

Aus Gewohnheit spontan

Das Paradigma der Improvisation im Jazz und in der Komödie

I.

Besonders in der Musik muß sich die Improvisation sowohl Mystifizierung als auch Ablehnung seitens derer gefallen lassen, die sie nicht selbst ausüben. Hierüber kann ich als Pianist, der nicht vom Blatt spielen kann, nur zu gut aus eigener Erfahrung berichten. Einerseits gibt es Leute, die mich (meistens während des Spielens) fragen: »Denkst du dir das aus, während du spielst?«; Diese Formulierung scheint mich mit einem bestimmten Unterton stets des ›Schummelns‹ zu bezichtigen, so als käme das Extemporieren anhand einiger Akkorde dem Bekritzeln der Handfläche vor einem Test gleich. Dann gibt es Leute, die warten, bis ich zuende gespielt habe, um sich dann zu erkundigen, ob ich »nach Gehör«; gespielt habe, was man als höfliche Umschreibung der Frage verstehen kann: »Ist das *normal*?«; Es scheint mir selbstverständlich, daß meine Art des Klavierspielens sich aus der Art und Weise ergeben hat, wie ich zu spielen gelernt habe, doch Leute implizieren mit dieser Art Fragen, daß Improvisation entweder ein zweifelhaftes Vermögen oder aber ein irgendwie abartiges Talent sein muß. Ich gehöre zu den Musikern, die lieber improvisieren als ein Stück (akkurat) vom Blatt zu spielen oder ein geschriebenes Stück aus dem Gedächtnis zu reproduzieren. Wenn ich mir beim Spielen nicht zu selbstkritisch gegenüberstehe, kann ich auf dem Klavier in ähnlicher Weise kohärente musikalische Aussagen machen, als wenn ich eine Geschichte erzählte oder etwas in einem Gespräch beschriebe. Die Sprache, die ich beim Improvisieren benutze, ist ein Dialekt des Jazz. Wenn ich zuviel denke und dadurch die sich selbst organisierende Dynamik der Improvisation unterbreche, klingt der Jazz, als ob ich ihn im Kopf übersetzt hätte, anstatt ihn fließend zu sprechen. Er wird dann weniger kohärent und klingt nicht eher wieder wie beabsichtigt, bis ich wieder in Schwung komme, indem ich etwas aus dem ›Fehlerhaften‹ in die nächste Passage einbaue.

Improvisation als Kunstform zu betrachten heißt einen Raum zu schaffen, in dem die Unsicherheit eine normale Reaktion darstellt, wie sie jeder kennt, der schon einmal vor Publikum aufgetreten ist. Die meisten Künstler schaffen es, diese Unsicherheit bei der Aufführung zu umgehen, indem sie sich auf den auswendig gelernten (Noten-)text konzentrieren, den sie einstudiert haben. Die Unsicherheit beim Spielen *ad lib* zu überwinden ist für viele der schwierigste Teil beim Erlernen der Improvisation. Als ich eine meiner ehemaligen Jazz-Studentinnen zum ersten Mal zu improvisieren bat, stand sie wie der sprichwörtliche ›Ochs vor dem Berg,‹ obwohl sie technisch ausgezeichnet spielte und die Tonleitern und Arpeggios problemlos beherrschte, die sie für die Ausgestaltung der Akkordwechsel brauchte. Vor meinem geistigen Auge stand sie wie versteinert an der Kante eines Sprungbretts, oder zögerte, ein baumelndes Trapez zu ergreifen. Sie war die Sicherheit eines Netzes gewohnt, jene eines Notenbildes oder eines auswendig gelernten Stückes. Schließlich brachte ich sie dazu, einen Ton in irgendeinem Rhythmus anzuschlagen, während ich die Akkorde oder den Basslauf spielte. Nach diesen ersten etwas unbeholfenen Schritten wurde ihr klar, daß sie in der Tat ein Netz hatte: sie konnte etwas Einfaches spielen. Ihre Technik hatte sie zu unsicher gemacht, weil sie erwartet hatte, Jazz ›à la Chopin‹ zu spielen. Ich glaube, daß sie nach kurzer Zeit einsah, daß sie beim Chopinspiel auch nicht darüber nachdachte, was zu spielen sei, sondern sich vielmehr auf das Gedächtnis ihrer Muskeln verließ, ausgelöst vom Notenbild oder einem gelegentlichen Be-

