

Mathias Maschat

## Performativität und zeitgenössische Improvisation<sup>1</sup>

„... in those kind of performance situations, sometimes it feels like it's the only time I'm really living in the present.“<sup>2</sup> (John Butcher)

Jede Musik ist notwendigerweise auf ihre Aufführung angewiesen. Sie braucht die Situation des Zum-Klingen-Gebracht-Werdens, um Teil kulturellen Geschehens zu sein. Dabei wohnt künstlerischen Live-Aufführungen stets das Potential des Außergewöhnlichen inne. Wäre dem nicht so, könnte man auf Konzertbesuche verzichten und Musik nur mehr aus den Lautsprechern der heimischen Stereoanlage oder dem mobilen mp3-Player rezipieren. Nimmt man keine strenge Unterscheidung zwischen live und aufgezeichnet vor, wie sie beispielsweise von dem Performancetheoretiker Philip Auslander diskutiert wird,<sup>3</sup> kann allerdings auch die Nutzung technischer Reproduktionsmedien eine Art Live-Erfahrung herstellen, indem Rezipierende sich im Moment ihres Hörens Musik vergegenwärtigen und sich damit partiell in die originäre Entstehungssituation einfühlen. Voraussetzung hierfür ist, dass die entsprechende Musik bereits eine Aufführung erfahren hat, die zugleich aufgezeichnet worden ist und als mediale Repräsentation vergangenen Geschehens zur Verfügung steht. Dies gilt in gleichem Maß für improvisierte Musik, auch wenn dieser aufgrund ihrer Einmaligkeit und Momentbezogenheit immer wieder die Unangemessenheit jeder Reproduktion bescheinigt worden ist. Wurde eine Improvisation aber gespielt und dabei aufgezeichnet, kann sie im Nachhinein gehört und je nach Haltung zur Aufzeichnung von Improvisation als Dokument eines spezifischen Moments oder als eigene, von ihrer Entstehung gewissermaßen abgekoppelte mediale Manifestation von Musik begriffen werden. Damit jedoch überhaupt etwas gehört werden kann, muss Musik stets mindestens eine Aufführung erfahren, wenn man sich nicht mit dem inneren Nachvollzug einer Partitur begnügen möchte, wie es Theodor Adorno zum Beispiel in den

Fragmenten seiner *Theorie der musikalischen Reproduktion* in Betracht gezogen hatte.<sup>4</sup>

Somit ist festzustellen, dass eine Improvisation von der Aufführung einer Komposition vor allem durch zwei Aspekte unterschieden werden kann. Zum einen gibt es bei einer Improvisation stets nur eine einzige Aufführung, denn wollte man sie reproduzieren, so wäre sie bereits mit der zweiten Aufführung nicht mehr improvisiert. Zum anderen existiert eine Improvisation niemals jenseits ihrer Aufführung: Nur im Zuge ihrer aktuellen Produktion und innerhalb von Aufführungssituationen kommt es zur Generierung des ästhetischen Produkts bzw. zum Erlebnis des ästhetischen Vorgangs. Eine Komposition hingegen existiert im Vorfeld als Notation oder als memoriertes Konzept, was ihre Aufführung in weiten Teilen zur Repräsentation einer Vielzahl im Voraus determinierter Anhaltspunkte macht. Damit bleibt jede Aufführung einer Komposition zwar immer noch einzigartig, jedoch steht das Gehörte stets in direkter Verbindung zu einem bestimmten, bereits vor der Aufführung bestehenden Stück. Vor diesem Hintergrund lässt sich schlussfolgern, dass Improvisation notwendigerweise in ihrer Performativität konstituiert ist, was zu der These führt, dass in Improvisationen insbesondere Momente des Performativen musikalisch-ästhetische Sinnstiftung hervorbringen.

Auch für die musikwissenschaftliche Analyse gibt es kaum eine andere Weise, Improvisationen zu untersuchen: Die Flüchtigkeit ihres Erscheinens sperrt sich gegen jeden detaillierteren deskriptiven Zugriff und nur die Zuhilfenahme einer medialen Reproduktion kann – im Bewusstsein deren Defizienz – Abhilfe schaffen, wenn es um den Nachvollzug improvisatorischen Geschehens geht. Dies trennt die Analyse einer Improvisation zugleich wesentlich von der schriftbezogenen Werkanalyse.

Performativität hat als Forschungsperspektive während der letzten zwei Jahrzehnte in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen eine hohe Aufmerksamkeit

erfahren.<sup>5</sup> Auch in der Musikwissenschaft hat sich mit den *Performance Studies* ein Forschungsfeld etabliert, das sich vornehmlich auf die Untersuchung musikalischer Aufführungen und allen damit verbundenen Parametern spezialisiert hat.<sup>6</sup> Insgesamt ist in beiden Feldern zu beobachten, dass zumeist die Auseinandersetzung mit Aufführungen im Vordergrund steht, bei denen ein Textbezug bzw. ein vorgängiges Konzept vorliegt, wie es bei Kompositionen bzw. Werken der Fall ist. Dies eröffnet neben der Betrachtung der performativen Anteile zugleich die Diskussion des Spannungsfelds von Textualität und Performativität. Selten wird auf Aufführungen rekurriert, denen jeder Textbezug fehlt, die lediglich performativ angelegt sind und deren Sinnstiftung in hohem Maß auf inhärenten Qualitäten der Aufführungssituation selbst gründet, wie es für Improvisationen charakteristisch ist. Dies gibt Anlass dazu, der Bedeutung von Performativität für Improvisation nachzuspüren und relevante Aspekte aus Performativitätstheorien in Zusammenhang mit Improvisation zu bedenken. Dabei wird kein streng dichotomes Verständnis von Komposition und Improvisation vertreten. Grundlegend für die Untersuchung der performativen Aspekte von Improvisation ist hier aber dennoch die heuristische Annahme, dass die Aufführung einer Komposition als tendenzielle Repräsentation eines vorgängigen Konzepts zu verstehen ist, wohingegen eine Improvisation keine explizite Referenzialität aufweist. Dass es in beiderlei Sphären Momente und spezifische Aufführungssituationen gibt, in denen sich diese Aspekte vermengen oder ergänzen, und dass auch Improvisatoren auf einen bestimmten im Voraus erarbeiteten Materialfundus und Erfahrungsschatz zurückgreifen, ist selbstverständlich und von der Fragestellung dieses Texts ausgenommen.

Der Begriff des Performativen geht ursprünglich auf den Philosophen und Sprachwissenschaftler John Langshaw Austin zurück, der seit Mitte der 1950er Jahre den Begriff ‚performativ‘ im Hinblick auf die Charakterisierung von Sprechakten verwendete, die nicht nur konstativ oder deskriptiv einen Sachverhalt darstellen oder abbilden, sondern die durch ihre Äußerung Handlungen vollziehen und damit neue Realitäten schaffen.<sup>7</sup> Ihre Konjunktur bezieht die Beschäftigung mit Performativität wesentlich aus den Konsequenzen des in den Kulturwissenschaften umfangreich

diskutierten Paradigmenwechsels vom Werk zum Ereignis, auf den immer wieder als *performative turn* bzw. als ‚performative Wende‘ rekurriert wird. Diese Wende markiert vor allem auch eine tendenzielle Abkehr von Zeichentheorie und Hermeneutik, in deren Zusammenhang die Interpretation von Zeichen und Texten im Vordergrund steht und der Kontext ihres Auftretens in performativen Umgebungen vielfach vernachlässigt wurde. Dies stand lange Zeit in eklatantem Widerspruch zu kulturellen Praxen, die sich eher in wandelbaren Aufführungen entfalteten als in starren Textformationen anordneten. Diese Entwicklung fand mit dem Einsetzen einer Entgrenzung der Künste vor allem in den 1960er-Jahren durchschlagende Ausprägungen, kann aber schon in früheren Bewegungen wie Dada, Instantaneismus und Surrealismus, in Blues, Bebop und Rock’n’Roll beobachtet werden.<sup>8</sup>

Um Performativität einleitend zu definieren, sei hier eine Formulierung der Musikwissenschaftlerin Christa Brüstle übernommen, die sich aus der Perspektive ihres Fachs mit dem Begriff, seiner Bedeutung und Funktion beschäftigt hat:

„Der Begriff ‚Performativität‘ bezieht sich [...] auf die Qualität und auf die Ereignishaftigkeit von Performances, von Live-Aufführungen und von Ereignissen mit Aufführungscharakter.“<sup>9</sup>

Die spezifischen Charakteristika von Performativität hat die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte in ihrem Buch *Ästhetik des Performativen*<sup>10</sup> dargelegt, worauf im Folgenden zurückgegriffen wird, um einige wesentliche Aspekte von Performativität im Hinblick auf ihre Relevanz für Improvisation aufzuzeigen: Mit der Berücksichtigung der Performativität von „kulturellen Handlungen und Ereignissen“<sup>11</sup> erschließt sich ein „spezifische[r], vom traditionellen Text-Modell nicht erfaßte[r] Wirklichkeitscharakter“<sup>12</sup>, das heißt, hier wird mit einem Gegenmodell zur Idee von Kultur als hermeneutisch ausdeutbarem Text operiert. Außerdem müssen

„performative[.] Akte [...] als ‚non-referential‘ [begriffen werden, indem] sie sich nicht auf etwas Vorgegebenes, Inneres, eine Substanz oder gar ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken sollen: [Sie] bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, vielmehr bringen sie Identität als ihre Bedeutung allererst hervor.“<sup>13</sup>

In diesem Sinn ist jede Aufführung – und Fischer-Lichte bezieht sich hier auf den Theaterwissenschaftler Max Herrmann – als „dynamische[r] Prozeß und nicht als ein Artefakt“<sup>14</sup> zu verstehen, „nicht als Repräsentation oder Ausdruck von etwas Vorgängigem, Gegebenem [...], sondern [...] als [...] genuine Konstitutionsleistung [...]“<sup>15</sup>. Bedenkt man diese Beschreibungen im Hinblick auf improvisierte Musik, ist festzustellen, dass auch improvisierte Musik 1. nicht textbasiert ist, dass sie 2. in der Performance ihren eigenen Wirklichkeitscharakter erzeugt, der jenseits der reproduzierenden Wiedergabe von einem vorgängig vorhandenen Referenz-Text besteht, dass sie 3. nicht über eine im Vorfeld vorhandene „Werk-Identität“ verfügt, die es vor dem Hintergrund des „Expressivitäts-Paradigmas“ auszudrücken gilt und stattdessen betont, dass Bedeutung und neue Identitäten erst innerhalb der performativen Situation, innerhalb des improvisatorischen Prozesses selbst erschaffen werden, dass 4. auf eine Improvisation ebenfalls die Beschreibung als „dynamischer Prozess“ zutrifft und dass sie 5. in ihrer Aufführung eine „genuine Konstitutionsleistung“ erbringt, indem innerhalb des Improvisationsprozesses Musik geschaffen wird, die zuvor noch nicht existiert hat.

