

## Die Frage der Fehler in der Freien Improvisation

Besteht in der *Freien Improvisation* überhaupt die Möglichkeit, Fehler zu machen? Gibt es sozusagen tiefer liegende Ebenen, bestimmte allgemeine Voraussetzungen, übergeordnete Gebote, die für diese Art des Improvisierens unverzichtbar sind und bei deren Missachten offensichtliche und objektiv benennbare Fehler passieren (können)? Oder sind Urteile (*Richtig, Falsch*) nur möglich abhängig vom jeweiligen Kontext, etwa vom musikalischen Idiom, von den eigenen Intentionen oder vom Ort der Aufführung? Oder ist die Taxierung von irgend etwas als Fehler bei dieser „freien“ Form des Improvisierens grundsätzlich subjektiv, quasi Geschmacksache und folglich einer objektiven Bewertung entzogen?

**G**egenstand meiner Erläuterungen zur Frage der Fehler ist die **Freie Improvisation** als **künstlerische Form** des Musikmachens. Als erstes weise ich kurz auf diejenigen Formen von Improvisation hin, um die es dabei **nicht** geht.

Ich spreche nicht vom Improvisieren:

- als sogenanntem Selbsterfahrungstrip vor Publikum
- vom Improvisieren als emotionaler Nabelschau
- nicht vom blossen Spielen dessen, was man fühlt; vom Sichgehenlassen, vom Sich austoben (was ja per definitionem Verlust der Kontrolle und damit auch der Freiheit und somit des Entscheidenskönnens bedeutet!)
- ich spreche auch nicht vom Improvisieren zwecks Darstellen momentanen Befindens.

All dies ist auf der Bühne, vor einem zahlenden Publikum, allein deshalb schon problematisch, weil es sich um private Dinge handelt, um Dinge, die meiner Meinung nach nicht von öffentlichem Interesse sind. – Das oft gehörte Urteil, Improvisation sei in erster Linie für die Machenden interessant, trifft dann sehr wohl zu, wenn die Leute auf der Bühne sich auf einen sogenannten Egotrip begeben oder sich selbst darstellen. (Dem berühmten, leider ziemlich generell gemeinten Diktum von *Carl Dahlhaus*: "*Sich mit improvisierter Musik zu beschäftigen, lohnt sich nicht, da es sich um selbstgenügsames Tun handelt*" ist bei dieser Art des Improvisierens zuzustimmen.) – Allerdings kann man nicht in Abrede stellen, dass es ein Publikumssegment gibt, das, vermutlich aus voyeuristischen Gründen, in derartige Improvisations-Konzerte geht und sich an dieser Form von Exhibition ergötzt.

Die Gefühlsebene, das emotionale Bewegtsein, gefühlsmässiges Engagement sind in erster Linie Energie-Lieferanten und als solche natürlich unverzichtbar. Gefühle und momentanes Befinden fließen, ob man will oder nicht, sowieso ein in das Spiel, man muss sie also nicht noch speziell thematisieren.

Besser beraten ist man eher mit der Haltung von *Gottfried Benn*, der in seinem wunderbaren Vortrag *Soll die Dichtung das Leben bessern?*, den er 1955 am NDR gehalten hat, sagte: "*Man muss das Material kalt halten.*" (eine Forderung, die beim Improvi-

sieren in der Regel natürlich nicht so gut einzulösen ist wie beim *Musikschreiben*, da man unmittelbar physisch und psychisch eingebunden ist).

- Selbstverständlich spreche ich auch nicht vom Improvisieren mit therapeutischer Zielsetzung. Diese widmet sich primär andern Ebenen des Umganges mit Tönen, des Musizierens; Improvisieren dient hier hauptsächlich andern Zwecken.
- Und ich spreche auch nicht vom Improvisieren mit politischer Zielsetzung, wie es beispielsweise für die Pioniere der improvisierten Musik Ende der Fünfziger-, Anfang der Sechziger-Jahre teilweise notwendig war, um durch das Aufbrechen verkrusteter Hierarchien im Musikbetrieb überhaupt erst eine Plattform für diese neue Art des Musizierens errichten zu können. (Im Übrigen hat Freie Improvisation allein schon deshalb einen subversiven und damit politischen Aspekt, weil sie sich anmasst, sich nicht an irgendwelche von aussen an sie herangetragenen Regeln zu halten.)
- Ebenso wenig geht es um eine bestimmte Ästhetik, eine definierbare künstlerische Richtung, ein bestimmtes, benennbares Idiom.

