

Phänomenologische und handelstheoretische Reflektionen zum eigenen Jazzspiel als soziale Praxis

Stegmaier, Peter

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stegmaier, P. (2012). Phänomenologische und handelstheoretische Reflektionen zum eigenen Jazzspiel als soziale Praxis. In J. Dreher (Hrsg.), *Angewandte Phänomenologie : Zum Spannungsverhältnis von Konstruktion und Konstitution* (S. 311-342). Wiesbaden: Springer. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-315310>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Phänomenologische und handelstheoretische Reflektionen zum eigenen Jazzspiel als soziale Praxis

Peter Stegmaier

Even if technique is learned quickly and easily, to habitualize these skills to a level where they are spontaneous takes time.
Dave Liebman, *Self-portrait of a Jazz-Artist* (1988: 5)

Improvisation ist für den Jazz und zahlreiche andere Musikgattungen zentral. Derzeit wird improvisatorisches Handeln in der deutschen Musik-, Wissens- und Kultursoziologie auch als allgemeine Handlungsform und als handlungstheoretisches Konzept entdeckt (vgl. Kurt/Näumann 2008; Figueroa-Dreher 2008a, b; Schubert 2006: 223 ff.; Stegmaier 2009: 291 ff., 399 ff.). Damit einher geht unter anderem die Hoffnung auf Weiterentwicklung bestehender Handlungstheorien. In der Organisationsforschung versucht man mit dem Improvisationstopos, Modelle für Innovation, Kreativität und Veränderung zu propagieren, mitunter auch, die Freiheitsgrade von Akteuren in Organisationssettings auszuleuchten. In die Organisationsforschung hat improvisatorisches Handeln bereits vor einigen Jahren Eingang gefunden (vgl. Dusya/Crossan 2004; Hatch 1999; Kamoche/Pina e Cunha 2002; Meyer 2005; Montuori 2003). Oft wird hier „Improvisation“ als Metapher bemüht, aber auch auf kollektives Improvisationstheater Bezug genommen. Innerhalb der Musikprofession selbst gibt es wiederholt Versuche, der Improvisation konzeptionell auf den Grund zu gehen (vgl. Dell 2002; Liebman et al. 1976; Liebman 1988; Litweiler 1988; Wilson 1999).

Von einem wissenssoziologischen Ausgangsinteresse beginnend, möchte ich mich der mundanphänomenologischen Dimension gemeinsamen Improvisierens im Jazzkontext zuwenden. Ich habe die Aufforderung zur „Anwendung“ von Phänomenologie so interpretiert, dass ich mir vornahm, in meinen Erfahrungs- und Erlebnisschichten zu „kramen“ und herauszupräparieren, wie man in ein improvisiertes Jazzsolo hineingeht, das in den Kontext des gemeinsamen Musizierens eingebunden ist. Es wird auch zu zeigen sein, wie man lebensweltanalytisch wieder heraus kommt.

Des Weiteren interessiert mich – sozusagen en passant – eine Frage, die sehr berechtigterweise auf der Konstanzer Tagung, in deren Nachgang dieser Band erscheint, auch von Will Martens aufgeworfen wurde, nämlich: Wie kann man rein phänomenologisch analysieren, wenn man doch die Mittel der Sprache verwenden muss, um empirische Phänomene zu beschreiben? Kann man dann die Analyse des Bewusstseins und des Sozialen ganz sauber trennen? In der Tat muss ich von (auto-)ethnographischen Beschreibungen der Improvisationspraxis ausgehen

In die Spur der Phänomenologie finde ich, so hoffe ich, dadurch, dass ich mich in diesem Materialsammelungsprozess vor allem meiner eigenen Praxis zuwende (insofern die lebensweltliche Ethnographie radikalisiert, die ja doch zumindest den anderen in den Blick nimmt), also weniger im Sinne teilnehmender Beobachtung denn als (sich selbst und andere) beobachtender *Teilnehmer* arbeite und nachzuvollziehen versuche, was ich erlebt habe, und dies mit Mitteln der Lebensweltanalyse nachvollziehend-verbalisierend deute (lebensweltliche Phänomenologie). Ich werde also versuchen, zahlreiche fürs improvisierende Solospiel relevante Handlungsentwürfe, Motivlagen und Relevanzen, Erlebnisse, Erfahrungen und Wissensbestände einzubeziehen, soweit ich sie nachträglich reflexiv zu erfassen vermag. Der vorliegende Text kann freilich nicht mehr beanspruchen, als ein erster explorierender und systematisierender Versuch zu sein (mit rein theoretischen Analysen „in Anlehnung an das methodische Verfahren der phänomenologischen Reduktion“ setzt hingegen Jochen Dreher dazu an, „Freundschaft“ lebensweltanalytisch zu erfassen; vgl. Dreher 2008: 296).

Zum theoretischen Ausgangspunkt nehme ich den von Hans-Georg Soeffner entwickelten Ansatz der wissenssoziologisch-hermeneutischen Rekonstruktion der empirischen Wirklichkeit (vgl. Soeffner 2004; Hitzler et al. 1999), der auf den von Schütz und Luckmann (2003) im Rahmen der Konstitutionsanalyse herausgearbeiteten invarianten Strukturen der Lebenswelt aufbaut. Dessen Prämissen stellen systematisch die Differenz zwischen der Deutung von Handeln und Handlungen einerseits und dem Deuten als Handlungspraxis in seinen verschiedenen Formen und Kontexten andererseits in Rechnung. Ziel und Zweck ist es, damit nicht nur die Strukturen und Arbeitsweisen alltäglicher Deutung zu erfassen und empirisch-analytisch zu kontrollieren, sondern auch die Aufklärung über die eigene wissenschaftliche Praxis zu gewährleisten. Schwerpunkt dieser Selbstaufklärung ist die methodische Skepsis gegenüber unreflektiertem, fraglosem, quasi-selbstverständlichem Verstehen und Wissen durch Berücksichtigung der subjektiven Konstitutionsbedingungen von Wirklichkeit und der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit (Hitzler/Reichert/Schröer 1999: 10–11).

Im Zentrum dieses „Verstehens des Verstehens“ steht – wie Hitzler, Reichertz und Schröer weiter ausführen – das Bild von Menschen als Handelnden, die zum einen sich selbstreflexiv die alltäglichen Wissensbestände aneignen und ausdeuten, zum anderen auch die Adressaten von Wissensbeständen und den darin eingelassenen Wertungen sind und dies drittens auch im permanenten Austausch mit anderen Akteuren tun. Dieses handlungsorientierte Wissen ist bezogen auf die „Welt im Ganzen“, auf die Gesellschaft und ihre Ordnung sowie auf das Verständnis des Einzelnen und auf sein Verhältnis zu anderen, zur Gesellschaft und zur „Welt im Ganzen“. Es dient dazu, gesellschaftlich als relevant erachtete Handlungsprobleme und -möglichkeiten innerhalb subjektiver Freiheitsgrade zu identifizieren und auszulegen, entlang derer soziale Akteure die eigenen Dispositionen entsprechende Handlungsziele und -abläufe entwerfen und bewältigen. Dabei ist die subjektive Verarbeitung des gesellschaftlichen Typenrepertoires nicht nur konstitutiv für das Handeln, sondern sie hält zugleich die soziale Ordnung aufrecht und lebendig, weil sie sowohl die Bewahrung als auch die Erneuerung strukturell auf Dauer stellt (ebd.: 12).

Empirisch setze ich dies um im Sinne einer Erforschung einer ‚kleinen Lebenswelt‘ (Benita Luckmann) von Akteuren in einer spezifischen Kultur der (meist) eigenen Gesellschaft mit den darin eingelagerten Wissensbeständen und -formen, Perspektiven Interaktionen, Praktiken und Diskursen (vgl. Luckmann 1970; Lüders 2000: 390; Honer 1993: 14 f.). Es geht bei der Lebensweltanalyse in der Ethnographie darum, kleine soziale Lebenswelten und die dabei (mit-)organisierten Ausschnitte individueller Welterfahrung verstehend zu beschreiben und darin Sinn systematisch zu rekonstruieren (Honer 2000: 195; Luckmann 1989: 34). Die kleine Lebenswelt, um die es hier geht, ist jene der Jazz spielenden Hobby-musiker (ich werde später noch auf die Differenz zwischen Hobby- und Berufsmusiker eingehen). Normalerweise versucht man als Forscher, sich ethnografisch den Relevanzen der anderen Handelnden anzunähern und so zu rekonstruieren, dass sich daraus Idealtypen von deren Welterfahrung gewinnen lassen (Honer 2000: 195; Amann/Hirschauer 1997: 21–26). Zu diesem Zweck lässt man sich mit viel existentielltem Engagement auf das Tun und Geschehen im interessierenden Feld ein. In diesem Fall aber geht es besonders um die Rekonstruktion der mir eigenen Erfahrungs- und Bewusstseinsvorgänge, zumal ich schon lange vor der Absicht zu forschen mit dem jazzmäßigen Musizieren begonnen habe und mich nun obendrein lebensweltanalytisch meinem eigenen Zugang zum Improvisieren zuwende.

Zugleich muss ich mich distanzieren, also mein „Befremden erneuern“, wie Amann und Hirschauer (1997: 27 ff.) dies nennen, um die gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse objektivieren zu können (ohne dabei jemals eine „objektive“ Perspektive einnehmen oder beanspruchen zu können). Methodologisch wird davon ausgegangen, dass das subjektive Wissen der anderen Menschen dem Forschenden nicht gänzlich und nicht direkt zugänglich ist; auch nicht das eigene Wissen im Handlungsvollzug. Das fordert dazu auf, umso genauer das Geschehen aus der Perspektive des (typischen) Teilnehmers zu beschreiben, beschreibende Aussagen (auch über das eigene Wissen und Handeln) anzufertigen und darauf hin zu überprüfen, auf wessen Perspektive, Sinnbereiche und Relevanzsysteme sie sich beziehen, und die Analysen als Produkte einer theoretischen Einstellung zu reflektieren (vgl. Honer 1993: 44). Das impliziert, das vermeintlich Vertraute methodisch so zu betrachten, als sei es fremd (Amann/Hirschauer 1997: 12; vgl. Hitzler/Honer 1997: 12–14). Auf einen allgemeinen Nenner gebracht, bezweckt die auf lebensweltliches Verstehen ausgerichtete Ethnographie, so gut wie möglich zu versuchen, „die Welt gleichsam durch die Augen eines idealen Typs (irgend) einer Normalität hindurchsehend zu rekonstruieren“ (Honer 1993: 41) und so die Wirklichkeit der jeweiligen sozialen Lebenswelt im Fokus als unhintergehbaren Prozess der wechselseitigen subjektiven Auslegung der darin Handelnden zu be greifen (vgl. Schütz/Parsons 1977: 18, 72).

1 Aspekte des Improvisierens

Worum geht es, wenn von Improvisieren die Rede ist? Und davon ausgehend: Was heißt es, „Improvisieren“ wissenssoziologisch und mundanphänomenologisch zu problematisieren?

(a) *Improvisation* ist eine Handlungsweise, mit der man einerseits behaupten kann, aus dem Augenblick heraus zu handeln und etwas zu schaffen. Man kann damit im Gegenteil auch behaupten, planvoll vorzugehen (nämlich dass man sich vornimmt, nun improvisieren zu wollen oder dies auf eine bestimmte Weise tun zu wollen, etwa einem musikalischen Genre oder einer bestimmten Konzeption folgend). In der Regel gehen planvolles und Überraschungen zulassendes Handeln Seite an Seite. Im Prinzip kann man in allen Lebenslagen improvisieren, und man tut das auch immer wieder, muss das tun angesichts unkontrollierbarer, unplanbarer Aspekte von Situationen, mal kürzer oder länger, mal „bewusster“ oder „unbewusster“. Wie das Improvisieren im Planen und Handeln geht, interessiert

mich im Folgenden; umgekehrt aber auch das Planen und routinisiert Handeln im Improvisieren.

