

Urban Mäder, Christoph Baumann, Thomas Meyer

Freie Improvisation

Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung

Forschungsbericht der Hochschule Luzern – Musik 5

Impressum

Mäder, Urban; Baumann, Christoph; Meyer, Thomas (2013): Freie Improvisation – Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung
Forschungsbericht der Hochschule Luzern – Musik 5, Luzern
Hochschule Luzern – Musik,
http://edoc.zhbluzern.ch/hslu/m/fb/2013_Maeder-Baumann-Meyer.pdf

Die Publikation ist Resultat des Forschungsprojektes
Freie Improvisation – Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung

Projektmitarbeitende: Urban Mäder, Dieter Ammann, Christoph Baumann, Marc-Antoine Camp,
Peter Christof, Christy Doran, Thomas K. J. Mejer, Thomas Meyer, Lauren
Newton, Marc Unternährer

In den Forschungsberichten der Hochschule Luzern – Musik werden Ergebnisse aus Forschungs-
und Entwicklungsprojekten dem Fachpublikum und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.
Herausgegeben von der Hochschule Luzern – Musik.

© Hochschule Luzern – Musik, 2013

Dieses Dokument ist als elektronische Publikation frei zugänglich. Es untersteht dem urheberrechtlichen Schutz, darf aber zur nicht-kommerziellen Nutzung und unter Nennung von Autor und Quelle als unverändertes Ganzes im elektronischen Format weitergegeben werden. Für jede weitergehende Nutzung, soweit nicht von den gesetzlichen Schranken erfasst, bedarf es der ausdrücklichen vorgängigen Einwilligung der Hochschule Luzern – Musik

Abstract

«Freie Improvisation» als gemeinsames Kreieren ohne vorausgehende Vereinbarungen wird seit gut zwanzig Jahren an Schweizer Musikhochschulen gelehrt. Die Dozierenden dieses Faches an der Hochschule Luzern – Musik, die Freie Improvisation seit 1989 anbietet, verfügen zusammen über einen enormen Fundus an Erfahrung. Da es zur Vermittlung Freier Improvisation kaum Forschungspublikationen gibt, sind die besonderen Herausforderungen beim Unterricht dieser Musikpraxis zu reflektieren. Die Projektmitarbeitenden beobachteten und dokumentierten die Vermittlung der Freien Improvisation, indem sie ein Unterrichtsmodul als Forschungslabor konzipierten. Unterschiedliche Vorgehensweisen der Vermittlung wurden verglichen, in ihren musikpädagogischen und ästhetischen Resultaten eingeschätzt und zur Geschichte der Freien Improvisation in Beziehung gesetzt. Ein musikdidaktisches Instrumentarium gibt nun eine erste Grundlage für die Entwicklung eines systematischen Katalogs von Handlungsoptionen für Unterrichtende bei der Vermittlung der Freien Improvisation.

Die vorliegende Arbeit ist vor allem eine erste Situationsbeschreibung. Die Verfasser haben bewusst die Vermittlung der Freien Improvisation – hier im Rahmen der Ausbildung an Musikhochschulen – in den Fokus genommen. Die Projektmitarbeitenden sind der Grundfrage nachgegangen, ob Freie Improvisation überhaupt vermittelbar ist. Diese Frage mag sich bei jeglicher Kunstausbildung stellen. Ihr kommt aber im Vergleich zur vorherrschenden Musikbildung, die sich nach wie vor hauptsächlich der Reproduktion von Musik widmet, eine besondere Relevanz zu. In den Gesprächen schien es den Projektmitarbeitenden zunächst, dass ein Lehrmittel zur Idee der Freien Improvisation und zur Förderung, Freie Improvisation in einem möglichst offenen Prozess zu vermitteln, im Widerspruch steht. Daher wurde beschlossen, den reichen Erfahrungsfundus auszutauschen und zu verbalisieren. Eingeflossen sind zahlreiche Materialien und Übungen zum Thema.

Ein zentrales Kapitel vorliegender Publikation ist *Synthese: Materialzirkel*. Material ist eines von zahlreichen Themen, die im Kontext der Vermittlung bedeutsam sein können. Daran kann exemplarisch aufgezeigt werden, wie Probleme oder Fragen, die sich bei Improvisationsgruppen im Rahmen der Musikausbildung oft ergeben, mit Mitteln spezifischer Ansagen, Übungen und Konzepte aufarbeiten lassen. Es sind mögliche Unterrichtsinstrumente, die das reflektierende Gespräch (einschliesslich musikalischer Analyse) ergänzen und der Erweiterung der Wahrnehmung dienen sollen. Weil die Projektmitarbeitenden vom Nutzen dieser Instrumente für den Unterricht überzeugt sind, sind sie schliesslich doch zur Idee des Lehrmittels zurückgekehrt. Anhand der bereits vorgestellten und systematisch zusammengefassten Themen und einem erweiterten Glossar soll ein Kompendium der Vermittlung Freier Improvisation entstehen, ein Lehrmittel für den Unterricht an Hochschulen mit Verweisen auf die Anwendbarkeit in anderen Bereichen, also in der Musikvermittlung an Kinder und Laiengruppen. Möglicherweise wird der hier vorgeschlagene dialogische Forschungsansatz als «Luzerner Schule» verstanden und regt andernorts zum Widerspruch an – was in der Szene frei improvisierter Musik nur von Nutzen sein kann.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Freie Improvisation – Die Geschichte eines Verfahrens	3
2.1	Eine Skizze	3
2.2	Von klassischer Avantgarde	4
2.3	... und Free Jazz	5
2.4	... zur Freien Improvisation.....	6
2.5	Die Szene der frei improvisierten Musik.....	7
3	Thesen zur Freien Improvisation	8
4	Grundlagen der Freien Improvisation	15
4.1	Begriffe	15
4.2	Psycho-akustische, psychologische und neurobiologische Voraussetzungen	15
4.3	Motorische und neuromuskuläre Voraussetzungen.....	17
4.4	Kulturhistorische Voraussetzungen.....	17
4.4.1	Gesellschaftsphilosophische Grundlagen	17
4.4.2	Zeitvorstellungen	17
4.4.3	Musikverständnisse	18
4.5	Individuelle Voraussetzungen	18
4.6	... im Zusammenspiel.....	18
5	Vermittlung der Freien Improvisation	19
5.1	Thesen und Kommentare	19
5.2	Geschichte des Unterrichts	23
5.3	Themen.....	26
5.3.1	Soziale Aspekte	26
5.3.2	Musikalische Aspekte (Material, Form).....	28
5.3.3	Reflexionsaspekte.....	31
5.4	Beobachtungen, Fragen, Probleme	33
5.4.1	Soziale Aspekte	33
5.4.2	Musikalische Aspekte.....	34
5.4.3	Reflexionsaspekte.....	36

6	Didaktisches Instrumentarium	37
6.1	Vermittlungsarbeit an der Hochschule Luzern: Aktuelle Situation	37
6.2	Arbeitsprinzip: Spielen, hören, diskutieren	37
6.3	Lösungsansätze: Ansagen, Übungen, Konzepte und Einstiegsmodelle	38
6.4	Arbeitselemente: Spielverhalten als Folge von Entscheidungssituationen	39
6.5	Bewertung (der Klangresultate)	40
6.5.1	Musikalische Qualitätskriterien	40
6.5.2	Pädagogische Qualitätskriterien	41
6.6	Synthese: Materialzirkel	44
6.6.1	Probleme und Fragen bei der Vermittlung	45
6.6.2	Arbeitsziele zum Thema Material	47
7	Kritisches Glossar	48
7.1	Einleitung	48
7.2	Eine vorläufige Begriffsliste	48
7.3	Glossarbegriffe	49
7.3.1	Form	49
7.3.2	Hyperinstrument	51
7.3.3	Konzept	51
7.3.4	Material	53
7.3.5	Motiv	54
7.3.6	Parameter	56
7.3.7	Üben/Übung	57
8	Ausblick	58
9	Literaturliste	59
10	Anhang: Ergänzungen zu Kapitel 6 und Dozierendenstimmen	63
10.1	Ansagen	63
10.2	Übungen	64
10.3	Einstiegsmodelle von sechs Dozierenden	67
10.3.1	Christoph Baumann, erste Lektion mit einer Gruppe	67
10.3.2	Christy Doran, erste Lektion mit einer Gruppe	67
10.3.3	Urban Mäder, erste Lektion mit einer Gruppe	68
10.3.4	Thomas K. J. Mejer, erste Lektion	70
10.3.5	Lauren Newton: Raum, Punkt, Stille, Klang	70
10.3.6	Marc Unternährer, Einstieg	72

1 Einleitung

«Wenn Musik geschieht, herrscht Unberechenbarkeit, dann weckt, überrascht, provoziert, bezaubert, überwältigt sie» (Mäder 2007). «Wenn Musik geschieht, geht es um die unmittelbare Lust, den Ernst und das Wagnis des Spielens und Hörens, des Erprobens, des Simulierens und des spielerischen Verwandelns» (Hartmut von Hentig 1998:43). Es ist das, was uns an Musik fasziniert: die Lebendigkeit des Augenblicks, die Magie der Präsenz, der körperlich lebendige Klang und gleichzeitig die Wahrnehmung der eigenen Anwesenheit. Das kann gewiss jede Musik, improvisierte Musik jedoch vermag es in besonderem Masse, wenn sie sich ohne besondere Vereinbarung ergibt. Freie Improvisation betont mit Absicht das Unberechenbare und wohl auch die Nicht-Fassbarkeit.

Wie vermittelt und unterrichtet man etwas Unberechenbares und Nicht-Fassbares? Ist es überhaupt möglich? Als Urban Mäder, Christoph Baumann und Hämi Hämmerli von der Hochschule Luzern – Musik im Oktober 2010 an der *2nd IASJ Jazz Education Conference 2010 – Teaching Improvisation – A Bridge over Classical and Jazz Studies* auf Korfu teilnahmen, wurde deutlich, dass diese Fragen theoretisch noch keineswegs aufgearbeitet sind. Anleitungen zur Vermittlung fehlen; die meisten Musikerinnen und Musiker, die an der Konferenz referierten, orientieren sich entweder an den Modellen des Jazz oder an Konzepten, wie sie die klassische Avantgarde ab den 1960er und 70er Jahren entwickelt hat. Abgesehen von einigen wenigen Aufsätzen ist dieser Bereich immer noch zu wenig beachtet – aus verständlichen Gründen, denn diese Arbeit ist methodisch anspruchsvoll, ja eigentlich widerspricht sie den Grundvoraussetzungen dieser Musik. Die Vermittlung frei improvisierter Musik ist demnach immer noch die Ausnahme. Das Luzerner Projekt, das Mäder und Baumann auf Korfu vorstellten, stiess deshalb auf grosses Interesse.

Seit 1989 gehört die Freie Improvisation zum Lehrangebot am Departement Musik der Hochschule Luzern. Mit der Grundformel «Spielen, Hören, Analysieren» (und wieder von vorne, so wäre anzufügen) könnte man die im Unterricht angewandte Methode umreissen. Ausgangspunkt für den Arbeitsprozess ist das Gespräch, in welchem sich Studierende und Dozierende über die unterschiedlichsten Themen austauschen, was meist direkt zu Veränderungen in der Spielweise führt. Ergänzend werden Übungen und Konzepte eingesetzt, die jeweils ganz bestimmte Aspekte des freien Spiels beleuchten. Nach erfolgten Übungen ist es die Aufgabe der Dozierenden, die Übung nicht zur Spielvorlage der Freien Improvisation fixieren zu lassen. Die Studierenden sollen sich wieder von ihr befreien können, denn die Freie Improvisation ist etwas höchst individuell Geprägtes.

Auch die Vermittlungsansätze der insgesamt sieben Luzerner Dozierenden¹ erscheinen auf den ersten Blick sehr unterschiedlich. Ja, man könnte fast meinen, es sei dieser stark individualisierten Musizierweise eigen, dass es so viele Wege der Vermittlung wie Lehrpersonen gibt. Gerade deshalb ist nach den Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschieden zu fragen (vgl. Baumann/Mäder/Meyer 2011). So ist im Forschungsschwerpunkt Musikpädagogik der Hochschule Luzern 2009 das Forschungsprojekt «Freie Improvisation: Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung» entstanden.

Den Dozierenden im Fach Improvisation war nämlich schon seit längerem aufgefallen, wie sehr die einzelnen Unterrichtsgruppen jeweils von einer Lehrperson geprägt werden. Allein die Spielweise

¹ Es sind dies Dieter Ammann, Christoph Baumann, Christy Doran, Urban Mäder, Thomas K. J. Mejer, Lauren Newton und Marc Unternährer.

einer Gruppe ermöglichte es, sie ihrer jeweiligen Lehrperson zuzuordnen. Dass aus dem Spiel eines Studierenden deren Lehrperson identifiziert werden kann, ist zwar eine in jeglichem Unterricht anzu-treffende Erfahrung. Es war aber doch überraschend, wie sehr dies auch in einem musikalischen Be-reich ins Gewicht fiel, der doch eigentlich <frei> von idiomatischen Vorgaben funktionieren sollte. Gegenüber diesen deutlich identifizierbaren Differenzen waren sich die Lehrpersonen hingegen beim ästhetischen Beurteilen der frei improvisierten Stücke überraschend einig. All dies führte zu zahlrei-chen Diskussionen unter den Dozierenden und mündete schliesslich in die Idee, die Analyse und Re-flexion gemeinsam in einem Forschungsprojekt zu vertiefen.

Um die unterschiedlichen Unterrichtsansätze der Dozierenden zu vergleichen, wurde im April 2010 an der Hochschule Luzern ein Unterrichtsmodul unter dem Titel «Hear and now»² als Versuchslabor durchgeführt. An vier Samstagen³ fanden je sechs Stunden Unterricht statt, während denen die Dozie-renden unter wechselnder Leitung mit den Studierenden arbeiteten. Sie probierten beispielsweise ver-schiedene Modelle für den Einstieg in eine Freie Improvisation aus, analysierten die Ergebnisse und formulierten von da ausgehend weitere Vorgehensweisen. Die übrigen Dozierenden beobachteten die Lektion und diskutierten danach den Unterrichtsprozess. Ausserdem wurden alle Improvisationen, alle Gespräche über die gespielte Musik und die Gespräche der Studierenden wie auch Dozierenden über die Arbeitsmethoden der Dozierenden mit Video und DAT dokumentiert. Ausgewählte Ausschnitte dieser Videodokumentation wurden eingehend reflektiert und diskutiert. Die Ergebnisse wurden ge-meinsam in ein erstes Papier gebracht und dann von Christoph Baumann, Urban Mäder und Thomas Meyer zu vorliegendem Forschungsbericht weiter bearbeitet.

Wir möchten an dieser Stelle allen danken, die zu diesem aufschlussreichen Forschungsprozess beige-tragen haben: unseren Mitdozenten/-innen in Luzern und an anderen Schweizer Hochschulen, den Studierenden, die am Modul «Hear and Now» mitwirkten, aber auch allen anderen, die in den vergan-gen Jahrzehnten unsere Kurse besuchten, sowie den Mitarbeitenden des Forschungsschwerpunkts Musikpädagogik der Hochschule Luzern – Musik.

Zur <Wissenschaftlichkeit>

Es liegt auf der Hand, dass sich etwas so Unberechenbares wie die Freie Improvisation auch wissen-schaftlich nur schwer fassen und begreifen lässt. Aussagen dazu sind zu individuell⁴, und es liegt in der Natur dieser Musik, dass sie sich gleichsam von einem zum nächsten Moment völlig verändern kann – aus musikalischen, aber auch aus sozialen und psychologischen Gründen. Somit kann man bei der Freien Improvisation von einem komplexen System sprechen.

In methodischer Hinsicht wäre es möglich, Freie Improvisationen in ihren akustischen Daten einer statistischen Analyse zu unterziehen. Allerdings würde die Einmaligkeit der Freien Improvisation, deren fortwährende Wandelbarkeit und das Fehlen eines Bezugssystems wie bei einer Partitur zu einer Unmenge von Daten führen, die über das individuelle musikalische Ereignis mit den je eigenen Ent-standungsfaktoren wenig aussagen könnte. Wenn es also nicht sinnvoll scheint, der Freien Improvisati-on mit einer quantifizierenden Untersuchung auf den Leib zu rücken, so gibt es in dieser Arbeit den-noch <wissenschaftliche> Ansatzpunkte. Sie ergeben sich einerseits durch die kritische Auseinander-setzung mit der Literatur zur Freien Improvisation, andererseits durch die Partizipation mehrerer Do-

² Der Titel stammt vom Buch *Hear and Now: Gedanken zur improvisierten Musik* des Hamburger Kontrabassisten und Musikwissenschaftlers Peter Niklas Wilson (1999).

³ 20. und 27. März, 24. April, 1. Mai 2010. In einem Abschlusskonzert am 1. Mai 2010 präsentierte sich die Gruppe dann auch öffentlich.

⁴ Vgl. die Reaktionen und Kommentare der Kollegen/-innen in den Kapitel 3 und 5.

zierender am Projekt, die die Fragestellungen der Vermittlungstätigkeit im widersprechenden Dialog schärften. Im Zentrum standen dabei auch Fragen der Verbalisierung musikalischen und musikpädagogischen Handelns. Wir führten die Erfahrungen und Erkenntnisse in vorliegender Standortbestimmung zur Vermittlung frei improvisierter Musik an Musikhochschulen, insbesondere an der Hochschule Luzern zusammen. In einer zweiten Phase sollen diese Arbeiten zu einem Kompendium der Vermittlung Freier Improvisation und zu einem Manifest einer ‹Luzerner Schule› ausgebaut werden.

2 Freie Improvisation – Die Geschichte eines Verfahrens

2.1 Eine Skizze

Die Geschichte der Freien Improvisation, einer westlich geprägten und wohl nur innerhalb des westlichen Kunstsystems (und seiner Ausläufer) verständlichen Musikform, ist noch nicht geschrieben. Aus guten Gründen: Sie ist noch jung, gerade ein halbes Jahrhundert alt, ist gleichzeitig disparat, lässt sich also kaum hinreichend an Strömungen festmachen wie (halbwegs) die Neue Musik, sondern allenfalls an Einzelpersonlichkeiten oder Œuvres. Sie entzieht sich der Beschreibung und spricht bislang vergleichsweise wenig über sich selber.

Schwierigkeiten bereitet dabei eher der Begriff der ‹Freiheit› als jener der Improvisation. Improvisation ist ein Grundphänomen der Musik – und sie steht keineswegs in einem solch scharfen Gegensatz zur Komposition, wie es oft beschrieben wird. Dieser Gegensatz etablierte sich erst mit der Verselbständigung der musikalischen Notation. Vor allem in Kulturen, die keine Notation verwenden, aber auch in früheren europäischen Musikepochen, war zwischen oraler Tradition, der Interpretation dieser Tradition und der Improvisation nicht scharf zu unterscheiden.

Die Begriffe wurden auch keineswegs immer klar verwendet. Improvisation nämlich konnte auch Komposition sein, zumindest schloss diese eine spontane Gestaltungsweise nicht aus.⁵ Unterschieden wurde zum Beispiel zwischen einer ‹compositio à penna› (niedergeschrieben) und eine ‹compositio à mente› (aus dem Kopf gestaltet und gespielt), so beispielsweise von Giovanni Battista Chiodino in seiner *Arte pratica latina et volgare di far Contrappunto à mente, & à penna* (1610). Eine Fuge gehorcht denselben Regeln, ob sie nun ausnotiert ist oder aus dem Stegreif gespielt wird. Wer die Regeln genügend verinnerlicht hat, kann eine Fuge ‹stante pede› ausführen, ja man müsste paradoxerweise sagen: kann sie improvisierend wiedergeben – was freilich kaum einem modernen Verständnis von ‹Improvisation› entspricht. Die idealen Gebote der Freiheit, der scheinbaren Regellosigkeit, der Unwiederholbarkeit sind hier nicht gegeben. Die Kunst zeigt sich vielmehr darin, dass man die Regeln perfekt beherrscht und sie aus dem Kopf anwenden kann, dass man eine mustergültige Fuge – scheinbar unvorbereitet, aber selbstverständlich aus langer Vorbereitung heraus – formulieren kann. Bekannt sind jene Probespiele, bei denen ein angehender Organist eine vierstimmige Doppelfuge darbieten musste. Noch heute wird vor allem an französischen Konservatorien von Organisten verlangt, in der Art Bachs, Mozarts oder Francks improvisieren zu können – stilsicher, versteht sich.

Seit den 1950er Jahren spätestens gibt es nun auch die von den kompositorischen Regeln oder genauer: von strukturbestimmenden Vorabsprachen befreite Improvisation.⁶ Auch dafür gibt es Vorläufer:

⁵ Vgl. Markus Bandur (1996:32f.) und zur Geschichte der Improvisation Ernst Ferand (1938).

⁶ Weiter würde hier natürlich die Frage führen, ob in diesem Fall nicht eben doch kompositorische Regeln oder Verbote befolgt werden, wenn auch auf unbewusste Weise. Von da wäre es dann auch zu

Im 18. Jahrhundert wurde beispielsweise zwischen «gebundener» und «freyer Fantasie» unterschieden. In der gebundenen werden die Kontrapunktregeln streng beachtet; in der anderen ist der Musiker frei, was bis zur Auflösung des Takts und der harmonischen Einheit führen kann. Carl Philipp Emanuel Bach, der berühmteste Vertreter dieser Praxis, widmete ihr nicht zufälligerweise das letzte Kapitel in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753). Charakteristisch für die «freye Fantasie» seien das Fehlen einer abgemessenen Takteinteilung sowie die Möglichkeit, in mehrere Tonarten auszuweichen, wie es sonst nicht üblich sei (vgl. Reprint 1986:325). Auch hierfür wird «eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition» gefordert; hinzukommen aber Emotion, Überraschung, Mutwillen, was bereits mit dem Geniekult zusammenhängt. Es geht darum, das Publikum zu bewegen, aber auch zu verblüffen.

Es handelte sich bei klassischen Improvisationen allerdings fast ausschliesslich um Soloimprovisationen.⁷ Solisten präludierten, fantasierten oder kadenzieren; kleine Verzierungen wurden angebracht (vgl. Lichtenhahn 1992:100ff.), und einige Wenige brillierten damit, dass sie über Themen aus dem Publikum extemporierten. Daneben blieb die Improvisation mehr oder weniger auf den Hausgebrauch und auf die Kirche beschränkt. Allenfalls kleinere Improvisationen gaben Pianisten zum Besten, wenn sie, wie Wilhelm Kempff bei Konzerten, Interludien spielten.

Im Jazz und anderen Stilen wie beispielsweise dem Flamenco kam der Improvisation immer eine grosse Bedeutung zu. Hier war es üblicherweise ein Kollektiv, das sich über einem Thema mit harmonischen Rastern bewegte. Dieser Rahmen wurde zunehmend ausgedehnt, erweitert, ja gesprengt. Wie in der komponierten klassischen Musik wurden die Fesseln zunehmend gelockert. Zwei musikalische Strömungen wurden ausschlaggebend für die Entwicklung einer frei improvisierten Musik.

2.2 Von klassischer Avantgarde ...

In der «Klassischen Musik» führte zum einen das proklamierte Ende der guten alten Tonalität mit ihren formbildenden Implikationen (d.h. Verläufe wie Dissonanz/Konsonanz, Spannung/Entspannung; Takt-schwerpunkte etc.), zum anderen die Emanzipation des Geräuschs und damit die Entwicklung einer Klangskala, die im Grunde vom reinen Sinuston bis zum schmutzigsten Weissen Rauschen alle möglichen Klänge und Geräusche umfasste, zu einer Auflösung aller hierarchischen Strukturen. Hinzu kam, dass durch serielle Verfahren, vor allem Aleatorik und andere Zufallsoperationen⁸ weitere Übereinkünfte des Zusammenspiels und die entsprechenden Kontrollmechanismen aufgegeben wurden.

Diese Verfahren spielen zwar als solche in der Freien Improvisation keine Rolle, vom Klangergebnis her wurde aber so vieles bis alles möglich. Vor allem: Niemand lenkt das Geschehen von zentraler Position aus. Das Kollektiv tritt an die Stelle des Ensembleleiters, des Dirigenten, des Komponisten. Dies wurde, wenn auch nicht ausschliesslich, zu einem Wesensmerkmal frei improvisierter Musik: Es geht hier um Kollektivimprovisationen. Es waren von der zeitgenössischen E-Musik her gesehen die

erklären, warum Gruppen, die der Neuen Musik nahestehen, auch eine dieser Klangästhetik ähnliche Musik improvisieren. Die Spielenden sind von musikalischen Konventionen stärker geprägt, als sie es selber einschätzen würden. Dasselbe gilt für die Hörenden. Freie Improvisation heisst zunächst lediglich, dass man sich bestimmten Regeln nicht von vorne herein verpflichten will. Dies ist wahrscheinlich der wichtigste Grundsatz, damit Gruppenimprovisation überhaupt möglich wird.

⁷ Es gab offenbar ganz seltene Beispiele von Duoimprovisationen. Allenfalls könnte man das gemeinsame Ausspielen eines Generalbasses als Gruppenimprovisation bezeichnen.

⁸ Die, wie schon György Ligeti (1960:9f.) feststellte, oft zu ähnlichen Klangergebnissen führten wie die hyperkomplexen seriellen Verfahren.

1950er und 1960er Jahre, in denen sich unter dem Einfluss der seriellen Musik, aber auch der Aleatorik und der von John Cage eingeführten Unbestimmtheit, die vorgegebenen Raster völlig auflösten. Hinzu kam in den 1960ern die Happening- und Performance-Bewegung, Fluxus, durch die der Werkbegriff zunehmend im Sinn einer «musica negativa» aufgelöst wurde – was die Improvisation begünstigte. Das Kunstwerk hatte seine Determinierung verloren: Es wurde zum «offenen Kunstwerk» (Umberto Eco 1973). Der Komponist gab seine «Alleinherrschaft» auf; der Interpret, mitunter aber auch die Zuhörenden oder die Umwelt wurden explizit als Gestalter in die Komposition einbezogen.⁹

2.3 ... und Free Jazz ...

Gleichzeitig mündete die Entwicklung im Jazz, der sich, was die musikalische Organisation betrifft, von Anbeginn bewusst vom europäischen Komponieren abhob, in den Free Jazz.¹⁰ Joachim E. Berendt vertrat die Auffassung, dass der Jazz mit den «shouts», den «field hollers» und dem archaischen Blues der Südstaaten eine längere Geschichte mit der «Atonalität» habe als die europäische Musik (Berendt 1973:34f.). Als sich der Jazz hin zum Free Jazz entwickelte, seien diese «Wurzeln» wichtiger gewesen als die Orientierung an der europäischen Avantgarde. Mit dem Free Jazz habe der Jazz die Funktionsharmonik europäischer Tradition hinter sich gelassen und sei noch «schwärzer» geworden – was in Berendts Sicht in der segregierten Gesellschaft der Vereinigten Staaten von Amerika überhaupt eine politische Emanzipation und eine Abwendung von der «weissen» Tradition erlaubte.¹¹ Berendt datiert die Zeit, in der sich der Neue Jazz entwickelte und etablierte, zwischen etwa 1955 und 1967 (dem Tod John Coltranes). Auch hier spielte die Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten bis hin ins Geräuschhafte eine wichtige Rolle.

Free Jazz ist ein stark politisch konnotierter, von den gesellschaftlichen Verhältnissen in den Vereinigten Staaten geprägter Begriff. In jenen 1960er Jahren entwickelte sich aber von einigen Jazzmusikern aus auch ein etwas anderer Strang frei improvisierter Musik, deren europäische Exponenten das musikalische Handeln ins Zentrum rückten. Frei improvisierte Musik habe keinerlei stilistische und idiomatische Bindung, keinen vorgeschriebenen idiomatischen Klang, schreibt Derek Bailey: «Die Charakteristika der freien Improvisation ergeben sich ausschliesslich aus der klangwerdenden musikalischen Identität derer, die sie betreiben» (1987:128). Als wichtige Texte dafür erwähnt Bailey bezeichnenderweise *notes (8 pieces) | source | a new | world | music: creative music* (1973) des «Jazz»-Trompeters Leo Smith sowie *Towards an Ethic of Improvisation* aus dem *Treatise Handbook* (1963-67) des E-Avantgardisten Cornelius Cardew. Erfahrungen aus den verschiedenen musikalischen «La-

⁹ Ein berühmtes von zahllosen Beispielen jener Jahre sind die knapp, ja poetisch formulierten Verbal-kompositionen *Aus den sieben Tagen* (1968) von Karlheinz Stockhausen. Sie zeigen gleichzeitig die Diskrepanz des Verfahrens in einer weiterhin primär auktorial geprägten Szene: Wem nämlich gebühren in einem solchen Zusammenhang die Tantiemen?

¹⁰ *Free Jazz: A Collective Improvisation* ist der Titel des wegweisenden Albums von Ornette Coleman von 1960.

¹¹ Berendt schreibt auch (1973:36): «Inwieweit freilich die freie harmonische Konzeption des Free Jazz «selig macht», muss abgewartet werden. Sie einfach als «unverständlich» abzuwerten, ist angesichts der Tatsache, dass sie sofort und absprachelos von einer Minorität von Hörern und der Majorität junger Jazzmusiker überall in der Welt verstanden wurde, unkorrekt. Sobald eine Sprache verstanden wird, sei die Minorität, die sie versteht, so klein wie sie wolle, kann sie auch für einer grössere Anzahl von Menschen verständlich – und belangvoll – werden.» Berendt hat dann freilich sehr bald den Begriff Weltmusik und die verschiedenen, gewiss nicht abstreitbaren musikalischen Einflüsse aus Indien oder Spanien dem Free Jazz übergestülpt. «Die Musiker des Neuen Jazz verwandeln Weltmusik in swingende Musik.» – Eine Position Behrendts, die notabene denn doch zu hinterfragen wäre.

gern» wuchsen hier gleichsam zusammen. Aus diesen Bestrebungen entstanden neuartige Gruppen wie *Joseph Holbrooke*, *Music Improvisation Company*, *Musica Elettronica Viva* (MEV), *AMM* oder *Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza*.¹² In fast all diesen Ensembles fanden Musiker mit unterschiedlichem und oft vielfältigem musikalischen Background zueinander.

2.4 ... zur Freien Improvisation

In dieser europäischen Szene wurden die Einflüsse der verschiedenen musikalischen Strömungen auf die Freie Improvisation unterschiedlich gewichtet: Bailey zählte es unter die «regelmässigen» Irrtümer, wenn die Freie Improvisation «mit experimenteller oder Avantgarde-Musik» in Verbindung gebracht werde (Bailey 1973:127). Es habe wohl einige Berührungspunkte gegeben, aber die jüngsten Avantgarde-Aktivitäten hätten die Kluft noch vertieft, «die zumindest von Seiten der Improvisation aus schon immer unüberbrückbar schien». Andererseits wurde der Anteil des Free Jazz an der frei improvisierten Musik gelegentlich bestritten. Es handle sich um zwei völlig unterschiedliche Improvisationspraktiken. An den polemisch gefärbten Positionierungen Baileys und anderen, die ein Abgrenzungsbestreben nach beiden Seiten hin zeigen, ist herauszustreichen, dass die Freie Improvisation, allein auf die Musiker aus der E-Avantgarde gestellt, sich nie in dieser Vielfalt und Radikalität entwickelt hätte. Mit den vom (Free) Jazz herkommenden Musikern/-innen waren ein kreatives Potential und ein riesiger Pool an Improvisationsgewohnten vorhanden, die der Freien Improvisation entscheidende Impulse und Vitalität verleihen konnten. Ausserdem funktionierten die Ensembles dieser Szene, ob sie sich nun kurzfristig in Jam-Sessions bildeten oder zu festen Bands formierten, eher wie Jazz-Gruppierungen als wie Ensembles der zeitgenössischen Musik europäischer Tradition.

Während den 1960er Jahren wurden musikalische «Auflösungserscheinungen» akzentuiert und teilweise ideologisch aufgeladen. Dies führte zu hochspannenden Extremlösungen: Man kam zusammen, spielte ohne jegliche Übereinkunft und sprach danach auch nicht darüber. Festgefügte Ensembles widersprachen dem Anspruch dieses Musikideals; Derek Bailey empfahl, sie nach einiger Zeit aufzulösen. Jegliche Wiederholbarkeit wurde vermieden. Der Moment zählte. Entsprechend forderte Vinko Globokar, eine Platte frei improvisierter Musik sei nach einmaligem Abhören zu zerstören.

Diese Position der Negation nutzte sich allerdings ab; die Spontaneität erhielt Züge einer Routine; und die politischen bzw. soziokulturellen Implikationen, die diese Musik mittransportierte, rückten allmählich etwas in den Hintergrund. Längst hat sich die Freie Improvisation weiter bewegt, hat neue Felder und Arbeitsweisen erschlossen, hat Einzug in die Schulen gehalten, wurde sogar zum Unterrichtsstoff. Dies wurde möglich, weil sich seit den frühen 1980er Jahren feste Ensembles zu bilden begannen, die nicht nur regelmässig gemeinsam spielten, sondern auch probten, an bestimmten Themen arbeiteten

¹² Zu *Joseph Holbrooke* (1960er Jahre, kurzes Revival 1998) gehörten Derek Bailey (guitar), Gavin Bryars (double bass) und Tony Oxley (drums), zur *Music Improvisation Company* (1968-1971) der Komponist Hugh Davies, Derek Bailey, der Saxophonist Evan Parker und der Perkussionist Jamie Muir. Die 1965 gegründete englische Gruppe *AMM* bestand aus dem Gitarristen Keith Rowe, dem Saxophonisten Lou Gare und dem Drummer Eddie Prévoist, zu denen 1980 der Pianist John Tilbury stiess. Das elektroakustische Live-Musik-Ensemble *Musica Elettronica Viva* (MEV) wurde 1966 in Rom gegründet und bestand (und besteht) unter anderem aus Komponisten wie Richard Teitelbaum, Frederic Rzewski und Alvin Curran. Der 1964 vom Komponisten Franco Evangelisti zusammengeführte und bis 1975 auftretende *Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza* schliesslich umfasste Komponisten wie Mario Bertoncini (Schlagzeug und Piano), Ennio Morricone (Trompete), Walter Branchi (Kontrabass), Franco Evangelisti (Piano), John Heinman (Posaune und Cello), Roland Kayn (Vibraphon, Marimbaphon, Hammondorgel) und Egisto Macchi (Schlagzeug und Celesta).

und schliesslich festumrissene Projekte entwickelten. Solche «Working Bands» blieben zwar den Prämissen Freier Improvisation treu, erweiterten sie jedoch in diese oder jene Richtung.

Die Freie Improvisation hatte auch ihre Krisen (vgl. beispielsweise Lüscher 2001) – ein untrügliches Zeichen dafür, dass auch diese Form der Musik eine (noch zu schreibende) «Geschichte» hat. Tatsächlich hat sich die Freie Improvisation geändert, entwickelt, entfaltet, ist auch geschrumpft und wieder neu aufgeblüht. Man könnte sagen, sie sei bei vielen Musikern/-innen ein Ausdrucks- und Gestaltungsmittel unter mehreren geworden. Es gibt Musiker/-innen, die sie nur passagenweise «einsetzen», andere, die in freien wie in stilistisch gebundenen Bands spielen. Die Freie Improvisation hat sich in den letzten beiden Jahrzehnten vor allem unter dem immer stärkeren Einfluss der elektronischen Mittel¹³ gewandelt. Vielleicht hat sie sich sogar eine Freiheit vom «Zwang zur Freiheit» erarbeitet. Vielleicht ist sie tatsächlich vor allem noch eine Haltung. Jedenfalls lässt sich bei einer jüngeren Generation wieder ein starkes Interesse an der Freien Improvisation feststellen. Neue Lokale, neue Werkstätten sind entstanden, eine heterogene Community, die international und untereinander gut vernetzt ist.

2.5 Die Szene der frei improvisierten Musik

Die «Szene» der Freien Improvisation ist, man möchte sagen: wie es sich für sie «gehört», sehr frei und lose «organisiert» – und dementsprechend schwierig zu beschreiben. Jeder Musiker, jede Musikerin agiert höchst individuell, und dies spiegelt schliesslich auch die besonderen Fähigkeiten als Improvisator/in wider, d.h. sich spontan auf eine neue Situation einlassen zu können. Das ist gleichsam eine Grundvoraussetzung. Die Musiker/innen finden sich zwar mitunter zu längere Zeit gemeinsam arbeitenden und sich entwickelnden Gruppen zusammen. Gleichzeitig floaten sie aber frei durch die «Szene», spielen in neuen Zusammensetzungen, probieren aus und erforschen neue personelle und instrumentale Konstellationen. Das gehört zur frei improvisierten Musik. Dementsprechend heterogen und bunt ist die «Szene».

