

## 6 Zeit-Hören II: Zeitkunstwerke und Improvisieren als Extemporieren

### 6.1 Musikalische Zeitkunstwerke

Im vorigen Kapitel wurde bereits beschrieben, wie aus Klicks, die selbst keine definierte Tonhöhe besitzen und die als Einzelne von kleinstmöglicher zeitlicher Ausdehnung sind, anhaltende Töne mit wohldefinierter Tonhöhe erzeugt werden können, nämlich durch eine entsprechende zeitlich getaktete Aneinanderreihung. Aber nicht nur Tonhöhen lassen sich erzeugen, indem man diese gleichsam klanglosen Einzelelemente entsprechend taktet, sondern auch Klangfarben – und selbstredend auch Rhythmen und Tonlängen. Denn all diese Eigenschaften beruhen, wie schon diskutiert, auf zeitlichen Regularitäten in Form von Obertonfrequenzen, Pausen und so weiter. Allein mithilfe von Klicks ließe sich also ein komplettes Musikstück komponieren, und sein gesamter Klang wäre allein über die zeitliche Abfolge eben dieser Klicks bestimmt.

Dass die prinzipielle Möglichkeit, Musik allein auf solche zeitliche Abfolgen zu reduzieren, eine große Faszination auf Komponisten auszuüben vermag, verwundert wenig. Entsprechende Voraussetzungen, dies auch technisch umzusetzen, ergaben sich ab den frühen Fünfzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts. Zwar konnten noch keine Klicks am Computer generiert werden, aber Sinusgeneratoren und Ähnliches taten erste wichtige Dienste, um mit Klängen und neuen Klangzusammensetzungen zu arbeiten. So wurde insbesondere mit Klangmaterial experimentiert, das selbst möglichst wenig zeitliche und spektrale Strukturiertheit aufwies (und in diesem Sinne einem Klick ähnelt), um daraus Klangqualitäten von Tonhöhe und Klangfarbe bis zum Rhythmus zu erzeugen. Ebenfalls gespielt wurde mit den zeit- beziehungsweise taktungsbedingten Übergängen zwischen Klangqualitäten. Beispielsweise konnte am Sinusgenerator die Frequenz eines Tons immer weiter verringert werden, bis gar nicht mehr ein andauernder Ton gehört wurde, sondern das Gehörte in eine Reihe kurzer Impulse zerfiel. Solch ein frühes Experimentieren und Spielen mit Klängen wird besonders deutlich im Stück *Kontakte* von Karlheinz Stockhausen (höre Playlist-Beitrag #21, wobei das Zerfallen eines Tons in Impulse beispielsweise zwischen 17'20" und 17'40" besonders explizit hervortritt;<sup>137</sup> höre auch nochmals Playlist-Beitrag #3).

Im Zusammenhang solcher Arbeiten nahm entsprechend das allgemeine Bewusstsein darüber zu, wie zentral zeitliches Aufeinanderfolgen für Musik ist – nicht

---

137 Vergleiche hierzu auch Sieroka 2022b.

nur für den Verlauf einer Melodie, sondern ganz allgemein für auditorische Qualitäten wie eben auch Tonhöhe und Klangfarbe. Alles Musikalische konnte quasi als eine Frage der zeitlichen Abfolge verstanden werden. Der gerade erwähnte Stockhausen identifiziert Musik denn auch als „tönend erlebte Zeit“.<sup>138</sup> Ein Musikstück zu verstehen, erschöpft sich für ihn, gerade in der Neuen Musik, nicht mehr in einer „musikalischen Logik“, in der auf der tonalen Ebene vom Vergangenen auf das Nächste geschlossen werden kann. Vielmehr kann es auch um größere Klangverbunde gehen, die in gewisser Weise unbewusst (subliminal) und vor allem eben in ihrer zeitlichen Abfolge wahrgenommen werden (höre Stockhausen im Gespräch mit Theodor W. Adorno in Playlist-Beitrag #22, insbesondere von 18'05" bis 20'45" und von 25'08" bis 27'32"). Hier wird nicht mehr die Harmonielehre betont, und es wird auch nicht differenzierend über Rhythmen, Klangfarben und Tonhöhen gesprochen. Stattdessen geht es um eine gesamthafte Klang- oder Tongestalt, die sich im Moment und durch die Zeit darbietet. Die zeitliche Dimension umfasst hier schlicht alles musikalisch Relevante.<sup>139</sup>

Man könnte diese Position eine klang- und zeitbasierte Auffassung nennen: Musik und Musikverstehen werden über Klang und dann vor allem über dessen zeitliche Strukturiertheit, wie sie im Moment wahrgenommen wird, bestimmt. Eine solche Auffassung passt nicht nur zu Komponisten wie Stockhausen, sondern beispielsweise auch zu einer Position innerhalb der Philosophie der Musik, die Jerrold Levinson unter dem Titel *concatenationism* beschreibt und vertritt: „All that basic understanding [of music] requires is, as it were, listening in the moment.“<sup>140</sup> Dabei wird *moment* verstanden als eine ausgedehnte Gegenwart der Wahrnehmung, in der das, was soeben erklingen ist, dem Hörenden noch präsent ist und sie oder er zugleich hingeneigt ist auf das, was sogleich erklingen wird. Eine solche Auffassung einer gehörten Gegenwart findet sich beispielsweise auch beim Musikpädagogen und Jazzbassisten Edwin Gordon unter dem Schlagwort *audiation*; und es gibt sie in ganz allgemeiner und prominenter Form – und nicht nur beschränkt auf die musikalischen, sondern auf sämtliche Formen der bewussten Wahrnehmung und des Erlebens bezogen – bei Edmund Husserl und mithin in der phänomenologischen Tradition.<sup>141</sup> Darüber hinaus wird diese Auffassung durch neuere kognitionswis-

---

**138** Stockhausen 1963, S. 98. Vergleiche auch Büttemeyer 1993.

**139** Ganz anders als für Stockhausen bedeutet dies für Adorno allerdings einen, wie er es an anderer Stelle formuliert, „Verzicht auf musiksprachliche Mittel“, durch den „die Sinnlosigkeit schlechterdings zum Programm“ werde (Adorno 2022 [1956], S. 143 und 149).