wußtsein, von einer musikalischen Idee zur nächsten überzugehen. Sie begann also zu begreifen, daß Improvisation dem freien Sprechen ähnlicher ist als einem gedrechselten Vortrag. Bebop ist ein zu komplexes Terrain, als daß man es begehen könnte, indem man darüber nachdenkt. Ob die Karte des Terrains nun in Harmonieschemata auf Papier vorgezeichnet ist, oder aber nur im Gehirn existiert, so muß man sich doch auf sein Muskelgedächtnis verlassen, um durch dieses Terrain zu gehen, zu laufen oder zu springen. Wir bedienen uns der Improvisation hauptsächlich bei alltäglichen Tätigkeiten und Gesprächen, wo wir uns über die Qualität unserer ›Darbietung‹ keine Gedanken zu machen brauchen. Wenn man fließend improvisiert, denkt man so wenig über stilistische und historische Parameter der Jazzmusik nach, wie man nicht über Etymologie oder Grammatik nachdenkt, wenn man seine Muttersprache spricht – und doch existieren Geschichte, Regeln und Idiome hüben wie drüben und beeinflussen die eigenen Bewegungen und die daraus entstehenden Klänge. Als sie sich darüber klarwurde, daß wir alle in alltäglichen Situationen improvisieren, war meine Studentin in der Lage, ihre Hemmung zu überwinden, obwohl sie allein dadurch natürlich noch keine gewohnheitsmäßige Spontaneität entwickelt hatte. Selbst die Beherrschung der Grammatik und des Vokabulars einer Fremdsprache garantiert schließlich noch kein flüssiges Sprechen. Regelkenntnis ist eine notwendige, keine hinreichende Bedingung der Erlangung jener Fertigkeiten, die erst zur fließenden Beherrschung führen.

II.

Die paradigmatischen Eigenschaften der Improvisation können noch schärfer umrissen werden, wenn man die Improvisation im Jazz mit einer nicht-musikalischen Improvisationstradition vergleicht, jener der improvisierten Komödie, insbesondere der *Commedia dell'Arte*. So wie nicht alle improvisierte Musik dem Jazz zugerechnet werden kann, ist natürlich auch nicht alle improvisierte Komödie *Commedia*, doch eine Betrachtung der letzteren wird uns eine besser bestimmbare Menge an Parametern der Improvisation an die Hand geben. Aus der Sicht des Improvisierenden wären das folgende: steter Bezug auf ein als bekannt vorauszusetzendes Vokabular an Zeichen; die Fähigkeit, kreativ zu sein, während man auf das Publikum und die Mitspielenden achtet; ein sozialer Raum, der Experimentelles und Spielerisches befördert; eine Verpflichtung darauf, Risiken einzugehen; und, vielleicht am allerwichtigsten, das Abstellen eines inneren Monologs, das den schnellen Austausch spontaner Reaktionen und Ideen erst möglich macht.

Die *Commedia* ist insofern dem Jazz analog, als sie auf traditionellem Material beruht. So wie das Grundschema für den Jazz das amerikanische Volkslied war, basierte die *Commedia* auf typischen komödiantischen Plots und Charakteren, die in der italienischen Komödie mindestens seit Plautus (zweites Jh. v. Chr.) bekannt sind. Anders als Jazz, der, wie sich behaupten läßt, Teil einer fortlaufenden Tradition ist, starb die *Commedia* allerdings im 17. oder frühen 18. Jh. angeblich aus. Außerdem muß man betonen, daß die *Commedia* in jener Form, in der sie heutzutage als ein im schlimmsten Falle präventiöser Renaissance-Jahrmarkt-Anachronismus praktiziert wird, niemals existiert hat. Der italienische Dramatiker und Komödienschreiber Dario Fo bekennt so, daß das, was er erlernt und selber gelehrt hat nicht die ursprüngliche *Commedia* gewesen ist, sondern vielmehr Methoden, die einer komödiantischen Darstellungstradition entspringen, die trotz des zwischenzeitlichen Verschwindens von Masken und Szenarien (falls dies, strukturell oder semiotisch betrachtet, überhaupt stattfand) durchaus kontinuierlich ist. In seinen Vorlesungen *Tricks of the Trade* umgeht Fo größtenteils die Frage, in welchem Maße Improvisation ein Teil der *Commedia* gewesen ist, indem er Improvisation eher an der Qualität der Darstellung festmacht, als sie im Sinne bestimmter

