Martin A. M. Gansinger

Interdisziplinäre Aspekte zur Improvisation als kommunikatives Beziehungsgeschehen

Inhalt

1. Zur Improvisation in der Musik 3

2. Ansätze aus der Musiktherapie 6

3. Die Methode der Kollektiv-Improvisation als Entsprechung zu Habermas' idealer Sprechsituation 26

4. Die kollektive Improvisation im Kontext der Systemtheorie 42

5. Interaktives Beziehungsgeschehen unter den Bedingungen der Kollektiv-Improvisation 55

6. Fazit 63

> „Unter Improvisation, abgeleitet vom lateinischen Wort *improvisus*, das *unvorhergesehen* bedeutet, wird das gleichzeitige Erfinden und klangliche Realisieren von Musik verstanden. Die Ausführenden sind gleichzeitig aktiv musizierend und zuhörend. Sie treffen in jedem Moment spontan Entscheidungen über den weiteren Fortgang der Musik. Diese Entscheidungen werden einerseits durch die Ausbildung und die musikalischen Vorstellungen der Musiker, andererseits durch die Kreativität des Einzelnen und/oder der Kommunikation in der Gruppe bestimmt.[1]

Im Rahmen der folgenden Seiten sollen die Kommunikationsbedingungen im Kontext der Kollektiv-Improvisation genauer analysiert und einem Vergleich mit den Voraussetzungen der idealen Sprechsituation von Habermas unterzogen werden. Hinleitend dazu erfolgt zum Einstieg eine Darstellung jener Ausgangsbedingungen, welche die Methode der kollektiven Improvisation von herkömmlichen musikalischen Verfahren unterscheidet. Zu diesem Zweck werden neben einer kurzen Erläuterung der bereits im vorangegangenen Kapitel ausführlich diskutierten Ausgangsbedingungen u.a. Ansätze aus der Musiktherapie herangezogen, die sowohl soziale als auch politische Faktoren mit einbeziehen. Im Anschluss daran sollen mittels einer systemtheoretisch orientierten Annäherung, wie sie von Borgo und Goguen vorgenommen wurde, jene Aspekte genauer beleuchtet werden, die Aufschluss über die tatsächlichen Kommunikationsstrukturen und geben.

Wie Alterhaug zu bedenken gibt, gründet die gängige Praktik, die scheinbare interaktive und Qualität von Jazz und improvisierter Musik als Vorzeigemodell für wahlweise perfekt gesteuerte Produktionsstrukturen oder ein auf wundersame Weise basisdemokratisch funktionierendes Beziehungsgeschehen zu betrachten, nicht immer auf der Grundlage der tatsächlichen Entstehungsbedingungen. Eine

---

[1] BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz, Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001; Internet: Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 14:43) S. 5

nicht zu übersehende kommunikative Qualität des gemeinsamen Schaffensprozesses lässt sich aber in der Regel nicht von der Hand weise, ungeachtet des subjektiv wahrgenommenen musikalischen Erfolgsniveaus:

> "When discussing jazz improvisation, it is very easy to make idealisations – to refer to the best and ideal moments in this kind of interaction and communication. However, improvisation is more a process than a product. For the purpose of this enquiry then, one might say that whatever quality the improvisational activity possesses, it is important to investigate the rhythms of interaction that ensue during the course of performance." [2]

Gerade in dieser charakteristischen Auseinandersetzung mit den formalen und inhaltlichen Beiträgen der übrgigen Teilnehmer und der entsprechenden Reflektion und Reaktion darauf bildet den Anknüpfungspunkt für eine Annäherung an die Thematik im Sinne von Habermas und den gängigen Auslegungen des Kommunikationsbegriffs. Für Dell ist dabei vor allem die Aufrechterhaltung eines konstanten Flusses an geteilten Eindrücken von Bedeutung, welche die Teilnehmer daran hindert, in den charakteristischen linearen Ablauf der kommunikativen Beziehungen im verbalen Kontext zu verfallen:

> „Improvisation ist der konstante *flow* der Kommunikation zwischen Menschen. Der kommunikative Aspekt hindert die spielenden Teilnehmer daran, in ein nur Äußeres von Wirklichkeitsoberfläche, in ein nur Inneres von Selbstreflexion zu verfallen." [3]

Dell liefert weiter ein Indiz für Entsprechungen zu den von Habermas postulierten demokratischen Kommunikationsmöglichkeiten und den gesellschaftspolitischen

---

[2] ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication, 2004; Internet: Tromso University College, Website: www.konferanse.hitos.no, Link: http://konferanse.hitos.no/norAforsk/papers/papers/SMN-04-5-Alterhaug1.pdf (17.6.2008, 23:59) S. 104

[3] DELL, Christopher: Improvisation. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2002 (S.21)

Aspekt dieser musikalischen Praxis, wie er auch von zahlreichen Vertretern der Free Jazz-Avantgarde der 1960er Jahre proklamiert wurde, wenn er die Autonomität der beteiligten Akteure unter Rücksichtnahme auf den Gesamtkontext als Voraussetzung für das Gelingen improvisatorischer musikalischer Praxis in der Gruppe bezeichnet:

> „Das improvisatorische Spiel bildet einen Raum zwischen Hermeneutik und Nichthermeneutik zwischen Sinnsuche und Sinnverneinung. Der Autor als alleiniger Konstrukteur des Sinns wird abgelöst von einer Pluralität der Stimmen. Jedem einzelnen involvierten Subjekt wird autonomes Agieren gewährt; aber nur dann, wenn alle Beteiligten diese Freiheit unter Beachtung des Gesamtgeschehens nutzen, kann das improvisatorische Spiel gelingen.“ [4]

In der Folge bezeichnet Dell Improvisation in der Gruppe als gesellschaftliche Kunst, die ganz entscheidend im sozialen und kommunikativen Raum ihren Ursprung findet und mit jeder darin zu verortenden Veränderung ihre Richtung ändern kann:

> „Improvisation rekurriert auf die situativen Umstände und gewinnt daraus ihren Sinn. Ebenso kann jeder neue improvisatorische Anfang die Situation so verändern, dass neue Bedingtheiten entstehen. In dem Verweis darauf, dass Improvisation entscheidend von dem sozialen und kommunikativen Raum eines Gruppengefüges mitbestimmt wird, mehr noch, auf ihn gar nicht verzichten kann, können wir bei ihr von einer gesellschaftlichen Kunst sprechen.“ [5]

In der spezifischen Synchronizität der Aufmerksamkeit des Individuums nach Innen und nach Außen, dem zeitgleich stattfindenden Einnehmen der Sender- und Empfängerrolle im Prozess der kommunikativ bestimmten musikalischen Improvisation sieht Dell Indikatoren für ein ganzheitliches soziales Handeln

---

[4] DELL 2002: 23
[5] DELL 2002: 42

gegeben, das für ein Gelingen der Improvisationsbemühungen die Pluralität der Situation in Form der Annerkennung aller beteiligten Individualstimmen anerkennen muss:

> „Improvisation ist konstitutives Element des Handelns: Auf ihr aufbauend kann es aus Persönlichkeit geformtes Handeln und Denken geben. Ihre Gleichzeitigkeit von In-sein-tiefstes-Inneres-Schauen, Nach-außen-Gehen und differenziertem Von-Außen-Aufnehmen bildet den Kern ganzheitlich sozialen Handelns. Nur Handeln, das die Verschiedenheit von Menschen als Grundlage von Pluralität begreift, kann improvisatorisches Handeln sein.“ [6]

Dass der improvisatorischen Gestaltung von Musik ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder verstärkt Bedeutung zukommt, liegt in einem vielerorts einsetzenden Paradigmenwechsel begründet, der eine Reihe von Veränderungen nach sich zog. Historisch gesehen ist damit ein Umdenken in Bezug auf tradierte Vorstellungen musikalischer Normen und Werte verbunden, das u.a. auch den Aspekt von Musik als in sich geschlossenes und reproduzierbares Werkstück umfasst. Wie aus der nachfolgenden Erläuterung hervorgeht, kommt es im Rahmen der Anwendung indeterminierter Verfahren, wie sie erstmals in Bezug auf die serielle Musik der 1950er Jahre angewandt und in einem vorhergehenden Kapitel dieser Arbeit bereits ausführlich dikutiert wurden, zu einer Neu-Interpretation musikalischer Formen, die eine unmittelbare Aufwertung improvisatorischer Methoden nach sich zieht und das Hauptaugenmerk auf den prozesshaften Ablauf der Entstehungssituation von Musik richtet:

> „Mit den indeterminierten Verfahren wird nun der Entstehungsvorgang der Musik gegenüber dem musikalischen Resultat akzentuiert. Es dominiert die Vorstellung, dass die Form das Ergebnis einer einmaligen Aufführung ist. Damit wird der Standpunkt verlassen, dass eine Aufführung der Darstellung einer vorgefertigten Form dient. Dies führt zu Prozess- und Aktionsplanungen, die an die Stelle eines auskomponierten Werkes

[6] DELL 2002: 41

> treten und zur eigentlichen Restitution der Improvisation innerhalb der Musik.“ [7]

Eine revolutionäre Entwicklung, angesichts eines, mehrere Jahrhunderte lang anhaltenden Konzentration auf die Verfeinerung kompositorischer Methoden und die Interpretation notierter Werke, die von einer Erkenntnis getragen ist, welche Bailey folgendermaßen formuliert:

> „...dass Musik aufzuführen und Musik zu erfinden nicht unbedingt zwei voneinander getrennte Tätigkeiten sein müssen und instrumentale Improvisation durchaus imstande ist, in die höchsten Bereiche musikalischen Ausdrucks vorzustoßen." [8]

Indem der vergleichsweise sichere Bereich der Interpretation eines notierten Musikstücks verlassen wird, begeben sich die Beteiligten aber auch auf eine andere Ebene des Zusammenspiels, in der die Entwicklung eines Musikstücks zumeist völlig unvorhersagbar ist und sich de facto zu jedem Zeitpunkt an der schmalen Grenze zwischen Scheitern und Gelingen befindet. Ein Umstand, der die Frage nach den Beweggründen für ein vergleichsweise riskantes Agieren außerhalb des Auffangnetzes bewährter musikalischer Regeln und Normen in den Raum stellt, wie sie u.a. auch von Schuhmacher aufgegriffen wird:

> „Was motiviert Musiker, sich diesem freien Spiel mit Tönen und Klängen zu widmen? [...] Die Suche nach der eigenen Identität und der Wunsch nach Veränderung sind die am häufigsten genannte Motivation.“ [9]

---

[7] BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz, Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001; Internet: Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 14:43) S. 23

[8] BAILEY, Derek, zit. nach: WIEDEMANN, Herbert: Klavierspielen(d) gestalten, greifen und begreifen. Improvisation aus künstlerischer und pädagogischer Sicht; Zusammenfassung eines Vortrages im Herbert von Karajan Centrum am 10.01.2003 (S.5), erhältlich über info@karajan.org

[9] SCHUMACHER, Karin; im Vorwort zu einer Zusammenfassung der Vortragsreihe Musik – Improvisation – Therapie im Herbert von Karajan Centrum, 2004, erhältlich über info@karajan.org

Von der, dieser Aussage zugrundeliegenden Annahme, dass sich sowohl Selbsterkenntnis als auch Impulse für Veränderungen im Rahmen eines spontanen, musikalisch konstituierten Ausdrucks einstellen können, geht auch die Anwendung der Gruppenimprovisation in der Musiktherapie aus. Die Wurzeln für die Anwendung der Methode der kollektiven Improvisation im therapeutischen Kontext finden sich in den, aus den sozial-politischen Entwicklungen der 1960er Jahre hervorgehenden Bemühungen, starre Strukturen aufzubrechen und neue Lösungsansätze auszuprobieren:

> ”Active music therapy in its modern form came into being on the background of emancipative tendencies in the mid-sixties and on which questioned traditional concepts of authority. In Western music cultures, both serious and popular, there was a strongly renewed interest in improvisation.”

Im Gegensatz zur Musikmedizin[10], die von einer unmittelbaren Wirkung der Klänge auf den Gesundheitszustand des Patienten ausgeht, steht im Kontext der Musktherapie die eigentliche Handlung, die Ausführung der Improvisation im Mittelpunkt, wie u.a. von Jadi betont wird:

> „Man behandelt nicht mit Musik oder Sprache, also nicht mit der Wirkung der Medien sondern *in* ihnen. [...] In der produktiven Musiktherapie hoffen wir nicht auf die Wirkung der Musik, sondern auf den Vollzug des Musikverstehens in Form des Spiels.“[11]

Weymann verweist in diesem Zusammenhang auch auf die charakteristischen Anforderungen und Bedingungen in Bezug auf das Musikverstehen in Form des Hörens, die eine erhöhte Aufmerksamkeit für Übergänge und Randbereiche nach sich ziehen:

---

[10] siehe dazu u.a. SPINTGE, Ralph/DROH, R.: MusikMedizin – Physiologische Grundlagen und praktische Anwendungen. Stuttgart, Fischer 1992

[11] JADI, Ferenc, zit. nach: WEYMANN, Eckhard: Zwischentöne. Zur Bedeutung des Improvisierens in der Musiktherapie; Zusammenfassung eines Vortrages im Herbert von Karajan Centrum am 10.01.2003 (S. 7), erhältlich über info@karajan.org

> „Man könnte sagen, dass bei Improvisationen neben dem Kunstwerk im engeren Sinne besonders auch die *Ränder des Musikmachens* in den Blick geraten. So interessieren z.B. die Übergänge zwischen der Musik und dem Noch-Nicht oder Nicht-Mehr der Musik, Übergänge auch zwischen Form und Zerfall, die allmähliche Entstehung eines Werks, die Erweiterung der musikalischen oder musikalisierbaren Mittel: Klänge, Geräusche, Bewegungen, Verhältnisse etc." [12]

Dabei stellen seiner Ansicht nach gerade jene initialen Ereignisse, welche den Beginn des Improvisationsprozesses vom vor-musikalischen Geschehen abheben eine besondere Herausforderung dar, die vom Hörer eine erhöhte Kontextualisierungsleistung verlangt und seine Aufmerksamkeit aber auch auf jene Aspekte von scheinbar außermusikalischer Geräuschentwicklung lenkt, die im Rahmen dieser Methode mitunter direkt in das Spielgeschehen einfliessen können:

> „Interessant für die Beobachtung dieser Übergänge sind die Anfänge von Improvisationen. Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten. Man weiß noch nicht, was kommt, niemand gibt einen Einsatz. Das eine Mal wird es still, man wartet auf Einfälle und Spielimpulse. Die Stille ist nicht leer, sondern trächtig und löst eine mehr oder weniger heftige Geste des Anfangens aus. Das andere Mal löst sich das Spiel allmählich oder auch mit einer gewissen Plötzlichkeit aus einem allgemeinen Hintergrund, dem Alltag z.B., ab und wird prägnant. Es gibt keine Stille, die die Musik von ihrer Umgebung trennt."[13]

Wie bereits angedeutet wird dadurch die Wahrnehmung des Hörers für jene Randbereiche akustischen Erlebens geschärft, die aufgrund des, sich bewusst jeder Kategorisierung und Konkretisierung zu entziehen versuchenden Charakters der freien Improvisation, der durch die Emanzipation des Geräusches als ebenso legitimes musikalisches Ausdrucksmittel wie der Ton bestimmt wird,

---

[12] WEYMANN, Eckhard: Zwischentöne. Zur Bedeutung des Improvisierens in der Musiktherapie; Zusammenfassung eines Vortrages im Herbert von Karajan Centrum am 10.01.2003 (S. 5), erhältlich über info@karajan.org

[13] ebd.

eine relative Ungenauigkeit in Hinsicht auf die Trennschärfe zu den Klängen des Alltags aufweisen, wie Weymann weiter ausführt:

> „Es gibt oft eine Unsicherheitszone - gehört das schon dazu oder nicht? - sind wir schon *im Spiel* oder noch davor? Das kann auch nach dem Spiel so sein, wenn man plötzlich alles, das Reden, Stühlerücken, Husten *wie Musik* erlebt. Die Musik strahlt sozusagen über ihre Ränder und deutet ihre Umgebung um – alles wird zu Musik."[14]

Gerade in der allgemeinen Fähigkeit von Musik, einen bedeutenden Einfluss auf die Wahrnehmungsfähigkeit und das augenblickliche Empfinden des Zuhörers auszuüben, sowie das Vermögen der Improvisation, vorhandene Erfahrungen und Wahrnehmungen neu zu interpretieren, sieht Weymann eine begünstigende Eigenschaft der freien Improvisation auf die Mitteilungsfähigkeit des Individuums, welche sich die Musiktherapie durch die Anwendung der Gruppenimprovisation zunutze macht:

> „In-Musik-Sein bedeutet eine bestimmte Verfassung. Die Improvisation oder das Improvisieren scheinen sich besonders als Medium im wörtlichen Sinne, als Vermittlungsagentur zwischen verschiedenen Sphären der Wirklichkeit (Innen – Außen, Alltag – Kunst, Lebensgeschichte – Musik, Ich und Du) zu eignen. Das Improvisieren bewirkt eine Offenheit für diese Übergänge, für die Möglichkeiten der Übersetzung auch Umdeutung von Erfahrungen von einem Bereich in den anderen – und damit u.a. als Hilfestellung zur Selbstverständigung."[15]

Die Ausgangssituation bzw. der Ablauf einer solchen Verständigungsprozesses in Form einer freien Improvisation wird von Weymann folgendermaßen dargestellt:

> „Patient wie Therapeut – beide zusammen in einem gemeinsamen Werk – sind die Komponisten dieser Improvisation. Sie überlassen sich dabei den Spielimpulsen, die sich unterwegs einstellen, die

---

[14] WEYMANN 2003: 6
[15] ebd.