**140** Levinson 1998, S. xi.

**141** Auf den Husserl'schen Begriff einer ausgedehnten Gegenwart wird in Kapitel 8 noch genauer eingegangen. Einen direkten Vergleich der Ansätze von Husserl, Levinson und Gordon bietet Sieroka 2005.

senschaftliche Untersuchungen flankiert, die sich auf die Wahrnehmung und auch die zerebrale Verarbeitung von rein klangfarblichen Veränderungen stützen.<sup>142</sup>

Wenn diese klanglich-zeitliche Auffassung zutrifft, dann wäre insbesondere der Unterschied zwischen einem vermeintlich *tieferen* und einem vermeintlich *oberflächlicheren* Verständnis von Musik letztlich nur ein Unterschied im zeitlichen Auflöse- und Antizipationsvermögen. Dies würde beispielsweise erklären, warum Laien oftmals stärker durch Rhythmus und Klangfarben affiziert werden als durch Melodik und Harmonik. Denn Rhythmus und Klangfarben bilden die beiden vergleichsweise leicht unterscheidbaren, sehr großen und sehr kleinen Zeitskalen von Musik – also beispielsweise die hundert *beats per minute* einerseits und der charakteristische Klang (Obertonspektrum) einer Trompete andererseits. Sie sind somit leichter aufzulösen beziehungsweise abzutrennen als die Zeitskalen von Melodik und Harmonik, die sich dazwischen befinden.<sup>143</sup> Ein ausgeprägteres Musikverständnis würde sich also, ingenieurshaft formuliert, durch eine feinere Aufspaltung in zusätzliche *Frequenzbänder* auszeichnen. Wo der eine nur oder vornehmlich zwischen den hohen (insbesondere klangfarbenbestimmenden) und tiefen (insbesondere rhythmusbestimmenden) Frequenzen unterscheidet, trennt die andere das Gehörte noch in weitere Zwischenbereiche auf.<sup>144</sup>

Allerdings steht dieser klanglich-zeitlichen Auffassung von Musik eine andere Auffassung gegenüber, die die größere tonal-harmonische Architektur von Musik herausstreicht und die musikalische Großform und Formenlehre als zentral für bereits elementare Formen des Musikverstehens erachtet: der sogenannte *architectonicism*, wie er insbesondere von Peter Kivy vertreten wird.<sup>145</sup> Doch bei der hier vorliegenden Untersuchung ist weder das architektonische Verständnis musikalischer Großformen zentral noch soll es, wie bereits erwähnt, um eine vermeintliche (und trügerische) Propositionalität von Musik gehen, was sich gegebenenfalls leicht mit einem *architectonicism* verknüpfen ließe. Mögliche Schwierigkeiten einer solchen Position sind starke kulturelle Kontextualisierungen, die sogar infrage stellen mögen, ob Menschen, die nicht über ein (explizites oder implizites) architektonisches Musikwissen verfügen, Musik wirklich *als Musik* hören.

Eine verwandte Skepsis und Kritik trifft auch die Auffassung des Musikwissenschaftlers Harold Fiske, der das Verstehen von Musik über einen Entschei-

<sup>142</sup> Vergleiche hierzu Santoyo et al. 2023.

<sup>143</sup> Vergleiche Sieroka 2018, S. 71, zu den einzelnen Zeitskalen sowie Sieroka 2024 zu der daran anknüpfenden Unterscheidung im Musikverstehen.

<sup>144</sup> Nur um dies nochmals zu betonen: Mit den „rhythmusbestimmenden“ Frequenzen sind hier direkt die Zeitskalen des Rhythmus gemeint – wie eben „hundert *beats per minute*“. Was demgegenüber *nicht* gemeint ist, sind die Frequenzbereiche der Instrumente, die diesen Rhythmus spielen.

<sup>145</sup> Vergleiche Kivy 2001.

dungsbegriff zu explizieren sucht. Zunächst mag dessen Ansatz verwandt klingen mit dem, was hier vertreten wird. So bestimmt sich bei Fiske die Tiefe des musikalischen Verständnisses darüber, wie feingliedrig Töne und Rhythmen über Ja-Nein-Entscheidungen voneinander getrennt werden.<sup>146</sup> Doch fehlt bei ihm die konsequente Erweiterung auf Klangfarben, wie sie eben bei einem rein zeitlichen Ansatz immer schon implizit sind. Außerdem setzt Fiskes Begriff der Entscheidung eine gewisse Form der Bewusstheit und der begrifflichen Strukturiertheit voraus, die gerade im Falle von Tonhöhen einmal mehr an ein spezifisch westliches Musikerbe gebunden ist.<sup>147</sup> Eine solche „Vor-Entscheidung“ ist allerdings fraglich, weshalb hier auf ein breiteres Verständnis gesetzt wird von Musik als einem Klangphänomen, das sich nicht notwendig propositional oder diskursiv, wohl aber zeitlich strukturiert präsentiert.

Tatsächlich fällt auf, dass gerade vonseiten Komponierender die zeitliche Strukturiertheit von Musik immer wieder betont wurde. Gerade im zwanzigsten Jahrhundert – vor allem, aber nicht nur, in der zweiten Hälfte – haben sich neben Stockhausen auch viele andere Komponistinnen und Komponisten intensiv mit Zeit beschäftigt und haben Musik sogar im direkten Bezug dazu begrifflich bestimmt. So etwa Arthur Honegger, wenn er von Musik als „Geometrie in der Zeit“ spricht, Morton Feldman, der Musik als „Klangmoment“ identifiziert, oder Bernd Alois Zimmermann, der Musik als „Kunst der zeitlichen Ordnung innerhalb der ständigen Gegenwart“ oder einfach kurz als „Zeitkunst“ auffasst.<sup>148</sup> Und auch viele andere, die in dieser Zeit komponieren, haben sich intensiv mit dem Verhältnis von Zeit und Musik beschäftigt – so etwa Olivier Messiaen, Pierre Boulez, John Cage, Éliane Radigue und György Ligeti. Einige kurze Verweise mögen dies – gerade auch in der Buntheit dessen, was Komponistinnen und Komponisten hier erschaffen haben – verdeutlichen.

Ein Beispiel, das mit Zeit vor allem auf der physikalischen beziehungsweise psychoakustischen Ebene spielt, ist *Figures – Doubles – Prismes* von Boulez (höre Playlist-Beitrag #23). Hier wird insbesondere die Sitzordnung des Orchesters verändert, was zu veränderten Laufzeiten der Schallwellen zwischen den Instru-

---

146 Vergleiche Fiske 1990, S. 81, sowie ebenda, S. 85: „[M]eaning is a response embodied in the process of pattern construction and, particularly, pattern comparison (decision-making) activity. Depth of understanding, level of comprehension, richness or profoundness of meaning is dependent upon and constituted by the extent of penetrating the decision network.“

147 Vergleiche Fiske 1990, S. 129: „[N]on-tonal-rhythmic associations of any kind follow only after the [cognitive] music module emits a decision resulting from some stage of the decision hierarchy. Whether non-tonal rhythmic associations are ‚musical‘ decisions is best left to the listener’s discretion. I do not think that they are.“

148 Vergleiche Honegger 1952, S. 85, Herzfeld 2007, S. 243, und Zimmermann 1974, S. 12.

mentengruppen und dem Publikum führt; und dies wiederum führt zu neuen Klanggestalten.<sup>149</sup>