Dennoch lassen sich auf nationaler, regionaler oder lokaler Ebene gewisse Ähnlichkeiten, gemeinsame Strömungen und Stilmerkmale feststellen. Erinnert sei hier an die britische, aber auch die schweizerische «Szene», wie sie sich seit den späten 1970er Jahren entwickelt haben, oder an die Berliner «echtzeitmusik». Auch diese «Szenen» sind in sich zersplittert und auf verschiedene Lokale verteilt. Denn es fehlt, auch wenn sich frei improvisierende Musiker mittlerweile Musikerverbänden wie in der Schweiz der MKS¹⁴ zusammen- oder dem STV¹⁵ angeschlossen haben, der institutionelle Rahmen mit Kontinuität. Es gibt schlicht keine grosssubventionierten, jahrzehntealten Konzerthäuser, die sich der Freien Improvisation annehmen würden. Es gibt keine eigene Hochschule, die ausschliesslich ihr gewidmet ist. Die Festivals sowie die basisdemokratisch strukturierten Werkstätten für improvisierte Musik, wie sie Ende der 1970er Jahre etwa in Zürich oder Bern entstanden sind, werden zwar mittlerweile mit kleinen Beträgen subventioniert, aber sie nehmen keine hinreichend dominierende Position im Musikmarkt ein. Frei improvisierte Musik steht, so aktiv die «Szene» in der Schweiz auch sein mag, ab-

¹³ Die elektronische Musik spielte allerdings von Anfang an eine gewichtige Rolle in der Freien Improvisation, so beispielsweise in den Ensembles *Musica Elettronica Viva* (MEV) oder in der Schweiz ab den 1980er Jahren *Nachtluft*.

¹⁴ Die *Musiker Kooperative Schweiz* (MKS) wurde 1975 gegründet und ging 1997 in das *Schweizer Musik Syndikat* (SMS) über, das Musikern/-innen der Jazz- und Improvisations-«Szene» aus allen Sprachregionen der Schweiz vereint.

¹⁵ Der *Schweizerische Tonkünstlerverein* entschloss sich während der 1990er Jahre, neben Komponisten/-innen, Interpreten/-innen und Musikwissenschaftlern/-innen auch (Freie) Improvisatoren/-innen aufzunehmen.

seits jeglichen Mainstreams. Dass frei improvisierende Musiker kaum allein von eben dieser Freien Improvisation leben können, ist angesichts der Situation evident. Sie sind darauf angewiesen, entweder zu unterrichten oder ihr Tätigkeitsfeld auszuweiten. Einige sind so auch als «klassische» Komponisten tätig, andere in Jazzformationen – was nicht als Einschränkung zu verstehen ist, sondern sich gerade auch befruchtend auf die improvisatorische Tätigkeit auswirken kann. Dies freilich hat Auswirkungen auf den Unterricht, dessen Ziel die höchst individuelle Ausformung der musikalischen Praxis sein muss. Was im Unterricht vermittelt werden sollte, ist der Umgang mit der Freiheit.

3 Thesen zur Freien Improvisation

Für dieses Kapitel haben wir zehn verschiedenartige Thesen zur Freien Improvisation ausgewählt und unsere Mitdozierenden um Stellungnahmen gebeten. Nicht nur an den Thesen, sondern auch an den Reaktionen zeigt sich eine grosse Rezeptionsbandbreite der Freien Improvisation.¹⁶

- 1) «Improvisation besitzt die seltsame Eigenschaft, als die verbreitetste Form musikalischer Betätigung zugleich die am wenigsten anerkannte und verstandene zu sein. Während sie heute in fast allen Bereichen der Musik eine Rolle spielt, gibt es so gut wie kein Informationsmaterial über sie. Vielleicht ist das unvermeidlich und der Sache sogar angemessen. Improvisation ist ständig im Fluss, niemals stabil und festgeschrieben; sie entzieht sich exakter Beschreibung und Analyse, sie ist von Hause aus unakademisch. Mehr noch: Jeder Versuch, Improvisation zu beschreiben, stellt in gewisser Hinsicht eine Verfälschung dar, denn der Wesenskern spontaner Improvisation läuft dieser Absicht zuwider und steht im Gegensatz zum Gedanken der Dokumentation.»
– Derek Bailey (1987:7)

Urban Mäder: Bailey spricht zu Beginn des Zitats verschiedene Anwendungsbereiche von Improvisation an. Gegen Ende fokussiert er die Freie Improvisation. Diese zwei Bereiche würde ich bezüglich seiner weiteren Aussage klar unterscheiden. Bei der Improvisation im Bereich von Jazz, Volksmusik und Popmusik wird doch eigentlich recht viel dokumentiert. Das ist Improvisation in einem Stil (bei aller individuellen Prägung und stilistischen Abweichung). Ich würde da sogar von Interpretation eines Improvisationsstils reden. Bei Freier Improvisation hingegen erachte ich den konsequenten Gedanken, dass diese gar nicht analytisch und geschichtswissenschaftlich erfasst werden muss, als interessant.

Marc Unternährer: Das ist wohl etwas ungenau formuliert. Geht es um den Prozess oder das Ergebnis? Der Prozess der Improvisation ist tatsächlich schwierig gänzlich zu beschreiben. Allerdings kann eine gespielte und aufgenommene Improvisation wie komponierte Musik sehr wohl genau analysiert werden.

¹⁶ Marc Unternährer schreibt zu den Thesen: «Insgesamt spiegeln die Zitate verschiedene Techniken und Stile der Freien Improvisation wider, auch verschiedene Dogmen. Unterschiedliche Herangehensweisen führen zu unterschiedlicher Musik. Allen gemein ist dabei die Freiheit (und Notwendigkeit), in jedem Moment auf Grund des Gehörten einen Entscheid zu fällen. Sei es, eine neue Explosion zu starten oder sich dem Geschehen unterzuordnen, aus dem Bauch heraus zu spielen oder mit dem Intellekt, selbstlos oder egoistisch. Die Summe dieser Entschiede kann dann in Globokars Sinne [siehe dessen These unten] wahrgenommen und beurteilt werden.»

- 2) «Der Imagination wohnt die Magie inne. Improvisation bedeutet den Aufschwung unserer geistigen Fähigkeiten in den Zustand der Trance. Diese, das begriffliche Denken überschreitende Existenzweise, braucht die Aufmerksamkeit nicht herabzusetzen, sondern vermag sie vielmehr zu steigern.»
– Cecil Taylor (1988)

Christy Doran: Ich denke, dass die schönsten und wertvollsten Momente während dem Improvisieren diejenigen sind, wenn alles fast wie von alleine geht. Man wird wie von Zauberhand geführt und macht im richtigen Moment das Richtige. Alles fällt ins Lot, wie es sein sollte. Wie Cecil Taylor sagt, ist man in solchen Momenten wie in Trance, dies obwohl hellwach und alle Antennen ausgefahren. Ein wichtiges Ziel wäre es demzufolge, sich in den richtigen Zustand zu bringen, in eine unangestregte, aber konzentrierte Haltung. Das heisst, dass der Fokus ganz darauf ausgerichtet ist und dies keine Ablenkung zulässt. Jeder Musiker bereitet sich in seiner Weise auf die Improvisation vor; es gibt jene, welche vor der Performance meditieren, andere ziehen sich zurück usw. Es ergibt sich eine konzentrierte Energie, so dass die Musik zwingend wird und auch ein Nicht-Improvisations-Publikum in den Bann ziehen kann.

Urban Mäder: Trance und Magie sind grosse, recht befrachtete Begriffe, doch mit andern Worten: eine Mischung von Intuition und Bewusstheit kann zu einem Zustand führen, bei dem sich das Unvorhergesehene nicht nur einfach vollzieht, sondern auch eine packende Qualität oder verwandelnde Kraft haben kann.

Marc Unternährer: Die Begriffe «Magie» und «Trance» haben direkt nichts mit Improvisation zu tun, auch wenn eine gewisse Gruppe von Improvisatoren das so meint. Trance führt zu einer Verinnerlichung, die die musikalische Gestaltung verunmöglicht. Unter solchen Aspekten produzierte Musik ist mehr eine Zurschaustellung eines Erlebens in der Musik und ist mehr von therapeutischem Belang. Allerdings ist es interessant, dass ein Musiker wie Cecil Taylor diese Begriffe verwendet, und in einem gewissen Sinne machen sie bei ihm auch Sinn, vor allem wenn man mit anderen (schwarzen) Free Jazzern seiner Zeit, John Coltrane, Albert Ayler, Amiri Baraka, William Parker, vergleicht, wo es viel um den «Spirit» geht. Allerdings höre ich gerade bei Cecil Taylor sehr viel Gestaltungswillen und Formabläufe, die bestimmt sind vom Intellekt. Somit handelt es sich hier wohl eher um eine sprachliche Identifikation mit einer «Szene» als um genaue Begrifflichkeiten.

- 3) «Tugenden, die ein Musiker entwickeln kann: Einfachheit. Integrität. Selbstlosigkeit. Toleranz. Bereit-Sein. Identifikation mit der Natur. Akzeptieren des Todes.»
– Cornelius Cardew (1971:14)

Christoph Baumann: Diese hier aufgezählten Tugenden sind eigentlich ganz grundsätzliche Voraussetzungen für die Freie Improvisation. Die Bilder der Natur und des Todes gefallen mir insofern, als es, wenn ich ein entstehendes Stück Musik als natürliches Gebilde anschauen will, auch darum geht, dieses so lange wie (für das Stück) notwendig am Leben zu erhalten. Wenn nicht, stirbt die entstehende Musik vor ihrem (logischen?) Ende. Ein in der Natur natürlich häufig zu beobachtender Vorgang. Ja, in der improvisierten Musik geht es um Leben und Tod!

Urban Mäder: Cardews These bestärkt die Radikalität, die im Prinzip der Freien Improvisation steckt. Er spricht nicht primär die ästhetische Ebene an, was seine Haltung widerspiegelt, dass jeglichem Handeln eine ethische und politische Dimension innewohnt. Cardew war

in den 1960er Jahren geprägt von den gesellschaftspolitischen Umwälzungen. Er engagierte sich entsprechend über die Musik hinaus. Die Begegnung mit John Cage und David Tudor gab seiner Entwicklung einen bedeutenden Schub. John Tilbury, ein enger Freund und Musikkollege, beschrieb Cardews sukzessive Abkehr vom Serialismus, dem vorherrschenden westeuropäischen kompositorischen Verfahren, hin zu einer offenen Musik, bei der der Ausführende eine wesentliche künstlerische Verantwortung trägt. – Cardew verstand diese Abkehr auch als Reaktion auf Inhalt und Bedeutung der künstlerischen Arbeit. Es ging um neue Wege des Denkens und Fühlens. Es ging um Idealismus, sowohl moralisch als auch philosophisch. Diese Ansprüche stecken auch für mich im Prinzip der Freien Improvisation. Wenn nach René Leibowitz (1947) der Serialismus das «musikalische Äquivalent einer klassenlosen Gesellschaft ist», verkörpert die Freie Improvisation diese Haltung nicht nur als Äquivalent. Freie Improvisation ist ein urdemokratisches Handeln per se. Dies fordert Cardew mit der Betonung der formulierten politischen, ethischen und gar moralischen Ansprüche.

Marc Unternährer: Auch dieses Zitat steht für eine bestimmte «Szene» und eine bestimmte Art der Improvisation, bei der es nicht ausschliesslich um musikalische Ergebnisse geht, sondern um soziale Abläufe und politische Statements. Diese Tugenden führen nicht automatisch zu qualitativ hochstehender Musik. Im Gegenteil kann Selbstlosigkeit oder Toleranz im Übermass zur Langeweile und zum Stillstand führen. Einfach bleiben hilft tatsächlich in vielen musikalischen Situationen, aber das macht die Einfachheit nicht zur Tugend. Dieses Statement ist wohl an Laienmusiker gerichtet, um gewisse Anfangsschwierigkeiten zu vermeiden, und hat eher musiktherapeutischen Charakter. Ausserdem: Der Tod wird nie akzeptiert; auch das kann ein Grund sein zum Improvisieren.

- 4) «Nüchtern analysiert, beruht Improvisation fast immer zu einem grossen Teil auf Formeln, Kunstgriffen und Modellen. Das umsichtige Verfahren, den Ausgangspunkt, die Materialien, den Umriss oder die Gelenkstellen einer musikalischen Improvisation zuvor in Gedanken zu skizzieren, dürfte eher die Norm als die Ausnahme sein. Der Improvisierende muss sich, um nicht in Verlegenheit oder ins Stocken zu geraten, auf ein jederzeit verfügbares Repertoire von Klischees stützen können, auf einen Vorrat von vorgefertigten Teilen, die er zwar modifiziert und verschieden zusammensetzt, aber nicht im Augenblick erfindet. [...] Improvisation stützt sich demnach, hinter dem ästhetischen Schein von Unmittelbarkeit, partiell auf Formeln, Gewohnheiten und Normen.»
– Carl Dahlhaus (1978:376f.)

Christoph Baumann: Was Dahlhaus hier meint, trifft wohl meistens auf idiomatische Improvisation zu. In der Freien Improvisation wäre alles dies ja eben gerade zu vermeiden, was natürlich leider nicht immer gelingt, aber Klarheit und Integrität der Spieler beim «Dienen» der Sache sollten dies eigentlich a priori verhindern. Trotzdem muss man zugeben, dass wir ähnlich, wie wir in der Sprache beim Formulieren eines Satzes Wörter und Wendungen verwenden, im freien Spiel natürlich oft mit Modulen arbeiten, welche aber fortwährend parametrisch verändert und entwickelt werden können. Wachheit der Mitspieler verhindert ein gefälliges Abfallen in die hier erwähnte Formelhaftigkeit grundsätzlich.

Christy Doran: Klischees würde ich den Rucksack an Improvisationsmaterial nicht unbedingt nennen. Grosse Improvisatoren entwickeln über die Jahre ihre eigene Sprache, einen Kosmos an «Material», in dem sie sich improvisatorisch bedienen. Die Formulierung der «vorgefertigten Teile» scheint mir etwas schablonenhaft – ich denke eher, dass verschiedene Parameter bedient werden oder dass beispielsweise der Energielevel bewusst im Konzert gesteuert und gesetzt wird. Ich würde meinen, dass in einem guten Impro-Konzert der Improvi-

sator sicher irgendwann im Set musikalisches Neuland betritt, will heissen: musikalisches «Material» spielt, welches er oder sie noch nie gespielt hat. Eventuell wird das «Material» bei nachfolgenden Konzerten wieder gespielt – ganz so frisch wie beim ersten Mal wird es nicht mehr werden... aber in der Variation eventuell nicht weniger interessant.

Urban Mäder: Dahlhaus geht davon aus, dass man mit einer Improvisation der ästhetischen Qualität komponierter Vorbilder entsprechen will. Das ist bei der Improvisation einer barocken Fuge oder einer romantisch klingenden Fantasie meist auch der Fall, und man wird da wohl nicht ohne «Formeln, Kunstgriffe und Modelle» auskommen. Die Freie Improvisation in der Gruppe, wie sie heute zu einem Kulturfaktor geworden ist, eifert nicht primär komponierten Vorbildern nach. Das von den Spielenden verwendete «Material» ist zwar immer auch einem Kulturgut entsprungen, doch verlangt das Zusammenspiel ein flexibles Anwenden des eigenen Sprachfundus. Und dann führen die Momente des gemeinsamen Gestaltens zu einer neuen Gegenwärtigkeit. Engagierte Unmittelbarkeit kann niemals Schein sein.

Marc Unternährer: Dies ist der Gegenentwurf zu Cecil Taylors Aussage (Nr. 2) und ebenso falsch. Selbstverständlich gebraucht jeder Musiker Klischees, und im Idealfall ist er sich dessen bewusst. Blosser Vermeidung ist wie ausschliessliches Bedienen derselben unpraktisch und führt in der Regel nicht zu musikalisch interessanten Ergebnissen. Im Gegensatz zu den ersten Zitaten merkt man dem Schreiber die Haltung des Rezipienten an. Es ist eine Aussensicht des Hörenden, die nicht viel mit der Ausführungspraxis zu tun hat, sondern den Wunsch spiegelt, den von Derek Bailey (Aussage Nr. 1) beschriebenen Prozess analytisch fassen zu können.

- 5) «Was immer die Vorteile des Solospiels sein mögen, so gibt es doch eine andere Seite der Improvisation: die aufregendere, die magischere Seite, und sie kann nur im gemeinsamen Spiel entdeckt werden. Die Essenz der Improvisation, ihre intuitive, telepathische Grundlage, wird am ehesten in einer Gruppen-Situation erkundet. Und die möglichen musikalischen Dimensionen des Gruppenspiels gehen weit über die des Solospiels hinaus.»
– Derek Bailey (1987:167)

Christy Doran: Da mag ich Derek Bailey recht geben: Die von Cecil Taylor (Aussage Nr. 2) beschriebene Haltung scheint sich viel eher in der Gruppe einzustellen. Obwohl es sicher begnadete Solisten gibt, welche über längere Zeit inspiriert und konzentriert spielen können, ohne dass der Faden abreisst, ist beim Solospiel die Versuchung viel grösser, auf bewährte Muster zurückzugreifen.

Urban Mäder: Das würde ich auch voll unterschreiben. Glück, Friede, Neid und Hass dieser Welt wurzeln im Sozialen.

Marc Unternährer: Interessanter Vergleich der Solo- und Ensemblesituation. Im Ensemble bestimmt das Hören und Reagieren den musikalischen Verlauf in einem viel höheren Ausmass als im Solospiel – auch wenn diese Aspekte im Solo ebenso eine Rolle spielen. Die Überraschung führt zu unerwarteten Situationen und neuen Spielweisen – im Ensemble ebenso wie Solo, aber in höherer Masse im interaktiven und kommunikativen Spiel mit Anderen. Ein hoher Verständigungsgrad hat jedoch mehr mit einer grossen Sensibilität und Aufmerksamkeit oder mit Vertrautheit mit den Mitspielern zu tun als mit Telepathie. Im Solospiel wird oft mehr auf die von Carl Dahlhaus (Aussage Nr. 4) angesprochenen Klischees zurückgegriffen, dafür bleibt eine höhere Freiheit bei der Gestaltung von formalen Abläufen.

- 6) «Personen, die fähig sind, die [improvisierte] Musik in ihrem Ganzen, nicht nur vom Intellekt her, sondern auch emotionell und physisch wahrzunehmen, können diese Musik positiv oder negativ beurteilen. Diejenigen, die Musik nur hören, um sie zu analysieren, werden enttäuscht sein. Sie verträgt keine konventionelle und musikalische Analyse.»
– Vinko Globokar (1972:86)

Christoph Baumann: Da wäre ich anderer Ansicht. Freie Improvisation ist ein Verfahren zur Herstellung von Klangprozessen wie andere auch. Diese werden über unseren Gehörapparat wahrgenommen und unterscheiden sich auf dieser Ebene in keinerlei Weise von anderer Musik. Erst auf der Ebene der Verfahren selber sind Unterschiede auszumachen. So sind bei komponierter Musik Partituren und erhellende Skizzen oft wichtige Grundlagen für das Verstehen der erklingenden Musik. Bei der Improvisation ist natürlich das Liveerlebnis einer vor unseren Ohren (und Augen) entstehenden Neuschöpfung ein spannendes Drama, welches Aspekte von Theateraufführungen mit einschliesst.

Thomas K. J. Mejer: Diese These impliziert, dass es für Improvisation andere Kriterien der Qualitätsbeurteilung gibt. Sie entsprang der soziokulturellen und politischen Sicht der 1960er Jahre und ist inzwischen in dieser Form überholt.

Urban Mäder: Globokar hält es für wichtig, dass man fähig ist, sowohl intellektuellen wie auch emotionalen Bezug zur Improvisation zu haben, um ihr in ihrer Ganzheit gerecht zu werden. Ich würde da allerdings auch fragen wollen, ob denn eine einseitige Begegnung überhaupt möglich ist. Spielen nicht immer beide Ebenen? Und sind nicht immer beide Ebenen Bedingungen ausgesetzt, die sie so oder so als individuelle Begegnungen erfahren lassen? Abgesehen davon gilt doch das Nebeneinander oder Miteinander von Intellekt und Emotion für die Rezeption aller Musik.

Marc Unternährer: Dem stimme ich zu. Das Interessante daran ist, dass dieser Ausdruck von einem (nicht nur) improvisierenden Musiker stammt, der auch komponiert und sich auf beiden Feldern hervorgetan hat.

- 7) «Freie Improvisation, das heisst, Improvisieren als kompositorischer Prozess gleichberechtigter Spieler, und nicht das Erfüllen von Spielregeln und anderer Vorgaben. Diese «Freiheit» besteht unter anderem darin, dass im Prinzip in jedem Moment (kompositorische) Entscheide in jeder Richtung möglich sind, die beteiligten Spieler also die ganze Verantwortung tragen; – allerdings wird mit jedem Moment des Spielens das Beziehungsnetz innerhalb des entstehenden Stückes dichter, und die Musik übernimmt zunehmend das Diktat.»
– Walter Fähndrich (2009)

Christoph Baumann: Mir persönlich sagt diese Definition am meisten zu. Sie beschreibt für mich fast alle zentralen Aspekte des Verfahrens. Für mich essentiell ist die Idee der kollektiven Komposition. Das gemeinsame Bauen auf der Zeitachse ist das Reizvolle hier. Natürlich gibt es relevante Unterschiede zur «klassischen» Komposition: Diese findet in der Regel nicht in Gruppen statt. Zudem bewegt sich ein Komponist bei der Schöpfung eines Werkes ausserhalb der Zeitachse... er kann also jedem Detail alle gewünschte Zeit widmen, was bei der Improvisation entfällt. Ebenso zentral erscheint mir der Gedanke, dass die Freiheit im Verlaufe einer Improvisation abnimmt, sofern man das vorher Gespielte ernst nimmt (und natürlich nicht schon vergessen hat) und bereit ist, die kompositorisch notwendigen Konsequenzen des bisher Geschehenen zu tragen. – Ein mir ebenfalls wichtig erscheinender Aspekt der Freien Improvisation wird aber in diese Definition nicht berücksichtigt. Das Spiel

mit den Spielstrategien der Mitmusiker ist ein ausschliesslich in der Improvisation relevanter Aspekt und macht einen grossen Teil der Faszination an diesem Verfahren aus.

Urban Mäder: Im Grunde stimme ich der Aussage zu. Trotzdem würde ich den Begriff «Komposition» nicht so gewichtig verwenden, da er in der Musikgeschichte mehr für die so genannte «komponierte Musik» reserviert ist. Wir fragen nach der gespielten Improvisation ja auch nicht: Wie war die Komposition? Auch die Verwendung des Begriffs «Diktat» gefällt mir persönlich nicht. Das wirkt etwas absolutistisch. Diktat heisst doch Bestimmung von oben oder von aussen. Und das stimmt doch einfach nicht. Die «Musik» sind – respektive machen – wir, wie sie auch immer aus uns heraustritt, bewusst geplant oder intuitiv gespielt.

Marc Unternährer: Dem stimme ich ebenfalls zu. Ergänzend kann man hinzufügen, dass dieses Diktat auch wieder gebrochen werden kann.

- 8) «Das Universum der Improvisation entsteht fortwährend neu; oder besser: in jedem Augenblick wird ein neues Universum geschaffen. [...] Für die Freie Improvisation ist diese Autonomie des Augenblicks, in dem die Dinge sich aus unerfindlichen Gründen ereignen und nirgendwohin führen, von grundlegender Bedeutung. Es gibt keinen Grund, warum meine Gedanken einer logischen Ordnung folgen sollten. Sie können ständig unterbrochen werden, vergessen werden, sobald sie auftauchen, und zu nichts führen. Im Gegensatz zum physikalischen Universum, das seine Entstehung vermutlich dem Urknall, dem «big bang» verdankt, ist dieses Universum eine lose Folge kleiner Explosionen, kleiner Urknalle, die fortwährend neue Welten schaffen. Das neue Universum mag scheinbar fliessend aus dem alten hervorgehen oder gar nichts damit zu tun haben. So gesehen ähnelt Improvisation dem wirklichen Leben in der wirklichen Welt, anders als die meiste notierte Musik, aus der die Unterbrechungen des wirklichen Lebens entfernt wurden.»

– Frederic Rzewski (2000:43)

Christoph Baumann: Eigentlich ein sehr schönes Bild... das mit den vielen Urknallen. Allerdings behagt mir die Idee, dass die Dinge, die sich ereignen, nirgendwohin führen (sollen), überhaupt nicht.

Urban Mäder: Wunderbar formuliert. Rzewski betont die besondere Eigenart der Improvisation.

Marc Unternährer: Grundsätzlich stimme ich Rzewski zu und vor allem der Beschreibung der Improvisation als loser Folge kleiner Explosionen. Dies scheint der Beschreibung von Walter Fähndrich (Nr. 7) zu widersprechen, dass man sich als Improvisator im Laufe der Musik immer unfreier fühlt, also nur beim «Urknall» – dem Anfang des Stückes – völlige Freiheit hat. Rzewski vertritt hier eine intuitivere Haltung. Es fehlt ein Hinweis auf den Intellekt, der entweder direkt formt oder aber entscheidet, der Intuition die Oberhand zu gewähren, je nach gewünschtem Effekt.

Lauren Newton: Mit Frederic Rzewskis These stehen wir als Kunstschaffende und musizierende Menschen mitten drin im schöpferischen Leben. Doch während der Ausbildung ist ein Musikstudierender hauptsächlich mit Tönen, Technik, und Theorie beschäftigt, und zwar so sehr, dass der eigentliche Spass oder die Lust am intuitiven Musikmachen in den Hintergrund gedrängt wird. Durch diese andauernde Konditionierung wird kaum ein Gedanke auf das Wunder der Klangschattierungen eines Tones oder über die Spannung einer Pause verwendet. Kaum nimmt sich jemand Zeit für die kleinen schöpferischen «Urknalle» im eigenen

Kopf, um auf seinem Instrument oder mit der Stimme eigene, erfundene Tonreihen und Klänge zu erforschen. Der Kopf ist voll von Bedingungen, und die Zeit reicht scheinbar nicht aus für solche Spielerei. – Der Mensch ist von Natur aus ein schöpferisches, spielerisches Wesen, und gerade in der Musik sollte dieses sehr authentische Faktum gepflegt werden.

- 9) «Der Unterschied zwischen Komposition und Improvisation ist der, dass du in der Komposition soviel Zeit hast, wie du möchtest, um darüber nachzudenken, was du in fünfzehn Sekunden sagen willst, während du in der Improvisation nur fünfzehn Sekunden hast.»
– Steve Lacy (zitiert in Rzewski 2000:41)

Christoph Baumann: Perfekt. Sagt aber nur etwas über den kompositorischen Bezug zur Zeitachse aus (siehe auch meinen Kommentar zu Walter Fähndrichs Aussage Nr. 7).

Thomas K. J. Mejer: Diese These gefällt mir besonders, weil Lacy verdeutlicht, dass es sich bei der Improvisation um ein Verfahren und nicht um eine Religion handelt. Er macht klar, dass es nicht um Selbstaussdruck oder das Zur-Schau-Stellen des Hormonpegels (siehe Peter Niklas Wilsons Aussage Nr. 10, unten) geht, sondern um eine individuelle oder kollektive Aussage. Das «nur» verstehe ich bei Steve Lacy als Beschreibung oder Herausforderung und nicht als Qualitätsmerkmal. Auch Hunderte von Stunden, die für die kompositorische Gestaltung von «nur» fünfzehn Sekunden aufgewendet werden, garantieren nicht, dass es sich um eine ehrlichere Aussage handelt als die improvisierte.

Urban Mäder: Die Bemerkung wirkt im ersten Moment reizvoll provokativ. Wenn es allerdings nur diesen einen Unterschied zwischen Komposition und Improvisation gäbe, wäre wohl der Reiz des Vergleichens nicht hoch. Auf der Ebene der Produktion ist der Unterschied der beiden Formen so immens, dass es eben kaum «Gleiches» gibt. Man müsste doch genauer hinsehen und fragen, was denn in den fünfzehn Sekunden der Interpretation der Komposition geschieht und was es da mit der Improvisation Vergleichbares gibt. Oder man könnte die beliebig lange Dauer des Kompositionsprozesses vergleichen mit der über Jahre dauernden Reifung des persönlichen Spieldialektes eines Improvisationsmusikers.

Marc Unternährer: Das stimmt natürlich, allerdings ist das nicht viel mehr als eine Anekdote. Was ist dann der Vorteil der Improvisation? Die Improvisation gibt die Freiheit, vom Text abzuweichen – was oft wünschenswert ist.

- 10) «Für Improvisatoren, denen diese Musikpraxis zur Lebensform wurde, ist Improvisation nicht das Zur-Schau-Stellen des aktuellen Hormonpegels, sondern Ausdruck einer über Jahre, Jahrzehnte gewachsenen Haltung zum Klang, zum Instrument, zum Musikmachen.»
– Peter Niklas Wilson (1999:11)

Urban Mäder: Ein Lob der edlen Kunde. Sie mystifiziert die Souveränität des improvisierenden Künstlers. Da gäbs allerdings auch die vielen Beispiele, wo Alltagsform, Anerkennungsanspruch oder Ego die Vortragsabende kräftig mitgeprägt haben. Und übrigens gilt das für jede künstlerische Performance.

Marc Unternährer: Das stimmt natürlich, von dieser Haltung gehe ich aber bei jedem Musiker aus, in jeder Form von Musik. Das sollte bei der Freien Improvisation nicht anders sein und ist eigentlich überflüssig zu erwähnen.

4 Grundlagen der Freien Improvisation

4.1 Begriffe

In der Alltagssprache versteht man unter <Improvisation> den spontanen praktischen Gebrauch von Kreativität zur Lösung von auftretenden Problemen. Die Organisation unseres Alltags basiert zum grössten Teil auf Improvisation. Bei <Freier Improvisation> jedoch handelt es sich um eine explizit künstlerische Ausdrucksform. Sie bildet einen originären Teil des westlichen Kunstsystems und basiert auf physikalisch, biologisch, neurobiologisch, ästhetisch und technisch beschreibbaren Grundlagen, die nachfolgend in einzelnen Punkten gestreift werden sollen.

4.2 Psycho-akustische, psychologische und neurobiologische Voraussetzungen

Wir leben in einer Welt, die durch physikalische Gesetze dargestellt wird. Klangereignisse lassen sich akustisch als Schallwellen mit bestimmten Frequenzen, Amplituden und Wellenformen beschreiben. Die Wahrnehmung und Verarbeitung akustischer Information erfolgt jedoch gemäss der Psychoakustik durch biologisch bedingte und erfahrungsbasierte Fokussierung, Selektion und Ergänzung. Wir nehmen also nicht Schallwellen wahr, sondern identifizieren Schallquellen und hören im musikalischen Kontext «Klänge» in bestimmten Lautstärken. Für die musikpraktische Arbeit und gerade auch für die Freie Improvisation sind vor allem akustische Raumerfahrungen von Bedeutung, da sie die Interaktion der Musiker/-innen sowie das Hören beeinflussen.

Die Rezeption von musikalischen Prozessen erfolgt auf der Zeitachse und basiert zuerst einmal auf Erinnerung und in zweiter Linie auch auf einer (durch das Erinnern) ermöglichten Erwartungshaltung.¹⁷ Es gibt keine Möglichkeit, auf der Zeitachse hin und zurück zu wandern (im Gegensatz zur optischen Information, wo es uns möglich ist, beispielsweise ein Bild dauernd neu zu scannen). Also basiert alles, was wir mehr oder weniger bewusst verarbeiten können, auf Erinnerung.¹⁸

Die Koppelung an die Zeit und die Begrenzung unseres Aufnahmevermögens sowie unsere beschränkte Kapazität, Informationen zu verarbeiten, setzen die Rahmenbedingungen für den Umgang mit akustischer Information. Entsprechend sind – neben vorbewussten Handlungen (Intuition) – präzises Wahrnehmen und möglichst genaues Erinnern die optimalen Voraussetzungen für die musikalische Kommunikation bei einer Freien Improvisation. Nachfolgend seien mit Rückgriff auf neurobiologische Modelle drei Gedächtnisformen erläutert.

Ultrakurzzeitgedächtnis (Echogedächtnis mit einer Dauer von einigen 100 Millisekunden bis maximal 1 Sekunde)

Hier werden Informationen in einem vorbewussten Zustand gespeichert. Im akustischen Bereich spricht man auch von Echogedächtnis. Es enthält noch den gesamten Wahrnehmungseindruck. Die

¹⁷ Das Spiel mit Erwartungen ist ein wichtiger Faktor zur Erzeugung von Spannung. Es funktioniert sowohl in der Beziehung zwischen Musiker/-innen und Hörer/-innen als auch – und das macht ein wesentliches Moment improvisierter und komponierter Musik aus – zwischen den frei improvisierenden Musikern/-innen. Wesentlich daran ist, dass auch das Rezipieren ein gestalterischer Akt ist: das Ohr komponiert mit und wird dementsprechend bestätigt oder enttäuscht (vgl. Plebuch 2002).

¹⁸ Erinnerungen sind mit Mängeln behaftet. So führen das Vergessen, die emotionale Färbung des Erinnerten oder Wunschdenken dazu, dass eben die Erinnerung sehr schnell subjektiv gefärbt wird und sich daher schnell von den <objektiven> Gegebenheiten entfernt. Erinnerung kann also trügerisch sein.

Speicherzeit ist sehr kurz; die Informationen bzw. die Eindrücke verfallen, wenn sie nicht weiterverarbeitet werden.

Für die Improvisation bedeutend ist, dass viele Entscheide vorbewusst (intuitiv) gefällt werden. In einer Freien Improvisation ist es geradezu notwendig, auf die Intuition zu vertrauen. Denn im vorbewussten Zustand fallen Reaktionen auf musikalische Informationen effizienter aus als intellektuelle Entscheide. Letztere können auf den improvisatorischen Fluss hemmend wirken. Es lässt sich beispielsweise oft beobachten, dass die Hände schon längst am richtigen Ort griffbereit wären, der Wille aber die spontane Reaktion verhindert. Der nachträgliche Energieaufwand für die Ausführung der eigentlich schon längst getroffenen Entscheidung ist dann viel zu gross. Man bleibt passiv, was sich wiederum negativ auf den Energieverlauf einer Freien Improvisation auswirken kann.

Kurzzeitgedächtnis (mit einer Dauer von 3 bis 5 Sekunden)

Die Kapazität dieses jüngst als Arbeitsgedächtnis konzipierten Speichers ist klein und bietet wenigen Inhalten Platz. Dies erlaubt uns jedoch das Erfassen von Vorgängen als Einheit (beispielsweise von musikalischen Motiven, wie sie von Komponisten verwendet wurden und werden). Die Grenzen des Kurzzeitgedächtnisses können zudem durch das Bilden von höherstufigen Gruppen überschritten und damit Kapazitäten erweitert werden. Man spricht dann von «Chunking» oder «Clustering» (beispielsweise durch Rhythmisieren von Texten oder das Zusammenfassen von Zahlenfolgen, die dann vom Kurzzeitgedächtnis als je ein Inhalt gespeichert werden).

Im täglichen Leben wie auch in der Improvisation ist dies der meistgenutzte (Arbeits-)Speicher. Das Verdichten von musikalischen Sinneinheiten (Motiv, rhythmische Zelle, Tonvorrat, Textur etc.) zu «Clustern»¹⁹ ermöglicht auch in der Freien Improvisation strukturelles Denken und somit das Bilden von Formen.

Langzeitgedächtnis (mit einer das Leben eines Menschen umfassenden Dauer)

Dieser Speichervorgang ermöglicht die Konstruktion von grösseren Zusammenhängen. Die Arbeit mit der Erinnerung und der Wiederholung gestattet das Bilden von Ideenräumen (Symphonie) und bewirkt bei uns die Erfahrung von Spannung und Dramaturgie. Im Langzeitgedächtnis ist allgemeines Wissen gespeichert. Es wird unterteilt in Kategorien (zur Erkennung und Unterscheidung von Strukturen) und Schemata (zur Anleitung unserer Aufmerksamkeit und Unterscheidung von Neuem und Gewohntem).

Kategorien ermöglichen uns das Erkennen und Unterscheiden von Strukturen, diese wiederum helfen Sinnzusammenhänge (äussere Realität) zu konstruieren.

