

Christa Brüstle

Bauchmusik – Kopfmusik. Privat – öffentlich Improvisation, Körper, Publikum

Der Körper und Teile des Körpers werden in den Diskursen, die Improvisation betreffen, mindestens ebenso spezifisch angesprochen wie die Bereiche öffentlich und privat. „Musik aus dem Bauch“ etwa steht für Intuition oder Spontaneität, die einer „mit dem Kopf“ konstruierten und ausgearbeiteten Komposition gegenüber gestellt werden. Eine Komposition scheint zu meist für ein Publikum bzw. für die Öffentlichkeit bestimmt zu sein, der „unmittelbare Körperausdruck“ hingegen eher zur Intimsphäre zu gehören. So hat Vinko Globokar einmal festgehalten: „Was mich betrifft, so betrachte ich die Improvisation als ein ganz privates Geschehen, das nur für die innere Entwicklung des Spielers wichtig ist und bei dem das Publikum nur als Zeuge anwesend sein kann.“¹ Bei der Improvisation kann das Publikum demnach anwesend sein, aber das Verhältnis der Zuhörer zum Dargebotenen nimmt einen besonderen Charakter an: das Publikum ist nur als Zeuge präsent. Die angesprochene Dichotomie der körperlichen Zonen und Aktivitäten wirkt im Zusammenhang mit Improvisation klischeehaft, kann aber oft in Beschreibungen nicht vermieden werden, wenn es um die Darstellung improvisatorischer Grundsätze geht. Problematischer als die Klischeehaftigkeit sind ohnehin die Wertungen, die mit den Polen Körper/Leib vs. Geist/Kognition oder Intuition/Unmittelbarkeit vs. Konstruktion usw. verbunden sind, denn sie haben einen weitaus größeren kontextuellen Radius als nur den Bezug zur Musik und sie reichen historisch weit zurück. Die Wertungen lassen sich beispielsweise auch in der Dualität von Gefühl und Rationalität oder Subjektivität und Objektivität, selbst in der Entgegensetzung von Natur und Kultur, Weiblichkeit und Männlichkeit oder Hardware und Software finden.² Vorgezogen und geschätzt wurde lange Zeit in der westlichen bzw. europäischen Kultur und Wissenschaft der Pol, der mit Rationalität, Kognition und Objektivität verbunden war oder damit verbunden wurde. Erst im 20. Jahrhundert (mit naturwissenschaftlich ausgerichteten

Vorstufen im 19. Jahrhundert, z. B. in der Physiologie³) beginnen ein neues Interesse am Körper/Leib und eine skeptische Beleuchtung und kritische Diskussion der angesprochenen Polarisierung von Körper/Leib und Geist/Kognition sowie von weiteren ähnlichen Dualismen.⁴ An dieser Diskussion hat allerdings die Musikforschung kaum teilgenommen, vielleicht mit Ausnahme der pädagogischen Zweige der Beschäftigung mit Musik, die zwangsläufig den Körper zu berücksichtigen hatten und seiner zentralen Bedeutung nicht ausweichen konnten. Dabei stand allerdings die Disziplinierung und Professionalisierung des Körpers im Vordergrund. Ein Zugang zum „experimentellen Lernen“ wurde nicht oder nur teilweise (länderspezifisch) gefördert.⁵ Zudem wurde der Körper in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem dann interessant, wenn er als Garant für bestimmte Menschen- oder Rassentypen dienen sollte, denen man auch in der Musik nachforschte.⁶ Paul Bekkers Studie *Klang und Eros* (1922), in der er „die Beziehung zwischen Körper und Sinnlichkeit in der Musik erstmals in aller Deutlichkeit explizit werden“ ließ, wurde als Irrlehre abgestempelt.⁷ Die Beschäftigung mit dem Leib in der Phänomenologie bei Edmund Husserl oder später bei Maurice Merleau-Ponty scheint in der (deutschsprachigen) Musikwissenschaft kaum wahrgenommen worden zu sein, nicht zuletzt auf Grund der Abdrängung und Ausblendung Husserls im Nationalsozialismus.⁸

Einer theoretischen Beschäftigung mit Improvisation steht demnach lange Zeit eine fehlende Theorie des Körpers (in der Musik) und eine fehlende Theorie der Praxis entgegen. Dass diese erkenntnisgeleitet entwickelt werden können, zeigen entsprechende Studien etwa der Ethnologie und Soziologie (z.B. Pierre Bourdieu) oder der Philosophie der Erfahrung (etwa John Dewey oder Don Ihde) und der bereits angesprochenen Phänomenologie.⁹ Bei der Improvisation sind sie