Eine kulturgeschichtliche Auseinandersetzung mit Musik und Zeit findet sich beispielsweise in den musikalischen Collagen Zimmermanns wie etwa der *Musique pour les soupers du roi Ubu* (höre Playlist-Beitrag #24). Hier überlagern sich jeweils diverse Schichten musikalischer Traditionen von Renaissance-Tänzen über die Romantik bis zur Moderne, sodass gleichsam die gesamte abendländische Musikgeschichte auf einen Schlag (historisch-kritisch) vergegenwärtigt wird.<sup>150</sup>

Zeittheoretisch mag man sich dabei fragen, ob dies eine Art Ersatzhandlung darstellt in einer Zeit, in der es nicht mehr – wie noch im Mittelalter – überzeugend und verheißungsvoll anmuten mag, durch das permanente Wiederholen immer gleicher musikalischer Phrasen eine göttliche Ewigkeit zu suggerieren.<sup>151</sup> Denn durch eine solche Collage gelingt es immerhin noch, sich gleichsam *im Moment* große Teile der Kultur- und Menschheitsgeschichte musikalisch anzueignen.<sup>152</sup>

Aber selbstredend hat die regelmäßige Wiederholung immer gleicher Phrasen weiterhin eine (wenn auch nicht göttliche, so doch) starke emotionale Kraft und belegt damit das weiterhin enge Verwandtschaftsverhältnis zwischen Musik und Ritual.<sup>153</sup> Bezeugt wird dies in den vergangenen Jahrzehnten insbesondere durch den Erfolg der *minimal music* von Komponierenden wie Steve Reich, Philip Glass und Meredith Monk (höre etwa Playlist-Beitrag #26).<sup>154</sup> Sich wiederholende Klangfolgen, die sich sehr langsam gegeneinander verschieben, sind zu einem häufigen und ausdrucksstarken Bestandteil nicht nur vieler moderner auskomponierter Konzertmusik geworden. Sie sind auch prägend für viele Filmmusiken und haben

149 Vergleiche Nauck 1997, S. 88.

150 Vergleiche auch Büttemeyer 1993, S. 285–290, sowie Ebbeke 1998, S. 179–181.

151 Man mag hier auch zurückdenken an Platon 2003 (= *Timaos*), 37d6–7, für den die Zeit das Abbild der Ewigkeit bedeutete – versinnbildlicht in der Sphärenharmonie des immer gleichen Umlaufs der Planeten, sodass auch hier die dauerhafte Wiederholung teilhat an der Idee der Ewigkeit. Tatsächlich spricht auch Zimmermann von einer „Kugelgestalt der Zeit“, die für ihn bedeute, dass „Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft gleichzeitig vorhanden [sind], nicht im Sinne einer unauflöslichen Identität, aber im Sinne eines komplexen Zustandes“ (höre Playlist-Beitrag #25).

152 Überhaupt bleibt der Versuch, Zeit zumindest in ihrer strukturierten und gerichteten Form irgendwie zu überwinden, ein wichtiges Motiv auch in den Werken der bereits genannten Komponisten Stockhausen, Boulez und Feldman – vergleiche etwa Büttemeyer 1993, S. 283–285, Klein 2019, S. 138–139, sowie Stockhausen 1963, S. 17–23, 37, 199. Höre auch nochmals das Stockhausen-Interview (Playlist-Beitrag #22) von 18'05" bis 20'45".

153 Vergleiche Baranowski 1998.

154 Vergleiche Brauneiss 1998, der in diesem Zusammenhang auch eine Nähe der minimalistischen zur seriellen Musik konstatiert, ähnelten sich doch beide „in der für das Ritual typischen Entsprachlichung“ (Brauneiss 1998, S. 395).

großen Einfluss auf viele Bereiche des Jazz. Umgekehrt waren allerdings auch Jazzalben wie insbesondere John Coltranes *Africa/Brass* (höre Playlist-Beitrag #27) prägend für die Anfänge des Minimalismus bei Reich – so behauptet er es zumindest in einem Interview (höre Playlist-Beitrag #28, insbesondere von 14'30" bis 15'45").

Wenn es um den Umgang mit Zeit in der Neuen Musik geht, darf schließlich ein geradezu notorisches Werk nicht ungenannt bleiben: 4'33 von Cage. Bei diesem „stillen“ Musikstück in drei Sätzen wird vom Instrumentalisten kein einziger Ton gespielt. Dadurch werden selbst allgemeinste Erwartungen der Zuhörerschaft gebrochen, und Zeit wird ganz anders erfahrbar. Aber mehr noch: Man kann dieses Werk als ein besonders *demokratisches* verstehen, weil der Komponist hier seine Herrschaft über die Zeit, die er als Zeitkünstler besitzt, willentlich an das Publikum abgibt. Denn, was nun im Raum als Musik erklingt, sind die Geräusche, die insbesondere das Publikum produziert, das auf den Sitzen herumrutscht, eventuell husten muss und so weiter.<sup>155</sup>

Genau diese Situation mag für viele unangenehm sein – und das nicht nur, weil keine Musik von der Bühne ertönt, sondern weil sie eben selbst in die Verantwortung genommen werden für das, was nun erklingt. Die Klanggestalten, die nun in der Zeit ertönen, stammen vor allem vom Publikum. Die Konzertbesucher können, anders als es der Komponist im Vorfeld getan hat, die Herrschaft über Zeit nicht einfach abgeben oder weiterreichen. Und üblicherweise, so vermutet zumindest der Theologe Leo O'Donovan, sei es doch genau das, was viele Besucherinnen und Besucher an einem Konzertabend so schätzten:

Vielleicht hängt die Faszination der großen Musik, die unser Herz ebenso bewegt wie unseren Intellekt, damit zusammen, dass sie uns die schöne Illusion vermittelt, wir seien die Herren der Zeit. *Adagio* und *lento* – so steht es in den Noten, und die Zauberhand von Sir Georg Solti oder der kleine Finger von Claudio Abbado macht, dass die Welt ruhig wird, ganz ruhig und leise, um dann wieder *allegro*, *allegro ma non troppo*, *presto* und *prestissimo* furios die Zeit zum luxurierenden Überschwang zu bringen. Am Ende steht ein großes Rauschen, wir haben Abbado, den Herrn über die Tempi bewundert und mit ihm die Herrschaft über die Geschwindigkeiten genossen. Nun spenden wir Beifall. Nach dem großen Applaus sinken wir wieder zurück in den Rhythmus des Alltags, unser Herz schlägt wieder normal. Doch es ist ein unruhiges Herz.<sup>156</sup>

In den nachfolgenden Kapiteln wird noch genauer auf die Frage einzugehen sein, inwiefern – auch außerhalb eines Konzertbesuches – eine „zeitweilige Flucht aus der zeitlichen Eigenverantwortung“ sinnvoll sein mag und welche Konsequenzen es umgekehrt hervorrufen mag, fremdgetaktet zu sein. Hier sollte zunächst nur auf-

<sup>155</sup> Diese Interpretation findet sich so auch in Cage 2011 [1961], insbesondere S. 8, 22–23 und 160.