**Es** geht also um *Freie Improvisation* als **künstlerische Form** des Musikmachens. Ich möchte kurz darlegen, was ich unter diesen beiden Begriffen verstehe:

**Freie Improvisation** meint hier einen in weitestem Sinn "kompositorischen" Prozess, bei dem im Prinzip in jedem Moment die Möglichkeit besteht, Entscheide in jede Richtung und frei von irgendwelchen Prädeterminationen zu treffen. Diese Freiheit bezieht sich auf das Fehlen jeder Art von Vorgaben, vor allem aber auf solche, die in den formalen Ablauf der entstehenden Musik eingreifen, wie z.B. Spielregeln, vorbestimmte Formen, geplante Gliederungen, grafische Notationen, dirigierte Improvisation, Rollenspiele, aber auch Bilder als Inspirationsquelle, Gefühls-Darstellungen usw.

Freiheit hat dabei natürlich nichts mit Beliebigkeit zu tun, wie wir noch sehen werden, und zudem ist sie naturgemäss nur relativ; unter anderem deshalb, weil mit jedem Moment des Spielens das Beziehungsnetz innerhalb des entstehenden "Stückes" dichter wird und die Musik zunehmend das Diktat übernimmt. Diesem "innermusikalischen Diktat" zu folgen, haben die Spieler übrigens gerade durch das Fehlen formaler Vorgaben überhaupt erst die Möglichkeit.

In wie grossem Mass sich diese "Unfreiheit" bemerkbar macht und wie stark die Musik das Agieren der Musiker bestimmt, ist sehr unterschiedlich und hängt von der Art der Musik ab, die am Entstehen ist; darauf werde ich noch zu sprechen kommen.

Eine der zentralen Qualitäten der Freien Improvisation ist für mich die Möglichkeit, diejenige Musik zu spielen und vor allem zu hören, die ich im Augenblick möchte, mich in gewissem Sinn also *auszuleben* (um einen Begriff von *Villem Flusser* zu gebrauchen, der das *Sichausleben* streng vom *Sichgehenlassen* unterscheidet). Was das im einzelnen für Musik ist, liegt meist nicht schon zu Beginn fest, sondern entscheidet sich oft erst während des Spielens und hängt sehr von der jeweils aktuellen Situation und den momentanen Konditionen ab. Auch können die Intentionen im Laufe eines Stückes freiwillig oder erzwungenermassen ändern, vor allem dann, wenn man nicht allein improvisiert. In der Gruppen-Situation wird diese Einschränkung der Freiheit jedoch da-

durch wettgemacht, dass ich meine Position zu etwas mir Begegnendem selber bestimmen und auch ändern kann. So hat gewissermassen jeder Beteiligte permanent die Hand am Steuer und bestimmt die "Fahrtrichtung" in hohem Mass mit.

Nicht trennbar von diesen Aspekten und wichtig als Voraussetzung für das Entstehen der absolut unabdingbaren Spiellust ist auch die Freiheit, kein reproduzierbares Werk hinterlassen zu müssen, – somit die Musik ganz grundsätzlich immer wieder neu erfinden und diese spannende Entdeckungsreise immer wieder von Neuem aufnehmen zu können. Unausweichliche Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit sind in diesem Fall kein Mangel, sondern Chance und Vorzug.

**Improvisation also verstanden als "kompositorischer" Prozess gleichberechtigter, die ganze Verantwortung tragender Spieler, in dessen Zentrum ein mit grosser Spiellust realisiertes, unvorhersehbares und doch möglichst überzeugendes Resultat steht.**

**Diese künstlerische Form** des Musikmachens zielt auf ein Resultat, das im Prinzip auch nach mehrmaligem Hören noch überzeugt; etwas, das man wegen seiner inneren Folgerichtigkeit und Geschlossenheit durchaus Werk nennen könnte, und das in besonders geglückten Fällen **Kunst** ist.

Selbstverständlich ist dieser Begriff von Werk sehr weit gefasst und beschränkt sich nicht auf etwas in sich Geschlossenes im Sinne etwa von prägnanter Gestalt oder auf bestimmte Arten von Gliederung. Vielmehr ist etwas gemeint, das einen starken Eindruck hinterlässt, das als Ganzes, auch wenn es in hohem Masse prozesshaft bleibt, zur prägnanten Erfahrung wird, die erinnert wird, und die auf irgendeine Weise beunruhigt.

