

«Die Musik ist schon da – man muss sie nur spielen». Kreativer Prozess im “instant composing”.

Einleitung

Die Gattung des *instant composing*, die Schaffung eines Musikstückes frei aus dem Moment heraus, ohne formale Vorgaben und Absprachen, stellt eine besondere Form des Improvisierens im Kontext des Jazz und Aktueller Musik dar.

Dabei wird quasi im Zeitraffer ein Stück komponiert und sofort ausgeführt, im sozialen Gefüge einer Band.

Die Untersuchung dieses komplexen Schaffensprozesses, des kreativen *in-* und *output* sowie psycho-soziale, musikästhetische, ebenso musikanalytische Phänomene bilden eine scheinbar unendliche Fülle an Erörterungsgegenständen und Möglichkeiten, sich diesem spannenden und außergewöhnlichen Phänomen zu nähern.

Kernfrage meiner Untersuchung soll allerdings die Thematik der Vergänglichkeit sein: einerseits die Frage, was einen Menschen motiviert, etwas zu schaffen, das im nächsten Augenblick unmittelbar wieder verklungen ist, andererseits die Frage, was Vergänglichkeit¹ und kreativer Schaffensprozess in diesem Zusammenhang bedeuten, bzw.

Dieser Ausspruch stammt von Prof. Claas Willeke (†2013). In seinem aktuellen Forschungsprojekt zur Lehr – und Lernbarkeit von Improvisation (Hochschule für Musik Saar, weitere Informationen unter: <http://www.jazz.hfm.saarland.de/impro-projekt>) unterrichtete und erforschte er (Freie) Improvisation innerhalb des Studienganges “Jazz und Aktuelle Musik”. Ihm sei dieser Artikel – der ohne seine Ideen und Gedanken nicht entstanden wäre – gewidmet.

¹ Der *vanitas*-Gedanke (von lat. *vānus, a, um* = leer, flüchtig) ist in den Kunstformen, vor allem ab und im 17. Jahrhundert, als eigenständiges Genre der Malerei, Poesie und Musik zu finden. Durch ihn wird (symbolisch) die «Unbeständigkeit und Zerbrechlichkeit menschlichen Lebens» dargestellt, MATILDE BATTISTINI, *Symbole und Allegorien*, Berlin, Parthas, 2003, S. 360 (Bildlexikon der Kunst, 3). Das stetige Weitergehen, die verrinnende Zeit und die Vergänglichkeit aller Dinge wird in der Kunst durch Darstellungen und Symbole wiedergegeben, wie Abnutzung von Gegenständen, Staubschichten oder spezifische ikonographische Ausdeutungen, wie Seifenblasen, Früchte, Sinnesbilder, vgl. *ebd.*, S. 363. Auch die Musik als nicht greifbarer Gegenstand gilt als Sinnbild der Vergänglichkeit, in dem Verklingen von Instrumenten und der Nicht-Reproduzierbarkeit einer Ausführung eines Notenblattes – in der Aufführung liegt gleichzeitig das Verklingen des einen einzigartigen Momentes.

ob nicht die Musik in sich unvergänglich bereits vorhanden ist und es lediglich bestimmter Mechanismen bedarf, sie im richtigen Moment zu spielen.

Theoretische Annäherungen

Eine Annäherung aus theoretischer Sicht geschieht durch Konstrukte wie Kreativität und Motivation, wie sie in der (Musik-)Psychologie in mannigfaltiger Weise erörtert werden. Ausgangspunkt ist hier die Frage, was Kreativität und Motivation innerhalb freier Improvisation, innerhalb der Musik als vergänglicher Kunstform, bedeuten kann. Improvisation ist schließlich kein primär musikalisches Phänomen, in ihr spiegeln sich Verhaltensweisen, die in jedem Moment des menschlichen Handelns, der menschlichen Kommunikation zum Tragen kommen, indem es darum geht, Entscheidungen zu treffen, und Anforderungen und Reize der Umwelt zu analysieren und auf sie zu reagieren.²