<sup>156</sup> O'Donovan 2001, S. 219.

gezeigt werden, wie gerade in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts Komponierende sich auf das Thema und die Dimension Zeit konzentrierten und so auch mit diversen überkommenen Traditionen brechen konnten und sich zumindest teilweise vom eigenen westlichen Kulturhintergrund zu lösen vermochten. Dies bestärkt quasi in umgekehrter Richtung die These von oben, wonach sich Musik besonders gut eignet, um allgemeine und zumindest teilweise kulturübergreifende Merkmale von Zeit und Zeiterfahrung zu untersuchen. Man muss sie dann eben, wie gerade gezeigt, vor allem als ein ganzheitliches Klangphänomen fassen und weniger gemäß ihres harmonisch-melodischen Gehalts.

## 6.2 Improvisieren als Extemporieren

Bisher stammten die Beispiele, die den engen Zusammenhang von Musik und Zeit belegten, vor allem aus dem Bereich, der – nicht ohne Probleme – manchmal mit *ernster Musik* (*E-Musik*), *Kunstmusik* oder *klassischer Musik* betitelt wird. Viel wichtiger als diese Genrezuordnungen ist aber: In den bisherigen Fällen ging es fast ausschließlich um auskomponierte Musik.

Wenn die Pointe dieser Untersuchung allerdings sein soll, die Zeitstruktur von Musik als einfaches Modell zu verwenden, um Zeitstrukturen in diversen Teilen des täglichen Lebens besser zu verstehen, dann vermag das Stichwort „auskomponiert“ oder „durchkomponiert“ nicht in allen Belangen zu überzeugen. Denn im Alltag begegnen uns oft unerwartete Situationen, in denen gleichsam die Ressourcenlage knapp ist und es zu improvisieren gilt. Genauer ist Improvisation dann vonnöten, wenn in einer herausfordernden Situation besonders schnell reagiert werden muss oder eine besonders hohe Unsicherheit besteht – oder gar beides.<sup>157</sup>

Schon allein aus Gründen der Alltagsrealität ist es also sinnvoll, neben der auskomponierten auch die improvisierte Musik genauer zu untersuchen. Dazu werden Beispiele herangezogen aus dem Jazz des vergangenen halben Jahrhunderts. Der Jazz ist an dieser Stelle auch deshalb ein besonders geeigneter Untersuchungsgegenstand, weil er mindestens zwei Charakteristika aufweist, die nochmals das Anliegen dieser zeittheoretischen Untersuchung betonen: nämlich erstens, neben Harmonik sehr stark durch Klang und Rhythmus geprägt zu sein; und dabei, zweitens, Variation und

---

<sup>157</sup> Vergleiche etwa Crossan et al. 2005. Im Folgenden geht es also nicht primär um die eingeschränkte Begriffsverwendung, die sich ebenfalls im Alltag findet und die sich insbesondere auf *verunglückte Ergebnisse* von Improvisationen bezieht. Es geht also nicht primär um Fälle wie den leidlich mit Klebeband geflickten Stecker oder Schuh, über den man dann sagt: „Da musste ich halt improvisieren.“



Taktung in besonderer Weise selbst thematisch werden zu lassen und nicht lediglich als Organisationsmittel höherer Ordnung zu behandeln.

Das erste ist wichtig, weil hier zeitliche Ordnungen über verschiedene Skalen hinweg untersucht werden sollen. Sich auf Harmonien (also letztlich Tonhöhen) zu beschränken und Rhythmik und Klangfarben auszuklammern, würde eine starke und unsinnige Einschränkung bedeuten. Denn auf diese Weise klammerte man gleichsam das besonders Hoch- wie Niederfrequente aus und, wie bereits beim *architectonicism* kritisiert, träten Fragen der Großform und Propositionalität in den Vordergrund. Doch gerade, um das zu verhindern, kann der Jazz eine wichtige und ergänzende Rolle einnehmen zwischen auskomponierter Musik einerseits und einzelnen auditorischen Phänomenen andererseits. In der improvisierten Musik, so behaupten zumindest praktizierende Jazzmusiker, gehe es weniger um eine intellektuell-begriffliche als vielmehr um eine körperlich-sinnliche Ebene klanglicher Erfahrung.<sup>158</sup> Gerade im Jazz trete besonders hervor, was Musik allgemein auszeichne: nämlich ein vorsprachliches und verkörpertes (*embodied*) Ausdrücken. Neben dem engen Bezug zur Zeit eröffnet sich dabei auch ein enger Bezug zum Raum, in dem die Musik resoniert: und zwar sowohl zum eigenen Körper als innerem Klangraum wie auch zum äußeren Raum, etwa einem Konzertsaal, einer Kirche oder einer Garage. Letzteres ist selbstredend kein Spezifikum des Jazz; dennoch gibt es so etwas wie genretypische Spielorte, die das Publikum auf jeweils eine bestimmte Art mehr oder minder einbinden.

Der zweite Punkt – Variation und Taktung selbst thematisch werden zu lassen – liegt vor allem in der Geschichte des Jazz begründet. Viele Elemente aus musikalischen Traditionen unterschiedlicher Erdteile haben Einzug gehalten in den Jazz. Durch diese diversen Einflüsse wurden aber nicht nur unterschiedliche Rhythmen und Skalen hoffähig, sondern auch verschiedenste Instrumente und damit unterschiedlichste Klangfarben. Und wenn sich verschiedene rhythmische, tonale, klangfarbliche Vorstellungen vermischen und gemeinsam erklingen, so verwundert es wenig, wenn Variation und Taktung selbst thematisch werden und verschiedene Zeitvorstellungen jeweils ihre eigene Betonung und Durchdringung erfahren.

---

<sup>158</sup> Der Jazzpianist Vijay Iyer konstatiert sogar eine direkte Verbindung zwischen sämtlichen Komponenten musikalischer Wahrnehmung und menschlichen Bewegungen: Das musikalische Tempo sei mit der Geschwindigkeit menschlicher Bewegungen verknüpft, das Metrum (*meter*) mit der Regelmäßigkeit der Bewegung, Polyrythmik mit dem koordinierten Gegensatz von Bewegungen, Lautheit mit dem Grad der Anstrengung (vergleiche Iyer 2002). Und innerhalb der Psychologie hat beispielsweise Cross 2022 diskrete Muster in Tonhöhe und Rhythmus über interaktive Affordanzen beschrieben (statt über ästhetische Eigenschaften).



