

Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität?

Was ist damit gemeint, wenn eine improvisatorische Performance, etwa in der Musik oder im Theater, als Experiment bezeichnet wird? Inwiefern kann eine Improvisation als experimentell verstanden werden? In diesem Aufsatz möchte ich eine Überlegung mit Blick auf diese Fragen vorstellen. Man kann durchaus (insbesondere neurophysiologische und psychologische) Experimente durchführen, um verschiedene Aspekte unterschiedlicher Arten von Kunstimprovisationen zu erläutern. Mit solchen Experimenten errichtet man kontrollierte Laborsituationen, in denen z.B. zu erklären ist, welche Teile und Funktionen des Gehirns und des Körpers während der improvisatorischen Tätigkeit aktiviert sind. Auf diese Weise kann man Zusammenhänge zwischen der musikalischen oder der schauspielerischen Improvisation und anderen menschlichen Tätigkeiten wie z.B. dem Sprechen zeigen. Es kann damit mehr oder weniger streng bewiesen werden, dass im Laufe eines improvisatorischen Geschehens psycho-physische Automatismen am Werk sind. Es geht um psycho-physische Automatismen, die denjenigen Automatismen ähneln, die im Laufe des Alltagsleben sowohl bei solistischen als auch bei interaktiven Beschäftigungen wirken – etwa beim Rad- oder Autofahren, Schwimmen, Sporttreiben, Gespräche-Führen usw. Solche Experimente informieren uns darüber: 1. wie man in Kunstimprovisation, genauso wie im Fall von Alltagspraktiken, zugleich spontan und gebunden performieren kann, indem man zugleich etwas tut und seine eigene Tätigkeit beobachtet und beurteilt; 2. wie man Entscheidungen, nicht nur vor seinem Tun, sondern gerade auch während dessen, blitzschnell trifft, sozusagen ohne darüber mit- und nachzudenken; 3. wie man sich psychomotorischen Automatismen durch das Zusammenspiel expliziten Lernens – d.h. durch das Studium von Lehren, etwa beim Bücher-Lesen („Knowing that“) – und impliziten Lernens – d.h. durch die Versuchs- und Irrtums-Methode („Know how“) – aneignet; 4. wie und warum man, sowohl in einer Kunstsituation (etwa einem Konzert oder einer Theaterausführung) als auch bei einem alltäglichen Lebenskontext, das Durchführen irgendwelcher Handlung oder Tätigkeit auf sehr unterschiedliche Weise beurteilen kann: als bloß vorgenommen oder im Gegenteil als mit Stil vollzogen, als einfach gescheitert oder umgekehrt als auf eine wirksame, gute oder ausgezeichnete Weise gelungen.¹

Doch der Zusammenhang von Improvisation und Experiment kann auch unter einer anderen Perspektive beleuchtet werden. Kunstimprovisation – so Stephen Nachmanovitch in seinem wegweisenden Buch *Free Play. Improvisation in Life and Art* – kann als „playful experiment“ angesehen werden.² Mit anderen Worten: Improvisationen können nicht nur als Versuchsobjekte wissenschaftlichen Experimentierens behandelt werden. Improvisationen können vielmehr unter gewissen Aspekten selbst als Experimente gelten und/oder experimentelle Dimensionen und Potentiale aufweisen. In diesem Beitrag möchte ich darüber nachdenken, in welchem Sinne und unter welchen Bedingungen Improvisationen als Experimente bzw. als experimental verstanden werden können.

Der theoretische Hintergrund dieser Überlegungen ist mein aktuelles Forschungsprojekt über die Frage nach einer angemessenen Ästhetik der Improvisation. Diese soll einerseits den ästhetischen Rahmen für ein Verständnis von Improvisation erarbeiten und andererseits die Improvisation als ein begriffliches Werkzeug verständlich machen, um so sowohl die Kunsterfahrung als solche in einigen ihrer Hauptaspekte als auch die Beziehung zwischen dem Kunstschaffen und Formen des alltäglichen menschlichen Handelns zu erläutern.³

¹ Dazu s. A. L. Berkowitz: *The Improvising Mind. Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Oxford. 2010

² S. Nachmanovitch: *Free play. Improvisation in Life and Art*. New York. 1990. Vgl. insbesondere S. 47.

³ Dafür möchte ich mich ganz herzlich bei der *Alexander von Humboldt Stiftung* bedanken, die derzeit mein

1. Der deskriptive Begriff der Improvisation

In der Forschung gibt es hauptsächlich zwei Arten und Weisen, eine *deskriptive* Definition von Improvisation zu verfassen.⁴ Die erste deskriptive Definition bietet einen Improvisationsbegriff an, der nicht ausschließlich den Bereich der Kunst betrifft. Improvisation ist in diesem ersten deskriptiven Sinne die unabsichtliche Unbestimmtheit und Unvorhersehbarkeit, mit der in der Performance jeder Handlung zu rechnen ist. Indem man etwas tut, ist man gezwungen zu improvisieren. Im Alltagsleben improvisiert man kontinuierlich. Die Durchführung jeder Tätigkeit, und sei sie noch so geplant und geregelt, weist stets (wenn auch mitunter minimale) improvisatorische Züge auf. S. Leigh Foster formuliert diesen Sachverhalt besonders klar deutlich:

The performance of any action, regardless of how predetermined it is in the minds of those who perform it and those who witness it, contains an element of improvisation. The moment of wavering while contemplating how, exactly, to execute an action already deeply known, belies the presence of improvised action.⁵

Die zweite Art, Improvisation deskriptiv zu beschreiben, erläutert Improvisation in Begriffen der Reaktion. Improvisation wird hier als die Fähigkeit verstanden, auf plötzlich aufgetauchte Problem ein mehr oder weniger unerwarteten Situationen schnell zu reagieren. Man improvisiert sowohl im Alltagsleben als auch auf der Kunstbühne, wenn es darum geht, sofort, hier und jetzt aus dem Schlamassel herauszukommen, in den man unverhofft geraten ist. Dem Unvorhergesehenen zum Trotz und sogar *durch* das Unvorhergesehene ist man dazu gezwungen, etwas zu tun, obwohl in Bezug darauf, wie genau diese Handlung unternommen werden soll, kein Plan zur Verfügung steht. Im Gegenteil zu den beiden ersten Ansätzen ist der dritte deskriptive Improvisationsbegriff ein gänzlich kunstspezifischer. Es geht in diesem letzten Fall um eine Art absichtlicher Improvisation, d.h. um eine gewählte improvisatorische Tätigkeitsart, die sich auf bewusste Weise ästhetische Ziele setzt. Diese kunstspezifische Modalität des deskriptiven Begriffs der Improvisation kann man anhand der Beziehung zwischen Improvisation einerseits und Komposition bzw. Werk andererseits ausbuchstabieren.⁶ Diese Beziehung ist sowohl als *kontrastiv* als auch als *integrativ* zu verstehen. Es geht um zwei verschiedene aber miteinander kompatible Strategien für die Definition künstlerischer Improvisation, die sich gegenseitig ergänzen.⁷

a) Improvisation wird erstens durch den Gegensatz zur Komposition verstanden. Improvisation ist eine performative Leistung, die nicht als Verwirklichung einer Komposition zu verstehen ist. Die zwölfte Ausgabe vom *Rieman Musiklexikon* (1967, S. 390) definiert die musikalische Improvisation auf folgende Weise:

Improvisation (...) besteht musikalisch im Erfinden und gleichzeitigen klanglichen Realisieren von Musik; sie schließt die schriftliche Fixierung (Komposition) ebenso aus wie das Realisieren eines Werkes (Ausführung, Wiedergabe, Interpretation).⁸

Anders als bei der Ausführung eines Werkes hat man es bei einer Improvisation – etwa in der Musik oder in der Theaterkunst – mit einem Prozess zu tun, in dem Kreativität und Performance

Forschungsprojekt über „Die Improvisation als Paradigma der Kunstphilosophie“ durch einen Aufenthalt am Institut für Philosophie der FU Berlin finanziell unterstützt.