Betrachtet man die verschiedenen Begrifflichkeiten, die innerhalb von Theorien des Performativen zur Charakterisierung von Performativität umfangreich und komplex diskursiviert worden sind, erscheinen im Hinblick auf improvisierte Musik von besonderer Relevanz: Präsenz, Aura, Ereignis, Emergenz, Materialität und Körperlichkeit. Dabei kann Präsenz als spezifische ästhetische Kategorie verstanden werden, Aura und Ereignishaftigkeit bilden eine Art Matrix für die improvisatorische Situation selbst, Emergenz verweist auf oftmals entscheidende Momente der Strukturbildung innerhalb kollektiver Improvisation und Materialität sowie Körperlichkeit implizieren wesentliche Aspekte der Hervorbringungsarten von Musik innerhalb von Improvisationsprozessen. Dem wird im Folgenden nachgegangen, indem auf einige Theoretiker des Performativen Bezug genommen wird. Teilweise dienen konkrete Musikbeispiele zur Veranschaulichung des Theorie-Praxis-Bezugs.

## Präsenz

Präsenz wurde in ästhetischen Theorien immer wieder als Gegenbegriff zu Repräsentation gehandelt, von einem streng dichotomen Verständnis ist man jedoch mittlerweile weitgehend abgerückt.<sup>16</sup> Dennoch konnotiert der Begriff der Präsenz insbesondere Momente des Unmittelbaren – im Gegensatz zur mittelbaren Repräsentation –, außerdem Momente von Gegenwärtigkeit und von einer besonderen Qualität von Anwesenheit, die in einer spezifischen Korrespondenz zur jeweils aktuellen Situation steht. Der Philosoph Daniel Charles hat als entscheidendes Kennzeichen einer Performance „ihre *Konfiguration der Präsenz* im *hic et nunc*“<sup>17</sup> beschrieben, womit der Topos räumlicher und zeitlicher Momentanität angesprochen ist, der für Improvisation als konstitutiv angesehen werden kann. In diesem Sinn versteht Charles Performances „als lebendiges Geschehen in einem und für einen bestimmten Moment“<sup>18</sup>. In der Erwägung der ästhetiktheoretischen Konsequenzen dieser Feststellungen schlug Charles – ausgehend von Marcel Duchamps Readymades – die Begründung einer „Ästhetik der Präsenz“<sup>19</sup> vor, die nach dem „Anteil der Gegenwart in der Präsentation“<sup>20</sup> von Kunstobjekten sucht und sich schließlich auch auf Performances<sup>21</sup> ausweiten lässt. Bezogen auf Aufführungen der Musik von John Cage beschreibt Charles Präsenz weiterhin als eine bestimmte „Intensität der Gegenwart“<sup>22</sup>, was auch auf die Konstellation innerhalb von Improvisationen vorausdeutet. Denn Improvisationen leben wesentlich aus der Konfrontation mit der aktuellen Situation und schöpfen aus der instantanen Erzeugung von Intensitäten; trotz aller Improvisationsskepsis bei Cage<sup>23</sup> kann seine Haltung in Bezug auf den Moment als tragend für die Haltung von Improvisatoren gegenüber der Zeit angesehen werden, wenn er sagt: „Jeder Augenblick ist absolut, lebendig und bedeutsam.“<sup>24</sup>

Besonders deutlich kann Präsenz in Momenten des Übergangs beobachtet werden, so beispielsweise im Wechsel von konzertvorbereitenden Tätigkeiten hin zur Performance-Situation selbst. Wenn etwa die Kontrabassistin Joëlle Léandre sich dem Stimmen ihres Instruments widmet, wie es in einem Konzertmitschnitt ihres Auftritts auf dem *Jazz and Sounds Festival 2010* in Gent beobachtet werden kann, wirkt die Situation

von außen betrachtet zunächst gewöhnlich.<sup>25</sup> Der Übertritt in die eigentlich performative Situation selbst wird auf einmal (ab Minute 0:37) an Léandres plötzlicher Angespanntheit und ihrer konzentrierten Einschwingphase in einen Modus der Präsenz erkennbar, aus der heraus sie das Konzert wenige Sekunden später mit den ersten Klängen eröffnet.

So wie Präsenz Modi des Gegenwärtigen beinhaltet, kann jedoch auch von einer Präsenz einer Musikerin oder eines Musikers gesprochen werden – Fischer-Lichte konzentriert sich in ihrer Auseinandersetzung mit Präsenz in erster Linie auf den „phänomenalen Leib“<sup>26</sup> des Darstellers –, ebenso von einer Präsenz des Erklingenden. Beide Möglichkeiten verweisen auf Aspekte des Körperlichen und Materialen, denen im Modus der Präsenz jeweils die Qualität des Energetischen zukommen kann. Fischer-Lichte spricht diesbezüglich von der Möglichkeit des Darstellers, „seinen phänomenalen Leib als einen energetischen hervorzu bringen und damit die Zuschauer zu animieren, sich selbst als energetischen Leib zu empfinden“<sup>27</sup>. Überträgt man dies auf Musik bzw. auf Improvisation, kann auch hier beobachtet werden, dass sich in der Musik Energien entfachen, welche die Zuhörerin oder den Zuhörer unmittelbar affizieren. Nicht nur der in Bezug auf den Körper von Spielenden, sondern auch bezogen auf die aus Improvisationen resultierende Musik lässt sich sinnvoll von Präsenz sprechen. So können Musizierende sogar gänzlich hinter der Präsenz des Klingenden verschwinden, wenn beispielsweise in einer musikalischen Situation der Drang, die Augen zu schließen, sich damit dem Visuellen zu enthalten und dem rein Auditiven hinzugeben, überhandnimmt und in einen Zustand perzeptiv-resonierender Involviertheit mündet.

Die Qualitäten körperlicher Präsenz sowie der energetischen Präsenz des Klanglichen sind wiederum bei Joëlle Léandre beobachtbar, wenn sie, wie 2009 in ihrem Konzert beim *Vancouver International Jazz Festival*,<sup>28</sup> vollkommen aus ihrer eigenen Gegenwärtigkeit heraus spielt, wenn sich gelegentlich Lautäußerungen der intensiven Beteiligung ins Spiel mischen (z. B. ab Minute 2:40) und wenn sich aus einer musikalischen, durch Quintverschiebungen geprägten Situation ein neues Niveau, ein verändertes Klangmaterial anbaut (ab Minute 3:32), das in hohem Maß auch die Präsenz

einer bestimmten Klanglichkeit evoziert. Nachdem Léandre das neue, in diesem Fall statische und zugleich energiegeladene, Flageoletöne einbeziehende Material gefunden hat, unterstreicht sie dies durch verschiedene kleine Positionswechsel (bis Minute 4:07) und entfaltet dabei weiterhin die Sonoritäten ihres Kontrabasses.

Präsenz als Konnotation des Unmittelbaren hat allerdings noch eine weitere Tiefendimension, die vor allem durch den Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht beschrieben worden ist.<sup>29</sup> Gumbrecht führt den Begriff der Präsenz im Rahmen eines Paradigmenwechsels von einer hermeneutischen „Sinnkultur“ zu einer „Präsenzkultur“ ein,<sup>30</sup> wobei er allerdings betont, dass das neue Paradigma das Alte nicht ersetzt, sondern lediglich ergänzt. Gumbrecht beschreibt mit Präsenz diejenigen Momente kultureller Handlungen und Erzeugnisse, die sich Zeichendeutung und Sinnzuschreibung entweder widersetzen oder im Zuge ihrer ästhetischen Reflektion der Erweiterung um ihre präsentative Dimensionen bedürfen. Gumbrecht schlägt in diesem Zusammenhang vor, „das ästhetische Erleben als ein Oszillieren (und mitunter auch als Interferenz) zwischen ‚Präzenzeffekten‘ und ‚Sinneffekten‘ zu begreifen“<sup>31</sup>. Damit reintegriert er in den ästhetischen Diskurs Momente des Unmittelbaren, Phänomenalen und bloß Gegenwärtigen. Auch diese Aspekte verweisen auf Konstellationen des Improvisatorischen, indem improvisierte Musik im Augenblick ihrer Produktion erscheint und nicht hermeneutisch deutbar ist. Sie ist nur im phänomenologischen Sinn als sie selbst verstehbar und entzieht sich damit zeichentheoretischen Ausdeutungsversuchen – wenn gleich es auch hier Ausnahmen gibt, sobald innerhalb einer Improvisation bewusst ein subtiles Spiel mit semantischen Implikationen eingegangen wird.

