

Vom "Impuls" zur Sozialität: Reflexionen über die "Natur" des musikalischen Improvisierens

Figueroa-Dreher, Silvana K.

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Figueroa-Dreher, Silvana K.: Vom "Impuls" zur Sozialität: Reflexionen über die "Natur" des musikalischen Improvisierens. In: Rehberg, Karl-Siebert (Ed.) ; Deutsche Gesellschaft für Soziologie (DGS) (Ed.): *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Teilbd. 1 u. 2.* Frankfurt am Main : Campus Verl., 2008. - ISBN 978-3-593-38440-5, 4865-4874.. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-154507>

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.

Vom »Impuls« zur Sozialität: Reflexionen über die »Natur« des musikalischen Improvisierens

Silvana K. Figueroa-Dreber

Die folgenden Reflexionen über die »Natur« der musikalischen Improvisation ergaben sich aus Forschungstätigkeiten im Rahmen des empirischen DFG-Projektes »Improvisation als »neuer« Handlungstypus: Eine handlungstheoretische Exploration der musikalischen Improvisation«, das seit November 2005 durchgeführt wird. Das Hauptziel des Projektes besteht darin, wie der Titel schon ankündigt, die musikalische Improvisation – oder genauer: das musikalische *Improvisieren* – als Typus des Handelns zu charakterisieren. Das heißt, was den Fokus der Untersuchung ausmacht, ist nicht – wie später gezeigt wird – die Improvisation als Produkt, sondern *das Improvisieren* als Prozess (als *Handeln*) zu analysieren. Was zeichnet also das Improvisieren als Typus des Handelns aus? Bevor wir auf diese Frage eingehen, wird der theoretische Hintergrund der vorliegenden Reflexionen kurz zusammengefasst.

Theoretischer Hintergrund

Handlungsmodelle – also Beschreibungen der internen Struktur der Handlung – werden in den sozialwissenschaftlichen Theorien oft vorausgesetzt, obwohl sie nicht explizit diskutiert werden. Thomas Luckmann setzte sich dagegen – im Anschluss an die Überlegungen von Alfred Schütz – in seiner »Theorie des sozialen Handelns« (1992) ausführlich mit der internen Struktur der Handlung und mit dem Handeln auseinander. »Handeln« bezeichnet für Luckmann »den schrittweisen Vollzug einer Handlung«, also einen Vorgang in der Zeit, der sich einem bestimmten, vorweggenommenen Ende nähert. Handlung stellt im Kontrast dazu das vollzogene Handeln dar, »das vergangene Handeln, das die Geschichte der vorangegangenen Schritte, die zu ihm führten, in sich enthält«. Handlung ist somit »kein Vorgang in der Zeit, sondern eine Sinnkonstellation, die sich auf etwas in der Zeit vorangegangenes bezieht«. Luckmann behauptet, dass die handelnde Person eine Handlung vorentworfen haben muss, um überhaupt handeln zu können, so dass sich das Handeln an der entworfenen Handlung als seinem Ziel ausrichten kann (vgl. Luckmann 1992: 48). Beim gewohnheitsmäßigen Handeln (wie beispielsweise dem Zähneput-