⁴ Ich entnehme die Unterscheidung zwischen deskriptiven und normativen Begriffen von Improvisation dem unveröffentlichten Vortrag „The Agon of Improvising – On Broken Strings“, den L. Goehr im Rahmen der Jahrestagung des Sonderforschungsbereichs 626, *Relevanz, Kontingenz, Werk* (Berlin 4.-5. November 2011) hielt.

⁵ Zit. in G. Peters: *The Philosophy of Improvisation*. Chicago 2009, S. 115. Vgl. Nachmanovitch, a.a.O., S. 17.

⁶ Vgl. D. Sparti: *Il potere di sorprendere. Sui presupposti dell'agire generativo nel jazz e nel surrealismo*. In G. Ferreccio, D. Racca (Hrsg.): *L'improvvisazione in musica e letteratura*. Torino 2007, S. 77-91.

⁷ Vgl. auch Vgl. R. Kurt: „Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. In R. Kurt, K. Näumann (Hrsg.), *Menschliches Handeln als Improvisation*. Bielefeld, 2008, S. 17-46, insbesondere S. 22-26):

⁸ Zit. aus B. Nettl, *Introduction. An Art Neglected in Scholarship*, in B. Nettl, M. Russell (Hrsg.): *In the Course of Performance*. Chicago & London. 1998, S. 10.

zusammenfallen. Anders als bei komponierten Werken ist Kreativität bei der Improvisation prinzipiell performativ und die Performance, falls sie gelingt, kreativ. Der kreative Prozess und das von ihm erzeugte Ergebnis geschehen gleichzeitig. Der kreative, einigermaßen unvorhersehbare und überraschende Prozess fällt in der Improvisation mit dem Gegenstand der ästhetischen Aufmerksamkeit zusammen. Unwiderruflichkeit, Situationalität und Einzigartigkeit sind daher einige der Grundeigenschaften der Improvisation.⁹

b) Jedoch können und sollen Improvisation und Komposition andererseits auch nicht bloß als Gegensätze, sondern eher als die beiden Pole eines Kontinuums verstanden werden. Zwischen Improvisation und Komposition gibt es immer nur graduelle Differenzierungen. Dies hat Konsequenzen für das Verständnis sowohl von Improvisation als auch von Komposition und öffnet die Tür für einen normativen Begriff von Improvisation.

Die Arbeit an der Komposition kann als ein Prozess verstanden werden, der gewisse relevante Ähnlichkeiten zur Improvisation aufweist: Die Arbeitsweise von Komponisten wie Mozart, Beethoven oder Schubert (Anfertigen von Skizzen und verschiedenen Werkversionen) kann nach Bruno Nettl als eine Art andauernde Improvisation verstanden werden.¹⁰ Zudem kann der gesamten Wirkungsgeschichte eines Werkes durch die Nachfolge seiner Interpretationen ein improvisatorischer Charakter zugeschrieben werden.¹¹

Hauptsächlich interessiert es mich jedoch zu verstehen, welche Bedeutung die „Kontinuitätsthese“ (also die These, dass Improvisation und Komposition zwei Pole eines Kontinuums darstellen) für die Improvisation hat.¹² Diesbezüglich gilt es zunächst zubeachten, dass auch Improvisation eine Art „*componere*“ ist.¹³ Denn in einer Improvisation werden verschiedene Elemente zusammengesetzt.

Die Idee der Kontinuität von Improvisation und Komposition bedeutet jedoch vor allem, dass Improvisation keine „*creatio ex nihilo*“ ist. (Dasselbe gilt auch für die Komposition.) Ganz im Gegenteil: Nicht alles wird in einem improvisatorischen Performance improvisiert. Zur Improvisation gehören nicht nur Unvorhersehbarkeit, Prozesshaftigkeit und Erfindung aus dem Stegreif, sondern auch Planung, Struktur und Vorbereitung. Die Elemente beider Reihen sind außerdem nicht bloß additiv zusammengesetzt: Es scheint vielmehr, als seien sie Glieder einer „dialektischen“ Beziehung. Nur unter der Voraussetzung expliziter oder impliziter Erwartungen kann etwas Unvorhergesehenes zustandekommen. Eine improvisatorische Praxis vollzieht sich im Rahmen von Traditionen in Bezug auf Formen und Materialien. Man improvisiert auf der Basis von ästhetischen Konventionen und Normen, stilistischen Formeln, kulturellen Repertoires, präkomponierten Stücken. Man lernt durch zielgerichtete Übungen die Techniken der Improvisation, und zwar plant auch Strategien zur unmittelbaren Reaktion auf das Unvorhergesehene. Die Improvisation in der Kunst ist also kein absolut unregelmäßiges und ungesteuertes Verfahren, keine zügellose und unkontrollierte Freiheit. Sie hat immer eine Basis.

⁹ Vgl. dazu A. Bertinetto: „Improvisation und Artistic Creativity“. In: *Proceedings of the European Society for Aesthetics* III, 2011, S. 81-103; Ders.: „Reflexive Prozesse bei der Jazzimprovisation“. In: G. Bertram, D.M. Feige, und F. Ruda (Hrsg.): *Sinnliche Reflexivität Zur sinnlichen Dimension der Künste*. Berlin (Ersch. 2012) (Vgl. auch die in beiden Aufsätzen zitierte Literatur). Improvisation und Komposition unterscheiden sich natürlich auch darin, wie der Schaffensprozess in beiden Fällen vorgeht: Die Komposition ist tendenziell eher strukturell-hierarchisch, während sich die Improvisation linear/nicht-linear in der Zeit entfaltet. Ich kann dieses Thema hier nicht entwickeln. Im folgendem werde ich mich hauptsächlich auf die musikalische Improvisation beziehen, ähnliche Überlegungen konnte man m.E. aber auch im Bezug auf andere Kunstbereiche anstellen.

¹⁰ B. Nettl: „Preface“. In: B. Nettl, G. Solis (Hrsg.), *Musical Improvisation. Art, Education, Society*. Urbana & Chicago 2009, S. xiii.

¹¹ Vgl. B. E. Benson: *The Improvisation of Musical Dialogue*. Cambridge, 2003. Auch einige Komponisten haben Komposition unter dem Leitfaden der Improvisation begriffen. Arnold Schönberg äußerte sich auf folgende Weise: „Komponieren ist eine Art verlangsamte Improvisation; Oft kann man nicht schnell genug schreiben, um mit dem Strom der Gedanken Schritt zu halten.“ (A. Schönberg: „Brahms der Fortschrittliche“ [1933/47]. In: Ders., *Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/Main 1992, S. 54-104.

¹² Der Zusammenhang von Improvisation und Komposition wird besonders klar im Aufsatz von Christian Grüny in diesen *Proceedings* diskutiert.

¹³ Vgl. C. Dahlhaus: „Was heißt Improvisation?“, in R. Brinkmann (Hrsg.): *Improvisation und neue Musik*. Mainz-London-New York-Tokio, 1979, S. 9-23.

2. Normativität und Zeitlichkeit der Improvisation

Die Basis ist jedoch nicht ein für alle Mal unerschütterlich fixiert. In den meisten improvisatorischen westlichen Traditionen (in anderen Kulturen trifft dies nicht immer zu¹⁴) ist es erlaubt, über Anweisungen, Codes, Formeln und Normen hinauszugehen. Das Streben nach dem Brechen voretablierter Schemata gehört manchmal sogar zu den Idealen des Improvisators. In einigen Fällen werden sich eingeführte Neuigkeiten als neue Normen, Modelle oder stilistische Codes durchsetzen.

Jedoch gilt es zu bemerken, dass auch die ästhetische, technische und stilistische Basis der Improvisation das Gesamtergebnis vorheriger kreativer Handlungen ist.¹⁵ Sie ist das Produkt andauernder Evolutionsprozesse, die wie jede Evolution immer *in fieri* sind und sich durch das Aufeinanderfolgen der improvisatorischen Performances, durch deren audio-visuelle Aufnahmen sowie durch öffentliche, kritische Diskurse entfalten.¹⁶

Deswegen sehe ich im Gegensatz zu Ronald Kurt kein Paradox darin, dass die Improvisation „auf Schemata beruht, andererseits diese Schemata aber zu vernichten versucht“.¹⁷ Es geht in diesem Fall nicht um bloße, unmittelbare Vernichtungen, sondern um aktive Negationen: Es geht um Negationen, die Änderungen und Transformationen bestimmen, welche die Tradition der gemeinschaftlichen Praxis, der sie angehören und die sie voraussetzen, lebendig machen.