Aus Sicht einer Psychologie der Ästhetik stellt sich die Frage, ob Kunst immer gleichzusetzen mit Kreativität ist und was Kunst aussagen möchte bzw. beim Rezipient und Schöpfer vermittelt und wie diese letztlich zu bewerten (quantifizieren) sei. Smith stellt die Frage, ob Kunst nicht auch nur *expertise* und Fähigkeit ist bzw. Kreativität durch Genius ersetzt wird.³ Er geht weiterhin davon aus, dass man eine Unterscheidung zwischen dem Schöpfer der Musik (etwa dem Komponisten) und dem Ausführenden machen sollte. Seiner Meinung nach muss ein einzelner Ausführender (etwa in einem Orchester) nicht unbedingt schöpferisch, kreativ tätig sein, indem er die Noten ausführt. Übertragen auf das Phänomen der freien Improvisation bedeutet dies allerdings, dass die Unterscheidung dort aufgehoben ist – der Schöpfende ist zugleich auch Ausführender, abhängig von dem kreativen Kollektiv des ganzen Ensembles. Im Sinne von innovativem Schaffen sollte die Improvisation danach analysiert werden, ob etwas Neues geschaffen wurde. Auch der Bezug zum Publikum wird diskutiert,⁴ inwieweit das geschaffene Kunstwerk Kommunikation intendiert.

Würde dies, bezogen auf die Improvisation, auch bedeuten, dass eine Intention bei der Schaffung mit berücksichtigt werden muss, um eine Transparenz und ein verstehendes Hören zu gewährleisten – oder bleibt es dem Hörer überlassen, seine eigenen Kriterien zur Beurteilung eines Musikstückes zu wählen? Schließlich stellt sich die Frage nach einer

² Vgl. dazu auch beispielsweise R. KEITH SAWYER, *Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LVIII, 2 (2000), S. 149-161: 150. Zur Frage einer "kulturellen" Kreativität vgl. ADRIANO FAVOLE, *Oceania. Isole di creatività culturale*, Roma – Bari, Laterza, 2010.

³ Vgl. JEFFREY K. SMITH, *Art as Mirror: Creativity and Communication in Aesthetics*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», VIII, 1 (2014), S. 110-118: 111.

⁴ *Ebd.*, S. 115.

Wirkung von Kunst; vorausgesetzt, dass Kunst Menschen positiv beeinflusst,⁵ hätte dies wiederum Auswirkungen auf die Nachhaltigkeit und damit die Frage der Unvergänglichkeit.

In der Interaktion der Ensemblemitglieder stellt sich die Frage nach geteiltem Wissen und damit der Effizienz eines Ergebnisses durch *teamwork*.⁶ Die Spieler erschaffen ein Musikstück, das nur so besteht, wie es ist, indem alle gemeinsam am Schaffensprozess beteiligt sind, ihre Fertigkeiten und Vorstellungen einbringen und eine gemeinsame Zielvorstellung haben – diese muss nicht formuliert sein, sie impliziert sich durch Erwartungen, Hörgewohnheiten und ästhetische Erfahrungen innerhalb kreativen Denkens.

Dieses kreative Denken in Musik⁷ unterliegt der Schwierigkeit, die Produkte einzuschätzen. Wann ist ein Musikstück, das (scheinbar) keinen Gattungskriterien unterliegt, gelungen und inwieweit tragen die einzelnen Personen zu dem Resultat bei bzw. verändern es durch ihre Ideen und Persönlichkeitsstrukturen?⁸

Die aktuelle Fragestellung soll im Folgenden drei Wegen nachgehen: der Frage nach dem Inhalt, der Methode und letztlich der Begründung motivationaler Rechtfertigung.

Was?

Was wird gespielt? Die Musik wird frei aus dem Moment heraus geschaffen und unmittelbar zum Klingen gebracht. Ohne feste Regeln trifft sich die Band – in manchen Fällen fest zusammen spielende Ensembles, manchmal auch spontan zusammengeschlossene Ensembles auf Sessions oder Konzerten – und erschafft ein Musikstück, das einerseits als Spielstück – beispielsweise auf einer Session, bei der es primär um das gemeinsame Spielerlebnis geht, nicht unbedingt um die Aufführbarkeit im öffentlichen Rahmen – andererseits als *live-performance* innerhalb eines Konzertes als Kunstvermittlung intendiert ist und seinen Zweck der Aufführbarkeit erhebt.

