

## Thema: Improvisation zwischen Reflex und Reflexion

### Konkrete Phantasie<sup>1</sup> – Reflexionsmodi in der konzeptionell-experimentellen Musik

von Friedrich Dudda, Bochum

#### Einleitung

Die Frage, welche Funktion die Reflexion für die Kunst der Improvisation hat oder haben kann, möchte ich im Folgenden nicht abstrakt diskutieren, sondern konkret am Beispiel meiner eigenen improvisatorischen Praxis bzw. einer Idealvorstellung dieser Praxis. Der Bezug auf die eigene Praxis soll mir helfen, vage und/oder unklare Aussagen zu vermeiden und stattdessen zu Gedanken zu gelangen, die konkret nachvollzogen werden können. Des Weiteren verknüpfe ich mit diesem Bezug die Erwartung, die eigene Praxis klarer sehen zu lernen. Durch den Selbstbezug fallen Aufklärung und Selbstaufklärung zusammen, und der Text ist nicht nur ein Text über die Funktion der Reflexion in der improvisatorischen Praxis, sondern selbst ein Teil dieser Reflexion.

Im Zentrum meiner improvisatorischen Praxis steht nicht die vollkommen spontane, sondern die konzeptionell-experimentelle Musik. Für die von mir praktizierte Variante dieser Spielart improvisierter Musik ist Reflexion in unterschiedlichen Modi ein unverzichtbarer Bestandteil. Im Folgenden setze ich mich mit solchen unterschiedlichen Modi der Reflexion, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, auseinander. Ich beginne mit dem Konkreten oder Lokalen und schreite zum Allgemeinen oder Globalen fort. Die konkreteste Ebene in der Improvisation, die ich betrachte, ist die des Spiels eines Instruments. Als Abstraktionsebenen erörtere ich die Ebene der musikalischen Konzeption und die der Ästhetik als eine meine Individualität überschreitende oder transzendierende Sphäre. Die allgemeine oder globale Ebene, die ich betrachte, ist die der Beziehungen zwischen Kunst und Leben. Im letzten Abschnitt des Textes setze ich die Ergebnisse der vorangegangenen Diskussion in Beziehung zu drei Begriffen, die für die improvisatorische Praxis von zentraler Bedeutung sind: die Begriffe der Spontaneität, der Kreativität und der Phantasie.

#### Violinspiel

Wenn ich mich einem für mich neuen Stück aus der Violinliteratur zuwende, z.B. einer Sonate für Violine und Basso

continuo von Bach, dann besteht der erste Schritt für mich darin, eine klangliche Vorstellung von der Komposition zu gewinnen. Die Erarbeitung einer klanglichen Vorstellung hat zwei Pole: die Komposition und das Instrument. In Hinsicht auf die Komposition stellt sich die Frage der Strukturierung: Welche Teile weist das Stück auf? Wie sind die Teile in sich gegliedert? Wie sind die einzelnen Phrasen und wie ist in den Phrasen jeder einzelne Ton zu spielen? In Hinsicht auf das Instrument stellt sich die Frage der Klanggestaltung: Welche Klangmöglichkeiten gibt mir das Instrument, und wie setze ich diese in der Interpretation der Komposition ein? Im Anschluss an die Erarbeitung einer Klangsprache für die Komposition in der Vorstellung stellt sich die Frage der technischen Umsetzung. Beide Schritte in der Einstudierung eines neuen Stücks müssen präzise sein. Für das Stück als Ganzes, für jede Phrase und jeden Ton muss es eine genaue Klangvorstellung und eine definierte technische Umsetzung geben. Wenn ich von einem Stück nur eine eher vage Vorstellung habe oder mir die technische Umsetzung einer Klangvorstellung nicht ganz klar ist, dann ist es mir unmöglich, den Noten einen bestimmten Sinn zu geben. Meine Interpretation des Musikstücks ist unausgereift, verliert sich im Ungefähren. Das aber heißt, dass erst Genauigkeit in der Klangvorstellung und deren technischen Umsetzung den einzelnen Tönen und Phrasen einer Komposition und damit der Komposition als Ganzem ihren bestimmten Sinn verleiht.