Beunruhigt, weil es als "Werk" ausschliesslich sich selbst verpflichtet ist, eigenen Gesetzmässigkeiten gehorcht und im Idealfall eine absolute innere Folgerichtigkeit hat, sich dadurch natürlich auch nicht anbiedert oder sonstwie auf Gefallen aus ist; – beunruhigt, wenn das Gehörte keine Kopie von Bekanntem ist, folglich unsere Erfahrungen und Erwartungen unterläuft und so unsere Wahrnehmung irritiert; – beunruhigt auch, weil es uns Neues erfahren lässt, uns gar zu Neuem zwingt. – Kunst hat mit Erkenntnis zu tun.

*Luciano Fabbro hat dies in seinem Buch *Kunst wird wieder Kunst* so formuliert: "... Das Kunstwerk erweckt das Denken zum Leben, über die Empfindungen hinaus; mehr noch: Seine Qualität, die ich für evident erachte, besteht darin, dass es die Empfindungen in die Gedanken zwingt, so weit, dass die Empfindungen selbst verfälscht werden; es verwandelt Flecken in Sedimente; in Literatur, Poesie; aus Öl, Erde, Stein werden Körper, Himmel, Räume. Andernfalls würde es sich nicht von einer Suppe oder einem Parfüm unterscheiden. Sagen wir lieber: Es befreit den Gedanken."*

Wie wir wissen, gesteht man *Kunstcharakter* in der Musik eigentlich nur Werken zu, die festgehalten sind; sei es in Form von Noten oder andern schriftlichen Verfahren, sei es auf elektronischen Medien als Resultat von Produktionen im Elektronischen Studio oder in Form von Montagen, – und fast immer meint man damit Komponiertes.

Es ist keine neue Erkenntnis, dass der Improvisation vieles verschlossen bleibt, was die Komposition leisten kann. Das betrifft vor allem fast alle Ebenen von gesteuerter, hochgradiger Komplexität auf struktureller und formaler Ebene. Allerdings nur fast, denn nicht für alle Eigenschaften des Klanges hat die Entwicklung der Notenschrift adäquate Mittel bereitgestellt. So fehlt uns zum Beispiel die Möglichkeit, Klänge in all ihren Differenzierungsmöglichkeiten zu notieren.

Dadurch, dass bei geschriebener Musik in der Regel das Notierbare im Zentrum des vom Komponisten Intendierten steht, eine werknahe Interpretation sich folglich um das möglichst adäquate in Klang setzen des schriftlich Formulierten zu bemühen hat, bleibt der **klangliche** Gestaltungsraum auf diesem Feld naturgemäss beschränkt. Hier sind die Möglichkeiten der Improvisation im Vergleich mit denen der Komposition weitaus grösser. Dazu kommen beim Improvisieren ganz selbstverständlich ein Mass an Frische, Intensität, energetischer Dichte, ein Sog, die dem Komponieren weitgehend verschlossen bleiben.

– *Das allmähliche Verfertigen der musikalischen Gedanken während des Spielens*, um ein Zitat von H. v. Kleist auf den Prozess des Entstehens von Musik umzubiegen, – die Freiheit, zusammen mit dem ihr verbündeten Zwang, Grenzen zu setzen, sich zu entscheiden, Überzeugendes zu gestalten, werden beim Improvisieren zur grundlegenden Qualität.

– Diese Qualität beschränkt sich im improvisierten Konzert nicht auf die Spieler. Sie bietet auch den Hörern einerseits die Sensation des aktuellen Mitdenkenkönnens und fordert andererseits eine andere Art von und einen hohen Grad an rezeptiver Anteilnahme.

**D**amit das Abenteuer *Improvisieren* auf der Bühne nicht in einem mehr oder weniger grossen Desaster endet, den Spielern das Vorhaben, spannende Musik zu kreieren misslingt und das Publikum sein bezahltes Eintrittsgeld zurückfordert, müssen eine Reihe von Voraussetzungen erfüllt sein. Diese hängen in hohem Masse davon ab, was von den Spielern intendiert ist, und um welche Art von Musik es sich handelt – doch nicht **nur**! Trotz aller Freiheit und trotz des prinzipiellen Fehlens von einzuhaltenden Regeln gibt es ein paar Gebote, deren Nichteinhalten sich unweigerlich auf die Qualität des Resultats auswirkt.