## Aura

Dem Präsenz-Begriff verwandt ist der Begriff der Aura, obgleich das Auratische in seiner bekanntesten Ausprägung bei Walter Benjamin eher Momente der Verklärung und der Ferne transportiert,<sup>32</sup> die mit dem Präsentischen nicht unbedingt vereinbar sind. Wiederum war es Daniel Charles, der den im Zuge einer Ästhetik des Performativen ausführlich behandelten Begriff für

die Kopplung des Auratischen mit performativen Situationen vorbereitet hat.<sup>33</sup> Charles erinnert an die Eigenschaften des Auratischen, wie Benjamin sie am prominentesten 1931 in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*<sup>34</sup> beschrieben hat. Er bezeichnete Aura im Zusammenhang mit Kunstwerken als das „Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“<sup>35</sup>. Weiterhin hob Benjamin Momente von Echtheit und Originalität als Kennzeichen für das Auratische von Kunstwerken hervor, indem er feststellte: „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.“<sup>36</sup> Charles konstatiert in seiner Lesart des Aura-Begriffs, dieser bezeichne „die Präsenz [...] eines Werks als sakrales oder liturgisches oder besser: kultisches: sie macht es gleichzeitig faszinierend und in seinem Wesen unzugänglich“<sup>37</sup>. Für ihn stellt Aura das

„Verharren und [...] Fortbestehen der apriorischen Bedingung [Charles bezieht sich hier auf ‚Raum und Zeit als apriorische Formen der Sinnlichkeit nach Kant‘<sup>38</sup>, A. d. V.] der sinnlichen Präsenz allgemein [dar], die das Werk durchzieht und ihm gleichzeitig zugrunde liegt“<sup>39</sup>.

Im Gegensatz dazu entheben sich Performances laut Charles ihrer apriorischen Bezogenheit, wenngleich dies aus streng kantischer Perspektive schwer vorstellbar ist:

„Performance geschieht nicht in der Zeit, sie erzeugt ihre eigene Zeit; sie ist nicht im Raum, sie schafft sich ihren eigenen Raum. Präsenz wird Aktualität: das *hic et nunc*, das sie ins Spiel bringt, hängt nicht mehr von der Aura ab [...]“<sup>40</sup>

Somit verlagert sich die in ihrer Historizität bedingte Aura eines Kunstwerks in einer Performance in einen reinen, mit Potentialität angefüllten Jetzt-Raum, den Charles in aller Radikalität als dem Historischen enthoben erachtet, als ein originales, dem historischen Kontinuum entzogenes Ereignis. Diesen bezeichnet er – in Analogie zur Idee der Präsenz – als „Echt-Zeit-Raum“<sup>41</sup>, in dem das „formale Apriori von Raum und Zeit“<sup>42</sup> überwunden ist. Die Etablierung dieses Begriffs ist bemerkenswert, greift er doch den Terminologisierung *real-time music* bzw. ‚Echtzeitmusik‘ voraus, welche Anfang der 1990er Jahre als alternative Bezeichnungen für in Live-Situationen prozessual gene-

rierte Musik mit hohen Improvisationsanteilen eingeführt worden sind.<sup>43</sup>

Trotz der unterschiedlichen Verankerungen von Kunstwerken und Performances ist festzustellen, dass einige der von Benjamin beschriebenen Eigenschaften der Aura auch in der Übertragung von Kunstwerken auf Geschehnisse bestehen bleiben, so dass in diesem Sinn auch Improvisationen als auratische Situationen verstanden werden können. Dabei geht es nicht um das Auratische, vielleicht Charismatische von Personen – wenngleich dieser Aspekt natürlich nicht ausgeschlossen ist –, vielmehr wohnt dem Geschehen, der improvisatorischen Situation selbst Auratisches inne. Die Attribute des Hier und Jetzt, der Einmaligkeit, der Originalität, der Echtheit sowie der Nichtreproduzierbarkeit gelten für Improvisationen in vergleichbarer Weise, indem die Zuhörerinnen und Zuhörer unmittelbar an der Entstehung von Musik partizipieren, die in bedeutendem Maß aus dem Moment schöpft und situativ Einzigartiges, in dieser Form kaum Wiederholbares hervorbringt. Diese Gesichtspunkte scheinen bei Charles eher vernachlässigt, obwohl sie doch Charakteristika des Performativen so eindeutig kennzeichnen. Die Vorstellung eines aktual bedingten Echt-Zeit-Raums mündet jedoch nahtlos in einer Betonung des Ereignishaften, was bei Charles zwar nicht so genannt wird, dem Echt-Zeit-Raum aber als inhärent anzusehen ist.

## Ereignis

Explizit stellt der Philosoph und Medienwissenschaftler Dieter Mersch die Brücke zwischen Aura und Ereignis her, indem er formuliert:

„Unter einer ‚Ästhetik des Performativen‘ wäre entsprechend eine Ereignisästhetik zu verstehen, die nicht so sehr im Medialen, also in den Prozessen der Inszenierung und Darstellung wurzelt, als vielmehr in Geschehnissen, die widerfahren. Widerfahrnisse wiederum begegnen von einem Anderen, einem Ungemachten oder Unverfügbaren her. Ihnen kommt die Dimension der ‚Aura‘ zu. So schließen sich Ereignis und Aura zusammen. Dabei bedeutet das Auratische nichts anderes als das Ereignis im Modus von Wahrnehmung, von Aisthesis.“<sup>44</sup>

Auf diese Weise kommen dem Ereignis zunächst vergleichbare Momente wie dem Auratischen zu, jedoch in veränderter Perspektive. So ist mit dem Ereignis-Begriff statt der Originalität eines Objekts zunächst die Originalität eines Geschehens, einer Handlung oder einer Situation bezeichnet. Darüber hinaus ist ein Ereignis für Mensch dadurch charakterisiert, dass in ihm Geschehnisse „widerfahren“, womit das „Sich-Ereignen“ konstitutiv für Menschens Verständnis des Ereignishaften wird. Dies kann sich nur innerhalb performativer Prozesse vollziehen, dort wo Geschehnisse unvorhersehbar einbrechen oder in Erscheinung treten können. Um dies zuzulassen oder um diese Energien gar produktiv zu nutzen, gilt es vom Modus der Intentionalität partiell in den Modus der Responsivität<sup>45</sup> zu wechseln: „Handlungen sind durchweg intentional bestimmt; sie werden mit Zielen, Plänen und Motiven verbunden. Dagegen geschehen Ereignisse nichtintentional.“<sup>46</sup>

In kollektiven Improvisationen, teilweise auch in Soloimprovisationen, kann es für kohärente Entwicklungsprozesse entscheidend sein, die eigenen Absichten bis zu einem gewissen Grad hinter sich zu lassen und stattdessen vielmehr responsiv zu agieren. Diese Haltung findet ihren Ausdruck darin, Geschehnisse zuzulassen, mit ihnen flexibel zu operieren, auf sie zu reagieren, alternative Akzente zu setzen oder eigene Wege unterschiedlicher Reaktionsweisen zu gehen, was innerhalb dieses bewussten Spiels wiederum im Paradox der intentionalen Nichtintentionalität münden kann.

Vor dem Hintergrund dieses Moduswechsels lässt sich der Ereignis-Begriff sinnvoll als Gegenbegriff zum Werkbegriff einsetzen – zumindest dann, wenn Werke eine tendenzielle Objekthaftigkeit zugeschrieben wird und in ihnen nicht ausdrücklich mit Ereignishaftigkeit kalkuliert wird. Mensch macht dies sehr deutlich, indem er eine entschiedene Differenz zwischen einer „Ästhetik des Performativen [und] jeder Werkästhetik“<sup>47</sup> konstatiert. Zudem kommt Ereignissen eine lediglich „temporäre Existenz“ zu, keine von Dauer,<sup>48</sup> was ebenfalls traditionellen Verständnissen des Werkhaften entgegensteht. Denn Werke können immer wieder annäherungsweise identisch reproduziert werden und damit Zeit überdauern. Improvisationen hingegen ist das Ephemere ihrer Erscheinung konstitutiv eingeschrieben. In ihrem Rahmen werden vielmehr Ereignisse

hervorgebracht als Werke, was allerdings die Frage nach sich zieht, ob in diesem Zusammenhang und bezogen auf Improvisationen nicht auch der Werkbegriff einiger Modifikationen bedarf bzw. möglicherweise ohnehin schon Alternativverständnisse diesbezüglich an Prominenz hinzugewonnen haben. Dies an dieser Stelle außer Acht lassend, soll hier zur klareren Konturierung ein eher dichotomes Verständnis von Werk und Ereignis aufrecht erhalten werden, da diese Perspektive auch weitere Schlussfolgerungen hinsichtlich des Verhältnisses von Ereignishaftigkeit und Kunstcharakter bereithält, wie Fischer-Lichte herausstellt:

„Der Aufführung kommt ihr Kunstcharakter – ihre *Ästhetizität* – nicht aufgrund eines Werkes zu, das sie schaffen würde, sondern aufgrund des Ereignisses, als das sie sich vollzieht. Denn in der Aufführung [...] kommt es zu einer einmaligen, unwiederholbaren, und nicht in Gänze beeinflussbaren und kontrollierbaren Konstellation, aus der heraus etwas geschieht, das sich so nur dieses eine Mal ereignen kann.“<sup>49</sup>

Damit sind wiederum verschiedene auch für Improvisationen kennzeichnende Aspekte angesprochen, die wesentlich bedeutungstragende Dimensionen transportieren, wie sie auch im Diskurs zeitgenössischer Improvisation immer wieder betont werden. In diesem Sinn ist das Ereignishafte als eine Art spezifische Qualität von Improvisation deutbar, in der sich eine Vielzahl von Aspekten treffen. Fragt man nach den möglichen Entstehungsweisen des „Sich-Ereignens“, finden sich eine ganze Reihe unterschiedlicher Erklärungsmodelle, die in Begriffen wie Interaktion, Reaktionsfähigkeit, Flow, Intuition, Offenheit, Risikofreude, Ideation, Meta-Kommunikation, *group creativity* oder *multimindedness* kulminieren. Ein weiterer hier relevanter Terminus, den Fischer-Lichte in ihrer Auseinandersetzung mit Performativität berücksichtigt, der mittlerweile aber auch im Zusammenhang mit Improvisation vielfach beschrieben wurde, ist der der Emergenz.