Was ich über die Interpretation einer Komposition gesagt habe, scheint mir mutatis mutandis nicht anders für die Improvisation zuzutreffen. In einer Improvisation erzeuge ich einen Ton, ein Geräusch oder eine Gestalt vor dem Hintergrund meiner Vorstellung des Stücks, das ich bzw. wir gerade spielen. Der Klangerzeugung gehen Vorstellungen des Klangs, der technischen Umsetzung der Klangvorstellung in den Klang und der Funktion des Klangs in der Improvisation voraus. Genauigkeit in der Klangvorstellung sowie der Definition und Realisation der technischen Umsetzung geben meiner Klangerzeugung und damit der Improvisation als Ganzem ihren bestimmten Sinn. Wenn diese Genauigkeit fehlt, dann verliert eine Improvisation sich schnell im Ungefähren oder Beliebigen.

Was ich in diesem Abschnitt beschrieben habe, ist keine Form der Reflexion, sondern eine Praxis. Diese Praxis aber ist ohne Reflexion nicht denkbar. Präzise Klangvorstellungen müssen in

der bewussten Auseinandersetzung mit dem Instrument und der eigenen Spieltechnik erarbeitet werden. Die präzise Klangvorstellung, die der Klangerzeugung vorangeht, ist die Differenz zwischen einem reflektierten und einem rein-spielerischen Umgang mit einem Instrument. Nun garantiert eine präzise Umsetzung präziser Klangvorstellungen allein noch keine gute Musik. Von einem Spieler, der präzise Klangvorstellungen präzise umsetzt, kann aber eins nicht behauptet werden: Dass er nicht wisse, was er tut. Von einem Spieler aber zu behaupten, dass er wisse, was er tut, scheint mir ebenso aussagekräftig zu sein, wie von einem Sprecher zu behaupten, dass er wisse, was er sagt.

#### Konzeptionelle Ebene

Im Unterschied zu einer spontanen Musik, die ohne jede vorherige Festlegung einfach geschieht, gibt es in der konzeptionell-experimentellen Musik Versuchsarrangements<sup>2</sup>. Zurzeit arbeite ich an einer Sammlung von konzeptionellen Improvisationspartituren mit dem Titel *Un pas de toi*.<sup>2</sup> Jedes Stück dieser Sammlung ist durch einen Begriff gekennzeichnet. Der kennzeichnende Begriff des Stücks *Täglich geh ich andere Pfade*<sup>3</sup> ist z.B. der Begriff der Morphologie. Morphologie ist die Wissenschaft von den Gestalten und Formen. Das Thema des Stücks ist die Erforschung morphologischer Verwandtschaften auf der Mikro- und Makro-Ebene. Auf der Mikro-Ebene reihen sich morphologisch verwandte Gestalten. Die Spieler folgen den Verwandtschaften und gehen so in jeder Realisation des Stücks andere Pfade. Dadurch, dass die Spieler Verwandtschaften folgen, ergibt sich eine Überlagerung von Reihungs- und Entwicklungsform. Auf der Makro-Ebene grenzen sich Familien von morphologisch verwandten Gestalten voneinander ab. Durch Verwandtschaften zwischen Gestalten verschiedener Familien ergibt sich eine Verzahnung von Mikro- und Makrostruktur. Auf der Grundlage von Konzeptionen können in der improvisierten Musik Möglichkeiten der Formgestaltung, der Verzahnung von Mikro- und Makrostruktur, der Rhythmuskomposition, der Klangfarbenkomposition, des Übergangs von Rhythmen zu Klangfarben usw. erforscht werden. Konzeptionen geben mir die Möglichkeit, Fragestellungen, die mich interessieren und mit denen ich mich improvisierend auseinandersetzen setzen will, zu formulieren. Eine Voraussetzung dafür, dass in improvisierter Musik ein bestimmtes Thema abgehandelt werden kann, ist, dass das Thema hinreichend präzise formuliert ist. *Täglich geh ich andere Pfade* gewinnt desto mehr, je präziser morphologische Verwandtschaften durch die Spieler dargestellt werden. Damit Spieler morphologische Verwandtschaften präzise darstellen können, müssen sie sich über unterschiedliche Formen morphologischer Verwandtschaften in der Musik im Klaren sein. Ohne Präzision in den Vorstellungen von morphologischen Verwandtschaften und in der musikalischen Realisation dieser Vorstellungen würde unter dem Titel *Täglich geh ich*

*andere Pfade* etwas Beliebiges erklingen, sicherlich aber keine Darstellung morphologischer Verwandtschaften. Würde auf der Grundlage einer Konzeption aber etwas Beliebiges erklingen, dann wäre die Konzeption überflüssig.