zen) bleiben jedoch die Ziele mehr oder weniger unbewusst und das Gelernte wird einfach »wie immer« wiederholt. Die Entstehung von neuen Handlungsweisen bzw. von neuen »Produkten« des Handelns bleibt beim gewohnheitsmäßigen Handeln ausgeschlossen. In »problematischen« Situationen jedoch, wenn das Ziel bzw. die Schritte ungewiss sind und die möglichen Folgen der Handlung bedeutsam werden können, müssen Entwurf und Endziel sorgfältig bedacht werden – in diesem Fall ist in unterschiedlichen Abstufungen Kreativität im Handeln gefordert. Das Handeln erfolgt gemäß Luckmann dann, wenn der Entschluss gefasst wird, den Entwurf tatsächlich zu verwirklichen. Bei routinisiertem Handeln ist der Entschluss kein schwieriger Willensakt; Entwurf und Entschluss stellen sich fast automatisch ein. Bei problematischen Handlungen jedoch wird der Entwurf bewusst vorgezeichnet und der Entschluss ist eine Angelegenheit von einigem Gewicht. Dies heißt nicht, dass die routinisierten Alltagshandlungen nicht entworfen werden, denn vor jedem Handeln steht, wie Luckmann argumentiert, ein Entwurf. Dieser tritt jedoch mit unterschiedlicher Deutlichkeit ins Bewusstsein, je nachdem, um welche Art des Handelns (problemlösendes oder routinisiertes) es geht. Bei problematischem oder unsicherem Handeln (also bei nicht routinisiertem Handeln) richtet sich der Handlungsvollzug, das Handeln, bewusst an der Aufeinanderfolge der einzelnen Schritte aus. Jeder Handlungsschritt ist ein Schritt »um-zu«: In der Zeitperspektive des Handelns konstituiert sich der aktuell-prospektive Sinn der Handlungsschritte als eine Kette von »Um-zu-Motiven«, das heißt als das Erreichen-Wollen des entworfenen Ziels (vgl. ebd.: 52–57). Handeln ist somit für Luckmann eine Bewusstseinsleistung (vgl. ebd.: 38), die aufgrund von rationalen, ausgewogenen Entscheidungen stattfindet. Zielgerichtetheit – die Fähigkeit, sich an zukünftigen Zielen zu orientieren – kennzeichnet laut Luckmann ebenfalls das menschliche Handeln (vgl. ebd.: 6).

Die für Schütz/Luckmann definitorischen Merkmale des menschlichen Handelns – Zielgerichtetheit, reflektierende Einstellung des handelnden Subjekts – stimmen zumeist mit den prinzipiellen Annahmen der sozialwissenschaftlichen Überlegungen über menschliches Handeln überein: Trotz den in konzeptionellem Sinne grundsätzlichen Unterschieden zwischen den verschiedenen soziologischen Theorien, sind diese deutlich von einem Zweck-Mittel-Schema für eine Definition des Handelns geprägt, nach welchem dieses als individualistisch motiviert (wie im utilitaristischen Ansatz), normativ bedingt (wie bei Talcott Parsons), als idealtypisch (Max Weber), oder in der Praxis verankert (wie bei den Pragmatisten, George H. Mead, Hans Joas und Niklas Luhmann) gesehen wird (vgl. Joas 1996; Fuchs-Heinritz 1995: 263). *Die These des vorliegenden Projektes lautet jedoch, dass andersartige*

Typen¹ des Handelns – wie beispielsweise die musikalische Improvisation – existieren, die nicht im Sinne des rationalen, bewussten Zweck-Mittel-Schemas erklärt werden können.