> sich aus den Tendenzen der Spieler wie aus den Tendenzen des musikalischen Materials selbst ergeben.“[16]

Auch Christopher Dell sieht in den spezifischen Bedingungen und Beziehungsgeflechten der Improvisation einen geeigneten Rahmen für therapeutische Ansätze, die auf dem gesellschaftlichen Engagement und die Miteinbeziehung des Individuums in einen sozial konstruierten Prozess beruhen:

> „In einer Zeit der verstärkten Expansion der Technokratie und dem damit einhergehenden Rückzug des Individuums vom Engagement in der Gesellschaft, könnte Improvisation als Therapeutikum dienen. Das Reparieren, Recyclen von beschädigten sozialen Beziehungen in einem kreativ-spielerischen Umgang ist dazu geeignet, einen praktischen Ort des Individuums und seiner intersubjektiven Entfaltung zu schaffen und zu sichern.“ [17]

Er kommt in weiterer Folge auch auf die Aufhebung der, nicht zuletzt durch den linearen Verlauf der Kommunikationsbeziehung bestimmten, Wahrnehmung der herkömmlichen Rollenzuschreibungen und Rollenerwartungen, die gerade auch im therapeutischen Bereich ein störendes Momentum darstellen:

> „Es gehört zum Wesen der Improvisation, die Trennung von Handelnden und Be-Handelten, von Sendern und Empfängern, von aktiv und passiv, zu unterlaufen und die Einheit von Handlung und Erfahrung möglich zu machen. Gerade diese Beachtung des Interpersonalen im informellen mimetischen Schirm der ich-Du-Beziehung führt zu einer strukturellen Betrachtung des Wirklichen, welche die der rein rationalen Wirtschaftsfähigkeit weit überschreitet.“ [18]

Für Dell wird gelungene Improvisation zu einem Prüfstein der Soziabilität der teilnehmenden Akteure, die im Kontext dieses Bezugsrahmens nur erfolgreich sein können, wenn sie dazu in der Lage sind, im Rahmen einer

---

[16] WEYMANN 2003: 7
[17] DELL 2002: 20
[18] ebd.

Gemeinschaftsleistung eine Verständigung über die Richtung und den Verlauf des musikalischen Prozesses zu erzielen:

> „Musikalische Improvisation etwa baut ihre Sozietät aus den im gemeinsamen Spiel, im Rapport des kinästhetischen, körperlich-geistigen Einverständnisses gefundenen musikalischen Gestalten, Figuren, Gesten auf. Gelungene Improvisation wird Metapher eines offenen Systems von Soziabilität.“ [19]

Daraus leitet sich für ihn unweigerlich auch eine Handlungsmaxime ab, welche sowohl die individuellen Fähigkeiten der beteiligten Akteure, als auch deren Kooperationsfähigkeit in den Mittelpunkt rückt:

> „Dem entspringt eine Ökonomie des Improvisatorischen, die Handeln und Denken im Verweis auf Kooperationsverfahren in eins setzt. Eine Ökonomie des Multi-Maßstabs, die auf Grund der Rehabilitierung von Kontingenz die singularen Arbeitsweisen des Subjekts ebenso erprobt wie auch dessen Kommunikationsstruktur, ergo: dessen sozial-politischen Mehrwert.“ [20]

Aus eben jener, im obigen Zitat auseinandergesetzten Handlungsmaxime ergibt sich zwangsläufig auch eine Perspektive, die weniger auf den Produktaspekt des Geschaffenen ausgerichtet ist, sondern den dazugehörigen Prozess der gegenseitigen Übermittlung von Informationen und eines wechselseitig stattfindenden Erweiterung der individuellen Wahrnehmungsebene als maßgeblich betrachtet. Somit wird der Bezugsrahmen des formalen Diskurses zu einem offen ausgerichteten Experimentierfeld, wie Dell weiter ausführt:

> „In die Ökonomie ist ein Wachstumsfaktor eingeschrieben, der sich *nicht primär* an den Produkt-Objekten, sondern an der informellen Erweiterung des intersubjektiven Wissensgewebes misst. Dabei wird nur das zur Information, was Information erzeugt, sprich: was als Information vermittelt ist und was praktisch relevanten Mehrwert

---

[19] DELL 2002: 21
[20] DELL 2002: 44

> erzeugt. Der formale Diskurs weicht einem informellen, improvisatorischen *experimentum mundi*.“ [21]

Dabei gilt der jeweilige status quo lediglich als Ausgangspunkt für weitere Verweisungszusammenhänge und Verzweigungen, eine direkte Abgechlossenheit im Sinne einer zu Ende produzierten Einheit wird in diesem Sinne nicht erzielt:

> „Das generierte Produkt wird nicht als abgeschlossen definiert, sondern als Material eines weiteren Ausgangspunktes: um erneut für Experimente und Verweisungszusammenhänge in die Waagschale geworfen werden zu können.“ [22]

Wie Kenny anmerkt, handelt es sich bei den improvisatorischen Artikulationen der Patienten im Rahmen der Kollektiv-Improvisation in der Musiktherapie in der Regel um höchst individuelle Ausdrucksformen, die weniger den formalen Vorgaben der musikalischen Regeln im Kontext von, starke improvisatorische Elemente aufweisenden Musikrichtungen wie Blues oder Jazz entsprechen, sondern vielmehr den augenblicklichen Gefühlszustand der Patienten reflektieren:

> “Development, interpretation and variation of spontaneous music produced by the patient or client becomes the focus. Every note, every sound expresses something about that person. Although the music usually evolves into some form, the music in the beginning may be sustained in one or more tones, random and chaotic. These sounds . . . often express the most basic and primitive side of our nature which becomes cluttered by more sophisticated music.”[23]

Auf einer ähnlichen Erfahrung basiert auch die nachfolgende Aussage von Thornton, der ebenfalls den abstrakten, polyphonen Charakter der im Rahmen

---

[21] DELL 2002: 45
[22] DELL 2002: 44
[23] KENNY, Caroline, B.: The mythic artery: The magic of music therapy. Atascadero, California: Ridgeview Publising, 1982 (S. 116)

der therapeutischen Anwendung der Kollektiv-Improvisation entstehenden Musik betont und gleichzeitig die Bedeutung der modellhaften Rahmensituation für die Patienten hinweist:

> "Musical free improvisation seems to be particularly conducive to abstract, polyphonic elements and simultaneously compliments a model of communality and equality – powerful aspects which may be missing from some individuals lives."[24]

Thornton, der sowohl über Erfahrung als Musiktherapeut verfügt als auch die Arbeits- und Ausdrucksweise von frei improvisierenden Musikern ausführlich studiert hat, setzt sich in seiner Diplomarbeit mit den inhaltlichen Parallelen zwischen den beiden Anwendungsbereichen auseinander:

> "Both musics seemed to easily shift in and out of varied moods, concurrently touch on disparate materials resembling not quite definable ethnic musics from around the world, endure with or without a drone or a groove, allude to joy and suffering simultaneously, wind their way unimpeded through unpredictable developments for extended periods of time and vary widely and spontaneously in their use of instrumentation."[25]

Wie aus einer Erörterung von Rudd hervorgeht, wird die Methode der Kollektiv-Improvisation in der Musiktherapie bewusst eingesetzt, um dem Patienten eine symetrische Kommunikation im Sinne der idealen Sprechsituation zu bieten, in welcher der Gefühlszustand des Individuums ohne soziale oder formale Beschränkungen aum Ausdruck gebracht werden kann:

> "Improvisations in music therapy seek to build a community through a temporary leveling out of social roles. During improvisation, all traditional expectations regarding the role of the therapist do not apply: music therapists try to build a spontaneous, immediate

---

[24] THORNTON, Carter: Letters from the earth. The explorations of an Avant-Garde communal free improvisation band and their implications for the practice of music therapy; Master thesis, Steinhardt School of Education, New York University 2004; Internet: Geocities, Website: www.geocities.com, Link: http://www.geocities.com/carter_t_1999/thesis.pdf (21.6.2008, 23:17) S. 10

[25] THORNTON 2004: 6

> community through *free collective improvisations*, in which complimentary symmetrical forms of social interaction originate spontaneously out of musical interaction. Improvisation becomes a joint project in which emotion is the main measure of credibility of the experience . . . the spirit of community before the introduction of rules and social systems."[26]

In dem Verzicht auf sämtliche Orientierungslinien bleibt dem Spieler gar keine andere Möglichkeit, als ganz und gar sein eigenes Selbst zu reflektieren, zum Ausdruck zu bringen, wie Kapteina anhand folgender Worte erläutert:

> „Im Gegensatz zu allen anderen musikalischen Situationen, wo sein Handeln sich stets auf vorgegebene Anweisungen bezieht, auf Partituren, Regeln oder Spielmodelle, kann der Spieler in der Gruppenimprovisation nur das spielen, was für ihn im Moment des Spiels das Nächstliegende ist; er kann nicht anders als so handeln, wie es für ihn typisch ist. Es gibt keine Instanz, die sein Spiel bestimmt als nur sein eigenes Wesen. Das heißt: Wer sich auf die Improvisation eingelassen hat, unterliegt einem unentrinnbaren Prozeß der Offenbarung seiner selbst." [27]

Dabei steht das persönliche Beziehungs- und Artikulationsmuster, das sich durch den Ausdruck im Rahmen der kollektiven Improvisation abzeichnet stellvertretend für die eigene Wahrnehmung und die sozialen Verhaltensweisen im Alltag, wie er weiter ausführt:

> „Die Art, wie ich meine musikalischen Äußerungen vollziehe, wie ich mit Instrument und Stimme umgehe und wie ich mit den anderen zusammenspiele - diese Art, in der Improvisation musikalisch zu agieren, ist dieselbe Art, wie ich mit mir selbst, mit Gegenständen, Sachen, der Natur und mit anderen Menschen umgehe." [28]

---

[26] RUDD, E.: *Music therapy: Improvisation, communication and culture*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers, 1998 (S.131, ff.)

[27] KAPTEINA, Hartmut: Dimensionen der Gruppenimprovisation. In: DECKER-VOIGT, Hans Helmut (Hrsg.): Musik und Kommunikation Bd. 2, Bremen 1988, 72-94, Internet: Improring – Ring für Gruppenimprovisation, Website: www.impro-ring.de, Link: http://www.impro-ring.de/download/ringgespraech_65.pdf (21.6.2008, 11:54) S. 9

[28] ebd.

Eine ähnliche Einschätzung findet sich auch bei zahlreichen Musikern, die sich der Methode der freien Improvisation bedienen, wie Bühler anhand eines Verweises auf diesbezügliche Wahrnehmungen des Pianisten und Free Jazz-Pioniers Cecil Taylor verdeutlicht. Dieser interpretiert Improvisation als „ein Werkzeug der Sensibilität, mit dem verborgene Instinkte eingefangen, Unkultiviertes kultiviert und die eigene Natur im Austausch mit der Gruppe und der Gesellschaft erfahren wird.“[29] Eine Ansicht, die u.a. auch von Frohne-Hagemann vertreten wird, die dem musikalischen Ausdruck in der Improvisation ebenfalls einen metaphorischen Charakter attestiert, der als Abbild sozialer Wirklichkeit angesehen werden kann:

> „Die Improvisation ist auch ein metaphorisches Geschehen, in welchem sich Beziehungswirklichkeit auf symbolische Weise inszeniert. In der Improvisation drückt sich die *Essenz* einer Erfahrung durch Klang, Rhythmen, Instrumente und Körperbewegung aus.“ [30]

Weymann etwa spricht im Zusammenhang der in obigen Zitat erwähnten *Essenz* einer Erfahrung, welche im Rahmen der Improvisation mit musikalischen Mitteln zum Ausdruck gebracht wird, von der Möglichkeit der Musikalisierung der Welt und betont den egalitären Aspekt dieser Handlung:

> „Die Einstellung, dass das Musikmachen nicht auf die tradierten Mittel, etwa der Musikinstrumente und Tonsysteme, beschränkt ist, sondern dass – eine entsprechende *Haltung* voraus-gesetzt – alles zu Musik werden kann, ist Kindern ja noch ganz vertraut. Ich nenne dies die Möglichkeit der *Musikalisierung* der Welt. Diese produktive Aufmerksamkeit ist nicht an Spezialisten oder Genies, Musiker oder Künstler gebunden, sondern sie ist prinzipiell jedem zugänglich.“ [31]

Rosenboom stellt im Rahmen der nachfolgenden Äußerung Überlegungen zur Beschaffenheit einer Gesellschaft an, in der jedes Mitglied sich die Erfahrung der

---

[29] BÜHLER 2001: 19
[30] FROHNE-HAGEMANN, Isabelle: Die musiktherapeutische Improvisation. Überlegungen zur Indikation und Kontraindikation; Zusammenfassung eines Vortrages im Herbert von Karajan Centrum am 16.05.2003 (S.24), erhältlich über info@karajan.org
[31] WEYMANN 2003: 5

im obigen Zitat angesprochenen produktiven Aufmerksamkeit im Rahmen der Improvisation aneignet und geht dabei von einer Steigerung der algemeinen Sensibilität und Wahrnehmungsfähigkeit aus:

> "What kind of society would we have if everybody were a composer? Just think of it for a minute. Well, we would have a vast landscape of mediocre music with a few gems of literature rising to the top and being remembered. We would also have lots of people making music on the side while making a living in other professions. Gee whiz! This sounds a lot like what we have now already. However, we would also have a society of people who have had in-depth exposure to creative processes and have reached out and touched artistic vision, at least a bit. We might have a more sensitive, perceptive, and insightful society."[32]

Ausgehend von der konstant stattfindenden Verständigung über Form, Inhalt und Verlauf der Musik in der Improvisation attestiert Alterhaug eine Erfahrung des, im kollektiv ausgehandelten und somit nach demokratischen Kriterien gewonnenen Wissens im Sinne eines Austauschprozesses von Meinungen und Standpunkten, welche den herkömmlichen, vertikalen Vermittlungsprozess von Wissen unvermeidlich in Frage stellt:

> "From this perspective, knowledge is continually reproduced and transformed as a process of interaction amongst people. Being involved in improvisation therefore has a positive effect on the learning environment, social competence and development of a person's creative abilities. Such an activity underlines the point that knowledge need not necessarily be stored in individual heads or in libraries, but can be activated and negotiated as complex, responsive processes in relations between people."[33]

---

[32] ROSENBOOM, David: Improvisation and composition–synthesis and integration into the music curriculum; In: Proceedings, The 71st Annual Meeting, 1995 (S.19-31) Reston, VA: National Association of Schools of Music 1996; Internet: The Herb Alpert School of Music at CalArt, Website: www.music.calarts.edu, Link: http://music.calarts.edu/~david/writings/articles_docs/NASM.improv.composite.pdf (S.11)

[33] ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication, 2004; Internet: Tromso University College, Website: www.konferanse.hitos.no, Link: http://konferanse.hitos.no/norAforsk/papers/papers/SMN-04-5-Alterhaug1.pdf (17.6.2008, 23:59) S. 111

Er schließt daraus, dass die Beschäftigung mit Improvisation im Individuum einen auf Meta-Ebene stattfindenden Prozess der Reflektion, des Lernens, des Verstehens von Handlungsabläufen nach sich zieht, der sich in der Folge auch auf andere Bereiche der Existenz ausweitet:

> "Being involved in improvisation in one or another context should lead to a type of meta learning, a *meta doing* that transfers across styles and forms."[34]

Seiner Ansicht nach stellt die Methode der Improvisation ein Vehikel dar, das Musik hervorbringt, die unter Beteiligung der emotionalen, psychischen und physiologischen Gesamtheit des Menschens entsteht, wie aus der folgenden Aussage hervorgeht:

> "Improvisation — or spontaneous music making — is the vehicle that transports the full spectrum of musical realization from the realm of abstraction to that of actualization — with the full engagement of intellect, intuition, imagination, proprioception, and physical and psychological being. The total human becomes the total musician."[35]

In der Folge soll zum Zweck der Verdeutlichung der Zusammenhänge zwischen der Improvisationstätigkeit und spezifischen psychologischen Schlussfolgerungen, wie sie im Rahmen der Musiktherapie vorgenommen werden einige Auszüge einer psycholiterarischen Verdichtung wiedergegeben werden, die Weymann aufgrund eines Interviews mit einer Musikerin und Musiktherapeutin die in der Folge Anna genannt wird anfertigte. Eine Vorgehensweise, die er folgendermaßen erläutert:

> „Meine Annahme war, dass die befragten Musiker oder Musiktherapeuten mit dem Improvisieren immer wieder eine Art Selbstbehandlung vornehmen, dass sie damit auch für sich etwas zu erreichen, provozieren, kompensieren, bewältigen usw. suchen.

---

[34] ebd.
[35] ROSENBOOM 1995: 11

> [...] Folgende Fragestellungen haben mich geleitet: Wie sind Lebenswerk und die Tätigkeit des Improvisierens aufeinander bezogen? Wie zeigt sich das „Lebens-Methodische“ im Umgang mit dem Improvisieren? Wie verweist dies andererseits auf besondere Eigenschaften und Wirkungen der Improvisations-Tätigkeit?“

Die von Weymann in Form von möglichst originalgetreuen aber frei wiedergegeben Nacherzählungen, in denen direkte Zitate kursiv hervorgehoben wurden, soll dazu beitragen, die eingangs gestellte Frage nach den Beweggründen und Motiven von Musikern zu klären, welche sich auf das, ständig an der Kippe zum Scheitern balancierende Spiel in der freien Improvisation einlassen. Einleitend gibt Weymann einige Überlegungen wieder, die Anna und eiinige weitere Musikerinnen dazu veranlasst haben, sich zu einer Gruppe zusammen zu schließen, die regelmäßig frei miteinander improvisiert. Dabei steht die Suche nach einem inneren Zusammenhalt zwischen den einzelnen Mitgliedern der Gruppe im Mittelpunkt, die außerhalb der konventionellen Konzepte von Rhythmik und Tonalität funktioniert:

> „Man machte sich einmal Gedanken, mit welchen Vorstellungen und unter welchen Voraussetzungen es möglich ist, aus den Bindungen konventioneller Tonalität und Rhythmik herauszukommen. Gefährdet die Abkehr von bewährten Strukturen, ja, geradezu deren *Zerstörung*, nicht auch den Kontakt, die *Bezogenheit* der Spielerinnen? Ziel war es, den *Zusammenhalt auf einer anderen Ebene zu finden, so dass selbst der Zerfall etwas ist, was ausgehalten werden kann. Es gibt eine Art von Verbindung. Man kann ganz weit auseinanderlaufen*, ohne sich zu verlieren.“[36]

Ein Bedürfnis, das vor allem aus der Tätigkeit der Musikerin in einem weiteren, großen Ensemble resultiert, das sich als gemeinsamer Klangkörper versteht, dessen innere Kohärenz gerade durch jene rhythmischen und tonalen Muster erreicht wird, welche Anna im Kontext der kleinen Gruppe hinter sich zu lassen versucht:

---

[36] WEYMANN 2003: 9, ff.