Damit eine Konzeption nicht überflüssig ist, muss sie so präzise sein, dass zwischen Realisierungen und Fehlschlägen von Realisierungsversuchen unterschieden werden kann.<sup>4</sup> Solch eine Klarheit und Präzision in der Konzeption muss erarbeitet werden. Wenn aber Konzeptionen klar und präzise sind, dann definieren sie, was ich bzw. wir als Gruppe in der improvisatorischen Praxis tun. Sich Gedanken über die eigene Praxis zu machen, so dass klare Aussagen über diese Praxis möglich werden, ist eine Form von Reflexion. Reflexion in der improvisierten Musik hat auf der Ebene der Konzeptionen also die Funktion, zu Definitionen der eigenen Praxis zu gelangen, die Funktion der Selbstbestimmung.

#### Ästhetik als meine Individualität transzendierender Kontext

Maurice Ravel begründete seine Weigerung, der *Nationalen Liga zur Verteidigung der französischen Musik* beizutreten, mit dem Argument, dass die reiche französische Tonkunst „degenerieren“ und „sich in schablonenhaften Formeln einschließen“ würde, wenn französische Komponisten systematisch die Produktion ihrer ausländischen Kollegen ignorierten und so eine Art „nationaler Clique“ formierten (Demmler 1999, 357). Eine Verelendung in der Reproduktion von schablonenhaften Formeln wäre auch für eine Improvisationsszene zu befürchten, die sich nicht mehr mit dem auseinandersetzt, was außerhalb ihrer selbst in der Welt der Musik geschieht. Durch eine reflektierte Auseinandersetzung mit der musikalischen Praxis anderer Menschen lerne ich andere Fragestellungen, andere Lösungsansätze und andere Ästhetiken kennen. Als Beispiel sei die Gestaltung von Großformen betrachtet. In der Improvisationsszene ist manchmal davon die Rede, dass ein Stück einen Bogen beschreiben soll bzw. muss. Eine Spannung baut sich auf, führt zu einem Höhepunkt und baut sich wieder ab. Das Stück ist zu Ende. Ist es wirklich erstrebenswert, dass eine Improvisation immer solch einen vorhersehbaren Verlauf nimmt? Ist ein Crescendo oder Decrescendo – in welcher musikalischen Dimension auch immer – ein Gestaltungsmittel, das nicht hinterfragt werden muss? Kann die unreflektierte Reproduktion eines Ablaufs nicht auch frustrierend oder quälend sein? Einen anderen Ansatz in der Gestaltung der musikalischen Großform sehe ich in den Stücken von Claude Debussy. Debussys Schaffen besteht vor allem aus „Alben“ oder „Sammlungen“ (Boulez 2000, 211). Augenblicke werden oft in einer Reihung vorgestellt, „welche offensichtlich keinem formalen Zwang gehorcht“ (ibid., 212). Die Sätze innerhalb eines Albums und manchmal auch einzelne Momente in den Sätzen könnten, wie mir scheint, ohne Brüche oder Substanzverlust ausgetauscht

<sup>1</sup> Für seine Kritik einer früheren Fassung dieses Textes danke ich Ulrich Pardey.

<sup>2</sup> Der Titel ist dem Gedicht *À une raison* aus den *Illuminations* von Arthur Rimbaud entnommen.

<sup>3</sup> Der Titel ist eine Abwandlung der Anfangszeile eines Gedichts von Hölderlin.

<sup>4</sup> Ludwig Wittgenstein sagt in den Philosophischen Untersuchungen, dass dann, wenn einer Regel zu folgen und einer Regel zu folgen glauben dasselbe wäre, gar nicht von einem Regelfolgen gesprochen werden könne (1953, 202).

werden. Vom Schaffen Debussys scheint mir deshalb ein direkter Weg zur offenen Form der 3. Klaviersonate von Boulez<sup>5</sup> oder zu Stockhausens Momentform<sup>6</sup> zu führen.<sup>7</sup> Mag diese Sichtweise adäquat sein oder nicht: Durch die Auseinandersetzung mit den Arbeiten Debussys eröffnet sich mir ein ganzer Kosmos musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten, der die Idee eines musikalischen Bogens oder der geschlossenen Form für mich verblassen lässt. Eine andere Form der Verelendung in der improvisatorischen Praxis – neben der Reproduktion von Immergleichem – könnte darin bestehen, dass die große Fülle uns heute zugänglicher Musik als eine „Rumpelkammer“ benutzt wird, aus der „Versatzstücke“ mehr oder weniger beliebig herausgegriffen werden.<sup>8</sup> Wenn Elemente, die in Musikästhetiken vergangener Zeiten bestimmte Funktionen hatten wie z.B. „ein Crescendo, ein Sforzato, eine lineare Entwicklung, ein Tremolo, ein Beckenschlag, eine Generalpause usw.“ (Lachenmann 1971/72, 94) heute unreflektiert verwendet werden, dann führt dies allzu leicht zu einer mit Relikten angereicherter Musik, deren Ästhetik unklar oder fragwürdig ist. Wie musikalisches Material heute in Klangsprachen mit einer klaren oder nachvollziehbaren Ästhetik verwendet werden kann, kann durch eine reflektierende und kritische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Arbeiten gelernt werden. Durch die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen musikalischen Schaffen anderer kann ich also lernen, musikalisches Material nicht irgendwie, sondern bewusst einzusetzen.

