

[Was bedeutet das alles?]

Georg W. Bertram
Michael Rüsenberg

Improvisieren!

Lob der Ungewissheit

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 14164

2021 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman

Druck und Bindung: Eberl & Koesel GmbH & Co. KG,

Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2021

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-014164-9

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

Prolog	7
Warum das Improvisieren oft falsch verstanden wird	9
Improvisieren im Jazz und darüber hinaus	19
Der Film und die Frage: Lassen sich Improvisationen aufzeichnen?	28
Das Gespräch	39
Evolution und die biologischen Grundlagen des Improvisierens	48
Medizin als improvisatorische Praxis?	59
Das improvisierende Gewohnheitstier	67
Die Improvisation des Entscheidens: Politik, Organisation – und Fußball	77
Das angemessene Urteil: Improvisation im Recht	89
Die Zeit des Improvisierens und seine Ungewissheit	99
Epilog	109
Anmerkungen	111
Literaturhinweise	114
Zu den Autoren	120

sie sich auch unabhängig voneinander lesen lassen. Zuletzt hängen sie aber doch miteinander zusammen. Sie bilden einzelne Stationen auf dem Weg zu einem umfassenderen Verständnis davon, was Improvisieren für uns bedeutet.¹

Warum das Improvisieren oft falsch verstanden wird

Mit dem Improvisieren ist das so eine Sache. Wenn wir nicht gerade an die Jazzmusik denken, kommt es uns eigenartig vor. Dort scheint man damit viel anfangen zu können. Aber in unserem eigenen alltäglichen Leben? Der Improvisation haftet der Ruf des Beliebigen an, des Halfertigen, nicht ganz Gelungenen. Improvisation verspricht höchstens eine Lösung für den Augenblick, doch im Anschluss muss eine Sache wetterfest gemacht werden.

Wir halten diese Perspektive für falsch. Wir gehen davon aus, dass Menschen sich in vielerlei Hinsicht durchaus auf das Improvisieren verstehen. Sie missverstehen sich aber darin, was dies für sie bedeutet. Sie halten Improvisation überwiegend für etwas, das nur dann erforderlich wird, wenn sie nicht (ausreichend) vorbereitet sind, wenn etwas schiefgeht – oder wenn ein Ereignis unerwartet und urplötzlich eintritt: ein Unfall. Vielleicht benutzt man den Begriff ab und an beim Kochen, doch eher dann, wenn man einen Fehler in der Zubereitung oder das Fehlen einer Zutat auszubügeln hat. In den Künsten setzen wir oft bewusst auf Risiko, darauf, dass etwas anders als geplant verlaufen und so auch schiefgehen könnte: Das erhöht die Spannung und macht einen besonderen künstlerischen Reiz aus.

Dieses Verständnis von Improvisieren wollen wir in Frage stellen, denn wir sollten es überwinden. Um das zu zeigen, müssen wir weiter ausholen.

Beginnen wir mit dem, was normalerweise als Gegenteil des Improvisierens verstanden wird. Für das Gegenteil haben wir viele Ausdrücke: komponieren, sich sicher sein, über verlässliche Fähigkeiten verfügen, vernünftig sein, aus festen Grund-

sätzen und Strukturen heraus und nach wohlüberlegter Planung handeln, eine bestimmte Strategie verfolgen. Mit Ausdrücken dieser Art wird nach landläufiger Meinung auch das Besondere beziehungsweise das Ziel des menschlichen Lebens angesprochen. Die Besonderheit des Menschen liegt, so scheint es, darin, dass er sich in seinen Fähigkeiten und seinen Möglichkeiten absichert und Festigkeit gewinnt.

Der griechische Philosoph Platon (um 428–347 v. Chr.) entwickelte in seinen Dialogen ein Programm der Erinnerung an Urbilder, die dem Menschen Stabilität verleihen sollen. Dabei erkennt er das Grundproblem menschlicher Existenz in der Flüchtigkeit all dessen, was uns umgibt. Die Welt und die Umstände, in denen wir uns befinden, ändern sich von Tag zu Tag und sogar von Moment zu Moment. In dem, womit wir konfrontiert sind, findet sich keinerlei Konstanz. Unsere Existenz ist umgeben von flackernden Schatten, wie sie in Platons Gleichnis vor den Höhlenbewohner*innen an die Wand geworfen werden. Nicht nur Platon hat aus dieser Grundsituation der menschlichen Existenz heraus den Schluss gezogen, der Mensch habe aus sich heraus für Verlässlichkeit und Festigkeit zu sorgen. Er muss sich an Bestimmungen halten können, die ihm Sicherheit geben. Diese Bestimmungen liegen entweder, wie Platon denkt, jenseits unserer Sinnenwelt oder sie müssen, wie in der Neuzeit immer wieder behauptet, vom Menschen selbst entwickelt werden.

Dieses Bild des Menschen wurde in der Aufklärung und dort von seinem wichtigen Vertreter Immanuel Kant (1724–1804) bekräftigt. Versteht Kant Aufklärung als den »Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit«, so begegnet er dieser Unmündigkeit damit, das menschliche Tun durch selbstgesetzte Regeln zu stabilisieren. Dies soll dadurch geleistet werden, dass man das eigene Handeln an Regeln orientiert, die für alle gelten können. Der entsprechende kate-

gorische Imperativ lautet (in einer seiner Formulierungen): »[H]andle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde.«² Es gilt, eine Gesetzgebung der bzw. durch Vernunft zu realisieren.

Was im abendländischen Denken so prominent vertreten wurde, bestimmt das Selbstverständnis von Menschen weit über diesen Kontext hinaus. Prägend wurde der Gedanke, dass das Ziel des menschlichen Lebens in Selbststabilisierung liegt. Und genau dieser Gedanke ist mit einem bestimmten Verständnis des Improvisierens verknüpft. Vielen ist Improvisieren verdächtig und darf nur dann durchgeführt werden, wenn die Selbststabilisierung in bestimmten Momenten und in Bezug auf spezifische Umstände nicht greift.

Denken wir zum Beispiel an die Medizin: Fragt man Chirurg*innen, ob sie improvisieren, dann werden einige sicher die Frage empört zurückweisen. Wer seine Materie beherrscht, der muss nicht improvisieren. Er weiß genau, was er tut. Aber stimmt das? Wodurch zeichnet sich etwa eine Chirurgin aus, die ihr Metier beherrscht und die über viel Erfahrung verfügt? Offensichtlich dadurch, dass sie auch mit schwierigsten Situationen umzugehen vermag.

Es ist charakteristisch für unsere menschliche Existenz, dass wir mit Unsicherheiten umgehen lernen und sie für uns produktiv machen können. Wir können Unsicherheiten sogar dezidiert suchen und tun dies auch oft. Dafür haben wir improvisatorische Fähigkeiten entwickelt.

Mit diesen Fähigkeiten ist ein zeitlicher Aspekt verbunden, der sich von der Wortgeschichte her erschließen lässt. Das Wort Improvisation kommt aus dem Italienischen (also nicht aus dem Lateinischen, wie man vielleicht denken mag). Das italienische *improvvisare* (aus dem Stegreif agieren) ist ein Verb, das von *improvviso* (unerwartet, unvorhergesehen, unvermutet) abgeleitet ist. *Improvviso* lässt sich wiederum auf das lateinische

Verb *providere* (vorhersehen) und die mit ihm zusammenhängende verneinende Form des Partizip Perfekt Passiv *improvisus* (unerwartet, unvorhergesehen) zurückführen. Improvisieren ist also ein unvorhergesehenes Tun, das auf die Zukunft verweist. Es stellt aus sich heraus die Frage, was man mit ihm anfangen kann.

Das Substantiv *Improvisation* lenkt den Blick stärker auf das Ergebnis. Doch wenn wir beim Verb bleiben, wird die offene Struktur deutlicher. Wer etwas Unvorhergesehenes tut, ist auf die Zukunft hin orientiert, in der sich entscheiden wird, was die Mitwelt aus dem Angebot macht.