zu beziehen auf die Produktionsebene der einzelnen Musiker oder eines Ensembles sowie auf die Ebene der Rezeption, der Hörer, die sich beide von der konventionellen Aufführung bzw. Realisation einer Partitur sowie von der dazugehörigen Werkästhetik vielleicht nicht fundamental, aber in weiten Teilen erheblich unterscheiden. Improvisation sollte darüber hinaus (auch historisch) als primär betrachtet werden, nicht als Rand- oder Nebenerscheinung musikalischer Kulturen.¹⁰ Allein jedoch die Methode der Betrachtung erfordert Perspektiven, die den Rahmen der historischen Musikwissenschaft sprengen. (Daher ist es wahrscheinlich auch einfach, die Improvisation aus dieser Sicht zu marginalisieren.) Feldforschung oder teilnehmende Beobachtung z.B. sind (musik)ethnologische Forschungsmethoden, die in der historischen Musikwissenschaft irrelevant erscheinen.¹¹ Fragen zur Geschichte und Bedeutung von Probenprozessen oder Quellen aus der Praxis (wie etwa Dirigierpartituren oder Skizzen von Aufführenden etc.) sind ebenfalls in der historischen Musikwissenschaft bislang wenig diskutiert worden, allenfalls im Kontext der Historischen Aufführungspraxis oder der Musikphilologie (z.B. bei der Erarbeitung von Gesamtausgaben, bei der jedoch die Einbeziehung der Musikpraxis oft dem Ziel der Textauthentizität untergeordnet wird, als sei die musikalische Praxis ein Kontaminationsbereich, der den Text verunreinigen könnte).¹²

„Musik aus dem Bauch“ oder „Bauchentscheidungen“ – diese Formulierungen suggerieren ein intuitives Handeln des Körpers ohne Reflexion, ohne Vorüberlegungen und ohne bestimmte Zielrichtung. Der Begriff „Improvisation“ bezieht sich genau auf solches Handeln.¹³ Im Alltag ist dieses Handeln in unterschiedlichen Situationen üblich, doch z.B. von reflexartigen Bewegungen durchaus zu unterscheiden. Reflexartig, ohne zu überlegen entfernt man die Hand von der heißen Herdplatte oder tritt an der Bordsteinkante zurück. Die Erfahrung lehrt, dass in solchen Momenten keine Sekunde zu verlieren ist, um sich zu schützen. Anders erscheint die intuitive Entscheidung etwa beim Glücksspiel: Man hat durchaus Zeit, sich die Sachlage durch den Kopf gehen zu lassen, weiß aber nicht, welche Entscheidung wirklich zum erhofften Gewinn führt.

Wieder anders verhält sich ein Sportler, der „intuitiv“ richtig anläuft, um dann einen möglichst weiten Sprung machen zu können. Er nutzt sein „körperliches Wissen“, das nicht erst kognitiv repräsentiert bzw. im Moment des Tuns nicht überdacht werden muss, um das gesteckte Ziel zu erreichen.

„Fängt [ein Tennisspieler] an zu reflektieren, ob er nach vorn laufen soll, ob er nicht besser an seinem Ort verharrt, dann hat er schon verspielt. Wenn er hingegen in der Situation ‚aufgeht‘, läßt er eine ‚stumme‘, geradezu selbstverständliche Erfahrung der Welt zur Geltung kommen. Erst die sprachliche Artikulation macht ihm die Dinge unsicher; sein Wissen läßt sich weder im Medium der verbalen Sprache noch in irgendeinem anderen Medium – außer in den Handlungen selbst – objektivieren. Was man mit dem Körper gelernt hat, ist nicht irgendein Wissen, das man hat und vor sich halten könnte, sondern etwas, was den Körper selbst ausmacht, was man ist.“¹⁴

Diese Beschreibung ist durchaus auf improvisierende Musiker und Musikerinnen zu übertragen, obwohl es in diesem Zusammenhang nicht um ein Schneller-Höher-Weiter geht; vor allem der Aspekt des Wettkampfs und der Aspekt einer ganz bestimmten Zielrichtung – insbesondere beim Solospiel – kann ganz fehlen. So beschrieb Alexander von Schlippenbach im Gespräch mit Peter Niklas Wilson 1996:

„Ich muß mich als Pianist natürlich in Bewegung halten, genau wie ein Sportler. Ich muß also immer wieder die Zeit finden, rein technische Übungen zu machen, damit ich das, was ich machen will, bewältigen kann.“

Aber wenn

„man einen frei improvisierten Auftritt zu absolvieren hat, ist es, so habe ich festgestellt, am besten, wenn man vorher nicht darüber nachdenkt, was man vorhat, obwohl es sich immer anbietet [...] Aus dem unbelasteten Moment heraus ist der natürliche Fluß, der entstehen soll, viel leichter zu bekommen. Ich habe lange gebraucht, bis ich das gemerkt habe, und deshalb denke ich heute bei improvisierten Auftritten gar nicht darüber nach, was ich machen werde.“¹⁵

Solche und ähnliche Formulierungen lassen sich in Aussagen von improvisierenden Musikern und Musikerinnen immer wieder finden.¹⁶

Damit verbunden sind die Betonung von Unmittelbarkeit, Intuition und Spontaneität, bezogen auf Aktionen der Klangerzeugung. Diese sind jedoch nicht voraussetzungslos, sondern mit John Dewey kann man von der „Neuschaffung des Erfahrungsmaterials im Ausdrucksakt“ sprechen.¹⁷ Die menschliche Intuition ist jedoch nicht nur auf die Transformation von (aktuellen) Erfahrungen zurückzuführen, sondern Gerd Gigerenzer zufolge besteht das Grundprinzip von „Bauchentscheidungen“ aus „einfachen Faustregeln“, die sich „evolvierte Fähigkeiten des Gehirns zunutze machen“, wobei „evolvierte Fähigkeiten“ keine Fertigkeiten sind, „die allein von der Natur oder der Kultur hervorgebracht“ wurden. „Vielmehr gibt die Natur dem Menschen eine Möglichkeit, die dann durch längere Übung zu einer Fähigkeit wird.“¹⁸ Darüber hinaus ist das Tun nach einem „Bauchgefühl“, d.h. eine intuitive Entscheidung oder Handlung, maßgeblich vom Kontext des Geschehens abhängig.¹⁹ Bestimmte „Umweltstrukturen“ ermöglichen Gigerenzer zufolge die Aktivierung von „automatischen Regeln“ bzw. „Faustregeln“, worunter Automatismen der Wahrnehmung, z.B. der Aufmerksamkeit, der Selektion von Phänomenen oder der Vereinfachung von komplexen Umweltinformationen verstanden werden. Die Aktivierung bzw. Anwendung dieser Regeln erfolgt ohne Nachdenken.