> „Eine solche Übereinkunft lässt sich nicht immer herstellen. In einem anderen, größeren Ensemble fühlt sich Anna oft ziemlich allein. Hier stellt sich leicht eine andere Art von Gemeinsamkeit ein: *die Stärke dieser Gruppe ist es, einen schönen gemeinsamen Klang herzustellen und dann irgendwann den Wagen auf eine Schiene zu setzen und darauf weiter und weiter zu fahren*. Wird diese fließende Gemeinsamkeit, die rhythmisch oder tonal befestigt wird, verlassen, *zerfällt alles* und die Spieler sind unzufrieden. Daher gibt es eine starke Tendenz in der Gruppe, in diesem Fluss zu bleiben.“[37]

Wie Weymann weiter ausführt, kommt für Anna innerhalb dieses Klangverbundes, in dem jedes Instrument die ihm zugeschriebene Funktion erfüllt, oft das Gefühl der Vereinnahmung auf, das durch die vorgegebenen Strukturen, auf die sich das Spiel dabei zu beziehen hat hervorgerufen wird:

> „Anna findet dieses *Fließen*, so *schön* es ist, oft *langweilig*, sie möchte es am liebsten *stören*. Sie mag es nicht, wenn jeder Ton, den sie spielt, sofort beziehbar ist auf einen festen bestehenden Zusammenhang, auf ein rhythmisches oder tonales Schema. Sie kommt sich dann *eingemeindet* vor, gegen ihren Willen vereinnahmt und ohne die Möglichkeit, eigene Wege zu gehen. Sie fühlt sich *in einen Trott eingereiht*, kann dann nur in der *Marschrichtung* mitlaufen – oder eben *stören* oder aussteigen. Dann zeigt sich oft das andere Gesicht des Zerfalls mit den Gefühlen von *Ratlosigkeit*, *Ohnmacht* und Scheitern.“[38]

Im Gegensatz zum Spiel in der kleinen Gruppe, in der bewusst der Zerfall vorhandener Strukturen herbeigeführt und als ein, der Spannung zuträgliches Element angesehen wird, wird das Auseinanderlaufen der einzelnen Stimmen im Kontext des großen Ensembles als Scheitern aufgefasst. Für Anna, die an dem Zustand des Zusammenhalts im Nebeneinander interessiert ist, stellen sich im Rahmen ihrer Improvisationen mit der kleinen Gruppe vor allem die Anfänge der Stücke, aus denen sich nach und nach bestimmte Strukturen entwickeln, als besonders interesant dar, wie Weymann festhält:

---

[37] WEYMANN 2003: 10
[38] ebd.

> [S]ie *spielen irgendwas, mit Geräuschen vielleicht, und es ist sehr spannend, wie die Zufälligkeiten zusammenkommen, es beginnt sich etwas zu entwickeln*. Wenn dann jemand dieses Nebeneinander nicht mehr aushält und *latscht da mit einem Rhythmus rein*, was in der Regel *sehr ansteckend wirkt*, ist sie enttäuscht und *ärgerlich*. Sie hat das Gefühl, *etwas, was gerade entstanden war, ist zertrampelt, ist verloren und lässt sich auch nicht wieder holen*. Sie steht vor den *Trümmern* ihrer Erwartungen. Sie fühlt sich dann – obwohl sie mittendrin ist - *isoliert* und eingesperrt zugleich.[39]

Wie ersichtlich wird, kommt es also auch in diesem Kontext zu einem Gefühl der Unzufriedenheit für Anna, das aus der Auflösung der sich entwickelnden Strukturen des eingangs ausgehaltenen, nebeneinander stattfindenden Spiels in einen gemeinsamen, vereinnahmenden Rhythmus entsteht. Gerade in dem Halten der im Rahmen einer einleitenden Orientierungsphase nebeneinander existierenden, scheinbaren Unvereinbarkeiten einer Improvisation stellen für Anna den bedeutendsten Teil der Musik dar:

> „Anna hat *so ein Ideal: Spannungen, die auf die Spitze getrieben werden, und zwar möglichst in der gesamten Gruppe. Ein Nebeneinander, das nicht „in die Rinne rutscht", Unvereinbarkeiten*, die gehalten werden. Dimensionen, die bis an die Grenze getrieben werden: *Ganz leise, so leise, dass man es fast nicht mehr hört oder eine Pause, dass man fast das Gefühl hat, alles ist verloren. Der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt.*"[40]

An dieser Stelle werden die Parallelen zu dem im vorhergehenden Abschnitt betonten Aspekt der Unsicherheit in Bezug auf jene Phasen der Improvisation deutlich, in denen die Musik über ihren Rand hinausstrahlt und die Übergänge zwischen dem, was als Bestandteil der Musik wahrgenommen wird und jenem, das sich scheinbar außerhalb dieses Spektrums befindet, fliessend werden. Wie Weymann anhand der folgenden Ausführungen hervorhebt, wird gerade dieser Moment des unerwarteten Kippens von einer scheinbar am Rande des Scheiterns befindlichen Spielsituation in einen daraus entstehenden,

---

[39] ebd.
[40] WEYMANN 2003: 10, ff.

bedeutungsvollen Zusammenhang für die beteiligten Aktueure als befriedigend empfunden:

> „Es ist ein Spiel mit der *Irritation*, mit dem *Zweifel*. Man glaubte schon fast nicht mehr, *dass es noch irgend etwas werden könnte, hat fast das Gefühl, alles ist verloren*. Und dann kristallisiert sich etwas heraus, kommt an, landet wider Erwarten: das ist für Anna der befriedigende und beglückende Moment, den sie immer wieder anstrebt. Nicht nur beim Improvisieren, auch sonst im Leben, aber hier findet diese Entwicklung eben innerhalb so kurzer Zeit statt.“[41]

Die Spannung ergibt sich in diesem Fall durch die permanente Gefahr des Zerfallens der disparaten Einzelteile, welche durch das möglichst lange Aushalten dieser Situation auf die Spitze getrieben wird und sich in einer von allen Beteiligten herbeigesehnten, aber nicht künstlich herbeigeführten, sondern natürlich gewachsenen Wendung auflöst, die für die vorhergehenden Unsicherheiten und Momente des Zweifelns entschädigt:

> *Es ist ein Prozess der dadurch entsteht, dass etwas so in Spannung und Intensität versetzt wird, bis man nicht mehr weiß –* bis eine Krise da ist, in der das Vorhergehende verschwindet – *es gibt keinen Rückweg, man kann es nicht mehr wenden*, man muss es *geschehen lassen – und etwas Neues wird möglich.*[42]

Aus dem Zulassen und Aushalten dieser Unsicherheiten ergibt sich demnach ein Moment der Erlösung, in dem die beteiligten Akteure in ihrer Konsequenz bestätigt werden und eine Auflösung der durchwanderten Entwicklung in Form einer befreienden Wendung, eines plötzlichen, ungezwungenen Ineinandergreifens der disparaten Teile erfahren. Im Rahmen dieses Entwicklungsprozess kommt es automatisch auch zu einer Neuausrichtung von Erwartungen, die sich aufgrund des Hin und Her wogenden Oreintierungsprozesses ergeben. Diese gewollt herbeigeführte Unsicherheit stellt

---

[41] ebd.
[42] ebd.

einer Bewertung von Weymann zufolge eine notwendige Maßnahme für diese Art des Musizierens dar, die nach dem Prinzip *Der Weg ist das Ziel* funktioniert:

> „Das Improvisieren wird in dieser Erzählung dargestellt als eine Veranstaltung, die in erster Linie der Produktion von Spannung und Erwartungen dient: es wird eine verlängerte Such-Szenerie errichtet, in der sich Erwartungen bilden und umbilden können. Dabei geht es nicht um die Suche nach etwas Bestimmtem, sondern um eine unbestimmte Suche, um den Zustand des Auf-der-Suche-Seins selbst. Dazu sind bestehende Bezüge, gesicherte Bestände und Übereinkünfte aufzulösen und in Frage zu stellen.“[43]

Die gesamte Essenz dieses Verfahrens wird von Weymann mit folgenden Worten zusammengefasst, die den widersprüchlichen Ansatz dieser Methode vor Augen führen aber auch sehr gut deren Reiz beshreiben:

> „Es geht um die Frage, wie Verwandlung provoziert werden kann, ohne den Zusammenhalt des Ganzen zu verspielen.“[44]

Im Rahmen dieses Prozesses, der von einem stetigen Wandel bestimmt wird, kommt dem Moment des Zufalls als Element der Entwicklung der jeweiligen Improvisation eine bedeutende Rolle zu, das auch die Hoffnungen und Erwartungen der beteilgten Musiker nährt:

> „Die *Hauptfiguration* des Improvisierens wird hier von Umbildungsaktivitäten geprägt. Es wird die Auflösung fester Anhalte angestrebt, damit sich „Neues“ ereignen kann. Die Unbestimmtheit des Anfangs, wenn noch nichts Bestimmtes erkennbar ist, wenn noch alles möglich ist, übt einen Reiz aus. Um in diese Unbestimmtheit zu gelangen, sind Formen, Erwartungen, Strukturen zu verlassen oder zu (zer-)stören. Es sind die zufälligen und unerwarteten Verbindungen, von denen man sich eine Wendung erhofft. Gerade in dem zufälligen Nebeneinander, ja im Unvereinbaren kommen Hoffnungen und Erwartungen in Gang.“[45]

---

[43] WEYMANN 2003: 12
[44] ebd.
[45] WEYMANN 2003: 12, ff.

Dieses Ausdehnen des Spannungsverhältnisses zwischen innerem Zusammenhalt und möglichst großer Unabhängigkeit der einzelnen Individuen ist mit den Eigenschaften eines Gummibandes vergleichbar, wobei der größte Reiz aus dem Aushalten des Moments kurz vor dem Zerreissen hervorgeht, in dem sich der nachfolgenden Aussage von Weymann zufolge das simultane Erleben von Form und Veränderung bündelt:

> „Je weiter der Zusammenhang zerdehnt wird, umso glückhafter ist das Erleben der Unabhängigkeit wie der Qualitäten des Zusammenhangs. Der besondere Reiz besteht in diesem unerwartet-erwarteten *Gerade-noch*, in diesem dramatischen Stellenwechsel beim Ausreizen der größtmöglichen Zerdehnung der Figuration. In den krisenhaften Wendepunkten (*im letzten Moment*) erscheint der Sinn des Ganzen in einer intensivierten Vergewisserung der Bewegungsmöglichkeiten wie der haltgebenden Organisation (*landen*) in einem. Hier ist Verwandlung und (neue) Gestalt zugleich erlebbar.[46]

Im Sinne eines metaphorischen Geschehens für die Verortung des Individuum in der Gesellschaft und die daraus abzuleitenden Schlussfolgerungen kommt Weymann zu folgender Fesstellung in Hinischt auf die Erkenntnisse im Bereich der musiktherapeutischen Anwendung der Methode der freien Improvisation:

> „Das Improvisieren lässt sich darin als *Lösungsversuch* des letztlich unlösbaren und paradoxen Kernthemas der Identitätsbildung und der damit verbundenen Notwendigkeit unablässiger Verwandlung interpretieren.“[47]

Daraus lässt sich eine unmittelbare Entsprechung der Erfahrungen im Rahmen des Balance-Acts zwischen erkennbaren Strukturen und sich ständig neu darstellenden Möglichkeiten des Fortfahrens im Kontext der kollektiven Improvisation, die auf äußerst eindringliche Weise das Spannungsfeld zwischen Subjekt und Objekt erfahrbar machen:

---

[46] WEYMANN 2003: 13, ff.
[47] WEYMANN 2003: 14

> „In Improvisationen nehmen wir etwas wahr von den kreativen Potenzen des Zwischenbereichs zwischen Subjekt und Objekt, Form und Auflösung.“[48]

Bühler macht unter Verweis auf eine Untersuchung von Rauchfleisch, die sich mit den psychologischen Voraussetzungen von Kreativitat beschäftigt, auf Parallelen zwischen der musikalischen Methode der freien Improvisation und den Techniken der surrealistischen Literatur oder eines Salvador Dali:

> „Ein divergentes Denken und Nonkonformismus sind auch für die momentbezogene Situation der Improvisation nützlich, wo sich die Musiker dem spontanen Verlauf von musikalischen Assoziationsketten öffnen und diese ex tempore weiterverfolgen. Auch findet im kollektiven Spiel eine *Labilisierung der bestehenden Struktur des Ichs* statt, die es erlaubt, gegensätzliche oder disparate musikalische Einfälle aufeinander abzustimmen.[49]

Auch die nachfolgende Äußerung führt als Grundvoraussetzung kreativer Tätigkeit schlechthin eine Fähigkeit an, die sich außerhalb der blossen Erfüllung technischer Anforderungen befindet und ihrem Charakter nach mit dem von Bühler verwendeten Formulierung der *Labilisierung der bestehenden Strukturen des Ichs* zu vergleichen ist:

> "Die Gewöhnung, durch gelassenes Verhalten für das bewusste Erleben des innerlich sich Gestaltenden bereit zu werden, ermöglicht es, die wichtigste Voraussetzung aller schöpferischen Leistung zurückzugewinnen: Die Fähigkeit, intellektuelle Reflexionen so lange zurückzuhalten, bis Empfundenes klare Gestalt gewonnen hat."

Aufgrund der beschriebenen, egalitären Voraussetzungen, welche im Kontext der kollektiven Improvisation bestehende, elitär geprägte, Normen und Regeln ersetzen, und dem metaphorischen Charakter in Bezug auf soziale Realitäten haftet dieser Methode immer auch eine politische Implikation an, die Alterhaug

---

[48] ebd.
[49] BÜHLER 2001: 11

auf den symbolischen Aspekt der Positionierung des Individuums innerhalb des Kollektivs zurückführt, den er auch Bereichen außerhalb der Musik zuschreibt, wenn er von Improvisation spricht als

> "a personal/social, creative rulebreaking activity. Not only in music, but in all walks of life improvisation also has an important political function with its focus on participation, solidarity, and responsibility for the individual in a collective."[50]

In Bezugnahme auf die Anwendung der Improvisation im musikalischen Kontext hebt Alterhaug die potentielle Möglicheit der Veränderung der zugrunde liegenden Strukturen während des Spiels hervor und verweist auf Aspekte der Kommunikation mit dem eigenen, im Zuge der intuitiven Elemente der improvisatorischen Tätigkeit hervortretenden Unterbewusstseins sowie des Dialogs mit den beteiligten Akteuren:

> "Improvising in jazz is about creating a situation where change, transformation and process are focused and where even the structure, the referential foundation of improvisation, may be part of the alterations. Among the most important elements in this activity is changing one's relation to oneself, a significant point of departure for change in other relations. […] The communicative aspect to oneself and the dialogic aspect to others are central to all improvisational activity, which should be a solid basis for a "well-functioning democracy."[51]

Die Implikation sozialer und politischer Elemente im Rahmen der freien Improvisation stellt einen Aspekt dar, der vor allem im Zuge der Anwendung dieser Methode im Bereich der Musiktherapie gegen Ende der 1970er Jahre stark thematisiert wurde. Ein zentrales Element in diesem Prozess stellt Kapteina zufolge die unvoreingenommene Anneignung musikalischer Ausdrucksmittel dar, die nach tradiertem Verständnis einer ganz spezifischen, festgelegten Handhabung bedürfen:

---

[50] ALTERHAUG 2004: 114
[51] ALTERHAUG 2004: 10

> „In der Gruppenimprovisation eignen sich Menschen musikalische Produktionsmittel an, um sie für die Befriedigung ihrer musikalischen Bedürfnisse einzusetzen. Sie tun dies jenseits der für den Vollzug musikalischer Kommunikation gültigen Normen bzw. setzen sich über diese hinweg."

Gerade aus der Kenntnis über die Existenz dieser Normen leitet sich seiner Ansicht nach für die musizierenden Individuen im Moment der Ausübung ihrer Tätigkeit die Erfahrung ab, dass diese eine artifizielle Strukur darstellen, die lediglich dazu dient, die natürlichen Artikulationsmöglichkeiten des musikalischen Ausdrucks einzuschränken:

> Diese Normen besagen zum Beispiel, musikalische Kommunikation sei nur mit *richtigen* Musikinstrumenten, reinen Tönen, bei *richtiger* Beherrschung des Instruments, Kenntnis der Notenschrift, musikalischer *Begabung* u.s.f. möglich. In der Gruppenimprovisation erfahren die Spieler jedoch, wie fragwürdig diese Normen sind, wie sie musikalisches Erleben eingrenzen und beschneiden und letztlich nur dazu dienen, Eliten zu definieren, an die die musikalische Bedürfnisbefriedigung gebunden bleibt.[52]

Die Anwendung der beschriebenen Techniken und Methoden leiten sich im Grunde genommen direkt aus den inhaltlichen und formalen Veränderungen im eigentliche Umfeld von Musik als künstlerische Ausdrucksform ab, wurden doch im Zuge der indeterminierten Musik und des Free Jazz mit einem mal viele der bis zu diesem Zeitpunkt als verbindlich verstandenen Strukturen aufgebrochen, etwa was die Rollenverteilung der Akteure betrifft:

`

> „Diese revolutionäre Musikauffassung [...] eröffnete die Perspektive auf eine Musikpraxis, bei der die traditionelle Arbeitsteilung und die ihr innewohnende Entfremdung überwunden wird: alle sind Spieler, Komponisten und Zuhörer in einer Person, und die sich den Verwertungsinteressen des Musikmarktes vollständig verweigert."