Ein drittes Problem würde ich in einer improvisatorischen Praxis sehen, die zwar subjektiv authentisch ist, „objektiv [aber] nur Allgemeinheits-Charakter“ hat (Huber 1996, 329). Solch eine improvisatorische Praxis steht vor dem Problem, dass sie nur für ununterrichtete Hörer interessant ist und sie selbst ihre künstlerische Relevanz nur in Bezug auf diesen Personenkreis definieren kann. Dass das eigene musikalische Tun objektiv nicht nur Allgemeinheits-Charakter habe, kann ich aber nur dann gerechtfertigt behaupten, wenn ich die Musikgeschichte und das Schaffen meiner Zeitgenossen kenne. Wenn ich nicht bloß sagen will, dass meine Musik mehr als nur eine Wiederholung von bereits Bekanntem sei, sondern ich diesen Gedanken gerechtfertigt behaupten können will, dann muss ich die eigene künstlerische Praxis kritisch in Relation zum künstlerischen Schaffen anderer beurteilen. Die Reflexion des ästhetischen Schaffens der anderen hat in diesem Zusammenhang die Funktion, auf ihrer Grundlage zu einer Formulierung, Präzisierung oder Definition der eigenen ästhetischen Position zu gelangen.

5 Die 3. Klaviersonate lässt einem Interpreten eine Vielzahl von Wahlmöglichkeiten, durch die er seine Version der Komposition gestalten kann.

6 Zu seiner Komposition *Kontakte* sagt Stockhausen, dass sie „keine durchlaufende Geschichte erzählt, nicht an einem ‚roten Faden‘ entlang komponiert ist, den man von Anfang bis Ende mitverfolgen muss, um das Ganze zu verstehen“ – dass sie also „keine dramatische Form mit Exposition, Steigerung, Durchführung, Höhepunkt und Finalwirkung [...] (keine geschlossene Form)“ aufweist, sondern dass „jeder Moment ein mit allen anderen verbundenes Zentrum ist, das für sich bestehen kann“ (Stockhausen 1960, 190).

7 Stockhausen sieht die im Vergleich zur Momentform ältere Gruppenform im Schaffen Debussys, z.B. im Orchesterstück *Jeux*, vorbereitet (s. Stockhausen 1954, 78).

8 Die Metapher der Rumpelkammer stammt von Helmut Lachenmann (1983, 332).

9 Zum Folgenden s.h. Andreotti (2000, 174ff., 204).

Ästhetische Konsequenzen können sich nicht nur aus der Beschäftigung mit anderer Musik, sondern auch aus der Beschäftigung mit Werken anderer Künste ergeben. Eine Differenz zwischen der traditionellen und der modernen Erzählprosa ist z.B. die Auflösung der auktorialen Erzählposition.<sup>9</sup> Die auktoriale Erzählposition ist durch eine an ein festes Erzähler-Ich gebundene feste Erzählperspektive gekennzeichnet. Die moderne Erzählposition dagegen ist polyperspektivisch bis hin zu einem völlig aperspektivischen Erzählen. Solch eine polyperspektivische oder auch aperspektivische Präsentation eines Geschehens ist auch in der Musik möglich. Polyoperspektivität ist eins der die Praxis des *Ion Trios*<sup>10</sup> definierenden Ziele und das explizite Thema eines Stücks aus *Un pas de toi* mit dem Titel *Un coup de ton doigt sur le tambour*.<sup>11</sup>

Von der künstlerischen Praxis anderer für die eigene künstlerische Praxis zu lernen, die eigene Ästhetik durch die Auseinandersetzung mit den Ästhetiken anderer genauer zu bestimmen, ist eine Form der bewussten Auseinandersetzung mit der eigenen künstlerischen Praxis damit eine Form der Reflexion. Reflexion in der improvisierten Musik hat auf der Ebene der Ästhetik die Funktion, die eigene Praxis in Relation zur künstlerischen Praxis anderer zu bestimmen und damit die Funktion der Selbstbestimmung.