(b) Selbst wenn man sich kein bestimmtes Genre vornimmt und keine besondere Konzeption von Harmonik, Tonalität, Intonation, Phrasierung oder ähnlichem anvisiert, wird man je nach dem Grad der eigenen Einsozialisierung in musikalische Formen dennoch für sich selbst und/oder andere erkennbar im Spiel auf solche Formen Bezug nehmen (vgl. auch Schütz 1964: 167 f. zum „web of social relationships called musical culture“, dem Wissensvorrat an musikalischen Schemata – Form-, Handlungstypen und so fort – und dem einsamen Klavierspieler über der fremden Sonate). Was am Improvisieren daher auch spannend ist, ist der Umgang mit Wissen, das bereits vorhanden ist, um eine Handlung zu „in-formieren“ und ihr Orientierung zu geben: Anhaltspunkte, die man sehr ernst nehmen oder weitgehend außer Acht lassen kann, die man als Alternativen wählen oder denen man als einer Reihe von Wegmarken im Handeln folgen kann. Man schreitet oder hangelt sich entlang von Orientierungen im Sinne nicht-systematischer Weichenstellungen (vgl. Stegmaier 2005: 11; Schildknecht 2005) bis hin zu Orientierung im Sinne sozialer Habitualisierungen und Institutionen inklusive deren Vorgeschichte, typischer sozialer Verhaltensmuster und mehr oder weniger zwangsmäßig sanktionierten Kontrollmechanismen (Berger/Luckmann 1977: 58 f.). Man tut dies in aller Regel nicht zum ersten Mal, sondern hat sich vorbereitet durch mehr oder weniger ausführliches Üben, durch jahrelange Spielpraxis. Man hat im Zuge der Gewöhnung an ein Spektrum von Routinen längst einen Habitualisierungsprozess durchgemacht und dem Handeln Richtung und Spezialisierung gegeben (sonst würde man die erzeugten Geräusche kaum als „Musik“ erkennen).

(c) Man improvisiert, wenn man in einer Handlungssituation mit Routinen allein nicht weiterkommt. Entweder findet man dann durch Analogiebildung eine Handlungsweise, die man für die neue Situation sonst typischerweise nicht heranziehen würde, oder man erfindet eine Handlungsweise, die man so noch gar nicht kannte (was nicht heißt, dass sie noch niemand zuvor auch schon entdeckt und praktiziert hätte). Man kann beide kreative Reaktionen als Improvisation gelten lassen. Wissenssoziologisch betrachtet haben wir es beim Handeln unter Improvisationsdruck mit dem Umstand zu tun, dass gehandelt wird in Kontexten, die habitual, institutional unterdeterminiert sind. Oder das Handlungsproblem besteht darin, dass wir zwar spezifische Lösungsroutinen zur Hand haben, aber ungewohnte Probleme vorliegen. Es geht also nicht darum, dass keine Routinen vorhanden, sondern dass sie mitunter derart allgemein sind gegenüber einem ak-

tuellen Handlungsproblem, dass sie aktuell erst „aufgefüllt“ werden müssen, um „etwas tun“ zu können. Eine dritte Improvisationsbedingung bzw. -haltung ist, dass man sich gestattet oder gar den Plan fasst (sei es aus Vertrauen auf das eigene Improvisationsgeschick, aus Faulheit, Unkenntnis oder Spielfreude), im Detail planlos vorzugehen, das heißt, das weitere Vorgehen auf sich zukommen zu lassen und die dafür nötigen Deutungs- und Handlungsmuster erst aus dem Augenblick auftauchen zu lassen (was nicht bedeuten muss, dass diese Muster selbst immer völlig neu sind).

(d) Improvisiert wird meist in *Interaktion*: als soziale Praxis. Dies ist die bei weitem verbreitetste Form des Improvisierens im Jazz. Das bedeutet nicht, dass Improvisieren als nicht sozial orientiertes, rein solitäres Handeln gar nicht praktiziert wird – sei es in Solo-Performances oder beim einsamen Üben. Improvisation als ‚begrenzte Kreativität‘ (Stegmaier 2009: 399 ff.) wird ausgeübt entweder in Orientierung auf vorgängige musikalische Ausgangsideen (schriftliche oder anderweitig zuhandene Festlegungen musikalischen Materials, wie in Form von Noten im weitesten Sinne, auswendig eingeübte vorkomponierte Teile des Materials, früher schon praktizierte Musik etc.), oder in Orientierung auf das aktuelle musikalische und soziale Geschehen (das eigene oder von anderen Akteuren ausgehende gerade stattfindende und wahrzunehmende Musizieren oder mehr/minder darauf bezogene soziale Prozesse oder beides). Mitakteure und andere Bezugspunkte werden zur Kenntnis genommen oder zumindest vorgestellt.

(e) Es scheint gar so, als gäbe es mithin nicht „das Improvisieren“ als solches, sondern *variabel dosierte Freizügigkeiten im Umgang mit verschiedenen Orientierungsdimensionen*. Improvisieren ist – wie jedes andere Handeln – ein relationales Geschehen, bzw. ein Geschehen, das in seiner Komplexität besser aus der Beschreibung der dabei durchlebten Relationierungen verständlich wird als aus der Angabe einer prinzipiellen Logik oder Rationalität. Dimensionen des Jazzspiels, die dem Improvisieren typischerweise zu Grunde liegen, sozusagen den Stoff für die Phantasie liefern, aber auch jede andere Form des Musizierens prägen, wie hoch dessen Improvisationsgehalt auch immer sein mag, sind: Melodie, Harmonik, Rhythmus, Klang/Geräusch, Körperbewegung (von Blickbewegungen über das Bewegen der „musikmachenden“ Hände/Finger/Beine/Füße/Lippen/etc. bis hin zur Bewegung des ganzen Körpers), (soziale) Akteure, soziale Rolle im Geschehen, Strukturen der Instrumentierung/Technologie, des Raums und der Zeit

Im Folgenden werde ich versuchen, zunächst diese Handlungshaltung und die dazugehörigen Umstände zu beschreiben (aber weniger theoretisch zu problematisieren). Die empirischen Teile sind in der Folge *kursiv* gesetzt. Die materialen Beispiele sind Idealtypisierungen selbsterlebten improvisatorischen Handelns

(das heißt, ich habe mich beobachtet und mir vorgestellt, wie ich in ähnlichen Situationen mit ähnlichen Handlungsproblemen umgehe, gemeinsame Merkmale zu einem Typus verdichtet und dann unterschiedliche Situationen und Aspekte des Improvisierens verglichen).

2 Miteinander Improvisieren als Handlungsproblem

Meine Rekonstruktion des Improvisierens im Ensemble geht aus von einer Standardsituation, in der sich ein Jazzimprovisator befindet, wenn er eine Fremdkomposition im Rahmen einer kleinen Band interpretiert. Die Combo (oder small band), mit der ich spiele, setzt sich zusammen aus einem Piano, einem Bass und einem Schlagzeug plus einem Blasinstrument. Die zu rekonstruierende Perspektive ist weiterhin gekennzeichnet dadurch, dass nicht-professionelle Musiker, also „Amateur-Jazzer“, spielen und dass der näher zu analysierende Spieler ein Saxophon als Melodieinstrument verwendet. Schließlich ist es wichtig zu sagen: Es ist meine eigene Perspektive, die ich damit beschreiben möchte.

Um welche Handlung geht es genau? *Ich spiele ein sogenanntes ‚standard tune‘ und improvisiere darüber. Doch das ist nicht alles: Ich spiele auch mit meinen Mitmusikern zusammen, d. h. passe mich ein in das Spiel meiner Mitmusiker und gebe diesen wiederum meine Impulse. Diese beiden Handlungen stehen für mich typischerweise im Vordergrund des Spielgeschehens.* Es gibt weitere Handlungen, die ich vollziehe und die man zumindest analytisch trennen kann: *So handhabe ich mein Instrument, gehe mit dem Publikum um und spiele vielleicht sogar für eine ganz bestimmte anwesende Person.* Gehen wir aber davon aus, dass die zwei bis drei erstgenannten Handlungen in den meisten Fällen den Kern meines Tuns ausmachen, während die anderen nur manchmal wichtig werden. Wie nun dieses doppelte Handlungsstrajekt zustande kommt und wie es verläuft, darauf lege ich das Hauptaugenmerk der nachfolgenden Analyse. Mein Hauptinteresse ist also, die Reichhaltigkeit der Vorwissensbezüge und Handlungsorientierungen aufzusehen, zu ordnen und sie damit klarer vor Augen zu führen, als ich es tue, wenn ich musizierend handle.

2.1 Kontext und Vorwissen

Bevor ich angemessen beschreiben kann, was passiert, wenn ich ein Solo improvisiere, muss ich schildern, wie ich regelmäßig bis dahin komme. Eine Soloimpro-

visation kommt nie völlig aus heiterem Himmel zustande, sondern ist ein Glied in einer Kette von anderen Ereignissen, Voraussetzungen, Vorbereitungen und Handlungen, die vorausgehen, parallel ablaufen und daraus hervorgehen oder einfach nur nachfolgen. Ich habe im Zuge der Analyse festgestellt, dass diese Eingliederung in eine übergreifende Handlungskette (Trajekt) ganz wesentlich ist für das, was Improvisation als Handlung ausmacht. In drei Dimensionen stelle ich daraufhin den Kontext und das einfließende Wissen dar: erstens mit Blick auf die soziale Interaktion (2.1.1), zweitens auf die persönliche Haltung beim Gang in die Improvisation (2.1.2), drittens auf das musikalische Material (2.1.3). Man kann daher sagen, dass der eigentliche Akt der Improvisation in eine Reihe von sozialen Interaktionen und Auseinandersetzung mit materiellen Dingen (Instrument, Notenblätter, notierte Musik u. v. m.) eingebettet ist.

2.1.1 Ich beginne mit der Situation als erstem Ausgangspunkt und fokussiere Aspekte der sozialen Interaktion (a), der Handhabung des Instrumentes (b) und der räumlichen Konstellation (c). Natürlich könnte ich auch ganz alleine spielen, so wie es beim Üben vorkommt (völlig alleine für andere spiele ich ganz selten). Aber hier soll es ums Spiel im Bandkontext gehen. Man muss darauf hinweisen, dass die vielen folgenden Aspekte oft auf sehr schnelle, fast automatische oder zumindest routinisierte Weise vollzogen werden; für die Analyse und Verschriftlichung lege ich sie in ungewöhnlicher Breite dar.

(a) *Spielen in der Band ist die Art der Spielhandlung, auf die man sich in der Regel einstellt. Auch das Üben bereitet darauf vor, dass man mit anderen gut kooperieren und sich dabei zugleich selbst gut entfalten kann. Beginne ich mich mit meinem Musikmachen zu befassen, beginne ich mich auch stets mit dem Umstand, dass andere mit von der Partie sein werden oder könnten, zu befassen: wer sie sind, was sie können, was wir voneinander erwarten und miteinander vorhaben. Die soziale Interaktion ist für mich vor allem dadurch geprägt, welche Rolle ich in der Band einnehme. Spiele ich mit der Band, leite ich sie zugleich oder ausschließlich? Dieses Verhältnis zur Band ist oft am „Stück“ verankert, das aufgeführt werden soll: Ist es „mein Stück“, bei dem ich die Vorgaben mache, oder versuche ich den Plan eines Bandkollegen umzusetzen; macht er mir Vorgaben wie er sich Ablauf und Anmutung des Stücks/Spielprozesses vorstellt, lässt er mir freie Hand, kann ich das alles bestimmen; oder verlasse ich selbst als Leiter mich darauf, dass die Kollegen schon ein schönen Rahmen für mein Solo bieten werden; weiß ich, dass ich nur einen Chorus zu 16 Takten zur Verfügung habe oder kann ich davon ausgehen, dass ich so viel Zeit bekomme, wie ich möchte; trage ich selbst die Melodie von Anfang an (wodurch sie für mich unmittelbar präsent ist) oder wird sie zum Beispiel vom Bass eingeführt*

und ich kann gleich mit der Variation beginnen, indem ich davon wegleite oder im scharfen Kontrast ganz andere Impulse setze, mich also gar nicht erst auf die Melodie einlasse?