## Emergenz

Aufgrund seiner scheinbar umfassenden Anwendbarkeit sowie aufgrund seiner weitreichenden Verbreitung in unterschiedlichen Wissenschaftsdiskursen, in denen mehrere Verwendungsweisen miteinander konkurrieren

ren, ist der Begriff der Emergenz nicht eindeutig zu bestimmen. Basale Verständnisse deuten Emergenz „im Sinne des Auftretens von Neuartigem [...] oder im Sinne von Nichtvorhersagbarkeit“<sup>50</sup>. In ihnen ist Temporalität als Voraussetzung bereits angelegt, weswegen in der Betonung „der Prozesshaftigkeit von Abläufen“<sup>51</sup> von diachroner Emergenz gesprochen wird, in deren Mittelpunkt „das Neuaufreten von Strukturen, Entitäten und Eigenschaften im Zeitverlauf“<sup>52</sup> steht. Dies korrespondiert mit der „Idee der *emergenten Evolution*“<sup>53</sup>, nach der es „im Universum immer wieder zur Entstehung von genuin *Neuartigem* [kommt]: Bereits bestehende Entitäten fügen sich zu neuen Konstellationen, sie bilden neue Strukturen aus, die neue Systeme mit (historisch) neuen Eigenschaften und Verhaltensdispositionen konstituieren.“<sup>54</sup> Wird Emergenz als Strukturbildungsprozess verstanden, kann diesbezüglich von diachroner Struktur-Emergenz gesprochen werden, deren Ablauf wiederum durch Unvorhersagbarkeit gekennzeichnet ist.<sup>55</sup> Dabei darf die Frage nach der Interaktion der strukturbildenden Systemelemente nicht vernachlässigt werden, weshalb der Soziologe und Kreativitätsforscher Keith Sawyer in Abgrenzung zum Strukturparadigma vom Interaktionsparadigma spricht.<sup>56</sup> Annäherungsweise kann Emergenz demzufolge im hier relevanten Zusammenhang als die prozessuale, spontane und nicht vorhersehbare Herausbildung von neuen Eigenschaften oder Strukturen aus der Interaktion bisher konstitutiver Elemente und Situationen in einem bestimmten Gesamtzusammenhang definiert werden.

Im Hinblick auf ihre Relevanz für das Verständnis kollektiver Improvisation wurde Emergenz in den letzten Jahren bereits verschiedentlich erörtert, wobei zu meist Sozialwissenschaft, Konstruktivismus oder Systemtheorie die Ausgangspunkte der Untersuchungen bildeten;<sup>57</sup> hier soll jedoch weiterhin an den Gedanken der Performativität angeknüpft werden. Vor allem Sawyer hat Emergenz als explizit performative und kunstbezogene Kategorie etabliert, indem er sie als paradigmatisches Element innerhalb kollektiver Kreativitätsprozesse in Jazz und Improvisationstheater konturierte.<sup>58</sup> Auch Fischer-Lichte berücksichtigte Emergenz als tragende Instanz in Aufführungsprozessen, wobei angemerkt werden muss, dass sie an entscheidenden Stellen überwiegend den Begriff der Autopoiesis ver-

wendet. Dieser steht dem Begriff der Emergenz in mancher Hinsicht nahe, ist jedoch nicht als synonym anzusehen. Unter Emergenzen versteht Fischer-Lichte „unvorhersehbar und unmotiviert auftauchende Erscheinungen, die zum Teil nachträglich durchaus plausibel erscheinen“<sup>59</sup>. Demzufolge ist anzunehmen, dass Emergenz in ihrem Verständnis das Phänomen beschreibt, welches diese Erscheinungen hervorbringt. Dieses erörtert sie jedoch durchgehend als Autopoiesis bzw. als autopoietische *feedback*-Schleife<sup>60</sup>. Dabei beruft sie sich auf die Neurobiologen Humberto Maturana und Francesco J. Varela,<sup>61</sup> die Autopoiesis als einen Prozess der Selbsterzeugung<sup>62</sup> beschrieben haben, bei dem innerhalb „*autopoietischer Organisation*“<sup>63</sup> – in ihrem Fall bezogen auf mikrobiologische Strukturbildungen – die „Bestandteile einer [...] autopoietischen Einheit in einem kontinuierlichen Netzwerk von Wechselwirkungen [und Transformationen] miteinander verbunden“<sup>64</sup> sind. Die Aspekte von Rekursivität und Wandlung greift Fischer-Lichte auf und postuliert sie im Hinblick auf die Wechselwirkung von Akteuren und Publikum als autopoietische *feedback*-Schleife, welche sie „als selbstbezügliches, autopoietisches System mit prinzipiell offenem, nicht vorhersagbarem Ausgang“<sup>65</sup> versteht. „Sie ist dafür verantwortlich, daß jedesmal eine andere Aufführung hervorgebracht wird, daß in diesem Sinne jede Aufführung einmalig und unwiederholbar ist.“<sup>66</sup> Als ursächlich für „unvorhergesehene Wendungen“ innerhalb der autopoietischen *feedback*-Schleife, welche Fischer-Lichte kongruent als Emergenzen behandelt, erachtet sie die „Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern“.<sup>67</sup> Emergenz entsteht in ihrem Verständnis demnach aus der Interaktion der einzelnen Systemelemente, welche sich als Prozess der „Selbsterzeugung vollzieht“<sup>68</sup>. Dabei bedeutet Selbsterzeugung,

„daß zwar alle Beteiligten [die autopoietische, sich ständig verändernde *feedback*-Schleife] gemeinsam hervorbringen, daß sie jedoch von keinem einzelnen vollkommen durchgeplant, kontrolliert und in diesem Sinne produziert werden kann, daß sie sich der Verfügungsgewalt jedes einzelnen nachhaltig entzieht“<sup>69</sup>.

An dieser Formulierung wird ersichtlich, wo Fischer-Lichte eine Unterscheidung zwischen Autopoiesis und Emergenz anzunehmen scheint: Autopoiesis bezeich-

net lediglich den Prozess der gemeinsamen Hervorbringung des Aufführungsablaufs, bei dem die einzelnen Aktanten in einem rekursiven Verhältnis zueinander stehen. Dabei vollzieht sich diese Hervorbringung permanent als emergenter Prozess; Emergenz geschieht innerhalb des autopoietischen Systems und ist charakterisiert durch die Eigenschaften des Unkontrollierbaren, nicht vollständig Planbaren und Unvorhersehbaren.

Es ist allerdings anzumerken, dass ein der Emergenz vielfach zugeschriebener Aspekt gerade darin besteht, dass sich das Auftreten neuer Strukturebenen nicht ausschließlich aus dem Zusammenwirken der einzelnen Systemelemente hinreichend erklären lässt – im Gegensatz zur Autopoiesis, bei der sich alle Systemelemente selbstreferentiell und zirkular aus sich selbst heraus neu bilden und ordnen. Emergenz bezeichnet so gesehen insbesondere die spezifische Qualität des Auftauchens bzw. der Herausbildung oder des Erscheinens von Systemzuständen, deren Auftauchen nicht hinreichend aus den bisher konstitutiven Systemelementen zu plausibilisieren ist. Damit sind Systemzustände erst dann als emergent aufzufassen, wenn auf der Makroebene auftritt, was der Mikroebene noch nicht inhärent schien, wenn also eine Qualität hinzutritt, die über die Einzelqualitäten der Systemelemente hinausweist und die Beschaffenheit des Gesamtgefüges auf ein neues Niveau überführt, das den Einzelteilen nicht zukommt. Dieses Phänomen wird als Übersummativität bezeichnet.

Auf die Relevanz dieser Vorstellung im Hinblick auf kollektive Improvisation verweist beispielsweise der Musikwissenschaftler Peter Niklas Wilson:

„Und das Ideal der Übersummativität von Improvisation, der Traum von einer Musik, die nicht allein aus den individuellen Komponenten zu erklären ist, sondern etwas in die Welt setzt, von dem die Musiker zuvor nicht wußten, daß es in ihnen steckte, verbindet sich am ehesten mit Improvisation als kollektiver Erfahrung.“<sup>470</sup>

In ähnlicher Weise beschreibt auch Sawyer diese Erfahrung:

„Group creators often say that when the group dynamics is flowing, the performance that results is greater than any one individual; the whole is greater than the sum of the parts. In group cre-

ativity, the group leads each individual to perform at a higher level than he or she would have been capable of alone.“<sup>471</sup>

Die Fragen bleiben jedoch bestehen, auf welche Art und Weise sich Strukturbildungen innerhalb kollektiver Improvisationen konkret vollziehen, wie Interaktionsprozesse die Improvisation lenken, wodurch sich der Eindruck von Plausibilität und Kohärenz herstellt und in welchen Fällen explizit Momente der Übersummativität zu konstatieren sind. Denkt man die von Fischer-Lichte beschriebene autopoietische *feedback*-Schleife nicht im Hinblick auf eine Wechselwirkung zwischen Akteuren und Publikum, sondern bezogen auf die Interaktionsprozesse zwischen den Musikerinnen und Musikern untereinander, lassen sich in der Übertragung des Modells sinnvolle Parallelen zur Improvisation ziehen. Dabei bildet die Zusammenstellung der Musiker mit all ihren Einzeldispositionen und persönlichen Erfahrungen das System, das Netzwerk, in dem sie im generativen Prozess verbunden sind, in dem ihre Aktionen miteinander korrelieren und in ständiger Wechselbeziehung zueinander stehen. Das autopoietische Moment ist das musikalische Ergebnis, das sich zwar aus der Interaktion der einzelnen Musiker zusammensetzt, in seiner Gesamtheit aber von keinem einzelnen Systembestandteil vollkommen gesteuert werden kann und sich daher tendenziell selbst erzeugt. Die Idee des Feedbacks verweist auf den Rückkopplungsprozess der Rekursivität, wenn bisher Gespieltes und Erklungenes seine Fortsetzung sucht, den aktuellen Zustand systemerhaltend speist, neue Entwicklungen anstößt oder überdies hinaus sogar signalverstärkende Wirkung zeitigt, beispielsweise im Sinne einer Steigerung der Intensität oder der Setzung einer langen, präsenzgeladenen Stille. Der interaktional bedingten *feedback*-Schleife kann damit sowohl das Potential einer stabilisierenden als auch einer transformativen Kraft zukommen. Die Prozesse ihres Ablaufens decken sich mit denen für Improvisationen typischen Charakteristika der Ergebnisoffenheit, Unvorhersehbarkeit, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit. Sie transportiert zudem auch das Moment der Gleichzeitigkeit von Input und Output, denn während der permanenten Wahrnehmung des Gesamtgeschehens (Input) besteht synchron dazu die Notwendigkeit zu immer neuen Handlungsentscheidungen des einzelnen