Schemata sind ein Hintergrundwissen, das unsere Aufmerksamkeit leitet und uns ermöglicht, Neues von Gewohntem zu unterscheiden. Daraus entsteht beispielsweise eine musikalische Erwartung an neues Material.²⁰

Hier bewegen wir uns im Grenzbereich der improvisatorischen Leistungsmöglichkeiten: Die Verwaltung der gesamten (von allen Spielern/-innen produzierten) Datenmenge gelangt sehr schnell an ihre Grenzen, und ein strukturierendes gemeinsames Bauen wird so erschwert. Auch ist die Möglichkeit, durch Üben musikalisches «Material» zu festigen und damit (formale) Kategorien zu bilden, begrenzt. Im Gegensatz dazu steht die kompositorische Arbeit,

¹⁹ Der Begriff «Cluster», wie er in der Hirnforschung verwendet wird, ist mit dem Begriff aus der Musik («Cluster» = Tontraube) nicht zu verwechseln.

²⁰ Vgl. dazu Manfred Spitzer (2004:116 ff.).

die durch Rückgriff auf Gedächtnisstützen (wie Skizzen) die Lücken des Langzeitgedächtnisses zu füllen vermag, zudem Erwartungen von Hörern/-innen steuerbar macht. Bei der Freien Improvisation ist es hingegen schwierig, eine gemeinsame Erwartungshaltung aufzubauen und diese dann gezielt zu erfüllen oder zu brechen. Öfter stehen verschiedene Erwartungshaltungen der einzelnen Spieler/-innen an sich selber, an ihr «Material» und an das Ganze selbst einer koordinierten Entwicklung im Wege. Dies kann zu Frustrationen bei den Spielern/-innen führen, was sich letztlich negativ auf die Qualität der Musik auswirken kann.

4.3 Motorische und neuromuskuläre Voraussetzungen

Das präzise Ausführen von Ideen, von (innerlich) Vorausgehörtem am Instrument, die Kontrolle durch das Gehör und das schnelle Ändern einer begonnenen Handlung (am Instrument) setzen einen hochgradig verfeinerten Muskelapparat voraus.

4.4 Kulturhistorische Voraussetzungen

4.4.1 Gesellschaftsphilosophische Grundlagen

Das philosophische Fundament der Freien Improvisation als künstlerische Ausdrucksform ist die Idee der Demokratie: Alle Teilnehmenden partizipieren gleichberechtigt am musikalischen Prozess²¹. Dazu gehört auch der Gedanke der Aufklärung, dass jeder Mensch mit kritischer Vernunft ausgestattet ist und in Interaktionen mit anderen Menschen ein verantwortungsvolles Handeln an den Tag legt.

4.4.2 Zeitvorstellungen

Musik ist Zeitkunst. Alles räumlich Gedachte muss auf der Zeitachse expliziert werden. In diesem Kontext sind verschiedene Zeitvorstellungen prägend für die jeweilige Idee einer Musik. Auch unsere Erwartungen an Musik (und damit auch ihre Bewertung) sind stark geprägt von Zeitvorstellungen.²²

Gerichtete Zeit

Die gerichtete Zeitvorstellung ist in unserer westlichen Kultur die am meisten verbreitete. Ausdruck dieser Zeitvorstellung sind: Prachtstrassen mit Zielperspektive, Dramatik, Symphonik, Oper, Theater, Film, der uns treibende Zwang zum Neuen (das aber kaum ohne Wiederholung auskommen kann). Diese Zeitvorstellung und ihre Ausdrucksformen wirken prägend auf unsere Wahrnehmung und unser Musikverständnis. Die bei uns vorherrschenden Ideen von musikalischen Spannungsgestaltungen setzen diese Zeitvorstellung voraus.

Freie Improvisation orientiert sich hauptsächlich an dieser Zeitvorstellung. Das fortlaufende Reagieren auf Gehörtes und das gemeinsame Sich-Bewegen auf dem Zeitpfeil führen zu einer tendenziell narrativen (episodischen) Musizierform mit dramaturgischem Anspruch.

²¹ Gemeint sind hier ausdrücklich nicht die demokratischen Abstimmungssysteme, bei denen eine Mehrheit bestimmt und dominiert. Vielmehr geht es um eine weitergehende Gleichberechtigung aller Mitwirkenden.

²² Neben den beiden erwähnten Zeitvorstellungen lässt sich natürlich auch eine quasi statische musikalische Zeitgestaltung denken, bei der sich nichts oder fast nichts verändert und das Zeitgefühl aufgehoben wird.

Zirkuläre Zeit

Diese Zeitvorstellung basiert auf dem Wiederkehrenden und Kreisenden. Es handelt sich um Bewegungen, die immer wieder zum Ausgangspunkt zurückführen bzw. einen Zirkel (von Tag-Nacht, des Mondes, von Jahreszeiten etc.) beschreiben. In der Musik ist dieses Mittel ebenso wie die gerichtete Zeitvorstellung präsent, so in der Wiederholung von Rhythmen und Motiven (die unter dem Einfluss der gerichteten Zeitvorstellung variiert werden) oder in der Reprise eines Satzes (die sich in eine Struktur gerichteter Zeit einfügt).

Der Idee der Freien Improvisation widersprechen zyklische Strukturen weitgehend, da diese einer teilweisen Vorhersehbarkeit (oder eines Eingriffes von aussen) gleichkämen. Dies soll aber gerade vermieden werden. In neueren Formen improvisierter Musik ist aber ein bewusster Umgang mit zyklischen Elementen durch temporären Einsatz beispielsweise von Loops oder gar Jazzchorussen feststellbar.

4.4.3 Musikverständnisse

Damit die in Freier Improvisation zu erwartenden Klangresultate ästhetisch sinnvoll werden konnten, mussten einige wichtige Aspekte von Musik und Musikverständnis entwickelt werden. Diese für die Klangästhetik und für die Möglichkeiten von Materialentwicklung in der Freien Improvisation zentralen Kriterien waren:

- Die Emanzipation des Geräuschs zum gestaltbaren Klangmaterial.
- Die (ausgehend von der Zwölftonmusik in der Seriellen Musik der 1950er Jahre propagierte) musiktheoretische Idee, Klänge in gestaltbare Einzelelemente (Material) aufzuspalten, diese dann parametrisch zu variieren oder als Reihen zu entwickeln und damit deren Kombinationsmöglichkeiten ins Unendliche zu steigern.
- Die Infragestellung der Idee des geschlossenen Kunstwerks durch das Postulat des offenen Kunstwerks (Umberto Eco 1973), das den ideologischen Freiraum für die zunehmend geforderten freien Entscheide der Interpreten (Ko-Autorenschaft), der Improvisation und schliesslich der Freien Improvisation schuf.
- Die Abkehr von der klassischen Hierarchie <Komponist-Interpret>, die zu gruppenorientierten Prozessen, zur basisdemokratisch orientierten Arbeit in Kollektiven und zur Anerkennung von Freien Gruppenimprovisationen als kollektive <Leistungen> führte. Die künstlerischen Resultate entstehen mittels einer basisdemokratisch orientierten Arbeitsweise.

4.5 Individuelle Voraussetzungen ...

Eine Freie Improvisation wird stark von den partizipierenden Musikern/-innen geprägt. Diese bringen durch ihre je eigenen kulturellen Sozialisierungen unterschiedliche ästhetische Zielsetzungen, Interaktionshaltungen und gesellschaftspolitische Positionen in den Improvisationsprozess ein.

4.6 ... im Zusammenspiel

Freie Improvisation wäre eingehender in der Gesamtheit von psycho-akustischen, psychologischen, neurobiologischen, motorischen, kulturgeschichtlichen und individuellen Voraussetzungen zu untersuchen. Hier konnten lediglich ein paar wenige Punkte angesprochen werden, die zudem einer weiteren Vertiefung bedürfen, um die Komplexität des Zusammenspiels überhaupt in den Blick nehmen zu können. Das Ganze sollte aber nicht aus dem Blickfeld geraten, so auch nicht bei der nachfolgenden Fokussierung auf die Vermittlung von Freier Improvisation.

5 Vermittlung der Freien Improvisation

5.1 Thesen und Kommentare

Wir schickten Thesen zur Vermittlung von Freier Improvisation an Kollegen/-innen der Deutschschweizer Musikhochschulen und baten sie um eine kurze Stellungnahme.

- 1) Der Unterricht ist mehr verfahrens- als klangergebnisorientiert. Das Wissen um diese Orientierung ist unabdingbar.

Lucas Niggli²³: Ja, eindeutig – das Klangergebnis ist ja auch nicht im Fokus, weil es kein Ideal davon gibt. Sonst könnte man ja direkt an diesem Klang <proben> und müsste nicht den Umweg machen über die Improvisation. Darum ist es ein Verfahren, das unendlich viele Möglichkeiten von Sound/Musik/Klang offenbaren kann.

Daniel Studer²⁴: Die These ist für mich ungenau formuliert. Warum nicht beides oder mehreres? Die Improvisation kann auf verschiedenen Ebenen vermittelt werden und verschiedene Ziele können gesteckt werden, dazu können auch gewisse oder sogar klare Vorstellungen von Klangergebnissen gehören.

Franziska Baumann²⁵: Modus <Des im Entstehen Begriffenen>. – Improvisation als das lebendige Verständnis der Bewegung der Wirklichkeit. In diesem Kontext findet sich immer ein Rest des <Nicht-Bestimmbaren>, des Unvorhersehbaren und Fragilen. Dies verlangt ein sich Anvertrauen des Improvisators, der Improvisatorin an die eigenen Bewegungen der Musik und das Sich-Anvertrauen auf die Befähigung der eigenen instrumentalen und stimmlichen Fähigkeiten. – Auch in der Navigation in einem Hypertext (Konzept) sind die Mikrobewegungen in dem zu bespielenden Labyrinth verfahrensorientiert.

Matthias Ziegler²⁶: Oft entpuppt sich in einer offenen Improvisation jedoch ein vermeintliches Verfahren oder eine Struktur als rein klangliches Phänomen. Die Verfahren, falls erkennbar, müssen aber spätestens bei der Analyse der Klangergebnisse einfließen. Erst sie

²³ Mail vom 10. Oktober 2012. Der Schlagzeuger und Komponist Lucas Niggli ist Mitglied von Gruppen wie *Lucas Niggli BIG ZOOM* und *Steamboat Switzerland* und unterrichtet Improvisation an der Zürcher Hochschule der Künste (www.lucasniggli.ch).

²⁴ Mail vom 16. Oktober 2012. Der Kontrabassist Daniel Studer arbeitet mit Musikern/-innen wie Peter K. Frey, Mischa Käser, Katharina Klement, Giancarlo Schiaffini, Dieter Ulrich und Alfred Zimmerlin in unterschiedlichen Formationen und unterrichtet seit 2007 an der Hochschule der Künste Bern das Fach *Improvisation-Komposition* (www.danielstuder.ch).

²⁵ Mail vom 5. November 2012. Die Vokalistin und Komponistin Franziska Baumann arbeitet in einem breiten Bereich zwischen Freier Improvisation, Elektronik und Klanginstallation und ist seit 2006 Dozentin für Vokalperformance und Improvisation an der Hochschule der Künste in Bern (www.franziskabaumann.ch).

²⁶ Mail vom 6. November 2012. Der Flötist Matthias Ziegler bewegt sich stilistisch in einer grossen Breite zwischen klassischem Repertoire, Neuer Musik, Klangexperiment, Jazz und Freier Improvisation. Er ist Dozent für Querflöte und Improvisation an der Zürcher Hochschule der Künste (www.matthias-ziegler.ch).

ermöglichen eine vertiefte Diskussion um die Freie Improvisation. Jedes Verfahren führt zu einem klanglichen Phänomen, aber nicht jeder Klang basiert auf einem Verfahren.

- 2) Es gibt kein richtig oder falsch. Es gibt aber auch keine wertfreie Position, die Lehrperson kann also nicht neutral sein, fördert aber den Dialog. Es gibt hier zwei Extremhaltungen:
 - a) Kritiker/Beurteiler/lenkend/zielorientiert
 - b) Moderator/zur Selbstwahrnehmung anleitend/orientierungsunterstützend

Lucas Niggli: Ja, ich sehe mich als Improvisations-Vermittler eher als Moderator, als Spiegel, als Hilfe bei der Analyse. Und manchmal aber auch als Irritator und Provokateur – besonders wenn ich selber mitspielen kann, was, unbescheiden ausgedrückt, schon manchem Skeptiker oder Hemmschuh wirklich geholfen hat. Aber ich sehe mich nicht in erster Linie als Kritiker.

Daniel Studer: Das gilt nicht nur für die Freie Improvisation...

Franziska Baumann: In der Improvisation wird praktische Kritik an den Regeln geübt, die sie selbst erzeugt hat. Improvisation ist permanentes Hinterfragen auf praktische Relevanz hin, auf Tauglichkeit der Strukturen und Strategien hin. Die theoretische Lücke zwischen Praxis und Struktur wird durch die Praxis selbst überwunden und erlaubt eine Vielzahl von Deutungen und Perspektiven. Eine Orientierung in den multi-perspektiven Anlagen zu finden und ein gemeinsames verbales Vokabular in der Reflexion dafür anzuregen, ist Aufgabe des Lehrers.

Matthias Ziegler: Ich denke, es ist eine situative Mischung aus den beiden Haltungen, die ich nicht als Extremhaltungen bezeichnen möchte. Die Haltung der Lehrperson muss jedoch für die Studierenden von Anfang an klar erkennbar sein.

- 3) Das Grundverfahren der Freien Improvisation ist auch das Grundverfahren ihrer Vermittlung – was in einer Rückkoppelung auch wieder auf das musikalische Geschehen zurückwirkt.

Lucas Niggli: Für mich ist das Grundverfahren der Vermittlung der Freien Improvisation auf dieser Stufe der Studierenden sehr eng auch an eine Hörschule gebunden – an eine Erweiterung der Hörerfahrungen, quer durch alle Stilistiken, Epochen etc. Das kann sich aber ändern, wenn die Studierenden, Lernenden an einem anderen Punkt stehen.

Daniel Studer: Die These ist für mich ungenau formuliert und verwirrend. Grundverfahren sollte genauer beschrieben werden? Es gibt verschiedene Möglichkeiten, Improvisation zu vermitteln. Wenn ich beispielsweise Geschichte der Freien Improvisation vermittele, benutze ich andere Vorgehensweisen, als wenn ich praktisch an Improvisationen arbeite...

Matthias Ziegler: Einverstanden.

- 4) Die Erfahrung der Krise, der Schock, an einem Nullpunkt angelangt zu sein, ist eine existentiell notwendige Erfahrung. Die Freie Improvisation ist ohne diese Selbsterfahrung nicht zu haben.

Lucas Niggli: Kann ich so nicht unterschreiben. Eine meiner talentiertesten Studentinnen ist fast kindlich naiv, extrem neugierig ohne Angst und Zweifel – weit weg von Schock und Krise. Und macht intuitiv fast alles <richtig>.

Daniel Studer: Das gilt nicht nur für die Freie Improvisation..., das sind Lebenserfahrungen...

Franziska Baumann: Ich gehe von der Arbeit mit Bachelor-Studierenden aus den Fachbereichen Klassik, Jazz und Medienkunst aus. Und ich erlebe unterschiedliche Erfahrungen. Die Erfahrung der Krise, der Schock, an einem Nullpunkt angelangt zu sein, ist für Teilnehmende mit stark idiomatischer Prägung und/oder einer selbstverständlichen Bindung an vorher festgelegtes *Material* unumgebar. Bei einer Offenheit gegenüber prozessorientiertem Verhalten ist die Krise nicht nötig. Man kann direkt in den Lernprozess einsteigen und die Studierenden auf unbekanntes Terrain mit ihren Stimmen und Instrumenten führen. Das Umschreiben des Terrains arbeitet dann mit der Dimension der Metapher an den Rändern des noch Unbestimmbaren. Meist sind dies faszinierende Erfahrungen für die Teilnehmenden.

Matthias Ziegler: Ich denke, dass die Generation der Studierenden mit einer anderen Haltung an die Improvisation herangeht, weniger protestantisch. Nicht jeder Nullpunkt muss mit einer Krise oder einem Schock einhergehen. Ein Nullpunkt kann auch positiv, als Beginn von etwas Neuem verstanden werden.

- 5) Idiomatische (also historisch, stilistisch etc. konnotierte) Elemente sind omnipräsent und können je nach Ausprägung zu gefährlichen Magneten der Aufmerksamkeit werden. Statt sie zu umgehen (zu verbieten), soll man mit ihnen umgehen.

Lucas Niggli: Ja. Unbedingt.

Daniel Studer: Mit der ganzen Musikgeschichte kann, soll gespielt werden!! Wie, ist eine andere Frage... Vorsicht: auch Free Improvisation ist mittlerweile *historisch* und wird klišiert verwendet und vermittelt...

Franziska Baumann: Improvisation ist ein offenes System. Die idiomatischen Elemente können meiner Erfahrung nach jedoch vor allem in den ersten Stunden ausschliessend wirken und Teilnehmende in eine Spielsackgasse führen. Mit mehr gemeinsamer Erfahrung kann sich im Moment der collagierenden Übergänge des Einzelnen zur Gruppe Transparenz der Codes entfalten, und die idiomatischen Elemente werden sich dadurch hybridisieren. – Die idiomatischen Elemente werden von den Erzeugern als auch den Mitspielern neu gelesen, und die Semantik des Improvisationsraums kann sich in der Praxis des Gelesens neu verschalten und umgekehrt auch diese Codes miterzeugen. In diesem Anreiz, das Regelwerk zu erkennen, um zu partizipieren, liegt der Anreiz des Spiels.

Matthias Ziegler: Ein interessanter Ansatz. Ich versuche die idiomatische Schiene gleich zu Beginn des Unterrichts, bei der Definition, was behandelt wird, auszuschliessen. Die für mich wichtigste Begründung, dieses Gebiet im Unterricht nicht zu behandeln, ist die Ungleichheit der Kenntnis eines Idioms innerhalb der Gruppe. Alle Studierenden sollen die gleiche Ausgangslage und Chancen haben. Ein Idiom zu skizzieren, ohne ihm zu verfallen, kann jedoch ein interessantes Resultat einer Beschäftigung mit dieser Thematik sein.

- 6) Gefühl kann täuschen, es ist von der Innensicht, dem Körpergefühl beeinflusst. Der Eindruck vom eigenen Musizieren kann falsch sein.

Lucas Niggli: Ja, sehr. Hier hilft die Anhörung des Gespielten.

Daniel Studer: Ist für mich eine Banalität, welche Handlung ist nicht so?

Franziska Baumann: Was heisst falsch? Wir beobachten uns selbst beim Machen. Dies ist nur durch die Schnittstelle des Körperlich-Unbewussten möglich. Das Bewusstsein als Filtersystem ermöglicht praktische Verknüpfungen. Die Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen, ist kein rein intellektueller Akt, sondern aktiv geistig-körperliche Wachheit für die Situation. – Es geht darum, unsere vorsprachlichen, nonverbalen, körperlichen Gefühle für die musikalische Realität zu sensibilisieren und perzeptiv zu strukturieren, damit eine Urteilskraft in real-time entwickelt werden kann. Das Gedächtnis dafür wird wiederum in den Körper eingeschrieben. – Eine Audioaufnahme des Gespielten schaltet viele Kommunikationsaspekte wie Gestik, Mimik, Körperhaltung etc. aus und kann den Eindruck dessen, was passiert ist, verändern. Auf der Bühne jedoch spielen die nicht auditiven Kommunikationsaspekte zum Verständnis der Musik auch eine Rolle.

Matthias Ziegler: Einverstanden. Metaphern können beim Beschrieb einer Improvisation viel treffender sein als die Beschreibung der Gefühle.

- 7) Die Spielhaltung impliziert nicht ein bestimmtes Spielverhalten. Der Dozent fördert das Bewusstsein für die Entscheidungsverantwortung.

Lucas Niggli: Das sind zwei unabhängige Facts, beide treffen zu.

Daniel Studer: Ist eine Möglichkeit.

Matthias Ziegler: Einverstanden.

- 8) Der Unterricht entwickelt sich anders, wenn zum Schluss ein Konzert stattfindet. Fragen der Repräsentation und der Konkurrenz kommen dadurch (positiv und negativ) ins Spiel.

Lucas Niggli: Ja, sowieso. Deshalb kreierte ich auch im Unterricht immer wieder die Vorspielsituation – entweder Kleinstbesetzungen oder Solo vor den Kollegen, oder zusammen mit anderen Gruppen – nicht nur am Schluss des Kurses, das wäre schade – weil die Live-Erfahrung eine ganz starke ist – und eine immanent prägende für die Musik, so wie Raum, Akustik etc...

Daniel Studer: Resultatorientiertes Arbeiten birgt genau das in sich, dass Resultate verglichen werden!

Franziska Baumann: Der soziale Raum wird im Konzert geöffnet. Andere haben daran teil. Dies verändert die Selbstwahrnehmung der Improvisatoren/-innen während dem Spiel. Durch die Repräsentation während eines Konzertes können Elemente der Spiel-Intelligenz blockiert werden oder verloren gehen, oder umgekehrt, kann die Spiel-Intelligenz durch die erhöhte Aufmerksamkeit aller verstärkt werden, je nach Gruppendynamik.

Matthias Ziegler: Unbedingt. Die musikalischen Ideen auf der Bühne zu präsentieren fördert die Klarheit im Ausdruck und muss das Ziel des Unterrichtes sein.

5.2 Geschichte des Unterrichts

«He [Don Cherry] used to come over to my house in '59 and '60, around that time, and he used to tell me, «Well, let's play». So I said «OK. What shall we play». And there it was. The dilemma. The problem. It was a terrible moment. I didn't know what to do. And it took me about five years to work myself out of that. To break through that wall. It took a few years to get to the point where I could just play.»

– Steve Lacy über seine Begegnungen mit Don Cherry²⁷

Improvisation lasse sich nicht vermitteln bzw. lehren, ist eine oft gehörte Einsicht. Man lerne es durchs Machen, allenfalls durchs Zuschauen. Ähnliche Aussagen gibt es zu zahlreichen Tätigkeiten: Komponieren, Dirigieren²⁸, Kochen etc. könne man nicht lehren. Tatsächlich kann man sagen, dass sich eine Grundvoraussetzung für all diese Tätigkeiten nicht vermitteln lässt, dass sie gleichsam «von Natur aus» (was immer das heisst) durch die Begabung vorausgesetzt sein muss. Dennoch lassen sich die Mittel dafür, der Umgang mit ihnen und die gewonnenen Erfahrungen durchaus weitergeben. Auch in der Improvisation, in der Freien, scheinbar vorgabelosen, aber deshalb voraussetzungslosen Improvisation? Werfen wir einen Blick zurück in die Geschichte.

Es ist nicht ganz einfach, vielleicht auch gar nicht nötig, bei einer schriftlosen Musikform zwischen Improvisation und oraler Tradierung zu unterscheiden. In älteren Improvisationsformen gab es immer «Standards»: Formen, harmonische oder rhythmische Gesetzmässigkeiten, die vermittelt wurden. Bailey berichtet über mehrere Arten idiomatischer Improvisation und zitiert den Flamenco-Gitarristen Paco Peña: «Wir haben von unseren Vätern gelernt, was diese von ihren Vätern gelernt haben. Aber wir eignen uns die Musik an und behandeln sie auf unsere Weise, genauso wie sie es zuvor taten. Flamenco ist kein Museumsstück, sondern eine lebendige, sich ständig weiterentwickelnde Kunstform, und als solche verlangt er die individuelle Interpretation des Künstlers» (zitiert in Bailey 1987:39). Nur ist hier mit Bailey festzuhalten, dass Improvisation keine gesonderte Tätigkeit ist. Dem idiomatischen Improvisator geht es vielmehr um das Idiom selbst, in dessen Dienst die Improvisation steht (Bailey 1987:39). Und so steht auch in anderen Idiomen die Aneignung des Stils bzw. des Idioms im Vordergrund: «Die Fähigkeit zu improvisieren kann nicht gewaltsam herbeigezwungen werden, und in erster Linie kommt es auf ein aus vollkommener Vertrautheit heraus entwickeltes Verständnis des musikalischen Zusammenhangs an, in dem jemand improvisiert bzw. improvisieren möchte» (Bailey 1987:22f.).

In dieser Weise, wenn auch auf theoretisch ausgearbeitetem Fundament, wurde in der zentraleuropäischen Kunstmusik Improvisation in den Unterricht einbezogen. Der aus dem Elsass stammende Musiktheoretiker Antoine Bemetzrieder (1739–nach 1808) etwa gibt in seinen als Dialog gestalteten *Leçons de Clavecin et principes d'harmonie* (1771) ein interessantes Beispiel für diesen Unterricht. Der Schüler improvisiert hier ein Prélude, d.h. er präludiert im damals üblichen Sinn; anschliessend diskutiert der Lehrer mit seinem Schüler und einem Gast dieses Prélude nach harmonischen Aspekten. Hier wird dreierlei in einem gelehrt, was damals für den Unterricht wohl üblich war: Klavierspiel,

²⁷ Zitiert in Bailey (englisches Original 1980:55), in der deutschen Version (Bailey 1987:95f.): «So um 1959/60 kam er [Don Cherry] öfters zu mir nach Hause, und gewöhnlich sagte er zu mir: «Also, spielen wir.» Darauf ich: «Okay, was wollen wir denn spielen?» Und da war's dann. Das Dilemma. Das Problem. Das waren fürchterliche Augenblicke. Ich wusste nicht, was ich machen sollte. Und ich brauchte an die fünf Jahre, um mich da herauszuarbeiten. Um diese Mauer zu durchbrechen. Es dauerte einige Jahre, bis ich so weit war, dass ich einfach spielen konnte.»

²⁸ So sagte beispielsweise der Dirigent Nello Santi: «Dirigieren kann man nicht lehren, man lernt es durchs Zuschauen» (Santi/Meyer 2012).

Harmoniekunde und Improvisation. Und ganz ähnlich spielt sich heute noch der Unterricht in Jazzklavierimprovisation ab. Dass es damals nicht allen Schülerinnen und Schülern gelang, ein akzeptables Niveau in der Improvisation zu erreichen, zeigt sich daran, dass es in jener Zeit auch zahllose Präludienensammlungen gab. Man konnte daraus Stücke entnehmen, sie auswendig lernen und einigermassen frei, gleichsam improvisatorisch gestalten und so ein improvisiertes Präludium faken.

Improvisation beinhaltet in diesen Fällen den spontanen Umgang mit den einmal eingeübten instrumentalen und musiktheoretischen Mitteln. Sie war integriert in den musikalischen Unterricht, verschwand daraus aber immer mehr, ja verlor sich und wurde deshalb nur noch in vereinzelt Fällen gelehrt. Daraus folgt die allzu einseitige Vorstellung, Improvisation spiele (abgesehen von den Konzertkadenzen) in der klassischen Musik so gut wie keine Rolle. Tatsächlich <trau(t)en> sich besonders hier die Musiker kaum zu improvisieren. Sie wurden während des Unterrichts kaum dazu ermutigt, während Improvisation in anderen Stilen wie Jazz oder Flamenco grundsätzlich dazu gehörte.

In den unterschiedlichen Idiomen gibt es Ebenen, die sich vermitteln lassen: rhythmische, harmonische, formale Gestaltungsweisen etwa, diverse Verbote. Von dort ausgehend entfaltet sich die Persönlichkeit. Das scheint in der frei improvisierten Musik nicht gegeben, da hier alles möglich ist. Und dem Wunsch, jegliche Wiederholung zu vermeiden, schien es lange zu widersprechen, Improvisation unterrichten zu wollen (vgl. Kapitel 3: *Thesen zur Freien Improvisation*) – so zumindest in der radikalen Zeit der Freien Improvisation. Man spielte in meist wechselnden Besetzungen miteinander – und es gab durchaus die Haltung, dass vor und nach der Musik nicht darüber gesprochen wurde. Jegliche Verbalisierung (die ja eine erste Vermittlungsebene darstellt) wurde so unterbunden.

Das hat mit den Ursprüngen der Freien Improvisation zu tun, die, egal ob man sie nun in der Neuen Musik oder im Free Jazz verortet, im Wesentlichen eine Abkehr von traditionellen ästhetischen Positionen bedeutete. Es ging um Befreiung, von was und in welcher Form auch immer. Fast all die Protagonisten dieser Kunstform nahmen sich ihre Zeit und reiften sozusagen persönlich mit der Entwicklung der Kunstform mit. Diese Selbst-Erfahrung bestimmte auch ihr Verhältnis zur Vermittlung. Eine Restmenge an Auflehnung, Widerstand oder Befreiungsenergie, die an die der Ursprünge anknüpft, findet sich auch in der aktuellen <Szene>, wenngleich sie nicht mehr so stark im Vordergrund steht.²⁹ Demgegenüber ist ein Unterrichtsgefäss Freie Improvisation, wie wir es heute an den Musikhochschulen finden, etwas grundsätzlich anderes. Da ist eine Bildungsinstitution, die durch die Ermöglichung des Faches diese Produktionsform <offiziell> anerkennt. Die mitwirkenden Studierenden befinden sich in einer gänzlich anderen Situation als die Pioniere der Freien Improvisation.

Trotz der Skepsis gab es bald Formen der Vermittlung bzw. der Selbstvermittlung, denn einerseits begannen Gruppen in festen Zusammensetzungen zu arbeiten, andererseits suchten sie nach Methoden, um ihre Musik weiterzuentwickeln. Solche erste feste Gruppen, sogenannte «Working Bands», bedienten sich zuweilen einfacher Übungen und Konzepte, vor allem aber tauschten sie sich im Gespräch intensiv untereinander aus. So konnten sie auf den einmal gemachten und verbalisierten Erfahrungen aufbauen und sich entwickeln.³⁰ Langjährige Working Bands³¹ greifen dabei momentweise

²⁹ Man betrachte die Einträge, die sich 2010 im Blog zum dissonance-Artikel von Thomas Meyer (*Ist die Freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz*; in: dissonance 111) finden (<http://reactionsmeyer.blogspot.ch>, Zugriff: 2. Oktober 2012). Der Freiheitsgedanke wird darin sehr stark zum Ausdruck gebracht.

³⁰ Damit kommt interessanterweise ein Entwicklungs-, ja ein Fortschrittsgedanken ins Spiel, den weiterzuspinnen gerade auch Bestandteil dieses Berichts ist: Nach welchen Kriterien funktioniert diese Entwicklung. Was ist besser, was ist weniger gut etc.?

durchaus auch auf kompositorische Verfahrensweisen zurück, um der Improvisation neue Impulse zu vermitteln. Man könnte von einer Art des Selbstunterrichts sprechen, und es sind auch die hier entwickelten Arbeitsweisen, die alsbald schon bei einer weiteren Vermittlung der Freien Improvisation an junge Musiker/innen sowie an Laien verwendet wurden. In den Werkstätten für improvisierte Musik (beispielsweise in Zürich, Bern oder Basel), aber auch in Workshops der MKS oder an den *Tagungen für Improvisation in Luzern*³² wurden sie angewandt. Bald auch schon fand die Freie Improvisation Eingang in die Konservatorien und Musikhochschulen.

Beim Improvisationsunterricht an Musikhochschulen muss klar unterschieden werden zwischen

- idiomatisch gebundener Improvisation (in verschiedenen Stilen) als Teil einer Musikausbildung (kirchenmusikalische Orgeltradition, Jazz),
- Freier Improvisation als Bestandteil des Grundstudiums,
- Freier Improvisation als selbständige Ausbildung.

Im ersten Fall bewegt sich Improvisation immer noch zwischen klar definierten stilistischen Grenzen, während sie diese bei der Freien Improvisation verlässt. Was die Unterschiede zwischen dem (an der Hochschule Luzern und anderen Musikhochschulen) für alle obligatorischen Grundkurs und der selbständigen Ausbildung zum Improvisator angeht, so geht es dabei eigentlich um das gleiche, ums Prinzip der Improvisation: Das klingende Resultat einer Gruppenimprovisation ist immer Ausdruck der Möglichkeiten einer Gruppe. Das Obligatorium beim Bachelorstudium führt aber zu einer besonderen Situation, während in der Masterausbildung alles auf höherem Niveau und fokussierter geschieht. Hinzu kommt, dass die «Begleitfächer» in einer solchen Masterausbildung stark auf Gehörbildung, Analyse und Komposition ausgerichtet sind. Einen Masterstudiengang (also eine eigentliche diplomierte Ausbildung in Freier Improvisation) gibt es zurzeit allerdings nur an der Musik-Akademie Basel.³³ Als obligatorischer Kurs für alle Studierenden ist sie mittlerweile an vielen Hochschulen zuhause.

Mittlerweile sind auch schon diverse Lehrmittel zur (Freien) Improvisation herausgekommen (vgl. Kapitel 9: *Literaturliste*). Uns scheint das Feld jedoch noch nicht grundlegend durchgearbeitet – ein Eindruck, der in diversen Symposien³⁴ bestätigt wurde und der ein Hauptauslöser für diese Publikation war. Dabei bleibt die Frage permanent im Raum stehen, wie weit sich Freie Improvisation überhaupt unterrichten lässt. Ein vielfältiges Spannungsfeld. Es geht schliesslich um die heikle Aufgabe, eine höchst individuelle Musikform wie die Freie Improvisation zu vermitteln und gleichzeitig die Mittel nicht zu Standards gefrieren zu lassen, sondern in einem weiterhin freien, aber umso souveräneren Umgang in Fluss zu bringen. Das gerade macht auch die Faszination des Themas aus.

Das Gefäss «Unterrichtsfach an der Musikhochschule» ist, und damit knüpft es teilweise durchaus an die Primärerfahrungen der ersten frei Improvisierenden an, eine Art neutrales Labor, in dem zunächst

³¹ Beispielsweise *Karl ein Karl*, *Adesso*, *Koch/Schütz/Studer*, *Lucas Niggli BIG ZOOM*, *Billiger Bauer*, *Demierre/Leimgruber/Philipps* etc.

³² Diese von Walter Fähndrich, Peter K. Frey und Christoph Baumann geleiteten Internationalen Tagungen fanden 1990, 1993, 1996, 1999, 2002, 2005 in Luzern statt.

³³ Mittlerweile gibt es weitere Masterstudiengänge, die das Prinzip der Freien Improvisation stark fokussieren, so der Master in Contemporary Art Performance in Bern oder der neue Studiengang Contemporary Art Performance *offen* in Luzern. Bei diesen Studiengängen ist der interdisziplinäre Ansatz aber stärker als in Basel.

³⁴ Korfu (IASJ Jazz Education Conference, Korfu, 21.-24.Okt 2010), Wien (Symposium «Arts & Sciences in Action: Quo Vadis Teufelsgeiger» Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, 27./28. Jan 2012), Den Haag (Erasmus Intensive Improvisationsproject, Royal Conservatoire, Den Haag, 09.-20. Januar 2012).

weder musikalisch noch sozial oder gesellschaftspolitisch eine Richtung auszumachen ist. Das ist auch gut so. Man beginnt mit einem radikalen NICHTS. Freiheit in Lehre und Forschung ist in aller Form geboten. Gleichzeitig ist die Herausforderung immens, will man nicht einfach eine beliebige Ästhetik auswählen und es sich bequem machen. Die Herausforderung besteht darin, dass die Studierenden eine Produktionsform von Musik ausüben sollen, die sie meist nicht kennen. Die Studierenden müssen in die Rolle des Autors steigen, was sie ebenfalls nicht gewohnt sind. Und die Musik soll im Kollektiv und unvereinbart geschehen. Dazu kommt dann noch der Anspruch an die Studierenden, dass sie in kurzer Zeit fähig werden sollen, dieses Musizieren in einer selbstbewussten und kritischen Weise auszuführen. Und weiter kommt der Anspruch hinzu, dass sie in absehbarer Zeit eine ästhetisch authentische Musik produzieren. Ein anspruchsvolles Unterfangen...

5.3 Themen

Wir möchten nachfolgend nun jene Themen oder Aspekte der Unterrichtssituation mit Freier Improvisation behandeln. Sie sind hier in drei übergeordnete Begriffszonen (Soziale Aspekte, Musikalische Aspekte, Reflexionsaspekte) strukturiert, nehmen dabei auch Bezug auf die bereits dargestellten *Grundlagen der Freien Improvisation* (Kapitel 4). Dazu ist zu bemerken, dass gewisse Themen aus der Perspektive der Spielenden eine möglicherweise ganz andere Bedeutung und Gewichtung haben als aus der Perspektive der Rezeption.