Somit hängt der kreative Schaffensprozess einerseits vom Umfeld, andererseits von den Spielern selbst ab. Die Musik, die gespielt wird, kommt aus der subjektiven Empfindung, in Verbindung mit externen Reizen und Einflüssen, die den kreativen Entstehungsprozess

⁵ Ebd., S. 116.

⁶ Vgl. dazu weiterführend beispielsweise XU HUANG - JJ PO-AN HSIEH - WEI HE, *Expertise Dissimilarity and Creativity: The Contingent Roles of Tacit and Explicit Knowledge Sharing*, «Journal of Applied Psychology», XCIX, 5 (2014), S. 816-830.

⁷ Vgl. BAPTISTE BARBOT - TODD LUBART, *Creative Thinking in Music: Its Nature and Assessment Through Musical Exploratory Behaviors*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», VI, 3 (2012), S. 231-242.

⁸ Vgl. SOPHIE VON STUMM - AUDREY CHUNG - ADRIAN FURNHAM, *Creative Ability, Creative Ideation and Latent Classes of Creative Achievement: What is the Role of Personality?*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», V, 2 (2011), S. 107-114.

beeinflussen. Dabei unterliegt jedes Stück, ob implizit oder explizit, äußeren (und inneren) Bewertungskriterien. Jeder Spieler – und auch Zuschauer – wird nach dem Stück sagen können, ob es ein gutes oder weniger gutes Stück war – ohne genau die Bewertungskriterien und die ästhetische Wesenhaftigkeit zu kennen oder formulieren zu können. Was ist es also, das gute Musik ausmacht, (zunächst) fernab von Gattungskriterien und Hörgewohnheiten? Das Richtige im richtigen Moment spielen, das scheint das Geheimnis einer gelungenen freien Improvisation zu sein. Doch was ist richtig? Und wer legt diese Bewertung/Bewertbarkeitsregeln fest?

Freie Improvisation bedeutet zwar, dass die Musik aus dem Hier und Jetzt unmittelbar als kreativer *output* eines kreativen Prozesses entsteht, der blitzschnell in Wahrnehmung und spontaner Reaktion geschehen muss, unterliegt jedoch auch einem Regelsystem, «normativen Geschehnissen».⁹ Freie Improvisation ist erlernbar und erfordert ausgereifte Fertigkeit auf dem Instrument sowie Erfahrung und Lehrbarkeit – eine scheinbare Paradoxie, geht man von Improvisieren als Unvorhersehbarem aus.

Wie?

Bertram führt in seinen Untersuchungen den Begriff der «Normativität ohne Normen» ein.¹⁰ Zunächst scheint es für eine freie Form, wie die Improvisation, keine festen Regeln zu geben, keine extrinsisch erlernten Gepflogenheiten, denen man folgt. Weiter führt er aus (in Anlehnung an Wittgenstein): «Regeln funktionieren in einer Praxis, in Gepflogenheiten und Institutionen, die im Rahmen von Gemeinschaften etabliert sind».¹¹ Betrachtet man das System *Freie Improvisation*, stellt man jedoch fest, dass es diese Gepflogenheiten auf eine Art doch gibt – man lernt ja *patterns* oder spieltechnische Muster und Reaktionsszenarien in der Ausbildung und bei Erlernung eines Instrumentes innerhalb eines Studienganges oder einer Jazzausbildung.¹² Wie in jedem anderen erlernbaren Fach,

⁹ GEORG W. BERTRAM, *Improvisation und Normativität*, in *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, hrsg. von Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke, Bielefeld, Transcript, 2010, S. 21-40: 21.

¹⁰ *Ebd.*, S. 22.

¹¹ *Ebd.*, S. 26.

