

Iterative Praktiken – Patterns im Jazz Christopher Dell, Musiker

“The Jazz improviser pre-hears in his mind the next musical event, and then has the added task of playing it cleanly and with feeling. This is the process of jazz improvisation ... the practice of pattern has little value unless the student understands what musical situations befit the pattern.”¹ Jerry Coker „It's not easy to improvise, it's the most difficult thing to do. ... And so I believe in improvisation and I fight for improvisation. But always with the belief that it's impossible. And where there is improvisation I am not able to see myself. I am blind to myself. And it's what I will see, no, I won't see it. It's for others to see. The one who is improvised here, no I won't ever see him.“²

Iterative Praktiken – Patterns im Jazz

Jazz Musiker erlernen Patterns nicht nur. Sie nutzen erlernte Muster um neue Muster zu kreieren und minimale Melodieelemente neu zu verschalten. Es gibt also eine zweite Ebene des Arbeitens in der die Befähigung liegt, inventarisierte Muster der eingelagerten Primärebene zu scannen und iterativ zu bearbeiten. Die Wahrnehmung und das Einüben erlaubt es den Musikern, Muster von Gestalt und Zeit die durch Modi der Erfahrung embodied werden, zu absorbieren und zu speichern. Iteration (von lat. Iterum = wiederum) macht, als Verfahren sequentieller Annäherung, aus Mustern neue Muster, also Muster von Mustern, in denen von der Mannigfaltigkeit der sinnlich gespeicherten Muster diejenigen ausgesucht und in Teile zerlegt werden, die in gegeben Situationen zusammenpassen. Es sind diese Metamuster, die, nicht als Kreation ex nihilo sondern als Re-Assemblage Neues hervorbringen. Diese Muster erzeugen Rahmen und Karte der zu bespielenden Wirklichkeit, sie sichern Ordnung nicht in dem sie Ordnung auffinden, sondern indem sie aus Unordnung Ordnungen herausdestillieren. Weil es sich hier um einen Lernprozess handelt, wandelt sich in der iterativen Arbeit das Patternrepertoire und ebenso wie die Einstellung zu Patterns. Zu bestimmten Zeitpunkten werden auf dem höheren Level bestimmte Formulierungen erkennbar, die dann in der weiteren Arbeit wieder umgeworfen, neu zusammengesetzt werden. Die Kriterien die hier im Spiel sind können sowohl ästhetischer wie korrespondierender Natur sein.

Musikalische Muster lassen sich als serielle oder sequentielle Blöcke von musikalischen Elementen beschreiben, die zueinander in Relation stehen. Auch wenn Muster aus den Phänomenen von Frequenzen, Geräuschen, Tönen sich zusammensetzen, so sind sie doch erst als relationale Gebilde zu erkennbar. Diese Relationen können auch in Zahlen ausgedrückt werden. Das spielt vor allem im Jazz eine Rolle und zwar dann wenn man sich über eine Reihe von Parametern ein Muster beschreiben will. In der Zeitachse gilt es z.B. zu klären um welche Art des Pulses es sich handelt, $\frac{3}{4}$, 4/4 oder freier Puls (auch Nicht-Metrik hat immer ein mathematisches Äquivalent, wenn es plastisch werden, also swingen soll. Erst dann entsteht die Friktion oder Reibung zwischen festen Metrum und ihrer Brechung durch 1 Coker, Jerry/ Casale, Jimmy/ Campbell, Gary/ Greene, Jerry, Patterns for Jazz, New York 1970 2 Derrida, Jaques, Unpublished Interview, 1982 den Puls.) Auf der harmonischen Ebene wird geprüft, ob es sich um eine Akkord mit großer oder kleiner Terz handelt (Dur bzw. Moll) oder um eine Quartschichtung, ein Cluster etc. Melodische Muster können auf zweierlei Arten bestimmt werden: entweder in Bezug auf ein harmonisches Feld, dann geht man von der zu Grunde liegenden Skala aus, oder nur von der Relation innerhalb der Melodie, dann geht man von den Intervallen innerhalb des melodischen Musters aus (strukturelle Reihentechnik). Improvisation bedeutet dann, in der Lage zu

sein, aus dem relationalen Material neue Kombinationen zu erstellen, die aber zu bestimmten kombinatorischen Konstruktionsregeln passen. In Form von Wiederholungen, Varianten und Spiegelungen kann sich die Musik sozusagen aus sich selbst heraus entfalten, aus ihren immanenten Potentialen, die aber erst im Experiment auszuloten sind.