(b) Ich interagiere mit meinem Instrument so intensiv, dass man es auch zuerst behandelt haben könnte. Es ist schwer zu entscheiden, ob beim Entwerfen der Spielhandlung zuerst die eigene Handlung, das Instrument als Verwirklichungshilfe oder die soziale Situation des gemeinsamen Musizierens im Erlebnishorizont auftaucht und welcher Aspekt dann als erster Aufmerksamkeit erfährt. Wenn das Arrangement mit dem Instrument gelingt, kommt es mir wie eine recht organische Erweiterung meines Körpers vor, verbunden über die es bedienenden Hände und durch die Luftsäule, mit der ich den Ton erzeuge; es „verschmilzt“ dann vielleicht mit mir, weil ich es gar nicht mehr als etwas Externes oder als eine Prothese erlebe. Aber manchmal kommt es mir eher vor wie ein Fremdkörper, zu dem ich ein auskömmliches Verhältnis erst wieder finden, mit dem ich mich wieder arrangieren muss (etwa nach langer Spielpause; oder wenn das Rohrblatt, das auf das Mundstück des Saxophons gespannt ist, trocken, gewellt oder eingerissen ist und die Tonzeugung erschwert). Schließlich ist es von einem ganz anderen gefertigt und von wieder anderen erfunden worden, und ich musste den Umgang damit erst jahrelang erlernen und verfeinern.

Ich muss darauf achten, dass mein Ansatz mit dem Mund am Mundstück gut durchtrainiert ist, ein gutes Schilfrohrblatt aufgespannt und das Mundstück im Interesse der Stimmung richtig aufgesteckt ist. Für Keyboarder z. B. ist die Stimmung meist kein Problem, überdies wird sie von einem Klavierstimmer besorgt oder elektronisch mit einem Schieberegler eingestellt. Für Bläser erfordert sie Dauerbeachtung, denn sie verändert sich im Spielprozess (wenn das Instrument und der Raum sich in der Temperatur verändert, bzw. der Lippendruck des Spielers). Man muss immer wieder nachstimmen, wenn das Instrument warm geworden ist oder die Ansatzspannung nachlässt, weil die Lippen ermüden, oder steigt, etwa in Stresssituationen oder diffizilen Tonlagen. Dafür braucht es einige Routine, sonst misslingt die Anpassung an die Spielumgebung und das Spielen selbst wie das klangliche Produkt können (hörbar) misslingen. Das Stimmen des Instruments (als separater Akt vor dem Spiel und als mitlaufende Aufmerksamkeits- und Relevanzdimension während des Spielens) ist ein gutes Beispiel für die enge Verknüpfung von kognitiven (z. B.: was mache ich hier und wie?), ding-interaktiven (z. B.: mit welchem Ding handle ich gerade und wie?) sowie körperlichen Haltungen zum eigenen Tun (z. B.: wie gestalte ich durch Mund- und Rachenhaltung den Ton; wie atme ich, um die Phrasierung einerseits gelingen zu lassen und meinen Lufthaushalt andererseits auszubalancieren?). Die „Stimmung halten“ erfordert nämlich, sowohl (äußerlich) das

Instrument richtig zu justieren als auch (innerlich) die Vorstellung von der richtigen Tonhöhe und die Art der Tonerzeugung (von der Lippen-, Mund- und Fingerhaltung bis zur Luftsäule und Atmung) zu kontrollieren. Beim Spiel fließt all dies immer wieder eher gezielt mit Aufmerksamkeit bedacht ein; oft ist dies aber auch eher mit laufend geregelte Routine – sei es, dass man „normal“, so „wie immer“, zu tönen ver sucht oder gerade bestimmte Toneffekte realisiert. Beim Improvisieren „spielt“ man durchaus gern auch mit dieser Dimension des musizierenden Handelns.

Zuhause bereits oder erst vor Ort entscheide ich mich, ob ich mein Altsaxophon oder mein Baritonsaxophon nehme. Hier sind unterschiedliche Klangvorlieben ent scheidend: mit dem „Bari“ koste ich lieber auch tiefe Töne aus oder kann brachial schnarrende Tonketten erzeugen; das „Alto“ klingt bei mir filigraner, leichter, aber auch schärfer und schneidender in den hohen Lagen. Spiele ich im Duo mit einem Bassisten Baritonsaxophon, ist es eine besondere Herausforderung, zwei tief-tönende Instrumente gut aufeinander abzustimmen. Wenn ich mein altes Bari nehme statt das neue, weiß ich überdies, dass manche tiefen Töne nicht leicht ansprechen, ganz hohe aber viel voller klingen. Wie bin ich heute drauf, worauf habe ich Lust in Sa chen Klang; auf welchem Instrument habe ich in letzter Zeit mehr geübt; möchte ich das vernachlässigte oder das bevorzugte einsetzen? Wenn ich mit einer Band spie len will, kann ich mich indes nicht nur vom eigenen Wunsch leiten lassen, sondern muss mich danach richten, welches Instrument dort gefragt ist. Dennoch denke ich automatisch daran, welches Instrument ich jetzt lieber benutzen würde. Wenn ich nicht das Favorisierte nehmen kann, stelle mich schon vorher darauf ein, wie ich die relative Ungeübtheit kompensieren kann: So werde ich etwa mehr Einspielzeit vorse hen vor dem Auftritt und andere Tonübungen machen; auch mehr Zeit, um das pus sende Blatt zu finden; ich werde beim Einspielen mir sehr genau den Klang anhören und zusehen, dass ich meinen bevorzugten Klangcharakter auf diesem Instrument wiederfinde. Der Umgang mit dem Instrument ist also ein komplexes Geflecht aus eigenen und sozialen Relevanzen und Motiven, aus handlungsspezifischen, situa tiven und Kontextbedingungen des musikalischen Handelns, schließlich aus ko gnitiven, dinglichen und körperlichen Verhältnissen zum Instrument.

(c) *Das soziale und dingliche Interagieren im Bandkontext ist eine recht vor aussetzungsvolle Angelegenheit. Schließlich kommt noch hinzu, dass sich mir die Situation auch räumlich darstellt (die zeitliche Dimension wird erst im Teil 2.2 zur Spielhandlung erörtert). So achte ich auf den Klang des Raumes (der physikalische Raum und die soziokulturelle Beurteilung seiner Akustik) und auf meine Aufstel lung im Verhältnis zu den Mitmusikern und zum Publikum (der soziale Raum). Was das Publikum angeht, wenn es vorhanden ist, so neige ich dazu, mich ihm zu zuwenden, weil man das üblicherweise so gewohnt ist zu machen, wenn man für*

Publikum spielt. Zugleich kalkuliere ich mit ein, dass ich an einer Stelle stehen muss, von der aus ich auch mit meinen Mitmusikern per Blickkontakt gut interagieren kann und sie gut höre, sie aber fürs Publikum auch nicht zu stark verdecke. Insbesondere weiß ich, dass für mich beim Spielen wichtig ist, ob ich den Bass gut höre, der mir die Time und die Grundtöne gibt; das Akkordinstrument höre, das mir den harmonischen Rahmen bietet, so dass ich immer gut weiß, wo ich in der Form des Songs gerade bin. Das Klavier oder die Gitarre übernimmt oft auch Melodie- und Solofunktionen. Recht schnell, nachdem ich den Raum bzw. die Bühne betreten habe, ist mir klar, ob ich mit Mikrophon oder unverstärkt spielen sollte (weil der Raum meinen Sound verschluckt oder mit viel Hall anreichert; spielt der Drummer sehr laut, brauche ich auch deswegen eine Monitorbox, um mich selbst gut zu hören; ist überhaupt eine da?).

Damit wären wir über die Wahrnehmung und Gestaltung der Ausgangslage bei der eigenen Spielhaltung angekommen. Es wird schon jetzt klar, dass bevor ich überhaupt zu spielen anfangen, ich bereits in vielerlei Hinsicht sowohl planen als auch improvisieren kann: den Umgang mit der sozialen und räumlichen Ordnung sowie die Wahl des Instruments und den Umgang mit diesem. Es sollte und wird auch noch weiter gezeigt werden, wie das Improvisieren gewissermaßen „von vorne bis hinten“ in andere Handlungen und Bezüge eingebunden und beeinflusst ist. Improvisation ist „Ausdruck einer über Jahre, Jahrzehnte gewachsenen Haltung zum Klang, zum Instrument, zum Musikmachen. [...] Die Sprache hat sich verfestigt, doch es lassen sich noch neue Sätze bilden“ (Wilson 1999: 11). Solo-Improvisation stellt sich so dar wie eine kleine, dabei hochgradig prominent gehandelte Enklave in zahlreichen anderen planvollen oder auf Überraschungssensibilität hin angelegten Situationen.

2.1.2 Ein zweiter Ausgangspunkt fürs Improvisieren ist buchstäblich die Haltung zur Situation und generell mein Befinden, mit dem ich zur Tat schreite. Hier bietet es sich an, zwischen der Orientierung an eigenen Vorstellungen und an signifikanten Anderen zu unterscheiden. *Halte oder gar klammere ich mich noch an einem Notenblatt als Hilfestellung, weil ich die Akkordfolge nicht genau auswendig weiß; sitzen im Publikum gute Musiker, die mir Respekt einflößen? – soweit kann das Spektrum der Verfassung gehen, in der ich mich der Situation stelle. Unmittelbar relevant ist für mein Spiel aber, ob ich etwa mit der Haltung einsteige „schauen wir mal, was mir in den Sinn kommt“, „ich möchte es richtig abgehen lassen“, „es ganz in Ruhe angehen lassen“ oder „ich möchte das jetzt im Geiste meines Vorbilds Gerry Mulligan spielen“ (vielen Saxophonisten hört man an, dass sie von einem ganz konkreten Vorbild ausgehen: in der Stilistik, in der Wahl des musikalischen Ma-*

terials usf.; im Modern Jazz sind es oft Charlie Parker und John Coltrane, auf die sich bezogen wird) oder gar „das soll jetzt wirklich meine Handschrift tragen, ich bringe ein paar ‚Licks‘ [Motive, Wendungen], die ich mir in den letzten Wochen ausgedacht habe“. Wie ich letztere z. B. bringe und mit welchem Ton ich ansetzen werde, weiß ich noch nicht. Vielleicht vergesse ich auch darauf, es zu tun, weil das Solo eine Eigendynamik entwickelt. Viele andere Aspekte sind aus Platzgründen bereits in 2.1.1 angesprochen worden. Die Situation, der Umgang mit dem Instrument und mit dem Raum haben jeweils eine subjektive und eine soziale Dimension.

2.1.3 Der dritte Ausgangspunkt klang ebenfalls bereits verschiedentlich an: die materialen Grundlagen bzw. das Vorwissen. *Ob ich nun Mainstream oder Free spiele, so habe ich doch immer Vorwissen parat, auf das ich mein Tun aufbaue.* Bleiben wir bei dem Szenario, in dem ich ein Standard-Tune spiele. *Orientierungspunkt neben dem Tun und den Zeichen meiner Mitspieler ist das sogenannte „Leadsheet“: Melodie mit Akkordsymbolen, Songtitel und Komponist (Real Book, die buchförmige Sammlung mehrerer hundert viel gespielter Jazzstücke).* Wenn man das Leadsheet auflegt, wird „das Stück“ für einen plötzlich relevant. *Klar, es geht jetzt und hier darum; und es geht jetzt und hier darum, es (jetzt oder gleich) zu spielen.*

(a) *Der Titel ist oft erster Ansatzpunkt, weil so kommuniziert wird, welches Stück als nächstes gespielt werden soll; an Hand desselben finde ich es auch in der Mappe. Beim Titel ist es übrigens gar nicht so sehr die Thematik, sondern das Wiedererkennen eines vielschichtigen Musters, aus dem sich der Song zusammensetzt.*

(b) *Wenn ich nicht völlig uninformiert bin, kommt mir durch den Namen des Komponisten sofort die Epoche in den Sinn, beispielhafte, berühmte Aufnahmen und Sololeistungen meiner Vorbilder, die in der Band des Komponisten spielten. Wenn der Komponist selbst Interpret war, dann klingt er beim Denken an das Stück mit, seine Interpretation des Stücks tönt richtiggehend vor meinem inneren Ohr an.*

(c) *Das eigentliche musikalische Material setzt sich aus Melodie, Harmoniestruktur, Tonart (evoziert Stimmung) zusammen. Darüber spiele ich, damit spiele ich. Die Melodie kann ich spielen, umspielen oder umgehen. Die Harmoniestruktur dient mir sowohl als Orientierungsrahmen für die Variation der Melodie (niemand spielt sie immer gleich vom Blatt) als auch als Sprungbrett ins Solo; in Grenzen kann ich die Harmoniestruktur auch variieren. An den Akkordtönen (insbesondere den Funktionstönen) kann ich andocken wie an den Melodietönen; von dort kann ich genauso gut der Phantasie freien Lauf lassen.*