### Kunst und Leben

Zu den wenigen Gewissheiten der musikkünstlerischen Existenz gehört, dass es vielfältige Verbindungen zwischen Musik und menschlichem Leben gibt. Einige Stücke Schönbergs wie das 2. *Streichquartett op. 10* oder die *Suite op. 29* sollen auf autobiographischen Programmen basieren. Hinweise auf diese Programme seien die Zitate des Wiener Volksliedes *O, du lieber Augustin* im zweiten Satz von op. 10 und der Melodie von Friedrich Silcher zum *Ännchen von Tharau* im Variationensatz von op. 29.<sup>12</sup> Alban Berg soll seit dem frühen *Streichquartett op. 3* kein Werk ohne Programm komponiert haben.<sup>13</sup> Luigi Nono eröffnete Constantin Floros in einem Gespräch am 10.3.1985, dass seinem Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* ein geheimes Programm zugrunde liege.<sup>14</sup> Hinweise auf dieses Programm werden in den in die Partitur eingestreuten Hölderlin-Fragmenten, der Verwendung der *Scala enigmatica* aus Verdis *Ave Maria* von 1889 und dem Zitat von Ockeghems *Malor me bat* gesehen.<sup>15</sup> Nicolaus A. Huber verwendet in Kompositionen wie *Gespenster*, *Darabukka, presente*, *Morgenlied*, *Solo für einen Solisten*, *Drei Stücke für Orchester mit Atmer/Sänger und obligatem Klavier* Zitate, um den politischen Standpunkt, der in den Kompositionen sich artikuliert, eindeutig zu benennen.<sup>16</sup>

9 Zum Folgenden s.h. Andreotti (2000, 174ff., 204).

10 Das *Ion Trio* sind: Friedrich Dudda, Violine; Claudius Reimann, Klarinetten; Johann Jakob Preuß, Violoncello.

11 Beide Titel sind dem Gedicht *À une raison* aus den *Illuminations* von Arthur Rimbaud entnommen.

12 Vergleiche Floros (2006, 95ff.).

13 Ibid. (120).

14 Ibid. (120).

15 Ibid. (122).

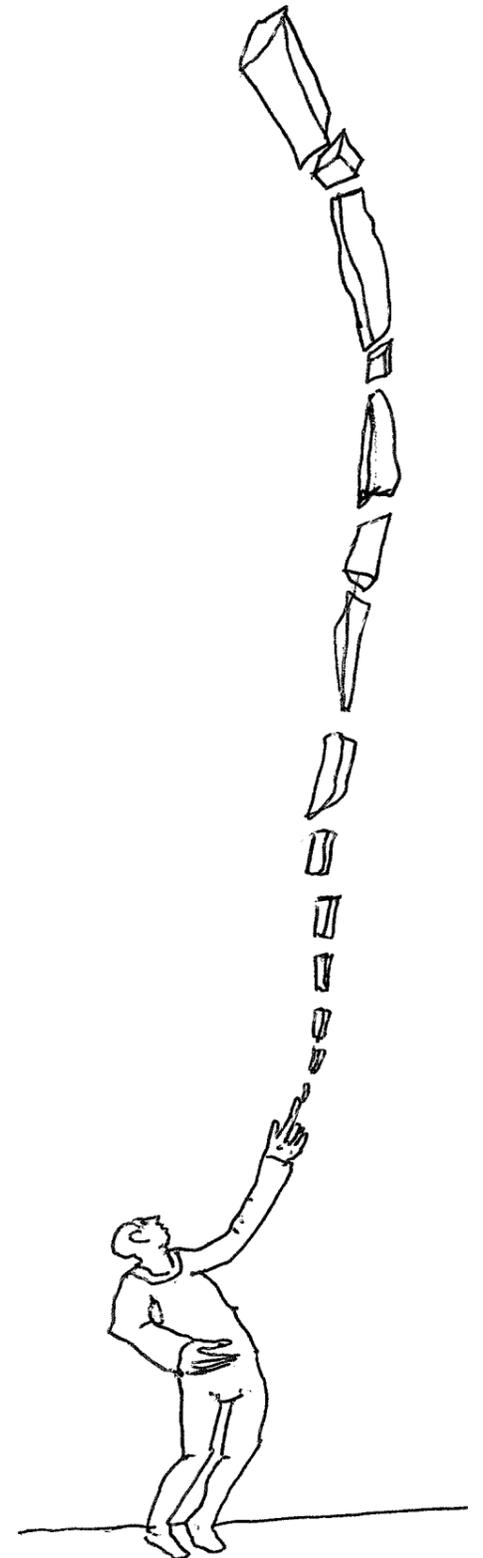
16 Siehe Huber (2000).