Methoden zu verstehen. Ohne dieses greifbare Gefühl der Spontaneität ist Improvisation in der Komödie und im Jazz wenig überzeugend. Die zur Gewohnheit gewordene Spontaneität des Improvisierenden verlangt Selbstvertrauen, Entspannung und Anpassungsfähigkeit; all dies ist nur denkbar, wenn man im Moment zu verbleiben versucht, anstatt den eigenen nächsten Schritt – oder den eines anderen – antizipieren zu wollen, oder aber sich vom vorhergegangenen Schritt nicht zu lösen.

Selbstvertrauen und Anpassungsfähigkeit in improvisierten Kontexten beruhen auf der Kenntnis eines sehr umfangreichen Vokabulars syntaktischer Strukturen und idiomatischer Wendungen, die zu einem fast unbewußten Grundriß werden muß – der *langue* gegenüber der *parole* des Improvisierenden, um es mit Saussure zu sagen. Diese *langue* erlaubt es Jazzmusikern, ohne vorherige Proben miteinander zu musizieren, indem Stücke ›aufgerufen‹ werden, die den meisten Musikern bekannt sind. Ich könnte mir vorstellen, daß die Schauspieler der *Commedia* gleichfalls in der Lage wären, die Maske einer anderen Figur anzunehmen, oder eine bekannte Szene mit unbekanntem Mitspielern zu improvisieren. In der *Commedia* schließt diese *langue* Masken (Standardfiguren), Rollen (eine Hierarchie und bestimmte Beziehungen), Szenarien (grobes Handlungsgerüst mit Auf- und Abtritten) sowie Einzelroutinen (*lazzi*) ein. Ein typisches *lazzi* der Clownmaske Arlechino ist das ›*lazzi* der Fliege,‹ in welchem der dienstbare Clown dem Flug einer nervtötenden Fliege zu folgen vorgibt und sie zu fangen und zu essen versucht, gewöhnlich, indem er zunächst ihre Flügel abreißt. Diese Art Routine kann praktisch beliebig als ein Solo oder ein Unterbrechen anderer Figuren in ein Szenario eingefügt werden. Das *lazzi* des Clowns entspricht den Riffs oder musikalischen Phrasen, auf welche Jazzmusiker wiederholt zurückgreifen – manchmal als ein Ersatz für Inspiration, manchmal als Markierung von Übergängen für Mitspielende und Publikum. Diese Licks und *lazzi* dienen auch als idiosynkratische Wendungen, die zu Erkennungsmerkmalen bestimmter Künstler werden können, wie zum Beispiel bei Theolonious Monks Ganztonleitern, oder Harpo Marxens Vorliebe dafür, Herren ihre Krawatten oder Schwalbenschwänze mit seiner stets paraten Schere abzuschneiden.

Masken und Rollen lassen sich weniger leicht in musikalische Entsprechungen übersetzen, doch sie ähneln der Hierarchie der Funktionen und der charakteristischen Rollen einzelner Instrumente. Wenn Pantalone und Brighella (oder auch irgendein anderes komisches Duo, von August und dem Weißen Clown bis zu Groucho und Chico Marx) zusammen in einer Szene agieren, gibt üblicherweise eine der beiden Figuren unironische Sätze oder manipulative Tricks vor, auf die die unmittelbarer komische Figur von beiden reagieren kann. Im Jazz läßt das Ensemble manchmal nur noch den Bassisten und den Solisten allein spielen, wobei der Bassist dann die Rolle des ›Unironischen‹ übernimmt, indem er dem Solisten rhythmische und harmonische Bewegung zuspült.