Gehen wir davon aus: *Ich habe mir in diesem Fall mit Hilfe der Methode des Akkordtonsolos den harmonischen Aufbau des Stücks und sein Tonmaterial angeeignet.* Alternativ hätte ich auch mich stark auf die Verfolgung und Variation der Melodie

konzentrieren können oder auf eine theoretischere Analyse der Funktionsharmonik. *Die Tonartangaben und die Akkordsymbole im Kontext ihrer Abfolge und der Melodietöne (oder: Skalenraum/Modalität) rufen das Verhältnis zum Tonmaterial, das bewältigt werden muss, hervor. Es gibt Tonarten, in denen ich mich leicht und gern bewege, typischerweise solche mit wenigen Vorzeichen; solche, die auf dem Instrument gut liegen oder die ich gut geübt habe. Davon ist auch abhängig, wie frei und mutig ich mich bewege. Dann bedenke ich noch die „typische Aufführungspraxis“, bzw. kann mich ihr kaum entziehen. Ich habe beispiel- oder gar maßgebende Referenzaufnahmen „im Ohr“, festgemacht an einem Vorbildinterpret, an einer Aufnahme, die jeder kennt und deren Kenntnis ein wenig die Koordination beim spontanen Zusammenspiel erleichtert (z. B. die bekannte Einleitung von „Take the A Trane“ oder der charakteristische Wechsel des Rhythmusstils in „On Green Dolphin Street“). Ich habe damit auch eine Vorlage für einen passenden Interpretationsstil gemäß dem Genre („Autumn Leaves“ wird oft im Swing- oder Latin-Stil gespielt), gerade auch für den Saxophonstil (eigene Spielweise oder die typische Art, wie andere das Stück auf dem Instrument klingen aufbauen und lassen). Das Stück schließlich habe ich allein im stillen Kämmerlein und mit Mitspielern (dann ist das Kämmerlein eher nicht still) eingeübt; auch mit „Playalong“-CDs, bei denen die Begleitband von der CD kommt und über einige Durchläufe (Chorusse) die Basis bereitet für mein Solo.*

Ich wende mich neben dem Stück und seiner Geschichte (sei es durch Titel, Komponist, Melodie oder Harmonik) auch mir selbst zu sowie den Mitmusikern: wie ich für mich genommen und wie wir gemeinsam das Stück gestalten wollen. Der soziohistorische (Vergangenheit) Kontext, der situative Kontext (Gegenwart) und das Projekt (die Zukunft), ebenso die zeitliche, die räumliche und die soziale Dimension der Lebenswelt kulminieren, wann und wie immer ich mich dem Stück, das ich spielen will, zuwende. Ich bin immer schon eingebettet in multiple lebensweltliche Rahmungen, die sowohl Routinen als auch Improvisation befördern, notwendig machen. Um auf die soziale Interaktion mit den Mitmusikern einzugehen, sammle ich noch weitere Beobachtungen im folgenden Teil.

2.2 Das Solo, die Improvisationshandlung

2.2.1 Im Folgenden beschreibe ich dreierlei: zunächst das Handlungstrajekt der Solo-Improvisation, des Weiteren stelle ich auch kurz die Aspekte der Interaktion heraus, in welche das Solo verflochten war, und charakterisiere schließlich die Handlungsweise.

Ein größerer Saal. Wir legen für den Soundcheck „Autumn Leaves“ auf. Ich merke beim Soundcheck, dass die Töne wunderbar tragen. So plane oder jedenfalls denke ich, ich könnte jetzt gleich beim eigentlichen Solo in einer mittelhohen Lage mit vollklingenden, eher stehen gelassenen Tönen beginnen – so wie ich es rein intuitiv gerade beim Soundcheck schon einmal gemacht habe und vom Klang meines Spiels und des Raumes ergriffen war (man übt meistens in Räumen, die weit weniger gut klingen). Irgendwo im Hinterkopf habe ich einen Altsaxophon-Soloeinsatz in Erinnerung, von dem ich weiß, dass er mir einmal den Atem geraubt hat. Jetzt kommt er mir auf Grund der akustischen Situation und meiner nach wie vor vorhandenen Vorliebe für einen Cool Jazz-artigen, spröden Ton sogleich in den Sinn, als wir unser Stück (ein anderes Stück als das erinnerte) und mein Solo beim Soundcheck kurz anspielten. (Erst wenn ich jetzt beim Schreiben nachforsche, finde ich heraus: von Art Pepper gespielt, im Song „I’ve Never Been In Love Before“, an das ich mich schon in der erwähnten Spielsituation nicht mehr gut erinnerte, die Melodie nicht einmal summen könnte, das ich aber vor Jahren doch einmal zigfach angehört habe, immer nur diese zwei, drei Takte des Anfangs der Aufnahme mit dem Einsatz von Art Pepper – eine Anmutung die allein mir im Sinn geblieben ist; die so empfundene Schönheit des Einsatzes, wie ein akustischer Sonnenaufgang; der enorme Hall auf der Studioaufnahme mit dem Marty Paich Dektet als Assoziationsmoment.) Diese Klangidee ist nun also da und sie bietet mir eine gute Motivation, um gleich loszulegen (direkt von der Aufnahme abgehört habe ich dieses Intro nicht, kann es also nicht einfach nachspielen). Den Bandkollegen teile ich diese Idee nicht mit, sie kennen die Aufnahme nicht. Der Hinweis würde nur funktionieren, wenn wir uns auf ein gemeinsames Erlebnis beziehen könnten. Für meine Stimmung ist es auch egal, ob sie sie teilen oder nicht. Was jedoch wichtig ist, ist, dass von ihrer Seite der Solo Break (die kurze Phase von ein, zwei Takten, in der ich das Solo aufnehme) still bleibt, für mich reserviert. Doch selbst darum bitte ich sie nicht explizit, sondern lasse es darauf ankommen. Ich gehe den Solo-Einstieg also an, wie wenn ich ein konkretes (Wunsch-)Szenario hätte plus ein weiteres diffuses Szenario, wenn das Gewünschte nicht eintritt.

Der Saal füllt sich, wir, die Band, beginnen zu spielen, ich spiele meinen Ensemble-Part, das Solo kommt näher, die (positive) Nervosität steigt, das Solo beginnt, ich werde getragen von dem Fluss des Spiels, vom Notenblatt und von der Band. Das Notenblatt dient mir als Erinnerungsstütze mit den Akkorden und der Melodie, die Band lässt alles außer der Melodie um mich herum ertönen, den Teppich, auf dem ich wandeln kann und soll (einen anderen bekomme ich nämlich nicht).

Ich starte, wie geplant oder besser: gewünscht; die Band hat mir den Raum zum alleinigen Solo-Start gewährt. Doch was muss ich feststellen? Der weit tragen

de Hall im Saal ist weg, die nun anwesenden Leute dämpfen ihn. Ich muss sofort auf ein anderes Klangempfinden umstellen, meine eigene, enttäuschte Klangerwartung handhaben und damit eben in mein Solo finden. Die Handlungsrealität war wieder einmal sowohl berechenbar (im Sinne meines Einstiegsszenarios während des Soundchecks, als wir dies Stück zwei Mal anspielten) als auch unberechenbar (was den überraschenden Wandel des Raumklangs angeht). Dabei ist es unerheblich, dass ich es auf Grund meiner Auftrittserfahrung mir hätte denken können, dass der Raum sich mit der Zahl der Anwesenden klanglich verändert. Ich betone dies, um zu zeigen, wie manchmal die Haltung zum eigenen Klangerlebnis beim Improvisieren Vorrang hat gegenüber der Verfertigung von irgendwelchen Tonfolgen; auch um zu zeigen, wie Realität des aktuellen Handelns und der es rahmenden Umstände zur Veränderung der Pläne, also auch zum Improvisieren, zwingt.

Nach diesen ersten zwei Takten Erfahrung mit dem Klang konzentriere ich mich verstärkt auf die Melodiegrundlage und ergehe mich in Variationen derselben basierend auf den Akkordtönen und Skalen, die zu Grunde liegen. (Wäre der besondere Klang noch dagewesen, hätte ich lieber darin schwelgen wollen, hätte viel weniger auf Melodie und Harmonik geachtet, beides eher aus einer fernerer Aufmerksamkeit heraus beachtet, mich mehr vom Klang als dem Material tragen lassen wollen. Wegen des weniger motivierenden Raumklangs gestalte ich die Ausführung des Solos nun relativ technisch.) Dem ersten Teil des Songschemas, dem A-Teil, liegt eine Akkordprogression zu Grunde, die mit der Melodie, dem Motiv, in mehreren Halbtonschritten tonal „nach unten wandert“. Was ich an Begleitung um mich herum höre und wie ich das Solo vorbereitet habe, lädt mich sehr dazu ein, diese Bewegung mit meinen eigenen Tönen mitzuvollziehen.

Der A-Teil wird nach acht Takten wiederholt. Jetzt habe ich pauschal das Gefühl, möchte ich etwas weniger Melodienahes spielen – und tue es auch schon. Da bin ich schon mittendrin, merke, wie nach einem weiteren Takt sich eine Linie herauskristallisiert, die ein ganz neues, nicht der Melodie ähnelndes Gepräge hat. Ich versuche, sie weiterzuspinnen, sie macht mir Spaß, ein Aha-Erlebnis: „Aha, Welch schöner Einfall!“, denke ich in einem Sekundenbruchteil. Das tue ich, im vorletzten Takt des Teils möchte ich aber plötzlich eine Pause machen, den anderen Mitspielern den Übergang zu Teil B überlassen und selbst Luft holen. So kommt es, dass ich in Teil B mit etwas Neuem beginne, der alte Faden ist ja abgerissen. Die Harmonik wechselt. Hier macht es mir immer Freude, auf den Tönen Cis und Dis und Ais herumzureiten, also steige ich wieder und wieder auf sie ein.

Jetzt ein Sprung in den letzten A-Teil, die Songform ist AABA: Ich möchte Gas geben, aus mir heraus gehen, wie ich beim Übergang in den letzten A-Teil merke. Also verzichte ich jetzt auf melodische Wohlgeformtheit und produziere ornament-

reiche Umspielungen der Akkorde, sehr barock, wie meine Achtelketten und Triolen losperlen. Wo wird das enden? Keine Ahnung, kein Plan – doch, ich muss aufpassen, dass ich das Ende bald finde, herausfinde aus dem Solo, denke ich mir kurz. Und da ist auch schon das Ende meines Solos. Ah, ein interessanter Ton zum Aufhören: die große Septime, klingt schön spannungsvoll, das Stück kann jetzt gut mit dem Piano-solo weitergehen. Aber da mache ich schnell noch ein Schlenker hoch auf die None (im Akkord der Ton der neunten Tonstufe einer diatonischen Tonleiter, der neben der Septime, siebte Tonstufe und Funktionston, oft einem Akkord noch angefügt wird) – dass ich immer noch was anfügen muss, statt einfach zu enden, schelte ich mich kurz selbst. Ja. Das war's. Durchatmen. Es klatschen sogar welche im Publikum, wie ich mitbekomme.

Ich hatte also meinen Freiflugschein bekommen, konnte und durfte über eine erkleckliche Anzahl von Takten improvisieren. Ich habe mir aber nicht zu viel aus gebeten, ein Durchgang reichte mir, die Ideen waren gut, ich wollte nicht mehr, auch nicht nach noch besseren suchen. Und die anderen sollten auch zum Zug kommen. Man soll es mit den alten Standards auch nicht übertreiben, die nutzen sich sonst ab, hatte ich mir und den anderen gesagt. Das Tableau dafür bereiteten mir die Mitspieler; sie begleiteten mich, umspielten mein Solo. Der Drummer ist gut, er gab uns (dem Solisten und den anderen Begleitern) Kicks (rhythmisch betonte Impulse), wo die Formteile wechseln, vom A-Teil zum B-Teil, der so genannten „Bridge“ oder „Zwischenteil“. Der Pianist spielt heute gut, denke ich mir, er hat endlich die Harmoniestruktur des Songs verinnerlicht (sein Lieblingssong ist es nicht), gibt mir immer die richtigen Chords, setzt sie in interessanten Umkehrungen unter meine Linien; der Bassist unterlegt mit satten Linien und federnden Synkopen. Sein Lieblingssong ist es auch. Im Duo haben wir ihn schon oft miteinander gespielt.