5.3.1 Soziale Aspekte

Freies Improvisieren ist in erster Linie ein spontanes Agieren in einer Zweckgemeinschaft. Gerade deshalb haben hier soziale Aspekte, die viele Akteure der Kunst allgemein und der Kunstmusik im Besonderen häufig ausblenden, eine zentrale und in Bezug auf das (Klang-)Resultat immanente Bedeutung und stehen hier an erster Stelle. Das erste Themenfeld umfasst unsere körperliche Wahrnehmung und Präsenz im Raum und im zwischenmenschlichen Kontakt. Wir gehen davon aus, dass sich Wahrnehmungs- und Verhaltenskompetenzen durch die soziale Motivation bilden.

Hören als umfassendes Wahrnehmen (räumlich, fokussiert, analytisch)

Unsere auditive Wahrnehmung ist komplex. Wahrnehmung beinhaltet Herstellung von Beziehungen zur dinglichen und personalen Umwelt. Wahrnehmung schliesst sinnliche (nebst der auditiven auch die visuelle, taktile und kinästhetische) Reizaufnahme, körperliche und gedankliche Verarbeitung, Erkennung und sprachliche oder motorische Reaktion mit ein. Wahrnehmung ist abhängig von der Situation des Körpers in der Umgebung, von dessen Beweglichkeit, beeinflusst von der Wachheit, der emotionalen Befindlichkeit, den Erfahrungen und dem Denkvermögen der Person.

Das Hören beim gemeinsamen Musizieren soll in verschiedenen Formen geübt werden. Das eine ist die Fähigkeit, möglichst alle klanglichen Ereignisse gleichzeitig wahrzunehmen. Dieses Hören muss in ganz entspannter Form möglich sein. Das «Festhalten von Ereignissen» hat dabei keine primäre Bedeutung. Allerdings ist das «Sich-Erinnern» an musikalische Verläufe für die Freie Improvisation zentral und soll im Unterricht gefördert werden.

Dem gegenüber steht das fokussierte Hören, bei dem man sich auf eine Auswahl von Mitspielern respektive Instrumenten konzentriert. Es kann auch bedeuten, dass man sich primär auf die Artikulation der Töne oder Geräusche konzentriert oder dass man die Besetzungsdichte des Stückverlaufs im Fokus hat. Solche und ähnliche Übungen fördern ein fokussiertes Hören.

Eine weitere Steigerung des fokussierten Hörens führt zum analytischen Hören. Beim analytischen Hören steht zuerst meist nur eine Fragestellung im Vordergrund. Das kann heissen, dass man sich auf

einen bestimmten Aspekt oder Parameter der Musik konzentriert. So verfolgt man das eine Mal eine Klangperspektive, ein anderes Mal die Spielfunktion der einzelnen Mitspieler oder die Spannung des Formverlaufs etc.

Körperliche Präsenz (Spannung, Impuls)

Musik ist lebendig, weil sie mit der körperlichen Präsenz des Spielenden kongruent ist. Deshalb ist eine gute körperliche Präsenz in vielerlei Formen zu üben. Sie bedeutet Wahrnehmung der räumlichen Stellung und Lage; Bewegungskontrolle; Beachtung des Gleichgewichts; Wahrnehmung von Meldungen der Haut, der Muskeln, Sehnen, Gelenke; Wahrnehmung der Temperatur; Wahrnehmung und Regulierung von Körperspannungen; Wahrnehmung der feinmotorischen und koordinatorischen Fertigkeiten sowie der Geschicklichkeit; Wahrnehmung der Atembewegung und -spannung. In dieser hohen sensiblen Wachheit sind die geringsten Regungen Impuls für Aktion oder Reaktion im musikalischen Spiel.

Vom Verhalten oder von Spielverhalten ist oft die Rede, wenn der Beitrag der einzelnen Mitwirkenden besprochen wird. Dieses Spielverhalten ist abhängig von verschiedenen Aspekten. Die Wachheit wird genannt – hier selbstverständlich nicht nur als Gegenteil zum Schlafzustand. Es geht um eine körperliche und geistige Präsenz. Diese ist unter *Körperliche Präsenz* schon beschrieben. Der Grad der Wachheit, der mit dem körperlichen Spannungsgrad zusammenhängt, kommt im Spiel zum Ausdruck und kann gleichzeitig den entsprechenden Spannungsgrad bei den Mitspielern beeinflussen. Ein hoher Grad an Wachheit gilt in unserer Kultur als Qualitätskriterium. Vielleicht vermag ein hoher Grad an Wachheit das Bewusstsein für Freiheit zu steigern.

Die Orientierung im Verlauf einer Kollektivimprovisation stellt komplexe Ansprüche. Es bedarf der Bemühung, den aktuellen Stand der Musik bewusst zu hören, sich zu erinnern, was war, und eine Vorstellung zu haben, in welche Richtung sich die Musik bewegen könnte. Die Orientierungsfähigkeit verändert sich je nachdem, ob man spielt oder nicht. Mit der Orientierung unmittelbar gekoppelt ist die Flexibilität des Verhaltens. Die Musik kann jederzeit sich in Richtungen bewegen, die gerade nicht den eigenen Vorstellungen entsprechen, so dass man jederzeit zu einer Umorientierung fähig sein sollte. Erfahrungsgemäss sind wichtige Orientierungsmomente die der Übergänge oder der Neuanfänge.

Kommunikation (Interesse, Offenheit, Demokratie, Klarheit, Interaktion)

Der im Grunde neutrale Begriff «Kommunikation» wird hier durch verschiedene, für das Zusammenleben und die Kreativität von Menschen prägende Teilaspekte ergänzt. Künstlerisches Tun geht vom Interesse für Kommunikation aus. Dieses Interesse, zu dem unmittelbar die Offenheit gehört, muss gerade beim Musikmachen besonders hervorgehoben werden. Bei der Musik – ähnlich wie bei Theater und Tanz – entsteht das kommunikative Objekt im Kollektiv. Das qualitative Ergebnis ist immer Ausdruck des Potentials des kollektiven Kommunikationsvermögens. Freie Improvisation auszuüben bedarf selbstverständlich einer Offenheit und eines hohen Interesses am musikalischen Produktionsprozess, der im Selbstverständnis seiner musikalischen Akteure radikal und höchst komplex ist. Zum Interesse hinzu kommt die Klarheit der Kommunikation und des Interaktionsverhaltens. Der Begriff «Demokratie» betont die Gleichberechtigung aller Beteiligten. Die basisdemokratische Grundhaltung ist ein sozialpolitischer Aspekt, dessen Diskussion seit dem Free Jazz und dem konzeptuellen Ansatz der Neuen Musik bedeutsam ist.

Verantwortung (in Relation zur Freiheit, Unabhängigkeit, Position in der Gruppe)

«Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit» waren die Schlagworte der Französischen Revolution. Es sind Grundwerte, die in den von uns gesetzten Unterbegriffen zum Thema «Verantwortung» ähnlich aufscheinen. Obwohl die Bezeichnung «Freie Improvisation» besonders betont, dass man beim Spiel im Prinzip an keine Regeln gebunden ist, bleibt diese Freiheit immer eingeschränkt. Jeder Mitspieler

nämlich bringt seine persönliche Erfahrungsperspektive, seinen ästhetischen und instrumentalmusikalischen Hintergrund mit; seine Freiheit endet dort, wo sie die Freiheit der anderen einschränkt, d.h. anderen die Möglichkeit genommen wird, gleichberechtigt zu kommunizieren.

Die Verantwortung ist eine soziale und zugleich inhaltliche Prämisse, die vom Bewusstsein ausgeht, dass zwischen dem Eigenen gegenüber Anderen und Anderem immer eine Diskrepanz besteht und dass die Überwindung dieser zwar eine Utopie ist, die Kunst aber mitunter danach strebt, Utopien erahnen zu lassen. Die Entscheidung, einer Sache (dem entstehenden Musikstück) zu dienen, relativiert das eigene Tun, und alle Entscheidungen stehen immer im Bezug zum gemeinsam anzustrebenden Klangresultat. Wie die Freiheit ist auch die Unabhängigkeit immer relativ. Es besteht die Abhängigkeit vom Verlauf des Stücks; die Abhängigkeit von der ästhetischen Beurteilung eines Jeden in jedem Moment des Spiels; die Abhängigkeit von der Beurteilung durch das Publikum; die Abhängigkeit davon, dass man in jedem Moment im Spiel eine bestimmte Position einnimmt und davon ausgehen will, dass die Gruppe diese Position wahrnimmt und respektiert.

5.3.2 Musikalische Aspekte (Material, Form)

In der Vermittlungsarbeit stehen die Klangereignisse im Zentrum. Die erinnerbaren musikalischen Prozesse und auch die im Nachhinein hörbaren Resultate sind Inhalt des Gesprächs, der Analyse. Sie sind Ausgangspunkt für immer neue Vorhaben, seien sie frei improvisiert oder spezifische Übungen im Kontext des Arbeitsprozesses. Die Reflexion über die Klangereignisse ist komplex, einerseits wegen der Komplexität der Klangereignisse selber, andererseits wegen der ganz unterschiedlichen Reflexionsansätze der Mitwirkenden. Die Erfahrung zeigt, dass Reflexion einen wichtigen Beitrag zur Steigerung der Wahrnehmungsfähigkeit bedeutet und damit weitere Entwicklungsprozesse ermöglicht.

Instrumentale Möglichkeiten (Gewohnheit, Technik, Kenntnis)

Die Frage der «Freiheit» bei der Freien Improvisation wird fürs erste meist im Zusammenhang mit den instrumentalen Möglichkeiten thematisiert. Diese machen schnell und klar deutlich, dass Freiheit nicht mit Grenzenlosigkeit oder Unerschöpflichkeit (oder gar Beliebigkeit) verwechselt werden sollte. Da ist das Instrument, all das musikalische und technische «Material», das unsere Hände je ausgeführt haben, und auch die Kenntnis, was das Instrument noch hervorbringen könnte. All dies ist mit uns als Person verbunden, ist unser Fundus, unser Dialekt. Dieses Klangmaterial steht uns zur Verfügung und setzt uns zugleich Grenzen. Aus diesem Fundus zu schöpfen, auszuwählen und damit zu handeln, ist unsere Möglichkeit, unsere Freiheit.

Material (Tonhöhe, Tondauer, Artikulation, Klangfarbe, Dynamik)

Jeder Ton – oder allgemeiner: jedes «Material» – kann aufgrund der fünf Aspekte Tonhöhe, Tondauer, Artikulation, Klangfarbe, Dynamik definiert und entwickelt werden. Mit «Material» ist wie gesagt ein Ton, ein Geräusch, ein Motiv oder eine Spielgeste gemeint – vielleicht vergleichbar mit einem Laut, einem Wort oder einer Redewendung in der Sprache. Die Bewusstseinsbildung für die Komplexität der Gestalt dieses Kernmaterials ist ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit. Kleinste Veränderungen von nur einem der fünf genannten Aspekte können ganz wesentlich sein und die musikalische Wirkung stark verändern. Vielleicht ist der Beobachtungsfokus auf Details deswegen so wichtig, weil durch das Aufeinandertreffen von «Materialien» von mehreren Mitwirkenden erfahrungsgemäss ohnehin schnell eine grosse oder gar zu grosse Dichte entsteht. Die Einschränkung auf das rudimentäre Ausgangsmaterial ermöglicht genug interaktiven Spielraum, ermöglicht eventuell durch die Einfachheit eine unmittelbarere Klarheit und Kommunikation.

Homogenität – Heterogenität

Die beiden Begriffe als Gegensatzpaar sind oft Gesprächsthema. Das Thema gehört ganz spezifisch zur Freien Improvisation in Gruppen. Die Bedingung, dass sozusagen kollektiv und zeitgleich mit der Klangrealisation komponiert wird, ist im Vergleich zur üblichen Produktionsform von komponierter Musik ausserordentlich. Mehrere Charaktere und Vorstellungen treffen hier aufeinander. Die Zeit für eine gemeinsame Absprache ist erstens nicht erwünscht und zweitens im Verlaufe des Klangprozesses gar nicht gegeben. Man kann insofern sagen, dass ein heterogener Kreationsprozess stattfindet.

Diese Heterogenität muss allerdings nicht zwingend zur Folge haben, dass auch das musikalische Ergebnis heterogen ist. Mit heterogener Spielweise wäre gemeint, dass alle Spieler unterschiedliches musikalisches «Material» spielen und so eine sehr vielschichtige Musik entsteht. Das muss grundsätzlich nicht problematisch sein, doch empfinden die Mitwirkenden solche Situationen oft als «chaotisch», was zum Ausdruck bringt, dass sie die Musik zu dicht, zu unübersichtlich, zu undurchschaubar (besser un-durchhörbar) erleben.

Demgegenüber steht eine homogene Spielweise, bei der die Spieler ähnliches oder gar gleiches Spielmaterial verwenden. Auch da kann es negative Rückmeldung geben: zu gleichförmig, zu monoton oder schlicht langweilig («Schafherdenprinzip»; vgl. Kapitel 5.4.2: *Musikalische Aspekte*). Die Auseinandersetzung mit den beiden (in Abstufungen erscheinenden) Spielweisen kann nicht dahin gehen, dass man sich suchend von der einen in die andere zwingt. Es muss das Ziel sein, die Möglichkeiten und Chancen jeder Spielweise konstruktiv zu nutzen, sich der formalen Möglichkeiten oder gar Bedingungen der beiden Spielweisen bewusst zu werden und sich möglichst frei und differenziert mit ihnen und in ihnen zu bewegen. Ebenso aber ist die spannende Qualität einer heterogenen Spielweise mit einem wachen und flexiblen Hinhören aufzunehmen und auszuschöpfen, ohne sich mit einem beliebigen oder bezugslosen Durcheinander zu begnügen. Es muss schliesslich das Ziel sein, trotz ähnlichem oder imitierendem Spiel nicht eingeleisig und flach zu werden, sondern feinste Nuancen und Schattierungen des Gesamtklanges zum spannenden musikalischen Gehalt zu machen.

Bewegung (Geste, Figur, Melodie, Charakter, Tempo, Dichte)

Musik ist Bewegung. Bewegung ist Musik. Diese wechselseitige Aussage basiert auf einem rudimentären Gestaltdenken. Rudimentär insofern, als man davon ausgeht, dass dem musikalischen-instrumentalen Spielfluss die pure Motion, die Regung, die Bewegung, die Bewegungsgeste zugrunde liegt respektive dass die Bewegung die Musik initiiert.

Diese Aussage erscheint lapidar und ist dennoch ein wichtiger Aspekt, was die Authentizität des instrumentalen Spiels betrifft. Authentizität ist dann spürbar, wenn die körperliche, mentale und klangliche Bewegung eins sind.³⁵ Die Lebendigkeit dieser Bewegung zeichnet sich durch ihre im weitesten Sinne organische Nachvollziehbarkeit aus. Geste, Figur und Melodie sind Formbegriffe. Sie erscheinen uns in ihrer gestalterischen Ausrichtung, in ihrem Spannungsverlauf verständlich durch die Anlehnung an unser körperliches und sprachliches Bewegungsrepertoire. Sie stehen im Verhältnis zu

³⁵ Der hier verwendete Ausdruck «Authentizität» ist ein weitläufiger Begriff, und die Einheit von «körperlicher, mentaler und klanglicher Bewegung» ist als Metapher bei der Vermittlung Freier Improvisation sicherlich äusserst hilfreich, müsste aber im Forschungskontext genauer gefasst werden. Hier zeigt sich das Spannungsverhältnis zwischen analytischer Forschung und ganzheitlich ausgerichteter musikalischer Vermittlung: Was im herkömmlichen Forschungskontext auf präzise Verbalisierung zielt, soll im Vermittlungsprozess offen bleiben. Metaphernreiche Aussagen bei der Vermittlung Freier Improvisation können anregend sein, gerade weil sie wenig präzise und offen sind, und damit den Studierenden die Aneignung der Aussage erlauben (Kommentar von Marc-Antoine Camp).

unserem Atem- und Blutkreislauf und lassen sich daher als kürzer oder länger bezeichnen. Sie zeichnen sich durch die unterschiedlichsten Charaktere aus und fügen sich in ein durch das Kollektiv getragenes, geführtes, erwidertes oder in Opposition befindliches Zusammenspiel ein. Tempo (nicht mit dem messbaren Metrum zu verwechseln) und Dichte sind dann übergeordnete Gestaltungsebenen, welche die musikalischen Bewegungsmaterialien im Formfluss fortführen.

Form (Wiederholung, Variation, Kontrast, Fortspinnung, ohne Zusammenhang, Gliederung)

Die Verwendung des Begriffs ist im Kontext der Freien Improvisation für sich zu untersuchen. «Form» als Bezeichnung der Architektur einer Musik im herkömmlichen Sinn steht in Verbindung zu Planung respektive Komposition. Das im Voraus nicht abgesprochene kollektive Schöpfungsverfahren lässt die formale Planung indes nicht zu. Es geht aber auch gar nicht darum, als improvisierende Gruppe eine bestimmte Form zu realisieren. Vielmehr zielt die Freie Improvisation darauf, in eine Gestaltung einzusteigen und eine Form entstehen zu lassen, die für die kollektive Improvisation hier und jetzt gilt.

Es geht zunächst um die analytische Beobachtung der entwickelten Form beim Nachhören nach dem Spiel. Es stellt sich die Frage, inwieweit sich herkömmliche Formprinzipien vollständig, fragmentarisch oder gar nicht im Improvisationsprozess ergeben haben. Vielleicht gilt es festzustellen, dass formale Architektur zwar gelebte Konvention ist und bewusst oder unbewusst Vorstellungen prägt, doch ihr als Gestaltungskriterium für die Improvisation im Ensemble sekundäre Bedeutung zukommen sollte. Entscheidend ist, dass beim Nachhören die höranalytische Wahrnehmungsfähigkeit im Spielprozess selber gefördert wird. Damit sollen formale Tendenzen während des Spielens erkennbar werden und Klarheit und Übersicht im Ganzen ermöglichen. So ist vorerst daran zu arbeiten, sich formaler Gestaltungsprinzipien wie Wiederholung, Variation und Kontrast sowie Textur, Richtung, Entwicklung im Dichtegrad, Rhythmisierung etc. im überhörbaren Moment bewusst zu werden, dies immer in einer Balance zur allen möglichen interaktiven Vorgängen und Ansprüchen.

Stil (Idiomatisches – Nicht-Idiomatisches)

Stilistische Fragen sind zentral und komplex. Derek Baileys Aussage, dass in der Freien Improvisation das «Nicht-Idiomatische» mit der Bedingung des Kollektivverfahrens gegeben ist, wird immer wieder diskutiert und in Frage gestellt: Das komplexe System der Freien Improvisation in der Gruppe stellt als Gegenposition zum komponierten Werk eine Form des Chaos dar.³⁶ Die Frage ist nun aber, was denn ein Idiom ist und ob das Nicht-Idiomatische überhaupt möglich ist. Der Begriff «Idiom» wird im Zusammenhang mit Eigenschaften von Sprachen, Dialekten und Soziolekten verwendet. Die Verwendung von «Idiom» im musikalischen Zusammenhang ist insofern sinnvoll, als damit die Bindung an eine bestimmte soziale Gruppe (beispielsweise von Bebop-Musikern/-innen) herausgestrichen wird. «Nicht-idiomatisch» meint also, dass Gruppen mit unterschiedlichen musikalischen Sozialisation bzw. musikstilistischen Hintergründen zusammenkommen, dabei aber ihre jeweiligen «Idiome» zugunsten der gemeinsam entstehenden Musik «aufheben». Zwei Überlegungen sind für die Vermittlungspraxis von Freier Improvisation von Relevanz:

- 1) Das Spielmaterial und das Spielverhalten eines Mitwirkenden in einem Improvisationsensemble besitzt grundsätzlich idiomatisches Potenzial. Es gibt kaum (vokales oder instrumentales) «Material», das nicht schon irgendwo gehört wurde und insofern einen Erinnerungs- und Bedeutungshintergrund hat. Der gestrichene Klang einer Violine erinnert sofort an eine Streicherwelt und ist als solcher mit Bedeutung behaftet, auch wenn er noch so karg und monoton gehalten ist. Und wird auf diesem Instrument eine Tonfolge gespielt, entwickelt diese eine

³⁶

Chaos verstanden als nicht-linearer Prozess, bei welchem nicht alle Aspekte vorhersehbar sind, bei dem aber die Idee der Rückkoppelung eine zentrale Rolle spielt.

weitere (melodische) Bedeutungsebene. Diese Melodik kann stiltypische Merkmale aufweisen, sie kann aber so konkret sein, dass sie quasi als Zitat einer Komposition wahrgenommen wird. Bei der Vermittlungsarbeit geht es unter anderem darum, sich der idiomatischen Informationsdichte von Spielmaterial der einzelnen Mitwirkenden bewusst zu werden.

- 2) Die Freie Gruppenimprovisation ist die musikalische Begegnung mehrerer Musiker mit individuell unterschiedlichen Idiomen. Diese Situation könnte man statt «Nicht-Idiomatik» zunächst einmal als «Poly-Idiomatik» bezeichnen. Abgesehen von materiellen oder ästhetischen Gemeinsamkeiten, die zwischen Idiomen bestehen oder bei der Interaktion sich entwickeln, ist die stilistische Ausrichtung im musikalischen Findungsprozess immer ein besonderes Thema. Bei der gemeinsamen Arbeit über längere Zeit können sich bestimmte stilistische Gemeinplätze herauschälen, kann sich typisches musikalisches «Material», eine bestimmte Klangästhetik oder eine charakteristische Ereignisdichte etablieren. So entwickelt sich ein von Jazz- und Klassik-Idiomen verschiedenes Gruppenidiom oder gar ein Gruppenstil. Eine entwickelte, selbstkritische Haltung muss sich dann zur Aufgabe machen, die lebendige Modulierbarkeit dieser Gemeinplätze beizubehalten und Genügsamkeit oder Stagnation aufzuspüren. Eine Gruppencharakteristik zeichnet sich möglicherweise dadurch aus, wie mit etablierten Stilbildungen und Klischees umgegangen wird, wie sie reflektiert und in Frage gestellt werden.

5.3.3 Reflexionsaspekte

Der dritte Bereich unserer Themen, betitelt mit «Reflexionsaspekte», behandelt die zentralen Methoden der Vermittlungsarbeit: das Nachdenken, Besprechen, Analysieren, Kritisieren und Beurteilen. Sie sind neben den sozialen und musikalischen Aspekten nicht selten selber Gegenstand der Gespräche, was sie auf eine Sekundärebene, die Reflexion über die Unterrichtssituation, führt. Die Reflexion ist ein grundsätzlicher Bestandteil zur Förderung der Wahrnehmung. Sie deckt auch Mängel oder Missverständnisse im Umgang mit dem verwendeten «Material» auf. Das Vokabular ist wiederum wichtig für das Erkennen von Gestaltungsaspekten innerhalb der musikalischen Prozesse («man hört, was man weiss»)³⁷.

Soziale und musikalische Aspekte

Die Beobachtung von musikalischen Vorgängen geht gerade in der Freien Improvisation oft einher mit der Beobachtung sozialer Vorgänge. Das ist bei dieser Form von kollektiver Kreation naheliegend. Interessant ist die Beobachtung, dass dieser Zusammenhang von Studierenden respektive Studierendengruppen ganz unterschiedlich wahrgenommen wird. Je nach Gruppenzusammensetzung werden Beobachtungen sozialer Verhaltensweisen vor der Beschreibung musikalischer Aspekte thematisiert.

Andere Gruppen vermeiden bewusst oder unbewusst die Fragen, die soziale Aspekte betreffen. In diesem Falle ist es die Aufgabe des Dozierenden, der den Gruppenprozess begleitet, die sozialen Aspekte zu thematisieren. Denn im Gegensatz zur komponierten Musik, bei der die sozialen Beziehungen vom Komponisten geregelt werden, sind diese in der Freien Improvisation offen. Gleichsam sind sie für die Gestaltung des Klangprozesses entscheidend. Das Wissen um die verschiedenen möglichen «sozialen Positionen» in einer improvisierenden Gruppe während eines musikalischen Prozesses erweitert die gestalterischen Möglichkeiten.

³⁷ Deshalb unser Fokus auf ein *kritisches Glossar* in Kapitel 7.

Zufälligkeit – Präzision

Dass Studierende, die sich primär mit musikalischer Literatur und deren Interpretation befassen, das Zusammenspiel in der nicht geplanten Freien Gruppenimprovisation als <zufällig> empfinden und beschreiben, ist sehr oft der Fall. Dies liegt an idiomatisch gebundenen Vorstellungen und Erwartungen, die in der Freien Improvisation jedoch einer offenen Haltung weichen müssen. Denn nur dann sind wir fähig, Zufälligkeit nicht als Beliebigkeit, sondern als unausweichliche Möglichkeit, als eine allen Bedingungen entsprechende, höchst präzise musikalische Gestalt zu betrachten. Hier sei ein Zitat aus dem Roman *Ohio* von Ruth Schweikert (2005) angefügt, in dem der Begriff <Zufall> unüblich verwendet wird: «Es gibt nichts Präziseres als den Zufall, wobei jetzt die Frage gilt, welche Aufmerksamkeit wir ihm schenken und welche Bedeutung wir ihm beimessen.»

Hierarchie der Aufmerksamkeit (Parameter des musikalischen Materials)

Als musikalisches <Material> muss man im Prinzip alles bezeichnen, was klingt. Dazu gehören die kleinsten Lautäusserungen, Geräusche und Töne, bis zu den gemeinsamen Klang-, Strukturentwicklungen und Formen. Im Vergleich zu der Arbeit an einer Komposition, bei der man vor und zurück gehen und endlos streichen, ergänzen und korrigieren kann, ist bei der Improvisation nur immer das unmittelbar Gegenwärtige und Zukünftige verhandelbar. Dadurch rückt das Zusammentreffen der rudimentären Instrumentalklänge und <Materialien> vergleichsweise stärker in den Fokus.

Hinzu kommen die Aspekte der Klangbildung. Bei einem einzelnen Ton oder Geräusch geht es um Tonhöhe, Tondauer, Dynamik, Artikulation und Klangfarbe. Interessanterweise sind Tonhöhe und Tondauer anfänglich meist wichtiger. Die Arbeit in der Freien Gruppenimprovisation setzt klar zum Ziel, Dynamik, Artikulation und Klangfarbe stärker in den Vordergrund zu rücken. Die Erfahrung zeigt, dass durch diese Umstellung der Hierarchie das Potenzial der musikalischen Kommunikation breiter wird. Dynamik, Klangfarbe und Artikulation sind Aspekte des <Materials>, was die musikalische Kommunikation meist schneller möglich macht. Der Kontakt wird unmittelbarer.

Ästhetische Reife

Ästhetische Reife ist ein umfassendes Thema. Ästhetik heisst Wahrnehmung. Wahrnehmung beinhaltet Herstellung von Beziehungen zur dinglichen und personalen Umwelt. Wahrnehmung schliesst sinnliche (auditive, visuelle, taktile und kinästhetische) Reizaufnahme, körperliche und gedankliche Verarbeitung, Erkennung und sprachliche oder motorische Reaktion mit ein. Das Wahrnehmungsvermögen und die Wahrnehmungsperspektive sind abhängig von unserer Biografie, von unserer Befindlichkeit und von unserer körperlichen und geistigen Beweglichkeit.

Da die ästhetische Position respektive Reife von einigen Faktoren abhängt, wird die Auseinandersetzung in einer Arbeit mit Freier Gruppenimprovisation komplex. Da kann folgende These gelten: Je mehr Erfahrung in Improvisation vorhanden und je höher die ästhetische Reife aller Mitwirkenden ist, desto höher ist das gemeinsame Verständnis beim interaktiven musikalischen Gestaltungsprozess.

Individuelle Präferenzen

Dieses Stichwort lehnt sich unmittelbar an den Punkt <ästhetische Reife> an. Die individuelle Präferenz weist auf einen Aspekt hin, der immer wirksam ist. Es geht um die Dynamik eines Gruppenprozesses, der von den Charakteren der Mitwirkenden abhängig ist. Gerade dadurch, dass das musikalische Ereignis das Resultat der Summe der einzelnen, in ihren Voraussetzungen verschiedenen und momentanen Entscheidungen ist, bleibt eine natürliche Dynamik für die Arbeit stets bestimmend.

Archetypisches

Bei der Arbeit mit Studierenden einer Musikhochschule ist die Bezugnahme zu sogenannten <musikalischen Archetypen> (Burrows 2004) äusserst wertvoll. Studierende sind oft überrascht, wie schnell sie

beurteilen können, ob ihnen eine Improvisation gefallen hat oder warum sie diese als gelungen bezeichnen. Sie sind überrascht, dass – trotz unterschiedlicher Erfahrung und unterschiedlichen Musikpräferenzen – Stücke oft ähnlich beurteilt werden. Um diesen kollektiven Übereinstimmungen nahe zu kommen, ist die Analyse des Gespielten aufgrund von archetypischen Tendenzen hilfreich. Hier sind musikalische Archetypen zu nennen wie beispielsweise die Koppelung von Verdichtung und dynamischer Steigerung, die dynamische Balance bei komplexen Klangbildern oder die Tendenz zu Phrasierung bei der melodischen Gestaltung. Musikalische Archetypen sind nicht die einzigen Gründe eines kollektiven Beurteilungsmassstabes, doch erscheinen sie bedeutungsvoller als angenommen.

5.4 Beobachtungen, Fragen, Probleme

Die hier beschriebenen Beobachtungen, Fragen und Probleme listen verschiedene Aspekte der Unterrichtsarbeit im Fach Freie Improvisation mit Gruppen an Musikhochschulen auf. Die Punkte bilden wohlgerne eine Auswahl, ausgehend von der Situation, dass man bei den meisten Studierenden mit wenig Erfahrung mit Freier Improvisation rechnen muss. Die Gliederung dieser Auflistung richtet sich nach den Themen des letzten Kapitels (vgl. Kapitel 5.3).

5.4.1 Soziale Aspekte

Hören

«Hörorientierung»: Die Freie Gruppenimprovisation stellt grundsätzlich höchste Anforderungen an die Hörwahrnehmung. Zu Beginn des Arbeitsprozesses beobachten wir oft, dass einerseits die einzelnen musikalischen Statements zu komplex, zu wenig klar formuliert und darum für die übrigen Spieler schlecht lesbar sind, andererseits haben die Studierenden noch zu wenige Anhaltspunkte, um das Klanggeschehen schnell erfassen und analysieren zu können. Diese meist vollkommen ungewohnten Klangereignisse sind wie ein Dschungel, in welchem unsere Wahrnehmung ein anfänglich meist diffuses akustisches «Material» sortieren und auf musikalische Brauchbarkeit prüfen muss. Die Orientierungsfähigkeit wächst mit der Erfahrung und der spielerischen Flexibilität.

«Permanentes Vergessen»: Da die Aufmerksamkeit dem Gespielten gegenüber noch schwach entwickelt und auch zu sehr an den Moment gebunden ist, geht zuviel an musikalischer Information in der Freien Kollektivimprovisation zunächst einmal verloren und vergessen. Dadurch entwickeln sich Klangprozesse nicht schlüssig, bleiben undifferenziert und unentschlossen.

«Höraufmerksamkeit»: Je deutlicher sich ein Spiel in eine konventionelle Richtung (rhythmisch/metrisch, melodisch/harmonisch) entwickelt, desto mehr lässt ein aktives Hören nach. Auf dieses typische Verhalten muss früh aufmerksam gemacht werden.

«Mein Spiel und das der Gruppe»: Je mehr der einzelne Spieler mit der Vielfalt und Virtuosität des eigenen Spiels beschäftigt ist, desto mehr lässt sein aktives Hören auf das Klanggeschehen um ihn herum nach.

Kommunikation

«Gemeinsamkeit verbindet»: Anfängergruppen empfinden das Klanggeschehen als kommunikativer, wenn das Zusammenspiel tendenziell mehr Gemeinsamkeiten hat oder homogener ist respektive mehr musikalische Parameter gleich oder ähnlich sind.

«Musikalisches Gespräch»: Bei einer melodischen Interaktion erfolgt zu Beginn meist die reale Imitation. Bedeutet ein homogenes Spiel stärkere Verbindung zum Mitspielenden als ein heterogenes Spiel?

Verantwortung

«Kurzsilbigkeit unter Anfängern»: Bei ungeübten Gruppen werden zu Beginn eines Stücks oft viele einzelne kleine musikalische «Voten» gesetzt, die jedoch meistens sogleich wieder zurückgezogen werden. Diese Unsicherheit zeigt, dass in Anfängergruppen noch wenig Bereitschaft besteht, Verantwortung für die sich entwickelnde Musik zu übernehmen.

«Entscheidungskompetenz»: Ohne klare Entscheidung eines Jeden kann keine Klarheit in Bezug auf «Material» und Stückverlauf entstehen. Studierende mit geringen Erfahrungen in Freier Improvisation sind mit der Freiheit überfordert, das heisst, mit der Situation, in der sie permanent durch Entscheidungen die volle Verantwortung für das gemeinsame Stück übernehmen müssen. Die mangelnde Entscheidungsfähigkeit führt oft zu unverbindlichen musikalischen Statements. Diese wiederum erschweren die Deutbarkeit durch die anderen Mitspieler. Die Fähigkeit, im richtigen Moment intuitiv oder bewusst befriedigende Entscheidungen zu treffen, basiert auf verschiedensten Voraussetzungen.

«Identifikation»: Bei Anfängergruppen wollen/können die Mitwirkenden oft die Verantwortung für ein engagiertes Spiel nicht übernehmen. Verantwortung jedoch kann erst dann für eine Musik übernommen werden, wenn sich eine Identifikation mit dieser bildet.

Verhalten (Spielhaltung)

«Ungewohnte Situation»: Da sowohl Klassik- wie auch Jazzstudierende meist wenig oder gar keine Erfahrung mit Freier Improvisation mitbringen, sind sie zu Beginn eher gehemmt und wissen nicht, wie mit der Situation umzugehen ist.

«Spielhemmung»: Diese anfängliche Zurückhaltung (Abwarten) hat verschiedene Gründe: Schüchternheit, fehlendes Spielmaterial, Unerfahrenheit in der Rolle als Teil eines «Autorenkollektivs».

«Vertrauen in das Spiel der Gruppe»: Viele (auch bereits genannte) Unsicherheiten führen dazu, dass man sich nicht auf die (ebenfalls verunsicherten) Mitspieler einlassen kann und will. Man weiss nicht, wie wer worauf reagiert, und kennt potentielle Spielstrategien (an welchen man sich orientieren könnte) der Mitglieder noch nicht.

«Vertrauen ins eigene Spiel»: Das Vertrauen und die Urteilsfähigkeit bezüglich dem eigenen Spiel können sich nicht bilden, wenn nicht wagemutig ausprobiert wird, egal ob die gemeinsam produzierte Klang-Ästhetik sich mit der deckt, die man mitbringt, oder nicht.

«Spielenergie»: Auch Wachheit, Körperpräsenz oder Körperspannung entstehen nicht, wenn keine verantwortungsbewusste, motivierte Aktivität vorhanden ist.

5.4.2 Musikalische Aspekte

Instrumentale Möglichkeiten

«Spielrepertoire»: Die Wahl des Spielmaterials steht in engem Zusammenhang mit den instrumentalen Möglichkeiten und Fertigkeiten. Obwohl diese grundsätzlich auf einem hohen Niveau vorhanden sind, können die Studierenden sie anfänglich wenig nutzen, da sie aus dem gewohnten Kontext herausgenommen und der Spielsituation angepasst werden müssen. Die vielen Möglichkeiten und die geringe Erfahrung, das Spielmaterial eigenkreativ zu wählen und einzusetzen, überfordert die Spieler/innen.

Material

«Materialfülle»: Eine neu formierte Gruppe (ver-)braucht tendenziell zu viel «Material».

«Heterogenes Material»: Eine Anfängergruppe spielt tendenziell überwiegend mit heterogenem «Material». Das hat womöglich damit zu tun, dass man Freie Improvisation als Vermeiden von rhythmisch-metrischem, melodisch-tonalem Spiel und stilbildender Homogenität versteht.

«Wahrnehmung von Materialqualität»: Unerfahrene Studierende nehmen die Gestalt, die Wirkung und das Entwicklungspotenzial eines Ausgangsmaterials zu wenig wahr und rechnen kaum mit der damit zusammenhängenden Erwartung an die Stückentwicklung.

«Priorität einzelner Parameter»: Tonhöhe und Tondauer haben bei der Materialwahl nach wie vor erste Priorität.

«Geräusch»: Je grösser der Geräuschanteil beim Spielmaterial ist, desto weniger Bedeutung wird ihm zugemessen.