¹² Auch Gesten gehören zu Ausdrucksweisen der Musik, die einer bestimmten Bedeutung oder Normierung unterliegen. Die Darstellungsweise von Musik geschieht immer als Ausdruck und Einnahme des ganzen Körpers. So scheinen Stimmungen des Menschen auch mit bestimmten Bewegungsmodi einherzugehen; vgl. MARCUS MRASS, *Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmungen und -verwendungen im Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen*, Regensburg, Schnell+Steiner, 2005, S. 13. Spricht man von Gestik, so handelt es sich um konventionalisierte Bewegungen, da «derjenige, welcher eine Geste anwendet, daß er vorgegebene Muster erlernt hat, um sie dann gezielt und wiederum allgemeinverständlich anwenden zu können», *ibidem*.

gibt es auch hier das Expertentum, die Möglichkeit, im Sinne des Experten-Novizen-Paradigmas, zwischen Anfängern und Fortgeschrittenen zu unterscheiden. Dabei finden sich ein Referenzsystem und ein Kontingent an erlernbarem Wissen, das die Fähigkeiten der Spieler einordnen und differenzieren lässt. Unter dem Aspekt der spieltechnischen Fähigkeiten auf einem Instrument und im gemeinsamen Musizieren lassen sich Begriffe wie Wachsamkeit, Aufmerksamkeitsfokus, Muskelaktivitäten, Gedächtnis, Koordination oder Reaktionsgeschwindigkeit untersuchen.¹³ Je differenzierter die Fähigkeiten sind, desto kontextungebundener ist man.¹⁴ Das heißt, dass die Situation des freien Improvisierens besser bewältigt werden kann, wenn mehr Vorrat an Strukturen und Fertigkeiten vorhanden ist, die an die entsprechende Situation assimiliert werden können. Je komplexer und vernetzter das Wissen ist, desto flexibler, kreativer und innovativer sind die Handlungen, Reaktionen und Problemlösestrategien. Konkrete Umsetzung musikalischer Parameter in ihrer Erlernbarkeit finden sich beispielsweise im Forschungsprojekt der Hochschule für Musik Saar (Beispiellectures).¹⁵

Somit wird dieses Wissen erst zu gelingenden Ergebnissen führen, wenn es in einer bestimmten Art eingesetzt wird, kreativ angewendet, angepasst und in die jeweilige Situation transferiert wird. Die Regelsystematiken unterliegen also nicht einer Eindeutigkeit und direkten Anwendbarkeit, wie es vielleicht andere Normen tun, sondern unterliegen bzw. bedingen sich und funktionieren (nur) aus der Situation des Unvorhersehbaren. Daraus ergibt sich schließlich die Diskussion, wie “frei” Freie Improvisation damit ist? Bereits in der Gattungsdefinition findet sich eine Paradoxie. Das Freie wird zur Merkmalsprägung, um eine Einordnung in musikhistorische Abfolgen und Gesetzmäßigkeiten zu erreichen. Aufgrund der Disparität und der uneindeutigen Idiomatik einzelner Formen gelingt dies allerdings nur bedingt.¹⁶

Auch bei Reflexion – der Frage, ob ein Stück gelungen ist oder nicht (die auch bei Improvisation gestellt wird und somit in sich bereits Normativität intendiert) – geschieht dies durch Konventionen. Eine Reflexion geschieht anhand von Bewertungskriterien,

¹³ Vgl. JEFF PRESSING, *Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication*, in *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, hrsg. von Bruno Nettl und Melinda Russell, Chicago – London, University of Chicago Press, 1998, S. 47-68: 49.

¹⁴ *Ebd.*, S. 53.

¹⁵ Im Forschungsprojekt der Hochschule für Musik Saar anhand von Beispiellectures verdeutlicht: http://www.jazz.hfm.saarland.de/impro-projekt/files/Lecture1_Text_Willekel.pdf.

¹⁶ Vgl. hierzu auch DEREK BAILEY, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, London, British Library National Sound Archive, 1992, S. 183.

Mustern und Einordnungen, die wiederum ein Bezugssystem benötigen. Aber wie geschieht Reflexion? Durch Abbilden einer Wirklichkeit? Wie sähe dann diese Wirklichkeit aus?