Einige dieser Regeln betreffen nicht spezifisch die Musik, sondern sind sehr allgemeiner Natur; – es sind **Kommunikationsregeln**. Von diesen ist vielleicht die wichtigste, dass man die andern nicht niederschreit, sondern ebenfalls zu Wort kommen lässt. Für die Musik heisst das, Dinge nicht mit lautstarkem Agieren zuzudecken, da im Prinzip alles im Zusammenhang mit der sich entwickelnden Musik Hörbare Bestandteil von dieser ist. – Damit sind wir auch schon beim zweiten Gebot, nämlich bei dem des **Zuhörens**, das heisst, darauf zu hören, was die andern zu sagen haben. Dies allein schon deshalb, um den Kontakt zur aktuell entstehenden Musik nicht zu verlieren. (Allerdings gibt es Ausnahmen, wie wir später sehen werden.)

Als drittes, nicht weniger wichtiges Gebot, ist die **Klarheit** zu nennen. Nicht nur beim musikalischen Improvisieren, sondern vermutlich bei den meisten Formen von Kommunikation ist man verpflichtet, sich um grösstmögliche Klarheit zu bemühen, um Klarheit der Haltung als erstes, dann aber auch um Klarheit der Gedanken, der Wortwahl

und der Äusserungsform. Wie wir alle immer wieder erfahren, ist es grundsätzlich viel einfacher, eine klare Position zu finden und zu vertreten, wenn man mit einer klaren Position, mit einem verbindlichen Gegenüber konfrontiert wird. Dieses Gebot der Klarheit gilt für die Musiker nicht nur untereinander, sondern auch gegenüber dem Publikum; was man in den Raum setzt, sollte musikalisch so klar sein wie möglich. (Im Übrigen ist Klarheit, ganz allgemein, Merkmal und unabdingbare Voraussetzung für **Qualität**.)

Das Einhalten dieser Regeln ist im Zusammenhang mit der musikalischen Improvisation oder mit Kunst selbstverständlich nicht aus Gründen des Anstandes oder aus gruppendynamischen Überlegungen heraus wichtig, sondern dient einzig und allein der Sache, der Musik, die hier und jetzt in Szene gesetzt wird.

Mit dem Ziel, möglichst überzeugende Musik entstehen zu lassen und zu bauen, sind ein paar weitere unabdingbare Voraussetzungen verbunden. Man könnte diese zusammenfassend so formulieren: **Alles, was man tut, muss man uneingeschränkt im Dienste des entstehenden Stückes tun.**

Dazu gehört eine grundsätzliche **Integrität** im Hinblick auf das Aufbauen eines gemeinsamen Klang- oder Gestaltungsraumes. Dieser ist eine der zentralen Voraussetzungen dafür, dass die *telepathischen Grundkräfte*, wie sie *Derek Bailey* nennt, wirksam werden können. Dies beinhaltet auch ein gewisses Mass an Selbstlosigkeit, die ausschliesst, dass man zulasten der Andern brillieren will, zum Beispiel mit irgendwelchen spektakulären Kunststückchen auf dem Instrument.

Je stärker und energiegeladener und dadurch weiter gespannt ein gemeinsamer Klangraum ist, desto mehr Platz bietet sich für **Risikobereitschaft**, – auch eine der essenziellen Voraussetzungen, denn sie ist ebenfalls ein wichtiger Energie-Lieferant und einer der Garanten dafür, dass man nicht an Klischees haften bleibt.

Zu dieser Integrität gehört auch das **Imstücksein**; – dies auch dann, wenn ich gerade nicht spiele, denn auch während des Pausierens ist meine Energie, die aus fokussierter Aufmerksamkeit und aus dem Mitdenken resultiert, wichtig für den Spannungsraum der Musik.

Zudem muss ich, um meine musikalischen Interventionen präzise platzieren zu können, in jedem Moment auf dem aktuellen Stand sein bezüglich Energiestatus, die energetischen Verläufe, die Spannungsperspektiven und die ablaufenden Prozesse.

Das Wissen darum und die Erfahrung, dass jeder der Mitspieler eine grosse Präsenz mitbringt und seine musikalischen Aktionen vollständig und bedingungslos in den Dienst der gerade entstehenden Musik stellt, ist das einzige Netz, die einzige Sicherheit, die es beim Freien Improvisieren gibt.