Leicht gewinnt man den Eindruck, dass all das, was von normaler Funktionalität und Beherrschung abweicht, als »improvisiert« bezeichnet wird. Ein markantes Beispiel dafür sind die sogenannten »improvisierten Sprengfallen«, »improvised explosive devices« (IEDs), eine Art der Landmine. Ein scheinbar arglos zurückgelassener Turnschuh beispielsweise kann sich als eine solche Waffe erweisen. Ihre Herstellung erfordert die strikte Einhaltung eines Planes; dass dabei zur Tarnung unkonventionelle Bausteine verwendet werden, widerspricht ihrer Funktionalität nicht. *Improvisation* ist dabei nicht im Spiel. Hier wiederholt sich in zugespitzter Weise das bereits angesprochene Missverständnis: *Improvisieren* gilt als Abweichung vom beherrschbaren Normalfall. All das, was nicht in das Bild geregelter Abläufe und Gegenstände passt, gilt als improvisiert. Damit aber wird das *Improvisieren* falsch verstanden.

Dieser Essay plädiert dafür, dass wir unser Selbstverständnis ändern sollten. Wir verstehen uns als menschliche Wesen nur dann richtig, wenn wir uns von Fähigkeiten her begreifen, die es uns erlauben, unvorbereitet zu sein und im Ungewissen zu agieren. Es geht um Fähigkeiten, mittels deren wir uns auf Situationen, mit denen wir nicht gerechnet haben, vorbereiten. Für solche Fähigkeiten spielen Regeln – zum Beispiel guter chi-

rurgischer Praxis – zweifelsohne eine wichtige Rolle. Doch werden wir mittels dieser Regeln allein keine Selbststabilisierung erreichen. Zu ihr gelangen wir erst dann, wenn die Regeln in Verbindung mit denjenigen Vermögen stehen, die es uns erlauben, dort weiterzukommen, wo alle eintrainierten Abläufe uns nicht mehr weiterhelfen.

Beziehen wir uns noch einmal auf das Bild Platons: Es ist richtig, dass gerade die natürlichen Umgebungen, in denen wir leben, uns mit stetem Wandel konfrontieren. Wenn wir uns gegen den Wandel stabilisieren, erreichen wir nur, dass wir den Kontakt zu dem, was uns umgibt, verlieren. Wollen wir diesen Kontaktverlust vermeiden, müssen wir die Instabilität dessen, was uns umgibt, anerkennen und für uns produktiv machen. Das schaffen wir durch improvisatorische Fähigkeiten, die die Grundlage für die produktive Form von Stabilisierung abgeben, die wir erlangen können.

Die Plausibilität dieses Gedankens können wir uns vor Augen führen, wenn wir an Krisensituationen denken. Gerät die Welt – wie in der Corona-Pandemie – aus der Bahn, werden wir nicht mit der Situation zurechtkommen können, wenn wir ausschließlich auf feste Schemata setzen. All die Zusammenhänge gesellschaftlichen Lebens, die fixiert sind, geraten in einer solchen Situation in größere Schwierigkeiten. Die Bereiche und Institutionen hingegen, die darauf eingestellt sind, sich immer wieder aus sich selbst heraus zu verändern, werden deutlich besser zurechtkommen.

Verwaltungsapparate und Unternehmen der Dienstleistungsbranche geben charakteristische Beispiele ab. Während Erstere angesichts unerwarteter Herausforderungen vielfach nicht von den etablierten Abläufen und Routinen abweichen können und in Untätigkeit verfallen, haben sich Letztere grundsätzlich darauf eingestellt, schnell auf sich verändernde wirtschaftliche Situationen reagieren zu können. Die vielfältige

Verwendung des Improvisationsbegriffs in neuerer Literatur zur Unternehmensführung dokumentiert dies eindrücklich.

Wenn wir also in dieser Weise unser Selbstverständnis korrigieren, müssen wir auch den fehlgeleiteten Begriff der Improvisation überwinden, der mit dem falschen Selbstverständnis verbunden ist, das auf eine alle Kontingenzen abwehrende Form von Festigkeit setzt. Warum ist dies Verständnis von Improvisation unzureichend? Zwei Aspekte sind entscheidend:

Erstens beruhen Improvisationen auf komplexen Vorbereitungen, auf einem Erwerb besonderer Fähigkeiten. Gerade wenn wir – aus Sicht unseres problematischen Selbstverständnisses – alltäglich zum Improvisieren gezwungen sind, brauchen wir solche Fähigkeiten. Sollten uns die richtigen Materialien oder Werkzeuge für eine handwerkliche Aufgabe oder die passenden Zutaten für ein Kochrezept fehlen, kommen wir nicht weiter, wenn wir nur über ein eng umrissenes Set von Handgriffen verfügen. Wir müssen Fähigkeiten entwickeln, die es uns erlauben, auch unbekannte Wege zu gehen.

Und weiter beim Kochen: Eine Köchin, die viel Erfahrung hat, wird bei unerwarteten Problemen mit den Zutaten anders zurechtkommen als jemand, der nur selten und ohne größeren Enthusiasmus kocht. Die Köchin kann besser improvisieren. Das liegt daran, dass sie über weiter entwickelte Fähigkeiten des Improvisierens verfügt. Dass die Fähigkeiten bei ihr weit entwickelt sind, heißt aber nicht, dass sie bei einem Alltagskoch nicht auch vorliegen könnten. Alles Kochen beruht auf improvisatorischen Fähigkeiten. Aus diesem Grund ist die Gleichung aus mangelnder Vorbereitung und Planung folgt Improvisation grundfalsch. Auch den kleinen und großen Improvisationen unseres alltäglichen Lebens wird diese Gleichung nicht gerecht.

Man nimmt anscheinend an, dass Improvisationen letztlich nur in Situationen zustande kommen, in denen es an Möglich-

keiten beherrschten Vorgehens fehlt. Damit ist der Gedanke verknüpft, dass Improvisieren eine *Art trial and error* sei. Wo improvisiert werden muss, kann etwas genauso gelingen, wie es immer auch schiefgehen kann. Umgekehrt wird dadurch (fälschlich) nahegelegt, dass nur dort, wo wir nach festen Regeln vorgehen, etwas gelingen kann. In der Improvisation hingegen soll gelten: Es kann gut gehen – oder auch nicht.

Die These, das Improvisieren sei grundsätzlich nicht abgesichert, zeigt noch einen anderen wichtigen Punkt. Es sieht so aus, als entstehe im Improvisieren etwas gewissermaßen aus dem Nichts heraus, als komme es zu einer *creatio ex nihilo*. Aber Improvisationen kommen nicht aus dem Nichts. Wer keine improvisatorischen Fähigkeiten erworben hat, kann in unerwarteten Situationen nicht bestehen.

Wenn man beim Kochen auf ein fest umrissenes Set der Kombination von Zutaten eingeschränkt ist, dann bleibt einem im Falle einer fehlenden Zutat einfach kein Spielraum. Das gilt ähnlich in der Chirurgie. Wer auf bestimmte Handgriffe festgelegt ist, der kann nicht reagieren, wenn diese Handgriffe nicht anwendbar sind. Kurz: Das Improvisieren kommt nicht aus dem Nichts, sondern beruht auf Erfahrung, Geistesgegenwart und eintrainiertem Vorgehen.

Das bringt uns zum zweiten Aspekt, den es in Bezug auf Improvisationen zu revidieren gilt. Improvisationen gelten als ein regelloses Tun.

Aber das sind sie nicht. Ganz offenkundig wird dies in den Künsten. Wenn im Jazz, im Tanz oder im Theater improvisiert wird, dann sind immer Regeln im Spiel, die entweder im Voraus verabredet worden sind oder die – mehr noch – im Zuge des Improvisierens selbst etabliert werden. Die Regeln können sich auf wenige Punkte beschränken, sie können sich auch darin zeigen, bestimmte Vorgehensweisen oder Formen auszuschließen. In künstlerischen Improvisationen (auch im Free

Jazz) ist nicht einfach alles zulässig. Und mehr noch: Diese Improvisationen macht gerade aus, dass die Improvisierenden in ihrem Zusammenspiel neue Regeln entwickeln und fortführen. Es bedarf dazu keiner expliziten Verabredungen.