Wie kann man sich nun das Entwerfen der Handlung „Soloimprovisation mit Bandbegleitung“ vorstellen? Das Entwerfen ist in Teilen selbst bereits eine Art von gedankenexperimenteller Handlung mit Anteilen von Improvisation und von Routinehandeln. Das Entwerfen kann weit reichen, von: *ich fasse einen pauschalen Plan und wie es dann los und weiter geht, soll sich im jeweiligen Moment zeigen*, über: *ich denke mir ein kleines Motiv, mit dem ich beginnen oder auf das ich kommen möchte*, bis hin zu: *ich summe vor dem inneren Ohr oder gar mit meiner Stimme das Motiv oder einen Anfang meines Solos. Ob ich dann genau so anfangen oder anders, weiß ich nicht. Ich habe den Plan ja nicht auswendig gelernt. In den meisten Fällen weiß ich erst, wenn ich spiele, mir selbst zuhören, was ich gerade mache. Ich lasse es auf mich zukommen, etwas wird passieren, etwas wird herauskommen. Gewissermaßen spiele ich manchmal mit mir selbst, wenn ich mein Tun mitverfolge.*

Aber oft genug, auch während des eben beschriebenen Solos, habe ich dem Gefühl nach meist einfach getan, was sich spontan im Moment ergab.

Dass ich dabei manchmal im Anflug darüber auch nachdenken, dabei mitdenken konnte, ist kein Widerspruch, denn Denken ist nicht automatisch gleichzusetzen damit, das Tun durch und durch zu kontrollieren. *Das Solo war kurz, die Gedanken, Entwürfe, Manöverkritik mit mir selbst waren kurz.* Die andere Seite der Zeitdimension, die Zeit beim Spielen, hat gut gepasst: *Ich war stets über den harmonischen Verlauf im Bilde und damit auch über Zeit, die mir noch bleibt, bemessen an der Songform und dem Tempo des Stücks, wie wir es gerade (wieder) spielen. Es war ein normaler Viervierteltakt – unschwer zu beherrschen, das Zeitgefühl war immer da, fand ich* (ein ungewöhnliches Metrum hätte die Aufmerksamkeit für den Zeitverlauf und Rhythmus mit viel mehr Wichtigkeit versehen).

Einige Zeit nach dem Auftritt erfahre ich, dass der Bassist der Band den Auftritt mitgeschnitten hat. Mein Solo ist also festgehalten. *Normalerweise höre ich mir mein Spiel ungern im Nachhinein an. Es konfrontiert mich mit einer Unvollkommenheit, die ich als Amateurmusiker kaum je loswerden dürfte. Der Vorgang ist für mich abgeschlossen, Vergangenheit. Aber man kann ja mal hineinhören, sage ich mir, vielleicht lässt sich doch etwas daraus lernen. Zwei Überraschungen erwarten mich: Erstens klingen meine Linien gar nicht so übel, haben die Jahre des Spielens doch ein wenig Kunstfertigkeit zur Folge gehabt. Gut. Aber zweitens der Klang meines Tons: Die letzte Aufnahme, die ich von mir hörte, Jahre zurück, war geprägt von einem scharfen, lauten, eindringlichen Ton, durchaus passend zu dem Funk-Solo mit der Münchener Uni-Big Band; ähnlich wollte ich jetzt klingen bei einem heiteren, populären Big Band-Hit der Swing Ära. Lange Linien, melodios wollte ich schaffen. Doch wie klinge ich? Jede Facette meines Spiels ist von einem zerbrechlich-brüchigen Ton getragen, die Linien sind fast barocke Spielereien um Tonskalen der Akkorde, abstrakte Ornamentik. Das stundenlange Hören und Hineindenken in die 1961er Trioaufnahmen von Lee Konitz („Motion“, mit Elvin Jones, Drums, und Sonny Dallas, Bass), die Besuche seiner Konzerte, wann immer ich ihn antreffen konnte, das bewundernde Staunen über sein Spiel, haben mich ihm für meinen Geschmack viel zu nahe gebracht. Seit drei Jahren spiele ich fast nur noch Baritonsaxophon, das hat er nie gespielt; heute hatte ich Lust, zum Alto zu greifen, denn in den letzten Tagen hatte ich immer wieder Freude dabei gehabt, auf ihm zu üben.*

2.2.2 Abschließend im Kontext des vorstehend Gesagten noch ein Wort zur Differenz zwischen Hobby- und Berufsmusikern, die Jazz spielen und dabei improvisieren. Man kann pauschal davon ausgehen, dass „Hobbyjazzler“ ein ver-

gleichsweise beschränkteres Ausdrucksrepertoire und oft eher wenige tief eingeschliffene Routinen haben verglichen mit Berufsjazzern. Diese verfügen über eine weit umfassendere Beherrschung der Ausdrucksmöglichkeiten und Spielsituationen. Überraschende Momente kommen bei Berufsjazzern zustande durch die Fähigkeit, auch spontane Ideen gut umsetzen zu können und dem Spielfluss auf hohem Niveau freie Bahn zu lassen. Auch Hobbyjazzler können das erreichen, finden aber doch weit schneller an die Grenzen der Beherrschung und Freiheit des Ausdrucks. Worum es letztlich geht, ist die Frage, ob man aus der Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten schöpfen kann, weil man musikalisch, theoretisch, instrumentaltechnisch dazu in der Lage ist; ob man Vorhandenes leicht abrufen und Neues gut hinzufügen kann; ob man also im Handlungsgeschehen gut kombinieren und ausführen kann. Berufsjazzler wissen typischerweise mehr über die Musik, die sie spielen, und verfügen über mehr Fertigkeiten, all das umzusetzen, was ihnen in den Sinn kommt. Dadurch gewinnen sie ein hohes Maß an Handlungs- und (speziell) Improvisationsfähigkeit und nutzen diese auf eine Weise, bei der ihnen nichts anderes mehr im Wege steht als die Begrenztheit des eigenen Vorstellungshorizonts und die Begrenzungen durch den Handlungsrahmen (Situation, Mitakteure, institutionelle Rahmung des Spielgeschehens auf ein bestimmtes Format hin).

3 So oder anders – diffuse Horizonte von Möglichkeiten: handlungstheoretische Überlegungen

Seitens der Lebensweltanalyse liegt keine explizite Theorie des improvisatorischen Handelns vor. Kann man damit dennoch Schlüsselaspekte improvisatorischen Handelns angemessen erfassen? Voraussetzung wäre, Handeln *nicht* als etwas durch und durch rationalisiertes zu konzipieren. Genau das tut Luckmann auch nicht, wenn er Schütz im Lichte der neueren Theorieentwicklungen weiter denkt (Schütz/Luckmann 2003), weil er davon ausgeht, dass man nicht in die Zukunft blicken und diese schon gar nicht mit einem Handlungsentwurf kontrollieren kann. Auch fehle uns das Wissen über uns selbst und darüber, was wir einmal wissen werden, wenn die Handlung abgelaufen ist. Schütz und Luckmann geben also der Entfaltung unvorhersehbarer Entwicklungen einen breiten Raum, ohne jedoch daraus eine explizite Theorie kreativen Handelns oder begrenzter Rationalität zu machen (Schütz/Luckmann 2003: 529 ff.). Wie Luckmann die Anfänge der Handlungstheorie bei Aristoteles verortend, konstatiert Heidrun Hesse zur Frage

der Unbestimmtheit in der Orientierung zum Handeln und des darin einfließenden ‚nicht-propositionalen Wissens‘ (Wieland 1999):

Unbestimmtheit ist [...] eine Voraussetzung des Handelns [...]. Denn Handeln kann Zeit beanspruchen oder erfüllen, Raum greifen oder gestalten, und intendierte Zwecke verwirklichen überhaupt nur in dem Maße, wie nicht alles ohnehin schon vollständig in sich für anderes bestimmt ist, sondern wenigstens manches sich so oder eben auch anders verhalten kann. Handeln können Akteure [...] nur im Bewusstsein von Alternativen, die sie ersehen, ergreifen, zurückweisen und verpassen können (Hesse 2005: 155).

Hier soll es nicht um die Verklärung des schöpferischen Handelns gehen (vgl. Luckmann 1992: 8), nur um eine realistische Ausbalancierung der an Prinzipien gegenüber der an Okkasionen orientierten Handlungsdimension. Das Moment der Unbestimmtheit gilt für Rationalität ebenso wie für Kreativität im Handeln, indem beides vor einem oft recht diffusen Horizont an Möglichkeiten sich abspielt, begleitet von inneren Zweifeln und Kontext-Unsicherheiten (Hesse 2005: 155; Schütz/Luckmann 2003: 512 ff.; Hitzler 1992: 451, 1984). Wichtig ist es also, die ganze Reihe der in der vorangegangenen Rekonstruktionen gezeigten verfolgten Routinen, die mit hinein spielen beim Verlassen der Routinen, sinnvoll mit einzubeziehen.

3.1 Man kann sagen, Handeln beruht *sowohl* auf begrenzter ‚Rationalität‘ *als auch* auf begrenzter ‚Kreativität‘ (Stegmaier 2009: 399 ff.). Sowohl ‚Rationalität‘ als auch ‚Kreativität‘ spielen eine Rolle im Handlungsverlauf, taugen aber nicht als jeweils exklusive Totalerklärungen für denselben. ‚Rationalität‘ kommt nicht einheitlich daher, selbst wenn sie sich auf als gesichert geltende Erkenntnisse, Standards und Regeln bezieht. Merken wir im Alltag nicht immer wieder: In einer dem Handelnden mithin „irrational“ entgegen tretenden Welt bewegt man sich besser, wenn man statt allein einer auf *Grundsätzen* aufbauenden Vernunft auch einer auf *Gelegenheiten* aufruhenden folgt und sich an beiden orientiert (vgl. Spinner 1994). Sehr oft und unvermeidlich orientieren wir uns beim Handeln an Gelegenheiten. Improvisatorisches Handeln in der Kunst spielt sogar damit.

Situativ betrachtet können mannigfaltige „Rationalitäten“ durchaus Orientierung geben. Rational handeln heißt, sowohl eher subjektiven Bewertungen und Erwartungen als Orientierungsrahmen zu folgen als auch eher objektiven (Esser 1999: 340). Beides gehört zusammen. Von ‚begrenzter Rationalität‘ spricht man

daher, weil Akteure (regelmäßig und nicht unbedingt unvernünftig) auf Grund von selektivem und unvollständigem Wissen und eingeschränkten Fähigkeiten bzw. Gelegenheiten zur Informationsverarbeitung sich auf prozedurale (oder auch funktionale) Orientierungen verlassen statt auf prinzipielle (Simon 1976: 129–48; Esser 1999: 352 ff.; Schütz/Luckmann 2003: 529 ff.).

Beim Improvisieren in Jazz steht so einerseits die Orientierung an interpretations- und aushandlungsbedürftigen sozialen Situationen, musikalischen Materialien, an Wissen und Regeln und professionell ausgeprägten Handlungsfolgen-erwartungen im Wechselwirkungsverhältnis zu andererseits mehr oder weniger grob die möglichen Richtungen skizzierenden Situations- und Handlungsentwürfen. Für einen Auftritt, für ein Solo werden Szenarien durchaus vorbereitet: etwa Soloabfolgen verschiedener Solisten, die Zahl der Chorusse, die zugrundeliegende Harmonik und Melodie, der Stil der Verarbeitung des Materials und der Interaktion in der Band und vieles mehr. Oft sind diese „Absprachen“ in Routinen eingelassen, durch langjährige Praxis eingeübt, bekannt und gereift, müssen nicht neu und ausdrücklich jedes Mal vereinbart und skizziert werden. Sie können aber angesichts der nicht genau vorhersagbaren Handlungen etwa der Bandmitglieder in der Spielsituation weder exakt im Voraus abgeschätzt noch im Vollzug genau umgesetzt werden. Sich bietende Gelegenheiten der Aushandlung müssen ergriffen werden, erleichtert oder erschwert durch die Vorabschätzung des Vorgangs, begleitet durch die Abschätzung im Handlungsvollzug und in der resümierenden Bewertung durch einen selbst, durch die Bandmitglieder und durch das Publikum.

Perfekt ausführen beim Improvisieren im Jazz heißt dann nicht, einen Plan nach Vorgabe en détail zu erfüllen, sondern aus dem Augenblick und der Vorbereitung heraus etwas zu schaffen, das als Ganzes und in einigen Details sowohl überraschend ist als auch ein typisches Handlungsmuster, eine typische Ästhetik und eine typische Funktion für die gerade stattfindende soziale Gesellung auf er wartbare Weise erfüllt.