Dieses Netz bewahrt weitgehend vor wirklichen Abstürzen, weil – wenn ich mich einmal verstiegen, verspekuliert habe – Hilfe von anderer Seite kommt, indem ein Mitspieler zum Beispiel etwas von der musikalischen Funktion übernimmt, die meine Ebene hat, oder indem er eine andere geeignete musikalische Massnahme trifft.

Diese Form von Sicherheit verleiht jedem Spieler die notwendige Bewegungsfreiheit, die es erlaubt, sich erfolgreich auf die Suche nach Ungehörtem, Überraschendem zu begeben und unkonventionelle Lösungen zu finden.

Neben diesen mehr allgemeinen Voraussetzungen, die sich vor allem auf grundsätzliche Fragen der Haltung beim Improvisieren beziehen, gibt es auch ein paar explizit **musikalische** Gebote, deren Nichtbeachten die Qualität der Musik mindern oder gar verunmöglichen.

Die meisten dieser Gebote sind spezifisch und abhängig von der Art der Musik, die entstehen soll, Gebote also, die sich aus den Intentionen der Spieler ergeben. Dazu zählen bestimmte handwerkliche Fähigkeiten, die man allgemein als **instrumentale Fitness** bezeichnen könnte.

Wenn ich zum Beispiel mit differenzierten Tonhöhen arbeiten will, muss ich in dieser Beziehung mehr oder weniger sattelfest sein, intonationssicher. Denn irgendwelche Trübungen der Tonhöhen oder Mikrotöne sollten in diesem Fall nicht aus Unvermögen passieren, sondern *gewollt* sein, oder zumindest unter meiner technischen und gestalterischen Kontrolle stehen. Analog verhält es sich mit rhythmischen Strukturen. Sofern ich präzise mit differenzierten Tonlängen arbeiten will, muss ich unter anderem metrumfest sein. – Das lässt sich auf fast alle musikalischen Parameter ausdehnen.

Denn alles, was nicht gewollt geschieht, ist ein potenzieller Fehler.

Einschränkend muss man dazu allerdings sagen, dass ein Fehler, der nicht zu gravierend ist, ein Stück nicht kapputt macht, genauso wie die Qualität der Interpretation einer Mozartsonate durch einen Fehlgriff nicht nachhaltig beeinträchtigt wird.

– Zu weiteren spezifischen Anforderungen werden wir gleich kommen.

Nebst den genannten, an der *intendierten* Musik zu messenden Voraussetzungen lassen sich aber doch ein paar allgemeiner gültige Kriterien formulieren. Zum Beispiel das **Hören**. – **Möglichst alles hören, was musikalisch geschieht.**

Selbstverständlich kann sich beim Improvisieren niemand auf alles gleichermassen konzentrieren, alle Aspekte wahrnehmen und alles unter Kontrolle halten; das ist auch nicht gefragt, weil eine gleich grosse Aufmerksamkeit auf alles musikalisch keinen Sinn macht. In den verschiedenen Entwicklungs-Phasen stehen einzelne Aspekte des musikalischen Geschehens **vor** anderen im Zentrum der Aufmerksamkeit und der Intention, weil sie unterschiedliche Funktionen und Bedeutungen in materialtechnischer, struktureller oder formaler Hinsicht haben und deshalb für den Prozess des "Bauens" und für das Resultat wichtiger sind.

Dieses Gebot des Hörens bezieht sich deshalb auf einen besonders zentralen Aspekt improvisatorischer Kompetenz: Das strukturelle und formale **Potenzial des aktuellen Materials** (und zwar des eigenen und desjenigen der Mitspieler, und das möglichst umfassend), das **Potenzial des momentanen Geschehens** in jeder Phase erkennen zu können und darauf basierend Position zu beziehen, will sagen, musikalisch klare Entscheide zu treffen.

Dazu gehört, Wesentliches von weniger Wichtigem zu unterscheiden, Nichtzentrales zum Beispiel einfach "mitzunehmen", es quasi am Rand der Fokussion zu belassen, um ihm später vielleicht einen andern Rang zu geben oder es an einen andern Platz der musikalischen Beachtung zu verschieben, es zu verändern oder es vielleicht auch ganz fallen zu lassen, wenn es keine Bedeutung mehr hat.