Das Improvisieren stellt die oben beschriebenen Annahmen der Handlungstheorie/n in Frage, denn strukturell ist das musikalische Improvisieren dadurch charakterisiert, dass die Handlung vor dem Handeln *intern undeterminiert* ist, dass also keine Handlungsziele bzw. -schritte vor dem Handeln entworfen werden. »Intern undeterminiert« heißt nicht nur, dass die kontextuellen Bedingungen des Handelns unüberschaubar, unvorhersehbar sind, sondern zudem, dass das Handeln – bzw. *die Handlung* als Ergebnis des Handelns – vor dem Handeln selbst *für den Handelnden unvorhersehbar* ist. Um eine musikalische Metapher zu benutzen: Die Handlung wird vor ihrer Durchführung nicht *komponiert*. Die folgenden weiteren wissenschaftlichen Beschreibungen der musikalischen Improvisation scheinen diese These zu bestätigen. Hermann-Christoph Müller (1994: 82) beispielsweise definiert die musikalische Improvisation als »das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik«, das eine selbständige Kunstform darstelle. Kennzeichnend für Improvisationsarten ist das Moment des Unvorbereiteten und Spontanen gegenüber dem Determinierten und Durchdachten der Komposition. Im Unterschied zum Prinzip der Konstruktion und rationalen Planung der Komposition dominiert in der Improvisation das Prinzip des *organischen Wachstums*: Während bei großen musikalischen Formen deren »Architektonik« der rationalen Vorplanung bedarf, entwickelt sich improvisierte Musik prozesshaft, in kleinen Schritten. Jedoch stellen Komposition und Improvisation keine Gegensätze dar, sondern zwei Kategorien, die Mischformen nicht ausschließen (vgl. ebd.: 88). Kaden (1993: 57) vergleicht weiterhin die musikalische Improvisation mit fraktalen Bildern und behauptet, Improvisation könne als fraktale² Struktur verstanden werden. Er definiert die musikalische Improvisation als »So-und-auch-anders«: Der Improvisator trifft seine Wahl, welchen Ton er spielt, aber er weiß im Augenblick, dass es eine Wahl ist und dass er beim nächsten Mal andere Möglichkeiten ergreifen kann. Improvisation bleibt somit im Unbeendeten, Unvollendeten; sie lebt, sich selbst stets relativierend, in und mit Variabilität als ihrem Ideal (vgl. ebd.: 51). Das Ziel beim Improvisieren ist eine Freiheit zu erzielen, die ungeachtet ihrer Grenzen, »immer« vorherrscht. So kann in der Struktur des improvisierten Stücks erkannt werden, dass »eine überschaubare Anzahl von Alternativen sichtbar wird, (meist zwei oder drei) – und an denen es genau deshalb ex improviso, so und auch anders gehen kann« (ebd.: 56f).

1 Eine Erweiterung dieser These, die im Projekt auch berücksichtigt wird, wäre, dass das Improvisieren nicht einen andersartigen Typus des Handelns darstellt, sondern, dass jedes Handeln improvisatorische Züge in höherer oder niedriger Gradierung beinhaltet. Jedoch gilt es zu klären, was den spezifischen Kern des improvisatorischen Handelns ausmacht.

2 *Frak*tal, das; -s, -e: komplexes geometrisches Gebilde (wie es ähnlich auch in der Natur vorkommt).

Die Definitionen des Improvisierens in der musikwissenschaftlichen, musikethnologischen oder philosophischen Fachliteratur erklären jedoch noch nicht, wie das Improvisieren handlungstheoretisch expliziert werden kann. Die Soziologie bietet – mit wenigen Ausnahmen, wie zum Beispiel David Sudnow (1978) und Howard Becker (2000) – kaum Untersuchungen über das Phänomen des Improvisierens an. Die neueren, interessanten empirischen Untersuchungen der kognitiven Psychologie geben nur zum Teil Aufschluss über die subjektiven Prozesse, die während des Improvisierens stattfinden, weil sie meistens von einer naturwissenschaftlich geprägten Perspektive ausgehen, die die Sicht und Empfindungen der Subjekte wenig berücksichtigt.³ Jedoch kann eine Handlungstheorie, die die Perspektive der Handelnden nicht berücksichtigt nur bedingt ihre Handlungen erklären. Was für ein Handeln bzw. »Handlungstypus« ist das Improvisieren? Wie kann er beschrieben werden? Ist Improvisieren nur eine reproduktive Handlungsweise oder ist sie auch kreativ? Wird die Handlung vor dem Handeln entworfen oder handelt es sich hier um spontanes Tun? Und wie relevant ist, was die anderen Musiker spielen, von der Perspektive des Improvisators her gesehen? Diese sind zentrale Fragen des laufenden Forschungsprojektes, für deren Datensammlung jeweils vier Flamenco- und vier *free jazz*-Trios aus Spanien bzw. Deutschland zu Improvisations-Sessions in das Tonstudio des *Instituts für Komposition und Elektroakustik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* eingeladen werden.