„Eine automatische Regel ist an die Umwelt unserer frühen Stammesgeschichte angepasst, ohne dass an der Gegenwart überprüft wird, ob die Regel noch angemessen ist. Sie wird einfach ausgelöst, wenn der Reiz vorliegt. Mit dieser Form gedankenlosen Verhaltens behauptet sich das Leben seit eh und je. Dagegen wird bei den flexiblen Regeln mittels einer raschen *Evaluation* entschieden, welche anzuwenden ist. Wenn eine nicht funktioniert, gibt es eine andere, die man wählen kann. Dieser rasche Evaluationsprozess ist mit der Formulierung ‚Intelligenz des Unbewussten‘ gemeint. [...] Bauchgefühle mögen ziemlich simpel erscheinen, doch ihre tiefere Intelligenz äußert sich in der Auswahl der richtigen Faustregel für die richtige Situation.“²⁰

Gigerenzers Darstellung erscheint plausibel, allerdings scheinen sich die „Bauchgefühle“ wiederum fast nur im Kopf zu entwickeln. Der Bauch ist in den Kopf gerutscht oder im Kopf sind Bauchgefühle entdeckt worden – man fragt sich, wo die übrigen Teile des Körpers geblieben sind. Sie haben – wenn man den Spuren des Autors noch etwas weiter folgt – nur Hilfsfunktionen bei der Nachahmung, die ein Baustein in den Erklärungsmodellen von Intuition oder Spontaneität darstellt, aber nicht immer zu positiven Ergebnissen führt.²¹ Dies kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, doch festzustellen bleibt, dass offenbar der übrige Körper wiederum nur als Instrument der im Gehirn ablaufenden Wahrnehmungsmechanismen betrachtet wird. Bewegungs- oder Sportwissenschaftler nehmen diese einseitige Perspektive nicht ein, sondern haben längst verstanden, dass es eine Wechselbeziehung zwischen Körper, Bewegung und Wahrnehmung gibt, so dass dem Körper und seinen Aktionen sowie den sinnlichen Eindrücken durchaus eigenständige Impulse zukommen, auch wenn letztlich ihre Verarbeitung und Vernetzung im Gehirn stattfinden.

„Mit Hilfe ihrer Bewegungen nehmen Handelnde gleichsam Abdrücke von der Welt, formen diese zugleich und machen sie zu einem Teil von sich selbst. In der umgekehrten Richtung wird das Subjekt bei dieser Aktivität von der Umwelt ergriffen und seinerseits von dieser geformt. Das Grundprinzip dieser Welterzeugung im gegenseitigen Austausch ist die *Bewegung*, die sowohl die Plastizität des Körpers als auch die Formbarkeit der Umwelt ausnutzt.“²²

Diese Wechselbeziehung wird in den letzten Jahren auch im Kontext der Forschungen zum Thema „Embodiment“ diskutiert. Auch in diesem Zusammenhang ist deutlich geworden, dass der Körper – vor allem körperliche Bewegungen – die Wahrnehmungsmechanismen beeinflusst, nicht nur von ihnen gesteuert wird. „In the beginning, that is, at the time of our birth, our human capacities for perception and behavior have already been shaped by our movement.“²³ Shaun Gallagher begründet seine Theorie hauptsächlich mit dem Wechselspiel zwischen zwei Auffassungen oder Konzeptionen von Körpern: „body image“ und „body schema“:

„A *body image* consists of a system of perceptions, attitudes, and beliefs pertaining to one's own body. In contrast, a *body schema* is a system of sensory-motor capacities that functions without awareness of the necessity of perceptual monitoring.“²⁴

Während die Konzeption des „body image“ mit Absichten, Intentionen und Zielvorgaben verknüpft ist, gehört die Konzeption des „body schema“ zum Umfeld von Automatismen (aber nicht von Reflexen).

„It involves a set of tacit performances – pre-conscious, subpersonal processes that play a dynamic role in governing posture and movement. In most instances, movement and the maintenance of posture are accomplished by the *close to automatic* performances of a body schema, and for this very reason the normal adult subject, in order to move around the world, neither needs nor has a constant body percept. In this sense the body-in-action tends to efface itself in most of its purposive activities. To the extent that one does become aware of one's own body, by monitoring or directing perceptual attention to limb position, movement, or posture, then such awareness helps to constitute the perceptual aspect of a body image. Such awareness may then interact with a body schema in complex ways, but it is not equivalent to a body schema itself. I said that a body schema operates in a *close to automatic* way. I do not mean by this that its operations are a matter of reflex.“²⁵

Es wird deutlich, dass man auch in diesem Kontext von einer „Intelligenz des Unbewussten“ sprechen kann, an der allerdings der Körper stärker und eigenständiger beteiligt ist:

„we are not just what happens in our brains. [...] Before you know it, your body makes you human, and sets you on a course in which your human nature is expressed in intentional action and in interaction with others.“²⁶

Es stellt sich die Frage, ob und wie diese Theorien für das Thema der musikalischen Improvisation fruchtbar gemacht werden können. Diese Frage lässt sich im Rahmen der vorliegenden Abhandlung sicherlich nur

ansatzweise beantworten, denn ihre Bearbeitung wäre durch eine umfassende empirische Studie zu stützen.²⁷ Jedenfalls ist klar, dass in diesem Zusammenhang der Körper vor allem als Klangproduzent in Betracht gezogen werden muss, sei es als Klangproduzent mit der Stimme, sei es als Klangproduzent mit Instrumenten. Auf diese Praktiken könnte dann beispielsweise differenziert das Wechselspiel zwischen „body image“ und „body schema“ bezogen werden, wobei das Hören und die Klangwahrnehmung eine Vermittlungszone darstellen. Ausgangspunkte können demnach bereits alle Erfahrungen sein, in denen sich eine Aktion oder Bewegung mit Klang verbindet und in denen die körperliche Produktion von Klang bestimmte Wirkungen nach sich zieht.²⁸ Diese Aktionen lassen sich bei Kindern mit Experimenten und Spiel verbinden, in denen keine Intentionen, Zielvorgaben oder Korrekturen notwendig sind, sondern in denen Körper, Bewegung, Material und Klang einen Erfahrungsraum schaffen, der nach und nach auch dazu führen kann, z.B. bestimmte Klangvorstellungen umzusetzen, also klangästhetische Zielrichtungen festzulegen, die das Ohr vorgibt. Selbst wenn in dieser Phase noch kein Stück gespielt oder keine Partitur einstudiert wird, entsteht die Situation, die eigene körperliche Kompetenz bezüglich der Klangproduktion einzustufen (und möglicherweise optimieren zu wollen). Sofern es um die Einstudierung von Partituren geht, ist diese Einstufung und sind die Korrekturen (auf Grund von Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung durch eine Lehrperson) zentraler Bestandteil des Musikunterrichts. Bei der Improvisation – so lässt sich grob zusammenfassen – ist das Spiel mit der Stimme oder mit Instrumenten nun nicht an diesem Leistungsprinzip orientiert, d.h. nicht daran, „body schema“ und „body image“ strikt oder wenigstens so gut wie möglich aufeinander abzustimmen, sondern vor allem daran, das „body schema“ herauszufordern und das „body image“ auf diese Offenheit (ohne perfektionistische Ziele) einzustellen. Die künstlerischen Strategien, vor allem bei der freien Improvisation, sind so angelegt, Festgefahrenes oder Routinen zu durchkreuzen, daher auch unvorhergesehene Ereignisse zu ermöglichen und Risiken (des Scheiterns) in Kauf zu nehmen. Mit einer vagen Idee von Freiheit hat dies nichts zu tun, bestimmte Planungen lassen sich ebenfalls nicht in Anschlag

bringen. Der Schlagzeuger Matthias Kaul hat dies folgendermaßen erläutert:

„Ich bin der Meinung, dass alles, was in der Improvisation passiert, bewusst geschehen soll. Auf eine gewisse Art und Weise müssen wir mit größter Wachheit versuchen, in jedem Moment alles wahrzunehmen. Das hat nichts mit Kontrolle zu tun, sondern wieder mit der Aufforderung, permanent ganz Ohr und als Folge davon ganz durchklungen zu sein von allem, was sich hier bewegt. [...] Alle Balancen und Disbalancen zwischen uns, unserem Instrument, unseren Mitspielern, dem Raum, dem Publikum, dem Raum, in dem der Raum schwebt und so weiter müssen wir wahrnehmen, um dann in diesem Zustand der Wachheit jeden Moment das zu tun, was eben dieser Moment von uns zu fordern scheint. Erkennen, was das ist, können wir nur, wenn wir aufgehört haben mit vielem, zum Beispiel mit dem Wunsch, heute besonders virtuos, pfiifig, cool oder sonst etwas zu sein, Intelligentes abzuliefern, dieses oder jenes vorzeigen zu wollen. Alle Vorsätze und Planungen machen es uns unmöglich, dem Moment zu folgen.“²⁹

Wie in vielen Fällen klingen solche Sätze ein wenig esoterisch (Matthias Kaul merkt dies ebenfalls an), aber es erscheint in einer Welt, die durch Leistungsdruck und Optimierungswillen, Ellenbogendenken und Machtgerangel, Betriebsamkeit und Profitdenken geprägt ist, durchaus als hohe Kunst, sich genau von diesen Anforderungen befreien zu können (auch wenn man damit wiederum einem Authentizitätsglauben entgegenkommt, der imagebildend in der Improvisationsszene einen hohen Stellenwert hat).