Doch auch jenseits der Kunst unterliegen Improvisationen Regeln. Wenn mir zum Beispiel die richtige Schraube fehlt, um zwei Holzstücke zu verbinden, dann kann ich nicht einfach irgendetwas anderes machen. Ich bin in meinem Improvisieren an mein Ziel gebunden, eine funktionierende Verbindung herzustellen. Auch in einer Mahlzeit kann ich das fehlende Gewürz nicht einfach irgendwie ersetzen. Ich sollte am Ende etwas realisieren, das geschmacklich überzeugend ist.

Hinter der engen Bindung des Improvisierens an Regeln verbirgt sich ein entscheidender Aspekt: Alles Improvisieren ist in Handlungskontexte eingebunden. Wo nicht gehandelt wird, kann auch nicht improvisiert werden. Handeln ist ein zielorientiertes Tun. Sowohl beim Kuchenbacken als auch bei einem Vertragsschluss wird ein gewisses zukünftiges Ziel verfolgt. Im einen Fall handelt es sich um das zu erreichende Ergebnis des Backens, den Kuchen; im anderen Fall um die vertragliche Bindung, die man eingeht. Wo Ziele verfolgt werden, kann es wichtig werden, zu improvisieren, wie auch im Falle der bereits angeführten Beispiele: Sollten die richtigen Materialien für den Zusammenbau des Schranke nicht verfügbar sein, muss man sich anderweitig zu helfen wissen. In diesem Fall ist man an dem Ziel orientiert, den Schrank so aufzubauen, dass der Schrank den Erwartungen an seine Funktion gerecht wird. Und wenn die Beschaffenheit des Körpers, auf die man beim Operieren trifft, anders ist, als man es kennt, sind Fähigkeiten entscheidend, mit diesen neuen Vorgaben umzugehen.

Im Gegensatz zu einem solchen Handlungskontext, in dem Improvisieren durchaus Leben retten kann, ist die Nützlichkeit des Improvisierens in seinen elaborierten künstlerischen For-

men nicht so offensichtlich. Was sollte auch durch eine Jazz- oder eine Tanz-Improvisation realisiert werden? Doch auch in diesem Fall kann man das Ziel klar bestimmen: Es handelt sich um guten Jazz oder guten Tanz. Wer mit anderen in einem Jazzquartett improvisiert, will gelungene Jazzmusik hervorbringen. Insofern liegt auch hier ein Handeln unter bestimmten Vorgaben vor und nicht etwas, das man als bloße spielerische Aktivität bezeichnen könnte. Es geht im Improvisieren nicht nur um eine Aktivität um der Aktivität willen. Und ebenso wenig um ein zielloses Geschehen.

Setzt man dem Improvisieren beherrschte und geplante Tätigkeit gegenüber, könnte man auf den Gedanken kommen, Improvisieren gelinge dann am besten, wenn der Improvisierende nicht durch Regeln eingeschränkt wird, er sich nicht beherrschen muss, sondern frei und unbeherrscht agieren kann. Sie erscheint als etwas, das aus natürlichem Vermögen heraus zustande kommt. So ist auch mit dem Gedanken geliebäugelt worden, die natürliche Evolution als ein improvisatorisches Geschehen zu begreifen. Doch die Natur improvisiert nicht, da sie kein Ziel verfolgt. In ihr waltet blindes Geschehen. Improvisationen aber verlaufen nicht blind (auch wenn Improvisierende vielfach nicht Rechenschaft darüber ablegen können, wie genau sie etwas warum getan haben), da sie grundsätzlich mit Zielen verbunden sind, um die es im improvisatorischen Handeln geht.

Insofern müssen wir lernen, Improvisieren nicht aus einem Gegensatz zur beherrschten Tätigkeit heraus zu verstehen. Improvisieren ist, so könnte man sagen, eine andere Art beherrschter Tätigkeit, ein kontrollierter Kontrollverlust. Beherrschung ist in der Improvisation nicht an festgelegte, stabile Regeln gebunden. Vielmehr liegt die Beherrschung der Improvisation in der situativen Veränderung von Regeln und einem gelingenden Antworten auf etwas, mit dem man nicht gerech-

net hat. Dieses Unerwartete kann sich in unterschiedlichen Dringlichkeiten zeigen, vom unerwarteten Akzent des Schlagzeugers in einer Jazzperformance³ bis zu der lebensbedrohenden Explosion eines Sauerstofftanks wie beim Flug der Apollo 13 (wir kommen darauf zurück; s. S. 51 f.).

Wenn wir unser Verständnis des Improvisierens entlang dieser vorbereitenden Überlegungen revidieren, dann öffnen wir uns Spielraum für ein neues Selbstverständnis. Wir sind Lebewesen, die Fähigkeiten des Improvisierens entwickelt haben. Mittels dieser Fähigkeiten gelingt uns etwas Einzigartiges: Wir können etwas, was uns unverhofft widerfährt, für uns produktiv machen. Wir unterscheiden uns diesbezüglich nicht von den »Expert*innen«, an denen wir die Kunst des Improvisierens bewundern. Wir erleiden Unvorhergesehenes nicht einfach nur und verbleiben in Schockstarre, sondern können uns im improvisierenden Problemlösen weiterentwickeln.

Wir werden im weiteren Verlauf dieses Essays unterschiedlichste Kontexte des menschlichen Lebens und der für es relevanten gesellschaftlichen Praktiken auf die Bedeutung des Improvisierens in ihnen beleuchten. Damit wollen wir weitere Teile des Puzzles finden und zusammensetzen, das am Ende ein neues Verständnis des Improvisierens und seiner Bedeutung für den Menschen zeigen wird.

Improvisieren im Jazz und darüber hinaus

Was ist Improvisation? So lautet die für unsere Überlegungen grundlegende Frage. Was läge näher, als mit ihr beim Jazz anzusetzen – und bei jemandem, der sich damit ohne jeden Zweifel auskennt, bei Keith Jarrett (*1945)? Viele würden ihn sicher gerne nach seinem Verständnis von Improvisation fragen, beispielsweise einige der mehr als vier Millionen, die in physischer Form das Werk besitzen, das zumindest quantitativ wie ein Olymp aus seinem umfangreichen Œuvre herausragt: »The Köln Concert«, der Mitschnitt aus der Kölner Oper vom 24. Januar 1975, in dem der Pianist eine gute Stunde lang improvisiert. Das Album avancierte zum bestverkauften Piano-Solo-Album aller Genres.

»Wie machst du das?«

»Was?«

»Aus dem Nichts heraus spielen.«

Das ist der Beginn eines kurzen Dialoges Ende der 1960er Jahre in einem amerikanischen Jazzclub. Bevor es einem Musiker gelingt, Jarrett in seine Band zu holen, richtet er diese Frage an ihn – er selbst ein Musiker, der zu diesem Zeitpunkt schon über eine zwei Jahrzehnte umfassende und bedeutende Improvisationspraxis verfügt: Miles Davis (1926–1991). Miles Davis also fragt Keith Jarrett. Und der sagt: »Ich mach's einfach!«

Viele Jahre später, als er sich selbst erneut diese Frage vorlegt, weiß Jarrett noch immer keine befriedigende Antwort zu geben: »Ich habe keine Ahnung, wie der »spontane Komponist« sein Material erzeugt oder wie der »freie Improvisator« frei bleibt.«¹

So oder ähnlich beschreibt sich die Jazzszene selbst, indem sie ihr oft genanntes, auffälligstes Kennzeichen feiert: die

spontane Erfindung aus dem Moment heraus, ohne erkennbare Vorbereitung, also die Improvisation. Und es bedürfte vermutlich keines großen Aufwandes, um diese Selbstschätzung auch extern, im Rahmen einer repräsentativen Umfrage zu bestätigen: *Der Ort der Improvisation ist der Jazz. Selbst wer die Musik nicht mag, wird sich dieser Zuschreibung nicht verweigern (vielleicht ist das Improvisieren sogar der Grund für die Abneigung).*

Was aber macht Improvisation im Jazz aus? In der Jazzwelt finden wir Stimmen, die eine Musik schon dann für »Jazz« halten, wenn sie wissen, dass sie improvisiert ist. Sie überhören, dass andere Parameter, zum Beispiel die rhythmische Eigenschaft »swing«, in weitaus höherem Maße als Alleinstellungsmerkmal taugen; und sie übergehen große Teile seiner Geschichte, nämlich die Zeit vor dem Modern Jazz bzw. vor dem Beginn des Bebop in den frühen 1940er Jahren. Davor, im New Orleans Jazz, wurde wenig improvisiert, und auch für die Ära des Swing etwa in den Big Bands von Paul Whiteman (1890–1967), Tommy Dorsey (1905–1956) und Benny Goodman (1909–1986) hatte das Improvisieren bei weitem nicht die Relevanz wie in späteren Jazzstilen.