In vier Phasen werden die Musiker sowohl akustisch wie auch visuell aufgenommen: Erstens werden sie während des Improvisierens aufgezeichnet: Diese Phase dient vor allem der Untersuchung (Charakterisierung) des Handlungstypus *Improvisation* aufgrund der Analyse des objektiven Musikmaterials (Stufe I). Unmittelbar danach werden die Musiker mit dem Video- und Tonmaterial »konfrontiert«, wobei sie aufgefordert werden, sich über ihre aufgezeichneten Handlungen zu äußern (Stufe II). Entsprechend des Prinzips der *Grounded Theory* werden die Fragen erst im Kontext der Untersuchung erarbeitet und formuliert, um Zugang zu den spontanen, »natürlichen« Äußerungen der Musiker zu gewinnen und die Interaktionsdynamik zwischen ihnen nicht zu brechen (sie betrachten und kommentieren gemeinsam das Material). Diese Phase dient vor allem der Charakterisierung des Handlungstypus »Improvisation« wie sie von den Musikern erlebt wird. In einer dritten Stufe wählen die Musiker ein Improvisationsstück, das für sie besonders gelungen ist. Dies dient vor allem als Kontrollmoment: Dadurch werden die Kriterien offen gelegt, wonach sie sich für die »Bewertung« von improvisierter Musik richten. So werden die von den meisten Musikern als am kreativsten bzw. gelungensten angezeigten Sequenzen mit den betreffenden Äußerungen von deren Urhebern vergli-

³ Für eine Beschreibung handlungstheoretischer Modelle der Improvisation in der Psychologie siehe Stoffer/Oerter 2005: 932.

chen, um festzustellen, welche Prozesse, Situationen, Bewusstseinslagen (Frage der Reflexivität) zu ihnen führten. In einer vierten Stufe werden die Musiker einzeln über ihre Improvisationen während des Spielens des gemeinsam gewählten Stückes interviewt, um ihre individuellen Handlungen zu rekonstruieren und um noch offene Fragen zu stellen und einen tieferen Einblick bezüglich des Improvisierens zu gewinnen. Alle vier Stufen der Datenerhebung werden in Bild und Ton aufgezeichnet.

Innerhalb dieser Studie wird versucht, eine »lebensnahe Erforschung des künstlerischen Schaffensvorganges« zu erreichen (vgl. Bahle 1947: 3ff.). Eine gegenstandsgerechte Strategie besteht darin, den Musiker »im unmittelbaren zeitlichen Anschluss an die Entstehung eines konkreten Werkes über seine Arbeitsweise berichten zu lassen oder zu befragen« (ebd.: 4). Die Daten ergeben sich somit einerseits aus aufgezeichneten Gesprächen zwischen, und Interviews mit den Musikern; alltagsweltliche und professionelle Reflexionsformen der Musiker, sowie ihre Erlebnis- und Gefühlsschilderungen stellen das Datenmaterial dar. Eine ähnliche Strategie der Selbstbeobachtung des eigenen Kreativprozesses setzte Julius Bahle (1947) in seiner klassischen Untersuchung mit Komponisten bereits mit Erfolg ein (vgl. de la Motte-Haber 1985: 336). Andererseits werden die objektiven Musikaufnahmen analysiert, um sie mit den Äußerungen der Musiker zu verbinden, das heißt zu kontrastieren, zu vergleichen, zu ergänzen.⁴ Dabei ist das Ziel, ein auf den Daten basiertes theoretisches Modell zu entwickeln, das das Improvisieren handlungstheoretisch erklären kann.

Obwohl das Improvisieren in einem medial und technisch eingerahmten Setting stattfindet, das diesen Prozess sicherlich beeinflusst, dürfte dies die Handlungsweisen der Musiker in ihren grundsätzlichen Zügen nicht »zerstören«, da diese gewöhnlich in einem solchen Rahmen arbeiten und dieser zu ihren »natürlichen« Arbeitsbedingungen gehört. Die Konfrontation der Musiker mit dem medial eingerahmten Material – die aufgezeichneten Musikstücke – fungiert als Gedächtnishilfe und als objektiver Zugang zu ihren Handlungsweisen, so dass sie zu Äußerungen angeregt werden und bestimmte Sequenzen mit ihren Kommentaren »markieren«.