Die Situationen und Kontexte einer musikalischen Improvisation lassen sich in mindestens vier Bereiche aufteilen: Erstens die private Soloimprovisation, die ohne Publikum erfolgt, bei der man sich jedoch selbst beobachten und zuhören kann; zweitens die Soloimprovisation vor Publikum, bei der das Verhältnis von Spieler und Publikum im Vordergrund steht; drittens die Improvisation im Ensemble ohne Publikum und viertens die Improvisation im Ensemble vor Publikum, bei der die Interaktionen im Ensemble eine zentrale

Rolle spielen. Wie bereits angedeutet wurde, scheint die Improvisation eine private Angelegenheit zu sein, d.h. das Publikum kann oder muss sogar vom Spieler im Prinzip ausgeblendet werden, sofern es um seine Präsenz als Zeugen geht. Eine private Situation des Musikmachens ist konventionell mit Üben und Proben verbunden, die hauptsächlich der Einstudierung von Stücken, der Erweiterung und Steigerung von Fertigkeiten und Virtuosität, somit der Optimierung von spezifischen körperlichen Kompetenzen dienen. Die Improvisation scheint ein Gegenbild dazu zu liefern.

„Die Haltung beim Improvisieren stellt in den Augen der Musiker einen Gegensatz zur Haltung des Übens dar. Die Improvisationshaltung ist offener, flexibler bezüglich des Handelns, sie kann beschrieben werden als Durchführung eines allgemeinen ‚Programms‘ zum Handeln, das die genaue, konkrete Ausführung der Tätigkeit offen lässt. Im Gegensatz dazu stellt Üben, handlungstheoretisch gesehen, das Erlernen von festeren, unflexibleren Handlungsweisen dar, die Optimierung einer Tätigkeit, die immer wieder in der gleichen Form reproduziert werden muss. [...] Für die Musiker hat diese Einstellung [in der Improvisation] mit dem ‚gemeinsamen Entstehen-Lassen der Musik‘ (M. Griener, Schlagzeuger) zu tun; reflexive ‚Kontrolleinstellungen‘ im Handeln werden ausgeschaltet, um die Musik geschehen zu lassen.“³⁰

Bei der privaten Situation der Soloimprovisation ist demnach die Selbstbeobachtung im Sinne der Selbstkontrolle nicht wichtig, sondern das Spielen ist eher ein Ausprobieren, Experimentieren, das sich auf den Körper, auf die Stimme und/oder auf das Instrument bezieht.

„Im Grunde bedeutet Improvisation, wie ich sie praktiziere, die Anwendung musikalischer Methoden und Gedanken, die aus der eigentlichen Spielsituation heraus kommen. Manche Ideen werden im Konzert vielleicht nur angedeutet, aber sie bilden ein geistiges Samenkorn, das dann zuhause weiterentwickelt wird, während der Routine des privaten Experimentierens. Die Ergebnisse kann man später wieder einbringen, so dass eine Endlosschleife von Erfahrung-Experiment-Konsolidierung-Erfahrung entsteht. In

meiner Erfahrung sind viele praktische Ideen zum ersten Mal recht spontan aufgetaucht, wenn ich vergesse, dass ich Saxophone spiele und stattdessen darüber nachdenke: ‚Welchen Klang-Beitrag möchte ich zu diesem Zeitpunkt zur Musik leisten?‘ All dies trägt zum Vorrat an Ideen und Erinnerungen bei, derer man sich bedient, und alles, was auf Dauer funktioniert, ist meistens in kleinen Schritten zusammengetragen worden.⁴³¹

Die Grundlagen des Spielens, die die Beherrschung des Stimmapparates und der Instrumente betreffen, sind also sicherlich auch beim Improvisieren von Bedeutung, jedoch liegt dann zusätzlich oder überhaupt der Schwerpunkt auf der experimentellen Erweiterung der klangproduzierenden Handlungen, die mit der Ermöglichung unerwarteter Bewegungen oder Klangaktionen verbunden ist. Diese Situation auf die Konzertbühne zu übertragen bedeutet in der Tat, die private Situation öffentlich zu machen, bei der das Publikum nur eine Gruppe von Zeugen bildet. Der Gitarrist Fred Frith erklärte einmal:

„With improvising, a rehearsal is all you've done in your life up to date. The only things you need to do are make sure the technical side is working, make sure you can hear each other right, that the sound is nice, and then just... go for it.“⁴³²

Bei einem Konzert in diesem Kontext handelt es sich also nicht um die Präsentation eines möglichst perfekten Resultats, sondern (vor allem in der freien Improvisation) darum, dass eine experimentelle, offene Haltung „reproduziert“ wird.³³ Ferner soll es sich nicht um eine Rahmentransformation handeln, wie sie etwa Erving Goffmann noch für den Wechsel von Probe und Aufführung angenommen hat.

„Wird ein komplizierter Handlungsablauf im voraus genau geplant, wobei man die einzelnen Schritte in der Vorstellung oder auf dem Papier ablaufen lässt, um die Zeitverhältnisse oder ähnliches zu überprüfen, so spricht man von Planung. Wie schon erwähnt, kann man Versuche, Proben und Planungen als Spielarten des Übens ansehen, die sich allesamt vom ‚Ernstfall‘ unterscheiden, der wohl ebenfalls einen Lerneffekt hat, aber auf andere Weise. [...] Da es im Ernstfall darauf ankommt, wie der Betreffende unter

folgeträchtigen Bedingungen zurechtkommt, kann ein Probelauf die ‚wirklichen‘ Verhältnisse nur annähernd, nie vollständig herstellen.“⁴³⁴

Probe und Ernstfall unterscheiden sich bei der Improvisation jedoch im Prinzip nur darin, dass bei der Aufführung in einer mehr oder weniger bestimmten Zeitspanne und an einem verabredeten Ort ein Publikum anwesend ist, das Aktionen und Klänge erlebt und wahrnimmt, die es nicht oder kaum vorhersagen kann, sicherlich auch abhängig davon, ob oder dass Sängerin oder Sänger, Instrumentalist oder Instrumentalistin und/oder gewisse persönliche Eigenheiten bereits bekannt sind. Dann kommen auch Erwartungen ins Spiel, die die Improvisierenden als kommunikative Arbeitsfelder nutzen können.³⁵