Der Musikwissenschaftler Björn Heile analysierte in dieser Hinsicht Videos von Tourneen des Duke Ellington Orchestra in den Jahren 1969 und 1971; er entdeckt darin wenig Spontaneität und ganz überwiegend Routine; so greift er heraus, dass beispielsweise der Trompeter 1971 (Cootie Williams, 1911–1985) in »Take the A-Train« ein Solo spielt, das sich nur marginal von dem seines Vorgängers 1941 im selben Stück unterscheidet (Ray Nance, 1913–1976, der seinerseits seine Soli jeweils Note für Note wiederholen konnte). Ellingtons (1899–1974) Praxis, folgert Heile, sei »weitgehend inkompatibel mit dem Jazz-Mythos«, und wundert sich, »warum ein Element des Jazz, Improvisation, das wesentlich zu manchen seiner Formen gehört,

zum Hauptunterscheidungsmerkmal eines ganzen Genres stilisiert wurde«. Kurz: Nur der Jazz selbst habe »Improvisation in den Rang einer Ideologie gehoben«.²

Dieses Urteil soll die kreativen Leistungen von Legionen von Jazzmusiker*innen nicht entwerten, sondern ist vielmehr als ein Beitrag zu einer Selbstverständigung im Jazzdiskurs zu verstehen, als eine Bestimmung dessen, was den Jazz ausmacht. Man muss nüchtern feststellen: Es gibt Jazz auch ohne Improvisation.

Wir müssen also konstatieren, dass es nicht weiterführt, Improvisieren mit Jazz zu identifizieren. Zudem werden dem Improvisieren, konkret: dem Solist*innentum, im Jazz klar definierte Räume zugewiesen. Dort spielt sich Improvisation ab; sie lediglich mit minimalen Variationen oder vorformulierten bzw. »scripted solos« auszugestalten, gilt inzwischen als unpassend. Jazz-Komponist*innen (die es heute in zunehmendem Maße gibt) weisen solche Räume ausdrücklich auch deshalb aus, weil in ihnen kreative Lösungen möglich sind, die sich im Rahmen einer Komposition nicht erzielen lassen.³ Eines der tragenden ästhetischen Prinzipien des Jazz, eine eigene Stimme zum Ausdruck zu bringen, findet auch hier seinen Niederschlag.

Allerdings ist es nicht immer leicht, dort, wo sich Improvisationen ereignen, diese überhaupt als solche zu erkennen, das Neue an ihnen wahrzunehmen. Das bloße Hören einer Performance führt oft nicht weiter. Viele reagieren mit völliger Überraschung: Man habe nie und nimmer gedacht, der Anfang des »Köln Concert« sei spontan entstanden. Und mindestens ebenso oft fragen bei Jazzkonzerten noch Unerfahrene, ob das Solo, das gerade in hohem Tempo erklingt, improvisiert oder vorher notiert worden sei, also memoriert werde. Ohne eine große Vertrautheit mit dem jeweiligen Genre kann man solche Fälle nicht halbwegs verlässlich beurteilen.

Vieles in einer Jazz-Performance ist geregelt. Zu den Konventionen, die dabei im Spiel sind, gehört, dass eine Musikerin für ein Solo mitunter an ein gesondertes Mikrofon tritt, dass andere Bandmitglieder sie in dieser Zeit begleiten oder gar – bei einem Schlagzeugsolo – an den Bühnenrand wechseln oder dass die Bandleaderin nach einem Solo das Publikum durch Nennung des Namens der Solistin zu animieren versucht, zu applaudieren.

Auch aus der Perspektive des Hörens sind vielfältige Konventionen im Spiel. Denn auch diejenigen, die die Musik rezipieren, wirken an ihrem Entstehen mit: Eine Hörerin hat Erwartungen an den Fortgang einer Musik (ohne diese würde sich für sie kein spannungsreicher Musikgenuss ergeben). Doch kann sie zu keinem Zeitpunkt einer Performance das Wissen des Saxophonisten über den nächsten Moment teilen. Auch wenn Letzterer selbst in vielen Momenten des Spielens dessen Zustandekommen unklar sein mag (was oft mit dem Begriff »Flow« erklärt wird, auf den wir noch zurückkommen), so sind seine Intentionen niemals deckungsgleich mit denen seiner Zuhörer*innen.

Dass eine Hörerin mit ihren Erwartungen das prägt, was sie hört, wurde vielfältig belegt. So hat beispielsweise Clément Canonne (*1980) in einer Hörstudie auf ein und dasselbe Musikstück (»frei improvisiert« von Klarinette und Saxophon) sehr unterschiedliche Bewertungen erhalten, je nachdem, ob er vorher angekündigt hatte, es handele sich um komponierte oder improvisierte Musik.⁴ Im Falle der Ankündigung, es folge eine Komposition, sei das Stück als strukturelle Einheit wahrgenommen worden, wohingegen die Ankündigung einer Improvisation dazu geführt habe, dass man einen Fokus auf das interaktive und dynamische Moment der Musik gelegt und sie entsprechend beschrieben habe.

Das aktive Mitwirken der Zuhörer*innen wird unter ande-

rem in Bildern beschworen, in denen Musiker*innen sich mit ihrem Publikum sozusagen »auf Ohrenhöhe« wähen. Keith Jarrett potenziert diese Vorstellung, indem er schreibt:

Wenn Sie diese Musik hören, dann wissen Sie ganz genau so viel wie wir über den nächsten Moment. [...] Der einzige Unterschied zwischen Ihnen – als Zuhörer – und dem Trio [mit Gary Peacock, 1935–2020, und Jack DeJohnette, *1942, Anm. d. A.] ist, dass wir es sind, die physisch in das Unbekannte vorstoßen müssen.⁵

Hier wird noch ein wichtiges Kennzeichen sowohl des Jazz als auch des Improvisierens sichtbar: Der Unterschied zwischen Produktion und Rezeption ist verwischt. Wer produziert, muss zugleich auf andere hören; er ist – so Aaron Berkowitz – beides, »Schöpfer und Zeuge«⁶. Stellen Sie sich einen Saxophonisten vor, der in einem Quartett einfach nur so vor sich hin spielt, ohne etwas von den anderen mitzubekommen. In diesem Fall wird schwerlich eine gelungene Improvisation herauskommen. Derjenige, der in einer Improvisation aktiv ist, muss immer auch zugleich all das wahrnehmen, was um sie oder ihn herum geschieht.

Das Zusammenspiel von eigener Aktivität und dem Hören auf andere weist uns auf den sozialen Charakter der Jazz-Musik. Der Jazzdiskurs betont immer wieder die interaktive und kommunikative Dimension, die sich als eine Struktur wechselseitigen Herausforderns und Aufeinander-Antwortens erläutern lässt. Entsprechend hat es auch Vorschläge gegeben, den Jazz als soziales Modell auch für außermusikalisches Handeln zu begreifen. Am improvisatorischen Zusammenspiel soll abzulesen sein, wie man erfolgreich miteinander zusammenarbeitet – und das beschränkt sich natürlich nicht nur auf Jazz. Der soziale Charakter des Improvisierens findet sich überall

dort, wo es, in welcher Form auch immer, zu Improvisationen kommt. Improvisation ist kein Alleinstellungsmerkmal des Jazz.