Zwei besonders prominente Vorstellungen, die sich dabei im Jazz begegnen, sind genau diejenigen, die uns seit Beginn der vorliegenden Untersuchung begleiten: nämlich lineare und zyklische Zeitvorstellungen. Gerade auch im Jazz findet sich das Wechselspiel von unentwegtem Fortschreiten und regelmäßiger Wiederkehr. Und welche Vorstellung jeweils vorherrschend ist, hängt von der unterschiedlichen Betonung verschiedener Einflüsse ab. So mag in *einem* Kontext das Zyklische einer afroamerikanischen *Call-and-response*-Struktur überwiegen, während in einem *anderen* das linear Fortschreitende europäischer Marschrhythmen vorherrscht.<sup>159</sup> Was die jüngere Vergangenheit anbelangt, so diskutiert beispielsweise Paul Berliner eine vermeintliche Vorherrschaft offen fortschreitender Strukturen gegenüber streng zyklischen.<sup>160</sup> Aber das sind selbstredend nur Tendenzen – und sie hängen zum Teil auch davon ab, wie man etwa die Form eines Jazz-Standards gestaltlich wahrnimmt: ob als eine sich wiederholende Abfolge von Akkorden (und damit als immer schon zyklisch) oder als nachvollziehbare Entwicklung, bei der am Formende eine Art Fazit steht. Als Beispiel für einen Standard, der vielleicht eher entlang dieser letztgenannten – linearen – Auffassung gehört werden mag, kann der *Work Song* von Cannonball Adderley dienen (höre Playlist-Beitrag #29). Im Gegensatz dazu dürfte es bei einem Stück wie *The Creator Has a Master Plan 1/3* von Pharoah Sanders sehr viel schwerer fallen, so etwas wie lineare Entwicklungen auszumachen; dieses Stück nimmt sich in diesem Sinne sehr viel zyklischer aus (höre Playlist-Beitrag #30). Ergänzend seien noch zwei *soundscapes* angeführt, um diesen Unterschied vielleicht noch klarer herauszustellen und weiter zu betonen: Da wäre einerseits das linear fortschreitende in *Symbiosis* von Bill Evans (höre Playlist-Beitrag #31) gegenüber dem zyklischen Auf-und-Ab in *Promises* von Floating Points und Pharoah Sanders (höre Playlist-Beitrag #32).

Außerdem gibt es immer wieder auch Musikstücke, die gerade intern damit spielen, wie Töne und Tonreihen voranschreiten, sich wiederholen oder gar stillstehen. Bei der Jazzrock-Fusion-Formation *Mahavishnu Orchestra* wechseln beispielsweise in diversen Stücken fortschreitende westliche Blues-Pattern mit schwebendstehenden Klangpassagen, wie sie in der indischen Musik typisch sind (höre Playlist-Beitrag #33).<sup>161</sup> Und solche Wechsel stellen selbst wiederum große Herausforderungen in Sachen *timing* dar (höre das Blues-Pattern zu Beginn von Playlist-Beitrag #33 und vergleiche dessen sehr viel schnellere Reprise ab 4'00").

Zeittheoretisch relevant ist dementsprechend auch nicht so sehr die kulturhistorische Frage, wann genau welche Vorstellung die (vermeintliche) Oberhand

<sup>159</sup> Vergleiche Raussert 2000.

<sup>160</sup> Vergleiche Berliner 1994, S. 407.

<sup>161</sup> Vergleiche zu diesem Playlist-Beitrag (*Sister Andrea*) auch die Ausführungen in Sieroka 2024.

besessen hat, sondern vor allem die generelle Möglichkeit eines Zusammenspiels von Fortschreiten oder Neuerung einerseits und Wiederholung oder gar Stillstand andererseits – und wie sich diese Möglichkeit gerade innerhalb der improvisierten Musik musterhaft darstellen und auch in ihrer Vielheit erfahren lässt.

Klarerweise hat Improvisation immer mit Neuerung zu tun. Auch dem Wortsinne nach betrifft die *Im-pro-isation* ja das „Nicht-vorher-Sehbare“. Nun soll allerdings im gegenwärtigen Kontext, wie schon mehrfach betont, das Hören und nicht so sehr das Sehen zu Worte kommen. Insofern ist die Rede vom *Im-pro-vi-sieren* unglücklich. Umgekehrt wäre es aber allzu gekünstelt, den Neologismus „*Im-pro-audiation*“ einzuführen und zu verwenden. Doch das ist auch gar nicht nötig, da es ein anderes Wort gibt, das ebenfalls ein spontanes Sicheinbringen beschreibt und das sich inhaltlich hervorragend einfügt: *extemporieren*. Mit diesem Begriff kommt zwar nicht direkt das Hören, aber sehr wohl die Zeit (*tempus*) zu Worte. Genauer geht es um das übliche zeitliche Muster – man könnte auch sagen: um die Wiederholungsstrukturen – aus denen diejenige, die *ex-temporiert*, eben gerade herausfällt.

Nun wird vom *Extemporieren* üblicherweise im Kontext längerer Redeformate wie beispielsweise Vorlesungen oder Predigten gesprochen. In musikalischen Kontexten findet das Wort zugegebenermaßen kaum Verwendung. Allerdings gibt es gerade im Jazz einen Ausdruck, der die gleichen Konnotation wie das Extemporieren trägt: nämlich das *playing outside*. Damit wird genau dasjenige Spielen bezeichnet, bei dem die übliche Ordnung verlassen wird. Und egal, ob dieses Verlassen primär ein tonales ist, auf der basalen Ebene ist es immer ein Verlassen der zeitlichen (Frequenz-)Ordnung und also dem Wortsinne nach ein *Ex-temporieren* (höre Playlist-Beitrag #34 als konkretes Beispiel und als kurze musiktheoretische Erläuterung den Playlist-Beitrag #35).<sup>162</sup>

Das *playing outside* ist aber auch deshalb ein zeitliches Phänomen, weil eine Solistin nur für eine gewisse Weile die übliche Ordnung verlassen kann. Jemand, der einfach permanent etwas anderes spielt als der Rest der Band, leistet schlichtweg keinen Beitrag mehr zur gemeinsamen Musik. Extemporieren oder *playing outside* muss stets die Möglichkeit implizieren, wieder in die gemeinsame Ordnung einzu-

---

<sup>162</sup> Vergleiche auch Mohr 2021. Tatsächlich ist der Begriff des *playing outside* primär tonal geprägt: Eine harmonische Umgebung, die als stabil und plausibel erlebt wird, wird hier quasi konterkariert. Nun kann man diese Begrifflichkeiten aber auch weiter fassen und beispielsweise von *rhythmischer* Harmonie sprechen, wenn sich Schwingungen in bestimmter Weise konstruktiv überlagern – was selbstredend auch die Möglichkeit eröffnet, hier nun rhythmisch zu konterkarieren. (Diese Phänomene werden in Kapitel 9 noch ausgiebiger behandelt unter dem Schlagwort „Polyrhythmik“; und auch wenn im gerade angeführten Playlist-Beitrag #34 das tonale *playing outside* zweifelsohne markanter ausfällt, ein solches rhythmisches Konterkarieren gibt es dort ebenfalls.)

steigen.<sup>163</sup> Umgekehrt dürfen sich aber die übrigen Bandmitglieder auch nicht der neuen, extemporierten Ordnung der Solistin anschließen. Wenn das geschieht, ist es ebenfalls kein *playing outside* mehr; sondern es verschiebt sich einfach der Charakter der gesamten Darbietung.