Das Spiel im Ensemble erfordert nun zudem Wachheit und Offenheit für die Mitwirkenden in der Gruppe. Auch im Kollektiv gibt es Strategien, um Routinen zu vermeiden, im Extremfall beispielsweise keine gemeinsamen Proben abzuhalten. Für die legendäre englische Gruppe AMM galt dies beinahe als Codex, wie der Gitarrist Keith Rowe schilderte:

„AMM has never rehearsed. We meet up in airports. I don't rehearse. I never practice. [...] I only ever touch the guitar in the context of performances, unless I rewire the pick ups. [...] AMM has always been about *searching for the sound in the performance*.“⁴³⁶

Einer experimentellen Suche nach Klängen bei AMM im Sinne einer

„Erforschung von Klangressourcen der einzelnen Instrumente sowie der Produktion von Klängen und Geräuschen anhand verschiedener Gebrauchsgegenstände und -materialien, wie Radios, batteriebetriebener Ventilatoren, Cocktailmixers, Glas, Metall oder Holz“⁴³⁷

gegenüber sind in anderen Ensembles Arbeitskonzepte mit Regelsystemen eingeführt worden, die vor allem zur Verhinderung gängiger Spielgesten aus dem Jazz oder klischeehafter musikalischer Dialoge dienen und so ebenfalls Öffnungen für das Unerwartete schaffen sollen. Für Improvisatoren waren Regelsysteme Möglichkeiten,

„die Eigendynamik improvisatorischer Energetik in Schranken zu weisen oder sie wenigstens durch Aufstellung strategisch platzierter Hürden ein wenig von ihrem vorhersehbaren Weg abzubringen.“³⁸

Doch wie auch immer die Kommunikations- und Interaktionsformen in einem Ensemble organisiert sind, es ist klar, dass hier die Körper, die klangproduzierenden Aktionen mit den Körpern und die Instrumentenkörper nicht nur einer Selbstbeobachtung und Selbstwahrnehmung unterliegen, sondern die Konzentration und die Wahrnehmung vor allem auch auf das gerichtet sind, was die anderen Ensemblemitglieder tun, und wie sie es tun.

Die Reaktionen aufeinander sind allerdings nicht auf Imitation oder Konsens ausgerichtet, sondern die Bandbreite der Interaktionsformen ist offen, sofern nicht besondere Absprachen getroffen werden. Auch hier gibt es verschiedene Möglichkeiten: Entweder man kennt sich nicht gut, dann sind Überraschungsmomente zu erwarten, die ein erhöhtes Risiko (des Scheiterns) einschließen, oder Ensemblemitglieder arbeiten so lange und vertrauensvoll zusammen, dass sie auch die Möglichkeiten der Offenheit und Spontaneität immer wieder neu ausloten können. Der Trompeter Axel Dörner hat beide Situationen beschrieben, das Spiel mit einer fremden Person und das Musizieren in einer ihm vertrauten Gruppe:

„Zum Beispiel ein Duo mit einem Musiker, den ich nicht kenne, das passiert oft bei Festivals für improvisierte Musik oder etwas ähnlichem, dann kommt irgendjemand auf die Idee, dass ich mit jemandem spielen soll – manchmal auch diese Person selbst – ein Duo-Set spielen soll mit jemandem, den ich nicht kenne. Und das kann natürlich vollkommen nach hinten losgehen, geht es auch manchmal... ich lasse mich aber trotzdem darauf ein, weil es manchmal ganz besonders interessant ist, was dann passiert, aber es kann auch eben dazu führen, dass es, äh, tja... Aber das ist dann wirklich Improvisation, das finde ich interessant, weil es mich zu Dingen bringt, die ich normalerweise nicht tun würde, da muss man sich dann was einfallen lassen. Für mich ist das eine Herausforderung... ich lerne sehr viel

über mich selbst. Aber so was kann man auch nicht zu oft machen.“³⁹

Dagegen stellt Dörner die Arbeit im Ensemble *Phosphor*, in dem die Mitglieder zu einer gleichberechtigten Zusammenarbeit und Ästhetik gefunden haben.

„Jeder ist absolut gleichberechtigt und das ist das Faszinierende daran und was ich zusätzlich faszinierend finde ist, dass es sich so gleichberechtigt gehalten hat. [... Wir haben eine bestimmte Form gefunden], die Sinn ergibt. Da kann ich nicht einfach etwas hereinmischen, was keinen Sinn ergibt, was das Ganze in einer Form relativieren würde, so dass es sich gegenseitig aufhebt. [...] Das würde für mich persönlich keinen Sinn ergeben, ich kann nur das machen, was für mich auch Sinn ergibt. Auf eine bestimmte Art kann ich da nicht spielen und will ich auch gar nicht, habe ich kein Bedürfnis, weil das so viel verändern und zerstören würde von dem, was vorhanden ist.“⁴⁰

