

IMPROVISATIONSKUNST IN LITERATUR UND MUSIK

MARIJAN DOVIĆ (LJUBLJANA)

Abstract: *The article deals with the art of improvisation as “extemporization”, i. e., spontaneous production of a (spoken, musical, etc.) text(ure) without a detailed previous preparation, which takes place in real time, during the performance. As history of arts clearly demonstrates, improvisation has always been an important principle of artistic creation as well – particularly in the “temporal” and performing arts. However, it was gradually ousted from most artistic discourses (e. g., from written literature and composed music) and only survived at their edges. This article focuses on structured improvisation, where the essential concept of spontaneity is creatively confronted with tradition (the referential corpus, improvisational principles and patterns) and improvising community (competition). More specifically, it discusses two cases of improvised traditions in literature and music that are still vital (in both of them, the original connection of literature and music remains visible to some extent): the sung improvised poetry of Basque bertsolari which is based upon ancient, yet vibrant tradition of oral literature, and modern jazz improvisation as it has evolved from the mid-twentieth century on. Both cases demonstrate that the most complex forms of improvisation are not primarily a matter of elusive (mystical) inspiration, but should instead be understood as art in terms of Aristotelian skill (technē).*

We can no longer think of Improvisation as affecting one segment of the creative arts; it is probably much nearer the core of the creative impulse than we had thought.

William Harris

Improvisation kann im Allgemeinen verstanden werden als Kunst des Extemporierens, d. h. der spontanen Produktion von „Text“ (z. B. eines gesprochenen oder musikalischen Textes) ohne vorherige präzise Vorbereitung, die in Echtzeit stattfindet – während des Prozesses der Darbietung. Im weiteren Sinn ist Improvisation als ausgeprägtes Urprinzip der intuitiven Reaktion auf äußere Reize ein unentbehrlicher Bestandteil des Lebens. Dies zeigt sich ganz offensichtlich im alltäglichen Sprechen und auch sonst bei jeder Aktivität, die ohne einen genau definierten Plan verläuft. Ihren Verlauf bestimmt eine Reihenfolge von spontanen, laufenden Entscheidungen. Aus der Geschichte verschiedener Kunstbereiche wird ersichtlich, dass Improvisation seit jeher ein wichtiges Prinzip

des künstlerischen Schaffens war – besonders ausgeprägt in den temporalen bzw. performativen Künsten. Allmählich jedoch wurde die Improvisation aus dem künstlerischen Diskurs verdrängt, z. B. aus der geschriebenen Literatur und der komponierten Musik, und blieb nur an deren Rand mehr oder weniger ausgeprägt erhalten. Dieser weitgehenden Tilgung folgte ab der Mitte des 20. Jahrhunderts eine allmähliche und zunächst zögernde Rückkehr der Improvisation auf den Schauplatz der „ernsten“ Künste: zuerst in der Musik (durch den Jazz und Free Jazz bis zur freien Improvisation und Aleatorik), im Theater, im modernen Tanz und sogar im Film. Zugleich entfaltete sich eine Metareflexion von Improvisationspraktiken: in den letzten Jahrzehnten entstand insbesondere im Zusammenhang mit der Musik und dem Theater ein umfangreicher Korpus sogenannter Improvisationsstudien, das Problem fand starke Beachtung in den Kognitionswissenschaften, das Interesse an Improvisation wächst auch in der Therapie und sogar in der Wirtschaft.¹

Im Folgenden wird die Improvisation in zwei Künsten erörtert, der literarischen und der musikalischen. Dabei wird vor allem zwischen vollkommen spontanen Formen der Improvisationskunst – hier kann als Beispiel ein Zweijähriger genommen werden, der entspannt auf die Klaviertasten schlägt und die produzierten Klänge genießt – und weitgehend durchgearbeiteten, strukturierten Formen unterschieden, bei denen das tragende Konzept der *Spontaneität* konstruktiv mit der Überlieferung (Referenzkorpus, Improvisationsprinzipien und Muster) und der *Improvisationsgemeinschaft* (Wettbewerb) konfrontiert wird. Genauer behandelt werden zwei Beispiele hoch entwickelter Improvisationstraditionen, die immer noch lebendig sind. Für beide wird auch die ursprüngliche Verbindung zwischen Literatur und Musik aufgezeigt: es handelt sich um die improvisierte gesungene Poesie der Bertolari, die aus einer langen und lebendigen Tradition baskischer Volksdichtung stammt, und um die moderne Jazzimprovisation, wie sie sich seit der Zeit der Entstehung der sogenannten Jazzstandards entwickelt hat. Auf dieser Grundlage werden Vergleichsmöglichkeiten der Improvisationspraktiken in diesen zwei Künsten durchdacht. Zuvor wird der weitere Kontext umrissen, in dem die gewählten Improvisationstraditionen verstanden werden sollen.

1 Improvisationsmethoden werden häufig bei der Arbeit mit Menschen mit geistiger Behinderung oder Personen aus schutzbedürftigen sozialen Gruppen für therapeutische Zwecke verwendet. In Unternehmen fand die Improvisation Beachtung als Hilfsmittel für eine effektivere Problemlösung im Team (z. B. „Brainstorming“) und zur Aktivierung der Intuition.

DIE IMPROVISATION IN DEN KÜNSTEN,
DER LITERATUR UND MUSIK

Während in den sogenannten räumlichen Künsten Improvisationstechniken meist an den kreativen Prozess gebunden sind, werden die performativen Künste, in denen der künstlerische „Text“ direkt vor dem Publikum entsteht, wie die Musik, der Tanz, die Volksdichtung und das Theater, seit jeher stark von Improvisation geprägt.² So ist die Improvisation in der Schauspielkunst bereits seit der römischen Zeit bezeugt, einen der Höhepunkte erreichte die schauspielerische Improvisation in der hoch entwickelten Praxis der italienischen *commedia dell'arte* zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert. Bis heute blieb die Improvisation in den Komikgenres erhalten, und auch in das experimentelle Theater, den modernen Tanz und sogar in den Film hielt sie Einzug.³ In der Literatur ist die Improvisation ebenfalls seit jeher präsent: zu den Beispielen kann bereits die homerische Epik gezählt werden, die u. a. das Kräfteressen der Rhapsoden in den improvisierten Genres kannte. Die dichterischen Überlieferungen des Altertums blieben durchgehend eng mit der Improvisation verbunden: von den südslawischen *Guslen-Spielern* bis zu den vielen romanischen und lateinamerikanischen Traditionen, von den baskischen *Bertsolari* bis hin zu den improvisierten Überlieferungen der arabischen Welt, unter denen das libanesische *Zağal* wohl die anspruchsvollste ist.⁴ Obwohl die genannten Traditionen sehr vielfältig sind, weisen sie – neben dem Charakter des Improvisierten, dessen Schlüsselbedeutung den Ethnografen erst in jüngerer Zeit gänzlich bewusst wurde – einige weitere gemeinsame Merkmale auf. In der Regel bewahren sie die ursprüngliche Verbindung zwischen Text und Musik (Gesang), so dass beide auf der Ebene der Textaufzeichnung nicht vollständig unterschieden werden können (Konflikt zwischen dem melodischen und dem textlichen Rhythmus). Häufig haben sie Gelegenheitscharakter (Reaktionen auf das Publikum und die Umstände des Auftritts werden einbezogen, Füllwörter und Klischees werden verstärkt verwendet) oder stehen in einem kompetitiven Kontext, in dem zwei oder mehr Sänger in einen Wettstreit treten.

-
- 2 Es gilt zu betonen, dass die Anwesenheit eines Publikums keine notwendige Bedingung für Improvisation ist. Jazz-Musiker, die sich morgens im Tonstudio treffen, improvisieren nicht weniger als am Vorabend auf der Bühne eines Klubs. Da das Publikum also nicht in die Definition der Improvisation einbezogen werden darf, ist Improvisation auch in Künsten denkbar, in denen der kreative Prozess grundsätzlich vom Publikum getrennt ist, z. B. in der bildenden Kunst. Es handelt sich dabei um eine schwierige Frage, die hier nicht behandelt werden kann.
 - 3 Die Möglichkeiten des kreativen Einsatzes der Improvisation in Film und Fernsehen reichen von der Einbeziehung von ungewollt aufgenommenen Kameraeinstellungen (z. B. Lapsus) in das Endprodukt bis hin zu radikaleren Konzepten, wie das Filmen auf Grundlage eines lediglich skizzierten Plot oder sogar gänzlich ohne Drehbuch.
 - 4 Vgl. auch den Beitrag von Boris A. Novaks im vorliegenden Band.