Dabei können akustische Muster in ganz unterschiedlichen Musikstilen wirken. Sie stellen sozusagen die musikalischen Bausteine dar, die uns auch ermöglichen Musik nachzuvollziehen. D.h. nicht zu verstehen im hermeneutischen Sinn sondern im musikalischen Sinn und somit dem performativen Verlauf folgen zu können und ihn als solchen auf sich selbst zu beziehen. Musikalische Muster können auf unterschiedlicher Ebene wahrgenommen werden, als Klangfarbe, als Ordnung oder Strukturierung von Zeit, in der Dynamik, der Tonhöhenrelation oder in Harmoniefolgen. Das macht Musik so komplex: dass sich in ihr Muster auf mehreren Ebenen gleichzeitig abspielen, wobei das Ohr lernen kann unterschiedliche Aspekte zu fokussieren.

Improvisieren beginnt man mit den einfachsten Mustern um diese in immer komplexen Gestaltungen zu verschalten. Das Üben dessen besteht im kontrollierten Fokussieren auf bestimmte Parameter. Mit gezielten Übungen und der Akzentuierung bestimmter Fragestellungen (spielen nur in Quartetten zum Beispiel, oder immer hinter dem Beat etc.) gelingt es, immer neue Varianten zu erarbeiten und sich so eine Fähigkeit zu schaffen, konstruktiv auf aktuelle Situation zu reagieren und diese mit zu gestalten. Am Anfang des Lernens steht die Perzeption. Es gilt hier die Wahrnehmung zu schulen, denn Muster zu erkennen, unterscheiden und benennen zu können ist Grundvoraussetzung des Lernens von Improvisation. Weiterhin muss man in der Lage sein, diese Wahrnehmung konzeptionell und zu prozessieren zu verarbeiten. Hier spielt die diagrammatische Verwendung von grafischen Zeichen als Notation eine wichtige Rolle. Sie erfordert und fördert die diagrammatische Kompetenz, die als Fähigkeit definiert werden kann, abstrakte Symbole mit konkreten Handlungen zu verbinden. D.h. Improvisation wird an eine stetig sich erweiternde Matrix von Mustern und Musterebenen angebunden, aus der sie schöpfen kann. Nächstes Element ist die Aufmerksamkeit, für das was ist, für das was sich gerade ereignet. Weil musikalische Muster unmittelbar und ephemere sind, stellen sie besondere Anforderungen an die Konzentrationsfähigkeit und die Fähigkeit, sich in eine groove einzutunen und eingetunt zu bleiben. Swing oder groove bedeutet, bei sich und gleichzeitig bei den anderen zu sein und den richtigen Zeitpunkt zu finden. D.h. die Gruppeninteraktion ist in Improvisation der entscheidende Ort für Innovation. Dabei ermöglicht es das Erkennen und Erfinden von und der spielerische Umgang mit Mustern in offenen Gruppenprozessen die Kohärenz zu wahren, ohne den Prozess zu schließen. Innovation heißt dann, innerhalb eines gesteckten Rahmens interaktiv, also in einem (teil-) öffentlichen Verbund Fragestellungen als variontologisches Musterspiel zu bearbeiten und Gestaltungen zu entwickeln. Musterarbeit bedeutet aber Innovation neu zu verstehen: nicht als Kreation ex nihilo sondern als beständiges Re-Design. Um ein innovatives Spiel in Gang zu setzen muss man ebenso offen sein wie auch selbst Position beziehen zu können, und zwar in Relation zur Situation. Das bedeutet in der Lage zu sein Muster vorzustellen auf die andere dann andere Muster auf- bzw. dagesetzen können. Neben technischem Können wird hier die Arbeit am Selbstverhältnis gefordert.

Iteration und Rekurrenz gestatten es dem Jazzmusiker, mit der variierenden Wiederholung der Motive eine bestimmte Strenge des musikalischen Materials zu garantieren und zwar unterhalb der Komplexität des Gewebes der Modulationen und der thematischen Entwicklung. Rekurrenz ist dann zentrales methodische Kriterium: das Finden der Themen kann mit Hilfe des Kriteriums der Rekurrenz geschehen. So entsteht durch wiederholtes Auftreten von bestimmten Tönen oder Mustern ein ganzes Netz von Bedeutungen. Das Verfahren der Regruppierungen des Verstreuten, des Hinausgehens über die Kontingenz und so entstehende Kohärenz ist jedoch nur strukturell-thematisch zu fassen und nicht

hermeneutisch: keine Analyse der Musik würde es rechtfertigen, bestimmte, universal gültige Sinnzuschreibungen außerhalb der Musik selbst zu suchen.