Musikers, der einzelnen Musikerin (Output). Das Gelingen dieser Art komplexer Kommunikation<sup>72</sup> bezeichnet Sawyer als *interactional synchrony* und den damit verknüpften Zustand als *group flow*, aus welchem sich, wie bereits aus dem obigen Zitat hervorgeht, besonders auffällige Momente des Emergenten herauskristallisieren können:

„In group flow, everything seems to come naturally; the performers are in interactional synchrony. In this state, each of the group members can even feel as if they are able to anticipate what their fellow performers will do before they do it.“<sup>73</sup>

An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob Emergenz immer als vollständig unkontrollierbar und unvorhersehbar angesehen werden muss, oder ob es nicht auch gelingen kann, diese in gewissem Umfang zu evozieren, herauszufordern und bewusst damit zu spielen. Allem Anschein nach kann Emergenz zwar nicht erzwungen, aber doch begünstigt werden, so dass in einem Klima improvisatorischer Kunstfertigkeit und Erfahrung durchaus das Feld für emergente Phänomene bereitet werden kann.

Wie sich Emergenz in kollektiven Improvisationen im Detail vollzieht, hat ausführlich der Musikwissenschaftler Matthias Haenisch herausgearbeitet, vor allem auf der Basis des Theoriemodells der doppelten Kontingenz.<sup>74</sup> Im Zuge dessen verortet auch er Emergenz und die mit ihr verbundenen Attribute als performative Kategorie; diesbezüglich betont er insbesondere „die Idee einer performativen Selbstorganisation der Form“<sup>75</sup>. Der Formbildungsprozess ist in improvisierter Musik, wie Haenisch es als Voraussetzung beschreibt, durch „Transformationen musikalischer Strukturen, Wechsel stabiler und instabiler Zustände, Kontinuitäten und signifikante Einschnitte, dynamische Ein- oder Umbrüche, allmähliche Phasenübergänge, unvorhergesehene Wandlungen und deren Folgen“<sup>76</sup> gekennzeichnet. Dabei ist „die Dynamik einer in diesem Sinn performativen Form [...] die Interaktionsdynamik der Aufführung selbst“<sup>77</sup>. Dabei zeigt sich die Emergenz der Form besonders deutlich in Momenten der Transformation:

„So besteht [...] vor dem Hintergrund eines stabilisierten Interaktionsverlaufs die Möglichkeit der Transformation musikalischer Strukturen, die im

Moment ihres Entstehens aus dem bisherigen Aufführungshergang heraus und aus dem Verhalten der Beteiligten nicht absehbar und auf keines Musikers Absicht oder Erwartung zurückführbar erscheint.“<sup>78</sup>

Im Rückgriff auf Luhmann charakterisiert Haenisch diese

„Transformationsprozesse als eine Folge der *Variation* momentan stabilisierter Strukturen, einer *Selektion* der daraus erwachsenen neuen Handlungsmöglichkeiten und der *Restabilisierung* des Interaktionsverlaufs“<sup>79</sup>.

Die Momente der Variation, der Selektion und der Restabilisierung werden hier im Folgenden als Modell zur kurzen Beschreibung eines konkreten Beispiels aufgegriffen: Auf der CD *Spellings*<sup>80</sup> der Gruppe *Frisque Concordance*, der Mitschnitt eines 1992 im Museum Bochum gespielten Konzerts, findet sich ein längerer Solo-Klavierpart des Pianisten Georg Gräwe (*Spelling D* ab Minute 4:40), die trotz ihrer mitreißenden Rasanz und teilweisen Sprunghaftigkeit im Gesamtzusammenhang als stabile Phase angesehen werden kann. Auf einmal bleibt Gräwe recht unvermittelt und repetierend auf einem kurzen Motiv hängen (Minute 7:00), aus dem eine Latenz entsteht, auf die seine Mitspieler John Butcher (Saxofon), Hans Schneider (Kontrabass) und Martin Blume (Schlagzeug) beinahe reagieren müssen. Damit ist mit dem Übergang von einer bewegten Phase in ein statisches Motiv der Fall der Variation eingetreten und für die zeitweise Pausierenden stellt sich die Frage der Art und Weise ihrer Reaktion, der Selektion einer kohärenten Materialfindung. Nach und nach steigen Blume (vermutlich mit auf der Snare Drum wirbelnden Jazzbesen ab Minute 7:08), Butcher und Schneider auf Gräwes Motiv ein und kreieren dabei insgesamt eine Atmosphäre sich immer steigern der Intensität. Das Saxofon greift mit gepresst-eruptiven Tonrepetitionen das Flirren des Klaviermotivs auf (ab Minute 7:12); sogleich reagiert das Schlagzeug mit schnellen, abgehackten Wirbeln auf einem wahrscheinlich auf einer Standtom liegenden und dadurch abgedämpften, aber immer noch scharf klingenden Becken. Dann (ab Minute 7:40) gewinnt auf einmal der Kontrabass mit tiefen Liegetönen an Dominanz, nachdem er sich zunächst (ab Minute 7:20) mit hohl, rau und schabend klingenden Sounds ins Geschehen ge-

mischt hatte, die durch das schnelle und mit nur leichtem Druck ausgeübte Streichen mehrerer Saiten erzeugt wurden. Butcher spielt schneller, wechselt immer wieder die Tonregister und erreicht bald das zuvor bereits eingebrachte Tonmaterial, nur in höherer Lage. Damit hat sich ein durchweg verändertes Niveau eingestellt, das die Musik für eine Weile restabilisiert, bis erneute Transformationsprozesse einsetzen. Alles passt perfekt zusammen und die Gruppe bildet eine veritable Einheit, die sich sprunghaft aus der Soloimprovisation des Klaviers eingestellt hat, nachdem eine bestimmte motivische Zelle so inspirierend war, dass aus ihr innerhalb kürzester Zeit eine vollkommen neue Qualität resultierte. Diese konnte in ihrer Übersummativität nur aus einem Zusammenspiel emergieren, das in seiner Gesamtwirkung über die Teilbeiträge der einzelnen Musiker deutlich hinausgeht.

## Materialität

Die bisher erörterten Begriffe – Präsenz, Aura, Ereignis und Emergenz – zielten vor allem auf die Charakterisierung der improvisatorischen Situation selbst sowie auf bestimmte dynamische Strukturentwicklungen wie im Fall von Emergenz. Die Parameter Materialität und Körperlichkeit verweisen hingegen direkt auf die unmittelbare Erzeugung der Musik. Zwar spielt Materialität auch in Merschs und Fischer-Lichtes Auseinandersetzungen mit Performativität eine Rolle, jedoch vor allem im Kontext von Medialität. Hier wird jedoch eine andere, basal-aristotelische Dimension des Materials betont, weswegen eine Verortung in deren performativem Materialitätsverständnis nicht erforderlich ist. Interessant ist aber eine Parallelführung zur Vorstellung einer „Materialität der Kommunikation“<sup>61</sup>, mit welcher Gumbrecht und andere „die Frage nach den selbst nicht sinnhaften Voraussetzungen, dem Ort, den Trägern und den Modalitäten der Sinn-Genese“<sup>62</sup> stellten und zugleich – ganz mit McLuhan – vermuteten, dass „verschiedene Medien – verschiedene ‚Materialitäten‘ – der Kommunikation auf den von ihnen getragenen Sinn“<sup>63</sup> eine Auswirkung hätten. Damit verlagerten sie ihre Aufmerksamkeit vom hermeneutischen ins nichthermeneutische Feld und fragten entlang der „Schnittstelle zwischen Sinn und Materialität“<sup>64</sup> statt nach der semantischen Ebene nach den materia-

len und phänomenalen Trägern von Inhalten selbst. In vergleichbarer Weise verlagerte sich in verschiedenen musikalischen Kontexten, in denen improvisationsbezogen vorgegangen wird, das Interesse von einer primär struktural-konzeptionellen Anordnung von Klang hin zu einer soundorientierten Praxis, was oft – im Sinne einer prozessualen Erkundung von Tiefendimensionen – mit der Metapher der „Auslotung“ von Klanglichkeit bezeichnet wird. Im Mittelpunkt steht dabei die musikalische Nutzung der klanglichen Potentiale der Materialität von Musikinstrumenten oder Objekten überhaupt. War es also bezogen auf die Generierung der Form sinnvoll, von der „performativen Selbstorganisation der Form“ zu sprechen, so erscheint es hinsichtlich der Erzeugung des Erklingenden selbst nun naheliegend, von einer performativen Hervorbringung des Klangmaterials zu sprechen – ein Prozess, der wiederum in den Unwegsamkeiten einer Aufführungssituation gründet und nicht immer vollständig kontrollierbar ist. Ein Beispiel aus der Praxis benennt diesbezüglich die Innenklavier-Spielerin Andrea Neumann:

„Bei der Suche nach Klängen ergibt sich oft ein völlig anarchischer Klang oder Prozeß, der sich jeglicher Notation entzieht. Zum Beispiel habe ich so ein kleines Pickup und fahre damit über eine Saite. Und welcher Teil des Pickups zuerst auf die Saite kommt und, wenn man es bewegt, welcher Teil dann wiederum die Saite berührt, daraus resultiert ein riesiges Spektrum von Ton oder Klang. Das musikalische Material ist aber gegenüber der Reproduktion widerspenstig. Das ist ein großer Vorteil, aber manchmal auch ein Nachteil, weil man immer mit diesem Beweglichen arbeitet.“<sup>65</sup>

Materialität verweist hier demnach auf die Festigkeit und Widerständigkeit von Objekten, die als Körper auch über bestimmte akustische Eigenschaften verfügen. Diese variieren je nach der Beschaffenheit ihrer Materialität, also nach Material, Form, Größe, Masse, Oberflächentextur, Spannkraft und Elastizität. Natürlich bedarf es zu jeder Klangerzeugung und -verbreitung – ganz abgesehen von der Materialität schwingender Luftmoleküle – grundsätzlich immer der Materialität eines Resonators – und die Kunst des Instrumentenbaus hat stets an dieser Stelle angesetzt. Allerdings waren nicht immer die Tiefenschichten des Ma-

terialen in so entscheidendem Maß konstitutiv für das musikalisch Erklingende wie in experimentell orientierten Umgebungen, die vielfach eine Sensibilität für genau diesen Aspekt entfalteten. Der Faktor Materialität ist also vor allem im Hinblick darauf relevant, wie Klänge aus dem Material, aus dem Instrumentenkörper, aus allem, was zum Klingen gebracht werden kann, herausdestilliert werden. Dabei begeben sich Improvisierende mit ihrem Körper in direkten Kontakt mit ihrem möglicherweise präparierten oder unkonventionell gespielten Instrument, mit Alltagsgegenständen oder in die Auseinandersetzung mit überhaupt jedem denkbaren Material, seien es Steine, Holz, Metall, Papier, Pappe, Styropor oder Plastik. Dabei ist für die Erzeugung der Musik wiederum kein externer Text ausschlaggebend, sondern die konsequente Auslotung der inhärenten materialen Eigenschaften von Klang strukturiert die musikalische Gestaltung. Gelegentlich wird diese Vorgehensweise auch als „Klangforschung“ beschrieben, wie beispielsweise in der folgenden Formulierung des Perkussionisten Burkhard Beins:

„Besser wäre es zu sagen, den Klängen ihr Potential nicht von vornherein zu beschneiden. Dabei hat man beim Spielen natürlich genaue Klangvorstellungen, aber man läßt den Klängen auch eine Offenheit, anders werden zu können und hört während des Spielens in sie hinein, um zu erfahren, was steckt da noch drin, was kann ich aus diesem Klang noch herausholen. Das ist dieser Klangforschungsaspekt.“<sup>66</sup>

Der Klarinetist Kai Fagaschinski betont ebenfalls den Aspekt des „Klang-Experimentalen“ und bezeugt überdies hinaus die Vorrangstellung des Klangresultats gegenüber musikalischer Programmatik:

„Alle Ideen werden sehr pragmatisch über konkrete Klang-Experimente entwickelt. Dahinter stehen keine konzeptuellen oder außermusikalischen Vorstellungen. Fokus ist immer das klingende Ergebnis.“<sup>67</sup>

Wer die improvisatorische Arbeit mit der Materialität und der aus ihr potentiell resultierenden Klanglichkeit ins Zentrum seiner Betätigung gestellt hat, ist beispielsweise der Perkussionist Lê Quan Ninh. Er schafft es scheinbar mühelos, mit äußerst bescheidenem Instrumentarium über lange Zeit eine intensive Spannung zu erzeugen und aufrecht zu halten, indem

er konsequent mit der Materialität und deren Sound-Potential in Interaktion tritt. Der Mitschnitt eines Konzerts von 2005, gespielt beim Tilburger *Traces of Rhythms Festival*<sup>68</sup>, zeugt von Ninhs souveränem Umgang mit der Evokation einer facettenreichen Klangpalette. Sein Instrument ist in erster Linie die waagrecht positionierte Große Trommel, die er in diesem Beispiel mit zwei China-Becken, mehreren Kiefernzapfen unterschiedlicher Größe und einer dünnen Metallstange bespielt, teils mit den Händen, teils mit Paukenschlegeln. Eine seiner Techniken besteht zum Beispiel darin, den Beckenrand über das Fell der Trommel zu führen und dabei gelegentlich einen Finger an den Beckenrand zu legen, so dass dem ursprünglich als Schlaginstrument konzipiertem Set quasi stehende, singende Töne entspringen.<sup>69</sup>

Eindringlich betont Ninh die enge Verbindung, die er zum klingenden, vibrierenden Instrument pflegt, wobei er die Energien beschreibt, die im Spiel entstehen können:

„Beaucoup compositeurs n'ont plus aucun contact avec la vibration instrumentale, ils n'ont plus qu'une idée de cette vibration comme une espèce d'Eldorado qu'ils espèrent trouver à force de contorsions de la pensée. C'est oublier que dans le mouvement du corps à émettre des signaux, il y a une énergie tellurique qu'on n'obtient pas – ou fort peu souvent – en combinant des paramètres issues d'une taxinomie du son, d'une manie de classer le sonore dans des catégories. Une onde se capte, ne serait-ce qu'un instant, que lorsqu'on devient poète, c'est à dire capable d'ouvrir assez de portes en soi pour l'accueillir de plein fouet. Il faut aimer la vibration, pas seulement y penser. Et les instruments que l'on classe dans la famille des percussions dans la nomenclature classique, indique peut-être beaucoup trop d'animalité qu'on tente sans cesse de faire taire ou qu'on limite dans des formes ou la mathématique froide prévaut.“<sup>90</sup>

## Körperlichkeit

An dem Beispiel Lê Quan Ninhs wurde neben der Bedeutung des Materials zugleich auch die Bedeutung des Körpers in Bewegung augenscheinlich. Es ist die

Interaktion des Körpers mit der Materialität, aus der bestimmte Klänge, Klangfolgen und Rhythmen hervorgehen. Somit ist auch der Faktor der Körperlichkeit eine wesentliche Kategorie im Rahmen der performativen Hervorbringung von Klang. Natürlich ist Körperlichkeit auch eine Voraussetzung für Präsenz und auch im Hinblick auf die Relevanz von Körperlichkeit bei der Betonung von Improvisation als sozialem Handeln<sup>91</sup> lassen sich interessante Gesichtspunkte beobachten; hier wird das Gewicht aber auf einen anderen Aspekt gelegt. In ihrer Auseinandersetzung mit Körperlichkeit rekurriert Fischer-Lichte auf den Anthropologen Thomas J. Csórdas und dessen Bestreben, „dem Körper eine vergleichbar paradigmatische Position zu verschaffen wie dem Text, anstatt ihn unter dem Textparadigma zu subsumieren“<sup>92</sup>. Er erachtet den „phänomenale[n] Körper, das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen als Bedingung der Möglichkeit jeglicher kultureller Produktion“<sup>93</sup>. Vor diesem Hintergrund ist festzustellen, dass improvisierte Musik nicht nur im Kopf erdacht oder vorausgehört wird, sondern dass musikalische Verläufe und Bewegungen ganz explizit auch aus der Körperlichkeit und aus der Gestik der Akteure entstehen können, aus den physischen Handlungen in der improvisatorischen Begegnung mit dem Material. Nicht bestimmte, vorab genauestens antrainierte und durchexerzierte Bewegungsabläufe werden vorgeführt, sondern die Musik entsteht aus den im Moment gefühlten, körperlichen Abläufen und Gesten selbst. In diesem Sinn kommt der Körperlichkeit eine wichtige Funktion zu, sowohl in der Rekursivität von Input und Output als auch in der interaktionalen Synchronie zwischen Spielerin bzw. Spieler und Instrument, in deren Rahmen die unmittelbaren Auswirkungen der Bewegungen des Körpers auf die klanglichen Resultate kohärent in die Musik zu integrieren sind.

Besonders gut zu beobachten ist das Phänomen der vollkommenen Verbundenheit von Körper, Instrument und Klang bei dem Perkussionisten Michael Vorfeld, bei dem die Kopplung von Musik, Gestik und Mimik stark ausgeprägt ist. Daraus erwächst eine Einheit von Musik und Körper, so dass kaum zu erkennen ist, ob die Musik auf die Körperlichkeit rückwirkt oder die Körperlichkeit auf die Musik. Diesen Aspekt der Verbundenheit von Körper und Klang hat der plurimedial

arbeitende Künstler Tilman Küntzel eindrucksvoll für seinen 2009 gedrehten Film *Vorfeld – mental creation of sounds in physical expression* genutzt.<sup>94</sup> Zu sehen ist das schwach von der Seite angeleuchtete Gesicht Vorfelds in einem ansonsten vollständig verdunkelten Raum. Gefilmt wurde eine ca. 20-minütige Improvisation auf seinem individuellem Setup, das vornehmlich aus Schlaginstrumenten – Kleiner Trommel, Großer Trommel und zwei Becken – sowie einer Zither besteht. Die Instrumente geraten dabei jedoch nie ins Blickfeld, abgesehen von einem gelegentlich durchs Bild geschwenkten Geigenbogen, mit dem Vorfeld seine Becken und die Zither streicht. In seinem hochkonzentrierten und immersiven Spiel spiegelt sich eine Unbedingtheit des musikalischen Gestaltungswillens, der seine Kraft ganz aus der Involviertheit mit dem Hier und Jetzt bezieht und bewusst auf eine totale Kontrolle der Musikentwicklung verzichtet:

„Immer wieder verwende ich Spieltechniken und Instrumenten-Präparationen, neue Instrumentaltechniken und schwer kontrollierbare Spielweisen, bei denen sich das klangliche Ergebnis absichtlich nur zu einem gewissen Grad bestimmen lässt. Faktoren sind dabei im Spiel, die sich der völligen Kontrolle entziehen. Für mich wirkt in diesen Situationen das Eigenleben des Instruments besonders stark. Es geschehen Dinge seitens des Instruments, die ihre ganz eigene Dynamik entwickeln, ein nur bedingt absehbares musikalisches Resultat hervorbringen und umgekehrt wiederum Einfluss auf mein Spiel nehmen. Immer wieder fordere ich solche Situationen heraus und suche nach Wechselwirkungen zwischen klangerzeugender Geste, klangbeeinflussender Präparation und dem Klang selbst als akustisch wahrnehmbaren Resultat dieser Geste bzw. der jeweiligen Manipulation des Instruments.“<sup>95</sup>

Die von Michael Vorfeld beschriebenen Wechselwirkungen zwischen Materialität und Körperlichkeit sowie das kalkulierte Spiel mit der situativen Eigendynamik sind wesentliche Faktoren der Performativität von Improvisation. In der spezifischen Disponiertheit von Improvisierenden gegenüber der Offenheit des musikalisch sich Ereignenden liegt das enorme Potential, die aus der Interaktion aller Elemente teilweise rätselhaft

erwachsene Emergenz-Phänomene produktiv zu nutzen und einmalige, auratische Momente zu evozieren, – einen „nicht-alltäglichen, einen außergewöhnlichen Zustand“<sup>96</sup>, wie ihn auch John Butcher im einleitenden Zitat zu diesem Text konstatiert. Jene Aspekte sowie das Erspüren der Präsenz des Augenblicks, der agierenden Musikerinnen und Musiker und des Erklingenden verweisen auf die unbedingte Relevanz des Performativen, wenn zeitgenössische Improvisation unter analytischen Gesichtspunkten betrachtet wird. Somit hat sich gezeigt, dass die Beschreibung der Grundkonstellation zeitgenössischer Improvisation unter aufführungsrelevanten Kategorien herkömmliche Analyse Kriterien des Materials oder der Form um entscheidende Impulse erweitert und insgesamt zu einem umfassenderen Verständnis der musikalisch-ästhetischen Bedeutungsgenerierung innerhalb von Improvisationen beiträgt. Damit stellt sich die Frage, ob vor dem Hintergrund einer performativen Ästhetik Peter Niklas Wilsons Frage nach einer „genuine[n] Ästhetik der Improvisation“<sup>97</sup> beantwortet werden kann.<sup>98</sup> Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang das subtile Wechselspiel von bewusst und kalkuliert eingebrachten Impulsen, Klangaktionen, persönlichen Materialvorräten und Formverständnissen mit den hier beschriebenen Faktoren des Performativen. Möchte man die erstgenannten, eng an die individuell Ausführenden gekoppelten Facetten zwar nicht als werkhafte, so doch als kompositorische Momente verstehen, so bricht sich das an ihnen Komponierte im Kaleidoskop der performativen Energien und transzendiert das musikalische Geschehen auf ein Niveau des Ereignishaf-ten:

„Das Ereignis, wiewohl ein Gemachtes, ist doch kein Machbares. Geplant, ist es gleichwohl nichts Planbares, konstruiert, ist es dennoch nichts Konstruierbares. Es schafft sich, vollbringt sich. [...] Stets entfesselt es eine Turbulenz, einen nicht domestizierbaren Schwindel, der im Rücken der Akteure anderes auslöst, als diese je beabsichtigt haben oder womit sie auch nur gerechnet hätten.“<sup>99</sup>

An Dieter Mersch anschließend lässt sich in einer Analogie über Improvisation sagen: Komponiert, ist sie doch nichts Komponiertes. Sie entfaltet sich innerhalb nur begrenzt kontrollierbarer Eigendynamiken und ent-

facht widerfahrende Momente des Emergenten, die in der prozessualen Entwicklung ihrer musikalischen Gestalt immer wieder aufs Neue unvorhergesehene Wendungen nehmen. Dadurch hat es gelegentlich den Anschein, dass Improvisationen potentiell dazu in der Lage sind, in Grenzbereiche zwischen Kontingenz und dem Kairologischen vorzustoßen.

## Endnoten

1. Dieser Text entstand im Rahmen eines laufenden Promotionsprojekts, das vor allem Fragestellungen zu ästhetischen Aspekten zeitgenössischer Improvisationsmusik, freier Improvisation und Echtzeitmusik nachgeht. Die hier beschriebenen Thesen und Zusammenhänge werden dort aufgegriffen und weiter konturiert.
2. Caroline Kraabel, „Enthusiasm for Another Area“, in: *Resonance* 10 (2), 2005, S. 22–26, hier: S. 25.
3. Philip Auslander: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London und New York 2008.
4. Vgl. Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Frankfurt a. M. 2005, z. B. S. 11, 13, 210f. und 219–221.
5. Vgl. z. B. Henry Bial (Hg.), *The performance studies reader*, London 2004; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004; Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen und Basel 2003; Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch (Hg.), *Kulturen des Performativen, Paragrana* 7 (1), 1998; Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hg.), *Praktiken des Performativen, Paragrana* 13 (1), 2004; Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen, Paragrana* 10 (1), 2001; Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004; James Loxley, *Performativity*, London und New York 2006; Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002; Martina Oster u.a. (Hg.), *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*, Berlin 2010; Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, London und New York 2002; Holger Schulze und Christoph Wulf (Hg.), *Klanganthropologie. Performativität – Imagination – Narration, Paragrana* 16 (2), 2007; Mehmet Siray, *Performance and Performativity*, Frankfurt a. M. 2009; Jürgen Villers, *Die performative Wende. Austins Philosophie sprachlicher Medialität*, Würzburg 2011; Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002; Christoph Wulf u.a. (Hg.), *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim und München 2001.
6. Vgl. z. B. Wallace Berry, *Musical Structure and Performance*, New Haven 1989; Nicholas Cook, „Between Process and Product: Music and/as Performance“, in: *Music Theory Online* 7 (2), 2001; Nicholas Cook u.a. (Hg.), *Theory into Practice. Composition, Performance and the Listening Experience*, Leuven 1999; Jonathan Dunsby, *Performing Music. Shared Concerns*, Oxford 1995; Stanley Godlovitch, *Musical performance. A philosophical study*, London und New York 1998; John Rink (Hg.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, Cambridge 1995; John Rink, *Musical performance. A guide to understanding*, Cambridge 2002; Richard Taruskin, *Text and act. Essays on music and performance*, New York 1995.
7. John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge 1975.
8. Vgl. z. B. Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago und London 1998.
9. Christa Brüstle, „Performance Studies – Impulse für die Musikwissenschaft“, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006, S. 253–268, hier: S. 256.
10. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O.
11. Ebd., S. 36.
12. Ebd., S. 36.
13. Ebd., S. 37.
14. Ebd., S. 53.
15. Ebd., S. 55.
16. Vgl. ebd., S. 255f.
17. Daniel Charles, *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, Berlin 1989, S. 25.