Was genau passiert nun beim gemeinsamen Musizieren und Improvisieren beziehungsweise Extemporieren? Was sind die zeitlichen Strukturen, um die es hier geht, und wie konstituieren sich sozusagen die gemeinsamen Taktungen?

Zunächst einmal hat gemeinsames Musizieren eine Handlungsstruktur. Diese ist, wie jede Handlungsstruktur und wie bereits erwähnt, geprägt durch einen Bezug auf sämtliche drei Zeitekstasen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Improvisation passiert nicht einfach in einem punktförmigen und zusammenhanglosen *Jetzt*. Das wäre bestenfalls ein purer oder manischer Aktionismus, aber keine Improvisation. Sie ist weder ohne Zukunftsbezogenheit möglich noch ohne Bezug auf Vergangenes. Um zu extemporieren, muss man eine vage Ahnung haben, worauf in der Gemeinschaft hingesteuert wird; man muss sich aber auch dessen bewusst sein, wo man gerade ist und wo man herkommt. So ist etwa Ornette Colemans Spielweise als *motivische Kettenassoziation* beschrieben worden, über die bei einer Kollektivimprovisation eine untereinander abhängige klanglich-motivische Kohäsion geschaffen wird (höre Playlist-Beitrag #37 beispielsweise zwischen 36'25" und 37'50").<sup>164</sup> Mit Begriffen der *auditory scene analysis* ausgedrückt, könnte man vom Gesetz der Ähnlichkeit sprechen, das hier auf der Ebene klanglich-melodischer Motive greift und gestalterisch am Werke ist.

Bei der Improvisation muss jedem der Beteiligten also das eben Gespielte jetzt noch gegenwärtig sein wie auch in antizipierter Form das, was als nächstes kommen mag. Sven Bjerstedt bezeichnet die Bezüge auf die drei Zeitekstasen, wie sie für den Jazz typisch sind, als *pre-figuration*, *con-figuration* und *re-figuration*.<sup>165</sup> Dabei handelt es sich gerade nicht um kognitiv besonders hochstufige Prozesse. Die Musizierenden haben keine konkreten Erwartungen, dass nun als nächstes dieser oder jener spezifische Ton folgen wird; auch vergegenwärtigen sie sich nicht permanent und aktiv das, was soeben gespielt wurde. Diese Prozesse laufen auf einer eher impliziten oder gar vorbewussten Ebene ab.

---

<sup>163</sup> Ein interessantes Beispiel hierzu – und zur Abwechslung diesmal aus dem Rock- und Popbereich – mag das Gitarrensolo aus Playlist-Beitrag #36 bieten (das Solo beginnt bei 1'40" und endet bei 1'52"): Spielt der Gitarrist hier *outside*? Oder ist es, da es kaum Übergänge des Aus- und Wiedereinsteigens gibt, schlicht eine dissonante Überlagerung von etwas völlig anderem?

<sup>164</sup> Vergleiche etwa Wilson 1989, S. 45. Der Ausdruck „motivische Kettenassoziation“ geht auf Jost 1975 zurück.

<sup>165</sup> Vergleiche Bjerstedt 2014, S. 238–284.

Solche Prozesse spielen selbstredend auch in anderen musikalischen Kontexten als dem Jazz eine wichtige Rolle (und eine genauere phänomenologische Explikation dieser Prozesse des inneren Zeitbewusstseins folgt in Kapitel 8). Allerdings treten sie beim Improvisieren beziehungsweise Extemporieren in besonders prägnanter Weise hervor. Denn stärker als bei anderen Formen von Musik – und auch anderen Handlungskontexten wie etwa Diskussionsrunden oder Volleyballspielen – fehlen bei der Improvisation vorgefertigte Handlungsanweisungen, die auf kognitiv höherer Ebene auf ihre Erfüllung hin überprüft werden könnten. Eine Improvisation besteht aus Ereignissen, genauer aus Handlungen, bei denen diejenige, die improvisiert, nicht im Voraus weiß, was zu tun ist. Das, was zu tun ist und getan wird, entwickelt sich bei der Improvisation erst im Tun. Die Regeln etablieren sich erst im gemeinsamen Spiel.<sup>166</sup>

Dies führt zurück auf einen wichtigen Begriff, der bereits im Auftakt-Kapitel dieser Untersuchung angesprochen wurden: den der Normativität. Denn die Etablierung von Normen ist offenbar verknüpft mit der Wiederholung von Ereignissen. Und so können auch hier Musik und Hören als Modell und Mustererfahrung dienen, um etwas über allgemeine Strukturen menschlichen Zusammenlebens und gemeinsamer (normativer) Taktung erfahrbar zu machen.<sup>167</sup>

Ganz allgemein gesprochen, etablieren sich Regeln und Normen dadurch, dass sich Handlungen (also eine bestimmte Form von Ereignissen) wiederholen.<sup>168</sup> Bei einer Wiederholung wird durch eine erneute Handlung etwas aufgegriffen, was durch eine vorhergehende Handlung, quasi als Impuls, gesetzt wurde. Durch diese Wiederholung wird dies nun zur Norm und kann durch weitere Handlungen fort-

---

**166** Damit soll keinesfalls eine Position vertreten werden, die Jazz über dessen vermeintliche „Logik der Retroaktion“ charakterisieren möchte (vergleiche etwa Feige 2014, S. 78). Die Tatsache, dass sich das harmonische Gefüge einer Kollektivimprovisation erst im Nachhinein eingehend erfassen lässt, ist weder eine (1) hinreichende noch eine (2) notwendige Charakteristik von Jazz. (1) *Hinreichend* ist sie nicht, weil sich in sehr vielen Kulturbereichen erst im Nachhinein eine Bedeutung ausmachen lässt. Denn auch wenn Vergangenes nicht direkt geändert werden kann, so kann sich doch sein *Sinn* wandeln, wobei „Sinn“ eben auf eine fortlaufende zeitliche Ordnung verweist (vergleiche Ricœur 2004 [2003]). So verändert sich etwa mit jeder Interpretation die Bedeutung eines Textes; und ob bei einem Fußballspiel eine Flanke zur Torvorlage wird, entscheidet auch erst der anschließende Schuss oder Kopfball. Und (2) *notwendig* ist eine solche Charakterisierung nicht, da sich – zumindest in der genannten Diskussion – die Retroaktivität auf die harmonisch-melodische Ebene bezieht. Aber es entspricht in der Regel gar nicht den Selbstzuschreibungen der praktizierenden Musiker, dass sie primär auf Akkordwechsel und Skalen reagieren. Viel häufiger geht es ihnen darum, gemeinsam ein breites Klanggefüge zu erzeugen. (Ich beziehe mich hier auf persönliche Diskussionen unter anderem mit Uwe Steinmetz, Daniel Stickan und Eric Schaefer.)