Homogenität – Heterogenität

«Schafherdenprinzip»: Wenn der grössere Teil einer Gruppe leise spielt, spielen die meisten weiteren Mitspielenden erfahrungsgemäss auch leise.

«Homogenität einzelner Parameter»: Hat die Spielweise der Mitwirkenden bezüglich Dynamik und Tempocharakter Ähnlichkeit, wird eine heterogene Spielweise stärker akzeptiert.

«Heterogenität und Homogenität als Ausdruck von Unverbindlichkeit»: Verschiedene Gründe können ein unverbindliches Spiel ausmachen. Erfahrungsmangel führt zu Überforderung, Mangel an Entscheidungsfähigkeit und erschwerte Deutbarkeit der Statements. Die Folge kann ein entweder stark heterogenes oder auch stark homogenes Spiel sein.

Bewegung

«Kollektiver Tempocharakter»: Ähnlich wie beim «Schafherdenprinzip» festgestellt, spielt eine Gruppe oft in einem ähnlichen Bewegungs- oder Tempocharakter, wobei diese Tendenz nicht ganz so stark dominiert wie das Spielen in der gleichen Lautstärke.

Form

«Formerwartung»: Eine Anfängergruppe sucht meist eine Entwicklung in Dichte und Dynamik und strebt nach einem musikalischen Höhepunkt. Sehr oft lässt sich dabei folgender Formverlauf beobachten: Am Anfang wenig «Material», leise; in der Mitte viel und laut; am Schluss wieder wenig und leise.

«Präsenz»: Ist an einer Stelle ein dynamischer Höhepunkt erreicht, setzt ein differenziertes Interagieren aus, was dazu führt, dass die Spannung schnell zusammenfällt.

«Orientierung im Stückverlauf»: Beim Spiel in der Gruppe braucht es Orientierungspunkte wie: Welche musikalische Richtung zeichnet sich im Moment ab? Wie steht es mit dem Spannungsverlauf? Ist die Entwicklung gerade aufbauend, fortführend oder abschliessend? Verlangt die Situation mein Mitwirken? Je weniger Aufmerksamkeit gegenüber Impulsen von Mitspielern vorhanden ist und je mehr vergessen ging, desto weniger selbstsicher prägt ein/e Spieler/in das angelaufene Klanggeschehen mit.

«Schlussfindung»: Häufig tut sich eine Anfängergruppe schwer damit, einen gemeinsamen, plausiblen Schluss zu finden. Die Gründe dafür sind das schnelle Vergessen der Ereignisse und das entsprechend orientierungsschwache Vorwärtssuchen. Durch solche unklaren Formverläufe gerät auch das Ende nicht «schlüssig»: Es zieht sich allzu lange dahin oder franst aus.

Stil

«Stil als scheinbarer Anker»: Die Strenge und Dichte von Regeln bestimmter Musikstile verträgt sich schlecht mit dem Prinzip der Freien Gruppenimprovisation. Wenn eine (Anfänger/innen)gruppe in ein rhythmisch-metrisches Muster oder in ein melodisch-tonales Gefüge findet, so bleibt der dynamische Pegel zu Beginn meist flach: Das dynamische Gestaltungspotenzial verharrt ungenutzt in einer ausdruckslosen mittleren Lautstärke.

«Umgang mit Stilmomenten»: In Momenten, in denen bestimmte Stile zu dominieren beginnen, entsteht oft die Unsicherheit, ob man diese nun voll ausspielen oder so schnell wie möglich wieder verlassen soll.

5.4.3 Reflexionsaspekte

Soziale und musikalische Aspekte

«Meinungsausserung»: Die Zurückhaltung in den Stellungnahmen zu einer Improvisation ähnelt oft der Zurückhaltung beim Spielen. Dabei fehlen sowohl das Vokabular für die Beschreibung bestimmter musikalischer Vorgänge als auch das ästhetische Qualitätsurteil. Es gilt deshalb, den sprachlichen Umgang mit dem Ungewohnten zu üben, um auch auf dieser Ebene Vertrauen zu gewinnen.

«Rolle als Mitspieler»: Oft kommt bei Gruppen von Anfänger/-innen die Frage auf: Soll ich das gemeinsame Spiel als interagierendes Rollenspiel verstehen oder soll ich meinen Beitrag mehr als Ergänzung zum klanglichen und rhythmischen Geschehen verstehen? Beide Ansätze können sich durchdringen. Anfänger haben meist Mühe, sie flexibel anzuwenden; überhaupt ist der gestaltbare Wechsel der «sozialen Funktion» innerhalb einer Gruppe zu Beginn noch fast nicht bewusst.

Zufälligkeit und Präzision

«Zufälligkeit»: Je weniger man sich mit einem Spielgeschehen unmittelbar identifizieren kann, desto mehr beurteilt man das Zusammenwirken von Klängen als unpräzise und zufällig – und umgekehrt.

Hierarchie der Aufmerksamkeit

«Aufmerksamkeit mit körperlicher Präsenz»: Je mehr körperliche Präsenz und Wachheit man beim gemeinsamen Spiel hat, desto mehr misst man der Dynamik und der Klangqualität Bedeutung zu; je weniger körperliche Präsenz und Intuition eine Rolle spielen, desto stärker dominiert das Suchen nach Ideen in der Tonhöhenorganisation.

Ästhetische Reife

«Stilistische Offenheit»: Die Tatsache, dass die gemeinsam produzierte Musik am Anfang wohl keiner der möglichen stilistischen Erwartungen aller Mitspielenden entspricht, ist Quelle von Frustrationen und Unsicherheiten. Das Loslassen eigener stilistischer Präferenzen zugunsten einer «neuen», nicht vorhersehbaren Musik schafft erst die Voraussetzung für die Entstehung einer neuen ästhetischen Haltung. Je höher also die Bereitschaft ist, die Diskrepanz zwischen den kollektiven Klangerzeugnissen und den persönlichen Präferenzen als kreatives Potenzial zu verstehen, desto breiter und konstruktiver ist das Verständnis für den komplexen Prozess der Kollektivimprovisation. Ästhetische Reife bedingt intensive Erfahrung und Auseinandersetzung mit einem Kunstmedium. Die meist sehr heterogenen ästhetischen Erfahrungshintergründe und Präferenzen der verschiedenen Mitwirkenden einer Gruppe führen musikalisch nicht stets zu unbefriedigenden Lösungen. Eine inspirierende Sozialsituation kann eine ästhetische Unerfahrenheit kompensieren.

Archetypisches

«Archetypisches Potenzial»: Je schneller und bewusster man die archetypische Verwandtschaft bestimmter musikalischer Ereignisse in der Freien Improvisation und in anderen, traditionellen musikalischen Stilen erkennt, desto beweglicher kann man in den unterschiedlichsten Spielsituationen handeln.

6 Didaktisches Instrumentarium

6.1 Vermittlungsarbeit an der Hochschule Luzern: Aktuelle Situation

An den meisten Musikhochschulen der Schweiz ist Improvisation seit mehreren Jahren Teil des Curriculums. Am Departement Musik der Hochschule Luzern gehört die Freie Improvisation seit 1989 zum Lehrangebot. Seit 1996 haben alle Bachelor-Studierenden diesen Kurs zu absolvieren, der bewusst in gemischten Gruppen durchgeführt wird, so dass dabei Studierende des Klassik- und des Jazz-Bereichs aufeinandertreffen. Vier bis fünf Kurse mit bis zu acht Teilnehmenden werden pro Semester durchgeführt. Im Anschluss können weiterführende Workshops während des Bachelor- oder Masterstudiums besucht werden. Die Ausschreibung des Bachelor-Basiskurses im Studienführer lautet:

«Den Schwerpunkt bildet in diesem Kurs das Spiel auf dem Hauptinstrument in kleinen Gruppen. Improvisierend und analysierend wird Fragestellungen nachgegangen: Wie entsteht Energie? Wie entsteht Form? Wie entsteht Qualität? Wie kann ich musikalisches «Material» entwickeln? Was kann Improvisation leisten, was nicht? Wichtiger Teil der Arbeit ist das Entwickeln und Erarbeiten eines individuellen Repertoires von «Materialien» und Spielmöglichkeiten in der Gruppe.»

Die Lernziele sind in der Kursausschreibung folgendermassen definiert:

- Die Studierenden haben ihre Wahrnehmungsfähigkeit gesteigert.
- Sie sind in der Lage, musikalische Prozesse zu steuern und zu gestalten.
- Ihre Fähigkeit, Verantwortung für das eigene musikalische Tun zu übernehmen, ist weiterentwickelt.
- Die Studierenden können Position beziehen gegenüber den gestalterischen Grundfragen («was – wann – wieso»).
- Sie verfügen über ein Repertoire von Materialien und Spielstrategien.
- Sie erleben eine Erhöhung der Konzentration und Wachheit.
- Sie verstehen Offenheit als (Spiel-)Haltung und haben ihre Kommunikationsfähigkeit gesteigert.
- Die höranalytische Kompetenz sowie der Zugang zu neuer und zeitgenössischer Musik werden erweitert.
- Die Erfahrung mit Freier Improvisation hat direkte Auswirkung auf das Spielverhalten im Jazz und in der klassischen Kammermusik.
- Die Studierenden können Qualität erkennen und benennen und sind sich des Konfliktes zwischen persönlichen Präferenzen und «objektivierbarer» Qualität in der Beurteilung von musikalischen Klangresultaten bewusst.

6.2 Arbeitsprinzip: Spielen, hören, diskutieren

Zentraler Inhalt des Unterrichts ist das gemeinsame Spiel ohne vorausgehende Vereinbarungen. Spielen bedeutet agieren, hören, interagieren. Falls das Gespielte aufgenommen wird, kann es (aus der zeitlichen Distanz von einer Woche) abgehört und im offenen Gespräch analysiert, beschrieben und

beurteilt werden. Das Gespräch ist der Ausgangspunkt für den Arbeitsprozess. Dieses Gespräch über die unterschiedlichsten Themen führt meist direkt zu Veränderungen in der Spielweise.

Als weitere wichtige Methode werden Übungen und Konzepte (vgl. Kapitel 6.3) eingesetzt. Diese behandeln bestimmte Aspekte des freien Spiels gesondert und schärfen die Wahrnehmung. Sie haben aber keine Rezeptfunktion, sind keine Spielvorlagen, sondern dienen im Allgemeinen viel mehr dazu, den direkten Zugang zu Aspekten der Wahrnehmung zu erleichtern. Die Dozierenden haben dafür zu sorgen, dass sich die Studierenden nach den Übungen von diesen wieder lösen.

Das Hören von verschiedenen Musikbeispielen aus Frei Improvisierter Musik und Zeitgenössischer Musik gehört zu diesem Arbeitsprozess wie letztlich das Abschlusskonzert mit allen Klassen eines Jahrgangs und die vergleichende Diskussion danach. Der gesamte Arbeitsprozess entwickelt sich ebenso offen wie die Musik in der gemeinsamen Improvisation. Es ist ein Prozess, der von den Studierenden ebenso stark mitgeprägt wird wie von den Dozierenden.

6.3 Lösungsansätze: Ansagen, Übungen, Konzepte und Einstiegsmodelle

Ansagen, Übungen und Konzepte sind Arbeitsinstrumente respektive Methoden im Unterricht der Freien Improvisation in Gruppen. Wie auch in anderen Schulungsbereichen geht es darum, in der Situation der Unterrichtsarbeit zu erkennen, welche Methode den Entwicklungsprozess optimal fördert. Die Entscheidung, eine bestimmte Ansage zu machen oder eine Übung einzusetzen oder gar an einem Konzept zu arbeiten, kann die leitende Lehrperson fällen. Dies kann oder soll in Absprache mit den Studierenden erfolgen oder kann sogar aus dem Kreis der Studierenden angeregt werden.

Ansagen³⁸

Die Ansage ist eine Vorbereitung zur Gruppenimprovisation, die das Prinzip Freie Improvisation nur minimal tangiert. Die Ansage ist mehr eine Beobachtungshilfe oder sie gibt einen Impuls zur Spielhaltung. Da kann bereits der Hinweis, auf die Spannung des eigenen Körpers zu achten oder verstärkt auf die Artikulation des einen oder anderen Instrumentes zu hören, genügen. Die richtige Ansage in richtigen Moment kann oft grosse Veränderung bewirken.

Übungen³⁹

Mit einer Übung wird auf einen bestimmten Aspekt oder Parameter des Gestaltens fokussiert. Eine Übung beschreibt eine Spielregel, welche einerseits eine Einschränkung des Spielraums bedeutet, gleichzeitig aber die präzise Beobachtung bestimmter musikalischer Gestaltungsmittel ermöglicht. Eine Übungsanweisung sollte klar und einfach sein, sodass die Übung selbst nicht <geübt> werden muss.

Mit dem Einsatz einer Übung folgt gleich auch die Frage, wie darauffolgend wieder Freie Improvisation erfolgt. Bestimmte Spielverhalten oder gemeinsame Gestaltungen können nach Übungsphasen auch in freien Spielphasen aufleuchten. Wichtig ist, dass den Studierenden bewusst wird, wie stark sie nun die Übungserfahrung oder -erkenntnis im Freien Spiel unmittelbar umsetzen wollen oder inwieweit sie gar von einer Übungsgewohnheit kurzfristig abhängig sind.

³⁸ Vgl. Liste mit Ansagen im Anhang.

³⁹ Vgl. Liste mit Übungen im Anhang.

Konzepte

Ähnlich wie die Übung regelt auch ein Konzept die Gestalt einer Musik, wobei dieses noch mehr darauf zielt, ein ganzes Stück auszuformen. Dies bedeutet meist, dass ein Konzept, welches möglicherweise komplexere Spielanweisungen beschreibt, auch ein differenziertes Ausarbeiten oder Proben verlangt. Die Arbeit an einem Konzept kann eine ganze Lektion beanspruchen, soll sie möglicherweise auch. Die Erfahrung zeigt, dass Konzepte oft zu wenig differenziert ausgearbeitet werden, dass man der Reifung zu wenig Zeit gibt. Dies kann man auch mit der Interpretationsarbeit einer Komposition vergleichen. Ein Konzept sollte derart verinnerlicht sein, dass die Spielweise so frei und selbstverständlich ist, wie wenn sie quasi frei improvisiert wäre.

Einstiegsmodelle⁴⁰

Die konkrete Beschreibung einer Unterrichtssituation ist ein zugleich spannender wie sensibler Teil unserer Forschungsarbeit. Das zeigt sich ganz stark in der Dokumentation der ersten Unterrichtssequenzen. Hier bereits fällt auf, dass bei der einen Gruppe im Fach Freie Improvisation entsprechend konsequent eingestiegen wird. Man lässt ohne irgendwelche vorausgehende Tipps und Anweisungen spielen, mit der Folge, dass jegliche nur denkbare Reaktion, Fragestellung oder Problematik zutage tritt und so die Komplexität sowohl des musikalischen Objektes wie der Vorgehensweise im Unterricht unmittelbar im Raume stehen. Demgegenüber stehen andere Einstiegsszenarien, die durch das Setzen von bestimmten Übungen oder Spielstrategien (vgl. Globokar 1994:67) bereits zu Beginn sehr fokussiert auf zentrale ästhetische Aspekte hinsteuern. Die Beschreibungen des Einstiegs mit einer Studierendengruppe (vgl. Kapitel 10.3: *Einstiegsmodelle von sechs Dozierenden*) zeigen auf Antrieb die Vielfältigkeit des Forschungsgegenstandes *Vermittlung der Freien Improvisation* auf.

6.4 Arbeitselemente: Spielverhalten als Folge von Entscheidungssituationen

Die im Abschnitt *Beobachtungen, Fragen, Probleme* (Kapitel 5.4) beschriebenen Fragen, Unsicherheiten und Überforderungen können einerseits mit Übungen angegangen werden, andererseits durch bestimmte «Ansagen», die sich aus analytischen Gesprächen mit den Studierenden ergeben. Pragmatische Arbeitselemente helfen, sich in dieser neuen Situation schnell orientieren zu lernen. Es geht um die Bewusstwerdung bestimmter Spielverhalten oder, genauer gesagt, Entscheidungsverhalten. Es geht gleichwohl auch um ästhetische Erfahrungswerte, aufgrund derer Beurteilungs- und Gestaltungskriterien entstehen. Die meisten dieser Erfahrungswerte wurzeln in musikalischen Archetypen.

Entscheidungsstruktur

Eine denkbare Entscheidungsstruktur kann den Studierenden helfen, sich im Rahmen eines Klangprozesses zu orientieren und Entscheide zu fällen. Die Struktur zeigt eine Auswahl möglicher Entscheidungskriterien zu verschiedenen Aspekten innerhalb eines Klangprozesses auf. Die hier aufgelisteten Entscheidungsmomente könnten durchaus in einer ganz anderen Reihenfolge aufgeführt sein.

- Etwas spielen/nicht spielen (nicht spielen als gleichwertige Entscheidung)
- «Material» wählen (Geräusch/Ton/Figur/Geste) und eine musikalische respektive soziale Position einnehmen (begleiten/unterstützen/infrage stellen/stören/solieren)
- «Material» in einem oder mehreren Parametern bewahren/verändern/entwickeln und/oder eine musikalische respektive soziale Position beibehalten/wechseln
- Allgemeine musikalische Veränderungsrichtungen der Mitspielenden erkennen und diese unterstützen/unterwandern/brechen

⁴⁰ Vgl. Beschreibungen der Einstiegslektionen im Anhang.

- Impulse der Mitspielenden aufnehmen und diese benützen für Wechsel in <Material> und/oder Position
- <Material>-Impulse der Anderen ignorieren/verwenden/dagegenspielen und weiterentwickeln/unterwandern
- <Material> von mir/von anderen wiederholen

6.5 Bewertung (der Klangresultate)

6.5.1 Musikalische Qualitätskriterien

Die Beurteilung von Qualität, in unserem Fall von musikalischer Qualität durch Kriterien, ist eng verbunden mit unserer Wahrnehmung. Die Wahrnehmung stellt Beziehungen zur dinglichen, immateriellen und personalen Umwelt her. Wahrnehmung schliesst sinnliche (also auditive, visuelle, taktile und kinästhetische) Reizaufnahme, körperliche und gedankliche Verarbeitung, Erkennung und sprachliche oder motorische Reaktion ein. Sie basiert auf psycho-akustischen, psychologischen und neurobiologischen, auf motorischen und neuromuskulären, auf kulturhistorischen sowie auf individuellen Voraussetzungen (wie sie in Kapitel 4 für die *Grundlagen der Freien Improvisation* beschrieben wurden).

Bewertung von Musik

All diese Voraussetzungen enthalten Elemente, die eine Matrix bilden, von der fortlaufend Bewertungen von gehörten (und allenfalls selbst gespielten) Klangereignissen ausgehen. Bewertungen beeinflussen wiederum unser Spiel oder bauen bestimmte Erwartungshaltungen auf, aufgrund derer wiederum beurteilt wird. Grundsätzlich gelten auch für frei improvisierte Musik die gleichen Beurteilungskriterien wie für (Kunst-)Musik überhaupt. Im Unterschied zur Beurteilung von Komposition geschieht die qualitative Beurteilung improvisierter Musik nur beim Hören. Eine analysierbare Partitur fehlt ebenso wie Absicht oder Struktur erhellende Skizzen.

Die Beurteilung von Klangergebnissen der Freien Improvisation bewegt sich im Spannungsverhältnis zwischen der individuellen Beurteilung und der Annäherung an Qualitätskriterien, welche weitgehend auf der Erfahrung mit kollektiven Kriterien beruhen. In den verschiedensten Kulturkreisen gibt es ein kollektives musikalisches Erbe oder Geschichtsverständnis.

Damit ist das komplexe Feld der Musikbewertung abgesteckt und gezeigt, welche umfassende Untersuchungen und Reflexionen damit verbunden sind. Daher werden Musikbewertungen pragmatisch und in einer im Musikbereich geläufigen Sprache vorgenommen. Sie schliesst Wissen aus der Analyse, Ästhetik und Psychologie der Musik ein. Für die Bewertung von Freier Improvisation scheinen uns die Kriterien Intensität, Authentizität/Originalität und musikalische Gestalt von besonderer Bedeutung.

- a) Intensität
 - Das klangliche Ergebnis ist Resultat eines wahrnehmbaren Gestaltungswillens.
 - Der Ausdruck des Spiels lässt eine wache Kommunikation vermuten.
 - Das Klangergebnis ist zugleich Ausdruck verschiedener Energielevels.
- b) Authentizität/Originalität
 - Klangforschung und Erfindung als Spielhaltung führen zu originellen musikalischen Ergebnissen.
 - Die Originalität der Einfälle ist Ergebnis eines wachen Bezugs zur Gruppe und zum momentanen Klangergebnis.

- c) Musikalische Gestalt (Auswahl von Grundkriterien)
- Die Musik zeichnet sich durch eine verbindliche und spannungsvolle Gestalt aus.
 - Die Musik ist Ausdruck von Risikobereitschaft.
 - Die Aussagedichte einzelner Spieler stimmt im Verhältnis zum Satzgeschehen.
 - Dichte und Transparenz werden bewusst gewählt.
 - Der Formverlauf der Musik entwickelt sich konsequent aus dem gewählten Spielmaterial heraus.
 - Der Verlauf des Stücks ist gut nachvollziehbar und lässt gleichzeitig genug Überraschungsraum zu.
 - Stilistische oder idiomatische Bezugsmomente werden nicht zum Selbstläufer, sondern bleiben Gegenstand der freien Gestaltung.
 - Die Musik dreht nicht nur im persönlichen (oder gar privaten) Ausdruckskreis, sondern entwickelt eine allgemeingültige kommunikative Kraft.
 - Die Klangergebnisse bauen nebst originellen und einmaligen Momenten auf Archetypen, gehen mit diesen allerdings kreativ und flexibel um.

6.5.2 Pädagogische Qualitätskriterien

Wir haben zu diesem Unterkapitel einige Thesen formuliert, die wir im Folgenden erläutern.

- 1) Die Beschreibung der Qualität der Vermittlung respektive der Kompetenz der Vermittelnden im Fach Freien Improvisation geht von der didaktischen Idee aus, dass die Prozessarbeit mit einer Gruppe im weitesten Sinne auch die Form einer Freien Improvisation hat.

Wenn die Prozessarbeit nach dem Formprinzip der Freien Improvisation erfolgen soll, kann weder ein konkretes musikalisches Ziel oder Produkt noch ein definierter Arbeitsplan beschrieben werden. So werden Arbeitsform und Arbeitsverlauf durch die Gruppe geprägt. Wie im musikalischen Spiel unterliegt auch die Form der Zusammenarbeit dem demokratischen Prinzip. Dieses schliesst selbstverständlich mit ein, dass der Erfahrungshintergrund und die soziale Kompetenz der Mitwirkenden sowohl die musikalische Qualität als auch die Qualität des Arbeitsprozesses prägen. Dies gilt im speziellen Mass auch für die Lehrperson, die herausgefordert ist, trotz grosser Spiel- und Unterrichtserfahrung dem Verlauf und dem Tempo des Entwicklungsprozesses der Gruppe gerecht zu werden. Die Lehrperson verfügt über einen Methodenkatalog (siehe unten), den sie im Einvernehmen mit den Studierenden einsetzt. Dieser Ansatz der Vermittlung steht in einem gewissen Widerspruch zu den Anforderungen, die Musikhochschulen an Unterrichtsmodule stellen (beispielsweise vordefinierte Lernziele).

- 2) Die Philosophie der Freien Improvisation, die davon ausgeht, ohne vorausgehende Vereinbarungen Musik zu machen, führt zum Anspruch, dass bei der Vermittlung eine gute Balance zwischen dem Erreichen von qualitativ hochwertigen musikalischen Ergebnissen und der entwickelten Erfahrung jeglicher Aspekte der Improvisation angestrebt wird. Bei dieser These sind die musikalische Qualität sowie weitere Erfahrungen in der Praxis der Freien Gruppenimprovisation angesprochen.

Erfahrungen mit Freier Improvisation sind so vielfältig wie Erfahrungen im täglichen Leben überhaupt. Die musikalische Qualität beim radikalen Produktionsprozess der Freien Improvisation ist immer identisch mit der musikalischen Identität der Gruppe. Eine Improvisation steht daher immer im Spannungsverhältnis zwischen den ästhetischen Erfahrungen und Erwartungen und dem Resultat im Hier und Jetzt. Dies gilt sowohl für die Studierenden wie für

die Lehrperson, deren Anliegen es sein muss, dieses Spannungsverhältnis aufzuzeigen und Hilfe zu bieten, dieses Spannungsverhältnis als prozessfördernden Aspekt zu verstehen.

In diesem Zusammenhang kann nicht nur das reine, hörbare musikalische Ergebnis Gegenstand der Reflexion und des Arbeitsprozesses sein. Im Kontext von Freier Improvisation kommen Erfahrungen hinzu. Das sind die erwähnten Fragen und Probleme beim Spiel wie beispielsweise «allgemeine Spielunsicherheit», «Erfindungsstress», «Entscheidungen bezüglich der eigenen Rollenfunktion», «Orientierungsprobleme im musikalischen Verlauf» bis hin zu Grundfragen bezüglich Zufall, «Material», Ästhetik, Kommunikation etc.

Es muss die Aufgabe der Lehrperson sein, eine gute, der jeweiligen Gruppe entsprechende Balance zu schaffen zwischen dem Fördern und Fordern von musikalischer Qualität einerseits und der Bildung eines offenen musikalisch-sozialen Forschungsraums andererseits; in diesem Raum kann jeder Umweg, jeder Einbruch, jede Stagnation als fruchtbar für den gruppenimmanenten Entwicklungsprozess verstanden werden. Aus diesen scheinbar gegensätzlichen Ansprüchen entstehen letztlich gelungene Freie Improvisationen.

- 3) Der Dozent/die Dozentin setzt seine/ihre musikalische und musikpädagogische Erfahrung ein. Er/sie nutzt deren inspirierendes Potenzial und motiviert dadurch und im interaktiven Dialog mit den Studierenden zu einem interessierten musikalischen Forschen.

So wie die einzelnen Mitwirkenden einer Gruppe den ganzen Prozess prägen, tut dies die Lehrperson. Sie muss sich bewusst sein, dass sie bei aller Bemühung nicht neutral sein kann. Das heisst, dass ihre musikalische Präferenz immer mit im Spiel ist, im Gespräch, in der Form von Fragestellungen oder Formulierung von Thesen, in der Wahl einer ganz bestimmten Spielansage oder bei der Arbeit mit einer Übung. Wichtig dabei ist, dass die Lehrperson transparent macht, dass ihre Präferenz eine von vielen möglichen ist, dass also Wunsch, Meinung und Urteil der Studierenden daneben einen gleichberechtigten Platz haben.

Bei der Vermittlung der Freien Improvisation ist nicht nur die musikalische Präferenz der Lehrperson prägend, sondern ebenso die Art und Weise, wie sie der Gruppe, den einzelnen Mitwirkenden begegnet, wie sie die Gespräche moderiert, wie sie Inhalt und Verlauf der Gespräche geschehen lässt. Auch geht es um die Art und Weise, wie sie den Prozess begleitet, wie sie zum erneuten Spiel, zur erneuten Reflexion motiviert, wie sie die Studierenden in ihrem Selbstbewusstsein unterstützt; wie sie den Mitwirkenden das Gefühl vermitteln kann, dass es wirklich um sie und ihre Musik geht.

- 4) Der Dozent/die Dozentin ist fähig, die Wahrnehmung und das Bewusstsein für die Komplexität der Freien Improvisation und für die Entscheidungsverantwortung zu steigern.

Der Vorgang der Freien Gruppenimprovisation gleicht einem komplexen System, welches die permanente Wechselwirkung aller Komponenten aufzeigt, wie wir sie in der Natur oder in sozialen Systemen annehmen. Es gibt empirische Aussagen zur Prozessarbeit wie die, dass sich im Verlauf der Festigung einer Gruppe eine musikalische Identität herausbildet, oder dass auch die frei improvisierte Musik gewisse Archetypen aufscheinen lässt.

Die Lehrperson muss die Komplexität der Freien Improvisation aufzeigen und gleichzeitig das Bewusstsein stärken, dass jegliche Charakteristik, dass jegliche Qualität von der agierenden Gruppe abhängt.

Das Gefühl für Verantwortung kann man entwickeln, wenn man übt, sie zu tragen. Das heisst, dass es der Lehrperson gelingen muss, den Studierenden die Verantwortung für ihr Spiel und dessen Verarbeitung voll und ganz zu übergeben, und wo es angesagt ist, beratend zu wirken.

- 5) Der Dozent/die Dozentin ist fähig, zur Reflexion über musikalische Ereignisse zu motivieren und erreicht dies auf eine situationsbezogene und flexible Weise.

Die Beschäftigung mit Freier Improvisation (wie allgemein mit Musik oder Kunst) bedeutet gleichzeitig immer auch Auseinandersetzung mit ihr. Ein Nachdenken über Musik, über Wahrnehmung, Kommunikation etc. findet statt, bevor es in Worte gefasst wird. Je bewusster dieses Nachdenken geschieht, umso mehr drängt sich sprachliche Mitteilung auf.

Es ist – zumindest im Sinne der Ausbildung – die Aufgabe der Lehrperson, das Denken und Sprechen über die gespielte Musik respektive über die Erfahrung mit Freier Improvisation zu fördern. Zudem ist es die Aufgabe der Lehrperson, über die Sprache selber nachzudenken.

Diese Förderung findet am effektivsten statt, wenn die Studierenden aus eigenem Anlass heraus das Gespräch respektive dessen Inhalt und Verlauf suchen und bestimmen. Die Lehrperson muss dann nicht mehr tun als: die Notwendigkeit bestätigen, die Aufmerksamkeit richten, die Konzentration des Gesprächs beobachten, mögliche Fragen oder Probleme auffangen und deren Klärung angehen oder in Aussicht stellen.

Die Erfahrung der Lehrperson lässt sie selbstverständlich die Verantwortung wahrnehmen, Impulse zu Inhalt und Richtung des Gesprächs zu geben. Sowohl ihre musikalische Erfahrung wie ihre Vermittlungserfahrung lassen sie typische oder atypische Prozessverläufe beobachten. Es ist dann ihr Vermittlungsgeschick, Erfahrungswerte als interessanten Bezugspunkt einzubringen, um ihn als horizonterweiternden Vergleich zur Diskussion zu stellen.

Die Reflexion von Sachverhalten, von musikalischen und sozialen Erfahrungen erhält eine besondere Vertiefung, wenn sie im interaktiven Gespräch geschieht, wenn sich Meinungen bestätigen oder widersprechen, wenn der Diskurs inspirierend ist und so ähnlich wie beim Freien Spiel auch das Potenzial als komplexes System wahr.

- 6) Der Dozent/die Dozentin ist fähig, die Ideen und Anregungen der Studierenden in konstruktiver und effizienter Weise in den Arbeitsprozess zu integrieren.

Nebst der Ebene der sprachlichen Reflexion gibt es selbstverständlich auch die Anregung zu Ideen und Formen des improvisierenden Zusammenspiels durch die Studierenden. Auch von ihnen können und sollen bestimmte Ansagen, Übungen und Konzepte einfließen. Es ist dann die Aufgabe der Lehrperson, diese Ideen optimal ein- oder umzusetzen und sie in einer den Gesamtprozess fördernden Relation zu verstehen.

Die Arbeit an der Umsetzung einer Übung oder eines Konzepts bedarf der Zeit und der Geduld und ist dann besonders lohnend, wenn die dabei gewonnenen Erfahrungen beim Zurückkommen zur Freien Improvisation befruchtend wirken. Eine solche, am Kern der Sache ausgelöste (intrinsische) Arbeitsmotivation birgt am meisten Lerneffizienz und Nachhaltigkeit. Eine in dieser Art komplexe und prozessartige Arbeit ist als künstlerische Forschung zu bezeichnen – als Forschung, deren Form in adäquater Weise dem Inhalt entspricht.

- 7) Die Lehrperson ist fähig, Methoden einzusetzen, um die musikalische Qualität zu steigern.

Die Methoden der Vermittlung sind bereits mehrfach genannt. An dieser Stelle sei der offene, transparente Gebrauch verschiedener Methoden als Arbeitsinstrumente hervorzuheben. Es ist – im Sinne der Entsprechung von Inhalt und Form in diesem Fach – angebracht, dass die Studierenden an den Fragen oder den Problemen der Vermittlung von Freier Improvisation teilhaben. Die Radikalität des Gegenstandes und die entsprechende Konsequenz in der Vermittlungsform verlangt dies, was wiederum sowohl die Bildung musikalischer Identität wie auch die Autonomie des Denkens fördert.

6.6 Synthese: Materialzirkel

Am Begriff **Material** möchten wir exemplarisch aufzeigen, wie wir uns eine systematische Behandlung von Begrifflichkeiten im Zusammenhang mit der Vermittlung Freier Improvisation vorstellen.

Material in der Geschichte der Kompositionsanalyse

Im kompositorischen Prozess können verschiedene Aspekte der Musik (Ton, Motiv, Phrase, Textur, Form) als **Material** bezeichnet werden, da sie jederzeit behandelt oder verändert werden können. Da die Produktionsbedingungen bei der Freien Improvisation in einigen Punkten anders sind, muss der Materialbegriff für sich betrachtet werden.

Die Entscheidungsprozesse finden während des Spielens statt und sind, wenn sie einmal stattgefunden haben, nicht mehr rückgängig zu machen. So ist vor allem die Form als Ganzes nicht gestaltbar, sondern sie entsteht. Erst mit dem letzten gespielten Ton ist die Formgestaltung zu Ende. Dann ist auch die entstandene Form nicht mehr zu ändern.

Material in der Freien Improvisation

Die musikalische Praxis und im Spezifischen die Vermittlungspraxis an der Hochschule beschränkt nun also den Materialbegriff. Mit **Material** ist die eröffnende Spielidee oder die Reaktion auf die bereits in Gang gekommene Aktion des einzelnen Mitspielenden gemeint. Es sind einzelne, überschaubare musikalische Impulse wie Ton, Geräusch, Motiv etc. beim Eintritt in den gemeinsamen interaktiven Spielraum.

Charakterisierung eines Materials (Objekt)

Grundsätzlich besteht gestaltbares **Material** aus Ereignissen (Ton-Geräusch) und Pausen. Die fünf musikalischen Parameter Tonhöhe, Tondauer, Artikulation, Klangfarbe und Dynamik sind Aspekte der Gestaltung, Analyse respektive der Charakterisierung eines musikalischen Objektes. Denis Smalley (2004:178) nennt diese meist kurzen musikalischen Figuren «Gesten-Einheit», welche traditionellerweise als «Noten» (oder Ereignisse) bezeichnet werden. In der traditionellen abendländischen Musik hat eine einzelne Note noch keine spezifische musikalische Identität.

Dies ändert sich in der Musik des 20. Jahrhunderts und infolgedessen eben auch im Kontext der Improvisation. Bei der Materialbezeichnung im Bereich der Freien Improvisation sind nebst **Ton** und **Geräusch** auch die Begriffe **Motiv**, **Figur** oder **Geste** üblich. Da sich die Reflexion einer gespielten Improvisation oft mit dem Beginn eines Stückes respektive mit dem Einstieg des einzelnen Spielers befasst, wird der Begriff **Material** auch mit **Ausgangs-** oder **Kernmaterial** präzisiert. Die Beschreibung des Beginns einer Musik ist auch in der komponierten Musik ein wesentlicher Analyseaspekt.

Die Charakterisierung des **Materials** steht bei der Freien Improvisation immer in Relation zur Individualität des Spielers, zu den technischen Möglichkeiten auf seinem Instrument, zur persönlichen Cha-

rakteristik (persönlicher Dialekt) seiner Spielweise, zu seiner Tagesverfassung, zur momentanen körperlichen und mentalen Präsenz und zu seiner Absicht im Moment des musikalischen Verlaufs. Dieser ganzheitliche Zusammenhang ist bei der Entstehung einer Komposition nicht so evident, obwohl solistisches Spielmaterial sehr wohl einer Musikerpersönlichkeit zugeschrieben wird, was in der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhundert bedeutender geworden ist. Die oben genannten Zusammenhänge spielen bei der Interpretation einer Komposition eine wiederum grössere Rolle, bei der man Vergleiche mit der Improvisation machen kann.

6.6.1 Probleme und Fragen bei der Vermittlung

Im Folgenden sind anhand des Materialbegriffes ein paar Probleme respektive Fragen beschrieben, die sich bei Improvisationsgruppen im Rahmen der Musikausbildung oft ergeben. Die zu den Problemen angefügten «Ansagen», «Übungen» und «Konzepte» sind mögliche Unterrichtsinstrumente, die das reflektierende Gespräch (inklusive musikalischer Analyse) ergänzen und der Erweiterung der Wahrnehmung diesen Aspekten gegenüber dienen sollen.