Daneben gibt es weiterhin auch Regeln, die nicht nur musikalischen Gesetzmäßigkeiten folgen: nennen wir sie einmal psycho-soziale Regeln. Jeder in der Gruppe hat in jedem Moment des Spielens eine Rolle, die wiederum ein bestimmtes Verhalten und Entscheidungen impliziert. Der Spieler entscheidet und spürt, ob er gerade eine eher führende Rolle hat, Initiative ergreift, oder anderen Platz zum Spielen lässt, ihnen nur durch begleitendes Spiel Unterstützung beim Ausdruck ihrer Musik verleiht, oder ob er gegenläufig reagiert, kommentiert oder gar opportun eine neue Idee dagegen setzt und damit die Musik nicht weiterführt, sondern in eine neue Richtung führt. Auch dies unterliegt nun wiederum der Kernfrage, was in diesem Moment gerade für das Stück als Gesamtkonzeption richtig ist. Diese Entscheidung ergibt sich aus Erfahrung und Gespür für ein stimmiges Ganzes. Komplexe Wechselwirkungen zwischen Wahrnehmung, Erwartung, innerer Haltung, Objektivität und Vorausschauen, formen relativ klare Variablen, die sich in genauer, wiederum blitzschneller Analyse des jeweiligen Augenblicks zu einer klaren Struktur und damit Reaktion und Umsetzbarkeit formen. Dies wiederum setzt eine Offenheit, Präsenz und Achtsamkeit eines jeden Spielers voraus. Jeder Spieler wird zum aktiven Mitgestalter – auch durch phasenweise scheinbares Nichtstun – einer neu entstehenden Musik.

Ein Aspekt hierbei scheint nun immer wieder die Frage nach Unvorhersehbarkeit oder Planbarkeit zu sein. Einerseits die Frage nach Sicherheit, die man als Spieler benötigt (oder eben gerade nicht), andererseits die Frage nach den Ausgangsbedingungen, die eine Improvisation aus dem Moment heraus bietet. In der Philosophie spielt Kontingenz aktuell immer wieder eine viel diskutierte Rolle.¹⁷

Das (scheinbar) Zufällige, in der Logik die Möglichkeit und gleichzeitig Nicht-Notwendigkeit, das Ungewisse, scheint zunächst der Ausgangspunkt für den schöpferischen Prozess innerhalb der Improvisation zu sein.

Dieser erkenntnisgewinnenden Symbolhaftigkeit geht in der Einordnung in einen schöpferischen Prozess die Allegorie des Chaos voraus. Aus Chaos, einem Zustand der

¹⁷ Vgl. CHRISTIAN KADEN, *Kleine Basler Sonntagspredigt: Über Improvisation, Furchtlosigkeit und Flow*, in *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, hrsg. von Dieter A. Nanz, Hofheim, Wolke, 2011, S. 60-63: 61.

«Ordnungslosigkeit und Leere»¹⁸ wird Neues geschaffen, das durch ein übergeordnetes Prinzip Ordnung erhält.¹⁹

Warum?

Nach Kaden geschieht das Musizieren *ex improviso* eben genau in dieser Unvorhersehbarkeit, mehr noch in einer Vermehrung der Kontingenz, entgegen allem Sicherheitsbedürfnis, das unsere Gesellschaft immer wieder anzustreben versucht.²⁰ Es gilt nun weiter zu hinterfragen, wie unsicher diese Form der Improvisation zu sein scheint. Geht man wiederum von der oben genannten Regelmäßigkeit aus, befindet sich der Spieler durch die Erstellung neuer Normen innerhalb des Bezugssystems der Unvorhersehbarkeit in einem geschützten Raum. Sicherheit erfährt er durch die Impulse, die aus dem schöpferischen Moment der Gruppe wirken. Voraussetzung dieser Erfahrung ist die Präsenz und Achtsamkeit der Spieler, die es ermöglichen, genau mitzubekommen, was in jedem Moment geschieht und darauf zu reagieren. Diese Reaktion geschieht durch Notwendigkeit des Handelns eines jeden einzelnen. Handeln beinhaltet hierbei das aktive Musizieren sowie das Nicht-Musizieren; auch bewusst intendierte Pausen erzeugen eine musikalische Aussagekraft und Spannung, jeder Moment der Improvisation ist Kommunikation.²¹ Dabei geschieht jedoch jede musikalische Äußerung immer subjektiv, als individuelles musikalisches kreatives Produkt eines Spielers, aus verinnerlichteten Erfahrungen,²² eigenen Erinnerungen, der aktuellen Stimmung und Persönlichkeitsstrukturen. Die Person (im ursprünglichen Wortsinn des Durchklingens, der Personanz)²³ transportiert musikalische Bausteine, die dadurch subjektive Aussagekraft und Wirksamkeit erlangen.