Im Gegensatz zu identifizierenden Deutungen kann mit Derrida davon gesprochen werden dass es in der Improvisation Jazz kein letztes Signifikat und keinen letzten Referenten gibt. Daher ist immer von der Ambivalenz des musikalischen Textes auszugehen, denn Wiederholung als Rekurrenz oder Iterativität können nicht zur Grundlage der Themenkonstitution gemacht werden. Jede Iteration impliziert Alteration: Wiederholung bedeutet als Wieder-Holung in einem anderen Kontext ihre Verschiebung.³ Die Muster fluktuieren im Gebrauch; sie erzeugen mit ihrer Kontinuierung ebenso ihre Diskontinuierung. Deshalb steht mit der Wiederholung der Muster als Material ebenso sehr die Differenz am Anfang - es gibt kein Text-Äußeres, kein ‚jenseits‘ des musikalischen Textes. Es ist in der Improvisation keine Präsenz, keine Gegenwart denkbar, die sich unabhängig von der Textur benennen oder aufweisen ließe: „Man muss schneiden“, sagt Derridas in seinen den Überlegungen zu Mallarmé, „weil ... das Anfangen sich entzieht und sich teilt, sich auf sich hinfaltet und sich vervielfältigt.“⁴ Form kommt hier aus Bewegung und nicht umgekehrt, denn, „[w]eil es damit anfängt, dass es sich wiederholt“, hat das Ereignis selbst „die Form der Erzählung“.⁵ Die Gegenwärtigkeit der Ereignisses als Muster ist nach Derrida von der Differenz her „und nicht umgekehrt ableitbar“. ⁶ Um aber die Multiplikationen an den Mustern vornehmen zu können, muss Improvisation relational agieren. Damit wird das Dazwischen entscheidend, das strukturelle „Als“⁷, das stets vorgängig bleibt mit seiner Struktur bereits einen Riss, eine ihm eigene Kluft in sich trägt. Nur wenn das, was als Muster erscheint, die Anwesenheit seines Augenblicks bereits tilgt und zur Spur wird, kann Improvisation funktionieren: als immer neue Verschaltung relationaler Musterkonstellationen. Zwar müssen wir Improvisation als körperliche Praktik von der Materialität her denken, soweit wir von der Ordnung der Signifikanten ausgehen. Doch können wir mit Derrida auch sagen, dass es sich dabei um eine skripturale, d.h. eine stets schon formierte, Materialität handelt. Improvisation agiert in der Paradoxalität der Spur, „die nur ankommt, um sich davonzumachen, um sich selbst auszustreichen in der Remarkierung ihrer selbst ..., die sich, um anzukommen, in ihrem Ereignis, austreichen muss.“⁸ Iteration ist jedoch von Improvisation zu unterscheiden. Improvisation ist die Befähigung, im Handeln konstruktiv mit Unordnung in jeweiligen Kontexten umzugehen. Dies geschieht auf der Basis eines Rekombinierens erlernter Muster in neuen Situationen. Die Muster, die man verwendet, werden bewusst, aber nicht um ihrer selbst willen eingesetzt. Improvisation setzt also die Einübung von Mustern voraus, aber auch die Fähigkeit die relationalen Verschaltungen der Muster so zu durchdringen, dass Rekombination stattfinden kann. Somit ist das Beherrschen von vielen Mustern keine Garantie für die Fähigkeit, gut improvisieren zu können, denn die Befähigung zur Improvisation liegt gerade in dem Hinausgehen über erworbene Muster.

Christopher Dell, Berlin 18.11.2010

³ Derrida, Jacques, *Randgänge der Philosophie*, Wien, 2. Aufl., 1999, S.333

⁴ Ders Jacques Derrida, *Dissemination*, Wien 1995, S. 338.

⁵ Ebd., S. 328.

⁶ Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt/M. 1979, S. 106

⁷ Jacques Derrida, *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie*, München 1987, S. 201ff

⁸ Jacques Derrida, »Punktierungen – die Zeit der These«, in: Hans-Dieter Gondek u. Bernhard Waldenfels (Hg.), *Einsätze des Denkens*, Frankfurt/M. 1997, S. 24