1) Der musikalischen Gestalt und Wirkung von «Material», vor allem von einfachem oder rudimentärem «Material» wird zu wenig Beachtung geschenkt.

Bei unerfahrenen Studenten liegt der Grund bei der primären Beschäftigung mit sich und dem eigenen Spiel, mit der Beschäftigung des grundsätzlichen (Er-)Findens von Spielmaterial. Dieses «Material» ist oft viel zu komplex, um von den Mitspielern gelesen werden zu können; zudem behindert die zu hohe Komplexität dieses «Materials» ein gemeinsames, adäquates Entwickeln und Gestalten desselben.

Folgende Ansagen, Übungen oder Konzepte haben zum Ziel, mit reduziertem «Material» zu spielen, die Gestalt und Wirkung von Details hervorzuheben und das Zusammenwirken der Spielmaterialien der Mitwirkenden durchsichtiger und somit besser wahrnehmbar zu machen.

Ansagen

- a) Beachtet Gestalt und Wirkung aller Ausgangsideen oder «Materialien» aktiver.
- b) Versucht, ein gutes Verhältnis zwischen der Konzentration auf eure eigenen Spielideen und der Beobachtung des gemeinsamen Klangraums herzustellen.

Übungen

- c) Spielt mit reduziertem «Material», mit einem oder wenigen Tönen respektive Geräuschen.
- d) Spielt mit einfachem, reduziertem «Material» und verwendet dieses so, dass ihr gleichzeitig nach wie vor gut hören könnt, was andere tun.

Konzepte

- a) Ein Stück soll eine halbe Minute dauern. Jeder Spieler spielt in dieser Zeit nur einmal einen kurzen Ton, Klang respektive Geräusch.
- b) Spielt eine Reihe von kurzen, formal geschlossenen Stücken und verwendet in jedem dieser einzelnen Stücke jeweils nur einmal einen Ton respektive ein Geräusch oder einen Klang. Dieser kann kurz oder gedehnt sein.

2) Tonhöhe und Tondauer haben bei der Materialwahl nach wie vor erste Priorität.

Das hängt gerade bei Klassik-Studierenden mit ihren Erfahrungen in der primär komponierten Musik zusammen, bei der sie meist zuerst einmal die richtigen Töne zur richtigen Zeit (im vorgegebenen Tempo) spielen müssen, um sich danach den drei weiteren Parametern der Interpretation widmen zu

können. Meistens liegt deshalb die Erfindung im Bereich der Tonhöhengestaltung. Mangels Erfahrung von (parametrischen) Gestaltungsmöglichkeiten wird laufend neues <Material> erfunden.

Folgende Ansagen, Übungen oder Konzepte haben zum Ziel, bei der Entwicklung von Ausgangsmaterial den Aspekten Artikulation, Klangfarbe und Dynamik mehr Beachtung zu schenken.

Ansagen

- a) Hört nicht nur auf Tonhöhe und Rhythmus, hört auch auf die Artikulation der Töne, auf die Klangbildung bei deinem und den anderen Instrumenten.
- b) Hört auf das Zusammenwirken von unterschiedlichen Klangfarben und Artikulationen und entdeckt dabei die Vielfalt der Details.

Übungen

- a) Spielt mit reduziertem <Material>, mit einem oder wenigen Tönen, Geräuschen, und konzentriert euch mehr auf die Aspekte der Klangfarbe, Artikulation und Dynamik.
- b) Versucht, die Ebenen der Klangfarbe, Artikulation und Dynamik eures <Materials> aus einer körperlichen Präsenz heraus zu spielen.
- c) Verwendet bei der Entwicklung eures Ausgangsmaterials vorerst mehr die Veränderung auf den Ebenen der Klangfarbe, Artikulation und Dynamik.

Konzepte

- a) Ein Stück besteht aus je einem Ausgangsmaterial (Ton, Geräusch, Motiv) jedes Mitspielers, das er, wenn überhaupt, nur mit den Aspekten Klangfarbe, Artikulation und Dynamik variiert.

3) Je grösser der Geräusch-Anteil beim Spiel-<Material> ist, desto mehr verliert es an Bedeutung.

Wenn die Erfahrung mit zeitgenössischer Musik oder mit experimentellem Jazz weitgehend fehlt, sind die Studierenden wenig gewohnt, die Geräuschebene ihres Instrumentalspiels besonders zu betonen oder ihr eine besondere Bedeutung beizumessen.

Folgende Ansagen, Übungen oder Konzepte haben zum Ziel, stärker auf die Geräuschebene des Instrumentalspiels zu fokussieren. Bei diesen Anwendungen tritt die Tonhöhenfrage in den Hintergrund zugunsten der Artikulation, der Klangfarbe und ungewohnten Spieltechniken auf dem Instrument. Sie führen oft zur Erfahrung, dass die Interaktion respektive die Kommunikation eine unmittelbare sein kann. Denn gerade bei nicht erfahrenen Studierenden hemmen die Fragen von Tonhöhen, Intervallen und Akkorden oft ein freies Spielen.

Ansagen

- a) Beachtet beim Spielmaterial den Anteil der ungewohnteren Klänge und Geräusche.
- b) Versucht, den ungewohnten Klängen und Geräuschen die gleiche Aufmerksamkeit zu schenken wie den <normal> gespielten <Materialien>.

Übungen

- a) Versucht, bei eurem Spiel ungewohnte Klänge und Geräusche zu integrieren.
- b) Wendet beim Variieren mit ungewohnteren Klängen und Geräuschen die Aspekte Artikulation, Klangfarbe und Dynamik an.

Konzepte

- a) Spielt ein Stück ausschliesslich mit ungewohnten Klängen und Geräuschen.

- b) Spielt ein Stück, bei dem die ungewohnten Klänge und Geräusche eine primäre und konventionell gespielte Töne eine sekundäre Rolle spielen.

4) Wenig Bewusstsein und Erfahrung mit der Wahrnehmung der Gestalt und Wirkung von Ausgangsmaterial und der damit zusammenhängenden Erwartung an die Stückentwicklung.

In diesem Fall geht es darum, die Charakteristik oder die Beschaffenheit eines (Ausgangs-)Materials in allen Parametern zu erfassen und dessen Entwicklungspotenzial abzuschätzen. Es gibt Basismaterial, das in sich nicht zwingend eine aufbauende und verdichtende Entwicklung des Stücks impliziert. Studierende haben unbewusst meist die Erwartung oder Vorstellung, dass sich jedes Stück verdichten und zu einem Höhepunkt streben muss.

Folgende Ansagen, Übungen oder Konzepte haben zum Ziel, das Bewusstsein für die Beschaffenheit von Spielmaterial zu steigern. Dies geschieht in der nachträglichen Analyse einer gespielten Improvisation. Die Wahrnehmungsfähigkeit soll sich durch Übung auch in der Höranalyse während des Spielens steigern. Gleichzeitig sollte diese Beschäftigung nicht so stark gewichtet werden, dass das spontane Spiel blockiert ist.

Ansagen

- a) Beachtet die Beschaffenheit eures Spielmaterials.
- b) Beachtet das Entwicklungspotenzial eures Spielmaterials.

Übungen

- a) Erprobt unterschiedliches Spielmaterial in Bezug auf das Tempo der Veränderung.
- b) Beachtet beim Entwickeln eines Stücks die Dichte der Veränderung eures Spielmaterials in Bezug auf die Bewegung (Veränderung) der «Materialien» der Mitspieler.

Konzepte

- a) Spielt ein Stück, das klar Verdichtung und dynamische Steigerung anstrebt und wählt entsprechend geeignetes Spielmaterial.
- b) Spielt mit entsprechend geeignetem Spielmaterial ein eher statisches Stück, das keine starke Entwicklung anstrebt. Das Stück kann und soll alle möglichen musikalischen Charakteristika aufweisen.

6.6.2 Arbeitsziele zum Thema Material⁴¹

Übergeordnetes Arbeitsziel bei der Vermittlung der Freien Improvisation ist die Bewusstwerdung von musikalischen und sozialen Vorgängen. Bei der Generierung und Anwendung von musikalischem «Material» stehen folgende konkrete Arbeitsziele im Fokus:

- Die Bewusstwerdung, wie vielfältig die Gestaltungsmöglichkeiten eines «Materials» sind.
- Erfahrung und Erkenntnis, dass kleinste Veränderungen eines «Materials» – minimale Abweichung nur in einem der fünf Parameter – die musikalische Gestalt und deren Wirkung bereits stark verändern können.

⁴¹ Vgl. Gespräch zum Thema «Material» zwischen Christoph Baumann, Urban Mäder und Thomas Meyer (2011:44).

- Die Wahrnehmung für klangliche und rhythmische Bezüge sowie für die kommunikative Informationsdichte, wenn einfaches <Material> (kurz und prägnant in der Erscheinung) aufeinandertrifft.
- Bewusstsein für die Funktion von Ansagen, Übungen und Konzepten als Arbeitsinstrumente und die Bemühung, sich von diesen wieder zu lösen.

7 Kritisches Glossar

7.1 Einleitung

Die Diskussionen im Team der Improvisationsdozenten/-innen haben gezeigt, dass die musikalischen und musiktheoretischen Begriffe im Unterricht keineswegs einheitlich verwendet werden. Vor allem schwirren traditionelle, aus der Geschichte der komponierten Musik übernommene Begriffe umher und werden oft unreflektiert in die Vermittlung Freier Improvisation eingebracht. Das kritische Glossar, das wir in diesem Kapitel ansatzweise aufzeigen, soll erste Klärungsansätze zur Diskussion stellen. Dabei geht es weniger darum, ein begriffsgeschichtliches <Musiklexikon> zu verfassen, vielmehr darum, den Gebrauch einzelner Begriffe in der Vermittlungspraxis zu diskutieren, gemeinsame Verständnisse zu finden und damit ein Vokabular für die praktischen Bedürfnisse der Freien Improvisation bzw. des Unterrichts zu erstellen.

Ausgegangen wird dabei von der Wandelbarkeit, vom situativ unterschiedlichen Gebrauch und letztlich einer gewissen Unschärfe von Begrifflichkeiten. Zweck des Glossars ist denn auch nicht eine Normierung, sondern ein praxisbezogener Reflexionsinput. Denn die verbalisierte, in Gruppen geführte Reflexion mit dem eigenen musikalischen Handeln ist für dessen Verständnis von grosser Bedeutung. Die Auseinandersetzung mit der zumindest in Teilaspekten unterschiedlichen Anwendung von Begriffen wie <Material>, <Form> oder <Dichte> in der Kompositionsanalyse und in der Freien Improvisation kann unbewusste musikalische Verhaltens- und Beurteilungsgewohnheiten aufdecken und relativieren. Erstarrte Mechanismen werden hinterfragt. Horizonte erweitert. Daher ist auch dieses Glossar selbstredend flexibel und provisorisch. Sobald Mechanismen aufgebrochen und Grenzen überschritten werden, braucht es neue Begriffsverständnisse und neue Begriffe.

7.2 Eine vorläufige Begriffsliste

In einer ersten Phase wurden Begriffe gesammelt, die sich als klärungsbedürftig gezeigt haben. Es entstand eine ziemlich lange Liste, deren hervorgehobene Begriffe im Anschluss eingehender erörtert wurden (Kapitel 7.3.):

A-C

Anweisung; Archetypus; Aleatorik; Ausdruck; Authentizität; Conduction/Conducting (Soundpainting); Clichee (musikalisch)

D-F

Dichte (Ereignis-, Wirkungs-, Gehalts-Dichte); Elektronik; Emotion; Energie, Energieverlauf; Entwicklung; Ereignis; Fehler; Flüchtigkeit; **Form** (UM); Free Jazz; Freiheit; Funktion (in der Freien Improvisation), musikalisch, sozial (Rolle)

G-J

Gebundene Improvisation; Geschlossene Form; Geste; Gestalt; Gestalttheorie; Haltung; Harmonik; Herausforderung; Herkunft; Historizität; **Hyperinstrument** (CB); Identität; Idiorhythmie; Imitation;

Improvisation – frei, gebunden, nichtidiomatisch; Instant Composing; Intensität (Dynamik, Dichte, Energie etc.); Interpretation; Intuition; Jam

K-M

Kairos (der Entscheidungsmoment etc.); Kollektiv; Komplexität; Konkurrenz; Kontinuum; **Konzept** (CB); Linie (Melodik, Kontrapunkt etc.); Magie (Definition Duden/Definition Freud/Renner); **Material (Basis-, Kern- und Ausgangsmaterial)** (UM); Melodie; Modalität; **Motiv** (UM)

N-P

Nicht Idiomatische Improvisation; Notation (Klangresultat, Ausführung, Struktur); Offene Form; Offenes Kunstwerk; Originalität; **Parameter** (TM); Personalstil; Perzeption; Phrasierung; Polymetrik; Polyrythmik; Publikum; Puls

Q-T

Raum (Musikalisch/Stimmung/Pause/Ort/Architektur); Reduktion; Reihung/Reihungsform; Rezeption; Richtung; Rhythmus, auch pulsbezogen (Metrum/Takt/Tempo); Selbsterfahrung; Solo; Spannung/Entspannung; Struktur; Stück; Text (Vokalmusik); Textur (u.a. Klanggewebe, Harmonik etc.); Time (Rhythmus, Puls etc.); Ton/Geräusch; Trance/Flow;

U-Z

Übung (CB); Urheberschaft/Geistiges Eigentum; Vermittlung; Vokalmusik (textgebundene Musik); Warencharakter /Reproduzierbarkeit; Werk; Wiederholung; Working Bands; Zeit; Zeitfluss (durch alle, durch einen Solisten, durch 1 Dirigenten etc.); Zeitvorstellungen (gerichtet, zyklisch, kreisförmig); Zentraltonigkeit (Tonalität, Modalität, Bitonalität etc.); Zufall

7.3 Glossarbegriffe

Sieben Begriffe aus unserer Liste haben wir für eine erste Klärung ausgewählt, die allerdings heterogene Verwendungen und damit auch unterschiedliche Möglichkeiten der Arbeitsweise aufzeigen.

7.3.1 Form

Im *Herkunftswörterbuch* (Dudenredaktion 1997:200) sind zum Begriff ‚Form‘ die drei Bedeutungen «äussere Gestalt oder Umriss» (Grundbedeutung), «Muster, Modell» (Herstellung einer Form) und «Art und Weise» (Funktion, Gepräge) hervorgehoben. Auch in der Musik ist der Begriff ‚Form‘ mehrdeutig. Dabei lassen sich zwei Aspekte unterscheiden. ‚Form‘ kann primär als Beschreibung für die Gestalt eines musikalischen Werks verstanden werden und entspricht dementsprechend den in der sogenannten Formenlehre üblichen Begriffen wie Fuge, Rondo, Sonate etc. Ein anderes Verständnis geht von der Funktion jeglicher Teile und deren Beziehungen zu den anderen Teilen und auf das Ganze aus. Das entspricht der Verwendung des Begriffs ‚Form‘ seit der Moderne des 20. Jahrhunderts. So György Ligeti: «Der Begriff ‚musikalische‘ Form bezieht sich ausser auf die Aspekte des Verhältnisses der Teile auch auf die Art des Wirkens der Teile innerhalb des Ganzen; die Kategorie der Funktion ist somit massgeblicher als die der blossen Gliederung.»⁴²

⁴²

Zitiert nach Diether de la Motte's Buch *Musikalische Analyse*, in dem er sich mit den Wandlungen des Formbegriffs durch die Jahrhunderte befasst (de la Motte 1968:13-16).

Die «Wandlungen des Formbegriffs» (Diether de la Motte) beschreibt den Wandel des Formbegriffs. «Form» ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts kaum Gegenstand des musiktheoretischen Denkens. Am meisten taucht in den Lexika der Begriff der Sonatenform auf. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts prägt sich beispielsweise bei Riemann und Krehl die «Form als Hülle des Inhalts». Darauf folgte eine Reaktion. De la Motte beschreibt diese als «Ächtung des Inhalts; Form als <die Sache selbst>» und zitiert Friedrich Nietzsche, Stefan George und Rainer Maria Rilke. Dann behandelt er das 20. Jahrhundert, betitelt mit «Musikform ohne jedes <ausserdem>: Form als <jenes tief Erregende in Mass und Ordnung>» (Stefan George).

Nebst dem bereits zitierten Ligeti ist hier Theodor W. Adorno zu erwähnen: «Wodurch immer Musik sinnvoll sich artikuliert, ihre innere Logizität war an offene oder latente Wiederholungen gebunden. Ohne Ähnlichkeit oder Ungleichheit ist musikalische Form schwer vorstellbar. Noch das Postulat des Wiederholungslosen, der absoluten Ungleichheit fordert ein Moment von Gleichheit, an dem gemessen das Ungleiche allein zum Ungleichen wird. [...] Alle musikalische Form, gleichgültig, mit welchen Mitteln sie umgeht, involviert in erweitertem Sinn Reprise.»⁴³

Die zwei Verwendungen des Begriffs sind im Kontext der Freien Improvisation spezifisch zu untersuchen. «Form» als Bezeichnung der Architektur einer Musik im herkömmlichen Sinn steht in Verbindung zu Planung respektive Komposition. Das im Voraus nicht abgesprochene kollektive Schöpfungsverfahren bei der Freien Improvisation lässt Planung nicht zu. Folglich ist das Gestalten in konventionellen Formen kaum möglich. «Wer gerne improvisiert, wird an der Durchführung eines geplanten Handlungsentwurfs wenig Interesse haben», schreibt Ronald Kurt in seinem Aufsatz *Komposition und Improvisation* (Kurt/ Näumann 2008:42). Es geht eben auch nicht darum, als improvisierende Gruppe eine klassische Form erkennbar zu machen. Es geht darum, in eine Gestaltung einzusteigen und eine Form entstehen zu lassen, die für die Improvisation hier und heute gilt. Und es geht auch darum, sich bewusst zu sein, dass gewisse klassische Formen unser Ohr geprägt haben und somit ein Stück weit unsere Erwartung bestimmen. Dieses Spannungsfeld, bei der eine Form, wenn auch in aller Unschärfe, bestätigt wird bis zur völligen Andersartigkeit, ist das, was die Lebendigkeit von Improvisation, ja Musik überhaupt ausmacht.

Wassily Kandinsky schreibt nicht über musikalische Improvisation, sondern über Malerei. Er malte allerdings abstrakte Bilder mit Titeln wie *Komposition* oder *Improvisation*. In seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* heisst es: «Jede Form ist so empfindlich wie ein Rauchwölkchen: das unmerklichste geringste Verrücken jeder ihrer Teile verändert sie wesentlich» (Kandinsky 1925:77).

Die besondere Beobachtung der Form muss aber trotzdem ein wichtiger Bestandteil der Gruppenimprovisation sein. Basis dieser Wahrnehmungsebene ist die höranalytische Wachheit. Es gilt, möglichst gut nachzuhören respektive das bereits Gespielte, zumindest die Ebene der formalen Entwicklung in Erinnerung zu behalten, während das Spiel andauert. Gleichzeitig verstärkt gerade dieses Sich-Erinnern auch ein Voraushören, ein Vorausahnen, wohin sich die Musik bewegt und die Form sich entwickelt. Es kann durchaus sein, dass sich die Form einer Freien Improvisation einer «klassischen» Form nähert, doch wird diese meist verwandelt bis zur Unkenntlichkeit, oder die Form tritt nur in mehr oder weniger deutlichen Fragmenten in Erscheinung.

Anstelle der Ausführung einer traditionellen Form bieten formale Grundprinzipien Möglichkeiten für das Gestalten in einer Freien Improvisation. Diese Grundgestaltungen kann man als formale Archety-

⁴³ Adorno, Theodor W. (1978), 613.

pen bezeichnen. Es sind <Textur>, <Entwicklung>, <Richtung>, <Reihung>, welche in jedem musikalischen Verlauf eine Rolle spielen, sei er komponiert oder improvisiert.

7.3.2 Hyperinstrument

Hyperinstrument meint in der frei improvisierten Musik den von allen Beteiligten beispielbaren <Gesamtklangkörper>, also alle zur Verfügung stehenden Instrumente einer Gruppe mit ihren, von den beteiligten Individuen geprägten klanglichen Möglichkeiten. Ähnlich wie das Orchester dem Komponisten die Möglichkeit bietet, mit Klangfarbschattierungen (Instrumentierung/Orchestrierung) zu arbeiten, können Improvisierende die klanglichen Möglichkeiten des ganzen Instrumentariums einer Gruppe ausloten.

Als spezifisch für die frei improvisierte Musik kommt der Umstand dazu, dass nicht nur die Klangfarben der Instrumente, sondern auch die Ausdrucksmöglichkeiten der dahinterstehenden Spieler zur Verfügung stehen. Ein wichtiger Aspekt ist hier auch die Kenntnis der <Spielstrategien> der Beteiligten. So wird es möglich, auf einer einfachen Materialbasis eine grosse Klangvielfalt zu entwickeln und diese (über Spielstrategien) zu <steuern> (oder zu beeinflussen). Das Hyperinstrument wird von allen beteiligten Spielern bedient und muss wie jedes andere Instrument gelernt, geübt und in seinen Ausdrucksmöglichkeiten erkundet werden. Daraus folgt, dass nur sehr gut aufeinander eingespielte (kleine!) Ensembles die sich bietenden Möglichkeiten des <Hyperinstrumentes> nutzen können.

Das <Bedienen des Hyperinstrumentes> lässt sich verstehen als eine von mehreren Gestaltungsebenen in einem improvisatorischen Prozess. Natürlich können aufeinander eingespielte Gruppen das Hyperinstrument als Gestaltungsebene besser bedienen als ein frisch jamender Haufen. Mit dem Hyperinstrument verhält es sich aber grundsätzlich ähnlich wie mit dem Instrument: Dessen Beherrschen stellt keine Einschränkung in der frei improvisierten Musik dar.

7.3.3 Konzept

Das Konzept, vom lateinischen <conceptus> – <Fassen, Ergreifen>⁴⁴, wird im Duden folgendermassen definiert: «Konzept (lat.) das; 1. (stichwortartiger) Entwurf einer Rede oder einer Schrift. 2. Plan, Programm». Demgegenüber stellt der Duden die Konzeption: «Konzeption (lat.) die; 1. geistiger, künstlerischer Einfall; Entwurf eines Werkes. 2. klar umrissene Grundvorstellung, Leitprogramm, gedanklicher Entwurf. 3. Befruchtung der Eizelle; Schwangerschaftseintritt, Empfängnis (Biol.; Med)» (Dudenredaktion 1997).

In diesem zweiten Sinn hat sich das <Konzept> in der künstlerischen Arbeit viel eher eingebürgert, wie in *Wikipedia*⁴⁵ nachzulesen ist:

⁴⁴ Im *Langenscheidts Taschenwörterbuch Latein* (Menge/Pertsch 1999) heisst es: «conceptus, -us m (concupio) 1. Das Fassen, Ergreifen; camini Feuersbrunst; 2. a) Empfängnis; b) Leibesfrucht. concipio, cepi, ceptum 3 (cupio) 1. a) zusammenfassen; b) (Worte) in bestimmter Formel aus-, nachsprechen [vota]; feierlich aussagen [nova auspicia]; 2. auffassen, auffangen, in sich aufnehmen; a) (Flüssigkeiten) einsaugen; b) (Feuer) fangen, c) (Samen) empfangen, schwanger, trächtig werden; erzeugt werden, entstehen; (geistig) erfassen, begreifen, verstehen, sich vorstellen; e) empfinden, fühlen, in sich aufkommen lassen, f) sich zuziehen, auf sich laden, begehen; **planen.»

⁴⁵ Zusammengefasst nach *Wikipedia* (<http://de.wikipedia.org/wiki/Konzept>, Zugriff 30. September 2012).

«Ein <Konzept> beschreibt eine Grundvorstellung, eine Skizze, einen Entwurf, die erste Fassung eines Textes. In der Regel wird ein Konzept als eine Sammlung von Leitgedanken verstanden.

Konzept als Plan

Ein Konzept kann einen Plan, ein Programm für ein Vorhaben darstellen, (siehe Konzeption): einen ersten Entwurf oder eine Skizze; eine Vorstufe einer Theorie.

Konzept als übergreifende Eigenschaft

Ein Konzept kann eine oder mehrere Eigenschaften einer Menge von Objekten, Eigenschaften, Beziehungen oder Fähigkeiten beschreiben. Somit kann ein Konzept sowohl eine gedankliche Zusammenfassung von Sachverhalten beschreiben, die sich durch gemeinsame Merkmale auszeichnen als auch eine Zusammenfassung gleicher oder vergleichbarer Beziehungen von Sachverhalten untereinander sein. Beispiele: Eine Eigenschaft der Menge aller Stühle ist, dass jedes Element dieser Menge eine Sitzfläche oberhalb des Bodens besitzt. Eine Eigenschaft der Menge aller Legosteine ist, dass jeweils zwei Elemente dieser Menge sich in definierter Weise verknüpfen lassen und in dieser Kombination wiederum ein Element dieser Menge darstellen.»

Im Bezug auf Freie Improvisation sind besonders die Konzepte <Komposition> und <Improvisation> von Relevanz.

Komposition

Ein Kompositionskonzept (siehe *Wikipedia* «Konzept als Plan») kann ein Entwurf zu einer Komposition sein, der einer bestimmten Idee folgt. Diese kann einen besetzungstechnischen, formalen, strukturellen oder transdisziplinären Ansatz haben.

Improvisation

Ein Konzept kann als Spielidee für eine Kollektivimprovisation dienen. Hier hat das Konzept eine andere Funktion als in der Komposition. Bei der Realisation eines solchen Konzeptes wird von einer kollektiven Autorenschaft ausgegangen. <Konzept> heisst hier, dass nur Teile aller möglichen Parameter einer Musik erfasst werden. Andere Parameter werden der kollektiven Improvisation im Moment überlassen. So können sich die im <Konzept> formulierten Ideen auf die Form oder auf die Zeitstruktur beziehen. Es kann auch sein, dass ein Spielmaterial gegeben ist oder eine Interaktionsidee bestimmt ist, aber die Form völlig offen bleibt und bei jeder Realisation auch anders ausfällt.

Die Anwendung von Konzepten im Kontext der Arbeit in Freier Improvisation ist nochmals ein ganz spezifischer Vorgang und erfolgt, ähnlich der Anwendung einer Übung, aus bestimmten methodischen Überlegungen heraus. Das Proben von Übungen mit spezifischen Regeln ermöglicht konkrete musikalische Erfahrungen. Dasselbe tut auch die Anwendung eines Konzeptes, wobei im Vergleich zur Übung, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen meistens ein längeres Proben desselben nötig ist. Konzepte können mittels Notenfragmenten, Sprache oder Grafik etc. vermittelt werden.

Verhältnis Konzeptarbeit und Freie Improvisation

Konzepte spielen (historisch) eine wichtige Rolle in der musikalischen Improvisation, da sie eine effiziente Möglichkeit darstellen, Klangprozesse vorab in grösseren Ensembles zu steuern, und im Sinne des offenen Kunstwerks, die Beteiligung der <Interpreten> an der erklingenden <Komposition> zu vergrössern.

Grundsätzlich jedoch sind Konzeptarbeit und Freie Improvisation, obwohl sie eng verwandt scheinen, sehr verschiedene Produktionsformen von Musik. Meist treten ganz unterschiedliche Fragen und Probleme auf. Der Einsatz einer Konzeptarbeit im Rahmen der Vermittlung von Freier Improvisation muss wie gesagt auf einer klaren methodischen Überlegung beruhen. Ein Konzept kann, schlecht eingesetzt, mehr einengen als öffnen. Wenn der Gruppenprozess es aber verlangt, dass man vorübergehend ein

Konzept erarbeitet, und sich auch die Studierenden bewusst sind, warum sie dies tun, muss kein Konflikt entstehen. Es braucht dann einfach das Geschick der Lehrperson, die wesentlichen Erfahrungen der Konzeptarbeit zu reflektieren, um sich wieder von den Leitplanken des Konzeptes zu verabschieden und die grundsätzlichen Erfahrungen für die Herausforderung des Freien Spiels nutzen zu können.

7.3.4 Material

Im *Herkunftswörterbuch* erscheint *Material* unter dem Stichwort *Materie* und reiht dazu die Begriffe «Urstoff, Stoff, Inhalt, Gegenstand (der Untersuchung)» auf; bei *Material* wird in «Rohstoff, Werkstoff, Hilfsmittel, Unterlagen, Belege» differenziert (Dudenredaktion 1997).

Walter Gieseler beschreibt in seinem Buch *Komposition im 20. Jahrhundert* ein musikalisches Gebilde mit den Begriffen *Material*, *Struktur* und *Form*. Er schreibt dabei von drei Schichten, die gemeinsam ein eigentümliches Ganzes bilden. Als *Material* kann grundsätzlich jedes akustische Phänomen gelten, doch wird dieses erst mit der «absichtsvollen Zuwendung» Ansatz von Musik (Gieseler 1975:129f.).

Adorno hingegen versteht den Begriff *Material* klar weiter gefasst, wie er in seiner *Philosophie der Neuen Musik* darlegt: «Die Annahme der geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel widerspricht der herkömmlichen Auffassung vom *Material* der Musik. Es wird physikalisch, allenfalls tonpsychologisch definiert, als Inbegriff der je für den Komponisten verfügbaren Klänge. Davon ist aber das Kompositorische so verschieden wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute. Nicht nur verengt und erweitert es sich mit dem Gang der Geschichte. Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses» (Theodor W. Adorno 1975:38f.). Carl Dahlhaus erläutert in seinem Buch *Aufklärung der Musik* den Materialbegriff von Adorno: «Im Grunde impliziert der Adornosche Materialbegriff die ganze musikalische Vergangenheit, wie sie einem Komponisten entgegentritt, wenn er zu arbeiten anfängt» (Dahlhaus 1991:125).

Wenn man von der Behandlung, Entwicklung, Veränderung und Umdeutung des musikalischen Materials spricht, so deuten diese Formulierungen die Bedeutung von *Material* als Rohstoff an, der verändert, vertieft, fortgeführt, variiert wird. Die Formulierungen entstammen deutlich der Komponistenwerkstatt, in der die ganze Musikgeschichte gewissermassen ausgebreitet auf dem Tisch liegt und zur Verarbeitung benutzt werden kann. Dann stehen dem Komponisten auch jegliche weiteren akustischen Phänomene zur Verfügung, und er wählt nach einer Idee aus, reduziert, schliesst aus, ergänzt neue erfindend. Dieser Situation, bei der jederzeit vorne oder hinten gewerkelt werden kann, steht die Freie Improvisation einmal mehr als völlig anderer Produktionsprozess gegenüber. Was einmal gespielt worden ist, kann direkt nicht mehr korrigiert werden. Dazu kommt die Verwendung von *Material* durch ein spielendes Kollektiv. Die Möglichkeit einer Materialverarbeitung, die ähnlich der komponierten Musik nebst dem eigentlichen instrumentalen Klangmaterial auch alle möglichen strukturellen und formalen Verwendungen mit einbezieht ist am ehesten bei der Soloimprovisation möglich.

Beim kollektiven Prozess geschieht die Materialverarbeitung anders. Da gibt es einmal die kollektive *Autorenschaft*. Jeder Mitwirkende ist für sein eigenes Spiel verantwortlich. Eine direkte Materialbestimmung und -verarbeitung durch andere ist unmittelbar nicht möglich. Auf bereits Gespieltes kann direkt kein Einfluss mehr genommen werden. Es kann eine Fortsetzung folgen, die das Gespielte rückwirkend bestätigt, deutet, relativiert oder negiert. Das Gespielte kann so in seiner formalen Relevanz reflektiert werden. Der Materialbegriff wird insofern vielleicht auf Klangmaterial und Spielart reduziert. Auf der Ebene des Klangmaterials ist ein permanentes Beobachten oder Wahrnehmen als *Verarbeitung von Rohstoff* möglich.

Man spricht in diesem Zusammenhang oft auch von «Ausgangs- oder Kernmaterial». Das ist der Dialekt des Spielenden. Dialekt im Sinne von instrumentaler Klangspezifik, von Spielgestus, von individueller Bewegungsintention. Alles weitere – wenn man «Material» als zu verarbeitender Rohstoff versteht – ist in der Gruppenimprovisation nur beschränkt möglich. Das Zusammenwirken der Spielmittel der einzelnen Mitwirkenden führt zu musikalischen Ereignissen, die nicht (mehr) zu bearbeiten sind. Sie sind nicht (mehr) Rohstoff. Sie sind unverrückbares Ergebnis des musikalischen Prozesses.

Alexander von Schlippenbach sagt: «Ich habe bestimmte Positionen für beide Hände auf dem Klavier gefunden, in denen Sechstonreihen möglich sind, die ich dann in Akkordfolgen herausgeschrieben habe. [...] Das ist aber eine ganz eigene Technik, die nur zu erreichen ist über den Weg, den ich da gemacht habe. [...] Ich will natürlich nicht festgelegte Dinge immer wieder so spielen, sondern ich will das Material [...] parat haben, um damit in vollkommen unterschiedlichen Konstellationen, unterschiedlichen Tempi, unterschiedlichen Lagen und Zusammenhängen improvisieren zu können» (zitiert in Wilson 1999:148). Vielleicht kann man sagen, dass das Werkzeug, das die einzelnen Spieler/innen in die gemeinsame Improvisation mitbringen, das «Primär-Material» ist und zu ihrem «Personalstil» gehört. Das Zusammenwirken dieses Ausgangs- oder Basismaterials und des im Spielmoment aktuellen Kernmaterials ist im sekundären Sinne auch «Material», dessen Verarbeitungsprozess allerdings den bekannten anderen Bedingungen der Freien Improvisation unterliegt.

Ein wesentlicher Umstand bezüglich Materialverwendung ist die Empfehlung der Reduktion. Diese steht in der Musikpraxis offensichtlich in Relation zur materiellen Dichte aufgrund der Summierung von «Primärmaterial» im Kollektiv. Gianmaria Borio (*Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*) schreibt: «Die einzige positive, immer geltende Vorschrift war das alte Prinzip der Ökonomie der kompositorischen Arbeit; geboten war eine nicht-verschwenderische Verwendung der Klangelemente, eine Arbeit in Minimalbereichen, eine Reduktion der Mittel – was übrigens der in der Improvisation üblichen Neigung entgegenwirkte, vielfältige Materialien zu akkumulieren und ihre Ressourcen rasch auszuschöpfen, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer wachzuhalten» (Borio 1992).

7.3.5 Motiv

Der Begriff «Motiv» ist geprägt durch die Kompositionsgeschichte respektive die Kompositionsanalyse. Wie nachfolgende Zitate zeigen, wird das Motiv als Basis oder Kern verstanden, aus dem heraus sich Melodik, Mehrstimmigkeit und Form entwickeln.⁴⁶ Das findet dann in Form von Reihung, Variation etc. statt. Inwiefern entspricht diese Bestimmung dem Gebrauch des Begriffs im Kontext von Freier Improvisation?

Im Kontext von Komposition und Analyse hat ein Motiv, das als «kurze, rhythmisierte Tonfolge» bezeichnet werden kann (Diether de la Motte 1979:27), «die Kraft zur Verselbstständigung»: Es kann im weiteren Verlauf der Komposition wiederholt, auf andere Tonstufen versetzt, verändert oder mit

⁴⁶ Auf *Wikipedia* findet sich folgende allgemein gebräuchlich Umschreibung des Begriffs «Motiv»: «In der «musikalischen Formenlehre» bezeichnet der Begriff «Motiv» (v. lat.: *movere* = bewegen; spätlat.: *motivus* = beweglich) die kleinste, meistens «melodische» Sinneinheit. Sie ist ein typisches, herausgehobenes und einprägsames Gebilde, das als charakteristische Tonfolge für eine «Komposition» oder einen ihrer Formteile von Bedeutung ist und auch vom Hörer so wahrgenommen werden kann.» Dabei ist aber die Abgrenzung gegenüber Begriffen wie «Figur», «Phrase», «Periode» («Satz») und «Thema» schwierig ([http://de.wikipedia.org/wiki/Motiv_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Motiv_(Musik)), Zugriff 29. September 2012).

anderen Motiven verbunden werden.⁴⁷ Darum ist das Motiv im Unterschied zu einer Begleitfigur oder Verzierung als melodische Keimzelle einer musikalischen Entwicklung in einem Werk anzusehen (Michels/Vogel 1977:107). So ist das Motiv « die kleinste musikalisch sinnvolle Einheit. Es ist – antreibend oder hemmend – das Bewegende im musikalischen Ablauf eines Stückes. Musik ohne Motive ist statisch» (Wolfgang Stockmeier 1967:12). Zudem stiftet das Motiv nach Arnold Schönberg Einheit, wie er in *Grundlagen der musikalischen Komposition* erläutert: «Selbst das Schreiben von einfachen Phrasen schliesst die Erfindung und den Gebrauch eines Motivs ein, wenn auch vielleicht nur unbewusst. Die bewusste Verwendung eines Motivs wird Einheitlichkeit, Verwandtschaft, Verbindung, Zusammenhang, Logik, Fasslichkeit und Glätte erzeugen. [...] Seine Merkmale sind *Intervall* und *Rhythmus*, deren Vereinigung eine Gestalt oder Kontur ergibt, die sich dem Gedächtnis einprägt und im Allgemeinen eine darin enthaltene Harmonie ausdrückt. [...] Im Laufe eines Stückes erscheint das Motiv fortwährend: das bedeutet *Wiederholung*. Blosser Wiederholung aber könnte bald zu *Eintönigkeit* führen; dies kann nur durch *Variation* überwunden werden. *Daher erfordert die Verwendung eines Motivs Variation*» (Arnold Schönberg 1979:15; kursiv im Original). Und ebenda: «Jede rhythmisierte Folge von Tönen kann als Grundmotiv verwendet werden, jedoch solle es nicht zu viele verschiedene Merkmale aufweisen» (Schönberg 1979:16).