---

[52] KAPTEINA, Hartmut: Dimensionen der Gruppenimprovisation. In: DECKER-VOIGT, Hans Helmut (Hrsg.): Musik und Kommunikation Bd. 2, Bremen 1988, 72-94, Internet: Improring – Ring für Gruppenimprovisation, Website: www.impro-ring.de, Link: http://www.impro-ring.de/download/ringgespraech_65.pdf (21.6.2008, 11:54) S. 7

Parallel zu den veränderten Rollenkonstellationen findet auch eine umfassende Neuorientierung in Hinsicht auf die Organisationsmöglichkeiten den Ablauf des musikalischen Geschehens betreffend statt, in der, nicht zuletzt als Konsequenz emanzipatorischer und politischer Einstellungen und Überzeugungen die unterschiedlichsten Methoden und Regelsysteme zum Einsatz kommen, wie Bühler erläutert:

> „Diese individualistische Haltung führt zur Suche nach expressiven Möglichkeiten des individuellen Ausdrucks und nach neuen Formen in der Kollektivimprovisation, die bis 1970 und zum Teil bis heute fortdauern. Um 1970 lehnen viele Musiker in Amerika und in Europa kompositorische und formale Vorgaben weitgehend ab und propagieren z. T. aus politisch-emanzipatorischen Motiven heraus eine Musik, die freie Improvisation genannt wird. Die improvisierte Musik basiert einerseits auf den individualistischen Tendenzen des Jazz, andererseits auf den erweiterten Musikauffassungen der indeterminierten Musik.“[53]

Im Mittelpunkt stehen dabei ganz zentral jene Methoden, die eine unmittelbare Reaktion auf das im Umfeld stattfindende, musikalische Geschehen ermöglichen, wobei jeweils Bezugspunkte zu bestimmten, modellhaften musikalischen Mustern hergestellt werden die im späteren Verlauf zu einer, sämtliche Anknüpfungspunkte zu Formen komponierter Musik strikt ablehnenden, stilistisch referenzlosen Improvisationsmusik weiterentwickelt werden:

> „Improvisatoren haben Techniken entwickelt, die es möglich machen, Musik aus einem klanglichen Bewusstsein heraus spontan im Moment entstehen zu lassen. Die Musiker orientieren sich in ihren Improvisationen an Erfahrungen und Erinnerungen, die sie aus klanglichen und stilistischen Modellen ihnen vertrauter oder angelernter Musik ableiten. (...) Aus der indeterminierten Musik und aus den Kollektivimprovisationen des Jazz hat sich eine eigentliche Improvisationsmusik entwickelt, die sich von komponierter Musik bewusst abwendet.“[54]

---

[53] BÜHLER 2001: 4, ff.
[54] ebd.

Die Aufhebung der bestehenden Regeln, wie sie im Rahmen der Kollektiv-Improvisation praktiziert wurde, sorgte in allen Bereichen, die mit der Produktion, Austragung oder Konsumation von Musik zu tun hatten für enorme Verwirrung – und rief unvermeidliche Ablehnung hervor, wie Kapteina beschreibt:

> „Naturgemäß sperrten sich die Berufsmusiker — abgesehen von kleinen, progressiven Zirkeln — gegen diese Art freier Musik; sie führt den Status des Berufsmusikers ebenso ad absurdum wie den des zahlenden Publikums; beide Seiten reagierten albern, aggressiv, mit Angst und Unsicherheit.“[55]

Weymann weist darauf hin, dass die Methode der Improvisation in der Folge in einer Vielzahl unterschiedlicher Bereiche der Gesellschaft zu einem gedanklichen Freiraum und einer Art Versuchslabor für innovative Ansätze und Ideen außerhalb der tradierten Regeln und Muster avancierte, das nicht auch einer gewissen politischen Dimension entbehrte:

> „Improvisation gewann die Bedeutung eines Übungs- oder Experimentierfeldes, auf dem exemplarische Erfahrungen zu machen waren, die nicht ohne Verbindung zu den persönlichen, gesellschaftlichen, ja politischen Bedingungen gedacht wurden. Gesucht wurde oft auch – z.B. im Bereich der Pädagogik und der Sozialpädagogik – nach einer nicht-elitären Übungspraxis, die prinzipiell allen Menschen offen steht, was nicht der Möglichkeit einer Experten- oder Meisterschaft widersprach. “[56]

Trotz dieser unmittelbaren gesellschaftlichen Auswirkungen betont Kapteina die, durch den Scheincharakter der Kunst gegebenen Grenzen solcher musikalischen Erfahrungen von Freiheit, die innerhalb dieser Grenzen ihrer spezifischen Erscheinungsform zwar Elemente revolutionärer Praxis aufweisen, diese aber nicht zu ersetzten in der Lage ist [57], wenn er in Anlehnung an Keller erklärt,

> „[...] daß Improvisation nicht mit politischer Praxis in eins zu setzen sei. Sie könne nicht über den Scheincharakter von Kunst springen

[55] KAPTEINA 1988: 5
[56] WEYMANN 2003: 5
[57] KAPTEINA 1988: 8

> und müsse Befreiung im Schein bleiben. Sie nehme aber die Chance wahr, *im Bereich des Scheins, in dem solches gegenwärtig noch möglich ist, individuelle Freiheit zu retten, damit sie oder zumindest die Sehnsucht danach für die Realität erhalten bleibt*, [...] woran er die Hoffnung knüpft, *daß die Erfahrung der Spieler in der Improvisation nicht auf den musikalischen Bereich beschränkt bleibt*.[58]

Allerdings kann der Modellcharakter der im Rahmen der Musik gültigen Beziehungsmuster nicht geleugnet werden, wie etwa aus einer Ausführung von Small hervorgeht, in der von einem idealisierten Beziehungsgeschehen innerhalb des beschränkten Rahmens musikalischer Aktivität – für die er den Begriff *musicking* prägt – die Rede ist:

> "When we perform [music], we bring into existence, for the duration of the performance, a set of relationships, between the sounds and between the participants, that model ideal relationships as we imagine them to be and allow us to learn about them by experiencing them." [59]

Das würde die Vermutung nahe legen, dass sich im eingegrenzten Rahmen musikalischer Aktivität für einen bestimmten Zeitraum kurzfristig jenes Paradigma verwirklichen lassen könnte, welches von Habermas anhand der idealen Sprechsituation formuliert wird und dessen Einlösung im Kontext verbaler Kommunikation de facto unmöglich erscheint. Während ein solches Idealmodell eines Beziehungssystems im Bereich determinierter bzw. strukturierter Musik durch formale Reglementierungen und Normen künstlich geschaffen wird ergibt sich unter Anwendung der Methode kollektiver Improvisation aufgrund des uneingeschränkt entfaltenden Beziehungsgeschehens zwischen den beteiligten Akteuren ein tatsächliches Abbild sozialer Realität, das naturgemäß nicht immer dem Ideal der Harmonie aber umso stärker jenem größtmöglicher individueller Freiheit ohne Restriktion von Machtstrukturen zu entsprechen vermag. Wobei

---

[58] ebd.

[59] SMALL, : Musicking. The meaning of performing and listening; New England, Wesleyan University Press, 1998 (S. 2)

sich, einer nachfolgenden Äußerung des englischen Improvisationsmusikers Eddie Prevost zufolge, die Kommunikation zwischen den Musikern in diesem Kontext keineswegs als neutral oder frei von bestimmten Absichten der jeweils Handelnden darstellt und potentielle Fehlerquellen und Instabilitäten durch die Notwendigkeit des gemeinsamen Orientierungsprozesses durchaus eine Steigerung erfahren:

> "And contrary to any idealism or authoritarianism that might be attached to notions of collective activity, the reality of working with others sharpens any inherent instabilities and increases the messiness of making music. Looking for new things, nudging the instruments, nudging the other performers (and allowing oneself to be nudged!) is a processive and a far from a neutral or uninvolved engagement. All of this activity inevitably goes beyond any dominating idea of control. Yet at the same time it places the musician at the heart of the magical and humanising process called musicmaking."[60]

Wie aus der nachfolgenden Feststellung von Sutton hervorgeht, stellt die Bereitschaft der Beteigten, für die Dauer der Improvisation eine kommunikative Beziehung miteinander einzugehen den einzigen Konsens außerhalb des musikalischen Geschehens dar:

> "the term *free improvisation* is used, usually describing a type of musical improvising where one or more musicians agree to make music together with an emphasis on exploring ways of communicating through musical sound and silence. Other than sharing this common purpose there is no agreed preordained form or structure for this type of exploratory music making. Attention is placed on the quality of musical sounds and the unfolding structure of the music, as if the music finds its own form through the interactions of the musicians involved."

---

[60] PRÉVOST, Eddie: On Making all the Correct Mistakes — Monk's mood and Cage's artlessness; In: Minute Particulars: meanings in musicmaking in the wake of hierarchial realignments and other essays, Copula ⌐an imprint of Matchless Recordings and Publishing, UK 2004 Internet: Universidad de la Rioja, Website: www.dialnet.unirioja.es, Link: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=934188&orden=47886&info=link (21.6.2008, 12:24) S. 2, ff.

Sutton hebt weiter den spezifischen Charakter dieser Methode dar, die sich von allen anderen Bereichen, in denen improvisatorische Elemente zum Einsatz kommen, völlig unterscheidet und prägt in der Folge den Begriff *human interaction music* für diese Vorgehensweise:

> "This differs from other forms of improvisation, such as within jazz or rock music where there is an overall structure within which opportunities for improvisation occur. Free musical improvisation might also be described as *human interaction through music*. While created for performance, there is an essential process of evolving communication between the improvising musicians.[61]

Der Begriff der *human interaction* music bezieht sich letztlich auf eine Annahme, welche im Anschluss anhand einer Ausführung von Bühler deutlich genmacht werden soll und die besagt,

> „[...] dass in der freien Improvisation die Ausführenden aktiv musizieren und gleichzeitig spontan Entscheidungen treffen über den weiteren Fortgang der Musik. Sie ist durch die Kreativität des einzelnen und durch die Kommunikation in der Gruppe bestimmt."[62]

Er geht dabei von einem Austauschprozess zwischen Elementen der Erinnerung bzw. der Erfahrung in Hinsicht auf die Anwendung bestimmter musikalischer Techniken und Muster und den jeweiligen Anforderungen und Gegebenheiten der konkreten Spielsituation in einer bestimmten Phase der Improvisation aus, wie aus einer Erklärung abzuleiten ist, die besagt,

> „dass die Improvisation in einem Spannungsfeld stattfindet, das sich zwischen der Objektivität des Modells, das durch Erinnerung und Vorgaben bestimmt ist, und der Subjektivität des spontanen Produzierens befindet. Diese ist durch die Kreativität und die Fähigkeit zur Kommunikation bedingt. Das Modellhafte wird im Moment durch die spontane Äusserung antizipiert oder ergänzt. Daraus ergibt sich ein Kontinuum von Ideen, dessen

---

[61] SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation INTERNET 65

[62] BÜHLER 2001: 8, ff.

> Zusammenhalt einerseits durch gezielte Vorgaben und die Zusammensetzung einer Gruppe, andererseits individuell durch das Material des einzelnen Spielers und dessen kreativen Potentials bestimmt wird.“[63]

Nur unter Erfüllung dieser Voraussetzungen kann im Sinne von Derek Bailey und Vinko Globokar von freier Improvisation, frei im Sine der Abwesenheit sämtlicher Referenzen an tradierte Formen und inhaltlicher Vorgaben, gesprochen werden, wie Bühler weiter ausführt:

> „Diese Art von Improvisation wird von Globokar und Bailey *freie Improvisation* genannt. In der freien Improvisation wird von den Musikern eine Haltung eingenommen, die jegliche Vorgaben ablehnt, wie die Musik strukturiert oder wie das Material bestimmt werden könnte.“[64]

Dadurch rücken einer Einschätzung von Globokar zufolge unwillkürlich jene momentbezogenen, sozialen, emotionalen und klanglichen Aspekte der unmittelbaren Spielsituation in den Mittelpunkt, welche die jeweilige Improvisation und die damit verbundenen musikalischen Ergebnisse zu einem unwiederbringlichen Abbild des Augenblicks werden lässt:

> „Diese Musik hängt so sehr von den Umständen, ab, unter denen sie entstanden ist, dem Klangbild des Augenblicks, der inneren Teilnahme derer, die sie hören, dem menschlichen Kontakt, der im Augenblick des Spiels unter den Beteiligten herrscht, der persönlichen Stimmung jedes einzelnen...“(ebd.)[65]

Um zu einem entsprechend zufriedenstellenden Ergebnis zu gelangen, das von einem, von allen Beteiligten als befriedigend wahrgenommenen Interaktionsniveau geprägt ist, muss nach Ansicht von Alterhaug ein

---

[63] BÜHLER 2001: 5, ff.
[64] ebd.
[65] GLOBOKAR, Vinko, zitiert nach: WEYMANN, Eckhard: Zwischentöne. Zur Bedeutung des Improvisierens in der Musiktherapie; Zusammenfassung eines Vortrages im Herbert von Karajan Centrum am 10.01.2003 (S.5), erhältlich über info@karajan.org

ausgeglichenes Verhältnis zwischen den Fähigkeiten der Musiker und den Herausforderungen der Improvisation gewahrt bleiben:

> "However, behind the motivation and intention to reach a level of *peak-performance* there has to be an existential urge. Besides such qualitites, it is crucial that there is a good balance between challenges and skills. If this balance is not optimal, the musicians will either feel bored or anxious, and thus weaken their potential for interaction. This will have a negative impact on the ensemble's performance."[66]

Existieren die beiden Faktoren der Fähigkeiten der beteiligten Musiker und der Anforderungen der musikalischen Situation in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander, stellt sich Alterhaug zufolge ein Zustand ein, der mit den bereits beschreibenen, psychologischen Fragmentierungsprozessen und dem Phänomen der physiologischen Intelligenz zusammenfällt:

> "However, when this balance is optimal, the musician will feel good; in this *aesthetics of presence* a state is reached that is often referred to as flow. Musicians describe this state as *being played* when they only observe their fingers playing their instrument. In this instance, the performer's condition is a kind of constructive uncertainty and confusion, thus being in a transcendental state."[67]

In der Folge verweist Alterhaug auf eine Definition des Sozialpsychologen Mihaly Csikscentmihalyi, die den, im obigen Zitat angesprochenen Zustand des sich im Fluss befindens auf eine ganzheitliche Beteiligung an einer Tätigkeit zurückführt, die weit über die Ebene der rein bewussten Wahrnehmung hinaus geht und ein Maß an Steuerung der Handlungsabläufe entwickelt, das die Kontrollfunktion des Bewusstseins scheinbar überflüssig macht:

> "Flow denotes the holistic sensation present when we act with total involvement. [...] It is the state in which action follows upon action

[66] ALTERHAUG 2004: 105
[67] ebd.

> according to an internal logic, which seems to need no conscious intervention on our part. We experience it as a unified flowing from one moment to the next, in which we feel in control of our actions, and in which there is little distinction between self and environment; between stimulus and response; or between past, present and future."[68]

Auch Dell zufolge generiert sich der Fluss des improvisatorischen Geschehens aus der Dynamik des Interaktionsprozesses der beteiligten Akteure, den er in weiterer Folge als fluid ground tituliert:

> „So können wir Improvisation als Metapher für Muster und Bewegungsformen interaktiver Art nehmen, die aus einem *fluid ground*, einem flüssigen Grund, hervorgehen. Die Interaktion erzeugt die Dynamik des Hervorgehens, ohne diese vollkommen zu kontrollieren." [69]

In dieser Auffassung spiegelt sich eine Haltung wieder, die sich auch in einem Konzept von Childs widerfindet, der aus seiner Beschäftigung mit John Cage die folgenden 6 Axiome der Unbestimmtheit in der Musik ableitet, welche sich genau so gut zur Erläuterung der Ausgangsbedingungen im Kontext der kollektiven Improvisation eignen:

> 1. „Jeder vorhandene oder nicht vorhandene Ton ist so gültig - und ‚gut' - wie jeder andere Ton.
> 2. Jeder Ton ist ein eigenständiges Ereignis. Er ist mit keinem anderen Ton durch irgendeine Hierarchie verbunden. Er braucht keine Beziehung zu dem zu haben, was ihm vorausgegangen ist oder was ihm folgen wird. Er ist für sich selbst wichtig, nicht für das, was er zu einer musikalischen Linie oder einem musikalischen Verlauf beiträgt.
> 3. Jeder Verbund von Tönen ist genauso gültig wie jeder andere.
> 4. Jedes Mittel zur Erzeugung eines Verbundes von Tönen ist genauso gültig wie jedes andere Mittel.