Auf dieser Weise unterschreibe ich das, was Georg Bertram in der Sprache der Theorie praktischer Normativität kürzlich so ausgedrückt hat: „Das Normative und das Unvorhersehbare stehen nicht, wie man vielfach denkt, gegeneinander. Sie hängen systematisch zusammen“.¹⁸

Diesbezüglich spielt ein *normativer* Begriff von Improvisation eine wichtige Rolle. Ein normativer Begriff von Improvisation kann dem im ersten Abschnitt erörterten deskriptiven Begriff von Improvisation an die Seite gestellt werden. Einem normativen Begriff von Improvisation zufolge geht es zunächst nicht darum, *was* gespielt wird (etwas neues vs etwas schon bekanntes oder sogar durchkomponiertes). Es geht vielmehr darum, *wie* gespielt wird, mit welcher aufmerksamen *Präsenz* für das unwiederholbare Moment man etwas spielt und wie man auf verschiedene performative Situationen reagiert. Es geht also um die performative Qualität von Kunstaufführungen, welche sich nicht ausschließlich an schon voretablierten Normen anpassen sollen bzw. können. Der Grund dieser Unmöglichkeit ist dies: Das, was in einer Performance zählt, ist (das) Jetzt und nicht die Entsprechung zu schon *vorbereiteten* Modellen.

Die Normen des improvisatorischen Verfahrens sind also Normen, die durch die Praxis und in der Praxis, die sie normieren, konstituiert und gleichwohl auch verändert werden (können).¹⁹ In diesem Sinne ist die sehr oft sowohl in der Forschung als auch in der Praxis angewendete Analogie von Improvisation und Konversation überzeugend, da die Konversation eine Verwirklichung grammatischer Regeln ist, die diese Regeln (*in the long run*) ändern kann, indem sie sie *jetzt* benutzt.²⁰ Alle Praktiken, und nicht nur solche, die im strikten Sinne als improvisatorisch verstanden werden können, leben durch performative Ereignisse, die sie nicht unberührt lassen.

Die Normativität der Improvisation kann also als „Normativität ohne Normen“ (wie Bertram sie

¹⁴ Das typische Beispiel dafür ist das Indische Raga: Vgl. Kurt, a.a.O., S. 27 ff.

¹⁵ Vgl. P. N. Johnson Laird: „How Jazz Musicians Improvise“. In: *Music Perception*, Vol. 19/3, 2002, S. 415-442; hier S. 419-420.

¹⁶ Bei Untersuchungen über die Improvisation wird eher das Lamarksche als das Darwinsche, evolutionstheoretische Erklärungsmodell angewandt. Vgl. Johnson Laird, Ebda, und D. Sparti: *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*. Bologna, 2005, S. 139-40.

¹⁷ Kurt, a.a.O., S. 28.

¹⁸ G. Bertram, „Improvisation und Normativität. In G. Brandstetter, H.-F. Bormann, A. Matzke (Hrsg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst - Medien - Praxis*. Bielefeld, 2010, S. 21-39, hier S. 37.

¹⁹ Vgl. dazu U. Bielefeld: *Die Form der Freiheit*. In: Kurt, Näumann a.a.O., S. 67-97, hier 94: „Improvisatorisches Handeln geschieht auf der Grundlage von Regeln, ist jedoch nicht deren Ausführung. Es verändert den klassischen modernen Versuch, Regel und Ausführung zur Deckung zu bringen.“

²⁰ Vgl. dazu R. Keith Sawyer: *Creating Conversation. Improvisation in Everyday Discours*. Cresskill, New Jersey, 2003.

nennt) oder auch als „*Live-Normativität*“ bezeichnet werden. Mit diesem Ausdruck meine ich nicht nur eine Normativität des *Live*, sondern auch eine *lebendige*, (sich) transformierende, werdende Normativität. Das Gelingen einer Improvisation lässt sich nicht nur durch die Anpassung an explizite, schon verfügbare Kriterien oder Rahmenregelungen für eine Praxis erklären, sondern umfasst auch Praktiken der wechselseitigen Anerkennung und der Selbst-Beurteilung im Laufe der Performance, wobei der Unterschied zwischen Anerkennung und Bewertung nicht mehr spürbar ist.²¹

Diesbezüglich ist zweierlei zu bemerken. Erstens ist die Kreativität der Improvisation eine Kreativität zweiten Niveaus: eine reflexive, *responsive* und reziproke Kreativität.²² Sie entfaltet sich durch die Antworten, die sie anregt, und als Antwort, als Reaktion auf das Andere, auf das eben gespielte und auf die Tradition der Praxis. Ich zitiere wiederum Georg Bertram:²³

Das Gelingen oder Misslingen improvisierenden Tuns lässt sich somit darauf zurückführen, dass Improvisierende sich durch Anschlussaktionen wechselseitig Anerkennung zollen beziehungsweise sich eine solche verweigern. Normative Bindungen in Improvisationen kommen, so gesehen, durch die Interaktion von Improvisierenden mittels Ausgangs- und Anschlussaktionen zustande.

Dies gilt, bei Lichte besehen, auch für die solistische Improvisation. Denn der Solist bewertet in die Momente seines eigenen Spiels im Verlauf der Performance. Die Improvisation hat einen „*selbstmonitoring*“ Charakter: Man warte nicht auf das Ende des Prozesses, um es zu bewerten.²⁴ Die fortlaufende Bewertung des Prozesses während des Prozesses ist Teil und Trieb desselben: „In improvisation judgment and free play occur as one“.²⁵ Die Handlung ist *self-monitoring*, *self-regulating*, *self-judging*.²⁶ Improvisatoren sind zugleich „Kreierende“ und „Zeugen“ dessen, was sie tun.²⁷ Im besten Fall sind das Schaffen und das Selbstbeurteilen eine einzige Tätigkeit. Nach S. Nachmanovitch ist die Beurteilung also *konstruktiv*. Beurteilungen können sich jedoch auch gegen das Schaffen setzen und das performative Verfahren blockieren (sie sind in diesem Fall *obstruktiv*). Um besser zu improvisieren, sollte man die erste, konstruktive Art der Beurteilung kultivieren.²⁸ Zweitens gilt es zu bemerken, dass dieser normative Improvisationsbegriff wiederum nicht nur die Improvisation im strikten Sinne betrifft. Sie betrifft vielmehr jede Tätigkeit und Kunstpraxis, welche *hier und jetzt* stattfindet, also jede performative Ausführung, die insofern jeweils mit den einzigartigen, einmaligen, spezifischen und unwiederholbaren Momenten der Performance zu rechnen hat, als der Performer ständig das bewertet, was er tut, und auf Mitspieler und Publikum gleichzeitig reagiert. Dieses Zusammenspiel von Aktionen, Reaktionen und Bewertungen ist ein konstitutiver Teil des Laufs der Performance, der mit der komplexen Weise zusammenhängt, auf

²¹ Vgl. K. van Eikels, „Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens“. In: Brandstetter, Bormann, Matzke (Hrsg.), a.a.O., S. 125-160, hier S.143-5.

²² Vgl. Bertram a.a.O., S. 25-31; Sparti: *Suoni inauditi*, a.a.O., S. 161-187.

²³ Bertram, a.a.O., S. 30.

²⁴ Vgl. G. Tomasi: „On the Spontaneity of Jazz Improvisation“. In: M. Santi (Hrsg.): *Improvisation. Between Technique and Spontaneity*. Cambridge, 2010, S. 77-102.; J. Pressing: „Cognitive Processes in Improvisation“. In: W. R. Crozier - A.J. Chapman (Hrsg.): *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Amsterdam, 1984, S. 345-63, S. 353; I. Monson: *Say something. Jazz improvisation and interaction*, Chicago and London, 1996, S. 94 ff.