Im Gegensatz zur Volksdichtung war in der Literatur in der Form von Schrift oder Druck, seit der Renaissance die vorherrschenden Erscheinungsformen dieser Kunst, Improvisation nicht mehr in vergleichbarem Maß möglich: es scheint, als wäre die Improvisation in der Literatur unwiderruflich verloren gegangen. Und trotzdem liebäugelten im 20. Jahrhundert viele Literaten mit verwandten Konzepten: hierzu kann beispielsweise der automatisierte kreative Prozess (*Écriture automatique*) gezählt werden, den die Surrealisten entwickelten (z. B. *Cadavre Exquis*), oder die Faszination der Dichter der Beat Generation für das Jazz-Solo. Gegen Ende des Jahrhunderts traten neue Trends auf, die versuchten, den ursprünglich improvisierten Charakter der Literatur wieder zu erwecken, obwohl sie dazu dem Gedanken des endgültigen, auf Papier festgehaltenen Textes entsagen mussten: unter ihnen finden sich insbesondere verschiedene Formen der poetischen Improvisation, erwähnt werden muss auch der sehr beliebte Freestyle-Rap.⁵

In der Musik blieb die Improvisation allgemein ausgeprägter als in der Literatur. In vielen Traditionen stellt sie das grundlegende kreative Prinzip dar: vom komplexen System der indischen *Ragas* bis hin zu einer Reihe von westasiatischen Überlieferungen, unter denen die iranische *Guscheh* hervortritt, vom koreanischen *Sanjo*, den javanischen *Gamelan* und philippinischen *Kulintang* bis hin zu den verschiedenen subsaharischen Traditionen, die oft auf dem Muster des „call and response“ basieren.⁶ Auch die westliche (künstlerische) Musik war einst viel stärker improvisiert, als anhand der erhaltenen notierten Überreste vermutet werden könnte. Bereits im Mittelalter und in der Renaissance entwickelten sich der improvisierte vokale Kontrapunkt über den *cantus firmus* und die instrumentale Improvisation, die meist auf Variationen und Ornamentierungen basierte.⁷ Ein goldenes Zeitalter erlebte die Improvisation im Barock: man improvisierte auf einer gegebenen Basslinie (*basso continuo* bzw. Generalbass), improvisiert wurden solistische Kadenz, Einleitungen und ganze Kompositionen. Die Fähigkeit, insbesondere auf Tasteninstrumenten zu extemporieren, zählte zu den grundlegenden künstlerischen Fertigkeiten der

-
- 5 Vgl. die poetische Bewegung in Bordeaux Ende des 20. Jahrhunderts, inspiriert vom Free Jazz (Michel Ducom, Bernat Manciet, Serge Pey), sowie die Ideen der amerikanischen Dichter David Antin („talk poems“), Jake Marmer (Poesie als „Palimpsest von Entwürfen“) oder Sam Truitt („walk poems“). Auch im Netz entwickeln sich improvisierte Formen des kollaborativen Schreibens von Poesie (vgl. QuickMuse), und sogar virtuelle textliche Welten für Multiuser werden gemeinschaftlich geschaffen.
- 6 Vgl. Bruno Nettl et al.: „Improvisation“, in: *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com>; September 2014.
- 7 Vgl. *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, hg. von Timothy J. McGee. Kalamazoo: Western Michigan University, 2003.

ausübenden Musiker.⁸ Die Tradition der Großmeister der Improvisation setzte sich vom Barock (Bach, Buxtehude, Händel) durch den Klassizismus und die Romantik fort (Mozart, Beethoven, Schubert, Hummel, Liszt), jedoch starb die Improvisationskunst allmählich ab, und zwischen dem Komponieren und der Darbietung von Musik wuchs eine immer höhere Barriere. So produzierte das institutionalisierte musikalische Bildungssystem im Westen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ausnahmslos nur noch Interpreten-Wiedergabekünstler, die getreulich musikalische Werke reproduzieren, die als minutiös ausgeschriebene Produkte eines genialen Komponistengeistes verstanden werden. Während dies für den Großteil der „ernsten“ Musik heute noch gilt, brachten Mitte des 20. Jahrhunderts die Entwicklung des Jazz und verwandter Improvisationsformen eine dramatische Herausforderung für eine derart steife Auffassung.

IMPROVISATION IN DER LITERATUR: DER BASKISCHE *BERTSOLARISMUS*

Unter den bis heute erhaltenen improvisierten literarischen Traditionen ist der baskische *Bertsolarismus* vielleicht die verblüffendste. Die alte Kunst der *Bertsolari* – das Wort könnte auf Deutsch als „Versmacher“ wiedergegeben werden – ist bereits seit dem Mittelalter bezeugt, jedoch erlebte der *Bertsolarismus* in den Jahrzehnten nach dem Sturz des Franco-Regimes in der 3-Millionen-Gemeinschaft der Basken, welche die baskische Sprache (orig. Euskara) bis zum Ende des 20. Jahrhunderts nahezu aufgegeben hatten, einen unglaublichen Aufschwung und gewann an Beliebtheit.⁹ Die improvisierten *Bertso* begleiten den alltäglichen Puls der baskischen Städte und Dörfer sowohl im öffentlichen (Klubs) als auch im privaten Umfeld (Feiern), die Kinder besuchen neben der baskischen Schule (*ikastola*) häufig noch einen besonderen Improvisationskurs (*bersto-eskola*), so dass die Kunst des *Bertsolarismus* in der Gesellschaft stark gegenwärtig und für viele aus der praktischen Erfahrung zugänglich ist. Das wachsende gesellschaftliche Ansehen der improvisierten Dichtung fördert den Wettbewerb zwischen jenen, die sie meisterhaft beherrschen wollen, noch zusätzlich. Das verzweigte System

8 Vgl. Nettle et al.: „Improvisation“.

9 Das Baskenland (orig. Euskal Herria) umfasst vier Provinzen im Norden Spaniens und drei im Süden Frankreichs. Darin leben etwa drei Millionen Basken (davon etwa ein Zehntel im französischen Teil, nördlich der Pyrenäen), von denen auch aufgrund des starken Assimilationsdrucks nur gut ein Viertel die baskische Sprache, die nicht indoeuropäischen Ursprungs ist, aktiv beherrscht. Vgl. François Mouillot: „Resisting Poems: Expressions of Dissent and Hegemony in Modern Basque Bertsolaritza“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, 5. 1. 2009; <http://www.criticalimprov.com>, September 2014.

der lokalen und regionalen Wettbewerbe erreicht seinen Höhepunkt alle vier Jahre mit einem großen Live-Finale, das über 12.000 Besucher anzieht und eine unglaubliche Zahl von Zuschauern vor den Fernsehbildschirmen fesselt. Das Finale des Bertsolarismus (Bertsolari Txapelketa Nagusia) ist ein baskischer Nationalfeiertag, der viel eher an ein Fußball-Derby oder ein Rock-Konzert als an ein literarisches Ereignis erinnert. Am überraschendsten dabei ist, dass das zahlenstarke Publikum den dichterischen Wettbewerb konzentriert verfolgt, den improvisierten Charakter versteht und die Kunstfertigkeit der Darsteller kompetent bewertet.¹⁰

Die Geschichte der Höhen und Tiefen des improvisierten Bertsolarismus und auch seine heutige Berühmtheit sind sehr eng mit dem baskischen Nationalismus verbunden. An dieser Stelle soll der Kontext, der eine derartige Expansion der dichterischen Improvisation ermöglicht hat, jedoch zurückgestellt werden. Im Fokus steht die erstaunliche Fähigkeit der Dichter, „[who] must fit their unique, never before realized ideas into a highly complex framework of rules and patterns, and they must accomplish all these tasks concurrently in extemporaneous performance“.¹¹ Wie der Prozess des Versemachens in der Praxis funktioniert, erläuterte der Großmeister und vierfache nationale Champion Andoni Egaña hervorragend in dem Essay *The Process of Creating Improvised Bertsos*.