Was ist es schließlich, das die Personen dazu bewegt, diese Form der Musik zu wählen?

Die Motivation ist intrinsisch. Nicht das Abspielen eines Musikstückes, das als Produkt bereits durch den Kompositionsprozess geschaffen wurde, wird durch die Performanz klingende Wirklichkeit, sondern die Kreierung eines Musikstückes aus dem Moment heraus, quasi ein Kompositionsprozess im Zeitraffer stellen das Motiv zur

¹⁸ Ebd., S. 176.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Ebd., S. 61.

²¹ Vgl. LAUREN NEWTON, *...of sonance and silence... von klang und stille*, in *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, zit., S. 141-149: 142.

²² Ebd., S. 145.

²³ Vgl. MATTHIAS KAUL, *Haben Sie aufgehört?... oder: Die Grenzen der Freiheit*, in *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, zit., S. 53-60: 57.

Handlung dar. Innerhalb eines geschlossenen Systems erfährt der Spieler (im besten Fall) eine Art *Flow*.²⁴ Nicht nur der Spieler entscheidet, sondern: es fließt, die Musik entsteht aus sich heraus. Dabei entsteht eine Tiefe der Musik, die jenseits der vom Spieler selbst zunächst erfahrenen Grenzen geschieht. Werner beschreibt dies mithilfe der Frage, ob man gut klingt («How did I sound?»).²⁵ Das scheinbar höchste Ziel des Jazzausführenden stellt die klanglich-technische Perfektion, die Wirkung und Klanglichkeit der Musik während des Auftritts dar.

Werner sieht in der Loslösung dieser inneren Ziele bzw. Grenzen einen Schritt zur Meisterschaft eines *freien* Musikers.²⁶ Der Moment bestimmt die Situation,²⁷ scheint in sich unendlich und prozesshaft, ziellos, entwickelt sich dennoch vor dem Hintergrund eines zu schaffenden Ganzen, mit Vorhersehbarkeit des Unvorhersehbaren. (Frei) improvisierte Musik ist in dieser Hinsicht vergleichbar mit der Schaffung eines Mandalas aus Sand, wie es buddhistische Mönche in langen Zeremoniellen tun. Mit höchster Konzentration und innerer Kontemplation im rituellen Rahmen werden zunächst mit Fäden die Muster des auszufüllenden Mandalas gelegt. Akribisch wird dann in sich wiederholenden Bewegungsabläufen Sand in allen Farben in die Felder gerieben, um ein sehr komplexes, artifiziell höchst differenziertes Sandmuster zu kreieren. Ist das Mandala fertig, wird der Sand in bestimmten Bewegungsabläufen wieder zusammengekehrt und ins Wasser gestreut. Hier stehen also nicht das Ergebnis im Vordergrund bzw. dessen Konservierung, sondern der Prozess und seine Vollendung, um diese wieder aufzuheben und von neuem beginnen zu lassen.²⁸

Das Schöpferische, der kreative Prozess, entsteht aus Unbewusstem. George Spencer Brown sagte über Sir Isaac Newton: «Zur einfachsten Wahrheit zu gelangen, wie Newton wusste und praktizierte, erfordert Jahre der Kontemplation. Nicht Handeln. Nicht Berechnen. Nicht Lesen. Nicht Reden. Nicht Bemühen. Nicht Denken. Einfach nur im Kopf

²⁴ Zum Flow-Erlebnis vgl. weiterführend ANNE LANDHÄUSSER – JOHANNES KELLER, *Flow and Its Affective, Cognitive, and Performance-Related Consequences*, in *Advances in Flow Research*, hrsg. von Stefan Engeser, New York, Springer, 2012, S. 65-86.