Im Folgenden Abschnitt werden Thesen und Reflexionen erläutert, die aus ersten Analysen der Improvisationsaufnahmen und Interviews mit *free jazz* Musikern gewonnen werden konnten und, die die herkömmlichen Annahmen der oben skizzierten Handlungstheorien in Bezug auf die von ihnen postulierten definitorischen Merkmale von Handeln in Frage stellen.

⁴ Die Datenanalyse wird in Kooperation mit Dr. Annegret Huber, Mitarbeiterin am *Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik* an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien durchgeführt. Die Projektpartnerin analysiert die spezifisch musikalisch-technischen Aspekte, die eng verstrickt sind mit den handlungstheoretischen Faktoren, die die Improvisation bestimmen.

Impuls als Vorgang im improvisatorischen Handeln

Danach gefragt, wie sie den konkreten Vorgang des Improvisierens beschreiben oder erklären können, greifen die Musiker unter anderem auf den Terminus »Impuls« zurück, beispielsweise in der folgenden Interview-Sequenz:

Michael (Schlagzeuger): Ähm, ne, also, es passiert einfach, dass äh, ich halt einen Klang höre, und äh dann einfach den Impuls verspüre, dass ich eine bestimmte Tätigkeit so mache, also ein bestimmtes Becken zu spielen oder einen bestimmten Klang zu erzeugen, und erst in dem Augenblick, in dem ich diesen Klang selber mache, einfach äh rausfinde, okay, das war jetzt zum Beispiel genau die Tonhöhe, die ich spielen wollte, oder das war jetzt irgendwie genau der Klang, dass es zusammen was ergibt, das ist zufälligerweise irgendwie konsonant, oder es ist eben dann auch als Impuls irgendwie äh äh was, was genau dagegen geht, aber was eben dazu sich verhält.

In den Interviews mit den Musikern werden weitere unterschiedliche Termini von ihnen genannt, um den Prozess des Improvisierens zu beschreiben, wie zum Beispiel »Körperintelligenz«, »das Unterbewusstsein«, »Intuition« etc. Die Kategorie des Impulses, die im Folgenden analysiert wird, ist jedoch äußerst bemerkenswert, um sie handlungstheoretisch zu interpretieren, da sie einen Vorgang darstellt, der von den herkömmlichen soziologischen Handlungstheorien – anders als bei der Psychologie – nicht berücksichtigt wird und noch nicht als handlungstheoretische Kategorie wahrgenommen wurde.

Impuls bedeutet der Definition des Dudens zufolge: (*lat.*; »Anstoß«) *der*; -es, -e: 1. a) Anstoß, Anregung; b) Antrieb, innere Regung. 2. a) Strom- od. Spannungsstoß von relativ kurzer Dauer; b) Anstoß, Erregung, die von den Nerven auf entsprechende Zellen, Muskeln oder ähnliches übertragen wird (Medizin). 3. (Physik) a) Produkt aus Kraft und Dauer eines Stoßes; b) Produkt aus Masse und Geschwindigkeit eines Körpers.

In der Psychologie wird *Impuls* folgendermaßen definiert: »Verhaltensanstoß in Form eines Antriebs oder Auslösers«. Weiterhin wird Impuls als:

»aus dem Zentralnervensystem kommender Anreiz, Anstoß oder Antrieb zu einer (meist plötzlichen) Handlung. Bei *impulsivem Handeln* werden Einfälle und Ideen *ohne weitere Bewusstseinskontrolle*⁵ sofort in die Tat umgesetzt. Kinder sind impulsiv und lernen erst allmählich sich zu kontrollieren.« (Eberle 1986: 162)

Werner D. Fröhlich (1987) definiert Impuls als »Anstoß bzw. Antrieb zu spontanen, heftigen, und/oder unkontrollierten Verhaltensweisen«. Die »Impulsive Handlung« ist für diesen Autor eine »unüberlegt, unkontrollierte, ggf. *unangemessene* Verhaltensweise, die rasch und heftig auftritt und (nachträglich) als Folge eines »unwiderstehlichen Dranges« oder ähnlichem interpretiert wird«. »Impulsivität« wird als kogniti-

⁵ Hervorhebung von mir.

ver Stil *im Gegensatz zu Reflexivität* (vgl. Fröhlich 1987: 186) und als »Eigenschaft der handlungsorientierten Persönlichkeit mit ihrem *Defizit* an inhibitorischer Kontrolle« charakterisiert. »Impulsivität ist ein psycho-physiologisches Konstrukt« (vgl. ebd.: 186). »Impulshandlung« wird auch beschrieben als »affektiv-triebhaft ausgeführte Handlung, bei der die rationale Billigung (Ablehnung oder Zustimmung) – zumindest im Zeitpunkt der Ausführung – fehlt«.