Für Olivier Messiaen waren alle seine Werke „ein Akt des Glaubens“ (Floros 2006, 123). Er behandelte in seinen Kompositionen zentrale Fragen der katholischen Theologie wie die Mysterien der Inkarnation, der Eucharistie, der Auferstehung, der Trinität usw. Ich möchte die Reihe der Beispiele an dieser Stelle nicht fortsetzen, sondern konkret werden, indem ich auf meine eigene improvisatorische Praxis zu sprechen komme. Zu den Maximen der improvisatorischen Praxis des *Ion Trios* gehört es, dass jeder Klang einen Sinn haben soll. Ein Klang soll nicht etwas Beliebiges, Grundloses oder Konsequenzloses sein, sondern ein Individuum. Wie jeder Klang als Individuum ernst genommen werden soll, so auch jeder der drei Spieler. Kein Spieler soll in seiner Entfaltung von einem anderen behindert werden. Jeder soll seinen Raum haben und von seiner Freiheit Gebrauch machen dürfen. Dieses soziale Gebilde würde zerstört werden, wenn einer von uns Dreien auf die Idee käme, die beiden anderen führen zu wollen. Im Paradigma des Führens und Folgens geben die Geführten ihre Perspektive zugunsten der Perspektive des Führenden auf. Die Interaktion im *Ion Trio* dagegen ist polyoperspektivisch. In der gelebten Interaktionsform der Polyoperspektivität versteht sich das Trio als ein soziales Gebilde. Dieser soziale Gehalt der Praxis des Trios soll für Zuhörer erfahrbar sein. Andere soziale bzw. sozial-psychologische Gehalte, die in der Musik des *Ion Trios* zum Ausdruck kommen sollen, sind unter anderen Gelassenheit, Lebendigkeit, Ernst, mentale Konzentration, Konzentration auf das Wesentliche, Konkretheit in den Aussagen, Ablehnung des Dekorativen und Oberflächlichen sowie Ablehnung von Exhibitionismus und Aggressivität.<sup>17</sup>

Dass das *Ion Trio* Wert darauf legt, die genannten sozial-psychologischen Gehalte in seiner Musik zum Ausdruck kommen zu lassen, ist auch eine Reaktion auf gesellschaftliche Erfahrungen. Es wäre nicht nachzuvollziehen, dass ich in alltäglichen sozialen Interaktionen gegenüber dem Paradigma der Führens und Folgens ein Unbehagen verspürte, um dieses Paradigma anschließend in der improvisierten Musik zu begrüßen. Gesellschaftliche Erfahrungen wie z.B. Erfahrungen mit den Erzeugnissen der Unterhaltungsindustrie führen im Fall des *Ion Trios* zu Stellungnahmen in der Selbstdefinition und in der Musik.

Nicolaus A. Huber sagt in seinem Aufsatz *Kritisches Komponieren*: „Wenn der Mensch sich musikalisch verhält, gehorcht er zwar den Bedingungen musikalischen Materials, aber sinnlos wäre es, zu behaupten, er würde sich plötzlich ganz anders verhalten als sonst.“ (1972, 40). Wenn sozialpsychologische Gehalte in improvisierter Musik bewusst als eine Dimension dieser Musik zum Ausdruck kommen, dann wird improvisierte Musik zu einer Ausdrucksform sozial-psychologischer Reflexion. Über die Reflexion des Lebens in dieser sozialen Wirklichkeit wird Musik ein sozialer Sinn gegeben und über diesen sozialen Sinn erhält Musik eine Bedeutung für das Leben. Erst solch eine über Reflexion vermittelte Verknüpfung von Musik und Leben gibt der Musik, so weit ich sie verstehen kann, ihre existentielle Bedeutung.

17 Die Merkmale *Konzentration auf das Wesentliche* und *Ablehnung des Dekorativen* sollen unter anderen charakteristische Merkmale des literarischen Expressionismus sein. Vergleiche Floros (2006, 11).