Im Free Jazz gibt es unterschiedliche Verwendungen des «Motivs», wie Ekkehard Jost erläutert. Der Begriff wird zwar ähnlich wie in der klassischen Musiktheorie verwendet, erhält aber eine eigene Funktion im Flow einer Freien Improvisation: «Der Vater der motivischen Improvisation im modernen Jazz ist zweifellos Sonny Rollins. Doch während Rollins sein motivisches Material in der Regel aus den von ihm verwendeten Themen ableitet und so seinen Zuhörern den «Aha-Effekt» erleichtert, erfindet Ornette Coleman im Verlauf seiner Improvisation vom Thema melodisch unabhängige Motive, die er weiterverarbeitet. Auf diese Weise wird – wohlgemerkt unabhängig von akkordischen Progressionen – ein innerer Zusammenhang hergestellt, vergleichbar dem «Bewusstseinsstrom» (stream of consciousness) bei Joyce oder der «automatischen Niederschrift» des Surrealismus: eine Idee entsteht aus der anderen, wird umformuliert und führt zu einer neuen. Wir wollen diesen Vorgang, der für Colemans Spielweise von essentieller Bedeutung ist, den Begriff der «motivischen Kettenassoziation» einführen» (Ekkehard Jost 1975:56f.).

Motive im Kontext der Freien Improvisation können somit ähnlich verarbeitet respektive entwickelt werden wie bei der traditionellen kompositorischen Anwendung. Das Motiv entzieht sich in diesem Kontext allerdings oft der klaren und einfachen Erfassung in ihrer rhythmischen/melodischen Gestalt. Die Intervallstruktur und ihre rhythmisch-metrische Form sind eher verwischt (und im herkömmlichen Sinn nicht genau notierbar). Sie haben eine äusserst persönliche formale Identität und bieten insofern einen grossen Reichtum von Nuancen der Veränderung respektive der Verarbeitung, haben eine fragile Biegsamkeit wie die Bewegung eines Grashalms im Wind oder wie der Fluss der Lautfolge von frisch geformten Dialektsätzen. Die Freie Improvisation ist sehr stark von diesem musikalischen Dialekt der Spielenden geprägt. Dieser musikalische Dialekt, der persönliche Stil, die persönliche Art der Klanggestaltung, der Artikulation und der Phrasierung des einzelnen Mitwirkenden ist der Kern der musikalischen Intention, mehr als bei der Interpretation. Auch die Interpretation lebt stark von der persönlichen Lautbildung des Musikers, doch steht sie gleichzeitig im Dienste der Komposition.

⁴⁷ Es lassen sich verschiedene, kombinierbare Verarbeitungsmöglichkeiten unterscheiden, so die «Wiederholung» (einmalig/mehrmalig, als Sequenz oder in einer anderen Stimme), die (melodisch, rhythmisch oder harmonische) «Variation» (Verkleinerung/Vergrösserung, Inversion, Krebs, Verlängerung/Verkürzung einzelner Töne, in verändertem harmonischem Zusammenhang) sowie «Kontrast». Vgl. dazu *Wikipedia* ([http://de.wikipedia.org/wiki/Motiv_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Motiv_(Musik)), Zugriff 29. September 2012).

7.3.6 Parameter

Der Ausdruck ‹Parameter› stammt aus den Naturwissenschaften bzw. der Mathematik und erhielt im Umfeld der Seriellen Musik eine zentrale, musiktheoretisch adaptierte Bedeutung. Der ukrainisch-amerikanische Musiktheoretiker und Komponist Joseph Schillinger (1895–1943) entwickelte in *The Mathematical Basis of the Arts* (New York 1948) «das Modell eines in allen Parametern gesteuerten (nicht nur) musikalischen Kompositionssystem» (nach Gojowy 2005:1361ff.). Mit dem Begriff, den der deutsche Physiker Werner Meyer-Eppler (1913–1960) 1953 als musiktheoretischer Terminus zur Diskussion stellte (Eimert/Humbert 1973),⁴⁸ wurden Kategorien wie ‹Melodik›, ‹Harmonik›, ‹Rhythmik›, ‹Metrik›, ‹Kontrapunkt›, ‹Instrumentation› etc. verabschiedet. Parameter wurden nicht auf musikalische Gestalten, sondern zunächst auf den Einzelton angewandt.

Parameter zu unterscheiden sei ein ‹Verfahren der Analyse›, betonte Ulrich Dibelius. ‹Jetzt, in der Musik, nennt man Parameter alle Dimensionen des musikalischen Verlaufs, die sich isoliert verändern lassen» (Dibelius 1966:337f.). Durch diese isolierte Betrachtungsweise sowie ihre Skalier- bzw. Hierarchisierbarkeit unterscheiden sie sich von den übrigen musikalischen Eigenschaften. Als Parameter galten zunächst die ‹Tonhöhe›, die ‹Tondauer› (bzw. den Einsatzabstand), die ‹Lautstärke› (Dynamik), die ‹Artikulation› (Anschlagsart) und die ‹Klangfarbe›. Die ersten vier ‹modes› hatte Olivier Messiaen bereits 1949 in einem Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* formuliert und durchformalisiert.

«Nachdem man sich einmal entschlossen hatte, alles dem Begriff Parameter zu unterstellen, was irgend sich in Reihen anordnen, also serialisieren liesse, ging man dazu über, weitere Parameter zu bilden. [...] Was den Parameter definiert: Er gibt einen Bereich an, der sich kompositionstechnisch verwalten, also vorbehaltlos jedem noch so abstrakten Regelungsschema anpassen lässt» (Dibelius 1966:337f.). So wurden bald auch die Oktavlage, die ‹Dichte›, der ‹Klangort›, der ‹Raum› parametrisiert und in Skalen geordnet, und was zunächst auf Einzeltöne zugeschnitten war, wurde später auf Tongruppen ausgedehnt. Komponisten gestalteten musikalische Abläufe nach ständig variierenden Reihen. Dass sich dies nur sehr beschränkt improvisatorisch umsetzen lässt, liegt auf der Hand.

In der Freien Improvisation kommt den Parametern zunächst vor allem auf analytischer Ebene Bedeutung zu, und zwar sowohl, was die momentane Orientierung im Spielverlauf, als auch, was die Reflexion danach angeht. In beiden Fällen werden das musikalische Geschehen analysiert und daraus musikalische Konsequenzen gezogen, entweder für das Weiterspielen oder für die weitere Arbeit in der Gruppe.

Die Aufmerksamkeit Parametern gegenüber kann dazu beitragen, Entscheidungen bewusster zu treffen und nicht bloss spontan zu reagieren. Zudem stellt der bewusste Umgang mit Parametern weitere gestalterische Ebenen in der (Freien) Improvisation zur Verfügung. Diese Fähigkeit lässt sich üben. Es ist zum Beispiel möglich, die Aufmerksamkeit in einer Übung auf die Differenzierung des einen Parameters zu lenken und zu beobachten, was dabei geschieht. Beispielsweise liegt der gestalterische Fokus oft im Tonhöhenbereich, was oft dazu führt, dass ständig neue (motivische) Ideen ins Spiel fliessen. Die Möglichkeit, mit den anderen Parametern zu spielen, eröffnet ein weites (neues) Gestaltungsfeld und wirkt zudem der oben beschriebenen Tendenz, mit zuviel ‹Material› zu arbeiten, entgegen. Der Parameter ist also ein bewusstseitsförderndes Mittel im Denkprozess über und in Musik.⁴⁹

⁴⁸ Vgl. Wikipedia (http://de.wikipedia.org/wiki/Musikalische_Parameter; Zugriff: 2. Oktober 2012).

⁴⁹ Und dies verweist auf das Glossar-Stichwort ‹Analyse›: Diese erfolgt nicht nur nach einer Improvisation, sondern auch im Moment des Improvisierens.

7.3.7 Üben/Übung

Übung zur Vertiefung

Die ‹Übung› als Vertiefungsmethode bezeichnet ‹den Vorgang, bei dem erworbene, aber noch unsichere erste Lernstrukturen durch mehrfache Wiederholungen stabilisiert werden sollen. Übung bildet damit die zweite Phase in der Lernprozessfolge Lernen – Üben – Trainieren. Durch Üben kann das Erlernte also weiter perfektioniert oder vor dem Verlernen bewahrt werden. [...] Oft ausgeführte Übungen sind der Schlüssel, um eine aussergewöhnliche Fertigkeit zu erlangen. Durch Üben werden Gedächtnisinhalte gefestigt, zum Beispiel gespeichertes Wissen wie auch motorische Abläufe. Es gibt die sportlichen Übungen (Training), Instrumentalübungen (Etüden) oder geistliche Übungen (Exerzitien). Im militärischen Bereich wird durch Drill schnelles, unterbewusst gesteuertes Handeln einstudiert, im Verkehrssicherheitstraining der Umgang mit Fahrzeug und Verkehrssituation.»⁵⁰

Übung als Versuch

«Eine Übung als Versuch ist eine, im Gegensatz zur Prüfung meist wertungsfreie, Methode zur Beurteilung einer Leistung nach einem Lernprozess.»⁵¹

Funktionsweise

« Man nimmt an, die Fähigkeit des Gehirns, durch Wiederholung sich etwas zu merken, hat mit der Arbeitsweise der Nervenzellen und ihrer Schaltstellen, den Synapsen zu tun. Das Gehirn benötigt zur Wiedergabe einer einstudierten Bewegung oder eines Textes und anderer Lerninhalte eine den Lerninhalt repräsentierende Verschaltung. Durch die mehrmalige Benutzung des gleichen Schaltmusters bildet sich dieses erst aus. Die erfolgreichste Vorgehensweise zur Herstellung der richtigen Verschaltung ist das wiederholte, möglichst gleichförmige fehlerfreie Ausführen des geplanten Vorgangs: die Übung. Im Kindesalter ist die Lernfähigkeit noch aussergewöhnlich gross und nimmt mit dem Alter ab. Auch bei Tieren gibt es Beispiele für Lernen durch Üben. Die Intelligenz selbst, die Fähigkeit zu Verstehen und Lerninhalte miteinander in Beziehung zu setzen, kann durch Übung nicht gesteigert werden.»⁵²

Üben in der Musik

Beim musikalischen Handeln spielen verschiedene Prozesse zusammen. Gedächtnisleistung (beispielsweise bezogen auf einen Notentext), Klangvorstellung, Kontrolle der haptischen Abläufe, Hörkontrolle und Koordination mit anderen Spielenden laufen parallel ab, was eine ausserordentliche (kulturelle) Fähigkeit des Menschen ist, aber höchste Anforderungen an unsere neuronalen Fähigkeiten stellt. Daher hat das Üben eine zentrale Funktion. Das Koordinieren der unterschiedlichen Aspekte des musikalischen Handelns muss zuerst langsam geübt werden, um es dann mittels möglichst exakter Wiederholung im Tempo zu steigern.

Üben im Kontext der Freien Improvisation

Die Verwendung des Begriffs ‹Üben› im Kontext der Vermittlung der Freien Improvisation bedarf einer Differenzierung. Es geht auch hier, wie beim konventionellen Üben am Instrument, darum, eine Spieltechnik zu entwickeln, die es dem improvisierenden Musiker möglich macht, seine Vorstellungen zum Klingen zu bringen. Beschäftigt sich der übende Improvisator nun mit ‹Material›, das er möglicherweise durch die Erfahrung mit bestehenden Kompositionen kennengelernt hat, bleibt die musikalische Herkunft dieses ‹Materials› hörbar. Aus diesem Grund fühlen sich viele improvisierende Musiker

⁵⁰ Wikipedia (<http://de.wikipedia.org/wiki/Übung>, Zugriff 29. September 2012).

⁵¹ Wikipedia (<http://de.wikipedia.org/wiki/Übung>, Zugriff 29. September 2012).

⁵² Wikipedia (<http://de.wikipedia.org/wiki/Übung>, Zugriff 29. September 2012).

veranlasst, eine individuelle musikalische Sprache zu entwickeln und dazu ein persönliches, ureigenes, in gewisser Weise unverwechselbares Spielmaterial sowie eigene Techniken zu erarbeiten.

Was das spieltechnische Üben mit konventionellem oder unkonventionellem «Material» anbelangt, so arbeitet jeder Musiker auf seine spezifische Weise daran, das Spielmaterial möglichst flexibel anwenden zu können. Das ist ein Anspruch, der beim konventionellen Üben von komponierter Musik sicherlich ebenfalls wichtig, der für die improvisierte Musik jedoch unabdingbar ist. Man übt also nicht nur fixe Spielmuster, sondern erprobt zahlreiche Varianten mit kleineren oder grösseren Abweichungen respektive Fortsetzungen. Man könnte sogar sagen, dass beim Üben letztlich permanent improvisiert wird.

Übung in der Vermittlung der Freien Improvisation

Eine «Übung» im Zusammenhang mit der Vermittlung der Freien Improvisation ist eine Versuchsanordnung. Eine «Übung machen» heisst hier – primär in der Gruppenimprovisation – einen Vorgang ausprobieren, bei welchem der Ausgang offen («experimentell») ist, heisst aber auch eine bestimmte Absicht verfolgen. «Übungen» haben nicht das Ziel, eine spieltechnische Beweglichkeit zu vertiefen, sondern vielmehr, die Freie Gruppenimprovisation in einer spezifischen, systematischen Form zu erforschen. In Übungen werden interaktive Spielverhalten, klangliche Felder, rhythmisch-strukturelle Verläufe, musikalische Texturen und anderes experimentell erprobt.

Eine mögliche Definition

Bei einer Übung im Kontext der Vermittlung Freier Improvisation steht ein bestimmter Aspekt oder ein Parameter im Zentrum der Gestaltung. Als einfache Spielregel formuliert schränkt sie einerseits den Spielraum ein, gestattet andererseits eine präzise Beobachtung bestimmter musikalischer Gestaltungsmittel. Üben in der Freien Gruppenimprovisation heisst experimentieren in einem beschriebenen musikalischen Feld.

8 Ausblick

Vorliegende Arbeit ist eine Situationsbeschreibung. Die Verfasser haben bewusst die Vermittlung der Freien Improvisation – hier im Rahmen der Ausbildung an der Musikhochschule – in den Fokus genommen, um im Kontext des Themas Freie Improvisation nicht «auszufern». Wie im Eingangskapitel angesprochen, ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung über Aspekte der Freien Improvisation durch den Gegenstand selber nicht gegeben; die Freie Improvisation als komplexes System entzieht sich in gewisser Weise einer herkömmlichen wissenschaftlichen Aufarbeitung. Demgegenüber kann die Auseinandersetzung mit der Vermittlung der Freien Improvisation zumindest der Grundfrage nachgehen, ob Freie Improvisation überhaupt vermittelbar ist, einer Grundfrage, die sicherlich in jeder Kunstausbildung steckt.⁵³ Jedoch nimmt die Freie Improvisation als Unterrichtsfach im Kontext einer Musikbildung, die sich nach wie vor hauptsächlich der Reproduktion von Musik widmet, eine besondere Rolle ein.

Nachdem wir uns in dieser Arbeit der Geschichte der Freien Improvisation, der Geschichte der Vermittlung der Freien Improvisation und schliesslich einem didaktischen Instrumentarium verschrieben haben, hat sich die Frage gestellt, ob wir unseren Erfahrungs- und Erkenntnisfundus der Öffentlichkeit zugänglich machen wollen. Bei unseren Überlegungen zur Schaffung eines Lehrmittels waren wir

⁵³ Vgl. Kapitel 5.2: *Geschichte des Unterrichts*.

stets sehr schnell skeptisch. Es schien uns, dass ein Lehrmittel zur Idee der Freien Improvisation und auch zu unserer Forderung, Freie Improvisation in einem möglichst offenen Prozess zu vermitteln, im Widerspruch steht. Lange diskutierten wir auch die Idee, eine Art interaktives Netz-Forum aufzubauen, in welches sich Interessierte einloggen können, um Texte und Thesen zu lesen, sich an Diskussionen zu beteiligen und Übungen im Computer selbst auszuprobieren. Auch diese Idee haben wir aufgrund der aufwendigen Pflege eines solchen Netzes bald wieder verworfen und sind zur Idee des Lehrmittels zurückgekehrt. Ein solches Lehrmittel vermag einmal grundlegende Anliegen zu formulieren und ist gleichermassen offen für Weiterentwicklungen. Ausgangspunkt ist das zentrale Kapitel dieser Arbeit zur «Synthese: Materialzirkel», das exemplarisch den Umgang mit Problemen oder Fragen gezeigt hat. Es sind Fragen, die sich bei Improvisationsgruppen im Rahmen der Musikausbildung oft ergeben und mit Mitteln spezifischer Ansagen, Übungen und Konzepte aufgearbeitet werden können. Es sind mögliche Unterrichtsinstrumente, die das reflektierende Gespräch (einschliesslich musikalischer Analyse) ergänzen und der Erweiterung der Wahrnehmung diesen Aspekten gegenüber dienen sollen. Anhand der bereits vorgestellten und systematisch zusammengefassten Themen und einem erweiterten Glossar soll ein Kompendium einer «Luzerner Schule» der Vermittlung Freier Improvisation entstehen, ein Lehrmittel für den Unterricht an Hochschulen, mit Verweisen auf die Anwendbarkeit in anderen Bereichen, also mit Kindern oder Laiengruppen.

9 Literaturliste

- Abel-Struth, Sigrid (1967): *Musikalische Grundausbildung*, Braunschweig: Diesterweg
- Adorno, Theodor W. (1978): «Form in der neuen Musik», in: *Gesammelte Schriften* 16, ed. v. R. Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1975): *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753): *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 1. und 2. Teil, Berlin: (Reprint ed. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1986)
- Bailey, Derek (1987): *Musikalische Improvisation: Kunst ohne Werk*, aus dem Englischen übersetzt von Hermann J. Metzler und Alexander von Schlippenbach, Hofheim: Wolke (Original: *Improvisation: its Nature and Practice*, 1980)
- Bauman, Christoph; Mäder, Urban; Meyer (2011): *Unterricht als Forschungslabor*, in: *dissonance* Nr. 115, September, p. 44-50
- Berendt, Joachim Ernst (1973): *Das Jazzbuch. Von Rag bis Rock*, Frankfurt/M: Fischer
- Bergstrøm-Nielsen, Carl und Weymann, Eckhard (Ed. 2001): *Vermittlungen... musically speaking: zum Improvisationsunterricht im Musiktherapiestudium*, Berlin: Berufsverband der Musiktherapeutinnen und Musiktherapeuten in Deutschland (Volltext unter: www.intuitivemusic.dk/intuitive/vermittlungen/dkversion/00_inhalt.html, Zugriff 28. Februar 2010)
- Bergstrøm-Nielsen, Carl (2006): *Sound is multi-dimensional. Parameter analysis as a tool for creative music making* (http://vbn.aau.dk/research/sound_is_multidimensional%285365940%29/?AnonymousLoginFilter_language=sec, <http://vbn.aau.dk/fbspretrieve/12698866/SIMD.pdf>, Zugriff 28. Februar 2010)
- Bemetzrieder, Antoine (1771): *Leçons de Clavecin et principes d'harmonie*, Paris: Bluet (Reprint New York: Broude Brothers, 1966)
- Blaser, Beat (2002): *Freie Improvisation: eine «Minderheitenkultur» in der Schweiz*, in: *Schweizer Musikzeitung* Nr. 7/8, Juli/August, p. 17

- Borio, Gianmaria (1992): Begleittext zur Compact Disc: Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, Edition RZ
- Burrows, Jared B. (2004): Musical archetypes and collective consciousness: cognitive distribution and free improvisation, in: *Critical Studies in Improvisation* 1/1 (www.criticalimprov.com/article/viewarticle/11/35, Zugriff 30. Dezember 2012)
- Cardew, Cornelius (1971): *Treatise Handbook*. London/Frankfurt/New York: Edition Peters; zitiert in: Wilson, Peter Niklas (1999): *Hear and Now: Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim Wolke, p. 14
- Chan, Charity (2008): An interview with Fred Frith: the teaching of contemporary improvisation, in: *Critical studies in improvisation* 3.2, p. 1-5 (www.criticalimprov.com, Zugriff 28. Februar 2010)
- Chiodino, Giovanni Battista (1610): *Arte pratica latina et volgare Di far Contrappunto à mente, & à penna*, Venezia: Ricciardo Amadino
- Crook, Hal (2006): *Beyond Time and Changes: A musician's guide to Free Jazz Improvisation*, Rottenburg: Advance Music
- Dahlhaus, Carl (1978): *Komposition und Improvisation*, in: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz: Schott, p. 374-381
- Dahlhaus, Carl (1991): *Aufklärung in der Musik*, in: *Geist gegen den Zeitgeist: Erinnern an Adorno*, ed. Josef Früchtel, Maria Calloni, Frankfurt/M.: Suhrkamp, p. 123-135
- Dibelius, Ulrich (1966): *Moderne Musik 1945-1965*, Band 1, München: Piper
- Dudenredaktion (Ed. 1997): *Das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache (Duden Band 7)*, Mannheim: Dudenverlag
- Eco, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk*, deutsche Übersetzung von Günter Memmert, Frankfurt: Suhrkamp (Original: *Opera aperta*, Mailand 1962)
- Eimert, Herbert; Humpert, Hans-Ulrich (1973): *Parameter*, in: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg: Bosse
- Fähndrich, Walter (2009): *Master of Arts spezialisierte Performance Improvisation*, in: *Studienverzeichnis*, Hochschule für Musik Basel
- Feisst, Sabine (1997): *Der Begriff «Improvisation» in der neuen Musik (Berliner Musik Studien 14)*, Sinzig: Studio (Dissertation Freie Universität Berlin, 1995)
- Figueroa-Dreher, Silvana K. (2008): *Musikalisches Improvisieren: die phänomenologische Handlungstheorie auf dem Prüfstand*, in: *Phänomenologie und Soziologie: Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, ed. Jürgen Raab, Michaela Pfadenhauer, Peter Stegmaier, Jochen Dreher und Bernt Schnettler, Wiesbaden: VS-Verlag, p. 389-399
- Ford, Charles C. (1995): *Free collective improvisation in higher education*, in: *British Journal of music education* 12, p. 103-112
- Friedemann, Lilli (1967): *Kollektivimprovisation als Studium und Gestaltung Neuer Musik (Rote Reihe 7)*, Wien: Universal Edition
- Friedemann, Lilli (1973): *Einstiege in neue Klangbereiche durch Gruppenimprovisation (Rote Reihe 50)*, Wien: Universal Edition
- Gagel, Reinhard (2010): *Improvisation als soziale Kunst*, Mainz: Schott
- Gagel, Reinhard; Rüdiger, Wolfgang (2006): *Ensembleleitung Neue Kammermusik: ein Lehrgang in vier Phasen*, in: *Ringgespräch über Gruppenimprovisation 71 (Themenschwerpunkt: Hören)*, p. 37-44
- Geuen, Heinz und Sons, Walter (1997): *Kassel: Kollektivkomposition und Gruppenimprovisation im Klassenverband: ein Praxisbericht*, in: *Musik & Bildung* 6, p. 58
- Gieseler, Walter (1975): *Komposition im 20. Jahrhundert*, Celle: Moeck Verlag, 1975

- Globokar, Vinko (1972) Man improvisiert ... Bitte, improvisieren sie! ... Komm, lasst uns improvisieren. In : Melos: Zeitschrift für neue Musik Heft 2, Mainz: Schott, p. 86
- Globokar, Vinko: Einatmen Ausatmen, ed. Ekkehard Jost et al., aus dem Französischen übersetzt von Stefan Barmann et al., Hofheim: Wolke
- Gojowy, Detlef (2005): Schillinger, Joseph, in: MGG, Personenteil, Band 14, p. 1361ff.
- Habenicht, Erika (2006): Musizieren ohne Notenständer: das Ensemble «gelberklang» führt Schülerinnen und Schüler an die Freie Improvisation heran, in: Üben & Musizieren 3, p. 45
- Hentig, Hartmut von (1998): Kreativität. Essay, München/Wien: Carl Hanser Verlag
- Huovinen, Erkki; Kuusinen, Vesa-Pekka; Tenkanen, Atte (2009): Pedagogical styles for melodic improvisation: comparing the effects of music-theoretical and dramaturgical instruction, in: Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009, Jyväskylä, Finland), ed. Jukka Louhivuori, Tuomas Eerola, Suvi Saarikallio, Tommi Himberg, Päivi-Sisko Eerola
- Jost, Ekkehard (1975): Free Jazz: stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre, Mainz: Schott
- Kandinsky, Wassily (1925): Über das Geistige in der Kunst, Manuskript 1910 (Erstausgabe als: Bauhaus-Buch 9,) München: Verlag Langen
- Keller, Wilhelm (1964): Erfindungs- und Improvisationsübung zur Einführung in die Neue Musik, in: Musik im Unterricht 55, p. 313-316
- Kurt, Ronald und Näumann, Klaus (2008): Menschliches Handeln als Improvisation, Bielefeld: transkript
- Leibowitz, René (1947): Schönberg et son école : l'étape contemporaine du langage musical, Paris : J. B. Janin
- Lichtenhahn, Ernst (1990): Neue geniale Wendungen: die musikalische Improvisation um 1800, Improvisation I, ed. Walter Fähndrich, Winterthur; Amadeus, p. 100-111
- Ligeti, György (1960): Wandlungen der musikalischen Form (1958), in: Form-Raum (Die Reihe 7, ed. Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen), Wien: Universal Edition, p. 5-17
- Lüscher, Fredi (2001): Time flies, in: «your own voice» – Ein Kaleidoskop von improvisierter Musik, ed. Jean-Pierre Reinle, Zürich: Chronos, p. 183f.
- Mäder, Urban (2007): Es gibt nur Improvisation, Referat an der Pädagogischen Hochschule Thurgau (nicht publiziert).
- Mäder, Urban (2011a): Improvisation: Magic or a matter of course, in: Le Rhythme, ed. FIER, Genf. p. 34-37
- Mäder, Urban (2011b): Das Versprechen «Freie Improvisation», in: Aspekte der Freien Improvisation in der Musik, ed. Dieter A. Nanz, Hofheim: Wolke, p. 127-136
- Menge, Hermann; Pertsch, Erich (1999): Langenscheidts Taschenwörterbuch Latein, Berlin: Langenscheidt
- Meyer, Thomas (2002): Improvisation – ein Teil der musikalischen Mündigkeit, in: Tages-Anzeiger Zürich, 21. Mai, p. 54
- Meyer-Denkman, Gertrud (1970): Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter (Rote Reihe 22), Wien: Universal Edition
- Michels, Ulrich; Vogel, Gunther (1977): dtv-Atlas zur Musik, Band 1: Systematischer Teil, Kassel: Bärenreiter Verlag
- de la Motte, Diether (1968): Musikalische Analyse, Kassel: Bärenreiter Verlag
- de la Motte, Diether (1979): Form in der Musik, Kassel Bärenreiter Verlag
- Müller, Hermann-Christoph (1994): Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik: Aufführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation (Kölner Beiträge zur Musikforschung 179), Regensburg: Bosse

- Nanz, Dieter (2011): Aspekte der Freien Improvisation in der Musik, Hofheim: Wolke
- Noglik, Bert (1990): Klangspuren: Wege improvisierter Musik, Berlin: Verlag Neue Musik
- Orgass, Stefan (2008): Musikalische Bildung in europäischer Perspektive: Entwurf einer kommunikativen Musikdidaktik (Folkwang Studien 6), Hildesheim: Olms
- Plebuch, Tobias (2002): Musikhören nach Adorno: ein Genesungsbericht, in: Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken Nr. 65, August, p. 675-687
- Polaschegg, Nina (2011): (Frei) improvisierte Musik in der Musikwissenschaft? in: dissonance 113, p. 22-31
- Prévost, Eddie (1996): No sound ss Innocent: AMM and the Practice of Self-Invention. Meta-Musical Narratives. Essays. Copula (Matchless Records), United Kingdom
- Rübke, Peter; Gisler-Haase, Barbara; Bork, Magdalena; Gagel, Reinhard; Gsättner, Maria: Quo vadis, Teufelsgeiger? Freie Improvisation und MusikerInnen-Coaching – ein künstlerisch-wissenschaftliches Projekt an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Abschlussfilm: www.quovadisteufelsgeiger.at, Zugriff 7. Dezember 2012)
- Rühle, Hermann (2004): Die Kunst der Improvisation: mit Überraschungskompetenz das Unvorhergesehene meistern...damit es gut geht, wenn es schief geht, Jungfermann: Paderborn
- Rzewski, Frederic (2000): Autonomie des Augenblicks: eine Theorie der Improvisation, deutsche Übersetzung von Ursula Stiebler, in: MusikTexte 86/87, Köln, p. 41-45
- Santi, Nello; Meyer, Thomas (2012): Interview mit Thomas Meyer am 10. Januar 2012 (Radiosendung vom 15. und 23. April 2012 auf Schweizer Radio DRS 2; nicht in schriftlicher Form publiziert)
- Sawyer, R. Keith (2008): Improvisation and Teaching, in: Critical studies in improvisation 3.2, p. 1-4 (www.criticalimprov.com, Zugriff 28. Februar 2010)
- Schlicht, Ursel (2008): «I feel my true colors began to show»: Designing and teaching a course on improvisation, in: Critical studies in improvisation 3.2, p. 1-17 (www.criticalimprov.com, Zugriff 28. Februar 2010)
- Schönberg, Arnold (1979): Grundlagen der musikalischen Komposition, Wien: Universal Edition
- Schwabe, Matthias (1999): Kompetenz durch Kreativität: Chancen musikalischer Gruppenimprovisation, in: Üben & Musizieren 2, p. 8
- Schweikert, Ruth (2005): Ohio, Zürich: Ammann Verlag
- Smalley, Denis (2004): Spektromorphologie, in: Kunst, Zeichen, Technik, ed. Marianne Kubaczek, Wolfgang Pircher, Eva Waniek, Münster: LIT Verlag, p. 157-200
- Spitzer, Manfred (2004): Musik im Kopf, Stuttgart: Schattauer
- Stockmeier, Wolfgang (1967): Formenlehre, Köln: Hans Gerig Verlag
- Stryi, Wolfgang (2000): Interview mit Mathias Spahlinger zum Thema Improvisation, in: Ensemble Modern Newsletter
- Taylor, Cecil (1988): Erzulie Maketh Scent – Cecil Taylor Solo (Compact Disc), Begleitheft, Booklettext von Bert Noglik
- Villavicencio, Cesar Marino (2008): The discourse of free improvisation: a rhetorical perspective on free improvised music, PhD School of Music, University of East Anglia, Norwich, UK (<http://cevall.com/phdcesar>, Zugriff 28. Februar 2010)
- Wilson, Peter Niklas (1999): Hear and Now: Gedanken zur improvisierten Musik, Hofheim: Wolke
- Wright, Ruth und Kanellopoulos, Panagiotis (2010): Informal music learning, improvisation and teacher education, in: British journal of music education 27, p. 71-87

10 Anhang: Ergänzungen zu Kapitel 6 und Dozierendenstimmen

10.1 Ansagen⁵⁴

Eine Ansage ist eine Vorbereitung einer Gruppenimprovisation, die das Prinzip «Freie Improvisation» (ohne vorausgehende Vereinbarung zu spielen) nur minimal tangiert. Die Ansage ist mehr eine Beobachtungshilfe oder sie gibt einen Impuls zur Spielhaltung.

Zum Bewusstwerden

- 1) Achtet auf die Energie in deinem Atembogen, zunächst ohne zu spielen, danach beim Spielen. Achtet auf die musikalischen Energiebögen der Gruppe.
- 2) Wenn ihr bemerkt, dass die Energie der Gruppe abflaut oder dass es euch langweilig wird, nutzt den Moment und spielt mit mehr Energie, d.h. deutlicher, herausfordernd. So erfahrt ihr, wie die anderen darauf reagieren.

Zum Hören

- 3) Hört zuerst nur auf einen oder zwei Mitspielende besonders.
- 4) Hören muss nicht kompliziert sein. Hört einfach genauer hin, wie Klänge entstehen.
- 5) Versucht, auf möglichst viele Dinge bewusster zu hören.
- 6) Hört beim nächsten Spiel auf einen Mitspieler besonders.
- 7) Hören verlangt kein bestimmtes Reagieren. Nehmt einfach mit dem Ohr auf.
- 8) Hört mit dem ganzen Körper und Geist!
- 9) Wählt Momente, während denen ihr zuhört ohne mitzuspielen
- 10) Versucht so zu hören, als ob ihr ausserhalb der Gruppe stehen und auf das Ganze hören würdet.
- 11) Hört nicht nur auf Tonhöhe und Rhythmus, hört auch auf die Artikulation der Töne, auf die Klangbildung beim eigenen und bei den anderen Instrumenten.
- 12) Beachtet beim Spielmaterial den Anteil der ungewohnteren Klänge und Geräusche.
- 13) Versucht, den ungewohnten Klängen und Geräuschen die gleiche Aufmerksamkeit zu geben wie den «normal» gespielten «Materialien».
- 14) Hört auf das Zusammenwirken unterschiedlicher Klangfarben und Artikulationen und entdeckt dabei den Kosmos des Details.

Zum Entscheiden, ob spielen oder nicht spielen

- 15) Etwas spielen und nichts spielen sind gleichwertig.
- 16) Versucht euch bewusst zu werden, ob ihr unterstützend/begleitend, aktiv bestimmend/verändernd oder gar nicht spielen wollt.
- 17) Spielt eurem Impuls entsprechend und versucht schnell zu erfassen, wohin dieser Impuls will.
- 18) Achtet auf die erste Spielidee eines Mitspielers! Fordert er zum Mitspielen auf oder hat er erst einmal etwas Wichtiges alleine zu sagen?
- 19) Vertraut auf die Gruppe als unterstützende Einheit (Kraft) besonders dann, wenn ihr (unerwartet) als Solist da steht.
- 20) Lasst es öfter zu, dass einzelne oder kleine Formationen (zwei, drei Spieler) längere Abschnitte spielen.

⁵⁴

Siehe Kapitel 6.3: *Lösungsansätze: Ansagen, Übungen, Konzepte und Einstiegsmodelle.*

Zum gemeinsamen Form-Gestalten

- 21) Beachtet die Beschaffenheit eures Spielmaterials.
- 22) Beachtet Gestalt und Wirkung aller Ausgangsideen oder <Materialien> aktiver.
- 23) Versucht, ein gutes Verhältnis zwischen der Konzentration auf eure eigenen Spielideen und der Beobachtung des gemeinsamen Klangraums herzustellen.
- 24) Beachtet das Entwicklungspotenzial eures Spielmaterials.
- 25) Achtet darauf, ob die Musik im Moment eher ruht oder ob sie in Veränderung begriffen ist. Welche Rolle spielt ihr dabei?
- 26) Versucht euch bewusst zu sein, dass sowohl ein längeres, zusammenhängendes Stück entstehen kann wie auch kürzere – durch Pausen getrennte – Stücke aufeinander folgen können.

10.2 Übungen⁵⁵

Die vorliegenden 48 Übungen sind in die Bereiche Rhythmus, Melodie, Klang, Dynamik und Form eingeteilt. Bei jeder Übung ist eine Regel (bei einigen auch mehr als eine Regel) in einem Parameter gegeben, was bedeutet, dass einerseits das Umsetzen der Übungsregel erfolgen und andererseits das möglichst breite freie Gestalten der nicht reglementierten Parameter geprobt werden soll.