Der *Bertsolarismus* wird wie der Großteil der Volksdichtungen gesungen. Die von den Sängern verwendeten Melodien sind meist traditionelle Weisen unbekannter Autoren, seltener neue oder eigens komponierte Melodien. Die umfangreiche Forschung von Joanito Dorronsoro registrierte ganze 2.775 Melodien, von denen deutlich weniger in der Praxis verwendet werden (ähnlich wie bei den sogenannten Jazzstandards). Die Melodien folgen meist bestimmten Genrekonventionen: einige sind für Liebesgeständnisse geeignet, andere z. B. für die Satire. Die Wahl der Melodie ist dem Sänger überlassen; mit der Wahl der Melodie ist bereits die metrische Struktur des Gedichts bestimmt – der Rhythmus und die Strophenform. Ähnlich wie bei verwandten Traditionen ist die Melodie *nicht* Gegenstand der Improvisation; weil sie sich nicht verändert, funktioniert sie wie eine Art fester Rahmen, der die Improvisation strukturiert – in diesem Fall den Wort- bzw. Gedankeninhalt, den der Sänger „hineinlegt“. Unter metrischen Gesichtspunkten basiert dieser Rahmen auf dem syllabischen Prinzip: die *Bertsi* als

10 Eine wichtige Rolle bei der Koordination spielt die Vereinigung Bertsoziale Elkartea. Für nähere Informationen zur Entwicklung des Bertsolarismus vgl. John M. Foley: „Basque Oral Poetry Championship“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 3–11; Estitxu Eizagirre: „Interview with Maialen Lujanbio Zugasti“, in: *Ibid.*, S. 187–197; Joxerra Garzia: „History of Improvised *Bertsolaritza*: A Proposal“, in: *Ibid.*, S. 77–115.

11 Foley: „Basque Oral Poetry Championship“, S. 3.

grundlegende Einheiten (Strophen) bestehen aus einer unterschiedlichen Anzahl von Zeilencouplets bzw. -paaren (*Puntu*). Obwohl ambitionierte Sänger häufig zu komplexeren metrischen Inventionen greifen, werden in der Praxis meist vier Grundmuster verwendet: die achtzeiligen *Zortziko Handia* und *Zortziko Txikia* sowie die vierzeiligen *Kopla Handia* und *Kopla Txikia*. Nachstehend wird die achtzeilige *Zortziko Handia* schematisch dargestellt.

-----	-----	10 (5+5)
-----		A 8
-----	-----	10 (5+5)
-----		A 8
-----	-----	10 (5+5)
-----		A 8
-----	-----	10 (5+5)
-----		A 8

Wie aus dem metrischen Schema ersichtlich ist, bestehen die ungeraden Strophen aus zehn Silben, die zwischen der fünften und sechsten Silbe durch eine obligatorische Zäsur getrennt werden; die geraden Strophen bestehen aus acht Silben mit einem abschließenden Reim; vier Strophenpaare mit gleichem Reim bilden eine Einheit. Der Reim ist Egañas Meinung nach das zentrale dichterische Element der *Bertso*: ähnlich wie in der geschriebenen Dichtung gelten auch hier die Grundsätze der hochwertigen und der schlechteren (Behelfs-)Reime (vgl. dazu den Beitrag von Boris A. Novak in diesem Band). Im Zusammenhang mit dem Extempore müssen die Reime so schnell und effizient wie möglich gefunden werden, daher ist es für die Improvisatoren wichtig, ein hierarchisch strukturiertes System zur Speicherung von Reimwörtern zu entwickeln, einen reichen kognitiven „Bestand“ mit der Möglichkeit des schnellen assoziativen Abrufens. Wichtig ist insbesondere der abschließende Reim (*azken puntua*). Das Primat des Reims bezeugt auch die Tatsache, dass zu den schlimmsten möglichen Fehlern der Dichter das *Poto* zählt, die Wiederholung eines gleichen Reimwortes in einem einzigen *Bertso*, die sowohl vom Publikum als auch von der Jury am härtesten bestraft wird (die Verwendung eines Homonyms hingegen wird sehr geschätzt).

Melodie, Metrum und Reim sind also die unverzichtbaren Elemente des improvisierten Singens der *Bertso*. Damit aber nicht genug. Jedes *Bertso* – durchschnittlich dauert es 20 bis 60 Sekunden (abhängig von der gewählten Melodie bzw. Strophe) – muss eine abgeschlossene diskursive Einheit bilden; bei mehreren *Bertsos* muss die Reihenfolge einen fließenden und sinnvollen Diskurs bilden. Die

hohe Kunst des *Bertsolarismus* übertrifft daher die Fähigkeit des „richtigen Füllens“ der gewählten Struktur:

We can say that a person who can sing and construct a *bertso* with the chosen meter and rhyme has the minimum skills required of an improvising *bertsolari*. But this is just the technical aspect of the profession. The true quality of the *bertso* depends on the dialectic, rhetorical, and poetic values of the constructed verse.¹²

Dabei hat der Improvisator oft nur wenige Sekunden Zeit zum Überlegen, etwa bei einem Wettbewerb, bei dem der Moderator ihm das Thema vorgibt. Unter diesen Bedingungen scheint eine gelungene Improvisation kaum vorstellbar.

Egaña erläutert die Strategie, für die der *Bertsolari* sich in den wenigen Sekunden der Vorbereitung entscheidet. Zuerst wählt er die Melodie, welche auch die metrische bzw. Strophen-Form des *Bertso* bestimmt. Anschließend konzipiert er einen möglichst wirkungsvollen Abschluss, d. h. das letzte Verspaar mit dem (abschließenden) Reim, der sich durch das gesamte *Bertso* wiederholen wird; wenn möglich findet er noch einen entsprechenden vorletzten Reim und merkt sich dieses Ende dann. Es folgt der Beginn des Gesangs: die Improvisation im Rahmen der gewählten metrischen Struktur und der Reimform; zum Schluss folgt natürlich der bereits zuvor konzipierte schlagkräftige Abschluss. Während sich die Meister der beschriebenen Strategie regelmäßig und erfolgreich bedienen, passiert es Anfängern oft, dass sie den Schluss nicht durchdenken oder ihn während der Improvisation vergessen. In den anspruchsvollsten Wettbewerbskategorien kann der angeführte „Trick“ jedoch nicht angewendet werden, z. B. dann, wenn der Moderator mit dem Singen des *Bertso* beginnt – also die Melodie, das Metrum und auch das Thema bestimmt – und der *Bertsolari* dieses fortführen und sinnvoll abschließen muss. Hier kann man von einer wirklich „reinen“ Improvisation sprechen.¹³

Insbesondere auf zwei Aspekte von Egañas Insider-Beschreibung soll aufmerksam gemacht werden. Der erste betrifft die Dekonstruktion des „Inspirationsmythos“, der sich in der Vergangenheit oft um die Improvisationsfähigkeiten rankte. Egaña versucht aufzuzeigen, dass „[i]mprovising *bertsos* is neither trickery nor necessarily the fruit of an extraordinary genius“, sondern vielmehr „very much a thought-out act“. ¹⁴ In diesem Sinne knüpft seine Sicht an den berühmten Xavier Amuriza an,

12 Andoni Egaña: „The Process of Creating Improvised Bertsos“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 117–142, hier S. 118.

13 Auch einige frühe Jazz-Solisten verwendeten einen gelernten abschließenden *Chorus*, der die vorherigen improvisierten Variationen wirkungsvoll abschloss; heute sind solche Praktiken unter Spitzen-Improvisatoren fast nicht mehr gebräuchlich.