---

[68] zit. nach: ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication, 2004; Internet: Tromso University College, Website: www.konferanse.hitos.no, Link: http://konferanse.hitos.no/norAforsk/papers/papers/SMN-04-5-Alterhaug1.pdf (17.6.2008, 23:59) S. 105

[69] DELL 2002: 18

> 5. Jedes Musikwerk ist genauso ‚gut' wie jedes andere, jeder Komponist so ‚gut' wie jeder andere.
> 6. Traditionelle Wertvorstellungen, Expertentum und Autorität sind bedeutungslos." (zit. n. CHARLES, 1984, 40).[70]

Anhand dieser Axiome wird das Verhältnis der musikalischen Äußerungen untereinander geregelt, dabei kommt jeder getätigten Artikulation exakt die selbe, eigenständige Bedeutung zu, es gibt keinerlei Wertigkeiten oder Hierarchien innerhalb des musikalischen Ausdrucks. Aus dieser Egalisierung des Materials folgt unweigerlich auch ein Kommunikations- und Beziehungsverhältnis zwischen den beteiligten Akteuren, das sich als herrschaftsfrei und demokratisch bezeichnen lässt. Die Demokratisierung der Ausdrucksmöglichkeiten macht letztenendes jeden einzelnen Beitrag gleich wichtig und führt damit ein Beziehungsverhältnis bzw. eine Kommunikationsstruktur zwischen den Musikern herbei, das dem Ideal der Sprechsituation von Habermas sehr nahe kommt:

Alterhaug verweist in diesem Zusammenhang auf die Notwendigkeit der aktiven Teilnahme aller Beteiligten am Prozess der Improvisation, da eine Zurücknahme der eigenen Ausdrucksfähigkeit aus Gründen des Respekts oder der Toleranz gegenüber den Äußerungen der Mitspieler letztlich ein Gefühl der Unsicherheit erzeugt wird, das sich dysfunktional auf den Ablauf der Kommunikation auswirkt:

> "In all kinds of dialogues there are always certain elements of uncertainty present because one does not know the result until the participation in the dialogue has come to an end."[71]

Er verweist dabei auf Asplund, der die Problematik eines einseitig ausgeführten Kommunikationsversuchs sehr einfach dargestellt verdeutlicht:

> "This fact is elegantly captured by Asplund: "I don't know what I have said until you have answered and you don't know what you

[70]KAPTEINA 1988: 2
[71] ALTERHAUG 2004: 110

> have said until I have answered. You show me what I have said and I show you what you have said."[72]

Als Konsequenz daraus ergibt sich für Alterhaug eine Herangehensweise, die einen größtmöglichen, individuellen Ausdrucks- und Gestaltungswillen bei gleichzeitiger, gesteigerter Wahrnehmungsfähigkeit und Aufmerksamkeit die kommunikativen Signale der Mitspieler betreffend erfordert:

> "To get the best out of music you need to play in your own manner and, of course, be extremely alert to everything that happens during the performance. In this way the individual and collective forces in a team will have the best possibilities to unfold, which leads to the best result through a collective, non-hierarchical approach."[73]

Wie bereits anhand der bisherigen Ausführungen und aufgrund entsprechender Äußerungen von Musikern wie Ornette Coleman, Evan Parker oder Derek Bailey deutlich geworden ist, wird mit der freien Improvisation in der Regel weniger eine bestimmte inhaltliche Ausrichtung oder die Anwendung spezifischer Techniken verbunden als eine innere Einstellung, eine Herangehensweise – eine Haltung, wie es in einem vorhergehendes Zitat aus dem Bereich der Musiktherapie formuliert wird. Eine Perspektive, der die beiden Musiker Leo Smithund Cornelius Cardew weitere Anhaltspunkte hinzufügen, wie Bühler hervorhebt:

> „Leo Smith und Cornelius Cardew definieren in den siebziger Jahren die Haltung improvisierender Musiker ihrer Musik gegenüber. Die Musiker sollen sich durch diese Haltung aus der Starrheit und dem Formalismus ihres jeweiligen musikalischen Hintergrundes lösen können und die Fähigkeit erreichen, frei miteinander zu kommunizieren. Die Haltung soll eine direkte, unverfälschte Hingabe an die Musik beinhalten. Während Smith seinen Standpunkt aus dem Jazz ableitet, ist Cardew mit der europäischen Musikgeschichte verbunden.[74]

---

[72] ebd.
[73] ALTERHAUG 2004: 111
[74] zit.nach: BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz, Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001; Internet:

Sowohl Smith, der seine musikalische Sozialisation im Umfeld der bereits diskutierten, unmittelbar aus der Free Jazz-Bewegung der frühen 1960er Jahre hervorgegangenen Musikerinitiative Association for the Advancement of Creative Musicians – AACM – in Chicago erfährt, als auch Cardew, Minimalismus-Pionier der englischen Improvisationsszene, formulieren als Ziel ihrer Herangehensweise die Fähigkeit, ungeachtet des persönlichen Hintergrundes frei miteinander in Kommunikation treten zu können. Eine Maxime, die sich in dieser Form auch bei Derek Bailey wieder findet. Ungeachtet dessen finden sich in den Auslegungen der beiden Musiker recht unterschiedliche Ansätze zur Erreichung dieser Zielsetzung. So sind etwa für Smith vor allem die Autonomie des Handelns, der respektvolle Umgang miteinander und die Wahrnehmung des Raums ausschlaggebend:

> „Jeder [Spieler] hat sein eigenes Zentrum, von dem aus er unabhängig von den anderen spielt, und durch dieses Respektieren der Autonomie ist das unabhängige Zentrum der Improvisation in stetem Wechsel begriffen, je nach der Kraft der individuellen Zentren, wie sie von den jeweiligen Einheiten zu einer bestimmten Zeit geschaffen wird. (...) Diese Haltung befreit die Klang-Rhythmus-Elemente in einer Improvisation davon, durch abhängige Reaktion geschaffen zu werden."

Anhand dieser Ausführungen wird deutlich, dass die von Smith beschriebene Einstellung im Grunde genommen auch gleichzeitig das Steuerungselement der Improvisation darstellt, das die Beteiligten davor bewahrt, in ihrer Ausdrucksmöglichkeit von funktinoalen Verbindlichkeiten gegenüber anderen eingeschrankt zu werden. Gerade durch den, die Autonomie des Einzelnen anerkennenden Zugang dieses Ansatzes entstehen für Bühler erst jene Kommunikationsmöglichkeiten, die in einem anderen Kontext in dieser Form nicht gegeben wären:

Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link:
http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF
(17.6.2008, 14:43) S. 38

> „Daraus lässt sich ein Kommunikationsverhalten für improvisierende Gruppe ableiten, das eine grosse Bandbreite von Möglichkeiten für die Interaktion zwischen den Musikern zulässt. Z. B. ist die Haltung eines Spielers, der eine dominante Rolle einnimmt und seine Mitspieler dazu drängt, ihm gegenüber Stellung zu beziehen, für eine allseitige Kommunikation eher hinderlich.“ [75]

In weiterer Folge setzt er die konzeptionelle Bedeutung der an dieser Stelle diskutierten Haltung oder Einstellung des Musikers zur Improvisation auseinander, die seiner Einschätzung nach nichts weniger als die umfassenden Ordnungsstrukturen eines Orchesters zu ersetzen hat:

> „Die Haltung der Musiker ihrer Musik gegenüber ist in der Improvisation deshalb wichtig, weil sie die hierarchische Ordnung des Orchesters ersetzt. Dieses ist traditionell hierarchisch organisiert. Die Orchestermusiker, Solisten, Dirigenten und Komponisten sind darin einander untergeordnet, bzw. übergeordnet. In der improvisierenden Gruppe übernehmen die Musiker die Verantwortung für ihr Tun. Wie Smith richtig bemerkt, ist durch das Respektieren ihrer Autonomie das Zentrum der Improvisation in stetem Wechsel begriffen und das Kontinuum einer Improvisation dadurch gewährleistet.“ [76]

Der von Respekt getragene Umgang miteinander steht auch im Fall der von Cornelius Cardew definiereten Haltung des improvisierenden Musikers im Mittelpunkt, wobei in diesem Fall jedoch von einem Katalog idealistischer Tugenden ausgegangen wird, die u.a. Begriffe wie Selbstlosigkeit, Toleranz, Einfachheit oder Integrität beinhaltet. In eben jenem Katalog findet sich weiters die Forderung, dass die Musiker dem Moment gegenüber bereit sein, sich mit der Natur identifizieren und den Tod akzeptieren sollen.[77] Wie bereits deutlich geworden ist, reicht die von Cardew proklamierte Einstellung weit über den Bereich der Musik hinaus und umfasst nahezu sämtliche Lebensbereiche. Dementsprechend besitzen seine Forderungen sowohl in Bezug auf die

---

[75] BÜHLER 2001: 38
[76] ebd.
[77] ebd.

musikalische Herangehensweise als auch auf den Lebensentwurf des Musikers Gültigkeit, wie von Bühler angemerkt wird:

> „Cardew lehnt Virtuosität oder Individualismus in der Musik und im Leben ab und erinnert mit seinen religiös anmutenden Tugenden an existenzielle Werte wie Natur und Tod. Er fordert, dass die improvisierenden Musiker ihre Haltung im Spiel auch auf das Leben übertragen sollen. Gleich wie seine Musik dem Moment gegenüber offen sei, so sollen auch im Alltag jederzeit neue Richtungen möglich sein. Dadurch würde das Leben eines Musikers in seiner Musik reflektiert werden.“ [78]

Dabei erweist sich der offenbare Kontrast zwischen Cardews Individualismusverweigerung und der Forderung von Smith nach der Autonomie des einzelnen nur als scheinbarer Widerspruch, denn letztere wird ja gerade durch den gegenseitigen Respekt in Form der Zurücknahme der individuellen Ausdrucksintensität erreicht. Obwohl sich dieser Ansatz von Cardew nun als weitaus komplexer und ehrgeiziger als jener von Smith erweist, kann beiden Haltungen eine Sensibilität für die kollektive Kohärenz des musikalischen Ausdrucks in der freien Improvisation attestiert werden, die eine solistische Artikulation im Sinne einer aus dem Gesamtkontext herausgelösten, unabhängig von dem Mitspielern stattfindenden Einzeldarbietung praktisch ausschließt. Einen Schritt weiter in diese Richtung gehen die rigoros-ironischen Verbote einer weiteren Gruppe von Musikern, die von Bühler ebenfalls als Appell an die Einstellung improvisierender Musiker kategorisiert werden:

> „Ebenfalls in den siebziger Jahren stellen die Mitglieder der Gruppe *Nuova Consonanza* nicht ohne Ironie für ihre Improvisationen Verbote auf, die auch als Forderungen an die Haltung improvisierender Musiker verstanden werden können. Danach ist es den Spielern nicht erlaubt, sich als Solist in den Vordergrund zu stellen. Auch dürfen keine an das tonale System gebundene Klänge hervorgebracht oder rhythmische Perioden gestaltet werden. Auch einprägsame Motive und die Wiederholung bereits gespielter Motive sind verboten.“ [79]

---

[78] ebd.
[79] BÜHLER 2001: 39

Eine solche Herangehensweise kann durchaus als ambivalent bezeichnet werden, zwingen doch derlei Verbote die Musiker einerseits, von Ausdrucksmöglichkeiten außerhalb der gewohnten Normen Gebrauch zu machen wobei ihre Freiheit bei der Wahl des Ausdrucks andererseits auch massiv eingeschränkt wird. Dabei drängt sich die Frage auf, inwiefern eine Improvisation noch frei gestaltet werden kann, wenn bestimmte, als Restriktionen zu bezeichnende Spielanweisungen zum Einsatz kommen. Eine ähnliche Ausgangsposition findet sich etwa auch im Kontext der graphischen Notation, die ebenso wie die besprochenen Haltungen und Einflussnahmen bestimmte Impulse für den Verlauf einer Improvisation liefern und somit als steuerndes Element innerhalb dieses Prozesses dienen können. Allen Ansätzen gemein ist nach Ansicht von Bühler der bewusste Verzicht auf kompositorische Kontrolle:

> „Auch durch Regelsysteme können Improvisationen ausgelöst und bestimmt werden. Das Prinzip eines Regelsystems beruht auf Spielanweisungen und einem durchdachten Verzicht auf kompositorische Kontrolle. Sie können aus Anweisungen bestehen, die das Tonmaterial und die zeitlichen Proportionen der Musik bestimmen. Dazu gehören auch Zeichen, mit denen die Spieler ihre Aktionen untereinander beeinflussen.“ [80]

Das bisher elaboriertste Zeichensystem dieser Art geht wohl auf das Stück *Cobra* von John Zorn zurück. Als ein weiteres seiner, als *game pieces* bezeichneten und auf jeweils bestimmten Ordnungskriterien beruhenden Schöpfungen konzipiert, steht in diesem Fall ein komplexes Regelsystem von Spielanweisungen im Mittelpunkt, das die Ausdrucksmöglichkeiten und das Beziehungsgeschehen der Improvisatoren untereinander strukturiert. Bühler fasst in Bezug auf das Stück folgende Charakteristika zusammen:

> „Dieses enthält ein komplexes Regelsystem, das aus Vorschriften besteht, welche die Veränderung von Zuständen bestimmen. Es bringt auch Anweisungen, welche die Beziehungen der Musiker bestimmen, wie z. B. die Nachahmung anderer Spieler oder Ruf-

[80] BÜHLER 2001: 42

> und Antwort-Beziehungen zwischen zwei Musikern oder Gruppen. Die momentan geltenden Regeln werden während des Stücks durch einen so genannten *Prompter* mit Tafeln angezeigt. Das Stück enthält auch so genannte *Guerilla-Systeme*, welche es den Musikern erlauben, subversiv gegen die vom Prompter vorgegebenen Regeln zu verstossen.“ [81]

Anhand weiterer Ausführungen wird deutlich, dass dieses Regelsystem ausdrücklich nicht auf die inhaltliche Ausrichtung des Stücks Einfluss nimmt, sondern lediglich den formalen Ablauf sowie bestimmte Beziehungssysteme innerhalb der Gruppe von improvisierenden Musikern strukturiert:

> „Zorn setzt für sein Stück voraus, dass sich für *Cobra* Individuen treffen, die an ihrem Instrument eine eigene, persönliche Musik entwickelt haben. Er will in seinen Vorgaben keine Aussagen darüber machen, wie der Klang oder die Sprache der Musik beschaffen sei. Mit seinen Regeln will er nicht bestimmen, wie eine Aufführung schlussendlich klingen würde. Er will mit ihnen den Musikern Strukturen und Strategien vorgeben, die bestimmen, wann Ereignisse stattfinden und wie spontan unterschiedliche Kombinationen und Kontrollebenen entstehen können.“ [82]

Tatsächlich kommt Zorn, der sein Stück regelmäßig mit unterschiedlichen Musikern zur Aufführung bringt und selbst in der Rolle des prompters agiert, zu jeweils völlig unterschiedlichen Ergebnissen, was wohl sehr stark auf der von Bühler angesprochenen, individuellen Ausdrucksweise der beteiligten Musiker beruht, die bereits im Rahmen des vorhergehenden Abschnitts thematisiert wurde. Wie anhand der Auseinandersetzungen zur Thematik der physiologischen Intelligenz und in weiterer Folge in Bezug auf die Funktionsweise improvisierter Musik deutlich gemacht wurde, stellen neben den bewussten Entscheidungen der Musiker vor allem jene internalisierten, ohne unmittelbare Beteiligung des Bewusstseins vollzogenen, am Instrument ausgeführten motorischen Bewegungen, welche nicht zuletzt auch aus der individuellen Erschließung der klanglichen Möglichkeiten des Instruments

---

[81] BÜHLER 2001: 43
[82] ebd.

hervorgehen, einen bedeutenden Faktor bei der Gestaltung der Improvisation dar, was von Bühler folgendermaßen formuliert wird:

> „Die Musiker entscheiden sich am Instrument für bestimmte melodische oder rhythmische Figuren oder ergeben sich dem Fluss der motorischen Handlungen auf ihrem Instrument.“ [83]

Bühler spricht in diesem Zusammenhang von einer *Entdifferenzierung des Ichs,* die eine Rücknahme des logisch ausgerichteten und zielorientierten Denkens bei gleichzeitiger Erhöhung der sinnlichen Wahrnehmung und Verstärkung des divergenten Denkens bewirkt:

> „Indem sich improvisierende Musiker der physischen Motorik auf ihrem jeweiligen Instrument überlassen, erreichen sie im Spiel einen Zustand von höchster kognitiver Wachheit und gleichzeitig sinnlicher Absorption, die der *Entdifferenzierung des Ichs* entsprechen könnte.“[84]

Unabhängig davon ortet Bühler einen simultan stattfindenden Orientierungsprozess, der sich seiner Ansicht nach in drei Unteraktivitäten einteilen lässt und seinem Merkmal der Synchronizität wegen, mit einer Formulierung von Hall, als High Context-Communication bezeichnen lässt:

> „Noch während der Ausführung werden bereits die nächsten Entscheidungen getroffen. Um zwischen Aktionen und Entscheidungen vermitteln zu können, sind drei Aktivitäten denkbar: Bewerten, Suchen und Vergleichen. Da diese Aktivitäten gleichzeitig ablaufen, sind die Musiker während der Improvisation einer andauernden Stresssituation ausgesetzt. Diese Art von Kommunikation unter improvisierenden Musikern nennt Hall *High-Context-Kommunikation*.“ [85]

Unter diesem Begriff werden Kommunikationsabläufe verstanden, in denen die Kommunikationsteilnehmer einander ein spezifisches Hintergrundwissen

---

[83] BÜHLER 2001: 46
[84] BÜHLER 2001: 11
[85] BÜHLER 2001: 46

unterstellen und ihre Informationen dementsprechend verkürzt und auf das Wesentliche reduziert gestalten, wie Bühler genauer ausführt:

> „Dies bedeutet, dass ein Grossteil der Informationen in den beteiligten Personen vorhanden ist, während die explizit übermittelte Botschaft nur wenig Anteil an diesen Informationen aufweist. Für einen Improvisator wird demnach vorausgesetzt, dass er diese High-Context-Informationen verstehen kann, da er sonst die übermittelten Botschaften in der vorgegebenen Geschwindigkeit nicht aufnehmen und weiterentwickeln könnte.“ [86]

Daraus ergibt sich für ihn eine konkrete Situation, die sowohl von spontan getätigten Entscheidungen der Beteiligten als auch durch, sich der Kontrolle des Bewusstseins entziehenden motorischen Aktivitäten am Instrument geprägt ist und in ihrer Systemhaftigkeit bestimmte Eigenschaften aufweist, die gewisse Anhaltspunkte über den Ablauf einer Improvisation geben können:

> „Eine Gruppe improvisierender Musiker ist mit einer Tätigkeit beschäftigt, welche durch eine spontane Entscheidungskette und durch ein unbewusstes oder meditativ bestimmtes Handeln auf dem Instrument bestimmt wird. Im Kollektiv formen die Musiker ein komplexes System, das durch High-Kontext-Kommunikation bestimmt wird, dessen Verhalten im Detail indeterminiert ist. Dennoch weist ein solches System bestimmte Eigenschaften auf, die beschreibbar und somit vorhersehbar sind.“

In Anlehnung an diesen systemhaften Beschreibungsansatz konkretisiert Bühler seine Ausführungen in Hinsicht auf eine spezifische Kategorisierung dieses gegebenen Systems und identifiziert dabei Elemente die zur Beschreibung von selbstreferentiellen und autopoietischen Systemen hernagezogen werden:

> „Die Art und Weise, wie eine improvisierende Gruppe funktioniert, kann durch die spezifischen Eigenschaften eines selbstrefferenziellen oder autopoietischen Systems beschrieben werden. Das unvorhersehbare Kontinuum improvisierter Musik ist das hörbare Resultat eines Zusammenspiels, das durch mehrere Unterbereiche bestimmt wird. In einer Improvisation entsprechen

---

[86] ebd.