²⁵ KENNY WERNER, *Effortless Mastery. Liberating the Master Musician within*, New Albany (Ind.), Aebersold, 1996, S. 44.

²⁶ Er vergleicht dies mit bildender Kunst: «Only when he no longer knows what he is doing does the painter do good things» (Edgar Degas, 1856), *ibidem*.

²⁷ «Den Moment halten, jetzt und hier. Ein Spiel mit der Welt des Klages als einer Art inneren Gegenüber. Ein Spiel, bei dem man musikalisch die eigenen Bedingungen reflektiert und auch mal Spielregeln verwirft. Es geht mir um die Leichtigkeit [...]», SYLWIA ZYTYNSKA, *Hier und Jetzt. Die Suche nach dem selbstbestimmten Moment*, in *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, zit., S. 35.

²⁸ Zur Veranschaulichung s. beispielsweise <http://www.youtube.com/watch?v=10084L3Pqsc>.

behalten, was es ist, das man wissen muss».²⁹ Menschen, die (in der Wissenschaft oder Kunst) als Genies bezeichnet werden, verfügten sicherlich über ein hohes Maß an Intelligenz, Fleiß, Ausdauer, und man geht davon aus, dass ihre Erkenntnisse vor allem ihrem Ehrgeiz und ihrem harten Arbeitspensum zu verdanken sind. Doch wie Brown beschreibt, scheint noch etwas dazu zu kommen. Das sich Beschäftigen im Hinterkopf mit einem Problem, das stille, immerwährende Reflektieren des Unbewussten/Unterbewussten, während man anderen Tätigkeiten nachgeht:³⁰ dieses Phänomen der Inkubation, wie es als reifende Idee in der Kreativitätsforschung zu finden ist,³¹ scheint es so in der spontanen Improvisation nicht zu geben, da die Idee nicht in der Spielsituation reifen kann, sondern unmittelbar Form annehmen muss.

Die Inkubation ist hier also ein unbewusstes Entscheiden im kreativen Prozess des Musikschaffens, bedingt durch Erfahrungen, auf die man subliminal zurückgreift.

Bleibt die Frage der Vergänglichkeit dieser Kunstform. Das Material des Ausdrucks verwirklicht die Musik, die Schaffung einer Wirklichkeit stellt in Umkehrung³² des ursprünglichen *vanitas*-Gedankens eine (innere) Unendlichkeit dar. Aus einem Zusammenspiel von impliziten Normen, Persönlichkeitsmerkmalen, gruppodynamischen Prozessen, instrumentalen Fertigkeiten und der Präsenz jedes Einzelnen, in der Achtsamkeit den anderen gegenüber, findet sich die Ausführung einer Musik, die aus dem Moment geschaffen wird, die paradoxerweise aber auch bereits vorhanden ist und aufgrund aller Variablen genau so klingen muss, wie sie es tut – durch das Spielen ist sie vorhanden: vorhanden war/ist und wird sie immer schon (sein), man muss(te) sie nur erklingen lassen.

²⁹ GEORGE SPENCER-BROWN, *Laws of Form*, London, Allen & Unwin, 1969, zit. nach AP DIJKSTERHUIS, *Das kluge Unbewusste. Denken mit Gefühl und Intuition*, aus dem Niederländischen von Hildegard Höhr, Stuttgart, Klett Cotta, 2007, S. 153.

³⁰ *Ebd.*, S. 154.

³¹ Vgl. RAYMOND MACDONALD – CHARLES BYRNE, *Creativity and Flow in Musical Composition: an Empirical Investigation*, «Psychology of Music», XXXIV, 3 (2006), S. 292-306: 300.

³² Die Idee der «Umkehrung des *vanitas*-Gedankens» in Verbindung mit Improvisation geht auf ein Gespräch mit Prof. Dr. R. Stark (Saarbrücken) zurück.