18. Ebd., S. 27.
19. Ebd., S. 64ff. – Von einer Ästhetik der Präsenz spricht auch die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch, jedoch in anderer Gewichtung, indem sie Präsenz nicht „als erfüllte[n] Augenblick, als Moment unmittelbarer und ungebrochener Gegebenheit“ versteht. Bei ihr ist die „Erfahrung von Präsenz [...] im Gegenteil gebunden an Erfahrungen der Fremdheit, des Entzugs und des Mangels“. Doris Kolesch, „Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen“, in: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, hg. v. Josef Früchtl und Jörg Zimmermann, Frankfurt a. M. 2011, S. 260–275, hier: S. 262. – „Einer Ästhetik der Präsenz geht es vielmehr um Kräfte- und Wechselverhältnisse aller beteiligten Personen und Elemente, um die Zirkulation sozialer Energie und um Relationen der Faszination, der Interaktion, aber auch der Abstoßung. Präsenz in diesem Sinne verweist auf eine Intensität des Erlebens, die kognitive und emotionale Potentiale gleichermaßen aktiviert.“ Ebd., S. 266.
20. Daniel Charles, *Zeitspielräume*, a. a. O., S. 64.
21. Vgl. ebd., S. 67.
22. Ebd., S. 72.
23. Vgl. zu Cages wechselhaftem und meist schwierigerem Verhältnis zu Improvisation: Sabine Feißt, „John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship“, in: *Musical Improvisation. Art, Education and Society*, hg. v. Gabriel Solis und Bruno Netti, Urbana und Chicago 2009, S. 38–51; Nina Polaschegg, „Kritischer Impulsgeber. John Cage und die (freie) Improvisation“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2/2012, S. 31–33.
24. John Cage, *Silence*, Frankfurt a. M. 1995, S. 13.
25. Joëlle Léandre, *Jazz and Sounds Festival*, Gent 2010, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=XSLD-BW7ges> [Stand: 21.03.2012]
26. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 160–175.
27. Ebd., S. 170.
28. Joëlle Léandre, *Vancouver International Jazz Festival*, 2009, URL: [http://www.youtube.com/watch?v=paQXLf13\\_UA](http://www.youtube.com/watch?v=paQXLf13_UA) [Stand: 21.03.2012]
29. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004.
30. Vgl. ebd., S. 36.
31. Vgl. ebd., S. 18.
32. Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1977, S. 15.
33. Vgl. Daniel Charles, *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, a. a. O., S. 74–82.
34. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a. a. O.
35. Ebd., S. 11.
36. Ebd., S. 12.
37. Daniel Charles, *Zeitspielräume*, a. a. O., S. 75.
38. Ebd., S. 76.
39. Ebd.
40. Ebd., S. 79.
41. Ebd., S. 80.
42. Ebd., S. 82.
43. Vgl. z. B. *Real Time Music Meeting*, URL: <http://www.real-time-music.de/retro.html> [Stand: 21.03.2012]; Burkhard Beins u.a. (Hg.), *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, Hofheim 2011.
44. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002, S. 9.
45. Vgl. auch Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a. M. 2004, insbesondere S. 65ff.
46. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura*, a. a. O., S. 9.
47. Ebd., S. 19.
48. Vgl. ebd., S. 224.
49. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 53.
50. Jens Greve und Annette Schnabel, „Einleitung“, in: *Emergenz. Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen*, hg. v. Jens Greve und Annette Schnabel, Frankfurt a. M. 2011, S. 7–33, hier: S. 9f.
51. Ebd., S. 25.
52. Ebd.
53. Achim Stephan, „Emergenz in sozialen Systemen“, in: *Emergenz*, hg. v. Jens Greve und Annette Schnabel, a. a. O., S. 133–155, hier: S. 140.
54. Ebd.
55. Vgl. ebd., S. 151–153.
56. Vgl. R. Keith Sawyer, „Emergenz, Komplexität und die Zukunft der Soziologie“, in: *Emergenz*, hg. v. Jens Greve und Annette Schnabel, a. a. O., S. 187–213, hier: S. 202–205.
57. Vgl. David Borgo, *Sync or swarm. Improvising music in a complex age*, New York und London 2005; Reinhard Gagel, *Improvisation als soziale Kunst. Überlegungen zum künstlerischen und didaktischen Umgang mit improvisatorischer Kreativität*, Mainz 2010; Matthias Haenisch, „Emergenz. Zu einem theoretischen Begriff aktueller Improvisationsforschung“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, hg. v. Burkhard Beins u.a., a. a. O., S. 186–201; Stefan Orgass, „Improvisation als Merkmal und Gegenstand des Musikunterrichts“, in: *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Ronald Kurt und Klaus Näumann, Bielefeld 2008, S. 183–213; R. Keith Sawyer, *Group Creativity. Music, Theater, Collaboration*, London 2003; R. Keith Sawyer, „Improvisational cultures: Collaborative emergence and creativity in improvisation“, in: *Mind, Culture and Activity*, 7 (3), 2000, S. 180–185.
58. R. Keith Sawyer, *Explaining Creativity. The Science of Human Innovation*, New York 2007; R. Keith Sawyer, *Group Creativity*, a. a. O.; R. Keith Sawyer, *Improvisational cultures*, a. a. O.
59. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 186, Fußnote 72.
60. Die Vorstellung einer autopoietischen feedback-Schleife durchzieht das gesamte Buch und kann insofern als grundlegend für Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* angesehen werden; vgl. vor allem: ebd., S. 58–126 und S. 284–294.
61. Vgl. ebd., S. 61, Fußnote 4. Einen Bezug zu Niklas Luhmanns systemtheoretischer Verwendung des Begriffs ‚Autopoiesis‘ stellt Fischer-Lichte nicht her.
62. Vgl. Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*, Frankfurt a. M. 2009, S. 50.
63. Ebd., S. 50f.
64. Ebd., S. 51.
65. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 61.
66. Ebd., S. 82.
67. Vgl. ebd., S. 186.
68. Ebd., S. 80.
69. Ebd., S. 80f.
70. Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999, S. 35.
71. R. Keith Sawyer, *Group Creativity*, a. a. O., S. 10f.
72. Komplexe Kommunikation beschreibt Sawyer in eben diesem Sinn: „In group creativity, the performance must be constantly negotiated and constructed from moment to moment. Because of unpredictability, each performer may have a different understanding of what is happening and what might happen next [...]“, R. Keith Sawyer, *Group Creativity*, a. a. O., S. 10.
73. Ebd., S. 44.
74. Matthias Haenisch, „Emergenz“, a. a. O.
75. Ebd., S. 196.
76. Ebd.
77. Ebd.
78. Ebd., S. 192.
79. Ebd.
80. Frisque Concordance, *Spellings* (CD), Berlin, Random Acoustics 1993 (RA 001).
81. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materiellität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1995; Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, a. a. O.
82. Ebd., S. 24.
83. Ebd., S. 28.
84. Ebd.
85. Andrea Neumann zit. nach: „Alte Fragen neu: Form und Inhalt. Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Annette Krebs, Andrea Neumann, Serge Baghdassarians, Burkhard Beins und Axel Dörner“, in: *positionen. Beiträge zur Neuen Musik*, 62/2005, S. 8–13, hier: S. 13.
86. Burkhard Beins zit. nach: ebd., S. 13.
87. Kai Fagaschinski, „Zehn Jahre im internationalen Nichts. Über meine Zusammenarbeit mit Michael Thieke als The International Nothing“, in: *Echtzeitmusik Berlin*, hg. v. Burkhard Beins u.a., a. a. O., S. 250–257, hier: S. 254.
88. Lê Quan Ninh, *Traces of Rhythms Festival*, Tilburg, 2005, URL: [www.youtube.com/watch?v=sklLDE\\_AMlg](http://www.youtube.com/watch?v=sklLDE_AMlg) [Stand: 21.03.2012]
89. Ebd. Minuten 1:30–2:00 und 3:35–3:55.
90. Lê Quan Ninh: *improviser librement. abécédaire d'une expérience. Instrument*, 1998 / Revision 2010, URL: [http://www.le-quanninh.net/?v=textes&cat=article&id\\_texte=19&initiale=l](http://www.le-quanninh.net/?v=textes&cat=article&id_texte=19&initiale=l) [Stand: 21.03.2012] – Übersetzung durch M. M.: „Viele Komponisten haben überhaupt keinen Kontakt mehr mit der Vibration von Musikinstrumenten, sie haben von dieser Vibration nur eine Vorstellung als einem Eldorado, von dem sie erhoffen es mithilfe geistiger Anstrengungen zu finden. Dabei vergessen sie, dass es in der Bewegung des Körpers bei der Hervorbringung von Signalen eine tellurische Energie gibt, die man nicht – oder nur sehr selten – erreichen kann, indem man die aus einer Schematisierung von Klang hervorgegangenen Parameter in einer Weise, die das Klingende in Kategorien einteilt, kombiniert. Eine Welle verfährt sich, und sei es auch nur für einen Augenblick, als ob man Poet werden würde, das heißt dazu imstande, in sich genug Tore zu öffnen, um sie mit voller Kraft zu empfangen. Man muss die Schwingung lieben, sie nicht nur denken. Und die Instrumente, die man üblicherweise als Familie der Perkussionsinstrumente klassifiziert, lassen vielleicht in besonderem Maß auf die Wildheit schließen, die man immer wieder zum Schweigen zu bringen versucht oder die man in Formen eingrenzt, in denen die kalte Mathematik vorherrscht.“
91. Vgl. Fritz Böhle und Margit Weirich (Hg.), *Die Körperlichkeit sozialen Handelns. Soziale Ordnung jenseits von Normen und Institutionen*, Bielefeld 2010.
92. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 153.
93. Ebd.

94. Tilman Küntzel, *Vorfeld – mental creation of sounds in physical expression* (Video), 2009, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=DbyTG7OJnJw> [Stand: 21.03.2012]
95. Michael Vorfeld, „Freie Improvisation versus Freie Kunst“, in: *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*, hg. v. Dieter A. Nanz, Hofheim 2011, S. 157–164, hier: S. 160.
96. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 292.
97. Peter Niklas Wilson, *Hear and Now*, a. a. O., S. 27.
98. Diese Frage behandelt das laufende Promotionsprojekt des Autors an zentraler Stelle.
99. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura*, a. a. O. S. 234.

## Zusammenfassung

Musikalische Improvisation ist als performative Kunst par excellence anzusehen. Sie verfügt über keine a priori-Repräsentation jenseits ihrer Aufführung. Insbesondere zeitgenössische Ausprägungen kollektiv improvisierter Musik beziehen aus Momenten des Performativen musikalisch-ästhetische Sinnstiftung. Vor diesem Hintergrund wird kultur- und theaterwissenschaftliche Performativitätstheorie in Bezug zu aktueller Improvisationspraxis gesetzt. Anhand einiger zentraler Begriffe wird aufgezeigt, wie auf diese Weise der Blick aus performativitätstheoretischer Perspektive das musikwissenschaftliche Verständnis zeitgenössischer Improvisation schärfen kann. Behandelt werden die Themen Präsenz, Aura, Ereignis, Emergenz, Materialität und Körperlichkeit. Dabei werden teilweise auch Beispiele aus der Praxis improvisierter Musik zur Verdeutlichung der unbedingten Relevanz von Performativität für die Improvisationsforschung herangezogen.

## Autor

Mathias Maschat, Studium *Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis* mit Hauptfach Musik in Hildesheim. Diplomarbeit zum Thema *Frei improvisierte Musik im Spannungsfeld von Selbstorganisation und öffentlicher Förderung. Studie zu Musikerkooperativen und zur kulturpolitischen Verankerung der improvisierten Musik in Deutschland*. Promoviert derzeit in Musikwissenschaft an der Universität Osnabrück bei Prof. Dr. Dietrich Helms als Stipendiat im Strukturierten Promotionsprogramm *Erinnerung – Wahrnehmung – Bedeutung. Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft zu Ästhetik und zeitgenössischer Improvisation*. Zuvor Tätigkeit im Referat für Musik und Theater des *Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur*, Hannover, und bei *ohrenstrand.net*, Berlin. Bei *Radio Flora* mehrjähriges Mitglied der Redaktion *Taktlos – Klassik und Experimentelles* (Sendungen zu Neuer Musik, Free Jazz, Improvisierter Musik, Fluxus und Sound Art, zudem Arbeiten im Bereich Radiokunst). Mehrjährige Tätigkeit als Musiker und Instrumentallehrer. Seit 2010 Autor für *positionen – Texte zur aktuellen Musik*.

## Titel

Mathias Maschat, *Performativität und zeitgenössische Improvisation*, in: [kunsttexte.de/auditive\\_perspektiven](http://kunsttexte.de/auditive_perspektiven), Nr. 2, 2012 (15 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).