Wenn Wissen, das Handelnden zur Verfügung steht, also als grundsätzlich heterogen, unvollständig und relativ anzunehmen ist (zum Teil vertraut, zum Teil nur umrisshaft bekannt, zum Teil vor dem offenen Horizont des möglichen Wissens oder gar als – gewusstes oder nichtgewusstes – Nichtwissen auch nur er ahnt) (Schütz/Luckmann 2003: 147–328), dann kommt es darauf an, inwieweit die Handelnden es im Hinblick auf die Typisierungstiefe, Vertrautheit, Bestimmtheit, Verträglichkeit mit anderen Wissens-elementen, auf die Glaubwürdigkeit der Wissens-elemente, deren Relevanz und Reichweite zur Hand haben und handhaben können (Schütz/Luckmann 2003: 193 ff.; vgl. auch Esser 2001: 142 ff.). „Die Lebenswelt wird mit Hilfe des Wissensvorrates ungefähr so erfasst, wie man sich in einer

Landschaft mit Hilfe von Karten zurechtfindet“ (Schütz/Luckmann 2003: 249; vgl. Joas 1992: 85 f.), wie Luckmann es ausdrückt. Es wäre müßig, prinzipiell entscheiden zu wollen, ob beim Improvisieren die Spielsituation, die zugrundeliegende Komposition (auf dem Blatt Papier oder im Kopf) oder ein anderes Element das Land oder die Landkarte abgibt. In der Zuwendung auf all das und in der Relationierung von alldem konstituieren sich das Solo und seine Ausführungspraxis jedes Mal ein Stück weit neu.

Um der Gefahr aus dem Weg zu gehen, improvisierendes Handeln in abstrakte, praxisferne Kategorien von Rationalität (vgl. Schütz/Luckmann 2003: 529–540) und womöglich sogar der Irrationalität zu drängen, spreche ich von Handlungsorientierungen (von Anknüpfung an Genre, Situation und Vorgang, Impulse durch die Interaktionspartner, Noten, Vorwissen etc.) und Haltungen des Handelns (pragmatisch, theoretisch, auf standardisierte oder eigene Methoden aufbauend, einem eigenen Personalstil folgend usw.). Dadurch wird die „praktische Vernünftigkeit des Handelns unter den einschränkenden Bedingungen der Alltagswirklichkeit“ (Schütz/Luckmann 2003: 530) betont.

3.2 Auch ‚Kreativität‘ ist als begrenzt zu verstehen. Sie baut auf bereits Gegebenem auf – im Wechselspiel von Institutionen und Institutionalisierungen, von Mittelwahl und Zielklärung – und ergänzt die rationalen und normativen Modelle des Handelns (Joas 1992: 15, 98, 227; vgl. Lau 1978). Aufgrund der besonderen Position von Solierenden gehen sie sowohl mit Webers charismatischem Kreativhandeln zur Neuschöpfung von Institutionen (vgl. Joas 1992: 69 ff., 1999: 297) als auch mit mehr argumentativen Durchsetzungsweisen im Rahmen für das Darüberreden geltender sozialer Gebräuchlichkeiten und Normen zu Werke (wenn man Improvisation etwa durch Interviews mit Improvisierenden erfassen wollte).

Wie also kann man sich improvisatorische Kreativität vorstellen? Man kann bereits diese Fähigkeit, sowohl aus eigener Kraft als auch im Verbund mit anderen Akteuren eine musikalische Performanz auf die Bühne zu stellen, als ein Moment der Kreativität erkennen: zwischen beidem umschalten zu können, je nach Bedarf, wie es die Situation erfordert. Des Weiteren liegt Kreativität darin, Handlungspläne zwar zu entwerfen, sie aber im Handlungsprozess anzupassen, bzw. trotz zu erwartender Unwägbarkeiten im anschließenden Handeln sich dennoch bereits einigermaßen tragfähige Handlungsentwürfe auszumalen und anzupacken (vgl. Schütz/Luckmann 2003: 525 ff.). Man kann dies auch als „Umplanen“ bezeichnen. Darin, dass Handeln weiteres Handeln hervorruft, liegt ebenfalls ein Kreativmoment, und zwar sowohl in der Stimulierung des weiteren Handelns als auch in der nicht immer und nicht gänzlich steuerbaren Form des resultierenden Han-

delns. Gemeint ist damit sowohl Anschlusshandeln durch andere Akteure in sozialen Interaktionen als auch (und oft zugleich) das Auffüllen pauschal gelassener „Handlungsrahmenentwürfe“ durch Konkretisierungen und (tentative) Variationen im Handeln. Den Fluss des Handelns zeitweilig ungeplant zu unterbrechen oder anders als geplant wieder aufzunehmen, sind auch „kreative“ Vorgehensweisen. Nach erfolgter, abgeschlossener Handlung können schließlich noch die Handlung und ihr Verlauf, ihre „Logik“ und Legitimation umgedeutet werden auf Basis aktuellen Wissens im Vergleich zur Deutung des Ausgangsentwurfs.

Praktische, stilistische und ästhetische Anschlussfähigkeit und Kriterien zum akzeptablen Abschluss eines Improvisationsprozesses ergeben sich aus situativen Handlungsumständen, subjektiven Deutungsleistungen und soziokulturellen Rahmungen. Wissenssoziologisch betrachtet sind es Typiken, auf die Handelnde ansprechen, also typische Handlungssituationen, Handlungen, Mit-Akteure und viele weitere kognitive Muster. Im Sinne der ‚bounded rationality‘, wie sie insbesondere von Schütz/Luckmann (2003: 529 ff.; bzw. zur begrenzten Routinisierbarkeit von Handeln: ebd.: 187), Simon (1993), Esser (1999: 350 ff.) und Ortman (2003: 138 ff., 146 ff.) auf ihre jeweilige Weise zum Ausdruck gebracht wird, darf man sich ein Kontinuum vorstellen von der spontanen Wiedererkennung passender handlungsermöglichender Muster bis hin zur Unterbrechung des spontan-routinisierten Handelns und vorübergehenden „rationalen“ Einschätzens und Wählens (bis die bedachte Reflektion wieder einmal vom Handlungsdruck entlastet wird und wieder der Routine und Spontaneität weicht).

Die Improvisation keimt im weiteren Kontext des Musizierens schrittweise, nicht nur im Moment. Einfälle „kommen“ oder werden „in einem Kraftakt herausgefordert“, sind plötzlich da, aber ergeben sich auch aus Vorangegangenen (das gerade eben schon Gespielte) und Bestehendem (das zuvor schon Vorbereitete, das Wiederholte und das gerade noch Abgerufene). Eine pauschale Idee des Ergebnisses (Solo im „Dixielandstil“, „sehr frei und schräg“, „vorwärts drängend“, „mit wenigen Tönen“, „rasant“ oder „melodiös“) kann schon früh vor Augen stehen. Sowohl die Verfahrensweise als auch die erkennbare typische Gestalt des Improvisationsprodukts zählen bei der Legitimierung durch die Mitwirkenden und Zuhörenden.

3.3 Wie kann schließlich der Interaktionsaspekt beim Improvisieren theoretisch konzipiert werden, genauer gesagt: die gesellschaftliche Dimension von subjektiv-sinnhaftem Handeln? Die Improvisation ist, wie gesagt, zumeist unmittelbares soziales Handeln (Alleinüben hingegen mittelbares), ob die Mitspieler nun auf mein Handeln antworten (wechselseitig) oder nicht (einseitig) (vgl. Schütz/Luckmann

2003: 548 ff.). Die Rede von „Interaktion“ würde so gesehen nur das wechselseitige soziale Handeln abdecken: das Zusammenspiel in der Band mit den Mitmusikern, die Interaktion mit dem Publikum, sogar die Bezugnahme in Entwurf und Vollzug auf den Notentext als von einem Autor(-enkollektiv) erstelltes soziales Produkt (Luckmann 1992: 105 f.). In den vorangegangenen Beobachtungen wurden jedoch auch zahlreiche Bezugspunkte mittelbar- und unmittelbar einseitig sozialen Handelns aufgezeigt: Notenmaterial, Auswendig-gelernt-Erinnertes, Gehört- oder Gespielt-Erinnertes, Spiel mit vorgestellten aber nicht anwesenden oder nur auf Play Along-CD anwesenden Mitspielern und so weiter.

Schematisch dargestellt werden kann die Analysematrix der Theorie sozialen Handelns von Luckmann (1992: 110–124) in der folgenden Tabelle:

Tabelle 1 Luckmanns Typen sozialen Handelns

Soziales Handeln:	<i>wechselseitig</i>	<i>einseitig</i>
unmittelbar	<ul style="list-style-type: none"> ▪ A und B sind zueinander in Reichweite, können somit alles, was sie in Anwesenheit tun, als aufeinander gerichtet deuten (sie sind zugleich sowohl Handelnde und Beobachtende) ▪ auch: A handelt auf Wechselseitigkeit zu B hin, B reagiert aber nicht ▪ Reziprozität der Perspektiven, Motive und Typisierungen (fließende Synchronisation der Erfahrung) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ A handelt auf B zu in der Absicht, dass es einseitig bleibt (indem B nichts bemerken kann oder sonst wie außer Reichweite ist), kann aber noch wechselseitig werden ▪ A handelt lediglich denkend auf B hin (vorausgesetzt, ein anwesender B deutet das Denkhandeln von A nicht als Ausdruck von Wechselseitigkeit) ▪ A handelt auf Wechselseitigkeit hin, B bemerkt aber nicht, dass A auf ihn zu handelt (uneigentlicher Fall)
mittelbar	<ul style="list-style-type: none"> ▪ A handelt auf abwesenden B hin (außer Reichweite, noch nicht geboren, schon tot) ▪ Asynchrone Aufeinanderfolge von Erfahrung auf Basis der Handlungsergebnisse ▪ unter Zuhilfenahme der Idealisierung und Objektivierung von Perspektiven, Motiven und Typisierungen (Als-ob-Gleichzeitigkeit), also A handelt letztlich auf einen Typ von Akteur B zu, erwartet aber eine Reaktion 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ A handelt auf B zu in der Absicht, dass es einseitig bleibt, und es bleibt im Vollzug einseitig ▪ oft in der Annahme, dass Wechselseitigkeit unmöglich ist, weil A es für B unmöglich macht, in A den Urheber der Handlung oder die Handlung als von A auf B gerichtet zu identifizieren; bzw. indem A es für unmöglich hält, dass B in A den Urheber der Handlung oder die Handlung als von A auf B gerichtet identifizieren kann; oder weil sich A nur auf einen Typ von Akteur B bezieht

Luckmann hat soziales Handeln in vier Idealtypen gruppiert. Er geht davon aus, dass gesellschaftlich orientiertes Handeln (als „Handeln, dessen subjektiver Sinn ausdrücklich an anderen Menschen oder ihren Handlungen ausgerichtet ist“; Luckmann 1992: 103) im Vollzug auf unterschiedlich Weise verflochten sein kann. Zur Unterscheidung der Verflechtungsweisen zieht er einerseits das Kriterium der *Unmittelbarkeit/Mittelbarkeit* heran, womit ausgedrückt ist, dass für einen Handelnden A die Bezugsperson ein Akteur B entweder innerhalb oder außerhalb der Reichweite des Handelns von B sein kann (B ist für A Gegenstand unmittelbarer oder mittelbarer Erfahrung). Andererseits wird das Kriterium der *Einseitigkeit/Wechselseitigkeit* angelegt, also die Frage gestellt, ob eine Handlung nur in eine Richtung vollzogen wird oder ob die Handlung von A die Reaktion von B auslösen soll bzw. als Reaktion auf eine Handlung von B erfolgt (ebd.: 109 f.).

Die normale Interaktionssituation wird als ‚wechselseitig-unmittelbar‘ typisiert; hier findet Interaktion unter Anwesenden in subjektiv-sinnhaft aufeinander orientiertem Handeln statt. Die Interaktion zwischen Abwesenden erfasst der Typus von ‚wechselseitig-mittelbar‘. Wenn ein Akteur A auf einen Akteur B hin handelt, Akteur B aber nicht reagiert (weder durch Handeln oder Nichthandeln), dann spricht Luckmann vom Typus ‚einseitig-unmittelbaren‘ sozialen Handelns. Wenn Akteur B eine Handlung von A weder konkret auf sich zurechnen kann noch eine Handlung, die ihm, B, widerfährt, auf A zurechnen kann, dann kann man Luckmann zufolge sogar von ‚einseitig-mittelbarem‘ sozialem Handeln sprechen (Tabelle 2).