14 Egaña: „The Process of Creating Improvised Bertsos“, S. 117.

der die dichterische Kunstfertigkeit im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts mit der Ausgabe eines systematisierten Wörterbuchs an Reimen und einem Handbuch für die Dichtung popularisierte und somit „offering anyone with normal linguistic skills the opportunity of learning how to dominate the art of improvised verse“.¹⁵ Egañas zweiter wichtiger Schwerpunkt betrifft die delikate Beziehung zwischen strengen Regeln (Rahmen) und Freiheit bzw. Spontaneität: der *Bertsolari* „learned to work the oral and mental skills of this art according to the rules of improvised *bertsolaritza* (the melody, rhyme, meter, and so on) in such a way that what may seem to the outsider to be restrictions are, in fact, *aids that enable them to improvise more freely*“.¹⁶

Ähnlich wie bei anderen Formen der literarischen Improvisation ist daher die Technik allen verfügbar, der Weg zur wahren Meisterschaft jedoch ausgesprochen anspruchsvoll und langwierig, gemessen wird er eher in Jahrzehnten als in Jahren. Die Erlangung von Improvisationsfähigkeiten – ob es sich nun um balkanische, arabische oder finnische Traditionen der Volksdichtung¹⁷ handelt – versuchen Forscher häufig im Zusammenhang mit der von Milman Parry und Albert Lord entwickelten *oral-formulaic theory* zu erklären. Die hohe Kunst(fertigkeit) des *Bertsolarismus* jedoch weist darauf hin, dass dieses für den Großteil der Epik bewährte schematische Modell unzureichend ist für die Auslegung komplexerer Formen, wie es z. B. mindestens das *Zağal* oder die *Improvvisazione* noch sind. So stellt Angela Esterhammer im Zusammenhang mit der lebhaften dichterischen Improvisation im romantischen Italien fest, „the rhapsode’s goal is to recite the best inherited form of a story; the improvvisatore’s goal is to display the quickness of his or her intellect by composing the original verses during performance, on a theme not meditated in advance“.¹⁸ Die bisherigen Untersuchungen zu literarischer Improvisation sagen allerdings wenig darüber aus, was der *schnelle Intellekt* im Moment der Improvisation wirklich tut: die Antworten bleiben größtenteils verborgen. Daher soll versucht werden, diese Frage durch Überlegungen zum Jazz, bei dem der Improvisationsprozess viel besser erforscht ist, genauer zu beleuchten.

15 Garzia: „History of Improvised *Bertsolaritza*: A Proposal“, S. 103.

16 Egaña: „The Process of Creating Improvised Bertsos“, S. 117, Hervorhebung von Marijan Dović.

17 Vgl. H. Wakefield Foster: „Jazz Musicians and South Slavic Oral Epic Bards“, in: *Oral Tradition* 19/2 (2004), S. 155–176; Dirghām Ḥ. Sbait: „Palestinian Improvised-Sung Poetry: The Genres of *Ḥidā* and *Qarrādī* – Performance and Transmission“, in: *Oral Tradition* 4/1–2 (1989), S. 213–235; Adnen Haydar: „The Development of Lebanese *Zajal*: Genre, Meter, and Verbal Duel“, in: *Ibid.*, S. 189–212; Lauri Harvilahti: „The Production of Finnish Epic Poetry – Fixed Wholes or Creative Compositions?“, in: *Oral Tradition* 7/1 (1992), S. 87–101.

18 Angela Esterhammer: *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, S. 67.

IMPROVISATION IN DER MUSIK: DER IMPROVISIERTE JAZZ

Der Großteil der in der Regel als Jazz verstandenen Musik besteht aus einer Reihe von melodischen Variationen, die aus bestimmten Themen (Melodien) und ihren entsprechenden Harmoniefolgen stammen (Englisch: *chord progression* oder einfach *changes*). Die Variationen sind prinzipiell improvisiert: ihre Realisierung ist nicht genau vorgegeben. Häufig werden auch andere Elemente der Darbietung improvisiert, aber in der Regel bleiben zwei von ihnen konstant, und zwar die bereits erwähnte Harmoniefolge sowie das Tempo, das zu Beginn sehr genau ausgezählt wird (*count off*).¹⁹ Die Harmonien sind mit Symbolen (*chord symbols*) gekennzeichnet und werden nach Takten geordnet, so dass die Folge immer von einer konstanten, genau definierten Anzahl von Takten umfasst wird. Eine solche Einheit wird im Jargon auch *Chorus* genannt, sinngemäß wäre dies als „Runde“ zu übersetzen. Die typische Darbietung eines Jazzstücks, insbesondere bei improvisierten *Jam-Sessions*,²⁰ besteht aus dem Spielen des Anfangs- und End-Themas (die je ein Chorus umfassen) und improvisierten Variationen (jeder Solist spielt eine oder mehrere, auch mehr als zehn Choruse, wobei die Länge der Soli und die Reihenfolge der Solisten in der Regel nicht im Voraus abgesprochen sind):

Thema (1 Chorus) – S(olo)₁ (x Choruse) – S₂ ... S_n – Thema (1 Chorus)

Die am häufigsten interpretierten Kompositionen gehören zum Repertoire der sogenannten *Jazz-Standards*, eine Art Kanon von überwiegend amerikanischem Jazz, der im Laufe des 20. Jahrhunderts entstand und Hunderte von Kompositionen umfasst.²¹ Bis zur Mitte des Jahrhunderts beinhalteten die meisten Kompositionen

19 Während das konstante Tempo und die rhythmische Darbietung ungemein wichtige Faktoren sind, ist die Wahl des Rhythmus selbst nicht von Bedeutung: während der frühe Jazz oft mit dem Triolen-Rhythmus des Swing verbunden wird, verwendet der moderne Jazz alle möglichen Rhythmen – von lateinamerikanischen (Bossa Nova, Samba, Salsa) über Rock und Funk bis hin zu Rhythmen ethnischer Traditionen und auch vollkommen urheberspezifischen Rhythmen.

20 Eine *Jam-Session* ist eine typische musikalische Veranstaltung des Jazz, bei der ohne vorheriges Üben und vorgefassten Plan Kompositionen interpretiert werden, mit denen die teilnehmenden Musiker vertraut sind (für gewöhnlich sogenannte Standards); die Interpreten wechseln sich häufig ab.

21 Da es sich um ein *Grassroots*-Phänomen handelt, besteht kein endgültiges Verzeichnis der Standards – die Liste verändert sich ständig. Zunächst umfasste sie populäre Gospel- und Blues-Kompositionen sowie Songs der „Tin Pan Alley“, die von Cole Porter, Richard Rodgers, Jerome Kern, George Gershwin usw. geschrieben wurden (und in der Regel betextet waren). Einen wichtigen Korpus überwiegend instrumentaler Kompositionen fügten die Komponisten-Interpreten Count Basie, Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Sonny Rollins und John Coltrane hinzu; ein wenig später dann z. B. Antonio C. Jobim, Chick Corea, Herbie Hancock und Wayne Shorter.

auch einen Text, jedoch übernahmen ab dem *Bebop* die instrumentalen Darbietungen bzw. Kompositionen das Primat. Die Entwicklung der Improvisation im Jazz trennte sich daher im Prinzip vom Text: der Jazz wurde weitgehend instrumental und damit auch die universelle musikalische Sprache. In harmonischer Hinsicht besteht der Großteil der Standards aus einer Kombination aus vier- bzw. achttaktigen Einheiten: die häufigsten Formen sind 12-taktig, 16-taktig und 32-taktig (meist in den Formen AABA oder ABAC). Die mit Abstand am meisten verbreiteten sind der 12-taktige *Blues* und das 32-taktige *Rhythm changes* (nach Gershwins Komposition „I Got Rhythm“): fast ein Drittel der Jazz-Standards hat einen harmonischen Rahmen, der eine Variante dieser zwei Modelle ist.²² Zu den einfacheren Liedmustern entstanden allmählich auch anspruchsvollere – mit einem Wechsel der Taktarten, ungeraden Rhythmen usw. Allerdings ist anzumerken, dass zwei Grundprinzipien trotz der zunehmenden Komplexität der harmonischen Rahmen (außer in extrem „freien“ Zusammenhängen) nicht zerstört wurden: das einheitliche Tempo und der konstante harmonische Rhythmus – ein *Chorus* dauert immer gleich lang und behält den erkennbaren Kern der harmonischen Folge bei.²³

Die Darbietung einer improvisierten Jazz-Komposition beinhaltet zahlreiche melodische, rhythmische, artikulatorische und andere Aspekte, die an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden können. Davon abgesehen erfuhr der improvisierte Jazz nach 1960 grundlegende Veränderungen im Sinne der Interaktivität. Zuvor bestand er nämlich weitgehend aus

two distinct layers that were totally related but didn't interact much – the melody/solo and the rhythm section. The barrier between those two layers began to disintegrate [...] So, the very meaning of jazz improvisation has been expanded from the concept of playing a new melodic line over a song's chord changes to the freedom for a soloist or a band to do almost anything with the sounds and textures that they can create.²⁴

Die Tatsache, dass Improvisation im modernen Jazz auf sehr verschiedenen Ebenen stattfindet (Realisierung der Harmonien, Basslinien, rhythmische Figuren; spontane

22 Luke O. Gillespie: „Literacy, Orality, and the Parry-Lord ‚Formula‘: Improvisation and the Afro-American Jazz Tradition“, in: *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 22/2 (1991), S. 147–164, hier S. 155.