²⁵ Nachmanovitch, a.a.O., S.160. Natürlich konstituieren auch andere Arten der Bewertung die ästhetische Gemeinschaft einer Kunstpraxis. Es geht um Bewertungen, die nach Ende des Spiels, auch dank audiovisueller Aufnahmen sowie kritischer Debatten und Rezensionen, die folgende Spiele beeinflussen können.

²⁶ Nachmanovitch, a.a.O., S. 134.

²⁷ Klavierspieler David Levin sagt: „I don't have any idea what I'm going to do, except that I've got to start *now*. So I start to play, and I see what's going to happen... I am both a creator and a kind of a witness. I watch myself and sometimes I can be quite aghast at what I do“ (zit. in Berkowitz, a.a.O., s. XIV).

²⁸ Vgl. Nachmanovitch, Ebda: „Constructive judgment moves right along with the time of creation as a continuous feedback, a kind of parallel track of consciousness that facilitates the action. Obstructive judgment runs, as it were, perpendicular to the line of action, interposing itself before creation (writer's block) or after creation (repetition or indifference). The trick for the creative person is to be able to tell the difference between the two kinds of judgment and cultivate constructive judgment.“

die der „äußerliche“ und der „innerliche“ Rahmen der Improvisation – sprich kontextuelle Abhängigkeit von einer Praxis und performative Normativität ohne Normen – miteinander verwickelt sind. Einerseits konstruiert sich jede Improvisation durch interaktive Anerkennungsgesten und Selbstbewertungen denjenigen innerlichen Kontext, in dem sie sinnvoll wird. Man kann hier von *feedback loops* sprechen, also von Prozeduren, in denen der Sinn einer Geste von den Reaktionen bestimmt wird, die sie hervorruft. Andererseits geschieht die Performance im mobilen Kontext einer schon etablierten technischen, kulturellen und ästhetischen Praxis. Sie wird innerhalb des Rahmens dieser Praxis verstanden, trägt aber durch *Feedback-loop-Prozeduren* selbst zur Entwicklung der Praxis bei.

Um diese beide Kontextmodalitäten zu erklären, kann man auf eine Terminologie von Jeff Pressing zurückgreifen.²⁹ Derjenige Kontext, der die performative Leistung bedingt, ist „over time“. Der andere Kontext, der sich erst durch die Improvisation entfaltet, ist „in time“. Der *Over-time-Kontext* ist von einer komponierten, hierarchischen und revidierbaren Zeitlichkeit der *Konzeption* gekennzeichnet. Der *In-time-Kontext* ist von einer linearen und unwiderruflichen Zeitlichkeit der *Situation* und des *Jetzt* charakterisiert.

Die Improvisation artikuliert sich, genau besehen, durch die Verwicklung dreier verschiedener Zeitlichkeitstypen. Die zwei entgegengesetzten Zeitlichkeitspole sind zum einen die synthetische und komponierte Zeitlichkeit der Struktur (einer Reihenfolge von Akkorden in Jazz, der Kanevas eines Plots im Theater), die auf Konzeption basiert ist, und zum anderen die prozesshafte Zeitlichkeit der Performance, die das lineare „narrative“ Nacheinander von Momenten und die nicht-lineare Aufmerksamkeit auf die Gegenwart jedes einzigen Moments, welche die lineare, „narrative“ Zeitlichkeit unterbrechen kann, integriert.³⁰ Beide Zeitlichkeitsformen sind schließlich im von Alfred Schütz weiter ausgearbeiteten Husserlschen Modell einer „dichten“ Protentionen und Retentionen artikulierten phänomenologischen Zeitlichkeit integriert, wobei jedes Moment bei der Zeitspannung zwischen Spuren des schon Gewesenen und Erwartungen des noch nicht Geschehenen geladen ist.³¹

Die performative und situationale Zeitlichkeit, bei der jedes Moment die Folge des unmittelbar vergangenen ist (Linearität) und die Präsenz der Gegenwart alle Aufmerksamkeit auf sich zieht (Nicht-Linearität), ist die die Improvisation als solche prägende Zeitlichkeitsform. Zwar variiert der Spielraum für die Invention in der Improvisation in Bezug auf viele Faktoren: Entscheidend ist jedoch, dass die Entscheidungsprozesse, welche ausgeübt werden, um auch vorbereitete Formen und Materialien zu benutzen, im Moment der generativen Ausführung und der Rezeption geschehen. Man muss also in der Situation aufmerksam und präsent bleiben, weil die Vollzugszeit *jetzt* ist. Was jetzt passiert, ist nicht schon aus dem gerade Geschehenen heraus vorhersehbar und bestimmt. Auch bestimmt es seinerseits nicht das, was vorkommen wird, obwohl es Bedingungen für das Danach setzt und darauf in gewisser Hinsicht schon reagiert.³²

Eine wechselseitige Beziehung von Vorbereitung (synthetische Zeitlichkeit) und Mangel an Vorbereitung (lineare/nicht-lineare Zeitlichkeit) spielt sich in diesem Sinne in den performativen Einstellungen der Improvisatoren ab. Man kann diese Lage mit den Worten von zwei Saxofonisten veranschaulichen: Auf der einen Seite sagte Steve Lacy: „You have all your years of preparation and all your sensibilities and your prepared means but it is a leap into the unknown.“³³ Auf der anderen Seite beobachtete Lee Konitz: „That’s my way to preparation – to not be prepared. And that takes a lot of preparation!“³⁴ Man bereitet sich für das Unvorhersehbare vor. Da aber das

²⁹ Vgl. J. Pressing, a.a.O.

³⁰ Vgl. E. Sarath, „A New Look at Improvisation“. In *Journal of Music Theory*, 40, 1996, S. 1-38; Nachmanovitch, a.a.O., S. 18-24. Für die nicht-lineare Zeitlichkeit im Bezug auf die Musik vgl. J. Kramer: *The Time of Music*. New York, 1984.

³¹ Vgl. E. Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917). In: *Husserliana X*. Hrsg. von R. Boehm. 1969. A. Schütz: „Fragments on the Phenomenology of Music“. In: *Music Man*, 2, 1976, S. 5-72.

³² Van Eikels 2010, S. 143.

³³ Zit. in G. Lewis: „Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives“. In: D. Fishling, A. Heble (Hrsg.), *The Other Side of Nowhere*. Middletown, Connecticut, 2004, S. 131-162, hier S.145.

³⁴ Zit. in A. Hamilton: „Jazz as Classic Music“. In: Santi, a.a.O., S. 53-75, hier S. 55.

Unvorhersehbare unvorhersehbar ist, ist man dann gleichzeitig vorbereitet und unvorbereitet. Die Improvisation – und dabei denke ich, obwohl dasselbe auch in Bezug auf andere Improvisationsarten behauptet werden könnte, insbesondere an die Jazzimprovisation– kann daher metaphorisch als eine Reise in mehr oder weniger unbekannte Gebiete beschrieben werden, die touristischen, routinemäßigen oder explorativen Charakter haben kann.³⁵ Ihr Weg und ihre Richtung sind vor der Abfahrt nicht gänzlich bekannt. Oder besser noch: Der Weg existiert nicht, bevor man sich auf den Weg macht. Der Weg wird, indem man ihn geht, in gewissem Maße gleichzeitig gebahnt und gleichzeitig gelöscht. Es handelt sich dabei manchmal um eine Forschungsreise, die dem Risiko von Umleitungen, Unterbrechungen und Misserfolgen ausgesetzt ist. Vor der Abfahrt gibt es kein vorbestimmtes Ziel: Das Ziel deckt sich mit der Reise selbst. Manchmal gibt es sogar keine genaue Richtung und die Reise wird zu einer Art Umherziehen, zu einem Vagabundieren, das für das Unvorhergesehene und das Fremde offen ist. Man kann von dieser Reise nicht zurückkehren. Man kann nur Halt machen und somit die Reise beenden.