Übertragen auf die Jazzimprovisation lassen sich die Typen sozialen Handelns an Hand der oben genannten Beispiele wie folgt interpretieren: (1) Wechselseitig-unmittelbar wird mit den Bandmitgliedern, dem Publikum und dem Veranstalter des Auftritts interagiert; (2) wechselseitig-mittelbar in Bezugnahme auf Notenmaterial, das von einem nicht anwesenden Zeitgenossen für den Auftritt zur Verfügung gestellt wurde, der eine Rückmeldung erhalten wird (z. B. die Komposition oder das Arrangement eines Freundes); in Bezugnahme auf den Konzertraum (bzw. die Handlungen von dessen abwesenden Gestaltern); beim vorherigen Üben im Zusammenspiel mit der Band auf einer Play along-CD, die für die Interaktion eines Solisten (Akteur A) mit der aufgenommenen Band hergestellt wurde, wobei die Band (die Akteure B₁ bis B_n) nicht auf das Spielhandeln von A reagieren können, allenfalls entlang der sozialen Spielkonventionen sein mögliches Verhalten antizipieren und strukturieren (etwa indem das Stück eben nur fünf Solochoruse vorsieht und keine sieben). (3) Einseitig-unmittelbar wird gehandelt, indem ich als Solist den Mitspieler adressiere, der mein „Zuspiel“ aber nicht (gleich) bemerkt oder (momentan) nicht darauf achtet; in Form meines Nachdenkens über

Tabelle 2 Typen sozialen Handelns beim Improvisieren im Jazz

Soziales Improvisations-handeln:	wechselseitig	einseitig
unmittelbar	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zusammenspiel in der Band hier und jetzt ▪ Interaktion mit dem anwesenden Publikum ▪ Interaktion mit dem Veranstalter des Auftritts hier und jetzt 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mitspieler, der mein „Zuspiel“ nicht (gleich) bemerkt oder (momentan) nicht darauf achtet ▪ Nachdenken (über die anwesenden Mitspieler, die Spielsituation und die Spielhandlung) als Handlung ▪ Verwendung des Instruments als soziotechnisches Konstrukt des Reparaturs, den ich immer wieder treffe
mittelbar	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Bezugnahme auf Notenmaterial (z. B. Komposition, Arrangement eines „Zeitgenossen“, wie etwa eines Freundes) ▪ Bezugnahme auf den Konzertraum ▪ Zusammenspiel mit der Band auf einer Play along-CD 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Bezugnahme auf von abwesenden Fremden gespielte Musik ▪ Verwendung des Instruments (als Produkt des Konstrukteurs, den ich nie treffen werde/der mich nie treffen wird) ▪ Bezugnahme auf Notenmaterial von Abwesenden ohne Kontakt

die anwesenden Mitspieler, die Spielsituation und die Spielhandlung als Beitrag zum vorangegangenen, laufenden oder weiteren wechselseitigen Handeln; durch die Verwendung des Instruments als soziotechnisches Konstrukt des Reparaturs, zu dem ich es immer wieder bringe und dem ich mitteile, ob er etwas daran tun muss, weil es lädiert ist oder er zuvor etwas falsch gemacht hat und weil ich sonst nicht so spielen kann, wie ich es möchte bzw. gewohnt bin; (4) einseitig-mittelbar durch die Bezugnahme auf Musik, die von abwesenden Fremden gespielt wurde in Form von Anhören, ggf. Auswendiglernen und Erinnern oder gar Aufführen; durch die Verwendung des Instruments als Produkt des Konstrukteurs, den ich nie treffen werde bzw. der mich nie treffen wird; durch die Bezugnahme auf Notenmaterial, das von Abwesenden, zu denen ich keinen Kontakt haben kann, stammt – z. B. das Stück, ein „Jazz Standard“ aus dem Real Book namens „Autumn Leaves“, das Joseph Kosma (1969 gestorben) 1945 zu einem Text („Les feuilles mortes“) von Jacques Prévert (1977 gestorben) komponiert hat, das eines der am häufigsten im Jazz eingespielten Stücke überhaupt ist, von dem man gleich mehrere Vorbildversionen – sozusagen von den einzelnen Fußspuren bis zu dem ausgetretenen Pfad von im Wald zuvor entlang gegangenen Menschen (Schütz/Luckmann 2003: 370) – im Kopf hat.

3.4 Das Luckmann'sche Schema ist erstens anschlussfähig an die lebenswelt-analytische Konzeption von subjektiv-sinnhaftem (begrenzt) kreativem und rationalem Handeln, wie oben dargestellt, weil sie vom gleichen Lebenswelt- und Handlungsbegriff ausgeht. Zweitens erweist sich das Schema, wenn man es im weiteren Sinne denkt, auch als Möglichkeit, die materialen Formen von Sozialität ins Geschehen und Geflecht sozialen Handelns einzubeziehen. Zwar hat Luckmann unter anderem auf ungeklärte Probleme der kulturtheoretischen Abgrenzung der Sozialwelt gegenüber Göttern, Tieren, Dingen und Angehörigen anderer Menschengruppen als Nicht-Gesellschaftsmitglieder hingewiesen und für den konventionellen Gebrauch seiner Theorie des sozialen Handelns sich auf die „anderen Menschen“ im europäisch-humanistisch üblichen Sinne beschränkt, wonach man diesen „anderen“, nicht im engeren Sinne „menschlichen“ Phänomenen der Sozialwelt in unserer Kultur nicht ohne weiteres subjektiv-sinnhafte Handlungs- und Intersubjektivitätsfähigkeit zuschreiben kann (Luckmann 1992: 104 f.). Doch kann die Einbeziehung gelingen – wie von Luckmann gleichfalls angedeutet –, indem man zum einen die im Zuge der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit objektivierten und institutionalisierten Wissensformen als Anzeichen (situative Ausdrucks- und Handlungsformen, auch bezogen auf Musik- und Architekturtechnik), Erzeugnisse (Werkzeuge, wie Instrumente und elektronische Klangverstärkungs-/Klangmodifikationsmittel und andere sozial geschaffene Objekte, wie etwa die Saaleinrichtung samt ihrer Akustik und sozialen Ordnung) und Zeichensysteme (insbesondere Sprache sowie musikalische, architektonische und andere soziotechnische Zeichen-, Erzeugnis- und Wissenssysteme) deutet (vgl. Schütz/Luckmann 2003: 358 ff.; Rammert 2006: 92–96). Konkret regt Luckmann an, Handeln, das im Entwurf und ggf. auch Vollzug an einem Bibeltext oder Verfassungstext ausgerichtet ist (Luckmann 1992: 105 f.), als gesellschaftlich gelten zu lassen. Dem entspräche der Notentext und die jazzmusikalische Kunstform, an der sich ein Jazzspielender im Sinne einer sozial konstruierten Folge von Komposition-, Arrangier-, Schreib- und vorbildgebenden Aufführungshandlungen (lebender oder verstorbener Jazzmeister) maßgeblich orientiert. Ein Text als Folge einer Schreibhandlung oder Handlungen, die im Vollzug an einem Text orientiert sind, sind als gesellschaftlich zu verstehen (vgl. Schütz/Luckmann 2003: 373 f.). Damit können analog auch andere Dinge, wie etwa das Musikinstrument, der lebensweltliche Gegenstand Saxophon, Folgen und Orientierungsbezüge von Handeln, in die Analyse sozialen Handelns einbezogen werden.

Zum anderen kann man davon ausgehen, dass die Dinge in der sozialen Welt wie die Akteure und ihre Handlungen grundsätzlich interpretationsbedürftig, vorinterpretiert und nur aus spezifischen Perspektiven zu begreifen sind. Die Her

ausforderung liegt darin, den empirischen Blick und die begrifflich-theoretische Reflexion an der Koexistenz von menschlichen Akteuren und Dingen in der sozialen Welt auszurichten, ohne dabei die Deutung der Dinge perspektivisch einseitig (nur vom Forschenden oder Beforschten ausgehend) zu leisten, die Interpretationsbedürftigkeit der Dinge außer Acht zu lassen oder gar die Funktion und Bedeutung der Dinge auszublenden oder überzubetonen. Dinge müssen gedeutet werden, weil sie da sind und zur sozialen Welt und dem sozialen Handeln unlösbar dazu gehören; und weil sie ohne Deutung nichts bedeuten (schon gar nicht im Sinne methodisch-systematischer wissenschaftlicher Forschung).

Musizierende können es nicht vermeiden, ihr Handeln mit dem Funktionieren ihrer Instrumente und etwa dem Raum, in dem sie spielen, zu koordinieren. Das Instrument muss ansprechen, muss Bewegungen zulassen, ebenso wie das andere „Ding“, zwischen handelndem Bewusstsein und Instrument: der Körper des Spielers die Handlung möglich machen muss – gemeint ist etwa die Fingerbeweglichkeit oder die der Zunge bei Bläsern. Daneben erfordert das Spiel mit anderen Akteuren, die soziale Interaktion, auch die Koordination zwischen den Akteuren. Es gibt eine Art Basisabstimmung über Zeitabläufe (Anfang und Ende eines Abschnitts, Metren, stilistische Zeitspielarten und vieles mehr), soziale Handlungsformen (wie man sich gebärdet, miteinander kommunizierend verständigt und etwa auch kleidet) und räumliches Verhalten (z. B. wie man sich aufstellt auf der Bühne) – sonst wäre das gemeinsame Handeln kaum als Gruppenphänomen erkennbar (für Teilnehmende wie für Beobachtende). Selbst die geplant suspendierte starke Koordination in manchen Free Jazz-Konzeptionen hat als Rahmen doch die Grundkoordination, dass man nun relativ wenig auf einander achtet – auch wenn man ein wenig doch aufeinander achten muss, um Routinen und Wiederholungen, die sich aus dem Zusammenspiel ins eigene Bewusstsein unbeabsichtigt einschleichen, zu vermeiden. Man muss sich die gegenseitige Abstimmung also nicht so vorstellen, dass alles vorplanbar ist und Vorgeplantes einfach durchgehalten wird – oft ergibt sich vieles in Variation oder Neuerung erst im Verlauf. Die gleiche Zeit zu erleben (vgl. Figueroa-Dreher 2008; Schütz 1976) heißt beispielsweise auch nicht, exakt in jeder Hinsicht jeden Zeitablauf gleich zu erleben, sondern je nach Fokus die eine oder andere Dimension eines Musikgeschehens zu teilen (etwa den Grundbeat); andere Dimensionen sind nur einigen der Spielenden und Zuhörenden zugänglich (die Synkopenstruktur eines Spiels wird im Publikum nur den musikalisch geübten einigermaßen zugänglich sein, und auch die Musizierenden – gerade wenn sie improvisieren, sich also gegenseitig ein Stück weit überraschen – können auch nicht allen Aktionen der Mitspielenden exakt folgen, wollen es vielleicht auch nicht, weil sie gerade eine mehr oder weniger

zu den Handlungen der anderen passende Eigenzeitverarbeitung verfolgen). Wer Musik spielt und hört, kann mindestens soviel mit der Musik anfangen, dass er ihrer (Re-)Produktion folgen und manche Elemente auch wiedererkennen und antizipieren kann (andernfalls wäre die Präsenz von Musik wohl ein permanentes Schockerlebnis). In dem Sinne teilen die an Musik irgendwie Beteiligten in der Tat ein zumindest teilweise geteiltes Verständnis für sinnhaft arrangierte Töne, Tonerzeugungsweisen und andere damit zusammenhängende soziale Praktiken in situativen (hier und jetzt) und übersituativen (historischen, biografischen) Bezügen von Zeit, Raum und Sozialität (vgl. Schütz 1964: 170, 174 f., 175 ff.). Übrigens haben selbst professionell Musizierende immer wieder auch vor Augen, dass ihr Handeln nicht immer ganz exakt koordiniert ist, sondern in einem Koordinationsspielraum oszilliert – sei in Sachen Tempo, Tonalität, Stilik oder vielen anderen Bezügen. So bemühen sie sich stets zum Beispiel zwischen ihrer jeweils individuellen inneren Zeit und der mit Metronom oder Uhr messbaren äußeren Zeit um ein „intersubjektives Zeitverhältnis“, das meist recht prekär bleibt.