Ein möglicher Versuch, das Improvisieren allein vom Jazz her zu bestimmen, gestaltet sich schon aus dem Grund schwierig, dass es in vielen Musik-Kulturen der Welt vorkommt – und auch in der Klassischen Musik durchaus präsent ist. In der abendländischen Musik wurde es bis ins 19. Jahrhundert hinein regelmäßig praktiziert (man denke etwa an das Generalbass-Spiel im Barock oder an improvisierte Kadenzten in Solo-Konzerten). Spätestens mit der sogenannten Aleatorik in der Neuen Musik (also durch die Anwendung geplanter Zufallsoperationen, die sowohl in der Komposition als auch in der Interpretation verankert sein können) kehrte es im 20. Jahrhundert wieder, und in der Kirchenmusik ist es nie verschwunden. Die öffentliche Praxis des »klassischen« Improvisierens in Konzertsälen ist heute eher marginal, entfaltet aber, wie unter anderem das Beispiel der Pianistin Gabriela Montero (*1970) zeigt (s. S. 56 f.), durchaus Anziehungskraft.

Wertschätzung genießt die Improvisation in der Klassischen Musik auch in ihren voröffentlichen Momenten, im Prozess des Komponierens. So stünden, sagt der Dirigent Wilhelm Furtwängler (1886–1954), »die großen musikalischen Meisterwerke [...] in weit höherem Maße, als gewöhnlich angenommen wird, unter dem Gesetz der Improvisation«. ⁷ Viele Werke entstanden, wie man von Bach, Mozart und Beethoven sowie ganz besonders von Chopin weiß, aus Improvisationen heraus. Die »der Niederschrift zugrunde liegende Improvisation«, stellt Furtwängler zufolge sogar oft »den Kern des Schöpfungsprozesses dar«. ⁸ Das ist zweifelsohne eine Stilisierung des Schaffensprozesses, die von einseitigen genieästhetischen und romantischen Idealen geleitet sein dürfte.

Mit Blick auf Klassische Musik wollen einige das Improvisie-

ren noch an einem weiteren Punkt verorten, und zwar in der Aufführung von Musik. Auch wenn es wichtig sei, die Grenze zwischen im engeren Sinn improvisierten Darbietungen – wie zum Beispiel beim improvisierten Choralvorspiel in der Kirche – und der Aufführung notierter Musik nicht zu verwischen, weise demnach doch auch jede Aufführung improvisatorische Momente auf. Das Erfordernis der Gestaltung aus dem Augenblick heraus liegt unter anderem darin begründet, dass keine Partitur (egal wie ausgefeilt die Notation ist) bis ins letzte Detail regelt, wie die Musik genau zu realisieren ist, und dass Aufführungen sich sowohl wegen der Ausführenden als auch aufgrund des Publikums sowie der räumlichen Gegebenheiten voneinander unterscheiden.

Entsprechend heißt es bei dem Sozialphilosophen Alfred Schütz (1899–1959): »Es gibt keinen prinzipiellen Unterschied zwischen der Performance eines Streichquartetts und den Improvisationen bei einer Jazz-Session von versierten Jazzspielern.« ⁹ Stimmt das? Wer spontan das Alban Berg Quartett und eine historische Jam-Session aus den 1940er Jahren in einem der Clubs auf der 52. Straße in New York City (in denen ein »Stück« über Stunden dauern konnte) in diesem Sinne zusammendenken und -hören will, wird die von Schütz gezogene Verbindung für abwegig halten.

Denn worüber sprechen wir, wenn wir auf der einen Seite über ein Streichquartett und auf der anderen Seite über eine Jazzcombo sprechen? Im ersten Fall geht es – unabhängig davon, welches Repertoire es vertritt – um ein Ensemble, dessen Spielpraxis sich dem Notentext verpflichtet, von dem es sich nicht spontan abkehren darf. Die offenkundigen Unterschiede in den Aufführungen ein und desselben Ensembles auch bei ein und demselben Werk lassen sich aber mit dem Begriff der Interpretation gut greifen. »Eine Interpretation erfolgt *von* einem Stück, eine Improvisation erfolgt *über* ein Stück.« ¹⁰ Auch

wenn man improvisatorische Aspekte der Interpretation notierter Musik nicht bestreiten muss, bestehen doch grundlegende Unterschiede zum Improvisieren im Jazz.

Doch was ist mit einem Jazz-Ensemble überhaupt gemeint? Das Spektrum der Auffassung, was Improvisation sei, ist immens zwischen einer New Orleans Band über ein Mainstream-Quintett bis zu einem frei improvisierenden Ensemble, das zwar ohne Absprache und Repertoireplan eine Bühne betritt, aber auch nicht beliebig aufspielt (neben vielen Freiheiten kennt es nämlich auch etliche »Verbote« beispielsweise in Bezug auf tonale Zusammenhänge).

Der Jazz, so könnte man in ironischer Überspitzung sagen, ist immer auch sein Gegenteil. Viele unterschiedliche Jazzstile verbindet miteinander die Erwartung, vielfach auch das Gebot, dass improvisiert wird. Was sie voneinander trennt, sind die unterschiedlichen Freiheitsgrade des Improvisierens. Aber selbst da, wo sie notierter Musik sehr nahekommen, beispielsweise in modernen Jazz Big Bands, wo die Räume für Improvisation eng und durch die Form, eine bestimmte Taktzahl oder einen harmonischen Rahmen festgelegt und auf einzelne Musiker*innen beschränkt sind, ist der Toleranzraum für spontanes Gestalten prinzipiell größer als in den allermeisten Gattungen in der abendländischen Musik.

Dies gilt im Jazz auch dann, wenn es um Standards, also um bekannte Stücke geht, die als Grundlage zur Improvisation dienen können. Standards sind ein wesentliches, wenn auch kein allumfassendes Element des Jazz. An ihnen lässt sich einiges über das lockere Verhältnis zwischen den Vorgaben aus einer Komposition und ihrer improvisatorischen Aktualisierung ablesen. Standards sind die *lingua franca* des Jazz: Songs, meist aus den 1930er bis 1960er Jahren, aus Broadway Shows, Revueschlagern, aber auch Jazz-Kompositionen, die viel gespielt werden.¹¹

Gerade weil ein bestimmtes Repertoire vielen vertraut ist und weil sich der Abstand zu den »Originalen« individuell bestimmen lässt, versuchen sich viele an Standards, um die Kraft der eigenen gestalterischen Phantasie zu demonstrieren. Wohl gemerkt, nicht alles dabei entsteht spontan, aus dem Moment heraus. Eine der originellsten, aber auch abweichendsten Methoden, das »arranging the hell out of something« (übersetzt etwa: »etwas gegen den Strich bürsten«) des britischen Jazzpianisten Django Bates (*1960), besteht, wie der Begriff nahelegt, darin, ein Stück so umzugestalten, dass das Ergebnis von einer eigenständigen Komposition kaum zu unterscheiden ist.

Der Jazz ist zwar in seiner Vielgestaltigkeit nicht vom Improvisieren zu trennen. Doch hat sich – nicht zuletzt auch durch den Seitenblick auf die Klassische Musik – gezeigt, dass das Improvisieren seinerseits vielgestaltig ist und in seiner Vielgestaltigkeit über den Jazz hinausgeht. Was macht also das Improvisieren jenseits des Jazz aus?

Verhältnisse dazu, dass sie sich in keinerlei Hinsicht Gehör verschaffen können. Das Recht kann ganz im Gegenteil dazu verwendet werden, um Machtstrukturen zu zementieren. Machtgefälle und nicht zuletzt ein aus ihnen resultierendes Fehlen von Anerkennung prägen gesellschaftliche Wirklichkeiten.