»Impuls« als handlungstheoretische Kategorie in der Psychologie einigt: 1) einen physiologischen Vorgang (»Anstoß, Erregung, die von den Nerven auf entsprechende Zellen, Muskeln oder ähnliches übertragen wird (Medizin)) mit 2) einem psychologischen Vorgang⁶ mit dem Resultat eines individuellen Verhaltens bzw. einer Handlung (Impuls als »aus dem Zentralnervensystem kommender Anreiz, Anstoß oder Antrieb zu einer – meist plötzlichen – Handlung) und 3) einer Idee der Sozialität⁷, die jedoch im Falle der oben zitierten Definitionen von Impuls, von diesem Phänomen bedroht wird (die impulsive Handlung ist »unangemessen«, »unkontrolliert«, »heftig« etc.). Die Psychologie bewertet den Impuls als negative Verhaltensweise und pathologisiert ihn, beispielsweise listet sie auf, welche impulsiven Handlungen existieren, wie Kleptomanie, Pyromanie etc. Der Kontrollverlust seitens des Handelnden und das unbewusste bzw. nicht reflektierte Handeln stellen für die Psychologie eine Herausforderung für die Sozialität dar, sie sind so zu sagen das Gegenteil des reziproken, auf einander bestimmten bzw. koordinierten Handelns. Die Tendenz zur negativen Bewertung bzw. Pathologisierung des nicht voraussehbaren und unkontrollierbaren Verhaltens führt zum entsprechenden Kontrollversuch durch Therapien oder andere Formen der Wiederherstellung eines voraussehbaren Verhaltens. Da soziale Ordnung auf kalkulierbares Verhalten ansetzt, ist unkalkulierbares Handeln erst mal als negativ bzw. gefährlich eingestuft.

Zu merken ist hier eine Divergenz zwischen der Bewertung der Psychologie bezüglich des Impulses als Phänomen und der Bewertung der Musiker: Im Falle der frei improvisierten Musik fungiert der Impuls als ein produktiver Vorgang, der den Musikern ermöglicht, ohne bewusste Überlegung und Entscheidung unvorhersehbare Klänge, Rhythmen etc. zu erzeugen, die meistens ästhetisch betrachtet gut mit den Klängen, Rhythmen etc. der anderen Musiker »funktionieren«, das heißt, dass sie musikalisch aufeinander »abgestimmt« sind – insofern sichert der Impuls nicht nur musikalische Produktivität in einem auffallend schnellen Tempo, sondern auch durch Musik erzeugte Sozialität. Dabei handelt es sich hier jedoch nicht um routini-

6 Dieser Vorgang scheint wohlgerne eine Art black box zu sein, da die genaue Verbindung zwischen dem physiologischen »Anstoß« und dem psychologischen Folgeprozess, der das Handeln durchführen lässt, noch ungeklärt bleibt.

7 »Mit Sozialität ist in einem allgemeinen Sinne jeder (erwartbare bzw. »koordinierte«) Bezug auf Alterität gemeint. Die Gewährleistung der Kontinuität von Sozialität ist die Grundlage jeder sozialen Ordnung« (Bohn 1999: 78).

siertes Handeln und schon gar nicht um Reflexverhalten. Das Phänomen der Improvisation könnte im *free jazz* für die Musiker unter anderem als symbolisches Refugium bzw. als Ventil gegen gesellschaftlichen Kalkulierbarkeits- bzw. Kontrollzwang dienen: (musikalische) Sozialität wird während des Improvisierens durch das Gegenteil von »Selbstbeherrschung« erzeugt, als Spiel mit individuellen Impulsen, musikalischen freien Assoziationen etc.