Dies bringt uns zu einem wichtigen Unterschied beider Kunstformen, nämlich der Tatsache, daß Schauspieler normalerweise nicht gleichzeitig reden. Allerdings wechselt man sich im Jazz häufig ab, was das Spielen im Vorder- bzw. im Hintergrund angeht, während die funktionale Hierarchie weiter als verbindendes und strukturierendes Prinzip fungiert. Zum Beispiel: das Ensemble spielt die arrangierte Melodie, das Tenorsaxophon oder die Trompete improvisieren ein Solo, Schlagzeug und Bass begleiten sie beim ersten Refrain, und Klavier oder Gitarre kommen bei der Bridge oder beim zweiten Refrain dazu. Hier handelt es sich ganz eindeutig um ein Szenario, in dem die Ensemblemitglieder auf- und abtreten. Jeder, der im Vordergrund spielt oder Solist ist, braucht die Unterstützung der anderen, um die Dynamik aufrechtzuerhalten und die improvisierten musikalischen Ideen oder den Dialog zu stärken. Diese Stützung einer vorwärtsgerichteten Dynamik ist in der Komödie (wie in den meisten Theatergenres) genau entscheidend wie in Musik und Tanz: die Entwicklung von Handlung und Dialog in der improvisierten Komödie entspricht der Verwendung aufeinanderfolgender musikalischer Phrasen im Jazz. Jede dieser Phrasen integriert vorhergegangenes Material, und die Aufgabe der Rhythmusgruppe ist es, die Dynamik vorwärts zu treiben, indem

sie auf die entstehenden Sequenzen rhythmisch und harmonisch eingeht. Eine beliebte Übung im Improvisationsunterricht wird in diesem Sinne als ›Ja-und-en‹ bezeichnet. Um eine improvisierte Szene in Bewegung zu halten, empfiehlt es sich, keine neuen Themen einzuführen, sondern zu üben, der ersten Person, die in einer Szene spricht oder etwas tut, beizustimmen und die einmal begonnene Situation auszubauen. Sowohl im Jazz wie in der Komödie bedarf also der Vorwärtsschub nicht nur rhythmischer, sondern auch begrifflicher Dynamik.

III.

Das linguistische Modell, dessen ich mich bedient habe, um die Syntax und Semantik der Improvisation zu umreißen, prägt seit geraumer Zeit die Erklärungsversuche entwicklungspsychologischer und pädagogischer Ansätze in Bezug auf Improvisation. Wie kommen Musiker oder Schauspieler von der Nachahmung und dem Einüben der grundlegenden *langue* zum spontanen kreativen Spielen? Ist Improvisation mehr als nur die Wiederholung und Rekombination auswendig gelernter Verhaltensfragmente, zusammengeschnürt mit Hilfe eines Gestus oder eines Gefühls der Spontaneität? Obgleich das linguistische Modell improvisiertes Verhalten in gewisser Weise genauso gut erklären kann wie alltägliches Gespräch, stoßen diese Erklärungen doch an ihre Grenzen, wenn man bedenkt, daß ein großer Teil der Arbeit in beiden Fällen auf unbewußter Ebene abläuft. Die Relevanz linguistischer Metaphern als Analoga für unbewußte Prozesse – einschließlich jener, die für das Reden selbst verantwortlich zeichnen – hängen von den Kategorien der Syntax, der Grammatik usw. ab. Die relative junge Disziplin der Kognitiven Linguistik versucht gegen diese Begrenzung anzugehen, indem sie eine ›verkörperte‹ anstelle einer formalen Theorie der Bedeutung vertritt. Diese Theorie, am einflußreichsten formuliert von Lakoff und Johnson in ihrem Buch *Philosophy in the Flesh*, ist bislang nicht auf unbewußte Prozesse angewandt worden, die den paradigmatischen Eigenschaften der Improvisation zugrunde liegen.

Bis vor kurzer Zeit galten als die beiden treffendsten und gründlichsten Untersuchungen der Frage, wie Leute Jazzmusik improvisieren lernen, Paul Berliners sozio-kulturelle Studie *Thinking in Jazz* und David Sudnows kürzlich überarbeitetes Buch *Ways of the Hand*, ein phänomenologischer Bericht eines Jazzpianostudenten in der ersten Person. Sowohl Berliner als auch Sudnow arbeiten vorwiegend (wenn auch nicht ausschließlich) mit linguistischen Modellen und Metaphern, um den Prozess des Improvisierens zu charakterisieren. Berliner und seine Quellen legen dem Leser nahe, daß ein gutes Solo eine Art narrativer Struktur haben sollte, während Sudnow das ›Sprechen‹ kohärenter ›Jazzsätze‹ betont. Beide Bücher leiden an ihren tapferen Versuchen, das Innenleben des Jazz von außen zu erläutern, das heißt völlig ohne Bezug auf musiktechnische Fragen auszukommen. Berliners Buch bleibt dabei lesbarer, weil er sich auf soziale und kulturelle Institutionen und Praktiken konzentriert, durch welche Jazzmusiker traditionellerweise ihr Können und ihren Erfahrungsschatz weitergegeben haben. Sudnow ist anspruchsvoller, wie allerdings auch seine Schreibweise, worin wohl der Grund der umgeschriebenen Neufassung zu suchen sein muß. Das Buch bleibt weiterhin schwer zu lesen, und selbst an Stellen, die gegenüber der Erstausgabe klarer geworden sind, arbeitet Sudnow mit einer selbstgezimmerter Terminologie, die sich in aller Allgemeinheit auf den Erwerb manueller Fähigkeiten überhaupt bezieht, nicht auf musikalische Fertigkeiten im besonderen. Die daraus resultierende Prosa bleibt dunkler als selbst die komplexeste Musiktheorie.