Doch gerade aus dem Grunde, weil dies so ist, ist die improvisatorische Dimension des Rechts in Kämpfen um gesellschaftliche Partizipation entscheidend. So sind unter anderem improvisatorische Aspekte in Praktiken zivilen Ungehorsams wichtig dafür, hegemoniale Strukturen zu durchbrechen und Teilnahme zu eröffnen. Bei einer solchen Partizipation geht es immer auch um das Recht. Gerade dort, wo Partizipation verhindert wird, braucht man das Recht, um sie sich zu erkämpfen. Und genau für diese Kämpfe ist die grundsätzliche Struktur entscheidend, dass jede und jeder ihr oder sein Recht von sich aus geltend machen kann. Wer diese Struktur ins Feld führt, mag zwar auf idealistischen Pfaden unterwegs sein, doch gehören diese zur Grundstruktur des Rechts.

Kommen wir an diesem Punkt noch einmal auf das Improvisieren im Allgemeinen zurück. Die zuletzt am Recht entwickelte Möglichkeit von Individuen, etwas von sich aus hervorzubringen, sich eine Stimme zu verschaffen, gilt im Improvisieren generell. Auch für Coltrane oder Evans besteht sie in der gemeinsamen Improvisation mit Davis. Da sich in der Improvisation wie im Recht die Regeln stets weiterentwickeln, steht grundsätzlich jeder und jedem, die oder der beteiligt ist, die Möglichkeit frei, sich einzubringen und von sich aus Impulse für Veränderungen hervorzubringen – auch gerade gegen die Machtstrukturen, von denen auch künstlerische Improvisationen keineswegs frei sind. Improvisationen leben von solchen Impulsen. So lehrt uns das Recht ein wichtiges Element der für alles Improvisieren zentralen Freiheit: Es geht immer darum, von sich aus etwas beitragen zu können.

Die Zeit des Improvisierens und seine Ungewissheit

Fragt man nach der speziellen Zeit des Improvisierens, so liegt eine Antwort besonders nahe: Das Improvisieren ist an das Hier und Jetzt gebunden. Es fordert uns in einem bestimmten Augenblick und ist von Dringlichkeit geprägt. Den Augenblick, in dem wir gehalten sind zu improvisieren, haben wir bis hierher als die Konfrontation mit einem Impuls oder mit Unerwartetem bestimmt. Wir werden von etwas herausgefordert. Und so müssen wir reagieren. Hier und jetzt.

Doch halten wir einen Moment inne. Wird das, was wir bislang entwickelt haben, mit dieser Bestimmung korrekt gefasst? Das Improvisieren macht aus, dass es mit einer einzigen Reaktion nicht getan ist. Wie wir nicht zuletzt mit Blick auf die improvisatorischen Strukturen im Recht gesehen haben, ist die Reaktion ihrerseits immer als ein neuer Impuls zu begreifen, der seinerseits Reaktionen auslöst. Oder erinnern wir noch einmal an das Gespräch: Hier gibt ein Wort das andere. Jede Antwort, mit der man auf eine Frage reagiert, führt zu einer neuen Frage, zu einem neuen, anderen Punkt oder gar zu einem Widerspruch. Es geht immer weiter. Die Improvisation ist ›ongoing‹.

Entscheidend für die Struktur des Improvisierens ist, dass eine einzelne Handlung nicht für sich allein steht. Sie ist immer mit Handlungen verbunden, die auf sie folgen. Für dieses Moment haben wir in den zurückliegenden Teilen immer wieder die Begriffe ›Impuls‹ und ›Antwort‹ gebraucht. Impulse und Antworten sind in allem Improvisieren miteinander verknüpft. Das gilt für Gespräche ebenso wie für Praktiken in der Chirurgie oder der Politik. Wir verstehen das Improvisieren also falsch, wenn wir es an einer einzelnen Reaktion festma-

chen. Angemessener ist der Ansatz, dass im Improvisieren immer unterschiedliche Aktionen (als Impulse und Reaktionen) zusammenhängen.

Die Zeitlichkeit der Improvisation muss aus diesem Grund auf besondere Weise bestimmt werden. Das Improvisieren geschieht nicht primär im Hier und Jetzt. Das richterliche Urteil zeigt dies in aller Deutlichkeit. Das Urteil einer Richterin ist ein improvisatorischer Schritt, der in die Zukunft anderer Urteile weist, die an es anschließen werden (oder auch nicht). Zukünftige Urteile bekommen den Auftrag, zu klären, welche Rolle dem Urteil der Richterin im Rahmen der rechtlichen Praxis zukommt. Dabei hat keines der zukünftigen Urteile allerletzte Gültigkeit. Jedes von ihnen stellt seinerseits einen improvisatorischen Schritt dar, der auf weitere zukünftige Urteile verweist. Was auch immer man improvisierend tut, steht nicht für sich und erschöpft sich daher nicht im Hier und Jetzt.

Die Überlegungen zur Zeitstruktur des Improvisierens lassen sich so zusammenfassen: Jedes Improvisieren ist eine Eröffnung von Zukunft. Knapp gesagt handelt es sich beim Improvisieren also um ein gegenwärtiges (Re-)Agieren, das sich weiteren Reaktionen in der Zukunft aussetzt. Diese Reaktionen, die in der Zukunft auf uns warten, betreffen das Verhältnis des gegenwärtigen (Re-)Agierens zu dem Unerwarteten, das zu diesem Zeitpunkt bereits Vergangenheit ist.

Das klingt kompliziert, so dass wir etwas anschaulicher werden sollten: Wenn eine Improvisierende in einem Jazz-Ensemble einen harmonischen Impuls setzt, mit dem ihre Mitspieler*innen nicht gerechnet haben, dann müssen diese Mitspieler*innen reagieren. Wollen Sie dem Impuls Rechnung tragen, können sie nicht einfach in ihren eigenen eingefahrenen Bahnen fortfahren. Jede Reaktion setzt sich dabei ihrerseits weiteren Reaktionen aus. Erinnern wir uns noch einmal an das, was eine Richterin tut: Sie kann nicht einfach für sich festlegen, dass

ein bestimmtes vorliegendes Urteil in Bezug auf eine Rechtsnorm (wie einen Mord) paradigmatisch ist. Auch wenn sie sich in einem von ihr gefällten Urteil auf dieses andere Urteil als schlechthin entscheidend für die besagte Norm bezieht, muss sie damit rechnen, dass zukünftige Richter*innen die Sache anders sehen. Die Entscheidung, inwiefern sie mit ihrer Einschätzung, dass das andere Urteil tatsächlich einen paradigmatischen Charakter hat, richtig liegt, muss sie anderen überlassen. Kurz: Die Ungewissheit der Zukunft ist entscheidend für den unumgänglich improvisatorischen Charakter ihres Urteilens.

Die Öffnung auf die Zukunft macht das entscheidende zeitliche Moment allen Improvisierens aus. Derjenige, der etwas tut, dessen Bedeutung im Hier und Jetzt feststehen soll, improvisiert nicht. Er macht einfach etwas. Das Improvisieren zeichnet sich demgegenüber dadurch aus, dass in ihm Beiträge zu einer offenen Entwicklung geleistet werden. Es wäre also ein Fehler, wenn man es allein von Augenblick und Gegenwart her verstehen wollte. Die Öffnung auf die Zukunft hin realisiert eine Spannung zwischen Zeitmomenten: eine Spannung zwischen zurückliegendem Impuls und weiteren zukünftigen Reaktionen, eine Spannung zwischen einem Urteil in der Vergangenheit, das ein Vorbild ist, einer gegenwärtigen Weise, an es anzuknüpfen, und zukünftigen Urteilen, die in ihren Reaktionen dazu Stellung nehmen, wie plausibel aus ihrer Sicht die Anknüpfung ausfällt.