Bei Aufführungen vor Publikum werden neben den persönlichen Haltungen und (experimentellen) Spielweisen in Ensembles nun auch die sozialen Einstellungen und Strukturen einer Gruppe öffentlich gemacht. In der kollektiven Improvisation ist dies idealerweise ein hierarchiefreies Miteinander, das individuelle Stimmen zulässt und trotzdem die Bildung einer Struktur ermöglicht, die von allen gemeinsam getragen wird. Weil solche sozialen Gefüge heute nicht selbstverständlich erscheinen oder manchmal nur zum Schein produziert werden, ist die Entstehung einer Musikszene, in der genau diese Ideale gelebt werden, für manche Musiker in den letzten Jahren höchst attraktiv geworden.⁴¹

Viele Texte und Studien zur Improvisation zeugen davon, dass zwei Zugänge zu ihrer Darstellung im Vordergrund stehen: Einerseits handelt es sich um Zeugnisse von Musikern und Musikerinnen, die ihre Arbeitsweisen und ihre Aktionen zu erklären versuchen, wobei deutlich wird, dass die sprachliche „Übersetzung“ von Improvisationsvorgängen nicht einfach ist und zum Teil in den Grenzen klischeehafter Beschreibungen verbleibt. Immerhin sind es aber Versuche, die Praxis (sprachlich) zu reflektieren. Andererseits finden

sich oft Studien, in denen „das Wesen“ der Improvisation bestimmt wird, in denen es also darum geht, die Improvisation – häufig im Vergleich mit der Komposition – grundsätzlich zu definieren.

Erst in den letzten Jahren sind Forschungsrichtungen und -arbeiten entstanden und diskutiert worden, die es in Zukunft vermutlich erlauben, den Aktionen und Interaktionen der improvisierenden Musiker näher zu kommen. Dabei ist aus meiner Sicht zum einen die Zusammenarbeit mit den Praktikern und Praktikerinnen wichtig – keine Selbstverständlichkeit in musikwissenschaftlichen Arbeitsprojekten – und zum anderen sind interdisziplinäre Kooperationen unabdingbar, wobei nicht nur an die Theaterwissenschaft, sondern beispielsweise auch an die Sportwissenschaft zu denken wäre. Die Musikwissenschaft hat dabei nichts zu verlieren, sondern ist aufgefordert, aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse anderer Disziplinen, in denen ebenfalls über Bewegung, Körper, Bauch- und Kopfentscheidungen, über Aufführungstheorien und soziale Netzwerke usw. nachgedacht wird, zur Kenntnis zu nehmen und dann selbst vor allem in den Bereichen Klangproduktion und Klangwahrnehmung einen eigenen Beitrag zu neueren kulturwissenschaftlichen Forschungszweigen zu leisten. Musikwissenschaftliche Studien könnten dazu beitragen, den Graben zwischen Praxis und Theorie zu überwinden. Gleichzeitig könnten sie den eigenen Gegenstandsbereich anderen Disziplinen vermitteln, die zum Teil nur darauf warten, mehr über musikalische Vorgänge sowie Klangaktionen und klangliche Wahrnehmung im Vollzug zu erfahren. Dabei reicht es allerdings nicht aus, wiederum allgemein über Körperlichkeit und Materialität, Räumlichkeit und Aufführung (Performance) sowie Performativität (als einmalig produzierte und erlebte Qualität und Ereignishaftigkeit von einzelnen Performances, von Live-Aufführungen und Ereignissen mit Aufführungscharakter) bei der Improvisation zu reflektieren, sondern es sind Methoden zu entwickeln, genau diese Punkte gemeinsam mit den Musikern und Musikerinnen zu erforschen. Bezieht man dabei auch die elektroakustischen Medien und den Computer als Arbeitsmittel ein, dann wird deutlich, dass diese Aufgabe eine große zukünftige Herausforderung darstellt.