## Spontaneität, Kreativität, Phantasie

Im vorangegangenen Text habe ich eine improvisatorische Praxis beschrieben, die folgende Eigenschaften aufweist:

- Genauigkeit in der Klangvorstellung und deren technischen Umsetzung
- Klarheit und Genauigkeit auf der konzeptionellen Ebene
- Klarheit und Eindeutigkeit hinsichtlich der eigenen ästhetischen Position
- Klarheit und Eindeutigkeit hinsichtlich der Verknüpfung von Musik und Leben

Aber sollte eine improvisatorische Praxis nicht durch Spontaneität, Kreativität und Phantasie ausgezeichnet sein anstatt durch Genauigkeit, Klarheit und Eindeutigkeit? Sicherlich kann das Streben nach Perfektion im Sinne von Genauigkeit dazu führen, dass Spontaneität, Kreativität und Phantasie verkümmern. Soll das aber heißen, dass Spontanes, Kreatives und Phantasievolles immer ungenau, unklar und uneindeutig ist? Ich sehe nicht, dass Spontaneität, Kreativität, Phantasie einerseits und Genauigkeit, Klarheit, Eindeutigkeit andererseits einander prinzipiell ausschließen. Weshalb sollte nicht eine Spontaneität, Kreativität und Phantasie angestrebt werden, die in ihren Aussagen genau, klar und eindeutig ist? Auf eine Situation, Problemlage oder Fragestellung nicht eher allgemein und/oder unbestimmt, sondern konkret – d.h. präzise, klar und eindeutig – zu reagieren, scheint mir ein Ziel zu sein, dass sich anzustreben lohnt. In diesem Sinne verstehe ich den vorliegenden Text als ein Plädoyer für eine Spontaneität, Kreativität und Phantasie, die konkret werden will.

## Literatur

- Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur*. 3., vollst. überarb. und erw. Aufl., Haupt, Bern; Stuttgart; Wien 2000
- Boulez, Pierre: *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*. Bärenreiter, Kassel 2000
- Demmler, Martin, *Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts*. Reclam, Stuttgart 1999
- Floros, Constantin: *Neue Obren für neue Musik. Streifzüge durch die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Schott, Mainz 2006
- Huber, Nicolaus A.: *Durchleuchtungen – Texte zur Musik*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2000
- Huber, Nicolaus A. (1972): „Kritisches Komponieren“, in: Huber: *Durchleuchtungen – Texte zur Musik*, S. 40–42
- Huber, Nicolaus A. (1996): *Hören – eine vernachlässigte Kunst?*, in: Huber: *Durchleuchtungen – Texte zur Musik*, S. 327-341.
- Lachenmann, Helmut: *„Musik als existentielle Erfahrung“*, 2., aktualisierte Aufl., Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; Leipzig; Paris 2004
- Lachenmann, Helmut (1971/72): „Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort“, in: Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 93–97.
- Lachenmann, Helmut (1983): „Offener Brief an Hans Werner Henze“, in: Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 331-333.
- Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1, DuMont, Köln 1963
- Stockhausen, Karlheinz (1954): „Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form“, in: Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, S. 75–85.
- Stockhausen, Karlheinz (1960): „Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment“, in: *Stockhausen, Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, S. 189–210.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1953

.....

*Friedrich Dudda* wurde am 16.5.1955 in Dinslaken (Ndrh.) geboren. Er studierte Komposition an der MHS Köln (Joachim Blume, Karlheinz Stockhausen) und der Folkwang-Hochschule Essen (Nicolaus A. Huber). Anschließend studierte er Sozialwissenschaften und Philosophie an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt und der Ruhr-Universität Bochum. Er ist heute Privatdozent im Fach Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum. Seine Instrumente sind (in dieser Reihenfolge): Violine, Gitarre, Klavier. Er ist Mitglied der folgenden Ensembles: Ion Trio, Perpetual Improvisation Ensemble, Human Movements Dance Company.

## Der schöpferische Moment: Alles ein Reflex oder ...?

*von Reinhard Gagel, Köln*

„Aber dann gibt es so einen Zustand, in dem ich mich frei bewegen kann. Dann – ich liebe das Wort „Inspiration“ nicht, aber man könnte den Zustand, in den ich dann gerate, vielleicht mit „Illumination“ bezeichnen. Offenbar ist jemand in mir gescheit.“ (György Kurtág)<sup>1</sup>