23 Dies gilt auch, wenn die Realisierung der Harmonie im Improvisationsprozess modifiziert wird. Varianten bei der Realisierung der Harmonie sind im Jazz eine etablierte Praxis: für jedes Symbol (z. B. C7) bestehen viele konkrete *Voicings*; Alterationen, Substitutionen, Kombinationen mit Pedaltönen usw. sind möglich. Insbesondere die Pianisten haben die Möglichkeiten der Improvisation auf diesem Gebiet stark erweitert.

24 Andy Middleton: *Melodic Improvising*. Rottenburg: Advance Music, 1998, S. 31–32.

Modifikationen, die aus der Interaktion zwischen den Musikern hervorgehen), sollte im Auge behalten werden; dennoch soll im Folgenden das auffälligste Segment der Improvisation in den Fokus rücken, und zwar die melodische Linie (*line*) als lineare (einstimmige) Tonfolge. Beobachtet werden soll also der Solist – sei es ein Trompeter, Bassist, Pianist oder Fagottist –, der eine Reihe von Variationen „über“ die gegebene harmonische Struktur improvisiert. Dabei soll zum Zweck des leichteren Vergleichs mit der literarischen Improvisation im Rahmen des (Hard) Bop-Idioms verblieben werden, bei dem die Trennung zwischen Melodie und „Begleitung“ ziemlich offensichtlich war. Zum Vergleich wird John Coltranes Komposition „Giant Steps“ gewählt, 1959 im Studio aufgenommen und ein Jahr später auf dem gleichnamigen Album veröffentlicht. Es handelt sich um eine bemerkenswerte instrumentale Komposition, die zu einem Jazz-Standard wurde. Ihre harmonische Struktur diente sogar als Grundlage für neue Kompositionen.²⁵ Auf den ersten Blick handelt es sich um eine nicht gerade revolutionäre 16-taktige Form, interpretiert im $\frac{4}{4}$ -Metrum des schnellen Swing (*fast swing*):

	B D7		G B^b7		<i>E^b</i>		Am D7	
	G B^b7		<i>E^b F#7</i>		B		<i>Fm B^b7</i>	
	<i>E^b</i>		Am D7		G		<i>C#m F#7</i>	
	B		<i>Fm B^b7</i>		<i>E^b</i>		<i>C#m F#7</i>	

Die grundlegende harmonische Idee ist der Wechsel von drei verschiedenen Tonalitäten (*key centers*), die untereinander im Verhältnis von großen Terzen stehen: **B – G – E^b** (Dreiteilung des zwölftönigen Raums).²⁶ Jede Tonalität – zur leichteren Identifikation sind im Schema die Harmonien der einzelnen Tonalitäten typographisch getrennt – vertritt eine Serie einfacher Kadenz: Dominante–Tonika (V–I) oder Subdominante–Dominante–Tonika (II–V–I). Die Komposition verbleibt also weitgehend im Rahmen der für ältere Standards typischen Funktionsharmonik. Trotzdem ist sie für den Interpreten außerordentlich anspruchsvoll. Erstens, weil die Geschwindigkeit der Interpretation in der Regel hoch ist: 250 Schläge pro Minute (BPM bzw. *beats per minute*) oder schneller, häufig weit über 300; dies bedeutet, dass ein Chorus – in diesem Fall 16 $\frac{4}{4}$ -Takte – blitzschnell durchgespielt wird, in 15 Sekunden oder weniger. Außerdem sind die Änderungen der Tonalität plötzlich und in der ersten Hälfte des Chorus „unerwartet“, da sie mitten im Takt passieren; zusätzlich verkompliziert wird die Angelegenheit durch die Tatsache,

25 Es handelt sich um das für den Jazz typische Verfahren der *Kontrafaktur*.

26 Bei der Nomenklatur (H/B/B^b) werden die Jazzkonventionen befolgt, die das europäische H mit B und das B mit B^b kennzeichnen.

dass die Tonalitäten nicht harmonisch verwandt sind, was dem Improvisator die Suche nach sinnvollen musikalischen melodischen Linien erschwert.

Das gewählte Beispiel ist vielleicht besser als eine einfachere Komposition der *Tin Pan Alley*, da es zwangsläufig zu der folgenden Frage führen muss: wie ist es in einem so anspruchsvollen Kontext möglich, erfolgreich zu improvisieren? Die Legenden aus der Jazz-Folklore, in denen Noten-Analphabeten auftreten, das Spielen „aus dem Herzen“, die mystische Inspiration etc., funktionieren hier natürlich nicht. Die Praxis zeigt, dass die melodische Jazzimprovisation – als komplexe Fähigkeit, bei der der Solist eine Reihe musikalisch und ästhetisch befriedigender Variationen über eine bestimmte harmonische Struktur extemporiert interpretiert – vor allem eine Kunstfertigkeit ist, die eine systematische und gründliche Herangehensweise erfordert. Die Aneignung der Sprache des improvisierten Jazz ist ein langwieriger Prozess, den Theoretiker in der Regel mit der Sprachentwicklung bei Kindern bzw. dem Erlernen einer Fremdsprache vergleichen. Es verlangt ein aufmerksames Zuhören bei anderen „Sprechern“ und insbesondere bei den Meistern (Tradition), eine systematische Entwicklung des inneren „Ohrs“ (*ear training*) und Knochenarbeit beim Üben. Schon eine befriedigende Interpretation einfacherer Standards erfordert eine perfekte Beherrschung des Rhythmus bzw. der Zeit (*timing*), theoretisches Verständnis und eine praktische internalisierte Beherrschung Dutzender von Tonleitern und Akkorden in allen Tonalitäten, die Fähigkeit zur harmonischen Analyse (Verständnis der Kadenz, tonaler Zentren), zur Verwendung führender Töne und des Konzeptes von Spannung und Auflösung; für anspruchsvollere harmonische Kontexte sind noch zusätzliche Fähigkeiten nötig, wie die Kenntnis von atypischen Tonleitern und Akkorden, die Verbindung gemeinsamer Töne, die melodische und rhythmische Sequenzierung oder der Gebrauch höherer harmonischer Strukturen.²⁷ „If you don't know this material, it means that you have a handicap“, erläuterte der Saxophonist Jerry Bergonzi, einer der führenden Theoretiker der modernen Jazzimprovisation: „That is not to say that you can't have fun improvising, it simply means that you have a disadvantage when you are musically speaking because you are missing vital information“.²⁸

David Liebman spitzt dies weiter zu, wenn er die Voraussetzungen beschreibt, die ein Student der Improvisation erfüllen muss, bevor er an seine „chromatische“ Methode herangehen kann. Er muss

27 Vgl. Gary Keller: *The Jazz Chord and Scale Handbook: A Comprehensive Organizational Guide to Scales and Chords Found in Jazz and Contemporary Music*. Rottenburg: Advance Music, 1998; David Baker: *Jazz Improvisation. A Comprehensive Method of Study for All Players*. Chicago: Maher, 1969; Middleton: *Melodic Improvising*; Jerry Bergonzi: *Developing a Jazz Language* (Inside Improvisation Series 6). Rottenburg: Advance Music, 2003.