Rhythmus

- 1) Spielt Tonfolgen streng im Metrum. Wählt dabei beliebige Intervalle, bleibt aber bei einer gemeinsam bestimmten, immer gleichen Artikulation. Variiert beim Zusammenspiel die Dynamik und die Dichte.
- 2) Spielt Tonfolgen streng im Metrum. Wählt dabei beliebige Intervalle und wechselt dabei beliebig die Artikulation. Variiert auch hier beim Zusammenspiel die Dynamik, mit unterschiedlich akzentuierter Artikulation und in der Dichte.
- 3) Spielt wie bei Übung 2) Tonfolgen streng im Metrum. Wählt dabei beliebige Intervalle und wechselt dabei beliebig die Artikulation. Variiert auch hier beim Zusammenspiel die Dynamik, mit unterschiedlich akzentuierter Artikulation und in der Dichte. Über diesem Ensemblespiel soliert ein Mitspieler frei.
- 4) Alle spielen im gleichen Puls. Ein Spieler beginnt, den Puls zu unterteilen (<doppelt so schnell>) und wählt dabei ein neues <Material>. Die anderen Spieler ziehen nach und wechseln dabei auch in ein neues <Material> etc..
- 5) Ein Spieler wählt eine kurze rhythmisch-melodische Figur und repetiert diese. Jetzt kommen die weiteren Spieler nach und nach mit ergänzenden Figuren dazu. Das gemeinsame Spiel wird durch die Dynamik und die Spieldichte gestaltet.
- 6) Spielt zu einer bestimmten Taktart, indem ein Spieler nach dem anderen an der immer gleichen Stelle im Takt einen kurzen Ton setzt. Neben diesem eintaktigen Muster, welches sich ergibt, kann man mit zusätzlichen kurzen Figuren hineinspielen, ohne den einen Ton des Musters nicht aufzugeben.
- 7) Spielt eine Tonkette, mit je einem Ton von Spieler zu Spieler im Kreis. Spielt dabei die Töne unterschiedlich in der Dauer (also auch überlappend), Artikulation und Dynamik. Spielt mit der immer gleichen Tonkette oder nehmt euch die Freiheit, einzelne Töne der Kette durch andere Töne oder allmögliche Kurzfiguren zu ersetzen.
- 8) Spielt Figuren in freier rhythmischer Gestalt, die sich nicht auf ein festes Time beziehen. Denkt mehr eine Folge von kurzen und langen Tönen von unterschiedlicher Dichte (Denkt an Alltagssituationen).

⁵⁵

Siehe Kapitel 6.3: *Lösungsansätze: Ansagen, Übungen, Konzepte und Einstiegsmodelle.*

- 9) Beobachtet Linien und Punkte im Raum. Betrachtet diese als Grafikvorlage und zeichnet sie mit Tönen nach.
- 10) Spielt solistisch oder spielt in der Gruppe mit einem Tempogefühl, ohne dass ein Puls hörbar wird, respektive ohne euch sehr eng mit dem Puls zu verbinden (schleichen, gehen, schlendern, rennen – einzeln oder in der Gruppe: kein gemeinsamer Schritt und doch ein gemeinsames Tempo)

Melodie

- 11) Wählt eine Tongruppe oder einen Skalenausschnitt und spielt freie Tonfolgen.
- 12) Stellt euch einen Charakter (ruhig, nervös, suchend, fragend, scheu) vor und spielt entsprechend im gewählten Tonraum.
- 13) Kommt mit einem Mitspieler «ins Gespräch».
- 14) Spielt im Duo oder Trio melodische Gesten mit einem gemeinsamen Phrasierungsgefühl; dies auch mit der Variante, dass ein Spieler führt (quasi solistisch).
- 15) Dehnt eure Melodie über eine sehr lange Zeitspanne oder mehrere Takte.
- 16) Erarbeitet und festigt kurze Spielfiguren mit bestimmtem Charakter.
- 17) Geht von einer kurzen Spielfigur aus und verändert sie (mit oder ohne Metrumsbasis).
- 18) Jeder Mitspieler spielt seine Figur. Das interaktive Spiel gestaltet sich durch die vielfältigen Möglichkeiten der Veränderung (Lautstärke, Permutation, Rotation, Dehnung, Kürzung) und der Bezugnahme zum «Material» der Mitspieler (Dichte, Motiv als Kontrapunkt, Motiv als Riff, Motiv als Kontrast, minimalistischer Einsatz, Motiv in begleitender oder solistischer Funktion).
- 19) Jeder Spieler/jede Spielerin wählt eine kurze Spielfigur. Jetzt soll Form entstehen, indem ein strenges Zählmuster zur Anwendung kommt (Christian Wolff: «stoss- und ruckweise»).
- 20) Jeder Mitspieler wählt 3 Elemente (unterschiedlich in Klang, Geräusch, Rhythmus). Das Ensemble spielt 3 bis 5 kürzere Stücke. Jede Person hat allerdings nur ihre 3 Elemente zu Verfügung.
- 21) Die Gruppe spielt eine Tonfolge (in absolut gleicher Tonlage oder oktavverschoben) im Sinne einer zusammenhängenden Melodie und achtet auf die Klangbalance. Beachtet die gesamte Klangfarbe, die Balance der Dynamik und die Unterschiede der Artikulation der Instrumente.
- 22) Spielt die gleiche Idee (wie 19), in zwei Gruppen und mit je einer anderen Tonfolge.

Klang

- 23) Freies Spiel in der Gruppe mit einem gemeinsamen Ton (absolut gleiche Tonhöhe). Die Spieler nutzen jene Parameter, die nicht reglementiert sind, frei.
- 24) Freies Spiel in der Gruppe mit einem gemeinsamen Ton, frei in der Oktavlage
- 25) Bestimmt zwei Akkorde, ordnet sie zwei Gruppen zu und experimentiert mit der Gegenüberstellung dieser zwei Klänge in verschiedenen Formen (klanglich, rhythmisch, formal).
- 26) Bildet im Ensemble sogenannte Klangflächen. Eine Klangfläche zeichnet sich aus durch eine Beständigkeit in der klanglichen und formalen Struktur, durch eine Balance der Beiträge der einzelnen Instrumente und durch minimales Hervortreten einzelner Artikulationen oder Akzentuierungen.
- 27) Bildet eine Klangfläche mit der Absicht, eine langsame, aber kontinuierliche Veränderung (klanglich, dynamisch, strukturell etc.) gemeinsam zu gestalten.
- 28) Ein Spieler (Solist) beginnt. Alle anderen versuchen sofort (ohne viel zu überlegen) die Energie, die Intention und die Spielweise des Solisten wahrzunehmen und spielen mit, nach, vor. Alle sollen die Gesamtbewegung der Musik ganz bewusst beobachten.

Dynamik

- 29) Spielt gemeinsam und lasst viele Pausen oder Stille zu. Spielt jeweils einen Ton oder eine Tonfolge und hört innerlich nochmals nach; oder hört Spielideen voraus und spielt sie dann.
- 30) Jede/r spielt drei kurze Töne in 20 Sekunden. Hört den anderen gut zu. Hört das Wechselspiel zwischen Tonfolgen und Pausen.
- 31) Spielt laut und mit lockerem Körpergefühl und ohne das Hören aufzugeben.
- 32) Spielt leise bis an die Grenze der Wahrnehmbarkeit.
- 33) Spielt sehr laut und sehr leise durcheinander. Wie sind laut und leise gleichzeitig möglich?
- 34) Spielform: Alle beginnen auf Zeichen gemeinsam. Jede/r spielt eine Idee und setzt sie in gleicher Weise fort. Dann folgt die Anweisung: Wer (nach eigener Einschätzung) am «lautes-ten» spielt, setzt nach gewisser Zeit aus usw., bis nur noch ein, zwei Spielende dran sind.
- 35) Die Gruppe spielt eine ruhige und leise Klangfläche. In diesen Klang brechen nach und nach vereinzelt laute Töne oder Geräusche, also gegensätzliche Aktionen, quasi als «Störelemente» ein. Jeder sollte mindestens ein Mal einsetzen. Beobachtet eure energetische Reaktion vor und mit dem eigenen «Störelement» sowie bei dem der anderen Spieler.
- 36) «Cutspiel»: Spielt zunächst in der Gruppe, jeder auf gleichförmige Weise. Auf Zeichen (Dirigieren) stehen zur Wahl: a) Veränderung spielen; b) gleich fortsetzen wie zuvor; 3) pausieren
- 37) Spielt nach dem gleichen Spielprinzip (wie 33) mit zusätzlichen Regeln: nur leise; nur Liegetöne; mit Metrum (das deutlich oder nur als gemeinsames «Tempogefühl» präsent ist) etc.
- 38) Alle beginnen gleichzeitig zu spielen. Achtet auf die Energie des ersten Gruppeneinsatzes und versucht, diese weiterzuführen. Versucht, nach ca. 30 Sekunden gemeinsam den Anfang zu wiederholen.

Form

- 39) Spiel im Kreis: Spieler 1 beginnt / Spieler 2 ergänzt / Spieler 3 löst Spieler 1 ab / usw....
- 40) Jeder spielt ein «Solo». Der erste Spieler beginnt. Der zweite spielt einen möglichst deutlichen Kontrast, etc.. Variante: Ins Solospiel des letzten Spielers hineinspielen.
- 41) «Chefsystem»: Spieler 1 spielt solo. Spieler 2 will mit Kontrast stören. Wenn Spieler 1 diese Störung nicht als Verdrängung, sondern als gute Ergänzung auffasst und auch weiter spielt, versucht Spieler 3 mit noch stärkerem Kontrast zu stören und die Spieler 1 und 2 zum Ausstieg zu provozieren, etc.
- 42) Das gesamte Ensemble wird in Duos und Trios aufgeteilt. Diese setzen auf je eigene Zeichen ein und aus. Die Gruppenspiele überlagern sich.
- 43) Das ganze Ensemble spielt frei. Ein zusätzlicher Spieler gestaltet die Form mittels einfachen Dirigiergesten mit (Zeichen 1: Einzelne oder alle lauter/ leiser werden; Zeichen 2: Einzelne oder alle Spielweise fortsetzen; Zeichen 3: Einzelne zum Einsetzen oder Aussetzen auffordern; Zeichen 4: Einzelne Wechsel von solistischer zu «begleitender» Spielweise bzw. umgekehrt anzeigen).
- 44) «Phasenspiel»: Bedingung für dieses «Phasenspiel» ist die gleichförmige Spielweise jedes Spielers. Die formale Spielregel lautet: Die Gruppe soll eine Spielphase möglichst exakt gemeinsam beginnen und abschliessen.
- 45) Es folgt (nach 39) das Spiel mit zwei Phasen mit eingeschobener Pause. Die zwei Phasen sollen in der (gemeinsam gewählten) Dauer und Lautstärke deutlich verschieden sein.
- 46) Wiederum als Folgeübung (nach 40) spielt die Gruppe eine grössere Anzahl von Phasen. Jede Phase soll sich durch einen klaren Charakter auszeichnen. Von Phase zu Phase soll dieser aber unterschiedlich ausfallen (bezüglich Dauer, Dynamik, Dichte, Stil, Besetzung... Auch die Pausendauer zwischen den Phasen soll jeweils verschieden sein.) Der gemeinsame, exakte Beginn und Schluss der Phasen steht nicht mehr so stark im Vordergrund wie bei den Übungen 39 und 40.

- 47) Die Spielidee mit den kompakten Spielphasen lässt sich weiter auffächern. Es können zwei oder drei Gruppen gegenübergestellt werden. So kann hin und her gespielt werden oder die Gruppen agieren unabhängig, sodass Phasen sich auch überlagern. Man kann zusätzlich einen Solisten bestimmen, der sozusagen eine weitere Schicht gestaltet.
- 48) Spielt eine Reihe von kürzeren Stücken, die immer gleich beginnen und sich verschieden entwickeln.

10.3 Einstiegsmodelle von sechs Dozierenden

10.3.1 Christoph Baumann, erste Lektion mit einer Gruppe

Zuerst sitzen wir alle zusammen und sprechen. Alle erzählen von sich, von möglichen Erfahrungen in Freier Improvisation, von Erwartungen und Befürchtungen. Ziel: Gute, lockere Stimmung, Vertrauen und die Gewohnheit, über die Dinge (Musik) zu reden. Eine lockere Stimmung ist mir sehr wichtig, da sie den Studierenden erlaubt, ungehemmter zu agieren, und (mir) etwas schneller klar wird, wo sie wahrnehmungsmässig und musikalisch stehen. Wichtig ist mir auch eine angeregte Diskussionskultur. Ich versuche, möglichst selten als erster die gespielte Musik zu bewerten, sondern vielmehr, über gezielteres Nachfragen Erinnerungsvermögen, Reflexion und Wahrnehmung zu fördern.

Ich erkläre kurz meine Funktion und die von mir angestrebte Arbeitsweise. Grundregel: Alles ist erlaubt (was der entstehenden Musik dient), meine Angaben sind (leichte) Einschränkungen dieser Grundregel.

1. Aufgabe: Zwei gegensätzliche Stücke mit Pause zwischen den beiden Stücken. Warum gleich zu Beginn diese Einschränkung? Sie erlaubt mir relativ schnell, die Gruppe als ganzes zu checken. Ich schliesse aus der anschliessenden Diskussion auf folgende Punkte:

- Wie wurde die Aufgabe verstanden? (Wahrnehmung, Aufmerksamkeit)
- Wie agiert die Gruppe als Ganzes?
- Wie agieren die Einzelnen innerhalb der Gruppe und der gestellten Aufgabe?
- Wie ist die Gesprächskultur?
- Wie steht es um die Terminologie?
- Wer spielt wie?

Auf der Basis dieser Informationen entscheide ich, wie es weitergeht. (Sehr oft lasse ich die gleiche Aufgabe nochmals spielen und erst am Ende eines ersten Arbeitsblockes lasse ich sie eine völlig Freie Improvisation spielen...) Selten, eigentlich nicht mehr, lasse ich am Anfang eine ganz Freie Improvisation spielen, da diese oft viel zu lange wird und sich für mich weniger konkrete Informationen ergeben.

10.3.2 Christy Doran, erste Lektion mit einer Gruppe

Einführung: Ich stelle allgemeine Fragen an die einzelnen Teilnehmer/innen, beispielsweise bezüglich ihrer Motivation, diesen Kurs zu besuchen, ob sie schon Erfahrungen auf diesem Gebiet haben, ob sie Impro-Musik hören oder gehört haben, ihre bevorzugten Musikstile, ob sie Exponenten ihres Instruments auf diesem Gebiet kennen, usw.

Ich lasse die Gruppe dann ca. 10 min. improvisieren und mache mir Notizen. So kann ich eine erste Standortbestimmung zum individuellen Spiel von jedem Teilnehmer und zum Geschehen in der Gruppe machen. Danach gebe ich ein kurzes Feedback, was ich gehört und aufgenommen habe.

Da ich die Erfahrung gemacht habe, dass einige der Teilnehmer/innen das Modul Freie Improvisation mit einer gewissen Beiläufigkeit besuchen und es teilweise an Ernsthaftigkeit mangeln lassen, versuche ich ihnen bewusst zu machen, dass das Studium von Freier Improvisation mit dem Studium herkömmlicher Musik verglichen werden kann und sie ebenso viel Aufwand betreiben müssten, um sich auf einem vergleichbaren Niveau bewegen zu können.

Ich erläutere ihnen meine persönliche Haltung zu Freier Improvisation:

- Freie Improvisation ist eine eigenständige Kunstform; ein vertieftes Wissen über Freie Improvisation prägt aber auch die persönliche Spielweise in jedem andern Musikstil.
- Freie Improvisation an sich kann nicht eingeübt werden, die Kraft dieser Kunstform entsteht aus dem Moment.
- Durch die Auseinandersetzung mit Freier Improvisation, beispielsweise durch das Erkennen und Analysieren von Parametern, wird die Fähigkeit des Freien Improvisierens gestärkt.
- Improvisations-Übungen helfen, sich in der Freien Improvisation zu bewegen.

Um den Teilnehmern/-innen etwas Sicherheit zu geben, schlage ich dann Übungen wie beispielsweise <Kettenreaktion> oder <Klänge> vor, bei denen sich alle im gleichen Parameter befinden und die Gruppe <homogen> spielt. <Kettenreaktion> und <Klänge> werden natürlich bezüglich Dynamik, Intensität, Volumen etc. explizit aufgefächert. Später teile ich den Kurs in zwei Gruppen auf; die erste Gruppe spielt <Kettenreaktion>, die zweite Gruppe dazu <Klänge>. Diese Ueberlagerung klingt meist schon mal einigermaßen gut, gibt den Teilnehmern/-innen ein gutes Gefühl und öffnet ihnen erst noch neue Horizonte. Gruppenwechsel.

Mit obiger Übung bringe ich die Teilnehmern/-innen dazu, Entscheidungen zu treffen, sei dies beispielsweise bezüglich Dynamik, Intensität, Volumen, sei es später bezüglich der Auswahl von Parametern mit all ihren Auffächerungen und Nuancen. Ein erster Schritt in Richtung INSTANT COMPOSING!

Zum Schluss der Lektion nenne ich jedem Teilnehmer ein paar instrumenten-spezifische Namen und CDs von wichtigen Exponenten aus der Freien Improvisation und bitte sie, sich die Aufnahmen von diesen bis zur nächsten Lektion anzuhören.

10.3.3 Urban Mäder, erste Lektion mit einer Gruppe

Kurze Vorstellung: Namen, Studienrichtung, Studienphase

Einführungsgespräch: Erfahrungen mit Improvisation? Vorstellungen vom oder Erwartungen an den Kurs. Erläuterung des Grundprinzips der Freien Improvisation im Kollektiv. – Dieses Gespräch hat nicht nur zum Ziel, Informationen auszutauschen. Es geht auch darum, eine Atmosphäre zu schaffen, die den Einstieg ins Abenteuer Freie Improvisation interessant und lustvoll machen kann. Beim Erläutern des Grundprinzips wird meist die Frage nach der Dauer des ersten Spiels gestellt. Ich antworte damit, dass diese dem Prinzip gemäss ebenfalls offen sein muss, dass ich aber nach 90 Minuten halt den Raum verlassen werde, die Gruppe aber dadurch nicht irritiert sein soll. Diese Bemerkung wirkt erheiternd, doch nicht nur. Sie gibt den Studierenden die Gewissheit, dass es jetzt an ihnen liegt und es mit der Freiheit tatsächlich ernst gemeint ist.

Freie Improvisation: Ich erwarte das erste Spiel einer Gruppe stets mit grosser Spannung. Auch wenn meist zögernd gestartet wird, auch wenn erste musikalische <Wortmeldungen> sich schnell und meist unerwidert verflüchtigen, auch wenn mit ersten dynamischen Wellen meist zu dichte Momente entste-

hen, auch wenn erste rhythmische Muster zu blass und oberflächlich dahinplätschern und insgesamt oft Beliebigkeit und Ratlosigkeit zum Ausdruck kommen, hat das erste Spiel immer ein Gesicht, ein individuelles Gesicht, das andeutungsweise die musikalische Identität der Ausführenden, mehr als Summe von Individualitäten denn als Gruppe zeigt.

Gespräch: Wie wars? Ich möchte gerne hören, was Jede/r zu sagen hat. Ich habe keine bestimmte Erwartung, was nun zu diesen (beispielsweise) 12 Minuten gesagt werden wird, wo man ja ohnehin nicht alles in Worte fassen kann und will und soll.

Meine Erfahrung ist die, dass dieses erste Gespräch fast genauso wichtig ist wie das erste Spiel; dies vor allem in der Erfahrung mit improvisationsunerfahrenen Leuten. Ich versuche jedem Beitrag(enden) mein Interesse und meinen Respekt zu geben. Ich versuche, durch Nachfragen die persönliche Empfindungsebene mit dem sozialen Bezug und dem konkret Musikalischen zu verbinden. Wenn jemand einen musikalischen Moment hervorhebt (meist weil er besonders gelungen oder besonders misslungen ist), frage ich nach, was wohl der Grund war, und frage die anderen, ob sie das ähnlich oder anders sehen. Wenn jemand von einer persönlichen Empfindung («Unsicherheit», «Unwohlsein») spricht, frage ich, ob dies musikalisch hörbar war, und frage wiederum in der Runde, wem das vertraut ist.

Ich schaue, dass das Gespräch nicht zu einseitig wird, dass es zeitlich nicht ausufert, dass aber die Gruppe wiederum das Gefühl bekommt, dass sie auch im Gespräch Inhalt und Richtung wesentlich bestimmt. Des Weiteren erläutere ich kurz, dass es für mich nicht nur spannend ist, was gespielt wird und wohin die Reise dieses Semesters geht, sondern auch, was die Gruppe reflektieren will und wie man mit diesen beiden Ebenen des «Forschens» (der Spielebene und der Reflexionsebene) umgeht.

Freie Improvisation: Evtl. mit einem Hauch von Ansage wie: «Ich bin nun gespannt, wie nach unserem Gespräch die zweite Improvisation tönt. Ihr habt jederzeit Gelegenheit, alles anders zu machen. Jede Improvisation baut zwar auf Erfahrung mit der/den Vorhergehenden auf, doch ist sie immer wieder Neustart und komplett offen.» – Oft ist es so, dass die Studierenden während des ersten Gesprächs den Drang haben, es erneut zu versuchen und dies sogar äussern. Das ist für mich bestes Zeugnis für echtes Interesse und Experimentierlust. Meist ist es tatsächlich so, dass in der ersten Unterrichtsrunde nur 2 Improvisationen Platz haben. Diese zweite ist erfahrungsgemäss kräftiger, spontaner, wilder, evtl. länger, evtl. zwar weniger gehemmt, aber gleichzeitig oft auch weniger aufmerksam.

Gespräch: Und wie wars jetzt? War es anders, wesentlich anders? Welche der beiden Impros sollen wir nun auf CD pressen und verkaufen? Ich schau immer, dass dieses zweite Gespräch klar kürzer ist als das erste. Oft ist es tatsächlich so, dass man kaum mehr Zeit hat, länger zu schwatzen, was aber auch gut ist so. Ich bezieht mich beim mit Nachfragen Bezug oft auf Äusserungen aus dem ersten Gespräch.

In der zweiten Lektion die Woche später frage ich oft nach, ob in der Zwischenzeit eine Erinnerung blieb. Für die zweite Lektion überlege ich mir meist eine Übung, die evtl. mit einem Spielmoment des ersten Morgens zu tun hat (beispielsweise Erinnerung an den Anfang des 2. Spiels und diesen repetieren und anders fortsetzen; evtl. Übung mit Kurzstücken mit je einer klaren, geschlossenen Prägung etc.). Dabei ist es wichtig, klar zu erläutern, was der Unterschied zwischen Freier Improvisation und einer Übung ist.

10.3.4 Thomas K. J. Mejer, erste Lektion

Über die Jahre habe ich die Sonderbehandlung der ersten Stunde mehr und mehr reduziert. Es geht mir darum, möglichst schnell in den Prozess und den Stil des Improvisationsunterrichts zu finden, der bei mir vor allem aus Spielen und Reflektieren besteht. Ich achte zunehmend darauf, dass das Sprechen nicht länger als das Spielen dauert und dass der Unterricht nicht dozentenorientiert ist, sondern die Gruppe als Kammerensemble ohne Dirigenten agieren lässt.

Am liebsten würde ich die Studenten ohne verbale Anweisung, einfach durch Gesten (und beispielsweise das Anschalten eines Aufnahmegerätes) zu einer ersten Freien Improvisation bewegen. Dies birgt jedoch Gefahren für die völlig unerfahrenen Improvisatoren. Deshalb zuerst eine kleine verbale Runde, wo jeder sich kurz vorstellen kann und seine bisherigen Impro-Erfahrungen mitteilt. Dann geht's aber sofort los.

- 1) Die Studierenden improvisieren das erste Mal in dieser Besetzung. Meist resultiert daraus ein sehr kurzes, vorsichtiges und noch unbedarftes Stück. Trotzdem wird die Ensemblebildung in Gang gesetzt, oft ergeben sich bereits Hinweise, in welche Richtung mit dieser spezifischen Gruppe gearbeitet werden muss.
- 2) Erste Runde der Reflexion, bei der jeder und jede kurz die erste Impro einschätzt: Länge, Längen, Muster, Marken, Form, ...
- 3) Zusammenfassung meinerseits, was das musikalische Geschehen sowie die Einschätzungen der Studierenden angeht. Kommentare versuche ich (noch) zu vermeiden. Lenkungen, auch Übungsanleitungen, Vorschläge und Reflexionsanleitungen habe ich über die Jahre zurückgenommen. Schubser in die eine oder andere Richtung, Reflexionshilfen und Nachfragen kommen von mir nur dann, wenn es unausweichlich scheint.

Falls möglich, fahre ich ohne weiteres fort und durchlaufe nochmals die Schritte 1 bis 3. Oft versuche ich bereits in der ersten Stunde, eine Impro (oder Ausschnitte davon) gemeinsam anzuhören. Damit soll gleich klar gemacht werden, dass es nicht (nur) um Selbsterfahrung oder persönlichen Ausdruck geht, sondern um Hören und Mitteilen. Übungen, Interventionen und Konzepte – sofern nötig – folgen tendenziell in den späteren Stunden.

10.3.5 Lauren Newton: Raum, Punkt, Stille, Klang

These

Wenn mehrere Mitwirkende mitsamt ihren Empfindungen und Stimmen bzw. Tönen zusammen kommen und diese sich überkreuzen, wird die Summe der improvisatorischen Möglichkeiten derart multipliziert, dass jeder, für den die Freie Improvisation neu ist, von diesem komplexen Hörerlebnis schnell überfordert wird. Das Wahrnehmen sowie das intuitive, aber auch bewusste Handeln innerhalb der frei improvisierten Musik sind wichtige Themen im Lernprozess.

In der Freien Improvisation gibt es wiederkehrende musikalische Situationen, welche ausgesondert und untersucht werden können, um die darin enthaltenen Phänomene deutlicher erkennbar zu machen. So erlangt man eine Transparenz sowohl beim Hören als auch in dem spontan sich entwickelnden Musikstück.

Einige dieser immer wiederkehrenden Charakteristiken der Freien Improvisation sind Chaos, Motiv, Rhythmus oder Puls, emotionale Aussage, Kontraste, Stille, u.a.

Meine Vorgehensweise beruht auf der Feststellung: Mit zu wenig Reflexion kann Belanglosigkeit, mit zu viel Reflexion eine Blockade entstehen.

Arbeitsweise

Ein Untersuchungsfeld erstellen, indem unterschiedliche musikalische Situationen und Qualitäten durch Sensitivität und Integrität verändert werden können. Die Arbeit innerhalb eines bestimmten Bereichs macht den Geist wachsam für Wege, um über diese Grenzen hinaus zu gehen.

Grund für die Übung

In der frei improvisierten Musik wird der Pause eher wenig Achtung geschenkt, doch für die musikalische Lebendigkeit und Spannung ist sie unentbehrlich und sie schafft Raum für die Wahrnehmung im sich stets wandelnden Hörerlebnis.

Diese Übung soll den Fokus auf die Stille bzw. Pausen lenken, die geschehen können oder auch bewusst erzeugt werden können. Man lernt Bereitschaft, die Pausen bzw. die Stille als Bestandteil der Musik und als Oasen der Ruhe und Schöpfung zu akzeptieren.

Vorgehen

Jede/r Musizierende in der Gruppe spielt oder singt zwei kurze (staccato) Töne seiner/ihrer Wahl innerhalb eines Zeitraums von 10 Sekunden. Es ist anfangs wichtig, kurze Töne zu spielen, damit Pausen definitiv vorkommen. Der Anfangspunkt kann von einer leitenden Person mit Hilfe einer Uhr ab dem ersten Ton gemerkt oder einfach gezeigt werden. Erst wenn alle Teilnehmende ihre Töne gespielt bzw. gesungen haben, kann die leitende Person die tatsächliche Länge des Stücks ansagen. Die Übung sollte ohne Kommentar mehrmals wiederholt werden.

Einige Fragen werden gestellt, ohne dass die Teilnehmenden jedoch Antwort geben müssen.

- Konntest Du alle Töne des Zeitablaufs oder nur einen Teil wahrnehmen?
- Empfindest Du den eigenen Moment des Spielens/Singens als Impuls oder als Entscheidung oder anders? Als Beispiel: Du wählst einen bestimmten Zeitpunkt für deinen Ton – als erster oder letzter – oder Du spielst als Reaktion auf einen Ton oder einen anderen Musizierenden.
- Hast Du beim erneuten Spiel deine Vorgehensweise geändert, beispielsweise eine andere Spielweise ausprobiert wie fortissimo, geräuschhaft, extrem hoch oder tief, oder ein anderen Zeitpunkt gewählt, etc.?
- Hast Du die Pausen als spannend empfunden oder wurdest Du ungeduldig dabei?

Um den Lernprozess zu vertiefen, wird diese Übung mit längeren Dauern, einer grösseren Zahl von Tönen oder auch mal zusätzlich einem längeren Ton erweitert. Beispielsweise Zeitangabe 20 Sekunden, wobei jede Teilnehmende 2 kurze und einen langen Ton spielt. Geräusche und Akkorde (Klavier) dürfen auch vorkommen. Studierende dürfen Vorschläge machen.

Weitere Fragen zur Wahrnehmung als Diskussionsthemen mit den Studierenden:

- Wie viel vom ganzen musikalischen Prozess konntest Du wahrnehmen?
- Welche Momente empfindest Du als spannend oder interessant? Einige Beispiele: wenn 2 oder mehrere Töne unerwartet gleichzeitig erklingen, wenn Du eine Reihe von Tönen als Melodie empfindest, wenn eine Pause sehr lang ist.
- Ist es möglich, diese Momente zu erzwingen, zu verlängern oder zu wiederholen?
- Bemerkst Du eine Unruhe oder Frustration in Dir – oder in den Anderen – ausgelöst durch die reduzierte Aufgabenstellung dieser Übung?
- Suchst Du eine musikalische Lösung für deine Empfindungen?
- Gibt es in den zuletzt gespielten Stücken immer noch Pausen?
- Wie wirkt die gesamte Übungsphase auf deine Einstellung, auf deine persönlichen musikalischen Präferenzen?

Am Ende diese Übungsphase darf die Gruppe ein gänzlich frei improvisiertes Stück spielen, ohne Vorgaben. Anmerkung: Diese Verfahrensweise wird nach allen Übungsmodellen angewendet und fördert das Loslassen sowie die Vertiefung des Gelernten.

Fazit

Mit dieser Übung will ich den Teilnehmenden das Balancieren mit Imagination und Disziplin, Neugier und Präzision näher bringen. Die Musizierenden lernen die Bereitschaft, einen anderen als ihren musikalisch gewohnten Weg auszuprobieren. Wichtig ist auch die Bereitschaft, als Musizierende die Führung zu übernehmen, aber auch zu provozieren, ohne selbstbezogen zu sein. Es ist wichtig, Vertrauen auf den Moment und die Innere Stimme sowie Vertrauen zu den Mitmusizierenden zu bekommen. So bleibt man hellhörig, und die Musik entwickelt sich ohne Zwang und mit ständig erneuernder Energie.

10.3.6 Marc Unternährer, Einstieg

Zur Erinnerung: Meine Improvisationsklassen in der Grundausbildung bestehen grösstenteils aus Leuten, die noch gar keine Erfahrung mit Improvisation haben.

Ich beginne nach einer kurzen Vorstellung mit einem ca. 5-10 minütigen Gespräch: Habt ihr schon einmal improvisiert? In welchem Kontext? In welchen Arten von Musik kennt ihr Improvisation? Auf was bezieht sich diese jeweils, welche Vorgaben sind vorhanden? Was könnte unter diesen Umständen der Begriff «Freie Improvisation» meinen? Keine Regeln? Oder ein Erschaffen (und Ändern) der Regeln im Moment?

Danach werfe ich sie ins kalte Wasser und lasse sie frei improvisieren, ohne eine Anweisung zu geben. Gewisse Schwierigkeiten lasse ich sie bewusst entdecken und aushalten, beispielsweise: Wie beginnen? Wie aufhören? Groove/Tonalität als vermeintlich verbindendes Element? Manchmal dauert so ein erstes Stück 10 Sekunden, manchmal 30 Minuten, es herrscht totales Chaos oder gähnende Leere.... Auch ich versuche das auszuhalten und möglichst nicht zu unterbrechen oder sonst Einfluss zu nehmen. Danach verlange ich, dass alle etwas dazu sagen. Obwohl ich sie ermutige, rein musikalisch zusammenzufassen (Wie hat es angefangen, was passierte dann? Wie kam es zum Schluss?), kommen meistens auch Wortmeldungen zur Befindlichkeit während des Spiels («Zuerst habe ich mich nicht wohlgefühlt, aber dann kam ein Groove und da konnte ich dazu spielen.»).

Auf diese beiden Ebenen mache ich aufmerksam und versuche früh zu trennen und klar zu machen, dass es mir nicht um Selbsterfahrung geht, sondern darum, zusammen gute Musik zu machen, ohne vorherige Abmachungen. Selbstverständlich spricht man trotzdem ab und zu über das persönliche Spielgefühl und realisiert vielleicht mit der Zeit, dass der Groove einen dazu animierte, mit dem Strom zu schwimmen, das aber, obwohl man sich wohl fühlte, weil man anscheinend in die Gruppe integriert war, musikalisch vielleicht nicht die spannendste und beste Entscheidung war. Aber das kommt später.

Nachdem ALLE zu Wort gekommen sind und dabei meistens viele der grossen Themen schon erwähnt wurden (spielpraktische sowie ästhetische!), lasse ich sie häufig eine Reihe von kurzen 20- bis 40-sekündigen Stücken spielen, die jeweils einen klaren Charakter haben und sich auch deutlich voneinander unterscheiden sollen. Zum einen werden so bereits Anfänge und Schlüsse geübt, zum anderen geht es mir darum, dass sie möglichst schnell auf ganz verschiedene Spielweisen und -Ideen kommen, über die anschliessend wieder gesprochen wird. Bei Gelegenheit wird dabei auch auf verschiedene einzelne musikalische Parameter aufmerksam gemacht, die variiert werden können. Die Kürze der Stücke macht es auch nötig, dass man schneller einsteigt – oder dann halt für ein Stück draussen bleibt, also nicht spielt. So werden sie zu klaren Entscheidungen gezwungen und dazu, auch mal in

eine Improvisation reinzuspringen, ohne eine genaue Idee zu haben, wohin es gehen soll, sondern während des Spielens und durch das Spielen eine Idee zu entwickeln und zu verfolgen.

Anschliessend lasse ich sie wieder ein längeres Stück (falls nötig mit einer Zeitangabe von mir, etwa 5-6 Minuten) frei spielen, über das natürlich wieder gesprochen wird und das den weiteren Weg vorzeigt.

Trotz der Unterschiedlichkeit der Gruppen ist es in der Grundausbildung oft anfänglich mein Hauptanliegen, sie überhaupt zum Spielen und auch zum Sprechen über Musik zu bringen. Dabei sollen sie ihre eigenen Kriterien entwickeln und schärfen. Zu Beginn versuche ich mich mit geschmacklichen Äusserungen sehr zurückzuhalten und den Fokus auf musikalische Abläufe zu lenken, denn sie sind es oftmals nicht gewohnt, genau zu hören und zu reflektieren, was in einer Improvisation passiert ist. Auch ermutige ich sie anfänglich zum Experimentieren, sie sollen sich möglichst frei fühlen, auch wenn das heisst, dass man sie unter Umständen zu einem späteren Zeitpunkt daran erinnern muss, in der (vermeintlichen) Freiheit ihre musikalische Verantwortung besser wahrzunehmen.

Dieser Einstieg birgt die Gefahr einer Frustration, weil die erste Improvisation oftmals nicht gelingt. Trotzdem erscheint es mir momentan geeigneter, möglichst frei zu beginnen und mit Einschränkungen erst konkret auf Ereignisse in der Gruppe Bezug zu nehmen, als umgekehrt eine Freiheit nach und nach aus einer eingeschränkten Spielweise zu entwickeln. Meistens kann auch durch eine gute Gesprächsführung der Frust abgefangen und abgefedert und das Interesse geweckt werden, etwas zusammen zu entwickeln. Es soll durchaus bewusst werden, dass Freie Gruppenimprovisation geübt werden muss und eine gewisse Disziplin verlangt.