> diese Untersysteme den voneinander unabhängig agierenden Musiker.“ [87]

So ließe sich vor dem Hintergrund der Systemtheorie und dem Konzept des attractors, das besagt dass sich jedes dynamische System früher oder später anhand von bestimmten charakteristischen Eigenschaften oder attractors, die es unweigerlich entwickelt, beschreiben lässt folgende Schlussfolgerung für den Kontext der freien Improvisation ziehen:

> „Ein autopoietisches System wird also abhängig von seinen Eigenschaften oder Charakteristiken immer eine bestimmte Richtung einschlagen und sich einem so genannten *Attractor* nähern. In einem solchen System unterscheidet man zwei wichtige Grundeinheiten. Einerseits die feste Struktur der Bestandteile und andererseits die Elemente der Veränderung oder Dynamik. Das musikalische Kontinuum von Improvisationsmusik wird zusammenfassend durch willentlich erzeugte oder meditativ bedingte Improvisation, durch Regelsysteme und durch Absprachen bestimmt.“

In der Folge schlüsselt Bühler die seiner Aufassung nach Elementen aus der Systemtheorie entsprechenden Bestandteile der improvisierten Musik auf, wobei den kurzzeitig entstehenden, aus dem permanenten Umstrukturierungsprozess hervorgehenden Zusammenklänge die Funktion des *attractors* einnehmen würden:

> „Wenn wir die improvisierende Gruppe als gegebenes System betrachten, gibt die individuelle Sprache der einzelnen Musiker die Struktur der Bestandteile vor, während die ständige Neukonfiguration des Materials, das die Solisten und Untergruppen einbringen, die Dynamik des Kontinuums auszeichnet. Im Momentklang würden sich dann kurzzeitig definitive Strukturen wahrnehmen lassen, die semi-permanenten, jedoch relativ stabilen *Attractors* entsprechen könnten.[88]

---

[87] BÜHLER 2001: 47
[88] ebd.

Eine ähnliche Auffassung wird auch von Borgo und Goguen vertreten, die ebenfalls auf die Existenz von konkret nachvollziehbaren Ordnungskriterien innerhalb des komplexen dynamischen Systems frei improvisierter Musik hinweisen:

> "Like other complex dynamical systems, the exact development and structure of a free jazz improvisation is inherently unpredictable, and yet through certain shared understandings, nuanced interactions and interconnections, and a shared cognitive ability to attend to and parse musical sound, dynamical orderings can emerge that are both surprising and comprehensible." [89]

Borgo und Goguen konzentrieren sich im Rahmen ihrer Prozessanalyse auf jene Phasen des Improvisationsablaufes, in denen es zu einem gemeinsam vollzogenen Übergang zwischen unterschiedlichen Entwicklungsstufen kommt. Diese Vorgänge werden von ihnen, unter Verwendung der Terminologie zur Beschreibung dynamischer Systeme, als *phase transitions* bezeichnet und entsprechen dem von Nunn definierten Teilaspekt der Transition, wie er im vorhergehenden Abschnitt als Unterkategorie des Improvisationsgeschehens dargestellt wurde.

> "Without predetermined arrangements or techniques for managing the flow of the music (such as a Butch Morris-style "conduction" or a John Zorn-style game piece), the ability to transition as a group from one musical "idea space" or interactive approach to another becomes critical. These "bifurcations" and "phase transitions," to borrow the language of dynamical systems theory, represent collective decision-making and play an important role in the music's formation and reception." [90]

Unter der Voraussetzung, dass keine indirekten Steuerungselemente wie etwa das bereits erläuterte Regelsystem von Zorn oder der, ebenfalls auf einem komplexen Zeichensystem beruhende, unorthodoxe Dirigierweise von Butch Morris angewandt werden, lassen sich diese Übergangsphasen während der

---

[89] BORGO, David/GOGUEN, Joseph: Rivers of Consciousness: The Nonlinear Dynamics of Free Jazz; Internet: University of California, San Diego, Website: www.cs.ucsd.edu, Link: http://www.cs.ucsd.edu/~goguen/pps/IAJE.doc (21.6.2008, 22:56) S. 2

[90] ebd.

Improvisation ihrer Meinung nach als unmittelbarer Ausdruck eines gemeinsamen Entscheidungsfindungs- und damit unweigerlich auch Kommunikationsprozesses ansehen. Sie weisen weiters darauf hin, dass die Entstehung einer solchen Übergangsphase von allen Beteilgten auch als solche empfunden und wahrgenommen wird:

> "From a phenomenological perspective, transitions may appear to happen either on their own or to be directed by certain individuals or by the group as a whole, but in nearly all cases their appearance is acknowledged by the group and necessarily influences subsequent developments and interactions." [91]

Borgo und Goguen vertreten auch den Standpunkt, dass diese Transitionsphasen aus einer, bereits im Vorfeld dazu entstehenden Erkenntnis der beteiligten Akteure über die Notwendigkeit bzw. Sinnhaftigkeit einer solchen Handlung heraus entstehen, speziell dann, wenn aufgrund einer unerwartet auftretenden Phase formaler oder inhaltlicher Übereinstimmung eine Symetrieebene erreicht wird, die aufgrund der plötzlichen Überschneidungen zwischen den einzelnen Akteuren keine neuen Impulse zur Neuformierung des Materials vorhanden sind:

> "Small-scale transitions continuously occur within the ensemble as relationships and ideas are dynamically articulated, but larger-scale transitions occur less frequently, often at moments of unexpected synchrony as the flow of the ensemble coalesces around a common idea space, or at moments when a need for new complexities (or more comprehensibility) is felt by one or all of the members."[92]

In der Folge führen Borgo und Goguen den, aus der Systemtheorie stammenden Begriff des *phase space* in die Diskussion ein, der dabei helfen soll, die dynamischen Abläufe innerhalb des Systems der kollektiven Improvisation analytisch zu erfassen:

---

[91] ebd.
[92] ebd.

> ”The phase space of a system is a multi-dimensional *map*, sometimes referred to as its *geometry of possibilities*, which allows investigators to describe and analyze a system’s dynamics. The number of dimensions of a given phase space is based on the *degrees of freedom* available for change.” [93]

Im Grunde genommen handelt es sich dabei also um die Anzahl der Optionen, die dem Musiker bei der Weiterführung einer musikalischen Idee oder der Ausgestaltung einer musikalischen Artikulation zur Verfügung stehen. Diese Anzahl der möglichen Handlungs- und Reaktionsweisen stellt sich im Kontext der freien Improvisation naturgemäß komplexer dar als im Fall von strukturierter bzw. determinierter Musik:

> “Free jazz, without a strong allegiance to notation and with an often more flexible approach to temporal, tonal, and timbral dimensions, would seem to imply a huge number of degrees of freedom and an enormously complex phase space.”[94]

Wie bereits erwähnt wird die Notwendigkeit einer Transitionsphase von den beteilgten Akteuren vor allem dann gefühlt, wenn es zu einer allzu deutlichen Übereinstimmung zwischen den, disparate Teile innerhalb des Systems der freien Improvisation darstellenden Beiträgen der einzelnen Musiker kommt. Eine Auffassung, die sich auch mit der nachfolgend angeführten Erläuterung von Bühler zur Funktionsweise von Sun Ra´s *Arkestra*, einem bereits im Kontext der Entwicklungen im Chicago der späten 1960er Jahre erwähnten, frei improvisierenden Großorchesters wiederspiegelt, der zufolge die Musik an einem bestimten Punkt der formalen Einheit ihre, auf der Bezugnahmen zum unmittlebaren momentanen Geschehen basierende Vitalität verliert:

> „Die musikalische Energie, die von seinem Orchester in der Improvisation dann verwendet wird, ist nur solange hörbar, wie sie noch wachsen kann. Sobald sie eine feste Form erreicht und somit

---

[93] BORGO, David/GOGUEN, Joseph: Rivers of Consciousness: The Nonlinear Dynamics of Free Jazz; Internet: University of California, San Diego, Website: www.cs.ucsd.edu, Link: http://www.cs.ucsd.edu/~goguen/pps/IAJE.doc (21.6.2008, 22:56) S. 3

[94] ebd.

> aufhört, „vital“ zu sein, wird sie einfach aufgegeben. Bereits in den fünfziger Jahren verlangt Sun Ra von seinen Musikern, dass sie ihre Gewohnheiten und konditionierten musikalischen Reflexe verlassen, und dass sie lernen, zuzuhören und frei miteinander zu agieren. Dadurch erhält der Moment eine grosse Bedeutung in der Musik seines Orchesters. Sun Ra kommuniziert sein Denken auf eine verschlüsselte und inspirative Weise.”[95]

Eben jene kurzzeitig auftretenden von Borgo und Goguen als *low complexity regions* bezeichneten Phasen relativer Übereinstimmung, welche den *phase space* einer Improvisation insofern beeinflussen, als das sie die möglichen Optionen zur Fortführung der musikalischen Äußerung de facto einschränken, stellen Borgo und Goguen zufolge *attractors* im Sinne der Systemtheorie dar und werden von den frei improvisierenden Musikern, die an einer ständigen Neuformierung des Materials und an einem möglichst komplexen *phase space* interessiert sind, möglichst vermieden:

> “Free jazz players tend to avoid low complexity regions (called *basins of attraction* in systems theory) while constantly creating new patterns, or patterns of patterns, in order to keep the energy going, all the while working to maintain the coherence of the performance. They must metaphorically surf the *edge of chaos*, ensuring continual development and excitement without exceeding the cognitive abilities and aesthetic interests of listeners.” [96]

Damit wird ein weiterer wichtiger Punkt angesprochen, nämlich die Kohärenz einer Improvisation. Obwohl der frei improvisierende Musiker danach strebt, seine Ausdrucksmöglichkeiten so wenig wie möglich einzuschränken, ergibt sich aus den Anforderungen der Nachvollziehbarkeit die Notwendigkeit bestimmter inhaltlicher und formaler Bezugspunkte, die den improvisatorischen Ablauf in einen Gesamtzusammenhang stellen, der etwa einem Zuhörer den Zugang zum Ablauf des Improvisationsprozesses ermöglicht bzw. erleichtert. Soll dieses

---

[95] BÜHLER 2001: 19

[96] BORGO, David/GOGUEN, Joseph: Rivers of Consciousness: The Nonlinear Dynamics of Free Jazz; Internet: University of California, San Diego, Website: www.cs.ucsd.edu, Link: http://www.cs.ucsd.edu/~goguen/pps/IAJE.doc (21.6.2008, 22:56) S. 3

Kriterium auch nur im Ansatz erfüllt werden, ergeben sich dadurch bestimmte Vorgaben, die der Freiheit der improvisierenden Musiker und der maximalen Ausnützung des phase space im Wege stehen. Dabei gilt es jedoch eine Feststellung von Williams im Hinterkopf zu behalten, wie Borgo und Goguen bemerken:

> "As Davey Williams eloquently states, *free improvisation is not an action resulting from freedom; it is an action directed towards freedom*". [97]

Wie weiter ausgeführt wird, verlagert sich die Aufmerksamkeit im Fall von freien Improvisationen, die strukturelle Zusammenhänge weitgehend vermeiden von der formalen und inhaltlichen Ebene auf die dynamischen Aspekte des Geschehens, also interaktive Prozesse zwischen den einzelnen Musikern oder kollektive Ordnungsmechanismen, die sich innerhalb der komplexen Strukturen erkennen lassen:

> "The freer forms of group improvisation challenge us to shift our analytic gaze towards collective dynamics and decision-making, and the emergent, self-organizing, and synergetic aspects of ensemble performance." [98]

Mit anderen Worten, es rückt die Frage in den Mittelpunkt, nach welchen kommunikativen Kriterien die Organisation dessen stattfindet, was sich als freie Improvisation zwischen den Musikern entfaltet. Borgo und Goguen versuchen dies anhand einer Ablaufanalyse der frei improvisierten Einspielung *Hues of Melanin* des Sam Rivers Trios zu erörtern, die sämtliche Transitionsphasen der 35-minütigen Improvisation identifiziert und erläutert. Für den Saxophonisten Sam Rivers selbst betont ergeben sich Form und Inhalt einer Improvisation in erster Linie aus dem intuitiven Gespür der beteiligten Musiker, wie aus folgender Aussage hervorgeht:

---

[97] WILLIAMS, Davey: Towards a Philosophy of Improvisation. In: *The Improvisor* 4, 32-34.
[98] BORGO, David/GOGUEN, Joseph: Rivers of Consciousness: The Nonlinear Dynamics of Free Jazz; Internet: University of California, San Diego, Website: www.cs.ucsd.edu, Link: http://www.cs.ucsd.edu/~goguen/pps/IAJE.doc (21.6.2008, 22:56) S. 3

> „The communication is in the music while we are performing. I set a tempo into what we are going into and they're listening to me. We go in and out of tempo by listening, it's an intuitive kind of playing." [99]

Borgo und Goguen treffen aufgrund ihrer Analyse folgende Feststellungen, die Ordnungsprinzipien der freien Improvisation betreffend:

> "The improvisation as a whole can be segmented into sections, each a region of phase space, on which intersubjective agreement by expert listeners can be obtained. […] Within each segment, performers shift among a number of *voices*, each of which is again a certain region of phase space, again with transitions that are intersubjectively stable. […] Thus, the phase space is hierarchically structured. However, different performers may have different subspaces for their own particular set of voices." [100]

Während sich die bisher angeführten Erkenntnisse auf die Struktur und Ausgestaltung der einzelnen, zu unterscheidenden Abschnitte der Improvisation, sowie deren Bewertung unter dem Gesichtspunkt des zur Verfügung stehenden *phase space* beziehen, kommen Borgo und Goguen in der Folge auf jene Übergangsphasen zu sprechen, in denen die, zwischenzeitlich von der Disparität der einzelnen Stimmen überlagerten, interaktiven Prozesse zwischen den Musikern, welche die kollektiv vollzogenen Transitionen einleiten und begleiten, am deutlichsten sichtbar werden:

> "Transitions among segments are often prefigured by certain figures, which have quite different saliencies for performers: some are quite subtle, while others are rather obvious; all can be considered cadences, in a broad sense of that term. A short trill to signal a lessening of intensity and a quick melodic fragment to establish a sense of tempo appear to be the strongest transition triggers in our data set." [101]

---

[99] TURNER, Marcus: Sam Rivers; *Coda* 185, 4-6, 1982 (S. 4)
[100] BORGO, David/GOGUEN, Joseph: Rivers of Consciousness: The Nonlinear Dynamics of Free Jazz; Internet: University of California, San Diego, Website: www.cs.ucsd.edu, Link: http://www.cs.ucsd.edu/~goguen/pps/IAJE.doc (21.6.2008, 22:56) S. 11
[101] ebd.

Demzufolge werden die Übergänge zwischen den einzelnen Abschnitten der Improvisation in der Regel durch bestimmte musikalische Gesten, sogenannte *cues*, eingeleitet. Diese, als Kadenzen der eigentlichen Transition fungierenden Signale einzelner Musiker werden von den Mitspielern gegebenenfalls als solche interpretiert und wahrgenommen. Wie aus der nachfolgenden Äußerung hervorgeht, muss eine solche, als Kadenz zu einem Übergang intendierte Geste aber nicht zwangsläufig und unmittelbar zu einer Transition führen, mitunter kann diese ganz ausbleiben oder erst nach einer vorhergehenden Re-Organisationsphase eintreten:

> "The presence of a transition-prefiguring cadence may not actually produce a transition, and even when it does, there may be a period of reorganization that precedes it. These figures may at times be repeated, which increases their saliency as transition triggers, but also increases the expectation that they will produce novel, and therefore more complex results on each reoccurrence. At certain levels of complexity, obvious cadence points may even be intentionally ignored or subverted." [102]

Wenn es, wie im Zitat angesprochen, zu einem wiederholten Einsatz der, auf die Einleitung von Phasen der Transition abzielenden, musikalischen Gesten kommt, die aufgrund ihrer repetitiven Anwendung eine immer größere Erwartungshaltung hinsichtlich der Neuformierung des Materials mit sich bringen, kann es in Momenten, die sich bereits durch ein hohes Komplexitätsniveau auszeichnen, dazu kommen, dass diese bewusst ignoriert oder in einer Art und Weise umgedeutet werden, die der, im afrikanischen Kontext vorzufindenden, diskursiven Methode des *signifyin* entspricht, wie Borgo und Goguen bemerken:

> "To signify is to replace the static concepts of signifiers and signifieds (objects-persons, places, things) with a dynamic in which dialog informs all modes of communication and meanings become malleable and, at times, intentionally ambiguous. In a general sense, our aim here has been to provide some cognitive explanation for how this process of signifying, which is deeply entrenched in African American arts, language, and music, invokes

[102] ebd.

> a subtle and continual play of reference and revision, of complexity and comprehensibility." [103]

Wie ersichtlich wird, lässt sich die Methode des *signifyin* als subtiles Spannungsverhältnis zwischen einer, unterschiedliche Interpretationen ermöglichenden bzw. herausfordernden Komplexität und der Nachvollziehbarkeit der refferentiellen Intention der Aussage charakterisieren. Im Kontext der freien Improvisation kommt diese Strategie häufig zu einen Zeitpunkt zur Anwendung, an dem das Komplexitätsniveau einen Grad erreicht hat, an dem eine weitere Steigerung den logischen Kriterien der Beibehaltung bzw. Erhöhung des Intensitätslevels auf der Grundlage eines linearen Anstiegs entsprechen würde und damit den Faktor der Vorhersehbarkeit heraufbeschwört, den die Musiker bewusst auszuklammern zu versuchen. Insofern stellt dieser, eine bestimmte, zugrundeliegende Interpretation einer im Grunde referentiellen Geste intendierende Akt ein Element der Überraschung und Unvorhersehbarkeit dar, der sowohl dem angestrebten Charakter der freien Improvisation als auch dem Prinzip der formalen Komplexität entspricht:

> "We conjecture that these occur, at least sometimes in music, after the saliency of a quale has become so large that it is incapable of sustaining surprise, and can therefore be used as a riposte, a goad, or even a rebuke. Complexity then arises from the failure of the quale to conform to its previously established role. Another way to put this is that the system becomes increasingly unpredictable and hence chaotic as the saliencies of cadences rise to a critical level." [104]

Wie bereits erwähnt ergibt sich für die Musiker im Rahmen der freien Improvisation also die Herausforderung, das Zusammenspiel der Musiker auf eine Art und Weise zu organisieren, die den Aufbau und die Aufrechterhaltung eines bestimmten, für die konstante Weiterentwicklung der Improvisation notwendigen Komplexitätsgrad ermöglicht und einen möglichst großen *phase space* gewährleistet. Eine Vorgabe, die Borgo und Goguen mit den

---

[103] ebd.
[104] ebd.