In diesem Sinne verkörpert die gelungene Improvisation die Idee von Kunst als *Er-Fahrung*, im Sinne Heideggers und Gadamers: Es geht um eine Erfahrung, die – genauso wie eine echte Reise – diejenige transformiert, die sie unternehmen. Es ist wohl zu vermuten, dass Improvisationen gerade in diesem Sinne experimentellen Charakter haben. Sie können als Entdeckungsverfahren begriffen werden, bei denen sowohl die Spieler als auch das Publikum die Modalitäten der Erfahrung der Welt auf unvorhergesehener, vorher unbekannter Weise erfahren. Der Grad der Abenteuerlichkeit und der Unvorhersehbarkeit sowie die Akzeptanz des Risikos und der Möglichkeit des Scheiterns sind natürlich variabel. Das Ergebnis einer Improvisation, genauso wie das Resultat eines Experiments, ist nicht immer überraschend. Wichtig ist es aber, dass es prinzipiell überraschend sein *kann*.

Dies bedeutet, dass der Erfolg in einer Improvisation, aber genauer besehen in *jeder* Performance, nie im Voraus garantiert ist, und dies auch deswegen, weil die Kriterien zur Evaluierung eines improvisatorischen Geschehens vor der Ausführung nicht komplett zur Verfügung stehen. Denn die Wirklichkeit einer Performance kann uns so überraschen, dass sich unsere evaluative Ausrüstung ändert: Nicht nur misst man die erlebte Performance an vorbestimmten, evaluativen Kriterien, sondern, im Gegenteil, auch die normativen Kriterien an der wirklichen, erlebten Performance. Diese Feststellungen statten uns mit einem Anhaltspunkt für eine essayistische Untersuchung des experimentellen Charakters der Improvisation bzw. der Beziehung von Improvisation und Experiment aus. Ich gehe davon aus, dass Improvisation experimentell sein und der Analogie zwischen Experiment und Improvisation eine, wenn auch beschränkte, Gültigkeit zugewiesen werden kann. Gleichwohl liegen die Fragen nahe, inwiefern man Improvisation und Experiment vergleichen kann und in welchem Maß dieser Vergleich dazu beitragen kann, die Praxis der Improvisation zu erklären.

3. Experimentalität und Improvisation

Diesbezüglich lohnt es sich, auf Lydia Goehrs Unterscheidung zwischen den Begriffen „Experiment“ und „Experimentalität“ zurückzugreifen. Ich stimme mit Goehr überein, wenn sie feststellt, dass es sich hier um zwei Seiten derselben Medaille handelt.³⁶ Nach Goehr unterscheiden

³⁵ Man kann diesbezüglich auf zwei Feststellungen Christopher Smalls zurückgreifen: „In short, composed music ist the account of the journey of exploration, which might well have been momentous, but it is over before we learn to fit, while improvisation ist the journey itself, which is likely to make small discoveries rather than large, or even no discoveries at all, but in which everything that is found can be of interest or value“ (zit. in B. Alterhaug: „Improvisation as Phenomenon and Tool for Communication. Interactive Action and Learning“. In: Santi, a.a.O., S. 103-133, hier S. 111). „We may not know how long the trip is going to be or even necessarily where we are going. It may be that we shall not enter any new territory at all, or even if we do, that it will prove just a dismal swamp that no on will wish to revisit, but every now and then we obtain glimpses of glittering newlands, are dazzled by the sight of beauty and meaning which is all the mre astonishing for being unexpected“ (Zit. in D. Reason: „‘Navigable Structures and Transforming Mirrors’: Improvisation and Interactivity“. In: Fischlin, Heble, a.a.O., S. 71-83, hier S. 76.).

³⁶ L. Goehr: „Explosive Experimente und die Fragilität des Experimentellen. Adorno, Bacon und Cage“. In: H. Schramm, L. Schwarte, J. Lazardzig: *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*.

sich das *Experiment* und das *Experimentelle* darin, dass das *Experiment* ein kontrollierter und geregelter Prozess ist, der ein risikofreies und überprüfbares Wissen voranbringen soll, während das *Experimentelle* „unmittelbar die Idee des Erprobens von noch Unerprobten“ suggeriert: „Mit diesem Gefühl des Ausprobierens ist das Eingeständnis der Möglichkeit des Scheiterns verbunden. Experimentell zu sein bedeutet, Risiken einzugehen.“³⁷ Die Identifikation von Improvisation und Experimentalität scheint auf der Hand zu liegen. Man sollte jedoch vorsichtig sein, da Improvisation nicht unbedingt experimentell ist und umgekehrt eine experimentelle Performance nicht unbedingt im engen Sinne improvisiert sein muss. Die Überprüfung der Beziehung von Improvisation und Experimentalität ist deshalb meine nächste Aufgabe.

Experimentell ist Kunst dann, wenn sie außerhalb von oder im Gegensatz zu etablierten Maßstäben das ganz oder relativ (d.h. innerhalb eines gewissen kulturellen Kontexts) Neue sucht. Experimentelle Kunst stellt daher neue Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten auf die Probe und wendet unerprobte Methoden an, mit dem mehr oder weniger expliziten Ziel, Erfahrungen „anderer Arten“ zu provozieren.³⁸ Es ist jedoch zu bemerken, dass experimentelle Kunst nicht immer und notwendigerweise im strikten, oben geschilderten deskriptiven Sinne improvisatorisch ist. Experimentelle Kunst setzt oft auf Untersuchungen und Versuche, die nicht mit der Erfindung aus dem Stegreif kompatibel sind. Einige Vertreter experimenteller Kunst (bekanntlich John Cage) haben sogar die Idee der Improvisation für subjektivistisch und regressiv gehalten und dementsprechend zurückgewiesen.³⁹ Experimentalismus scheint ein Schlagwort zu sein, das zunächst einmal mit der Werkästhetik und nicht mit der Improvisationsästhetik zu tun hat. „Experimental music“ ist z.B. eine Bezeichnung für die klassische westliche Musik und nicht für Kulturen der Improvisation, wie etwa den Jazz.⁴⁰ Die Worte von Edgar Varèse sind diesbezüglich sehr erläuternd: „My experimenting is done before I make the music. Afterwards, it is the listener who must experiment.“⁴¹ Der Niedergang der Improvisation in der westlichen klassischen Musik scheint sogar wenigstens teilweise von der experimentellen Natur der „neuen Musik“ abzuhängen. Wir haben gesehen, dass die Improvisation eine Basis, einen kulturellen *Background* braucht; gerade dieser *Background* wird in der experimentellen Musik und in der experimentellen Kunst, die oft eine Kunst für Spezialisten, Händler und Forscher der Ästhetik ist, zerstört.⁴²

Es gibt natürlich Ausnahmen, es gibt experimentelle Künstler, die die Improvisation nicht nur akzeptiert, sondern auch gefordert haben. Und was für uns wichtiger ist: Es gibt ästhetisch außerordentlich bedeutsame Formen experimenteller Improvisation, wie etwa im *Free Jazz*. Gerade der *Free Jazz* zeigt jedoch etwas Wichtiges: Auch dort, wo experimentell improvisiert wird, behält die Improvisation, im selben Moment, in dem sie diesen in Frage stellt oder sogar umstürzt, den Bezug zum ästhetischen, gesellschaftlichen und politischen *Background* sowie den Anspruch auf Anerkennung und Bewertung. Die Kriterien der Anerkennung und der Bewertung einer improvisatorischen Praxis hängen von der jeweiligen Praxisart ab, da jede Praxis nach adäquaten Bewertungskriterien verlangt. Die Bewertungskriterien ändern sich deswegen durch die Praxis. Sie tragen jedoch auch zur Transformation der Praxis bei. Doch selbst in diesem Fall kann und soll eine improvisatorische Performance als gelungen oder misslungen bewertet werden können. Verfügt man nicht über die Kriterien der Bewertung – z.B. falls man eine vorher unbekannte künstlerische Praxis erlebt –, wird man immerhin danach suchen.

Gerade diese Möglichkeit entfällt in einigen Fällen eines „extremen“ Experimentalismus. Der

Bd. 3, Berlin – New York, 2006 477-506, hier S. 505.

³⁷Goehr, a.a.O., S. 483.