Zu dieser grundsätzlichen Aufmerksamkeit gehört auch das Erkennen und Respektieren des Bewegungs- und Gestaltungsraumes, des Bauplatzes der Mitspieler. Ein häufig zu beobachtendes Phänomen ist das Verhalten des Imitierens oder des Sichan-

eignens des Materials eines Mitspielers. Natürlich ist das nicht verboten, doch wenn ich das mache, muss mir bewusst sein, dass ich damit den Bewegungsraum meines Kollegen einschränke, ihm unter Umständen sein Baumaterial entwende und ihm die Möglichkeit nehme, seine Aussage so zu gestalten, wie er es eigentlich vorsah. – Dafür muss ich im Rahmen des Stückes die Verantwortung übernehmen.

Ein weiterer wichtiger Punkt betrifft die **Orientierungsfähigkeit** im laufenden Stück; zum Beispiel eine Vorstellung davon zu haben, wo innerhalb der Stückproportionen man sich befindet oder befinden könnte. Das heisst vor allem zu wissen, was bis jetzt abgelaufen ist, aber auch zu ahnen, was sich anbahnt – dies natürlich mehr oder weniger spekulativ, ohne genau zu wissen, was noch kommen wird – und wohin die Spannungsperspektive weisen könnte, – wann sich ein Material erschöpft hat. Dann aber auch ganz zentral, welches die "bautechnische" **Funktion meiner musikalischen Ebene** ist, um die entsprechende Verantwortung im Rahmen des entstehenden Stückes übernehmen zu können. Dies beinhaltet, nicht zu vergessen, was man *selber* bis zum aktuellen Zeitpunkt gespielt hat, um sich nicht zu verlieren.

Es gibt Improvisatoren, deren Trachten genau in die Gegenrichtung läuft: Sie fordern laufendes Vergessen des Gespielten, um permanent frisch und von formalen Intentionen frei zu bleiben, um einen möglichst totalen Zustand von Nichtvorhersehbarkeit zu erzeugen und nicht berechenbar zu sein. – Doch, ist der Eindruck von Zufälligkeit überhaupt improvisierbar? Oder braucht es nicht vielmehr eine umsichtige Strategie, um Zusammenhang zu vermeiden? – Und wie ist es mit der Wiederholung, die sich automatisch einstellt, wenn man nicht bewusst auf ihre Vermeidung achtet, wenn man vergisst?

Ein weiterer Aspekt betrifft das **Klischee**, und zwar die eigenen Stereotypen und solche der Gruppe. – Klischees entwickeln sich immer und automatisch; sie sind für jede Form von Kommunikation wichtig, denn ohne sie gibt es kein Verstehen, keine Orientierung. Auch machen sie einen wichtigen Teil des Repertoires, des instrumentalen und musikalischen Wortschatzes aus. – Wichtig ist, dass sie nicht einfach *passieren*, ohne dass man sich ihrer bewusst ist, weil in diesem Fall das improvisatorische Geschehen sehr schnell seine Unberechenbarkeit und die Musik dadurch ihre Spannung verliert. Kritische Selbstbeobachtung hilft verhindern, dass ich mich eines Tages an einem Punkt befinde, der nurmehr aus Gemeinplätzen besteht und der seiner ganzen Frische verlustig gegangen ist.

Ich versuche abschliessend, kurz auf ein paar voneinander unterscheidbare musikalische **Ziele** von freiem Improvisieren einzugehen. Zwischen den fünf Feldern gibt es teilweise Gemeinsamkeiten, teils unterscheiden sie sich grundsätzlich voneinander. Zudem hat die Einteilung nicht den Anspruch, systematisch oder vollständig zu sein. Dazwischen ist viel Platz für Anderes und auch für Mischformen. Als Orientierungshilfe möge die folgende Auflistung ihre Berechtigung haben.

**1. Musik als Raum:** Hier ist die Zeit nicht in erster Linie Gestaltungsebene, sondern hauptsächlich oder gar ausschliesslich lediglich unverzichtbares Vehikel, um etwas zu transportieren, das essenziell ausserhalb der Zeit angesiedelt ist. Die Zeit dient dabei nicht vor allem dazu, musikalische Gedanken zu entwickeln, in gewissem Sinn etwas