Obgleich es sich weder ausschließlich mit Jazz noch mit Improvisation beschäftigt, wirft William Benzon's *Beethoven's Anvil* neues Licht auf beide Bereiche, indem es eine kognitive Herangehensweise an Musik mit Richard Dawkins' Theorie der kulturellen Evolution verbindet. Benzon geht

es in erster Linie darum, daß sich Musik (und der ihr früher inbegriffene Tanz) als Mittel sozialer Bindung entwickelt haben. Die meisten auf diesem Wege erreichten Beobachtungen über Musik im allgemeinen treffen in der Tat auch auf die Improvisation im besonderen zu, wobei mir scheint, daß Improvisation besonders häufig jenen ekstatischen tagträumerischen Zustand erfordert und auch hervorruft, den Benzon bei hochkompetenten Musikern verschiedenster Musiksparten wiederfindet. Als guter Jazzmusiker, der er selbst offensichtlich ist, vermeidet es Benzon bewußt, seine Themen jenseits seines Ideenhorizontes auszuweiten und eine Alltheorie entwickeln zu wollen, wie es in der Kognitionswissenschaft bisweilen der Fall zu sein scheint. Benzon gesteht offen den frappierenden Mangel empirischer Daten zu, welcher Spekulation nötig macht. Seine ambitionierteste Behauptung ist dabei diejenige, daß Musik der Entwicklung der Sprache – und daher letztlich aller Kultur überhaupt – direkt vorangeht. Die biologische Evolution hat uns nach Meinung Benzons mit neuronalen Schaltkreisen versorgt, welche erst die kulturelle Evolution der Musik möglich gemacht haben, während letztere wiederum auf die neuronalen Systeme zurückgewirkt hat. So ermöglichte beispielsweise Musik eine Art neuronaler Integration verschiedener Gruppen von Menschen, welche wiederum erst neue neuronale Verbindungen schaffte, die ihrerseits die Entwicklung der Sprache vorantrieben. Sprache ermöglicht sodann den inneren Monolog, der für Benzon in etwa dem menschlichen ›Willen‹ entspricht. Wenn auch ein innerer Monolog nicht unbedingt als Vorbedingung genuiner Intentionalität notwendig erscheint, so ist es doch plausibel, daß dieser innere Monolog während eines ekstatischen musikalischen Erlebnisses in den Hintergrund des Bewußtseins tritt, insbesondere während einer fließenden Improvisation im Jazz oder der improvisierten Komödie.