³⁸ Man könnte also spekulieren, ob Kunst in diesem Sinne *per se* experimental sei, indem sie die Regel ihres Produktionsverfahrens immer irgendwie neu erfindet. Eine solche Spekulation lasse ich hier jedoch ganz beiseite. Vgl. A. Bertinetto: „Improvvisazione e formatività“. In: *Annuario Filosofico*, 25/2009, S. 145-174. Ders.: „Improvisation und Artistic Creativity“, a.a.O.

³⁹ Vgl. S. Feißt: „John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship“. In: Solis, Nettle, a.a.O., S. 38-51.

⁴⁰ Vgl. G. Lewis, a.a.O., S. 141.

⁴¹ Zit. in T. Holmes: *Electronic and Experimental music: Technology, Music, and Culture*. New York 2008, S. 342.

⁴² R. Moore: „The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change“. In: *International Review of the Aesthetics and the Sociology of Music*, Vol. 3, No. 1., 1992, S. 61-84.

Experimentalismus – dieses ist wohl eine eher triviale Behauptung – experimentiert mit der üblichen Erfahrung, indem er die Störung, die Unterbrechung, die Dissonanz sowie die radikale Verfremdung und Umkehrung gewöhnlicher Perspektiven begünstigt.⁴³ John Cage hat diese Qualitäten in seiner musikalischen Kompositionstätigkeit bis zu extremen Konsequenzen geführt. Laut Cage bedeutet experimentelle Musik die Beseitigung des kontrollierenden Charakters des Werkes. Experimentalität hat mit Unbestimmtheit zu tun. Experimentell ist eine kompositorische Aktion, deren Ergebnis unbekannt ist. Diese Feststellung ist mit der Improvisation insofern vereinbar, als, wie Cage sagt, eine experimentelle Aktion „einfach eine Aktion (ist), deren Ergebnis nicht vorhergesehen ist (...), denn nichts, was man tut, führt zu etwas im Voraus Geplantem“.⁴⁴ Das, was mit Improvisation nicht kompatibel ist, ist die Tatsache, dass experimentell nach Cage ein „Akt“ ist, dessen „Ergebnis“ nicht nach Erfolg oder Misserfolg beurteilt werden kann, und dies zwar sowohl bevor der Akt stattfindet als auch nach dem vorgekommenen Ereignis.⁴⁵ Der Anspruch auf Bewertung und Anerkennung, der in der Improvisation sowohl während des Verlaufs der Performance als auch nach ihrem Ende von zentraler Bedeutung ist, verschwindet in diesem Verständnis von Experimentalität ganz und gar. Die Möglichkeit einer „Kantschen“ Geschmacksgemeinschaft, die auch eine intersubjektive, soziale und politische ist, fällt somit ganz weg.

Das Improvisieren ist als solches ein riskantes Unternehmen, ein Spielen mit dem Risiko des Scheiterns des Spiels. Jedoch ist die Experimentalität der Improvisation eine ganz andere als die Experimentalität, die John Cage verlangte und betrieb. Um sich der Dimensionen des Unbekannten, des Zufalls, der Überraschung und der Kontingenz zu öffnen, ist es nicht notwendig, das Experimentelle im Sinne der Gleichgültigkeit vorauszusetzen, auf die sich Cages Experimentalismus manchmal reduziert. Cage hat übrigens seinerseits die Improvisation zurückgewiesen, da er sie als eine Praxis verstanden hat, die nicht radikal neue Erfahrungen produziert, sondern immer wieder zu etwas Bekanntem und Vertrautem, bzw. zu der Wiederkehr des Gleichen zurückführt. Cage versteht die Neuigkeit (welche aus der Perspektive des Subjekts mit Überraschung und Mangel an Vorbereitung begleitet ist) und die Vertrautheit (die mit der Vorbereitung auf eine bestimmte Praxis oder auf einen gewissen Stils wächst) als inkompatibel. Da die Improvisation eine wechselseitige Beziehung beider Dimensionen ist, folgt daraus Cages Ablehnung der Improvisation logischerweise.⁴⁶

Die Spontaneität der Experimentalität der Improvisation ist jedoch eine „kontrollierte Freiheit“. Oben haben wir gesehen, dass Improvisieren nicht *per se* bedeutet, die Kontrolle ganz zu verlieren. Ein Improvisator schafft und bewertet, das was er macht, im Lauf des „Spielens“ und die subjektive und intersubjektive Bewertung nimmt am Produktionsprozess in wesentlichem Maße teil.

„Controlled freedom“ ist der Ausdruck, den Miles Davis und die Mitglieder seines berühmten Quintetts der 60. Jahren (Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams, Wayne Shorter) benutzten, um die Art kollektiver Improvisation zu beschreiben, die sie betrieben.⁴⁷ Kontrollierte Freiheit ist außerdem gerade die Form der Freiheit, die man einem Experiment üblicherweise zuschreibt. Ist Improvisation „kontrollierte Freiheit“, dann gewinnt die Analogie zwischen Improvisation und Experiment an Plausibilität, obwohl die Idee, Improvisation sei immer experimentell, an

⁴³H. Schramm: „Pyrophonie. Anmerkungen zur Theatralität des Experimentierens“. In: Schramm, Schwarte, Lazardzig, a.a.O., S. 398-414, hier S. 411-2.

⁴⁴ Zit. in Goehr, a.a.O., S. 489.

⁴⁵ Vgl. Goehr, a.a.O., S. 490. Man könnte sogar daran zweifeln, ob eine solche extreme Haltung mit dem Begriff von Musik und mit dem Kunstbegriff überhaupt kompatibel ist. Eine genauere Erprobung dieses Gedankens soll hier dahingestellt bleiben. Vgl. dazu A. Bertinetto: *Il pensiero dei suoni*. Milano, 2012, S. 36-43.

⁴⁶ Vgl. Feißt, a.a.O., S. 42. Cages praktischer und begrifflicher Umgang mit der Improvisation ist gewiss komplexer: denn die Unbestimmtheit der Werke Cages fordern oft die Interpreten zur Improvisation auf und in der letzten Phase seiner Tätigkeit spricht er von einer „structural improvisation“. Es geht aber um eine Improvisation, die wenig mit der *Praxis* der Improvisation zu tun hat. Cage akzeptiert nur die etymologische Bedeutung der Improvisation, „to bring forward the unforeseeable“. Dazu vgl. Feißt, a.a.O., S. 44-6.

⁴⁷ Vgl. P. Berliner, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago. 1994, S. 341.

Plausibilität verliert – zumindest dann, wenn man Experimentalität im Sinne Cages versteht.⁴⁸

4. Experiment und Improvisation

Am Anfang dieser Überlegungen wurde die Idee präsentiert, dass Improvisation als ein „playful experiment“ verstanden werden kann. Wie kann man diese Idee jetzt erläutern? Dass Improvisationen, wenigstens im Bereich der Kunst, als Spiele unternommen und begriffen werden können, ist nicht schwierig zu verstehen, wenn man die Begriffe der Kunst und des Spiels in einen Zusammenhang setzt.⁴⁹ Wie aber lässt sich die Improvisation in einen Zusammenhang mit dem Experiment bringen? Damit die Analogie von Improvisation und Experiment an Relevanz gewinnt, ist es notwendig, kurz beim Begriff des Experiments zu verweilen.

Wissenschaftliche Experimente sind kontrollierbare Versuche. Ihre Zeitlichkeit ist deshalb, wenigstens teilweise, reversibel. Sie müssen wiederholbar sein, damit man ihre Ergebnisse verifizieren oder falsifizieren kann.⁵⁰ Führen gleiche Versuchsanordnungen zu unterschiedlichen Ergebnissen, so ist etwas schief gelaufen oder man hat etwas Neues entdeckt, das die theoretischen und technischen Voraussetzungen des Experiments ändern oder sogar zur Krise bringen kann.