**167** Für das Folgende vergleiche insbesondere Bertram 2022 und 2010.

**168** Vergleiche auch die berühmten Passagen über das Regelfolgen in Wittgenstein 1984 (*Philosophische Untersuchungen* §§ 198–202).

gesetzt werden, sodass sich die Norm etabliert und verlängert.<sup>169</sup> Die Norm besteht also in einer potenziell unendlichen Wiederholbarkeit.

Die Improvisation zeichnet sich dadurch als normative Praxis aus, dass in ihr die Konstitution einer Norm nicht von deren Anwendung unterschieden werden kann. Die Anwendung re-etabliert oder ko-konstituiert zugleich die Norm; fortwährend werden Impulse und Reaktionen produziert, die die Improvisation mitgestalten und sie dabei auf Vergangenes wie Zukünftiges beziehen.<sup>170</sup> Das bedeutet aber auch, dass es keinen ursprünglichen Impuls gibt, auf den alles zurückzuführen ist. Es gibt also, um es in der allgemeineren Terminologie von Kapitel 4 auszudrücken, kein *Ur-Ereignis*. Was es gibt, sind Variationen, die keine fixe Verankerung haben, und die immer schon Variationen von Variationen sind. Oder wieder konkreter: Es gibt Impulse, und jeder Impuls selbst ist bereits eine Reaktion und trägt zur Etablierung einer Norm bei. Besonders deutlich erkennbar ist diese normative Struktur etwa bei den schon erwähnten *Call-and-response*-Mustern, bei denen auf eine Aufforderung hin geantwortet wird.

### 6.3 Sich gemeinsam ausdrücken und eine eigene Stimme finden

Gemeinsam klangliche Muster zu etablieren, setzt ein besonders aufmerksames Hören voraus. Wer in einer Jazzformation spielt, muss in besonderer Weise den Mitmusizierenden zuhören. Sie oder er muss sehr genau darauf achten, was die anderen gerade gespielt oder gesungen haben, um zu antizipieren, wohin es sich im nächsten Moment entwickeln könnte. Und oftmals schließen diese vergangenheits- wie zukunftsorientierten Bezüge nicht nur die Mitmusizierenden ein, sondern auch das Publikum. Gerade für die nicht auskomponierten Elemente von Musik wird hier häufig eine besondere Nähe zum Publikum geschätzt. So ist beispielsweise laut John Coltrane ein aufmerksames Publikum „wie ein weiteres Mitglied in der Gruppe“.<sup>171</sup>

---

**169** Etwas genauer formuliert, gilt: Damit sich ein Impuls tatsächlich als ein solcher realisiert, muss eine Reaktion erfolgen. Ein Impuls, der nichts auslöst, ist kein Impuls. Somit ist der Impuls schon im Entstehen auf eine zukünftige Reaktion ausgerichtet. Und nur über Reaktionen etablieren sich dann Normen.

**170** Vergleiche erneut Bertram 2022 – insbesondere S. 28: „Thus, the temporal structure of improvisational normative practices can be captured in the formula: ‚opening up the future by responding to the past‘.“

**171** Zitiert nach Berliner 1994, S. 470 („like having another member in the group“). Diese Aussage beschränkt sich klarerweise nicht auf ein „Expertenpublikum“, sondern bezieht sich auf ein typisches Publikum, dem eine ausgeprägte musiktheoretische Ausbildung fehlt. Dies unterstreicht

Im vorherigen Abschnitt wurde bereits betont, wie sehr das Hören ein aktiver Prozess ist. Auditorische Gestalten werden ausgebildet, die teilweise sehr allgemein und kulturübergreifend stabil sind, teilweise aber auch sehr individuell und stark kulturell überformt. Es kann also nicht davon ausgegangen werden, dass sich alles für alle immer gleich anhört. Das hat unweigerlich Konsequenzen auch für die Improvisation und für die normativen Strukturen, die gemeinsam etabliert werden. Salopp gesagt, hört jeder anders und bringt sich somit auch anders in die Gemeinschaft ein. Und genau das ist für viele der eigentliche Sinn einer Improvisation oder eines Extempore: nämlich *sich selbst* auszudrücken.

Viele berühmte Jazzmusiker verfügen in diesem Sinne über *eine eigene Stimme*.<sup>172</sup> Man erkennt John Coltrane, Miles Davis und viele andere sehr schnell an dem, was sie spielen und wie sie es spielen. Durch ihr Instrument oder gegebenenfalls ihren Gesang erklingt in besonderer Weise ihre individuelle Person – beispielsweise die für sie typische Wucht und Rastlosigkeit oder ihre ganz eigene sanfte Dringlichkeit (höre Playlist-Beitrag #38 und Playlist-Beitrag #39).

Man mag sogar geneigt sein, die mögliche Nachfrage, ob ein Solo gelungen sei, genau daran zu bemessen, wie sehr es dem Musizierenden denn geglückt sei, die individuelle Person zum Ausdruck zu bringen.<sup>173</sup> Soli im Jazz sind nicht primär Darbietungen oder Aufführungen bestimmter Standardstücke, die sich anschließend womöglich noch als korrekt und inkorrekt klassifizieren ließen. Die Jazz-Standards fungieren vielmehr als Plattform, auf der sich etwas entwickeln und die eigene Stimme erklingen kann. Laut des Jazzpianisten Vivay Iyer lässt sich deshalb ein einzelnes Solo, das an einem Abend über ein einzelnes Stück gespielt wird, letztlich gar nicht ausreichend verstehen und beurteilen.<sup>174</sup> Denn, wer ein Solo spielt, drückt sich in seiner oder ihrer ganzen Komplexität aus. Es geht nicht nur um die konkreten Eindrücke, die sie oder ihn momentan umgeben, sondern auch darum, was diese Person überhaupt in der Vergangenheit erlebt hat und welche kurz- und langfristige Ambitionen und Pläne er oder sie hat. Das alles fließt mit ein in den Klang des Instruments und in das, was der- oder diejenige spielt.<sup>175</sup>

---

nochmals, dass harmonielehrenfixierte Vorstellungen nicht den Kern dessen treffen, um das es im Jazz geht.

<sup>172</sup> Zum Jazz als Modell dafür, innerhalb einer Gesellschaft eine eigene Stimme zu finden, vergleiche Cavell 2002 [1994] und dazu Hofer 2016. Vergleiche weiterhin Sieroka 2024.

<sup>173</sup> Vergleiche exemplarisch John Coltranes Aussage: „My music is the spiritual expression of what I am – my faith, my knowledge, my being“ (zitiert in Porter 1998, S. 232).

<sup>174</sup> Vergleiche Iyer 2004.