### Der schöpferische Moment

Berichte über außergewöhnliche Momente sind populär. „Jazz ist eine grausame Kunst. Verdient sie ihren Namen, ist sie nicht voraussehbar: ‚the sound of surprise‘ (Whitney Ballett). Das heißt, Jazz ereignet sich. Je verbissener einer das Unerhörte herbeizwingen will, desto sicherer verpasst er es. Jazz verlangt vom Improvisator Konzentration, aber gleichermaßen Entspannung, eine Art hellwacher Beiläufigkeit.“ (Ruedi 2007, Die Zeit 36). Manche Feuilletonisten sprechen ehrfürchtig vom „Momentum“, wo alles scheinbar mühelos zusammenpasst. Improvisieren besteht aus einer Folge solcher Momente. Woher kommen sie? Sind sie dem Zufall, einer Transzendenz geschuldet? Müssen wir immer darauf hoffen, aber können nichts dafür tun? Befassen wir uns zur Beantwortung dieser Frage mit dem Fall, wo es NICHT gelingt. Zum Beispiel im Fußball: Den Augenblick, in dem er den Ball in aussichtsreichster Position neben das Tor gesetzt hat, beschrieb der dänische Spieler Michael Laudrup nachher so: „Ich hatte zu viel Zeit – ich dachte nach, was ich tun sollte; ich traf nicht richtig.“ (Norretranders 1998, 362). Weil er bewusst entscheiden *wollte*, weil er nachdachte, ob er rechts oder links ins Tor schießen sollte, hatte er die Chance vertan.

Kann man im Umkehrschluss also behaupten, dass Laudrup in den Spielzügen, wo alles gelingt, nicht denkt, seiner nicht bewusst ist, er also *unbewusst* spielt? Die Einschätzung der Distanz, die Interaktion mit den Mitspielern, das Gefühl für den Ball, die ganze Aktion also durch etwas, was sich dem Bewusstsein entzieht, gesteuert wird? Nicht der Spieler spielt, sondern das Spiel spielt mit ihm? Tatsächlich: Menschen können in Sekundenbruchteilen

eine Menge von Informationen sensorischer, kinästhetischer, emotionaler und sachlicher Art verarbeiten und Entscheidungen und Urteile fällen, deren Entstehung und Quelle ihnen nicht „bewusst“ ist. Das zeigt uns nicht nur die sportliche Praxis. In der musikalischen Praxis gibt es ähnliche Beobachtungen.

„Wir geraten in den Zustand des Einswerdens unserer Befindlichkeit mit dem, was die Musik *mit uns tut*“ sagt der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht und präzisiert, „dass das Daseinsbewusstsein, die momentane existenzielle Befindlichkeit, identisch wird mit der Musik und in uns nichts anderes mehr ist als nur sie...“ (zit. n. Doerne 2002, 11/12). Der Moment des Spielens besteht also idealer Weise „in der Herbeiführung einer existenziellen Einheit zwischen Subjekt (Musiker) und Objekt (Musik).“ (Doerne 2002, 12). Viele improvisierende Musiker berichten von der fast unwirklichen Erfahrung, dass nicht sie selbst spielen, sondern der Musik einfach folgen, sie geschehen lassen. Sie bezeichnen diese Erfahrung auch als „Verschmelzung“ und nutzen damit einen Begriff, der Musizieren jenseits von Handwerklichem als Erlebnis und körperlich, fast erotisch beschreibt. Der Pianist Frederic Rzewski, langjähriges Mitglied der Improvisationsgruppe „Nuova Consonanza“, benennt ähnliche entgrenzende Erfahrungen mit dem Begriff der Ekstase: „...ein Wahrnehmungszustand, in dem man außer sich oder an mehr als einem Platz zugleich zu sein scheint, ist ein fundamentales Element der freien Improvisation.“ (Rzewski 2000, 43).

Ziel fernöstlicher religiöser Praktiken ist, dass der Mensch nicht als Ich handelt. Insbesondere der Zen-Buddhismus hat dieses Konzept in ausgeklügelten Übungen bis zur Perfektion gebracht. Die Kunst des Bogenschießens z.B. kann nach zen-buddhistischer Auffassung nur gelingen, wenn man gelernt hat, das „Es“ zu erspüren. „Eines Tages fragte ich...den Meister: ‚Wie kann denn überhaupt der Schuss gelöst werden, wenn ich es nicht tue?‘ ‚Es schießt‘, erwiderte er.“ (Doerne 2002, 28). Der Mensch soll die Kontrolle aufgeben, absichtslos handeln, um dadurch besonders präzise ans Ziel zu kommen. Eine im westlichen Denken zwar faszinierende, aber doch schwer nachvollziehbare Haltung, die allen Strategien bewussten Handelns widerspricht.

<sup>1</sup> In: „Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen“ in: Neue Zürcher Zeitung, 13./14.Juni 1998