28 Bergonzi: *Developing a Jazz Language*, S. 8.

[have] the mastery of scales, modes, chords, arpeggios, etc. in the language of the normal diatonic system. In jazz terms, it is simply the ability to play chord changes fluently. This implies a long list of requirements including the ability to convincingly swing in the jazz sense, knowing the basic repertoire, being familiar with the voicings of chords in the important idioms and styles.²⁹

Die hier nicht zur Gänze aufgeführte Liste verlängert sich bei anspruchsvolleren Kompositionen (z. B. „Giant Steps“) oder in modalen, nicht funktionsbedingten und sogar atonalen harmonischen Kontexten; doch „playing well in the non-tonal style should be the result of an artist’s complete and thorough evolution through all stages of tonal music“.³⁰ Selbst die Aneignung der am wenigsten kodifizierten Formen des Free Jazz und der modernen Improvisation – der Prozess erfordert bis zu einem gewissen Grad eine „Deprogrammierung“ auf die Ebene der Spontaneität eines Zweijährigen³¹ – ist viel effektiver, wenn sie auf einem breiten Musikwissen basiert. Dabei ist interessant, dass bei der historischen Schichtung verschiedener Stile innerhalb des improvisierten Jazz die Natur dieses Wissens allmählich weniger idiomatisch und mehr abstrakt-eklektisch wurde. Das Konzept der Jazzimprovisation hat die ursprünglichen Genrerahmen überschritten, das Ideal des melodischen Improvisators hat sich stark erweitert: es handelt sich nicht nur um jemanden, der in der Lage ist, Melodien im Rahmen eines bestimmten (Jazz-)Idioms fließend zu variieren, sondern um einen vielseitigen Musiker, dem es sein breites Wissen ermöglicht, in allen möglichen klanglichen Kontexten zu improvisieren.³² Dieses Ideal beschreibt Liebman wie folgt: „Ignorance is the enemy of truth and artistic freedom. True freedom to create comes from full cognizance of as many variables as possible“.³³

Das damit umrissene intellektualistische Bild der Improvisation als Kunstfertigkeit entspricht vielleicht nicht der mythischen Idealisierung der großen Meister des improvisierten Jazz. Es entspricht jedoch dem, was beim *Bertsolarismus* bereits festgestellt wurde: für die Beherrschung sind eine systematische Aneignung des konzeptionellen Apparats, Zuhören, langjährige Praxis und auch das Auftreten mit den großen Meistern bzw. eine Lehre (*apprenticeship*) nötig. Ein umfassendes

29 David Liebman: *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advance Music, 1991, S. 9.

30 Ibid., S. 31.

31 Vgl. Kenny Werner: *Free Play (13 Musical Landscapes)* (Jamey Aebersold Play-A-Long 104). New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 2002.

32 Selbst im dodekaphonischen Kontext, vgl. John O’Gallagher: *Twelve-Tone Improvisation. A Method for Using Tone Rows in Jazz*. Mainz: Advance Music, 1998.

33 Liebman: *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, S. 61.

Vorwissen, ohne das ein sinnvolles Improvisieren beispielsweise auf „Giant Steps“ schwer vorstellbar ist, wird oft mit dem Konzept der *Formelhaft* beschrieben (Tonleitern, Akkorde; Standardphrasen, die über Kadenzen, „Turnarounds“ und andere etablierte harmonische Folgen gespielt werden). Die Frage ist jedoch, wie eine derartige Formelhaft mit einer der primären Konnotationen, d. h. mit Spontaneität zu vereinen ist? An dieser Stelle ist zu betonen, dass das „formelhafte“ Studium eine notwendige Bedingung für die Beherrschung aller anspruchsvolleren Improvisations-Kontexte ist, jedoch bei weitem nicht die einzige. Pädagogen sind sich des Problems der Klischee-Improvisation (*lick* bzw. *pattern playing*) schon lange bewusst, das sich mit der Institutionalisierung der Jazz-Ausbildung noch zusätzlich verschärft hat. Davon sprechen die Jazz-Musiker und -Theoretiker allerdings schon seit jeher: übe und übe zu Hause, überlege und übe wieder, überlasse dich auf der Bühne dem *Flow*, vergiss die gelernten Tonleitern, Formen, Riffs, Linien, vergiss das alles: *just play!* Charlie Parker, der in diesem Kontext bereits unzählige Male zitiert wurde, galt als paradigmatischer „formelhafter“ Musiker, doch die Formeln erklären bei weitem nicht seine außerordentliche Musikalität; wie Henry Martin, der sich analytisch mit Parkers Technik auseinandergesetzt hat, erklärt: „overemphasis on formula overlooks much of the expressivity“.³⁴ Auch Bergonzi, der in seinem Nachschlagewerk eine Fülle von formelhaftem Material bietet, betont, dass dies am Ende vergessen werden müssen: „Improvising doesn’t mean recall, that is, recalling lines that you’ve memorized. It means saying something in the moment with the people you are playing within a particular context“.³⁵

An dieser Stelle soll die These vertreten werden, dass die wahre Grundlage einer erfolgreichen melodischen Improvisation die Entwicklung eines sehr präzisen „inneren Ohrs“ ist.³⁶ Das geschärfte innere Ohr ermöglicht dem Solisten das laufende Konzipieren und das vorherige mentale Hören (*pre-hearing*) dessen, was er im nächsten Moment spielen wird – gerade das ist eine der grundlegenden Fähigkeiten, die einen melodischen Improvisator auszeichnen. Das Prinzip verdeutlichen z. B. Bassisten oder Pianisten, die während des Solos die Melodie

34 Henry Martin: *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham: Scarecrow Press, 1996, S. 121.

35 Bergonzi: *Developing a Jazz Language*, S. 79. In diesem Zusammenhang ist das Memorieren auch nicht Zweck des Studiums der Soli der transkribierten Improvisationsmeister, das schon lange eine etablierte Praxis ist.

36 Der Autor des vorliegenden Beitrags war in den Jahren 2000–2008 künstlerischer Leiter des internationalen Musik-Workshops Jazzinty in Novo mesto. Im Gegensatz zu den Schulen, die andere Aspekte des Jazz wie beispielsweise den Rhythmus und die Artikulation betonen (zu diesem Konflikt vgl. Roger Mantie: „Schooling the Future: Perceptions of Selected Experts on Jazz Education“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, 3. 2. 2008; <http://www.criticalimprov.com>, September 2014), war das Jazzinty bereits von Anfang an klar auf die Ausbildung der Musiker für die Improvisation ausgerichtet.

singen oder brummen: im Gegensatz zum Anfänger ist dem reifen Solisten der musikalische Inhalt (und der rhythmische Verlauf) der Phrase, die er spielt, vollkommen klar. Ein erfahrener Solist hat zudem in jedem Augenblick eine allgemeine Vorstellung davon, wohin sein Solo führt (z. B. Gradation, Tension, Beruhigung), jedoch wird er sich anhand des konkreten musikalischen Inhalts der folgenden Sätze laufend und spontan entscheiden und die inneren Impulse und Ereignisse des Umfelds einbeziehen (z. B. das Spiel des Schlagzeugers, Bassisten, Pianisten; die Reaktionen des Publikums). In diesem Sinne ist die Improvisation also wahrhaft ein Komponieren „an Ort und Stelle“, ihr grundlegender Charme liegt gerade darin, dass der Künstler nicht der Freiheit laufender Entscheidungen und spontaner Reaktionen entsagt. Dabei helfen ihm seine Erfahrungen, den entsprechenden mentalen Zustand beizubehalten, wenn er vollständig im musikalischen „Hier und Jetzt“ ist, während ihm das umfangreiche Musikwissen – auch formelhaft – die notwendige Wendigkeit verleiht, sich in schnellen Tempi und anspruchsvollen harmonischen (auch atonalen) Umfeldern zurechtzufinden und den musikalischen Inhalt, den er im inneren Ohr „hört“, sofort unter den gegebenen Umständen auf seinem Instrument realisieren zu können.³⁷