Gerade dieses strenge Erfordernis der Wiederholbarkeit scheint der Improvisation zuwiderzulaufen. Improvisiert ist *per definitionem* etwas, das in demjenigen Moment geschieht, in dem es ausgedacht wird. Denken und Tun geschehen in der Improvisation gleichzeitig, sie sind derselbe Prozess. Es geht um einen Prozess, dessen „Ergebnis“ (die Ausführung) mit dem Prozess selbst zusammen fällt: Das Ergebnis resultiert nicht aus und nach dem Prozess. Da Wiederholung die zeitliche Trennung von Erfindung und Ausführung bzw. von Prozess und Produkt voraussetzt, ist daher eine wiederholte Improvisation, streng genommen, ein hölzernes Eisen. Jedoch sollen diese etwas radikalen Behauptungen präzisiert und gemildert werden. Hierzu muss man das Thema genauer ausbuchstabieren.

Einerseits kann man wohl mit Recht sagen, dass Improvisationen Versuche sind, die sowohl von Produzenten als auch von Zuschauern, Zuhörern und Kritikern bewertet werden können, und dies – wie schon behauptet wurde – bereits während der Performance. Außerdem ist es vernünftig zu sagen, dass Improvisationen in gewisser Hinsicht kontrollierbare Ergebnisse hervorbringen, die wiederholt werden können. Aus diesen Ergebnissen kann man insofern weiter lernen, als die improvisatorische Leistungsfähigkeit verbessert, die historisch-ästhetischen Kenntnisse erweitert und der Geschmack verfeinert werden kann. Audiovisuelle Aufnahmen sind Ergebnisse dieser Art. Der Einfluss audiovisueller Medien auf die Entwicklung improvisatorischer Traditionen ist übrigens sehr wohl bekannt. Die in Aufnahmen eingefrorenen Improvisationen sind zwar keine Improvisationen mehr. Sie können trotzdem nicht nur den Prozess dokumentieren, der sie produziert hatte, sondern auch zukünftige Improvisationen beeinflussen. Improvisation im strikten Sinne (d.i. erfinderische Performances auf dem Stegreif) wird auf diese Weise auf Improvisation im weitem Sinne (d.i. die historische und transformative Entwicklung von Kunstpraktiken, in der jedes neue Produkt die Praxis zugleich verwirklicht und verändert) bezogen. In diesem Sinne nehmen die Produkte der Improvisation am improvisatorischen Prozess teil.

Anderseits kann man auch von Experimenten sagen, dass sie gleichzeitig vorbereitet und

⁴⁸ Lewis, a.a.O., S. 153-4.

⁴⁹ Es gibt darüber eine lange, noch lebendige und m.E. produktive kulturelle Denktradition. Vgl. dazu R. Sonderegger: *Für eine Ästhetik des Spiels*. Frankfurt a.M. 2000. Über die Improvisation als Spiel s. C. Rora: „Vom Sinn der Improvisation als Spiel“. In: Kurt, Näumann a.a.O., S. 215.231.

⁵⁰ Es gibt natürlich Ausnahmen. Einige Experimente können nicht wiederholt werden, ihre Zeitlichkeit ist nicht reversibel, weil die bestimmten Bedingungen ihrer Verwirklichung einmalig sind. Die Wiederholbarkeit eines Experiments hängt von der Möglichkeit der Wiedergabe seiner faktischen Bedingungen ab. Experimente solcher Art sind daher nur theoretisch und nicht faktisch wiederholbar. Genau besehen, spricht diese Lage *für* die Relevanz der Analogie zwischen Experiment und Improvisation. Denn Improvisationen – verstehtet man sie unter dem oben geschilderten deskriptiven Begriff von Improvisation –, sind streng genommen faktisch unwiederholbar, wobei theoretisch genau dies nicht stimmt. Fänden genau dieselben Situationen einer ersten Performance wieder statt, so hätte man mit zwei absolut identischen Improvisationen zu rechnen. Da dies aber unmöglich ist, ist die Wiederholung nur relativ und ungenau. Dies gilt natürlich auch für die Aufführungen komponierter Werke.

unvorbereitet sind. Wären sie ganz unvorbereitet, konnte man sie nicht durchführen oder ihre Resultate nicht mehr kontrollieren. Wären sie ganz vorbereitet, dann konnte der Eindruck entstehen, dass sie überflüssig sind oder, besser gesagt, dass ihr Ziel nicht mehr die Produktion von Wissen ist, sondern dessen Darstellung. Tatsächlich hat es in der Geschichte sehr unterschiedliche Typen von Experimenten gegeben und noch heutzutage gibt es im Rahmen der Epistemologie viele Diskussionen darüber, was ein Experiment ist, welche seine wirkliche Leistung ist bzw. sein kann und welche Beziehungen zwischen Experiment und Theorie bestehen. In Bezug auf diesen letzten Punkt gibt es noch offene Fragen, wie etwa die folgenden: Kann man allein durch Experimente überhaupt zu Entdeckungen kommen, mit denen man Theorien errichten kann? Oder setzen vielmehr Experimente schon „Backgroundtheorien“ voraus, da die Forschungshypothesen, die sie benötigen um zu funktionieren, schon theoriegeladen sind und sich bereits auf (obgleich revidierbare) Erkenntnisse stützen? Außerdem begegnet man in den modernen Naturwissenschaften (mindestens) zwei unterschiedlichen Experimenttypen. Der eine ist das *Forschungsexperiment*: Es „dient der Gewinnung von Erkenntnis“ „durch das Überprüfen von Hypothesen“ und „die systematische Ermittlung experimenteller Daten“.⁵¹ Der andere ist das *Demonstrationsexperiment*. Mit ihm „sollen gesicherte wissenschaftliche Erkenntnisse einem mehr oder weniger vorgebildeten Publikum auf möglichst prägnante Weise dargebracht werden“.⁵² Dieser zweite Typ hat zwar didaktische, jedoch keine epistemologische Bedeutung. Er lenkt die Aufmerksamkeit nicht auf die Resultate, sondern auf die Methode des wiederholten Prozesses des Experiments.

Vor dem 19. Jahrhundert war die Unterscheidung von diesen Typen von Experimenten nicht so deutlich. Einige Berichte über Experimente aus dem 17. Jahrhundert (z.B. diejenige der *Royal Society* in England) zeigen übrigens, dass oft nicht das Ergebnis eines Experiments, sondern eher der Prozess, der eben diesem vorausging, im Zentrum des Interesses lag.⁵³ Solche Berichte akzentuieren „weniger die Zeitlose, naturgesetzliche Gültigkeit eines Versuchsablaufs als vielmehr ein in den Lebenszusammenhang des Forschers eingebettetes Laborgeschehen“. Sie sind auch an den „raum-zeitliche[n] und situative[n] Umstände[n], unter denen ein bestimmtes Experiment durchgeführt wurde“, interessiert.⁵⁴ Nicht nur der zu untersuchende Sachverhalt, sondern auch die Prozesshaftigkeit des Experiments und seine besondere und unwiederholbare Situation werden in diesen Berichten dargestellt.

Aus den Feststellungen, dass erstens im oben erklärten Sinne auch Improvisationen Ergebnisse haben können, zweitens Experimente sowohl demonstrativ als auch explorativ sein können, drittens üblicherweise Experimente, genauso wie Improvisationen, gleichzeitig vorbereitet und unvorbereitet sind und viertens manchmal auch die unwiederholbare Situation des Experimentverlaufs im Zentrum des Interesses liegt, ergibt sich die Möglichkeit, der Analogie von Experiment und Improvisation doch eine plausible Relevanz zu zuschreiben.

Improvisierte Performances neigen entweder zur Demonstration oder zur Exploration, sind mehr oder weniger repetitiv oder innovativ. In virtuosen Improvisationen zeigt man während der Performance das, was man schon weiß und was man tun kann. Andere Improvisationen versuchen eher, in noch unerforschte und unbekannt Gebiete einzudringen, um neue Entdeckungen zu machen. Obwohl beide Dimensionen voneinander verschieden sind, schließen sie sich doch nicht gegenseitig aus und können sehr wohl integriert werden. In den Fällen, in denen sich die Beherrschung der Techniken und der Mut, sich dem Unvorhersehbaren anzuvertrauen, gegenseitig verstärken, ist das Risiko des Misslingens sehr hoch. Doch falls sie gelingen, sind solche Versuche echte und wertvolle Erfahrungen.