zu erzählen, bei dem Vorher und Nachher in zwingender Abfolge stehen und das seinen Sinn erst durch eine sich auf der Zeitachse formende Dramaturgie findet. Im Gegenteil, die Funktion dieser Art von Musik besteht oft explizit darin, die Zeit zu überwinden, sie anzuhalten oder sich sogar "aus der Zeit hinaus zu begeben". Es ist eine Art von Musik, bei der man ganz bewusst nicht das Ziel hat, eine komplexe Form zu bauen; es finden keine grossräumigen Entwicklungen statt und es gibt auch keine spannungsmässigen oder formalen Höhepunkte. Diese Musik ist im eigentlichen Sinn modal strukturiert, das heisst, *Vorher* und *Nachher* sind grundsätzlich austauschbar. In aller Regel ist die Intention dieser Musik, Räume zu evozieren und/oder innermusikalische Räume zu bauen. Man könnte solche Musik als *Hörraum* bezeichnen, als *Hörangebot*, in dem man sich virtuell bewegt und in dem man sich aus den Klängen seine Gestalten und Zusammenhänge schafft. – Ein musikalischer Raum, den man entdeckt und erforscht, den man als Hörer quasi miterfindet und der zum Kommunikations-Partner wird.

Hier gilt es für die Musiker, den musikalischen Raum weit gespannt zu halten und ihm jederzeit das richtige Mass an Energie zuzuführen, damit er nicht kollabiert. Das kann sehr leicht passieren, weil es keine Entwicklungsrichtung und damit auch kaum eine in die Zukunft gerichtete Erwartungshaltung gibt. – Die Spannung in diesem statischen Geschehen nährt sich vor allem durch die Unberechenbarkeit der kleinen und kleinsten Details, aus denen das sparsame oder auch dichte Gewebe besteht. – Diese Musik ist das Terrain der ganz kleinen Gestalten, hier ist der Klang mit all seinen Farben und Schattierungen zu Hause.

**2. Reihung:** Das Aneinanderreihen von „Stücken“ ist vermutlich die am meisten verbreitete und praktizierte Form des Improvisierens in der Gruppe. Die Abfolge einzelner Bögen - meist sind sie einteilig - ist das, was automatisch und klischeehaft entsteht, wenn kein Wille zu formalem Bauen und zu formaler Schlüssigkeit das Spiel bestimmt. Solche Abläufe kranken häufig an zwei Merkmalen:

Zum einen besteht zwischen den einzelnen Stücken oder Verdichtungen häufig kein (materialmässiger) Zusammenhang. Mit zunehmender Dauer des Spielens verblasst oder verschwindet die Erinnerung daran, was in den vorherigen Teilen geschah. Formale Orientierung wird so für die Spieler und für die Zuhörer schwierig. Das Resultat ist in der Regel eine Abfolge von Dingen, die in sich manchmal schön und spannend sind, die aber mehr oder weniger zusammenhangslos nebeneinander stehen.

Zum zweiten ist die Gefahr sehr gross, dass die am Ende der einzelnen Teile oder Bögen abfallende Spannung nicht aufgefangen wird. Zwischen den einzelnen Teilen stellt sich in diesem Fall eine Übergangssituation ein, während der die Spieler versuchen, sich neu zu orientieren und etwas Neues aufzubauen. Dieser Übergang dient dann quasi als Verschnaufpause und wird zur zweitrangigen Situation, zur Nebensache, zwischen zwei Hauptsachen.

Wenn hingegen solches Improvisieren gelingt, – die Spieler sich der oben genannten Gefahren also bewusst und in der Lage sind, langfristig die Spannung aufrecht zu erhalten – können mit dieser Spielhaltung reiche und sehr spannende musikalische Reisen entstehen. Reisen, bestehend aus Abfolgen und Ansammlungen von Gesten, Verdichtungen, Brüchen, Pulsationen, musikalischen Räumen, die die Spieler und die Zuhörer in unerhörte Gegenden führen können.

Diese Form des Improvisierens zeichnet sich durch das Fehlen von grossformaler Berechenbarkeit aus. Formale Verbindlichkeiten gibt es nur über kurze Strecken, und



auch sie bewegen sich auf schwankendem Terrain. Umso wichtiger für das Gelingen sind hier: grösste Konzentration, eine hohe Bühnenpräsenz und musikalische Übersicht.

**3. Formales Bauen:** Hier ist das Ziel der Spieler, gemeinsam geschlossene, in sich möglichst folgerichtige Stücke zu "bauen". Die Spannweite reicht von grossen, auch abendfüllenden Gebilden bis zur Abfolge von winzigen Miniaturen, die sich zu grossen Bögen fügen. Die Musik lebt und wird getragen von allgemeinem Vorwärtstreben und von grossräumigen Bezügen – formale Erwartungen werden erzeugt. Dieses formale Gestalten hat in der Regel nicht das Ziel, sich mit bestehenden, benennbaren Formen zu beschäftigen. Das Spannende bei solchen improvisatorischen Prozessen ist vielmehr der Versuch, in jeder Phase zu erkennen, wohin die Musik will, was für innere Gesetzmässigkeiten sich entwickeln, was im entstehenden Stück möglich, sinnvoll, interessant und wünschbar ist. Formale Orientierung ist gefragt, denn in den Vordergrund treten bei dieser Musik Aspekte der formalen Balance, der Gliederungen und der ausgewogenen Proportionen, aber auch die der weitergreifenden Entwicklungen und der dramaturgischen Gestaltung.