Obwohl die Kognitionsforschung noch in den Kinderschuhen steckt, wenn es um die Auslegung des komplexen Phänomens der Improvisation geht, ist der musikalische Bereich in dieser Hinsicht besser erforscht als der literarische. Die bisherigen Erkenntnisse bestätigen weitgehend das oben beschriebene Bild. Auch die kognitiven Deutungen erwähnen in der Regel die Parallelen zur Aneignung einer (neuen) Sprache: so werden z. B. die Konzepte *knowledge base* oder *musician's toolkit* analog zur Phonologie, Morphologie, Syntax etc. beschrieben. Die bestehenden kognitiven Modelle versuchen aufzuzeigen, wie der Improvisator praktisch die Interaktion dreier verbundener Ebenen reguliert: sinnliche Wahrnehmung, Verarbeitung und Entscheidungsfindung (Gehirn) sowie motorische (Re)aktionen. Auf der Ebene der Verarbeitung erweist sich der Austausch zwischen dem Kurzzeitgedächtnis, das direkt mit dem sensorischen System verbunden ist, und dem Langzeitgedächtnis, welches das Reservoir an verfügbaren Themen, Motiven, Formeln usw. beinhaltet, als entscheidend – diese Interaktion bestimmt den oben beschriebenen Mikroprozess der Improvisation.³⁸

37 In diesem Zusammenhang nähern sich die Vokalistinnen mit der *Scat*-Technik vollkommen den Instrumentalisten; auch in der Praxis gibt es prinzipiell keinen Unterschied zwischen der Ausbildung der instrumentalischen und der gesanglichen (melodischen) Improvisation.

38 Vgl. Roger T. Dean und Freya Bailes: „Cognitive Processes in Musical Improvisation: Some Prospects and Implications“, in: *Improvisation, Community, and Social Practice*, 2010; www.improvcommunity.ca, September 2014.

Auf der Ebene der motorischen Realisierung muss auf den Unterschied zwischen dem deklarativen (theoretischen) und prozeduralen Wissen verwiesen werden – d. h. die Kluft zwischen dem Verstehen/Hören und der Fähigkeit der praktischen Anwendung. Wie Messungen zeigen, ist die Anzahl der Ereignisse im Laufe der Improvisation sehr hoch, bis zu zwanzig pro Sekunde. Daher ist es nicht möglich, jedes Ereignis separat zu planen und durchzuführen: eine kognitive Gruppierung von Ereignissen und (zumindest partielle) Automatisierung der Darbietung muss bestehen. Dies ist erst auf den höheren Ebenen des Lernens möglich, wenn der Improvisator über eine breite Palette ausgefeilter motorischer Programme verfügt. Erst dann beginnt die fließende Expressivität, die ein entspanntes, gedankenloses Spielen ermöglicht:

All motor organisation functions can be handled automatically (without conscious attention) and the performer attends almost exclusively to a higher level of emergent expressive control parameters. In the case of improvised music these emergent control parameters are notions like form, timbre, texture, articulation, gesture, activity level, pitch relationships, motoric ‚feel‘, expressive design, emotion, note placement and dynamics.³⁹

Demnach ist gerade die Automatisierung der Anwendung allgemeiner, stark flexibler und anpassungsfähiger motorischer Programme die Voraussetzung für das Erreichen der „highly variable, often novel, specific results“.⁴⁰ Der Improvisator, der sich durch die schnellen Wechsel der Tonalität in der Komposition „Giant Steps“ schlägt – oder durch die Klippen des improvisierten *Bertsolarismus* steuert –, kann sich erst auf Grundlage einer Reihe von angeeigneten Formeln, Regeln und Klischees von eben diesen Formeln „befreien“ und die Aufmerksamkeit auf andere, höhere Elemente der künstlerischen Expressivität richten. Es scheint paradox, jedoch öffnet sich an dieser Stelle – wenn der *Bertsolari* das System der Reime und das metrische Schema „vergisst“ und der Jazzmusiker „vergisst“, in welcher Tonalität/Modus er spielt – das Feld der wirklich kreativen Freiheit, welche die Improvisation zur wahren Kunst erhebt.

39 Jeff Pressing: „Improvisation: methods and models. Generative Processes in Music“, in: *The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, hg. von J. Sloboda. Oxford: Clarendon Press, 1988, S. 298–345, hier S. 9; <http://musicweb.ucsd.edu/~sdubnov/Mu206/improv-methods.pdf>, Oktober 2014.

40 Ibid., S. 10.

VERGLEICH DER LITERARISCHEN UND DER MUSIKALISCHEN IMPROVISATION: SCHLUSSFOLGERUNG

Aus den Ausführungen zu den beiden improvisierten Traditionen wird ersichtlich, dass zwischen der Improvisation in der Literatur und in der Musik einige Analogien bestehen, sogar eine „startling kinship“ und ein „creative continuum among improvisatory artists, both verbal and musical“.⁴¹ In einer der wenigen vergleichenden Studien auf diesem Gebiet – behandelt werden die südslawische Epik und der Jazz – beobachtet H. W. Foster folgende Analogien zwischen dem Guslen-Spieler und dem Jazzmusiker: beide improvisieren (der Moment der Komposition ist zugleich der Moment der Darbietung), verwenden eine spezialisierte Sprache (wobei sie mit großer Wendigkeit simultan mehrere Sprachniveaus verwenden), zudem sind sie auch durch die kreativen Prozesse wie Transformation, Variation, Inversion usw. verbunden. Analog sind auch der langwierige Prozess der Aneignung der Kunstfertigkeit, die nicht auf dem Memorieren bzw. Lernen von Note zu Note bzw. Wort zu Wort, sondern auf der Verinnerlichung kreativer Prozesse, ausgehend von der Tradition, beruht: „jazz musicians improvise within parameters of a tradition-dependent harmonic progression, the South Slavic guslar composes within the bounds of traditional epic language“.⁴²

Fosters Erkenntnisse können durch einige Beobachtungen aus dem vorliegenden Vergleich ergänzt werden. In beiden Fällen kann von einer grundlegenden Spannung zwischen (1) dem fixen bzw. starren Rahmen und (2) dem variablen bzw. improvisierten Moment gesprochen werden. Diese dynamische Spannung ist zweifellos das, was sowohl den *Bertsolarismus* als auch Jazz von der „spontanen“ Improvisation unterscheidet (vielleicht handelt es sich sogar um die Triebfeder, die eine derart komplexe Entwicklung beider Traditionen bestimmte). Werden aber die halbwegs vergleichbaren Einheiten betrachtet – *Bertso* und *Chorus* –, so können auf der inhaltlichen Ebene der genannten Kategorien signifikante Unterschiede festgestellt werden. Während den fixen Rahmen im literarischen Beispiel die Melodie darstellt, die zudem das metrische Bild und die Position der Reime (auch diese ist fix, sobald sie einmal gewählt wurde) bestimmt, sind die starren Elemente im Fall der Musik das Tempo und die Akkordfolge. Noch komplizierter wird die Sache auf der Ebene des improvisierten Moments. Im *Bertsolarismus* ist dieser Moment der sprachliche Inhalt, die Silbenfolge, die sich natürlich dem gegebenen Rahmen anpassen muss, zugleich aber einen sinnvollen und poetisch geschärften Diskurs bilden soll: die höhere künstlerische Ebene spielt sich daher auf dem Gebiet der sprachlichen

41 Foster: „Jazz Musicians and South Slavic Oral Epic Bards“, S. 165.

42 Ibid., S. 173.

Semantik, des *Logos* ab. Im Gegensatz dazu ist im Jazz das (am ehesten erkennbare) improvisierte Element die Melodie, die Tonfolge, deren Verlauf auf einer höheren Ebene die Gesetze der musikalischen Semantik bestimmen. In der improvisierten Melodie kann das sogenannte Thema der Komposition „nachklingen“ (aber nicht unbedingt), während musikalische Referenzen auf einen etwaigen Text des Liedes – insofern diese überhaupt möglich sind – nur ausnahmsweise gefunden werden (die Anmerkung zur ursprünglichen Verbindung zwischen Literatur und Musik wird somit irrelevant). Häufiger kommt es vor, dass die improvisierte Melodie „intertextuell“ ist, da mit Zitaten und Andeutungen das Erbe „legendärer Soli“ der Vergangenheit in sie eingetragen wird.