Benzon bezieht sich in manchmal unklarer Weise auf die Theorie der verkörperlichten Kognition von Lakoff und Johnson, um anzudeuten, daß musikalische Bedeutung durch einen in der Erfahrung gegebenen motorischen Quellenbereich entsteht, der metaphorisch auf die Fläche eines abstrakteren Zielbereichs projiziert wird. Die jüngsten Arbeiten von Turner und Fauconnier in *The Way We Think* zum Thema der Begriffsüberblendung zeigt überzeugend, daß diese unbewußte semantische Projektion tatsächlich zu komplex ist, um durch binäre Metaphern erfaßt werden zu können. Turner und Fauconnier stellen fest, daß das Übertragen (*mapping*) vom Quellenbereich zum Zielbereich nur ein Aspekt begrifflicher Überblendung ist; letztere schließt mannigfaltige Inputs und zum Teil überlappende begriffliche Räume ein. Diese innovativen kognitiven Theorien werden momentan vor allem zur Erforschung von Bedeutung in der Literatur verwandt und man beginnt gerade erst, sie auch in Bezug zur Erzeugung von Bedeutung beim Hören von Musik zu setzen. Gegenwärtige Anwendungen der Kognitionswissenschaft auf geisteswissenschaftliche Bereiche scheinen vor allem die gerechtfertigte und wenig spektakuläre Einsicht zu untermauern, daß wir nur dank unserer Körper handeln und denken können. Die Komplexität des Improvisationsverhaltens eines Musikers oder der Aufnahmefähigkeit eines geschulten Jazzhörers wird eher mit Hilfe musikgeschichtlichen Wissens als mit philosophischer Spekulation oder wissenschaftlichen Messungen zu erläutern sein. Benzon gesteht durchaus zu, daß die neuronalen Netzwerke, die Musik mit Bewegung verbinden, kulturellem Training unterliegen. Wie Benzon halte ich Dawkins' Theorie kultureller Meme, dem kulturellen Äquivalent von Genen, für wegweisend, weil sich so herausstellen läßt, inwiefern sich Traditionen allein durch die Art und Weise weiterentwickeln, in der wir sie einsetzen. Ansätze, die semiotische Fragen mit kognitiven Erklärungen verbinden, scheinen der meistversprechende Weg, um Bedeutungstheorien der Musik vom Einfluß rein linguistischer Modelle zu befreien, entgegen der im englischsprachigen Raum weitverbreiteten Meinung, daß die kognitive Wende mit der Semiotik nicht übereinkommen kann.

IV.

Improvisation in der Komödie und im Jazz kann nur in einem sozialen Raum stattfinden, der je nach Situation verschieden das Spielerische befördert und billigt. ›Theatersport‹ ist in den U.S.A. und auch in Europa zu einem häufig benutzten Synonym für improvisierte Komödie geworden, und manche Schauspieler halten Improvisation in der Tat eher für ein Spiel denn für eine legitime Form dramatischer Darbietung. Obwohl Sportarten oder Spiele auch als Improvisationen auf der Basis bestimmter Regeln gelten können, sind Jazz und Theater keine Wettbewerbe im eigentlichen Sinne des Wortes, jedenfalls nicht solche, bei denen sich lediglich zwei gegnerische Seiten gegenüberstehen. Dennoch unterliegen beide Kunstformen der Idee des Wettbewerbs als treibender Kraft und auch pädagogischer Methode. Ein Lehrling wird hier nicht selten zu mehr Einsatz und Ambition angespornt, wenn er von jemand anderem bei der Improvisation übertrumpft wird. Abgesehen von der geschlechterspezifischen Situation sind die martialischen Untertöne und der machohaft gestus des Wettbewerbs in der Jazz- oder Slapstick-Improvisation keinesfalls paradigmatisch für die Improvisation insgesamt. Gleichwohl befördert ein Umfeld, das dem Spielerischen gewogen ist, den Wettbewerb zumindest auf symbolischer Ebene. Eine gewisse Wettbewerbshaltung scheint insofern typisch für die Improvisation, als diese ein unverzichtbares Element der spielerischen, risikofreudigen Atmosphäre darstellt, die für spontane Kreativität unabdingbar ist. Freiheit und Form in wechselnden Anteilen miteinander zu vereinbaren heißt sowohl in der Komödie als auch im Jazz auf die Mitspielenden zu achten, sei es während eines Solos oder Monologs, oder aber als Teil einer improvisierenden Gruppe. Clowns sind einander nicht nur Gegenspieler in den für sie geschriebenen Rollen, die sie spielen, sondern ganz besonders bei der Improvisation, wo das Sich-Übertrumpfen ihre humoreske Kreativität entscheidend beeinflusst.

Je weniger die größtenteils unbewußten sozialen und linguistischen Richtlinien der Improvisation im alltäglichen Gespräch strukturiert sind, desto ›freier‹ wird die Improvisation – und desto unsicherer kann man der Frage gegenüberstehen, wann man was zu sagen hat. An einem Gedanken festzuhalten, während man darauf wartet, das Wort zugeteilt zu bekommen, führt unweigerlich zur Unsicherheit und lenkt vom sich entwickelnden Gespräch ab. Dies zerstört den Gesprächsfluß ebenso wie ein Unterbrechen oder das Sich-Hineindrängen in ein laufendes Gespräch. Gruppen können dann einfühler sprechen und zuhören, wenn sich bereits soziale und emotionale Bindungen entwickelt haben. Ein Grund dafür ist die Tatsache, daß in ausgebildeten Gruppen die Rollen klarer verteilt sind, sei es in einer Familie am Mittagstisch, unter Musikern am Pult, oder einer Gruppe von Komödianten, die im Rahmen gewisser Typisierungen improvisiert.

