moderne bemühen möchte, sei dahingestellt – und je nach Blickwinkel und Fokus verschieden.

Soweit einige Fragen, die analytische, sozialhistorische und beschreibende Ergebnisse aus der bisherigen Literatur über (freie) Improvisation aufgreifen und unter einem neuen Aspekt der Historizität beleuchten können. Diskussionsbedarf und Fragen zum Nachdenken über Improvisation zwischen «Freiheit» und Konzept gibt es also weiterhin.

- 1 Dieser Aufsatz zur (frei) improvisierten Musik in der Musikwissenschaft beansprucht keine Vollständigkeit und konzentriert sich auf deutschsprachige Buchveröffentlichungen. Siehe auch die Literaturliste im Anhang, S. 109.
- 2 In: Frederic Rzewski, *Nonsequiturs. Writings & Lectures on Improvisation, Composition, and Interpretation*, engl.-dt., hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Dehlschlügel, Köln: MusikTexte 2007 (Edition MusikTexte 009), S. 48–67, hier S. 58.
- 3 Roland Kurt, Klaus Nümann (Hrsg.), *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2008, S. 9.
- 4 Vgl. etwa Rudolf Frisius, *Bekanntes und Unbekanntes. Problem der Formanalyse in improvisierter Musik*, in: Walter Fähndrich (Hrsg.), *Improvisation III*, Winterthur: Amadeus 1998, S. 168–191; Ders., *Verschiedene Arten musikalischen Denkens und ihr Verhältnis zur Improvisation*, in: Walter Fähndrich (Hrsg.), *Improvisation IV*, Winterthur: Amadeus 2001, S. 92–118.
- 5 Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim: Wolke 1999, S. 55.
- 6 Siehe <http://www.quovadisteufelsgeiger.at/inhalt.html> (21. Dezember 2010).
- 7 Stefan Orgass, *Improvisation als Merkmal und Gegenstand des Musikunterrichts*, in: Roland Kurt, Klaus Nümann (Hrsg.), *Menschliches Handeln als Improvisation*, S.183–214.
- 8 Vgl. Wolfgang Stumme (Hrsg.), *Über Improvisation. Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege*, Mainz: Schott 1973.
- 9 Das an der Musikhochschule Luzern durchgeführte Forschungsprojekt «Freie Improvisation: Möglichkeiten und Grenzen ihrer Vermittlung» (Laufzeit 2009–11) mag als Beispiel für eine solche Ausnahme stehen.
- 10 Vgl. Ekkehard Jost, *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*, Mainz: Schott 1975; Wolfram Knauer (Hrsg.), *improvisieren ...* (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 8), Hofheim: Wolke 2004; Kai Lothwesen, *Klang – Struktur – Konzept. Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik*, Bielefeld: transcript 2009.
- 11 Sabine Feißt, *Der Begriff «Improvisation» in der neuen Musik*, Sinzig: Studio-Verlag Schewe 1997; Thorsten Wagner, *Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. Zum Phänomen Improvisation in der Neuen Musik der sechziger Jahre*, Saarbrücken: Pfau 2004.
- 12 Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim: Wolke 1999; Ders., *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Mainz: Schott 2003.
- 13 Ekkehard Jost, *Sozialgeschichte des Jazz*, erw. Neuauflage (1. Aufl. 1982), Frankfurt am Main: zweitausendeins 2003; Bert Noglik, *Jazz-Werkstatt International*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982 (Erstausg. Verlag Neue Musik Berlin, DDR 1982); Ders., *Klangspuren. Wege improvisierter Musik*, Berlin: Verlag Neue Musik 1990.
- 14 Jazzmusiker und Jazzforscher nennen «Improvisation» als eines der wichtigsten Charakteristika, gelegentlich auch das wichtigste Charakteristikum des Jazz. Wie problematisch eine solche Annahme aus

verschiedenen Gründen ist, sei hier nur erwähnt, nicht aber diskutiert. Ein Beispiel: Improvisiert wird in fast allen Musiken, ob Volks- oder Kunstmusiken. Selbst in der abendländischen Kunstmusik war die Improvisation bis Anfang des 20. Jahrhunderts ein wesentlicher Bestandteil des musikalischen Gestaltens. Wenn Teile der Jazzforschung also die Improvisation als Kern des Jazz ansehen, so bleibt unverständlich, warum gerade die Weiterentwicklung des freien Improvisierens immer wieder mit Argwohn beäugt wird.