Solche zeitlichen Spannungen sind für alles Improvisieren konstitutiv. Mit einem Bild des Improvisationstheoretikers Keith Johnstone (*1933) gesagt: »Der Improvisierende muss wie ein Mann sein, der rückwärtsgeht. Er sieht, wo er gewesen ist, aber er richtet seine Aufmerksamkeit nicht auf die Zukunft.«¹ Doch selbst wenn dieses Bild wichtige Aspekte der Zeitlichkeit des Improvisierens fasst, können wir ihm nicht restlos zustimmen. Richtig ist, dass eine Improvisierende den

Impuls für ihr Agieren aus der Vergangenheit bezieht. Sie befindet sich aber dabei in einem Prozess, erwartet also den Anschluss an ihren Impuls in der Zukunft – obwohl diese Zukunft notwendig ungewiss bleibt und nicht kalkuliert oder berechnet werden kann. Wie genau ein improvisatorischer Impuls aufgegriffen wird, muss offenbleiben.

Erinnern wir uns noch einmal an das Beispiel des Improvisierens bei der Zubereitung einer Mahlzeit. Wenn ich improvisierend bei einem Gericht das Salz weglassen, kann es sein, dass mich das Ergebnis vom Geschmack her nicht zufriedenstellt. Ich könnte zum Beispiel mit anderen Zutaten eine Korrektur versuchen. Jede neue Zutat (etwa Petersilie) stellt mich dann erneut vor die Frage, wie weiter zu (re-)agieren ist. Geht der nun realisierte Geschmack in die richtige Richtung? Wie kann er ergänzt oder korrigiert werden? Was auch immer ich reagierend tue, realisiert eine zeitliche Spannung zwischen einem ursprünglichen Impuls (dem Weglassen des Salzes) und weiteren zukünftigen Reaktionen. Natürlich kann ich auch einfach zum Spaß das Salz bei einem Gericht weglassen. Dann aber improvisiere ich nicht, sondern mache einfach nur irgendetwas (möglicherweise etwas anderes als sonst üblich). In diesem Fall bin ich lediglich im Augenblick unterwegs. Beim Improvisieren geht es jedoch immer um eine Öffnung auf die Zukunft hin.

Die Zeitstruktur des Improvisierens hat eine entscheidende und dem ersten Augenschein nach paradoxe Konsequenz: Die Ungewissheit geht dem Improvisieren nicht voran, sondern wird in ihm erzeugt. Wenn ein Mitspieler auf einen Impuls reagiert, dann ist ungewiss, wie es weitergeht, was die anderen aus dieser Reaktion machen. Durch seine Reaktion setzt sich der Mitspieler der Ungewissheit aus. Wenn das Salz beim Kochen einfach so von mir weggelassen wird, ist nichts ungewiss. Ungewissheit kommt aber ins Spiel, wenn das Weglassen des Salzes improvisierend geschieht.

Anders gesagt: Die Ungewissheit geht nicht von dem Unerwarteten aus, auf das eine Improvisierende reagiert. Die Ungewissheit liegt darin begründet, dass man sich auf andere Reaktionen hin orientiert, die erst noch kommen werden. Sie nimmt davon ihren Anfang bzw. geht davon aus, dass man sich improvisierend auf die Zukunft hin öffnet.

Diese These darf man jedoch nicht zu eng verstehen. Sie fasst den Zusammenhang von Zukunft und Ungewissheit nicht so, wie wir ihn üblicherweise deuten. Wenn ich wissen will, wie das Wetter morgen ist, kann ich mich zwar mit Vorhersagen (auf der Basis von Wetterdaten und Wettermodellen) annähern – ein Moment von Ungewissheit bleibt jedoch immer. In solch einem Fall können wir von einer prognostischen Ungewissheit sprechen. Im prognostischen Sinn ist die Zukunft – zumindest in komplexeren Zusammenhängen – für uns endliche Geister immer ungewiss.

Das wäre jedoch eine andere Ungewissheit als jene, die für das Improvisieren zentral ist. Im Improvisieren geht es nicht darum, dass ich nicht sicher wissen, sondern dass ich nur ungefähr vermuten kann, wie die anderen antworten werden. Vielmehr besteht die Ungewissheit darin, dass ich erst dann genau wissen kann, was meine Reaktion im Rahmen der Improvisation bedeutet, wenn die anderen geantwortet haben werden. Es handelt sich um eine Ungewissheit, die ich im Hier und Jetzt eingehe, die von mir selbst ausgeht. Ich produziere die Ungewissheit, in dem ich etwas mache, das auf die Reaktionen von anderen wartet und durch diese überhaupt erst in seiner Bedeutung bestimmt wird.

Die Ungewissheit in der Improvisation ist also keine Ungewissheit in Bezug darauf, was die Zukunft bringen wird. Es ist eine Ungewissheit, die Improvisierende dadurch herstellen, dass sie etwas Bestimmtes tun, dass sie sich in bestimmter Weise festlegen. Jede Antwort auf einen Impuls ist in diesem

Sinn eine Festlegung, die ihrerseits als Impuls funktioniert und dadurch Ungewissheit begründet. Was habe ich mit meiner Antwort im Lichte einer Praxis, in der ich mit anderen zusammen interagiere, tatsächlich gemacht? Mit dieser Frage übergebe ich mich anderen, mit denen ich improvisiere – ob real in einem Ensemble oder auch über lange Distanzen und Zeiträume hinweg wie in der juristischen Praxis. Die Ungewissheit in Bezug auf die Zukunft besteht in der Improvisation nicht einfach so. Sie muss vielmehr eingegangen werden.

Diese Stellung der Ungewissheit hat noch eine weitere paradoxe Konsequenz: Eine Improvisation ist strenggenommen niemals fertig. Zweifelsohne lassen sich Improvisationen beenden, und dies kann zum Teil erfolgreich gelingen (denken wir zum Beispiel an die Aufteilung der *Soli* in vielen Jazzstilen auf die Chorus-Folgen eines Stückes). Doch kann jede Improvisation – nicht nur im Jazz, sondern auch im Management, im Gericht oder beim Fußball – wieder aufgegriffen werden. Gerade bei Jazz-Standards kann man das besonders gut sehen: Standards werden in ihren unterschiedlichen Realisierungen immer weiterentwickelt. So setzt eine neue Improvisation über sie nicht einfach neu an, sondern führt zugleich bereits realisierte Versionen fort.

Im Zusammenhang mit der zeitlichen Struktur des Improvisierens gesehen, ist dies kein Wunder: Was auch immer improvisierend realisiert wird, ist auf Reaktionen in der Zukunft bezogen. Dies gilt auch für eine beendete Improvisation. Sie wartet wie das Urteil einer RichterIn oder die Entscheidung im Management eines großen Konzerns auf Reaktionen in der Zukunft. Immer steht in Frage, wie etwas in der Zukunft aufgegriffen und damit bewertet werden wird. Die Ungewissheit, die jedes improvisatorische Tun hervorbringt, treibt dies Tun auch über jedes mögliche faktische Ende hinweg.

Denkt man die Struktur konsequent weiter, bedeutet das:

Das Improvisieren hat auch keinen definitiven Anfang. Alles Improvisieren knüpft an vorangegangene Improvisationen an. Das gilt sowohl für eine RichterIn als auch für einen Jazzmusiker. Immer werden hergebrachte Weisen des Improvisierens fortgeführt oder neue Impulse gegen sie realisiert. Auch wenn man sich zu einer gemeinsamen Improvisation verabreden kann, die dann an einem bestimmten Zeitpunkt beginnt, handelt man dabei im Rückgriff auf Vergangenes. Die Offenheit der Zukunft korrespondiert so gesehen mit einer Offenheit der Vergangenheit.

Die prognostische Ungewissheit, wie wir dies genannt haben, erscheint uns oftmals hinderlich zu sein und ist manchmal sogar ärgerlich. Wüssten wir immer genau, wie das Wetter in den nächsten Tagen wird, könnten wir uns auf diese Tatsache genau einstellen. Wir würden vielleicht die Bergtour ausfallen lassen, die wir aus dem Grund, dass wir einen plötzlichen Wettereinbruch so nicht vorhergesehen haben, jetzt abbrechen müssen. Es wäre bestimmt hilfreich, ein wenig genauer in die Zukunft schauen und dadurch etwas informierter planen zu können.