<sup>175</sup> Nun mag man, wie Cavell 2002 [1994], der Meinung sein, die Herausforderung bestünde gerade darin, *innerhalb eines hochkodifizierten Systems* eine eigene Stimme zu finden. In diesem Sinne wäre also beispielsweise die Leistung einer Opernsängerin höher einzuschätzen als die eines Jazzmusikers. Selbstredend ist auch der Jazz kodifiziert und man kann nicht einfach *irgendetwas*

Nun basieren persönliche Erfahrungen ihrerseits auf dem, was zuvor schon da war und andere schon erbracht haben. Zumindest in abgeschwächter Form spannt sich der Bogen der eigenen Vorgeschichte also noch sehr viel weiter als über die eigene Biographie. Im Jazz macht sich das durch die Intensität bemerkbar, mit der sich die Musizierenden mit dem Klang und dem Gespielten ihrer Vorgänger auseinandersetzen und sich vermeintlich *alte* Stücke immer wieder neu aneignen. Jazz-Standards müssen immer wieder *vergegenwärtigt* werden, sodass sie eine neue Beziehung zur Gegenwart gewinnen und eine Plattform bilden können, um auch *für uns heute* etwas Relevantes auszudrücken.<sup>176</sup> Standards haben in diesem Sinne den Charakter von Ritualen, bei denen es ja ebenfalls darum geht, sich durch Wiederholung des Bekannten an etwas orientieren zu können; bei denen es aber, damit die Rituale nicht an Bedeutung verlieren, ebenso wichtig ist, sie sich immer wieder neu anzueignen.

Worum es bei einem Jazz-Standard geht, fasst sehr schön ein Albumtitel von James Carter: *Conversin' with the Elders*. Es wird mit den Vorgängern *kon-versiert*, werden Motive immer wieder neu *hin- und hergewendet*. Man könnte auch mit einer weiteren begrifflichen Doppeldeutigkeit spielen und von einem *Kon-takt* sprechen im Sinne eines *gemeinsamen* Taktes oder gar einer geteilten Ordnung, die damals wie heute persönlich *berührt*.<sup>177</sup>

Idealerweise wird ein solcher Kontakt auch zwischen den Musizierenden in jedem Konzert von Neuem angestrebt und erarbeitet.<sup>178</sup> Es geht, nur um das nochmals zu betonen, um ein *Mit-einstimmen*, bei dem jeweils von den anderen etwas aufgenommen und an das jeweils in eigenständiger Weise angeknüpft wird. So entsteht kein strikter *Ein-klang*, kein dauerhaftes und ermüdendes Unisono,

---

spielen, aber – so könnte man argumentieren – John Coltrane müsse ja sozusagen lediglich John Coltrane zum Ausdruck bringen, während beispielsweise Diana Damrau sowohl Diana Damrau als etwa auch die Königin der Nacht zum Ausdruck bringen müsse. (Vergleiche zu dieser Doppelrolle in der gesanglichen Interpretation auch Bostridge 2023.) Umgekehrt, so könnte man argumentieren, sei es Diana Damrau nach dem Auftritt möglich, ihren Rollencharakter als Königin der Nacht „wieder abzulegen“, während John Coltrane, der vermeintlich *nur sich selbst* ausdrückte, etwas Vergleichbares gar nicht offensteht. – Ich möchte all dies keinesfalls in Abrede stellen und schon gar nicht möchte ich Rangordnungen zwischen Musikmachenden und ihren Genres behaupten. Nur liegt die Betonung meiner Untersuchung an dieser Stelle eben weniger auf hochkodifizierten Systemen und Fragen der musikalischen Interpretation als auf solchen des direkten klanglichen und persönlichen Ausdrucks. Vergleiche hierzu auch Mohr 2021.

<sup>176</sup> Vergleiche etwa Coleman in Derrida 2004, S. 322.

<sup>177</sup> Ganz im Sinne der Wortbedeutungen der lateinischen Vorsilbe *con-* („mit“) und des Partizips *tactus* („berührt“).

<sup>178</sup> Hier verweise ich erneut auf persönliche Gespräche mit praktizierenden Jazzmusikern wie Eric Schaefer und Uwe Steinmetz.



sondern ein polyphoner Zusammenklang individueller Stimmen – dem Wortsinne nach also eher eine *Sym-phonie*. Und dieser Zusammenklang oder dieses Konversieren ist eben ein gemeinsames Takten auf diversen Zeitskalen: der Rhythmik, den Tonhöhen, den Klangfarben.

Ziel des Improvisierens und Zusammenspiels ist es also, gemeinsam auditorische Gestalten zu formen und weiterzuentwickeln – es geht um Wiederholung und Neuerung auf einer allgemein klanglich-rhythmischen Ebene. Explizites Wissen um musikalische Großformen und vermeintliche propositionale oder repräsentationale Gehalte spielen dabei, wie schon erwähnt, eine geringe Rolle. Die eigenen Stimmen und Konversationen, die hier von den Musizierenden gesucht werden, sollen vielmehr etwas zum Ausdruck bringen, das sich *nicht* eins zu eins in eine propositionale Form gießen lässt.<sup>179</sup>

Ornette Coleman verwendet in einem Interview mit Jacques Derrida sogar den Demokratiebegriff, um dieses nichtsprachliche Element der Konversation im Jazz zu verdeutlichen. Kollektivimprovisationen seien deshalb demokratisch, weil sie eben kein Alphabet voraussetzten.<sup>180</sup> Statt den anderen in vorgegebener Art und Weise nachzuplappern, sie nur mehr zu begleiten, ginge es vielmehr um ein unmittelbares Miteinander, bei dem etwas Gemeinsames geschaffen werde. Diese Äußerung wirkt gerade als Antwort auf Derrida besonders pointiert, steht dieser doch dezidiert in einer Tradition, die die Bedeutung von Sprachlichkeit (über)betont.<sup>181</sup> Doch dazu mehr im nächsten Kapitel.

---

179 Vergleiche John Coltrane: „If music doesn't say it, how can words say it for the music?“ (zitiert nach Hentoff 1978, S. 48). Noch präziser formuliert findet es sich in Baranowski 1998, S. 12, für den rituellen Tanz (also einer besonderen Form verkörperter Musik): „If I could tell you what it meant there would be no point in dancing it.“ Zwar findet sich bezüglich auskomponierter Musik beispielsweise auch bei Webern 1960, S. 17, die Aussage, man könne „in Tönen etwas mitteilen, was anders nicht zu sagen ist“. Aber diese Art der Mitteilung wird von ihm sogleich mit einer sprachlichen Äußerung gleichgesetzt. (Weniger in Richtung Sprachlichkeit und propositionale Form tendiert der bereits mehrfach angeführte Stockhausen – höre nochmals das Gespräch mit Adorno, Playlist-Beitrag #22, insbesondere von 17'50" bis 18'05".)

180 Vergleiche Derrida 2004, S. 319–320 (Coleman: „[Y]ou don't need the alphabet to understand music“).

181 Vergleiche Derrida 2004, S. 328, wo die Zentralität von Sprachlichkeit behauptet wird.