4 Schluss

Ich spiele einfach „All The Things You Are“ immer und immer wieder und versuche herauszubekommen, wie ich es jedes Mal anders klingen lassen kann.

Lee Konitz (2010)

Völlig frei zu improvisieren, losgelöst aus allen Bezügen, ist aus soziologischer Sicht nachgerade undenkbar. Selbst wenn alle musikalischen Routinen beiseite gelegt werden und eine Haltung des Alles-ist-möglich eingenommen wird, bleiben doch Rahmungen der Handlungssituation wirksam: So stellt etwa das Free Jazz-Setting, das gerade die vermeintlich weitreichendsten Freiheitsgrade ermöglicht (viel weiter als die oben beschriebene konventionelle Jazzpraxis), einen zugleich begrenzenden Rahmen dar, weil durch die Betonung der Losgelöstheit des musikalischen Agierens wiederum eine Struktur aufgebaut wird, eine Struktur der „festgeschriebenen Freiheit“, die (im Extremfall von Free Jazz-Praxis) Bindungen an eingeschliffene Muster gerade verweigert. Wo Anleihen gemacht werden, bestehen sie nie allzu lange. Auch die Improvisationshaltung der musikalisch Handelnden im Free Jazz selbst, die in ihrer Grundorientierung ungebremsten Ausdruck zu verwirklichen suchen, gerät im Laufe der wiederholten Ausführung zu einem habitualisierten Handlungsmuster, in das man am ertragreichsten über ein Mindestmaß an Routine im Freispielen hineinfindet. Das „wilde“, „zufälli-

ge“ Fließenlassen von Tonreihen ohne Rücksicht auf konventionelle Formen wird früher oder später selbst zur Phrase. Gerne würde ich an einer anderen Stelle zur Herausarbeitung der Kontraste gegenüber der Mainstream-Jazzpraxis meine eigenen Free Jazz-Erfahrungen einmal ausführlich analysieren.

Es ist nicht egal, welchen Improvisationskontext im Jazz man zum Ausgangspunkt nimmt, um Handlungstheorie zu überprüfen. Free Jazz ist eine extreme Art von Befreiung von Routinen, obwohl keine vollständige. Ihr entsprechen in anderen Handlungskontexten nur ganz anarchische, absichtsvoll oder katastrophal planlose Handlungen. Dabei darf man nicht vergessen, dass Free Jazz gerade keine Reaktion auf eine Katastrophe ist, sondern allenfalls die intentionale, mithin planvolle Herbeiführung einer katastrophenhähnlichen Situation, eines Konventionsbruches, einer kleinen ästhetischen Revolution. Der Akt und das Produkt des Improvisierens muss keineswegs Unordnung sein, sondern kann eigenen – anderen – Ordnungskriterien folgen (vgl. Kozlarek 2008: 54–57; Straub 1999: 155 ff.).

Zunächst habe ich gezeigt, dass man improvisierendes Handeln als „planvoll unplanvoll Handeln“ verstehen kann. Improvisierendes Handeln lebt entweder davon, auf überraschende äußere Impulse (Band, Mitspieler) einzugehen, oder es schöpft aus der mich (und andere) selbst überraschenden Verfertigung meines musikalischen Handlungsaktes. Sodann ging es darum, das Verhältnis von Improvisation und weniger überraschendem Handeln zu bestimmen. Das Verhältnis ist dadurch gekennzeichnet, dass die Übergänge fließend sind und stets Anteile beider Handlungsmodi in einer Handlung enthalten sind. In theoretischer Hinsicht habe ich darauf hingewiesen, dass die Handlungstheorie von Schütz und Luckmann begrenzt rationales Handeln, den Umgang mit Nichtwissen und die Kontingenz der Alltagswelt berücksichtigt und damit improvisatorisches Handeln implizit im Spektrum ihrer Konzeption liegt – wenn man mir folgt mit dem Gedanken, dass zwar nicht begrenzt rationales Handeln immer Improvisation sei, aber doch der Grad der Vorentworfenheit und streng planmäßigen Ausführung mehr oder weniger systematisch Überraschungen „passieren“ lässt. Schließlich habe ich dafür plädiert, Improvisation in Interaktionszusammenhängen zu erfassen und habe eine Reihe von Aspekten skizziert, bezüglich derer improvisatorisch Handelnde (und andere, auch mit „sozialen Objekten“) eine „mutual tuning-in relationship“ (Schütz 1964: 161) eingehen, die bei weitem nicht nur in verbaler Kommunikation besteht.

Wie lautet die hier entwickelte Definition von Improvisieren? Es ist eine den Handelnden und seine Mitwelt überraschende Art zu handeln – *ein sich und andere überraschendes soziales Handeln*. Es ist weder nur planlos noch nur planvoll; weder nicht noch total strukturiert; weder ganz frei noch ausschließlich stark ge-

bunden; weder völlig offen noch ganz Routine. Es basiert auf Übung, Ausprobieren und Wagnis. Es ist gerade das Spiel mit Gelegenheiten, Freiheitsgraden und Kontingenzen im Rahmen von Bezügen, Habitualisierungen, Wiederholungen sowie sozialen und dinglichen Kontexten.

Literatur

- Amann, Klaus und Stefan Hirschauer (1997), Die Befremdung der eigenen Kultur, in: dies. (Hg.), *Die Befremdung der eigenen Kultur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 7–52
- Dell, Christopher (2002), *Prinzip Improvisation*, Köln: Walther König
- Dreher, Jochen (2007), Protozoziologie der Freundschaft. Zur Parallelaktion von phänomenologischer und sozialwissenschaftlicher Forschung, in: Jochen Dreher, Michaela Pfadenhauer, Jürgen Raab, Bernt Schnettler und Peter Stegmaier (Hg.), *Phänomenologie und Soziologie – Positionen, Problemfelder, Analysen*, Wiesbaden: VS, S. 295–306
- Dusya, Vera und Mary Crossan (2004), Theatrical Improvisation: Lessons for Organizations, *Organization Studies*, 25(5), S. 727–749
- Esser, Hartmut (1999), *Soziologie. Allgemeine Grundlagen*, Frankfurt/M.: Campus
- Esser, Hartmut (2001), *Soziologie. Spezielle Grundlagen. Bd. 6: Sinn und Kultur*, Frankfurt/M.: Campus
- Figueroa-Dreher, Silvana (2008a), Musikalisches Improvisieren: Ein Ausdruck des Augenblicks, in: Ronald Kurt und Klaus Näumann (Hg.), *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: transcript, S. 159–182
- Figueroa-Dreher, Silvana (2008b), Musikalisches Improvisieren: Die phänomenologische Handlungstheorie auf dem Prüfstand, in: Jürgen Raab, Michaela Pfadenhauer, Peter Stegmaier, Jochen Dreher und Bernt Schnettler (Hg.), *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, Wiesbaden: VS, S. 389–399
- Hatch, Mary Jo (1999), Exploring the Empty Spaces of Organizing: How Improvisational Jazz Helps Redescribe Organizational Structure, *Organization Studies*, 20(1), S. 75–100
- Hesse, Heidrun (2005), Unbestimmtheit in der Orientierung zum Handeln: „Anwenden“ in Technik und Praxis, in: Werner Stegmaier (Hg.), *Orientierungen. Philosophische Perspektiven*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 155–177
- Hitzler, Roland (1984), Existenzialer Skeptizismus. Vorschläge zu einem protozoziologischen Orientierungsrahmen, *Sociologia Internationalis*, 22(2), S. 197–215
- Hitzler, Ronald (1992), Der Goffmensch. Überlegungen zu einer dramatologischen Anthropologie, *Soziale Welt*, 43(4), S. 449–461
- Hitzler, Ronald, Jo Reichertz und Norbert Schröer (Hg.) (1999), *Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation*, Konstanz: UVK

- Honer, Anne (1993), *Lebensweltliche Ethnographie. Ein explorativ-interpretativer Forschungsansatz am Beispiel von Heimwerker-Wissen*, Wiesbaden: DUV
- Joas, Hans (1992), *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Joas, Hans (1999), *Pragmatismus und Gesellschaftstheorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Kamoche, Ken und Miguel Pina e Cunha (Hg.) (2002), *Organizational Improvisation*, London: Routledge
- Konitz, Lee (2010), Ein Lächeln im Gesicht. Interview von Ralf Domrowski mit Lee Konitz und Florian Weber, *Jazz Thing*, 83 (April/Mai 2010), S. 62–64
- Kozlarek, Oliver (2008), Theoretisch-begriffliche Anschlussstellen für ein Verständnis menschlichen Handelns als Improvisation. In: Kurt, Ronald & Näumann, Klaus (Hg.), *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript, S. 47–66
- Kurt, Ronald und Klaus Näumann (Hg.) (2008), *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: transcript
- Lau, Ephrem Else (1978), *Interaktion und Institution. Zur Theorie der Institution und der Institutionalisierung aus der Perspektive einer verstehend-interaktionistischen Soziologie*, Berlin: Duncker & Humblot
- Liebman, David (1988), *Self-portrait of a jazz-artist. Musical thoughts and realities*, Rottenburg: Advance
- Liebman, David et al. (1976), *Lookout Farm – A Case Study of Improvisation for Small Jazz Group (The Collective Experience of: David Liebman, Richard Beirach, Frank Tusa, Jeff Williams & Badal Roy)*, Hollywood: Almo
- Litweiler, John (1988), *Das Prinzip Freiheit. Jazz nach 1958*, Schafflach: Oreos
- Luckmann, Thomas (1989), Kultur und Kommunikation, in: Max Haller, Hans-Joachim Hoffmann-Nowotny und Wolfgang Zapf (Hg.), *Kultur und Gesellschaft. Verhandlungen des 24. Deutschen Soziologentages*, Frankfurt und New York: Campus, S. 33–45
- Luckmann, Benita (1970), The Small Life-Worlds of Modern Man, *Sociological Research*, 4, S. 580–586
- Meyer, Pamela (2005), *Organizational Improvisation & Appreciative Inquiry. An exploration of symbiotic theory and practice*, Midwest Academy of Management, 48th Annual Meeting, March 31–April 2, 2005, auf: http://www.meyercreativity.com/pdfs/Meyer_OI_AI_Paper.pdf [8. 3. 2009]
- Montuori, Alfonso (2003), The complexity of improvisation and the improvisation of complexity: Social science, art and creativity, *Human Relations*, 56(2), S. 237–255
- Ortmann, Günther (2003), *Regel und Ausnahme. Paradoxien sozialer Ordnung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Rammert, Werner (2006), Die technische Konstruktion als Teil der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit, in: Dirk Tänzler, Hubert Knoblauch und Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Zur Kritik der Wissensgesellschaft*, Konstanz: UVK, S. 83–100
- Schildknecht, Christiane (2005), Argument und Einsicht. Orientierungswissen als Begründungswissen?, in: Werner Stegmaier (Hg.), *Orientierungen. Philosophische Perspektiven*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 138–152
- Schubert, Cornelius (2006), *Die Praxis der Apparatedezision. Ärzte und Technik im Operationssaal*, Frankfurt und New York: Campus

- Schütz, Alfred (1976), Fragments on the phenomenology of music, *Music and Man*, 2, S. 5–71
- Schütz, Alfred (1964), Making music together. A study in social relationship, in: ders., *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, Den Haag: Nijhoff, S. 159–178
- Simon, Herbert A. (1976), From substantive to procedural rationality, in: Spiro J. Latsis (Hg.), *Method and Appraisal in Economics*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 129–148
- Simon, Herbert A. (1993), *Homo rationalis. Die Vernunft im menschlichen Leben*, Frankfurt und New York: Campus
- Soeffner, Hans-Georg (2004), *Auslegung des Alltags – Alltag der Auslegung: zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, Konstanz: UVK/UTB
- Spinner, Helmut F. (1994), *Der ganze Rationalismus einer Welt von Gegensätzen. Fallstudien zur Doppelvernunft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Stegmaier, Peter (2009), *Wissen, was Recht ist. Richterliche Rechtspraxis aus wissenssoziologisch-ethnografischer Sicht*, Wiesbaden: VS
- Wilson, Peter Niklas (1999), *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim: Wolke