Die Ungewissheit, die sich im Improvisieren zeigt, ist nicht hinderlich. Sie bietet eine Chance und sollte als Chance von uns wertgeschätzt werden. Den Wert, der in ihr liegt, mag folgende Überlegung verdeutlichen: Wenn wir uns anderen gegenüber durch eine Reaktion auf etwas Unerwartetes positionieren, entsteht die Möglichkeit zu einer Auseinandersetzung mit diesem Unerwarteten – und zwar unabhängig davon, ob es von der Welt oder von anderen um uns herum ausgeht. Wir haben betont, dass es bei jeder Reaktion auf was auch immer darauf ankommt, wie diese Reaktion wiederum als Impuls von anderen aufgegriffen wird. Dabei findet eine Auseinandersetzung statt, wie mit etwas Unerwartetem angemessen umzugehen ist. Eine solche Auseinandersetzung erlaubt es uns, zu klä-

ren, womit die Welt und andere in dieser Welt uns tatsächlich konfrontieren. Wenn wir die Ungewissheit eingehen, haben wir eine Chance, genau dies herauszubekommen.

Stellen wir uns für einen Moment vor, wir blieben mit unseren Reaktionen auf Unerwartetes allein. Wir würden dann keinerlei Widerstand und keine Korrektur von anderer Seite erfahren. Das würde aber bedeuten, dass wir nicht herausbekommen könnten, womit wir genau konfrontiert sind. Unsere Reaktion hätte in diesem Fall das letzte Wort. Wenn wir uns hingegen mit unserer Reaktion (auch) anderen gegenüber festlegen, setzen wir uns den Korrekturen aus, die sie uns entgegenbringen. Dies erlaubt es uns, durch unsere Reaktion tatsächlich etwas über die Welt und über andere herauszufinden, da auf unsere Reaktion reagiert wird, wir also nicht allein bleiben.

Die Ungewissheit des Improvisierens bildet also ein zentrales Moment seiner explorativen Kraft. Nur improvisierend können wir das erkunden, was uns nicht vertraut ist. Dafür müssen wir Ungewissheiten eingehen. Wenn wir im Raum der Gewissheit verharren, bleiben uns die Welt und die anderen verschlossen. Insofern macht die Ungewissheit eine wichtige Errungenschaft des Improvisierens aus. Sie bildet ein besonders wichtiges Element einer Haltung, mit der wir uns der Welt und anderen gegenüber öffnen.

Die Ungewissheit begründet damit auch ein zentrales Moment des Improvisierens: Improvisieren realisiert Freiheit. Entsprechend wird Improvisieren auch normalerweise verstanden als ein besonders freies, da ungebundenes Tun. Das ist zwar, wie wir deutlich gemacht haben, so nicht richtig, denn das Improvisieren ist von komplexen Bindungen, Vorbereitungen und in ihm realisierten Regeln geprägt. Dennoch trifft es zu, dass alles Improvisieren Freiheit herstellt, und zwar durch die in ihm hergestellte Ungewissheit, die es uns erlaubt, so-

wohl für selbstverständlich gehaltene Bestimmungen als auch soziale Strukturen und Machtverhältnisse zu hinterfragen. Unter der Voraussetzung, dass Ungewissheiten eingegangen werden, entsteht ein Spielraum dafür, die Zusammenhänge, in denen wir uns (im Recht ähnlich wie in der Medizin, im Gespräch nach einem Film ähnlich wie im Verlauf von Wandlungsprozessen von Organisationen) bewegen, auf Distanz zu bringen. Wir werden dadurch frei, dass andere uns in der Zukunft klar machen, inwiefern wir mit unserem Tun dem, worum es geht, nicht (ganz) gerecht werden. So zeigen sich die Dinge auch hier noch einmal in einem anderen Licht, als wir es vielleicht erwartet haben: Das Improvisieren setzt Freiheit nicht voraus, sondern stellt sie her.

Wir haben die Überlegungen dieses Essays damit begonnen, dass wir ein verändertes Selbstverständnis angemahnt haben. Menschen sollten sich als Wesen verstehen, deren eigentliche Errungenschaft in der Improvisation besteht. Der Mensch ist ein improvisierendes Tier, oder – wie wir nun sagen können – ein Tier, das von sich aus auf Ungewissheiten produktiv einzu-gehen vermag. Auf diese Weise kann der Mensch seine festen Kreise immer wieder aufs Neue verlassen und – in Maßen – Freiheit gewinnen. Alle Praktiken und Zusammenhänge, die in diesem Essay angesprochen wurden, haben das gezeigt. Wenn das, was wir in der Medizin, im Recht, auf dem Fußballplatz, in der Diplomatie oder in der Politik machen, erstarrt, weil es sich auf Stereotype und festgefahrene Abläufe beschränkt, verlieren wir den Kontakt zur Welt und damit auch zuletzt den Kontakt zu uns selbst. Das macht uns unfrei. Wir müssen in diesen Praktiken vielmehr Ungewissheiten realisieren, um in Bewegung zu bleiben und dadurch immer wieder mit dem, was uns umgibt, auf Tuchfühlung gehen zu können.

Das Improvisieren ist die Gabe eines Wesens, das sich aus sich heraus zu entwickeln vermag. Wir sollten diese Gabe

schätzen lernen, wir sollten sie als das anerkennen, was dem Menschen tatsächlich eigen ist. Paul Simon (*1941) meinte einmal: »Improvisation ist zu wertvoll, um sie dem Zufall zu überlassen.« Sie ist auch zu wertvoll, um sie an den Rand zu drängen – in die Nischen des Jazz und anderer künstlerischer Formen. Sie gehört ins Zentrum unseres Selbstverständnisses. Wir müssen lernen, in ihr unsere eigentliche Chance zu sehen.

Epilog

Improvisieren im Weltmaßstab: Ein Thema wurde noch nicht angesprochen, nämlich die menschengemachte Veränderung des Klimas. Auch im Umgang mit dem Klimawandel wird deutlich, dass Menschen improvisierend unterwegs sind. Es dürfte sich um eine der historisch längsten und komplexesten Improvisationen handeln; viele der heute lebenden Menschen werden nur den »Auftakt« erleben. Die Herausforderungen, vor die der Klimawandel die Menschen stellt, sind enorm, und sie sind mit vielen Ungewissheiten verbunden – Ungewissheiten, die es genau für solche Wesen gibt, für die in der Zukunft etwas auf dem Spiel steht.

Die Erfahrungen aus der weltweiten Pandemie können uns lehren, auch hier das Improvisieren in neuer Weise schätzen zu lernen. Nur dann, wenn wir in der Lage sind, immer wieder neue Impulse aufzunehmen und auf sie zu reagieren, werden wir mit der globalen Herausforderung umzugehen lernen. Wir benötigen eine Kultur des steten Wandels, in der wir auf genau das reagieren, mit dem die Welt und andere uns konfrontieren. Kein einmal gefasster Plan darf und kann so fix sein, dass er nicht auch grundlegend revidiert und noch einmal ganz anders, zum Beispiel noch ehrgeiziger, gefasst werden könnte.

Die zurückliegenden Überlegungen haben eines deutlich gemacht: Es ist ein Missverständnis zu denken, dass Improvisieren Planung ausschließt. Gutes Improvisieren fordert gute Vorbereitung, das Training von Fähigkeiten wie Überlegung und Planung. Nur wer in dieser Weise vorbereitet ist, kann mit Ungewissheiten umgehen. Dieser Gedanke, dem wir als Leitmotiv gefolgt sind, ist in den bereits herangezogenen Worten des Jazzmusikers Lee Konitz prägnant gefasst: »prepare to be unprepared«. Das Unvorbereitete wird erst dadurch wahrnehmbar und produktiv, dass man sich in vielfältiger Weise auf