- 15 Eckart Altenmüller, *Das improvisierende Gehirn*, in: Walter Fähndrich (Hrsg.), *Improvisation V*, Winterthur: Amadeus 2003, S. 27–40; Aki Hoffmann, Andreas Lehmann, *Anfänger und Profis bei der Improvisation: Unterschiede als Wegweiser für Übung und Unterricht*, in: *Üben & Musizieren*, 20, 1/2003, S. 35–42.
- 16 Martin Pfeleiderer, *Improvisieren – ästhetische Mythen und psychologische Einsichten*, in: Wolfram Knauer (Hrsg.), *improvisieren ...*, S. 81–99.
- 17 Roland Kurt, Klaus Nümann (Hrsg.), *Menschliches Handeln als Improvisation*.
- 18 Markus Schmidt, *«Es improvisiert». Improvisation in der nordindischen Kunstmusik*, in: Roland Kurt, Klaus Nümann (Hrsg.), *Menschliches Handeln als Improvisation*, S.99–132.
- 19 Ulrich Bielefeld, *Die Form der Freiheit*, in: Roland Kurt, Klaus Nümann (Hrsg.), *Menschliches Handeln als Improvisation*, S. 67–98, hier S. 94. Dass man dasselbe Prinzip bestens beobachten kann, wenn man z. B. klassische Kompositionen vergleicht, in denen die Sonatenhauptsatzform bestimmend ist oder das Prinzip der entwickelnden Variation, um nur zwei Beispiele zu nennen, darauf verweist der Autor nicht. Mit anderen Worten, für seine Erkenntnis wäre die Improvisation nicht das einzig mögliche Beispiel musikalischen Gestaltens.
- 20 Silvana K. Figueroa-Dreher, *Musikalisches Improvisieren: Ein Ausdruck des Augenblicks*, in: Roland Kurt, Klaus Nümann (Hrsg.), *Menschliches Handeln als Improvisation*, S. 159–182.
- 21 Kai Lothwesen, *Klang – Struktur – Konzept. Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik*
- 22 Christian Kaden, *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel: Bärenreiter 1993.
- 23 Ernest T. Ferrand, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungs-geschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich 1938.
- 24 Ebd., S. 58f.
- 25 Silvana K. Figueroa-Dreher, *Musikalisches Improvisieren*.
- 26 Wie bei Ulrich Bielefeld, *Die Form der Freiheit*.
- 27 Wie bei Klaus Nümann, *Improvisation: Über ihren Gebrauch und ihre Funktion in der Geschichte des Jazz*, in: Roland Kurt, Klaus Nümann (Hrsg.), *Menschliches Handeln als Improvisation*, S.133–158.
- 28 Jürgen Blume, Konrad Georgi (Hrsg.), *Musiktheorie und Improvisation*. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, Mainz: Schott 2011 (i. V.).
- 29 Derek Bailey, *Kunst ohne Werk*, Hofheim: Wolke 1987 (engl. Orig. 1980); Edwin Prévost, *No Sound Is Innocent. AMM and the Practice of Self-Invention. Meta Musical Narratives*, Essex: Matching Tye 1995; Reinhard Gagel, Joachim Zoepf (Hrsg.), *Können Improvisatoren tanzen?*, Saarbrücken: Pfau 2003.
- 30 Hermann-Christoph Müller, *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik. Aufführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation*, Kassel: Bosse 1994.
- 31 Daniel Goleman, *Emotionale Intelligenz*, München: Hanser 1996; Gerd Gigerenzer, *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, München: Bertelsmann 2007.
- 32 Im Unterschied zu Sabine Feißt spricht er der Improvisation also nicht per se einfache und analytisch unergiebigere Formen zu.
- 33 Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hrsg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld: transcript 2010.