Endnoten

1. Vinko Globokar, „Der kreative Interpret“, in: *Melos/NZ* 2, 1976, S. 106; vgl. dazu auch Ronald Kurt, „Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie“, in: *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Ronald Kurt und Klaus Näumann, Bielefeld 2008, S. 17–46.
2. Vgl. dazu Gerd Gigerenzer, *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, München 2008, S. 80–83.
3. Vgl. dazu Philipp Sarasin und Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998.
4. Vgl. dazu beispielsweise Heiner Hastedt, *Das Leib-Seele-Problem. Zwischen Naturwissenschaft des Geistes und kultureller Eindimensionalität*, Frankfurt a. M. 1988.
5. Vgl. dazu Jürgen Oelkers, „Der Klang des Ganzen. Über den Zusammenhang von Musik und Politik in der deutschen Reformpädagogik“, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. v. Anselm Gerhard, Stuttgart 2000, S. 129–155.
6. Vgl. beispielsweise Ernst Bücken, *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4)*, Potsdam 1932.
7. Tim Becker, *Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin 2005, S. 142, vgl. auch S. 150f.
8. Vgl. Daniel Schmicking, *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchungen*, Würzburg 2003.
9. Vgl. dazu auch R. Keith Sawyer, „Improvisation and the Creative Process. Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58 (2), 2000, S. 149–161.
10. Vgl. Derek Bailey, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Ashborne 1980, revidierte Fassung, 1992.
11. Vgl. dazu Joseph Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass. 1985.
12. Vgl. dazu Christa Brüstle, *Texts of Musical Practice – Sources for Interpretation and Fragments of Performances*, im Druck.
13. Vgl. dazu Sabine Feilß, *Der Begriff ‚Improvisation‘ in der neuen Musik (Berliner Musik Studien, Bd. 14)*, Sinzig 1997.
14. Vgl. dazu Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg 1998, Zitat S. 64f.
15. Siehe Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999, S. 147f.
16. Vgl. Dieter A. Nanz (Hg.), *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, Hofheim 2011; vgl. auch entsprechende Beiträge in Burkhard Beins u.a. (Hg.), *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene/Self-defining a scene*, Hofheim 2011.
17. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1980, S. 97.
18. Gerd Gigerenzer, *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, München 2008, S. 26f.
19. Vgl. ebd., S. 57f.
20. Ebd., S. 58.
21. Vgl. ebd., S. 230–233.
22. Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, S. 24; vgl. dazu auch Gabriele Klein (Hg.), *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld 2004.
23. Shaun Gallagher, *How the body shapes the mind*, Oxford 2005, S. 1.
24. Ebd., S. 24.
25. Ebd., S. 26.
26. Ebd., S. 242, 248.
27. Vgl. dazu Guerino Mazzola, *Musical Creativity – Strategies and Tools in Composition and Improvisation*, Heidelberg u.a. 2011.
28. Vgl. Christa Brüstle und Albrecht Riethmüller (Hg.), *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen 2004.
29. Matthias Kaul, „Haben Sie aufgehört? ... oder: Die Grenzen der Freiheit“, in: *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, hg. v. Dieter A. Nanz, Hofheim 2011, S. 53–59, hier: S. 54f.; vgl. dazu auch Ronald Kurt, „Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie“, in: *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Ronald Kurt und Klaus Näumann, Bielefeld 2008, S. 17–46, v. a. S. 32f.
30. Silvana K. Figueroa-Dreher, „Musikalisches Improvisieren. Ein Ausdruck des Augenblicks“, in: *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Ronald Kurt und Klaus Näumann, Bielefeld 2008, S. 167f.
31. John Butcher, „Freiheit und Klang – diesmal persönlich“, in: *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, hg. v. Dieter A. Nanz, Hofheim 2011, S. 167f.
32. „Fred Frith. Interview by Dan Warburton, March 19th, 1998“, in: *Paris Transatlantic Magazin*, www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/frith.html (19.04.2012).
33. Vgl. dazu auch den Beitrag in dieser Ausgabe von Mathias Maschat, „Performativität und zeitgenössische Improvisation“, *Kunsttexte.de/auditive_perspektiven* 2/2012.

34. Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a. M. 1980, S. 74, 78.
35. Vgl. dazu Matthias Haenisch, „Emergenz. Zu einem theoretischen Begriff aktueller Improvisationsforschung“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene/Self-defining a scene*, hg. v. Burkhard Beins u.a., Hofheim 2011, S. 186–200.
36. „Keith Rowe. Interview by Dan Warburton, January 2001“, in: *Paris Transatlantic Magazin*, www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/rowe.html (19.04.2012); zu AMM vgl. auch Sabine Feißt, *Der Begriff ‚Improvisation‘ in der neuen Musik*, S. 66 und S. 123f.
37. Sabine Feißt, *Der Begriff ‚Improvisation‘ in der neuen Musik*, S. 124.
38. Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999, S. 81.
39. Werner Dafeldecker und Axel Dörner, „Ein Gespräch“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene/Self-defining a scene*, hg. v. Burkhard Beins u.a., Hofheim 2011, S. 373.
40. Ebd., S. 374, 380. Das Ensemble *Phosphor* setzt sich zusammen aus Burkhard Beins (Schlagzeug), Axel Dörner (Trompete), Robin Hayward (Tuba), Annette Krebs (Gitarre), Andrea Neumann (Inside Piano), Michael Renkel (Gitarre), Ignaz Schick (Turntables), siehe <http://www.burkhardbeins.de/groups/phosphor.html> (19.04.2012).
41. Vgl. Burkhard Beins u.a. (Hg.), *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene/Self-defining a scene*, Hofheim 2011.

Zusammenfassung

In der Improvisation scheint sich der Körper nur „aus dem Bauch“ heraus zu artikulieren. Damit werden in der Regel einseitige Diskurse verknüpft, etwa zur Intuition, Spontaneität, Emotion oder Subjektivität. Theorien zu Embodiment oder Untersuchungen über „Bauchentscheidungen“, die in diesem Beitrag herangezogen werden, zeigen allerdings erstens, dass der Bauch nicht ohne den Kopf zu denken ist, und zweitens, dass man von einer „Intelligenz des Unbewussten“ ausgehen kann. Diese Aspekte werden als Herausforderungen zukünftiger Forschungen in der Musikwissenschaft betrachtet.

Autorin

Christa Brüstle, Musikwissenschaftlerin, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Linguistik in Freiburg i. Br. und Frankfurt a. M.; 1996 Promotion über die Rezeptionsgeschichte Anton Bruckners. 1999–2005 und seit 2008 Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin. Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ und Universität der Künste Berlin, an der Technischen Universität Berlin sowie an der Universität Wien. 2008–2011 Gastprofessorin an der Universität der Künste Berlin. Seit 2011 Senior Scientist an der Kunstuniversität Graz.

2007 Habilitation über: *Konzert-Szenen: Bewegung – Performance – Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*. Weitere Informationen: www.chrbu.de

Titel

Christa Brüstle, *Bauchmusik – Kopfmusik. Privat – öffentlich. Improvisation, Körper, Publikum*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.