Wie oben erwähnt, werden gerade die Aspekte des Impulses, die die Psychologie für negativ hält, interessanterweise von den Musikern als positiv bzw. musikalisch produktiv gedeutet, was beispielsweise in der folgenden Äußerung zum Ausdruck gebracht wird:

Christian (Kontrabassist): Also eigentlich schlussendlich geht's dann halt auch um Körperintelligenz. Also, also genau um das um den bewussten Verzicht auf ähm, auf auf auf den Intellekt. Und I- Intuition, finde ich, ist schon ein ein ein guter Gebr- äh Begriff. Aber der ist auch äh gefährlich. Weil dann das ist wieder das das assoziiert man ja, das kommt jetzt von irgendwo. Tut es aber nicht, es ist quasi, wie sagt man, neural?

Michael (Schlagzeuger): Mhm

Christian: abgespeichert, quasi, also das ist eigentlich die Grundidee.

Michael: Das ist alles schon (in der DNA mittlerweile). ((lacht))

Christian: (äh, eben, dass es dass es über, dass) es über Impulse, Reize, und so Assoziationen wo nicht das Hirn primär gebraucht wird. Sondern-

Interviewerin: Sondern?

Michael: Also nicht das Bewusstsein. Es ist schon das Hirn, aber es ist nicht, nicht das Bewusstsein, sondern eher das Unterbewusstsein letztendlich. Es ist einfach n Prozess derviel zu schnell ist, als dass man den, dass man, als dass man noch Zeit hätte zum Denken. Also ich persönlich, für mich, äh find's immer schwierig wenn ich merk, ich fang an zu Denken beim Improvisieren. Dann klappt irgendwas nicht, dann bin ich nicht ganz drin in der Musik. Das kann manchmal ganz hilfreich sein um Sachen zu machen die man sonst nicht machen würde, um bewusst sich äh äh so na- gegen nahe liegende Entscheidungen zu stemmen. Dafür ist es manchmal dann hilfreich, um eben dann Sachen, äh in Richtungen zu kommen, die man sonst normalerweise nicht sofort automatisch gehen würde, aber generell is es schon, einfach n sehr äh, (2.0) ja ein- ja eine sehr schnelle, ein sehr automatischer Prozess. Dass einfach man gar nicht mehr Zeit hat, um irgendwie zu denken, oh, jetzt mach ich da- wenn der das spielt, dann mach ich das, das ist schon zu langsam.

Christian: Also d- das ist die eine Sache, dass man sich von dem quasi abgrenzt, von diesen bewussten Prozessen hin zu zu den (1.0) äh, (1.0) zum impulshaften Verhalten, ist da auch schon wieder also das Fragezeichen oder die Problematik mit der Routine. Also dass es dann halt Reflexe sind. Das soll's auch nicht sein.

Was die Musiker in Bezug auf das Improvisieren äußern, stellt die eingangs erwähnten Annahmen der herkömmlichen soziologischen Handlungstheorie in Frage und bekräftigt die These dieses Projektes: Eine reflexive Einstellung ist für das Improvisieren kontraproduktiv, bewusste Entscheidungen werden lieber vermieden und beim Improvisieren wird die Handlung meistens nicht entworfen. Jedoch handelt es sich hier nicht um ein Routinehandeln oder um Reflexverhalten – das improvisatorische Handeln stellt spezifische, andersartige Eigenschaften und Vorgänge dar, die weiterhin untersucht werden müssen: Obwohl alle Handlungsabläufe die Einigung organischer, psychologischer und sozialer Prozesse voraussetzen, scheinen beim Improvisieren unreflektiert-organische, einverlebte Prozesse im Vordergrund zu sein und den Handlungsablauf zu bestimmen, während die psychologischen reflexiven »Kontrollinstanzen« ausgeschaltet werden, oder sekundär zu werden scheinen. Jedoch oder gerade deswegen geht die Kreativität im Handeln nicht verloren, sondern kann erst stattfinden.