Anforderungen an die Musiker im Kontext einer strukturierten Improvisation in formal und inhaltlich reglementierten Formen des Jazz vergleichen:

> "An important goal of improvised music appears to be self-organizing as an ensemble in such a way that critical levels of complexity, responsiveness, and surprise, can be reached and maintained over the course of an extended performance. In more mainstream jazz settings, this critical level is most apparent in the balance between preconceived or known aspects of a tune's formal structure, and the improvisatory treatment of harmony, melody, and rhythm by all of the players involved." [105]

Daraus ergeben sich für die, im Kontext motivischer Improvisation tätigen Musiker folgende Voraussetzungen, um erfolgreich zwischen traditionsbezogenen und innovativen Aspekten einer Improvisation zu wechseln:

> "For a performance to be both successful and surprising, there must be a balance between the players at any given moment conforming to *and exceeding* their individual preferences and practices, the expectations of the specific song, the specific context for performance, and the shared tradition of idiomatically-appropriate playing." [106]

Altenhaug spricht in diesem Zusammenhang von einem Spannungsverhältnis zwischen dem Grad der Komplexität des jeweiligen Bezugsrahmens und jenem der Flexibilität bzw. den Voraussetzungen für kreatives Handeln:

> "Flexibility consists of the possibilities one has not yet utilised, within defined frames. When the frames become narrower, the structure is filled with detailed prescriptions, and flexibility and creativity are reduced. When the structure in jazz and other human actions is too complicated or rigid, flexibility and creativity do not have the chance to unfold."[107]

---

[105] BORGO, David/GOGUEN, Joseph: Rivers of Consciousness: The Nonlinear Dynamics of Free Jazz; Internet: University of California, San Diego, Website: www.cs.ucsd.edu, Link: http://www.cs.ucsd.edu/~goguen/pps/IAJE.doc (21.6.2008, 22:56) S. 12
[106] ebd.
[107] ALTERHAUG 2004: 108

Umgelegt auf die Situation im Rahmen frei improvisierter Musik lässt sich die beschriebene Balance zwischen innovativen und traditionellen Elementen demzufolge auf das Verhältnis zwischen individuellen Ausdruck und kollektiven Zusammenklang anwenden. Wobei die Herausforderung für die beteiligten Musiker nach Ansicht von Borgo und Goguen vor allem darin besteht, sich von der schnellen Abfolge der Interaktionen und den daraus hervorgehenden, einem ständigen Veränderungsprozess unterworfenen Möglichkeiten eines sich kontinuierlich neu ausbreitenden phase space verunsichern zu lassen:

> ”In freer improvised music settings, musicians also aim to balance complexity and coherence as the individual and collective voices congeal and combine within the ensemble. While each new gesture could conceivably trigger a structural transition in the music, players must not allow themselves to be overwhelmed by the speed of interaction and availability of options in order to avoid potentially crippling states of oversaturation and indecision.” [108]

Gerade aus der Fähigkeit der Musiker, sich bei dem Balanceakt zwischen den, einem ständigen Veränderungsprozess unterworfenen, multiplen Optionen eines hoch komplexen Intensitätsniveaus und einer formalen Kontinuität im Sinne der, auf bestimmten Referenzpunkten basierenden Ausformulierung oder Entwicklung einer musikalischen Idee nicht aus dem Gleichgewicht bringen zu lassen, ergibt sich Borgo und Goguen zufolge die Qualität einer Improvisation:

> “Although dramatic transitions can conceivably occur at any moment in the freer forms of jazz, in practice, experienced improvisers tend to explore ideas, identities, and relationships for considerable stretches of time. If distantly related ideas were circulating at every moment, the complexity that resides at the *edge of chaos* might never be achieved. Free jazz improvisation certainly requires focused listening, quick reflexes, and extreme sensitivity to the group flow, but it equally demands individual fortitude and tenacity not to be overwhelmed by the speed of interaction and the availability of musical options.” [109]

---

[108] BORGO, David/GOGUEN, Joseph: Rivers of Consciousness: The Nonlinear Dynamics of Free Jazz; Internet: University of California, San Diego, Website: www.cs.ucsd.edu, Link: http://www.cs.ucsd.edu/~goguen/pps/IAJE.doc (21.6.2008, 22:56) S. 12

[109] ebd.

Als Vorausetzung zur Erreichung des im Kontext der freien Improvisation angestrebten Komplexitätsniveaus wäre ihrer Einschätzung nach eine konstante Gratwanderung an der Grenze zum Chaos erforderlich, wobei die beiden anhand ihrer Analyse versuchen zu verdeutlichen, dass es sich in diesem Zusammenhang weniger um völlig unzusammenhängende und unvorhersagbare Fragmente sondern vielmehr um chaotische Strukturen handelt, die zu gleichen Teilen kohärente und turbulente Elemente aufweisen:

> "An important goal of our approach has been to demonstrate that these freer forms of musical improvisation, those that have often been dismissed as *chaotic* in the pejorative sense of the word, may actually reveal *chaotic dynamics* that demonstrate turbulence and coherence at the same time." [110]

Nach Ansicht von Borgo und Goguen gilt es aufgrund der, aus der Theorie zur Beschreibung von non-linearen, dynamischen Systemen gewonnen Erkenntissen eine Reihe von systeminhärenten Phänomenen und Begrifflichkeiten neu zu diskutieren, zu deren Infragestellung im künstlerischen Bereich die Entwicklung des Jazz ihrer Meinung nach entscheidende Impulse geliefert hat:

> "The findings of nonlinear dynamical systems theory require that we confront and rethink ingrained notions of order and disorder, simplicity and complexity. Jazz music has, for its brief century or so of development, challenged many of the same notions in the artistic community." [111]

Speziell in der scheinbar organisch wachsenden Prozesshaftigkeit der Musik im Kontext der freien Improvisation sehen Borgo und Goguen einen entscheidenden Impuls für eine differenziertere Auseinandersetzung mit Erscheinungsformen non-linearer Dynamik, führt diese doch deutlich den artifiziellen Charakter der orthodoxen Strukturen musikalischen Aufbaus vor Augen:

---

[110] ebd.
[111] ebd.

> “Since roughly the 1960s, freer styles of performing have pushed the ideas of nonlinear musical dynamics even further, challenging the adequacy of older musicologies and highlighting the need for innovative approaches to studying the emergent properties of musical performance and musical consciousness. These performances often have a sense of coherence like that of a natural process, rather than an artificial symmetry like that of a classical sonata or a 32-bar AABA song form. “ [112]

Diese Entwicklungen im Kontext der Kunst bzw. der Musik werden Umdenkprozesse in anderen Gesellschaftsbereichen, etwa der Wissenschaft gegenübergestellt, die eine Re-Evaluierung linear konzipierter Modelle nach sich ziehen und deutliche Parallelen in der Herangehensweise aufweisen:

> “Not only is science evolving, as nonlinear, qualitative models and computation intensive analyses overtake older linear models that demand explicit solutions, but also music and the arts are evolving, as representational, individual centered, works are being overtaken by interactive, socially oriented, nonlinear forms.” [113]

Eine Haltung, die sich nach Ansicht von Alterhaug auch und vor allem in der improvisatorischen Praxis des Jazz als afrikanisch-amerikanisch geprägter Kunstform widerspiegelt und weniger dem Rationalitätsanspruch von Plato als dem Denken des französischen Philosophen Henri Bergson nahe steht, wie in folgendem Zitat zum Ausdruck kommt:

> African-American jazz which includes improvisation can be positioned philosophically in a tradition that radically contradicts central parts of Western rationalist thinking: a static-mechanistic worldview rooted in the immovable world of Plato's ideas. In this respect, jazz can be linked to the thinking of the French philosopher Henri Bergson and the American pragmatists of the early 1900s, John Dewey, William James and Charles Peirce. Flexibility and process are focused on when life is considered a stream of movements and changes, processes and tendencies that cross and intermingle to form the complex.[114]

---

[112] ebd.
[113] ebd.
[114] ALTERHAUG 2004: 102

In der Folge wird auf ein, in Anlehnung an Bergson entworfenes, Modell von Setreng verwiesen, das die Differenz zwischen dem geschlossenen Systembegriff in der westlich geprägten Philosophie und einem offeneren, Prozess-orientierten Verständnis vor Augen führt:

> "In his reference to Bergson's process philosophy, the Norwegian eco-philosopher Sigmund Kvaløy Setreng has developed a pedagogic model to elucidate the difference between European traditional system thinking and a philosophy grounded in process thinking. Setreng employs the concepts "complicated" and "complex." Here the complicated can be compared to a machine based on reversibility – a closed system – controlled from a centre." [115]

Eine Herangehensweise, wie sie im Kontext eines symphonischen Orchesters zur Anwendung kommt – im Gegensatz zum irreversiblen, aus dem Prozess der Interaktion zwischen den einzelnen Teilnehmern entspringenden Verlauf der Musik im Jazz-Kontext:

> "Similarly, the symphony orchestra's hierarchical structure is used as a metaphor for this form of organising, hence the complicated. In contrast to this Setreng uses the term "complex" which is open and irreversible, self-organising, grounded in interaction, comparable to an eco-system. Similarly, the jazz combo, a small group of two to six members, is used to illustrate the notion of complexity." [116]

Obwohl zu bedenken gegeben wird, dass es sich dabei um stark simplifizierte Kategorisierungen handelt, lassen sich die unterschiedlichen Ansätze Borgo und Goguen zufolge sehr wohl als Ausprägungen unterschiedlicher kultureller Praktiken betrachten und mit einem Konzept von Morin in Verbindung bringen, das abgesehen davon auch organisatorischen Bedinngungen einem stetigen Wandel unterliegen:

---

[115] ebd,
[116] ebd.

> “Setreng underlines that his models are simplified ideal types, used to illustrate a basic difference in organisational thinking, representative of two different cultures. Above all, Setreng’s thinking seems to have parallels in Edgar Morin’s concept of selfeco- re-organisation, suggesting that the nature of the organisation changes as well. And while this is an ongoing process of self-renewal that always happens in a context, in an environment, it is never in isolation or abstraction. No self without an eco. No text without context.“ [117]

Healey, Leach und Bryan-Kinns haben sich im Rahmen einer empirischen Untersuchung, auf deren Design noch genauer eigegangen wird, mit dem interaktiven Beziehungsgeschehen unter den Voraussetzungen einer kollektiven Improvisation beschäftigt. Sie gehen dabei von der Annahme grundlegender Unterscheidungsmerkmale zwischen den Bedingungen von musikalisch und verbal vermittelter Kommunikation aus:

> “Collaborative musical performances constitute a basic and distinctive form of human interaction. […] It is more strongly oriented toward mutual-engagement and aesthetic satisfaction than information exchange. It is concerned with internal coherence e.g., harmony rather than external meaning or denotation. It is primarily achieved through concurrent rather than sequential organisation of contributions. Lastly, in contrast to *individualistic* cognitive models of creativity and composition, it foregrounds the role of inter-play between individuals in creativity and innovation.” [118]

Unter Berücksichtigung dieser Gesichtspunkte definierten die Forscher ein Untersuchungsdesign, dass drei, im Abstand von jeweils einer Woche angesetzte Aufnahmesitzungen vorsah, für die sich sieben Musiker einfanden, die alle über Erfahrung in Bezug auf offene Formen der Improvisation verfügen aber z.T. noch nicht miteinander gespielt haben bzw. keine professionellen

---

[117] ebd.

[118] HEALEY, Patrick G.T./LEACH, Joe,/BRYAN-KINNS, Nick: Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction; Internet: Department of Computer-Science, University of London, Website: www.dcs.quml.ac.uk, Link: http://www.dcs.qmul.ac.uk/~joel/writing/Inter-Play_Understanding_Group_Music_Improvisation_as_a_form_of_Everyday_Interaction.pdf (21.6.2008, 22:41) S. 1

Musiker sind. Im Anschluss daran standen die Musiker jeweils einzeln für eine Bewertung und Interpretation des audio-visuellen Datenmaterials zur Verfügung, die sich sowohl auf strukturelle Aspekte als auch auf die subjektive Identifizierung von Schlüsselstellen konzentrierte, an denen sich das Spiel der jeweiligen Musiker insofern änderte, als dass entweder ein neuer Impuls in die Improvisation eingebracht oder aber auf eine bestimmte Entwicklung reagiert wurde. Weiters sollten sich die Musiker auf jene beteilgten Akteure festlegen, deren Innovationen von ihnen selbst am häufigsten aufgegriffen wurden sowie jene Musiker bestimmt werden, die ihrer Einschätzung nach am deutlichsten auf jene Impulse reagierten, die sie selbst zur Entwicklung der Improvisation beigesteuert haben. Das Ziel der Untersuchung besteht in der Isolierung und Bewertung von kommunikativen Aspekten innerhalb und auserhalb des rein musikalischen Interaktionsprozesses, welche Aufschluß über die Bedeutung der sozialen Komponente bei der Generation von Musik liefern sollte. Einen ersten Hinweis auf die Bedeutung der außermusikalischen Oganisationskriterien in Bezug auf die Improvisation im kollektiven Kontext stellt die von den Musikern gewählte Positionierung im Rahmen dieser Aufnahmetermine dar:

> ”Naively, we might suppose that musical collaboration is normally or primarily mediated through the musical contributions themselves. However, the first, most obvious, observation about the spatial organisation of the improvisations is that in all three sessions the musicians formed themselves into a circular arrangement […] and maintained this arrangement while they were playing. This arrangement was not a result of constraints of the study situation. Participants were free to arrange themselves and their equipment in any formation and given no instruction on where or how to position themselves.” [119]

Wie anhand der folgenden Ausführungen ersichtlich wird, wurde diese Formation ganz bewusst für die Ausführung der Aufgabe, eine gemeinsame Improvisation einzuspielen, gewählt, da die Musiker ihre Position zwischen den einzelnen Aufnahmesquenzen zugunsten von kleineren Gruppenformationen aufgaben

[119] HEALEY, Patrick G.T./LEACH, Joe,/BRYAN-KINNS, Nick: Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction; S. 4

oder die Zeit nutzten, um sich an einer anderen Stelle des Kreises zu positionieren, von wo aus sie die nächste Aufnahme bestreiten würden:

> "Interestingly, in the periods of conversational interaction between improvisations, the overall circle shape was not generally maintained. In these periods participants re-arranged themselves into sub-groups for two or three-party discussions or crossed over to different positions ready for the next improvisation." [120]

Nach Ansicht von Healey, Leach und Bryan-Kinns entspricht die Kreisformation einer Konverstionsanordnung, die allen Beteiligten gleichberechtigte Artikulationsmöglichkeiten einräumt. [121] Als äußerst aufschlussreich erweisen sich in diesem Zusammenhang auch die Ergebnisse in Hinischt auf die Art und Weise, wie die einzelnen Musiker ihre jeweilgen musikalischen Beiträge ankündigten bzw. beendeten, da, wie insgesamt üblich, die Musiker nicht über den gesamten Zeitraum der Improvisation hinweg als Ensemble agierten, sondern ebenso über die Freiheit verfügten, sich aus dem Geschehen zurück zu ziehen. Für jene Musiker, die aufgrund ihrer Instrumente über allgemeine Bewegungsfreiheit verfügen, konnte ein ganz bestimmtes Prozedere definiert werden, das als Mittel zur Signalisierung ihrer jeweiligen Intentionen bzw. als Organisationselement für den strukturellen Ablauf der Improvisation angesehen werden kann:

> "Firstly, they stop playing, then they make an initial, small movement back from the circle followed by a larger move away. Conversely, when joining the circle, participants would typically first approach to the edge of the circle, then take a small step forward into the line of the circle and finally move their instrument into position for playing."

Die rituelle Sorgfalt, welche die Musiker bei Betreten und Verlassen der Kreisformation an den Tag legen entspricht den Autoren zufolge den damit korrespondierenden Interpretationen hinsichtlich des jeweiligen Teilnehmerstatus

---

[120] ebd.
[121] ebd.

der Aktueure, welche sich in ähnlicher Form auch im Kontext der verbalen Kommunikation wiederfinden und als Hinweise zur strukturellen Gliederung der Improvisation Verwendung finden:

> "the importance of entry and exit from the circular arrangement as a signal of changes in participant status […] Standing away from the circle seems to correspond to the status of a peripheral participant, such as an overhearer who may listen but does not normally contribute whereas standing in (but not inside - see below) the circle corresponds to the status of a primary participant, such as a speaker or addressee, who actively contributes." [122]

Während der drei aufeinander folgenden Aufnahmesitzungen wurde lediglich ein einziger Vorfall verzeichnet, bei dem es dazu kam, dass ein Teilnehmer sich von der Kreislinie in das Kreisinnere bewegte um einen musikalischen Beitrag zu platzieren, was Healey, Leach und Bryan-Kinns auf einen gescheiterten Kommunikationsversuch des betreffenden Musikers zurückführen:

> "Several observations suggest that this was an interactionally marked event. This move into a central position is followed by an extended attempt to engage with another participant through gestures. This fails and is followed by a short lapse. The centrally positioned participant then produces a new contribution that can be heard as a significant departure (in musical terms) from the ongoing improvisation. At this point the other participants successively drop out leaving only the person in the central or 'head' position playing on their own." [123]

Ein Vorfall, der ihrer Meinung nach die Bedeutung der kreisförmigen Positionierung als metaphorischen Konsens über die gleichberechtigten Artikulationsmöglichkeiten der beteilgten Musiker im Kontext der kollektiven Improvisation betont und deren Umstrukturierung sich auch unmittelbar auf den Charakter der Improvisation auswirkt:

---

[122] HEALEY, Patrick G.T./LEACH, Joe,/BRYAN-KINNS, Nick: Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction; S. 5
[123] ebd.