Die Bindungen einer Gruppe improvisierender Künstler führt nicht nur zu einer egalitäreren Rollenverteilung, sondern auch zu kongenialerem Zuhören. Wenn ich an Konzerte des Art Ensemble of Chicago denke, so sehe ich oft Lester Bowie vor mir, wie er mit der Trompete fast an den Lippen dem Rest des Ensembles so in sich versunken zuhört, daß er mit seinem Schweigen das gesamte Publikum zu einer intensiveren Art des Zuhörens bewegt. Ein Schweigender auf der Bühne zieht üblicherweise die Aufmerksamkeit auf sich, wenn alle anderen reden, und wenn er dann endlich spricht, so gibt die Erwartung und Überraschung des Publikums dem Moment ein besonderes Gewicht. Der vielleicht berühmteste Einsatz dieser Technik in der Theatergeschichte findet sich bei Äschylus' *Agamemnon*, wo Cassandra als stumme Figur erscheint, bis sie zusammen mit dem Chor alleingelassen wird und ihre fahigen Prophezeiungen hernach umso markanter wirken. In Bezug auf die Komödie könnte man an Harpo Marxens Entschluß denken, in Gesellschaft seiner zwei übermäßig wortgewaltigen Brüder zu schweigen, und so seiner zum Markenzeichen gewordenen Verwendung von Requisiten und visuellen Gags besondere Aufmerksamkeit zu sichern, wann immer er auftrat.

Gelungene Improvisation schließt Stille und Zuhören als paradigmatische Elemente ebenso ein wie die dynamischeren, aggressiveren Aspekte. Aufmerksames, einfühlsames Zuhören könnte in der Tat als wichtigste Fertigkeit bezeichnet werden, die ein Improvisationskünstler entwickeln kann, da dieses den Königsweg zum Anhalten des inneren Monologs und der Gewöhnung an spontane Kreativität darstellt. Jazzmusiker und Komödianten bestätigen, daß es eine nach außen gerichtete Aufmerksamkeit ist, die sie jene allzu seltenen Momente eines ekstatischen Seinszustandes erreichen läßt, in denen Absicht hinter dem Instinkt zurücksteht. Vielleicht müßte man allerdings aus Sicht der Improvisierenden als die relevanteste Ähnlichkeit zwischen Jazzmusikern und Komödianten schlicht und ergreifend die Tatsache bezeichnen, daß sie stets willens und darauf aus sind, zu improvisieren. Man müßte uns schon dafür bezahlen, den ganzen Abend nur dem Text zu folgen oder vom Blatt zu spielen.

(Aus dem Amerikanischen von Martin Klebes.)

Literaturhinweise

- Aksnes, Halljerd: »Meaning Generation in Music Listening.« E-text bei <http://philosophy.uoregon.edu/metaphor/aksnes.htm>^a.
- Benzon, William: *Beethoven's Anvil: Music in Mind and Culture*. New York: Basic Books 2001.
- Berliner, Paul: *Thinking in Jazz: The Infinite Art Of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press 1994.
- Brandt, Per Aage: »»What is Music?««For the 13th »Nordiske Musikforskerkongres««, Århus 2000. E-text bei <http://www.hum.au.dk/semiotics/docs/epub/arc/paab/Music.html>^b.
- Dawkins, Richard: *The Selfish Gene*. Oxford; New York: Oxford University Press 1989.
- Fo, Dario: *The Tricks of the Trade*, Englische Übers. Joe Farrell, mit Anmerkungen hg. von Stuart Hood. New York: Routledge 1991.
- Lakoff, George und Mark Johnson: *Philosophy In The Flesh: The Embodied Mind And Its Challenge To Western Thought*. New York: Basic Books 1999.
- Sudnow, David: *Ways Of The Hand, A Rewritten Account*. Cambridge, Mass.: MIT Press 2001.
- Turner, Mark and Gilles Fauconnier: *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books 2002.

^a<http://philosophy.uoregon.edu/metaphor/aksnes.htm>

^b<http://www.hum.au.dk/semiotics/docs/epub/arc/paab/Music.html>