Bei dieser Form des Improvisierens ist die Gefahr des Produzierens von Klischees vermutlich am grössten. Das Sichlösen von dem, was man im Laufe der musikalischen Erziehung als Form zu betrachten gelernt hat, braucht und beinhaltet ein gewisses Mass an anarchistischer Energie.

**4. Polyphonie:** Polyphonie als Gleichzeitigkeit von mehr oder weniger gleichwertigen Abläufen, als gleichzeitige Anwesenheit von selbständigen und weitgehend voneinander unabhängigen musikalischen Ebenen.

In diese Kategorie möchte ich alles Musizieren setzen, bei dem die Mitspieler auf den Ebenen des Materials und der strukturellen Merkmale nicht oder nur am Rand aufeinander reagieren. Auch folgen die einzelnen Spannungsbögen häufig individuellen Perspektiven.

Die Qualität der Resultate dieser Form des Improvisierens steht und fällt mit der Stabilität, der Klarheit und der Entschiedenheit der einzelnen Linien. Denn nur eine grosse und fraglose Selbstverständlichkeit des eigenen musikalischen Umfeldes ermöglicht es dem Spieler, klar zu sein, Entscheide so frei wie möglich zu treffen und den Gestaltungsraum über lange Zeit offen und gespannt zu halten. – Jede Unsicherheit zieht den Andern Energie ab und bringt das komplexe Gebäude ins Wanken.

Eine Extremform dieser Kategorie möchte ich noch erwähnen, weil hier viele der Regeln, die ich formuliert habe, ausser Kraft gesetzt sind: Es ist das Improvisieren mit dem expliziten Gebot, unter keinen Umständen aufeinander zu reagieren, das heisst, sich in keiner Weise von irgend etwas, was die andern machen, beeinflussen zu lassen. Das Resultat dieser Form des Improvisierens ist **radikale Polyphonie**.

Allerdings ist es enorm schwierig, wenn nicht sogar unmöglich, gleichzeitig mit Andern zu improvisieren, *ohne* sich beeinflussen zu lassen. Eine Möglichkeit, sich von essenziellen "Fremdeinflüssen" frei zu halten, ist, für sich vorgängig einen verbindlichen Plan zu erstellen. Dieser Plan sollte die zentralen, identitätsstiftenden Eigenschaften der eigenen musikalischen Ebene umfassen und konsequent eingehalten werden. – Die einzelnen Spieler improvisieren dabei zwar nicht mehr frei, doch wird das Resultat vielleicht noch weniger vorhersehbar als bei freiem Spielen.

**5. Improvisieren als Forschungsprojekt, als Entdeckungsfahrt:** Praktische musikalische Forschung ist improvisierend auf vielen Gebieten möglich und interessant, und auch notwendig. Ohne mehr oder weniger permanentes Forschen bleibt man bei seinem gewohnten Repertoire stehen, was Verlust der Frische und Originalität bedeutet.

Forschung kann man in vielerlei Richtungen betreiben:

- zum Gegenstand *Musik* ganz generell
  - im Hinblick auf die Wahrnehmungsmechanismen
  - zur allgemeinen und/oder spontanen musikalischen Kommunikation (etwa auf der Ebene der Klänge, Prozesse, energetischen Zustände und Verläufe u.a.)
  - zur Frage der möglichen Orientierungsverfahren
  - zur musikalischen Struktur- und Formbildung
  - zum Material: Was ist das? Was taugt dazu?
- usw.

Eine solche Forschungstätigkeit ist auf der Bühne, vor Publikum aber nur zumutbar, wenn die Spieler bestimmte Voraussetzungen erfüllen. Die wichtigsten sind auch hier:

- Erfahrung
- absolute Konzentration auf die Sache
- handwerkliches Können
- Übersicht
- hoch entwickelte Hörfähigkeiten
- Aufrechterhalten von Spannung
- Raumpräsenz.