Sozialität wird durch das Phänomen des Impulses im Falle der musikalischen Improvisation nicht herausgefordert, wie die Psychologie annimmt, sondern sie ist erst durch Impulsverhalten möglich, da ein reflexives Handeln die musikalische Produktivität und Sozialität blockieren würde. Ein routinisiertes, sich wiederholendes Handeln würde wiederum keine musikalische Improvisation ergeben. Im Allgemeinen scheint eine Art »zwischen den Musikern koordinierte bzw. abgestimmte organische Verläufe« die Sozialität im Falle des Improvisierens zu gewährleisten: *Impulse* und weitere Begriffe wie *Gruppenpuls*, *gemeinsames Atmen* etc. werden von den Musikern genannt, um den Verlauf des gemeinsamen Improvisierens zu erklären. Sowohl »Gruppenpuls« als auch »gemeinsames Atmen« stellen merkwürdige Metaphern dar: Einerseits können sie nur metaphorische Ausdrucksweisen sein, denn der Puls oder der Atem sind hochindividuelle organische Verläufe. Andererseits jedoch verbildlichen diese Metaphern ein erlebtes starkes interindividuelles Koordinieren ihres Handelns, eine Einigung von natürlichen und sozialen Vorgängen, die durch das Spielen von Musik erreicht wird.

Im Rahmen dieses Projektes wird die Entwicklung eines theoretischen Modells des improvisatorischen Handelns angestrebt, das die oben dargestellten individuellen und sozialen Vorgänge – so wie diejenigen, die noch im Laufe der Untersuchung beobachtet werden – berücksichtigen und erklären kann. Es müsste ebenfalls in der Lage sein, die Übergänge und den Zusammenhang zwischen improvisatorischem und nicht improvisatorischem Handeln zu explizieren, die sicherlich beim musikalischen Improvisieren präsent sind.

Literatur

- Bahle, Julius (1947), *Der musikalische Schaffensprozeß. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen*, Konstanz.
- Becker, Howard (2000), »The Ettiquette of Improvisation«, *Mind, Culture, and Activity*, Jg. 7, H. 3, S. 171–176.
- Bohn, Cornelia (1999), *Schriftlichkeit und Gesellschaft. Kommunikation und Sozialität der Neuzeit*, Opladen.
- de la Motte-Haber, Helga (1985), *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber.
- Eberle, Gerhard (Bearbeitung) (1986), *Meyers kleines Lexikon Psychologie*, Mannheim.
- Fröhlich, Werner D. (1987), *dtu-Wörterbuch zur Psychologie*, München.
- Fuchs-Heinritz, Werner (Hg.) (1995), *Lexikon zur Soziologie*, Opladen.
- Joas, Hans (1996), *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M.
- Kaden, Christian (1993), *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel.
- Lehmann, Andreas (2005), »Komposition und Improvisation. Generative musikalische Performanz«, in: Stoffer, Thomas/Oerter, Rolf (Hg.) (2005), *Allgemeine Musikpsychologie*, Göttingen/Bern, S. 913–954.
- Luckmann, Thomas (1992), *Theorie des sozialen Handelns*, Berlin.
- Müller, Hermann-Christoph (1994), *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik. Ausführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation*, Kassel.
- Schütz Alfred (1971), »Wissenschaftliche Interpretation und Alltagsverständnis menschlichen Handelns«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze, Bd. 1: Das Problem der sozialen Wirklichkeit*, Den Haag, S. 3–54.
- Schütz Alfred (2004), »Das Wählen zwischen Handlungsentwürfen«, in: ders., *Relevanzen und Handeln 1. Zur Phänomenologie des Alltagswissens*, Konstanz, S. 251–300.
- Stoffer, Thomas/Oerter, Rolf (Hg.) (2005), *Allgemeine Musikpsychologie*, Göttingen/Bern.
- Sudnow, David (1978), *Ways of the Hand. The Organisation of Improvised Conduct*, Cambridge.