Darüber hinaus kann man sowohl von einer spielerischen und spektakulären Dimension des Experiments als auch, in umgekehrter Weise, von einer experimentellen Dimension der Improvisation reden. Zeigt das Experiment gewisse Ähnlichkeiten mit dem Spiel (ein bestimmtes

⁵¹ H. Wiesenfeldt: „Was demonstriert ein Experiment?“, In: *Spektakuläre Experimente*; S. 260-278; hier 260.

⁵² Ebda.

⁵³ R. Nate: „I thought it worth the trial“; In: Schramm, Schwarte, Lazarzig, a.a.O., S. 295-317.

⁵⁴ R. Nate, Ebda, S. 303-4.

Framing, Normen, ästhetische Aspekte), dann ist die Analogie zur Improvisation sehr wohl bedeutend und informativ. Denn Improvisationen sind als solche *performative Spiele*, mit denen man auch sich selbst zur Probe stellt, indem man zugleich etwas vollzieht und die Qualität seines Vollziehens bewertet.

Gerade im Improvisieren zeigt sich daher das reziproke Verhältnis zwischendem Experiment und dem Experimentellen besonders deutlich. Denn die Improvisation zeigt nicht nur, dass ein experimentelles „Resultat“ auch die Bedingungen und den theoretisch-ästhetischen Rahmen des Experiments ändern kann (in dem früher erklärten Sinne, dass die Normativität der Improvisation sich in der Praxis konstituiert). Sie zeigt auch, dass das Experimentelle keine Ergebnisse ergibt und zu keiner Erfahrung führt, falls es in solchem Maß unkontrolliert ist, dass es nicht mehr bewertet werden kann.

Meine These, die ich hier auf etwas „improvisatorische“ Weise darbiere, lautet also, dass Improvisieren heißt, den Mittelweg zwischen Experiment und Experimentalität zu gehen. Die Improvisation ist ein *Experiment* in dem Sinne, dass sie den Charakter eines Versuchs hat, obwohl sie wegen ihrer Verbindung mit der bestimmten Situation ihrer Entfaltung nicht zweimal auf dieselbe Weise wiederholt werden kann. Sie ist *experimentell*, weil die spontane Bewältigung des Unvorhersehbaren die Freiheitskontrolle lockern kann. Die Befreiung von der Kontrolle über die Freiheit kann so stark und breit sein, dass sich die Bewertungskriterien ändern können – und dies sowohl nach als auch während der Performance. Und dennoch: Sowie Improvisation nicht immer Experiment im Sinne einer wiederholbaren und kontrollierten Prozedur für die Produktion neuen und die Mitteilung schon erworbenen Wissens ist, ist Improvisation auch nicht notwendigerweise experimentell. Bewegt sich Experimentalität nicht nur jenseits der Bereiche minimaler ästhetischer Konventionen, sondern auch jenseits der Möglichkeit transformatorischer Gestaltung neuer, unvorhersehbarer Verständnis- und Bewertungskriterien der Praxis, wächst das Risiko, dass nicht nur die Basis, sondern auch der *Sinn* der Improvisation getilgt wird. Gerade das, was Adorno über das authentische Kunstwerk sagt, trifft deshalb auch auf die Improvisation zu:⁵⁵ „Das Experimentelle ist nicht automatisch in der Wahrheit, sondern kann genauso gut misslingen; sonst hätte der Begriff des Experiments überhaupt keinen vernünftigen Sinn.“⁵⁶

Mehr noch: Ist die andauernde Bewertung einer Improvisation auch für den Vollzug der improvisatorischen Performance relevant, dann ist in der Kunst nicht nur die Improvisation im engen Sinne, sondern auch jede ausführende Performance als solche Experiment. Denn in der Improvisation experimentiert man in dem Sinne, dass die Normen, die die Performance steuern, während der Performance auf die Probe gestellt und transformiert werden *können*.

Ist daher die Improvisation Experiment, dann ist sie auch experimentell. Als eine auf die Probe der Kontingenz gestellte Kreativität ist die Improvisation (wenigstens potentiell) ein „Laboratorium des Experimentierens“, ein Experimentieren mit den Normen des Experiments.⁵⁷

5. Experimenteller Abschluss

Als Abschluss dieses Beitrages hätte ich verschiedene Möglichkeiten:

1. Wie bei einer unterbrochenen Performance plötzlich und sofort abzuschließen.
2. Die Idee einer Ästhetik des Risikos und der Spontaneität gegen die verbreitete und meines Erachtens irreführende Auffassung zu verteidigen, dass Improvisation unter dem Schlagwort einer „Ästhetik der Imperfektion“ zu verstehen sei.⁵⁸
3. Die Idee zu diskutieren, dass die Improvisation das Beispiel der Kunstpraxis als einer Art des Produzierens ist, welches, wie der Philosoph Luigi Pareyson zeigte, die Modalität seines Sich-

⁵⁵ Dies ist natürlich sehr ironisch, weil sich Adorno bekanntlich immer wieder sehr kritisch gegenüber der Improvisation, und insbesondere der Jazzimprovisation, geäußert hat.

⁵⁶ T.W. Adorno: „Schwierigkeiten“. *Musikalische Schriften* IV (= GS BD 17; Frankfurt a.M- 1982, S. 262 (zit. in Goehr, a.a.O., S. 501).

⁵⁷ O. Kozlarek: „Theoretisch-begriffliche Anschlussstellen für ein Verständnis menschlichen Handelns als Improvisation“; in Kurt Näumann, a.a.O, S. 133-157, hier S. 55 u. 64.

⁵⁸ Vgl. A. Bertinetto, „Improvvisazione e formatività“, a.a.O.

Vollziehens gerade im Vollzug erfindet.⁵⁹

4. Ich wähle aber eine vierte, experimentellere, Möglichkeit. Eine Kunst, die sowohl mit improvisatorischem Experimentieren als auch mit dem Geschmack und der Evaluierung zu tun hat, ist die Kochkunst. Die *ars culinaria* ist Experiment als kontrollierte Freiheit, die in unterschiedlichen Graden experimentell sein kann und unsere Bewertungskräfte herausfordert. Ihre Voraussetzung ist dieselbe „Sensibilität für das Situative“, d.h. dieselbe „Achtsamkeit auf das Spezifische der Situation“⁶⁰, die für die Improvisation erforderlich ist. In der *ars culinaria* kann man sowohl inventiv als auch spontan sein, mehr oder weniger passend unvorhergesehene Situationen reagieren, mehr oder weniger experimentell vorgehen. Anders als die Improvisation als Prozess, und dem Experiment ähnlich, ist die Kochkunst zwar nicht ausschließlich performativer Natur, da ihre Produkte vom produktiven Prozess unterschieden sind und nach dem Ende desselben erlebt werden. Zudem kann ein Rezept wiederholt und ein Fehler korrigiert werden, weshalb die Zeitlichkeit der Kochkunst in gewisser Hinsicht „reversibel“ ist. Werden nun nicht nur der Prozess der improvisatorischen Tätigkeit sondern auch deren Resultate, d.i. die audiovisuellen Aufnahmen, berücksichtigt, so exemplifiziert die *ars culinaria* den experimentalen/experimentellen Charakter der improvisatorischen Praxis sehr gut. Als Geschmackskunst bietet die *ars culinaria* außerdem den exquisiten Zusammenhang von Improvisation, Experiment und Ästhetik als kritische Geschmackstheorie.⁶¹

⁵⁹ L. Pareyson: *Etica. Teoria della formatività*, Milano, 1988. Dazu: A. Bertinetto, „Improvisation and Artistic Creativity“, a.a.O.

⁶⁰ Kurt, a.a.O., S. 32-34.

⁶¹Für viele Anregungen und hilfreiche Kritiken danke ich den Teilnehmern der Diskussion im Rahmen des Forums „Übungen, Improvisationen“ des VIII. Kongresses der DGÄ „Experimentelle Ästhetik“ (4-7 Oktober 2011) und insbesondere: E. Schürmann, J. Siegmund, C. Grüny, J. Landkammer, V. Weibel, G. Bertram, K. Bahlmann, E. Alloa, D. M. Feige. Für die Verbesserung der deutschen Fassung des Textes danke ich David Blumenthal.