> "This incident underlines the role of the circular F-formation in framing this sequence of musical performances as collaborative interactions. Almost all the other observed contributions to the unfolding improvisation were made from a position on the circle. In this one case where there was a clear departure from the jointly maintained circular organisation we also observe a change from collaborative performance to a solo improvisation." [124]

In der Folge sollen die wichtigsten Erkenntnisse in Hinsicht auf jene Wendepunkte im Ablauf der Improvisationen diskutiert werden, an denen die Musiker sich dazu entschließen, einen neuen musikalischen Impuls in die Improvisation einzubringen bzw. auf ensprechende Beiträge ihrer Mitspieler zu reagieren. Healey, Leach und Bryan-Kinns unterscheiden hinsichtlich dieser Beiträge zwischen originären Präsentationen einzelner Musiker und zustimmenden Gesten ihrer Mitspieler, die in der Regel simultan oder parallel stattfinden und betonen die gestaffelte Abfolge dieser Impulse, die eine bestimmte organisatorische Struktur zur Regelung dieser Reihenfolge nahe legt:

> "The onset of these presentations is staggered so that none occur in overlap. In contrast to this, the onset of acceptances (contributions identified as responses to another participant's presentation) occur early and often in parallel. The analogy to conversational interaction would suggest the operation of an actively managed system of turn-taking in which new presentations are organised in ways that avoid direct competition for the floor." [125]

Die Annahme eines solchen Regelsystem zur Abfolge der jeweiligen Kontributionen, zu dem u.a. auch das rituell angekündigte Betreten bzw. Verlassen der Kreislinie zählen würde, geht vor allem auf die schnellen und scheinbar mühelos vollzogenen Wechsel zwischen den einzelnen Abschnitten einer Improvisation zurück, die auf eine, von den Musikern vorhergehende, kollektive Antizipation der Entwicklung hindeuten:

---

[124] HEALEY, Patrick G.T./LEACH, Joe,/BRYAN-KINNS, Nick: Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction; S. 6

[125] HEALEY, Patrick G.T./LEACH, Joe,/BRYAN-KINNS, Nick: Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction; S. 7

> “The apparently orderly and quick turn-over of contributions suggests that participants have ways of anticipating both who will make the next presentation and, to some extent, what musical forms it might take.” [126]

Einen weiteren Faktor stellt in diesem Kontext der spielerische Umgang der Musiker in Hinsicht auf Erwartungshaltungen, die mit bekannte idiomatischen Formaten assoziiert werden dar, Dieser kommt in einzelnen Phasen der Improvisationen in Form von überzogenen Umdeutungen bestimmter Stilmittel zum Ausdruck, die der Improvisation einen quasi-referentiellen Kontext verleihen, der jedoch nur als vager Anhaltspunkt verstanden werden kann aber trotzdem eine gewisse strukturelle Bedeutung besitzen mag:

> “Participants *narrative expectations* about genre and style probably provide useful cues to the likely trajectory of the improvisation. In several sequences there is a suggestion that they were parodying forms, such as ‘latin’, which accessed roles for each instrument that are more predictable than for completely free improvisations.” [127]

Im Rahmen ihrer Untersuchung konnten Healey, Leach und Bryan-Kinns auch den Gebrauch von Handzeichen als Mittel zur Koordination der Handlungen ihrer Mitspieler beobachten. Die Bedeutung dieser Gesten reicht von ablauforganisatorischen Hinweisen bis hin zur Animation von Mitspielern, wie anhand der folgenden Äußerung verdeutlicht wird:

> “There were also a number of cases in which we observed the use of hand gestures for co-ordinating participants activities. Some of these instance of ‘by-play’ involve relatively conventional editing gestures used to propose, for example, that a piece should end or that the other players should become quieter etc. We also observed the use of gestures as a means of encouraging other participants to contribute.” [128]

---

[126] ebd.
[127] ebd.
[128] HEALEY, Patrick G.T./LEACH, Joe,/BRYAN-KINNS, Nick: Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction; S. 8

Ein interessanter Aspekt dabei ist, dass sich die Musiker bei der Erweiterung dieser physischen Artikulationen mitunter auch ihrer Instrumente bedienen können, wie etwa der im folgenden geschilderte Fall belegt:

> "One final observation was participants also made 'gestural' uses of their instruments to indicate their intentions and to suggest possible modifications to others contributions. For example, on one occassion the trumpet is raised and waved in a moderately exaggerated manner to signal to another participant that they should modify what they are playing." [129]

Aufgrund der an dieser Stelle verkürzt dargelegten Ergebnisse der Untersuchung kommen die Forscher zu folgender Schlussfolgerung, die in Bezug auf die physische Präsenz der Musiker und die Bedeutung von kommunikativen Gesten außerhalb der Musik getroffen werden kann:

> "These improvisations are built out of a complex set of collateral social practices involving the use of space, orientation and gesture. These provide mechanisms that help to maintain the turnover of contributions, the co-ordination of presentations and acceptances and the overall coherence of the unfolding performance." [130]

Daraus abgeleitet formulieren Healey, Leach und Bryan-Kinns folgende drei Phänomene, die dazu beitragen, die interaktions-orientierte Organisation einer gemeinsamen musikalischen Darbietung zu gewährleisten:

> "1. The use of physical orientation and position to maintain a shared *virtual* interaction space or o-space. This is used to provide opportunities to signal moments of (dis)engagement with the collaborative activity and to frame equal *contribution rights* for participants. 2. The orderly, joint presentation and acceptance of contributions and it's relationship to the structure of the performance and turnover of ideas. 3. The use of anticipatory information to manage the temporal structure of the interaction,

---

[129] ebd.

[130] HEALEY, Patrick G.T./LEACH, Joe,/BRYAN-KINNS, Nick: Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction; S. 9

> including the deployment of instruments, the use of narrative expectations, and gestures." [131]

Für den Bereich der kollektiven Improvisation lassen sich daher eindeutig soziale Einflussfaktoren bei der Gestaltung und Entwicklung des improvisatorischen Verlaufs feststellen, die in weiterer Folge auch die Verwendung des Begriffs kollektives Bewusstsein rechtfertigen, wie aufgrund der nachfolgenden Aussage deutlich wird:

> "[I]nnovation and creativity in the performance are as much social as individual acts. Participants jointly determine when and where changes in the musical trajectory will occur. They also form a collective filter through which ideas are either elaborated or abandoned." [132]

Die diskutierten Ergebnisse der Untersuchung von Healey, Leach und Bryan-Kinns lassen klare Parallelen zwischen den sozialen Interaktionsstrukturen der musikalischen und verbalen Kommunikation erkennen, in beiden Fällen werden die eigentliche Artikulationsbeiträge der Teilnehmer von bestimmten physischen Gesten beeinflusst, die sich von räumlichen Aspekten wie der jeweiligen Positionierung der Teilnehmer, die spezifische hierarchische Strukturen intendiert, über inhaltliche Feedback-Signale der Restgruppe bis hin zum Einsatz von Handzeichen und Requisiten reicht.

In diesem Zusammenhang muss aber auch angemerkt werden , dass der Ablauf des zweifellos vorhandenen Verständigungs- und Kommunkationsprozesses im Rahmen der freien Improvisation unter Berücksichtigung der praktischen Bedingungen, also in Anbetracht der üblichen Konzertsituation, in der die beteiligten Akteure keineswegs eine Kreisformation einnehmen sondern sich vielmehr Schulter-an-Schulter gegenüberstehen, sowie der daraus

---

[131] HEALEY, Patrick G.T./LEACH, Joe,/BRYAN-KINNS, Nick: Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction; S. 9

[132] HEALEY, Patrick G.T./LEACH, Joe,/BRYAN-KINNS, Nick: Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction; S. 1

hervorgehenden, begrenzten Wirksamkeit bzw. Reichweite physischer Gesten viel stärker auf musikalischer Ebene verlagern muss. Faktoren wie Blickkontakt oder in Form von, durch die Veränderung der physischen Präsenz innerhalb der Gruppe angezeigte, strukturelle Orientierungsprozesse spielen hier zwangsläufig eine untergeordnete Rolle. Insofern muss den Beobachtungen, die aus der diskutierten Untersuchung hervorgehen eine stark eingeschränkte Gültigkeit in Bezug auf die Praxis der freien Improvisation unter den Vorassetzungen der im Konzertkontext üblichen Bedingungen attestiert werden.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass die Demokratisierung der potentiellen Ausdrucksmöglichkeiten – und damit auch der Rollen der beteiligten Akteure – durch eine Auffassung, wie sie u.a. etwa in den 6 Axiomen der Unbestimmtheit von Musik von John Cage zum Ausdruck kommt, im Kontext der freien Improvisation eine Ausgangssituation schafft, die den, von Habermas formulierten Kriterien der idealen Sprechsituation nahe kommt. Wie im Rahmen einer kurzen Darstellung der Sichtweise in der Musiktherapie deutlich wurde, wird die musikalische Artikulation innerhalb der freien Improvisation – außerhalb der Entsprechung verbindlicher Normen und Regeln, zurückgeworfen auf das unmittelbare Empfinden des eigenen Selbst – als Möglichkeit des emotionalen Ausdrucks angesehen werden. Die Positionierung der einzelnen Akteure innerhalb der kollektiven Improvisation lässt im Sinne eines metaphorischen Charakters Rückschlüsse auf die soziale und politische Realität zu und verfügt über das Potential, idealistisch geprägte, demokratische Beziehungsstrukturen kurzzeitig erfahrbar zu machen. Das Handeln der Akteure im Rahmen der freien Kollektiv-Improvisation stellt sich weniger als bestimmt von spezifischen, verallgemeinerbaren musikalischen Techniken als vielmehr geprägt von einer gewissen Haltung dar, einer inneren Einstellung der Musiker zur Musik aber auch zu Fragen die darüber hinaus gehen. Entsprechende Äußerungen von Leo Smith und Cornelius Cardew lassen eine bestimmte Verhaltensweise, einen Kodex erkennen, der einen, von Toleranz geprägten Zugang zur formalen und inhaltlichen Organisation der Improvisation nahe legt. Diese Haltung ersetzt in

der freien Improvisation sämtliche Regelsysteme für Improvisationen, von der graphischen Notation bis hin zu den unmittelbaren Anweisungen von John Zorn per Anzeigetafel, die Musiker bedienen sich einer Form von High Context Communication. Dabei haben die beteiligten Akteure aufgrund der Geschwindigkeit der stattfindenden Interaktion keine Möglichkeit, die Informationen vollständig zu analysieren, sie reagieren daher bis zu einem gewissen Grad intuitiv, u.a. in Form von verinnerlichten, motorischen Bewegungsabläufen am Instrument. Entwicklung und Veränderungen innerhalb der Improvisation ergeben sich demnach sowohl aus diesen Phänomenen physiologischer Intelligenz und einer meditativen Spielhaltung als auch aufgrund von bewussten Entscheidungen der Musiker. Unter dem Gesichtspunkt der Systemtheorie betrachtet stellt die unter diesen Bedingungen entstehende Improvisation ein unvorhersagbares Kontinuum dar, das in Form der individuellen Ausdrucksweise der einzelnen Musiker – oder Untersysteme – bestimmte Strukturen aufweist und aufgrund der konstanten Interaktion in Form der Neuformierung des Materials eine eigene Dynamik entwickelt, was mögliche *attractors* zur Beschreibung des Systems generiert. Der non-lineare Charakter dieses Systems erzeugt einen komplexen *phase space*, der den Musikern zu jedem Zeitpunkt eine große Anzahl von möglichen Weiterführungen oder Veränderungen einräumt. Der Übergang von einem Abschnitt in den nächsten wird in der Regel von bestimmten musikalischen Gesten eingeläutet, die im Normalfall eine Bündelung der disparaten Einzelbeiträge und eine kollektiv vollzogene Transition zur Folge haben. Daraus lässt sich der Schluss ableiten, dass innerhalb der freien Improvisation gewissermaßen eine Art natürlicher, organischer Ordnungsmechanismen zur Anwendung kommen, die von Borgo und Goguen als *chaotic dynamics* bezeichnet werden und den Prozess der Improvisation steuern. Obwohl anhand einer Untersuchung zum Interaktionsverhalten frei improvisierender Musiker die eindeutige Relevanz physischer Gesten und Zeichen für die Strukturierung der Musik dargestellt wurde, muss davon ausgegangen werden, dass sich die Kommunikation in der Praxis, d.h. außerhalb der von den betreffenden Forschern gewählten

Aufnahmesituation im Studio, stärker auf die Ebene der musikalischen Artikulation verlagert und von dynamischen Prozessen gesteuert wird, wie sie von Borgo und Goguen dargestellt werden.

Die geschilderten Voraussetzungen und Bedingungen von Ausdruck und Kommunikation im Kontext der freien Improvisation legen die Vermutung nahe, dass sich innerhalb dieses Rahmens der in vielerlei Hinsicht von Schwierigkeiten begleitete Prozess der interkulturellen Kommunikation begünstigt umsetzen lässt. Der barrierefreie Charakter der kollektiven Improvisation sollte die strukturellen Hindernisse und Einschränkungen innerhalb der Kommunkationssituation im interkulturellen Kontext weitgehend hinfällig machen und einen, den Symetrie-Forderungen der idealen Sprechsituation entsprechenden, ungehinderten Austausch ermöglichen.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass die Demokratisierung der potentiellen Ausdrucksmöglichkeiten – und damit auch der Rollen der beteiligten Akteure – durch eine Auffassung, wie sie u.a. etwa in den 6 Axiomen der Unbestimmtheit von Musik von John Cage zum Ausdruck kommt, im Kontext der freien Improvisation eine Ausgangssituation schafft, die den, von Habermas formulierten Kriterien der idealen Sprechsituation nahe kommt. Wie im Rahmen einer kurzen Darstellung der Sichtweise in der Musiktherapie deutlich wurde, wird die musikalische Artikulation innerhalb der freien Improvisation – außerhalb der Entsprechung verbindlicher Normen und Regeln, zurückgeworfen auf das unmittelbare Empfinden des eigenen Selbst – als Möglichkeit des emotionalen Ausdrucks angesehen werden, und findet damit ihre Fortsetzung im Bereich der Psychologie. Die Positionierung der einzelnen Akteure innerhalb der kollektiven Improvisation lässt im Sinne eines metaphorischen Charakters Rückschlüsse auf die soziale und politische Realität zu und verfügt über das Potential, idealistisch geprägte, demokratische Beziehungsstrukturen kurzzeitig erfahrbar zu machen. Womit bereits ein erster Anknüpfungspunkt an eine politikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Thematik gesetzt wäre. Weiters stellt sich das

Handeln der Akteure im Rahmen der freien Kollektiv-Improvisation sich weniger als bestimmt von spezifischen, verallgemeinerbaren musikalischen Techniken als vielmehr geprägt von einer gewissen Haltung dar, einer inneren Einstellung der Musiker zur Musik aber auch zu Fragen die darüber hinaus gehen. Entsprechende Äußerungen von Leo Smith und Cornelius Cardew lassen eine bestimmte Verhaltensweise, einen Kodex erkennen, der einen, von Toleranz geprägten Zugang zur formalen und inhaltlichen Organisation der Improvisation nahe legt. Die Organisationswissenschaft aus dem wirtschaftlichen Bereich bedient sich seit geraumer Zeit der Funktionsweise von Jazz-Ensembles als Modell für dezentrale, nicht hierarchische Strukturen, die dem Einzelnen ein größtmögliches Entfaltungspotential bieten. Diese Haltung ersetzt in der freien Improvisation sämtliche Regelsysteme für Improvisationen, von der graphischen Notation bis hin zu den unmittelbaren Anweisungen von John Zorn per Anzeigetafel, die Musiker bedienen sich einer Form von High Context Communication. Dabei haben die beteiligten Akteure aufgrund der Geschwindigkeit der stattfindenden Interaktion keine Möglichkeit, die Informationen vollständig zu analysieren, sie reagieren daher bis zu einem gewissen Grad intuitiv, u.a. in Form von verinnerlichten, motorischen Bewegungsabläufen am Instrument. In diesem Zusammenhang wären weitere Untersuchungen im Bereich der Neurologie möglich, die sich zum Teil auch schon mit dem Phänomen der Improvisation beschäftigt. Entwicklung und Veränderungen innerhalb der Improvisation ergeben sich demnach sowohl aus diesen Phänomenen physiologischer Intelligenz und einer meditativen Spielhaltung als auch aufgrund von bewussten Entscheidungen der Musiker. Unter dem Gesichtspunkt der Systemtheorie betrachtet stellt die unter diesen Bedingungen entstehende Improvisation ein unvorhersagbares Kontinuum dar, das in Form der individuellen Ausdrucksweise der einzelnen Musiker – oder Untersysteme – bestimmte Strukturen aufweist und aufgrund der konstanten Interaktion in Form der Neuformierung des Materials eine eigene Dynamik entwickelt, was mögliche *attractors* zur Beschreibung des Systems generiert. Der non-lineare Charakter dieses Systems erzeugt einen komplexen *phase space*,

der den Musikern zu jedem Zeitpunkt eine große Anzahl von möglichen Weiterführungen oder Veränderungen einräumt. Der Übergang von einem Abschnitt in den nächsten wird in der Regel von bestimmten musikalischen Gesten eingeläutet, die im Normalfall eine Bündelung der disparaten Einzelbeiträge und eine kollektiv vollzogene Transition zur Folge haben. Daraus lässt sich der Schluss ableiten, dass innerhalb der freien Improvisation gewissermaßen eine Art natürlicher, organischer Ordnungsmechanismen zur Anwendung kommen, die von Borgo und Goguen als *chaotic dynamics* bezeichnet werden und den Prozess der Improvisation steuern. Obwohl anhand einer Untersuchung zum Interaktionsverhalten frei improvisierender Musiker die eindeutige Relevanz physischer Gesten und Zeichen für die Strukturierung der Musik dargestellt wurde, muss davon ausgegangen werden, dass sich die Kommunikation in der Praxis, d.h. außerhalb der von den betreffenden Forschern gewählten Aufnahmesituation im Studio, stärker auf die Ebene der musikalischen Artikulation verlagert und von dynamischen Prozessen gesteuert wird, wie sie von Borgo und Goguen dargestellt werden. Ein Umstand, der für weitere Ansätze aus dem Bereich der Musikwissenschaft sprechen würde und mitunter auch bereits verfolgt wurde, im Kontext der freien Improvisation wohl aber nur bedingte Relevanz besitzt, da, wie erörtert, das Volabular der beteiligten zu einem großen Teil aus einer eigens erarbeiteten persönlichen Individualsprache besteht.