Daher kann geschlussfolgert werden, dass die Improvisation trotz der Ähnlichkeiten in beiden Fällen dennoch relativ klar im Rahmen einer einzigen Kunst verbleibt: sei es der Kunst der Worte oder der Töne. Natürlich gibt es zahlreiche Möglichkeiten für eine weitere Erforschung der musikalischen und der literarischen Improvisation, jedoch müsste dazu der methodologische Apparat geschärft werden. Es wäre notwendig, sich sowohl mit den klassischen Problemen beim Vergleich von Literatur und Musik (vgl. dazu den Beitrag von Gregor Pompe in diesem Band), insbesondere in Bezug auf die phänomenologischen oder ontologischen Aspekte des Verhältnisses zwischen beiden Künsten (Unterschiede im Material; Verhältnisse zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit, zwischen Live-Darbietung und Aufzeichnung; das Problem der Unveränderlichkeit des Werks usw.) auseinanderzusetzen als auch mit spezifischen Fragen, die den improvisierten Kontext betreffen. Dazu gehört gewiss der aktuelle Widerspruch zwischen dem (häufigen) *Wetteifern* der literarischen Improvisation und der prinzipiellen *Zusammenarbeit* bei der musikalischen Improvisation: im Unterschied zum Wettbewerb der dichterischen Improvisatoren kann ein gewisses *Wetteifern* beispielsweise zwischen zwei Saxophonisten gefunden werden, die ihre Soli einer nach dem anderen spielen, jedoch ist das Kollektiv (die Band) auf das gemeinsame Erreichen höherer musikalischer bzw. künstlerischer Ziele abgestimmt. Mit diesem Gegensatz ist auch das Problem des Verhältnisses von Kollektivität und Individualität verbunden; bei der kollektiven Improvisation (in *Zusammenarbeit*) – diese ist auch beim *Bertsolarismus* möglich, wenn zwei Dichter abwechselnd Verspaare improvisieren – muss zumindest die Stufe der Interaktivität bzw. Simultaneität beachtet werden (z. B. in der freien Gruppenimprovisation).

Unter Berücksichtigung der obigen Anmerkungen ist es demnach nicht sinnvoll, die Improvisation in der Literatur und der Musik pauschal zu vergleichen. Ein gutes Vergleichspaar sind in dieser Hinsicht der *Guslen-Spieler* und der Barockmusiker, die über den Continuo improvisieren, während es z. B. sinnvoll

wäre, die kollektive Improvisation im modernen Theater mit dem Geschehen in der freien Improvisation einer musikalischen Besetzung zu vergleichen, wobei die spontane Interaktivität die Schlüsselrolle spielt.⁴³ Relativ angemessen ist auch der bereits angesprochene Vergleich des *Bertsolari* mit dem melodischen Solisten (im Bebop). Dabei wurde versucht, die Berührungspunkte, Schnittpunkte und Unterschiede zwischen der literarischen und der musikalischen Improvisation zu untersuchen und zugleich einen weit verbreiteten *Irrtum* zu korrigieren: die komplexesten Formen der Improvisation sind nämlich nicht in erster Linie Gegenstand einer schwer fassbaren (mystischen) Inspiration, sondern müssen als *Kunst* verstanden werden – und zwar im Sinne der Kunst bzw. Kunstfertigkeit (*technē* nach Aristoteles). Wie die Erkenntnisse der modernen Kognitionswissenschaft bestätigen, bringt die Improvisation Frische in die Kunst und löst Erstarrungen. Daher muss der Prozess ihrer Rehabilitierung, der in der Musik und im Theater, teilweise auch in der Literatur bereits spürbar ist, noch beschleunigt werden.

Übersetzt von Rosemarie Linde

BIBLIOGRAFIE

- Baker, David: *Jazz Improvisation. A Comprehensive Method of Study for All Players*. Chicago: Maher, 1969.
- Bergonzi, Jerry: *Developing a Jazz Language* (Inside Improvisation Series 6). Rottenburg: Advance Music, 2003.
- Berkowitz, Aaron L.: *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Burrows, Jared B.: „Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 1/1 (2004); <http://www.criticalimprov.com>, September 2015.
- Collins, Derek: „Homer and Rhapsodic Competition in Performance“, in: *Oral Tradition* 16/1 (2001), S. 129–167.
- Dean, Roger T., und Freya Bailes: „Cognitive Processes in Musical Improvisation: Some Prospects and Implications“, in: *Improvisation, Community, and Social Practice*, 2010; www.improvcommunity.ca/, September 2014.

43 Vgl. Jared B. Burrows: „Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 1/1 (2004); <http://www.criticalimprov.com>, September 2014.

- Egaña, Andoni: „The Process of Creating Improvised Bertso“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 117–142.
- Eizagirre, Estitxu: „Interview with Maialen Lujanbio Zugasti“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 187–197.
- Esterhammer, Angela: *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Foley, John M.: „Basque Oral Poetry Championship“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 3–11.
- Foster, H. Wakefield: „Jazz Musicians and South Slavic Oral Epic Bards“, in: *Oral Tradition* 19/2 (2004), S. 155–176.
- Garzia, Joxerra: „History of Improvised Bertso: A Proposal“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 77–115.
- Gillespie, Luke O.: „Literacy, Orality, and the Parry-Lord ‚Formula‘: Improvisation and the Afro-American Jazz Tradition“, in: *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 22/2 (1991), S. 147–164.
- Harris, William: „Improvisation: The New Spirit in the Arts“, in: *Humanities and the Liberal Arts*; <http://community.middlebury.edu/~harris/improvisation.html>, September 2015.
- Harvilahti, Lauri: „The Production of Finnish Epic Poetry – Fixed Wholes or Creative Compositions?“, in: *Oral Tradition* 7/1 (1992), S. 87–101.
- Haydar, Adnan: „The Development of Lebanese Zajal: Genre, Meter, and Verbal Duel“, in: *Oral Tradition* 4/1–2 (1989), S. 189–212.
- Henke, Robert: „Orality and Literacy in the *Commedia dell’Arte* and the Shakespearean Clown“, in: *Oral Tradition* 11/2 (1996), S. 222–248.
- Keller, Gary: *The Jazz Chord and Scale Handbook: A Comprehensive Organizational Guide to Scales and Chords Found in Jazz and Contemporary Music*. Rottenburg: Advance Music, 1998.
- Liebman, David: *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advance Music, 1991.
- Lord, Albert B.: *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Mantie, Roger: „Schooling the Future: Perceptions of Selected Experts on Jazz Education“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 3/2 (2008); <http://www.criticalimprov.com>, September 2014.
- Martin, Henry: *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham: Scarecrow Press, 1996.
- McGee, Timothy J. (Hg.): *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*. Kalamazoo: Western Michigan University, 2003.
- Middleton, Andy: *Melodic Improvising*. Rottenburg: Advance Music, 1998.

- Mouillot, François: „Resisting Poems: Expressions of Dissent and Hegemony in Modern Basque Bertsolaritza“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 5/1 (2009); <http://www.criticalimprov.com>, September 2014.
- Nettl, Bruno et al.: „Improvisation“, in: *Grove Music Online, Oxford Music Online*; <http://www.oxfordmusiconline.com>, September 2014.
- O’Gallagher, John: *Twelve-Tone Improvisation. A Method for Using Tone Rows in Jazz*. Mainz: Advance Music, 1998.
- Parker, Charlie: *Charlie Parker Omnibook*, übers. von Jamey Aebersold und Ken Sloane. Hollywood: Atlantic Records, 1978.
- Pressing, Jeff: „Improvisation: methods and models. Generative Processes in Music“, in: *The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, hg. von J. Sloboda. Oxford: Clarendon Press, 1988, S. 298–345; <http://musicweb.ucsd.edu/~sdubnov/Mu206/improv-methods.pdf>, Oktober 2014.
- Sbait, Dirghām H.: „Palestinian Improvised-Sung Poetry: The Genres of *Ḥidā* and *Qarrādī* – Performance and Transmission“, in: *Oral Tradition* 4/1–2 (1989), S. 213–235.
- Werner, Kenny: *Free Play (13 Musical Landscapes)* (Jamey Aebersold Play-A-Long 104). New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 2002.