universität wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Complete Communion...?

Die musikalische Methode der Kollektiv-Improvisation
als Analogie zur idealen Sprechsituation und Rahmenmodell
interkultureller Kommunikation

Verfasser
Mag. Martin Gansinger

Angestrebter akademischer Grad
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, März 2009

Studienkennzahl: A 092 301

Dissertationsgebiet: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuer: Univ.- Prof. Dr. Fritz Hausjell

> "[A]ll the musicians free-associated off of each theme, engaging in intense, abstract dialogues before moving on to the next. As the album's title suggests, every member of the group not only solos, but shares the total space selflessly. […] Often the music sounds more like a conversation, as opposed to a solo with support, because the musicians make such intelligent use of space and dynamics, and wind up with a great deal of crackling, volatile interplay as a result."[1]

[1] Steve Huey, All Music; Review zu: Don Cherry: Complete Communion; Blue Note 1965 http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:hzftxqtgldae~T1 (11.03.2009, 21:17)

DANKSAGUNG

Dank gebührt neben meinem Betreuer Fritz Hausjell vor allem Personen in meinem persönlichen Umfeld, die mir mit Motivation und Inspiration zur Seite standen – u.a. Gregor Reif und Wolfgang Schiftner. Auch meinem Eltern Gerhard und Gerda ist zu danken, die großes Verständnis für die andauernden Studienbemühungen aufzubringen wussten. Gewidmet ist diese Arbeit aber meinem lieben Freund Jörg Steinwender, ohne den jenes, dessen Konsequenz diese Arbeit darstellt, nicht denkbar gewesen wäre und der mir in entscheidenden Phasen immer als wertvoller Ratgeber zur Seite stand. Ein ganz großer Dank geht auch an Halali Loubna Boutida, der ich die diese Disseration ebenfalls widmen möchte – subhan allah. Dank gebührt auch meinen Freunden in Ghana, allen voran meinem Nachbarn Isaac aus dem Tudu-Township von Cape Coast, wo die vorliegende Arbeit zu großen Teilen auch entstanden ist – und einen leicht seltsamen, aber nicht unwillkommenen Gegenpol zu den elementaren Herausforderungen des afrikanischen Alltagslebens bot.

INHALT

	EINLEITUNG	6
1.	KOMMUNIKATION UND KULTUR	12
1.1	Kommunikation	12
1.2	Musik als non-verbales Medium künstlerischen Ausdrucks	14
1.3	Musikalische Improvisation als interaktives und synchron stattfindendes Beziehungsgeschehen	18
1.4	Kultur	33
1.5	Kultur im Kontext der Kommunikationswissenschaft	36
1.6	Interkulturelle Kommunikation	40
2.	ANNÄHERUNGEN AN IMPROVISATION UND JAZZ	47
2.1	Improvisationstheoretische Überlegungen	47
2.2	Historische Aspekte der Improvisation in der Musik	54
2.3	Improvisationspädagogik	
2.4	Kognitiv-motorische Organisation und physiologische Intelligenz	62
2.5	Jazz	82
2.6	Free Jazz	89
2.7	Free Improvisation	102
2.8	Kollektiv-Improvisation	112
3.	THEORETISCHE VERORTUNG DER BEGRIFFE ANHAND DES KONZEPTS DER IDEALEN SPRECHSITUATION VON HABERMAS	125
3.1	Zum Konzept der idealen Sprechsituation	126
3.2	Die musikalische Methode der Kollektiv-Improvisation unter dem Gesichtspunkt der idealen Sprechsituation	132
3.2.1	*saying something* – Analogien zwischen Musik und Sprache	133
3.2.2	*complete communion* – Improvisation als kommunikatives Beziehungsgeschehen im Sinne der idealen Sprechsituation	158
3.2.3	Kollektive Improvisation als *High Context-Communication* und aus systemtheoretischer Perspektive	196
3.2.4	Die Bedeutung non-verbaler Kommunikation außerhalb der Musik im Improvisationsprozess	211

4.	DIE KOLLEKTIV-IMPROVISATION ALS RAHMENMODELL INTERKULTURELLER KOMMUNIKATION	221
4.1	Asymmetrische Dialogformen im interkulturellen Kontext	222
4.3	Sublimierung idiomatischer Ausdrucksformen auf Individualebene	237
4.4	Back to the roots? – Afrikanische Wurzeln der Kollektiv-Improvisation	246
5.	KONTEXTUALISIERUNG UND METHODISCHES VORGEHEN	255
6.	DISKUSSION DER ERGEBNISSE	269
6.1	Befunde zu Studie 1: Feldforschung in Ghana zu möglichen örtlichen Entsprechungen zur Kollektiv-Improvisation	269
6.2	Befunde zu Studie 2: Reflexionswissen relevanter Musiker	275
6.2.1	Joe Fonda	275
6.2.2	Alexander von Schlippenbach	293
6.2.3	Evan Parker	300
6.2.4	Daniel Riegler, Peter Rom – JazzWerkstatt Wien	305
7.	RESÜMEE	311
	QUELLENVERZEICHNIS	316
	ABSTRACT DEUTSCH	331
	ABSTRACT ENGLISH	332
	CURRICULUM VITAE	333

EINLEITUNG

Die Idee zu dieser Arbeit geht auf eine langjährige Beschäftigung mit unterschiedlichen Formen von Musik zurück, dem ein, in einer respektablen Anzahl von Studienjahren geschulter, kommunikationswissenschaftlicher Blickwinkel gegenübersteht. Wer sich die immer wieder gern gebrauchte Umschreibung von Musik als universale Sprache in Erinnerung ruft, die angeblich in der Lage ist, sämtliche kulturellen Grenzen zu überbrücken, wird erkennen, dass sich diese Alltagsweisheit als einladender Ausgangspunkt für eine ausführliche kommunikationswissenschaftliche Betrachtung erweist. Eine Betrachtung, die nach eingehender theoretischer Auseinandersetzung und einer Vielzahl von, als Zuhörer registrierten, wenig erfolgreichen Versuchen mit dem Mittel der Musik einen gleichberechtigten und ehrlichen Austausch von Angehörigen unterschiedlicher kultureller Zugehörigkeiten zu erzielen dazu geführt hat, in dem von Jürgen Habermas formulierten Konzept der idealen Sprechsituation mitsamt seiner Vorstellung eines demokratischen Informationsaustausches eine der vielversprechendsten Voraussetzungen für das Vorhaben der interkulturellen Kommunikation zu entdecken. Ein theoretisches Konzept, das sich, auf Musik umgelegt, wohl nirgendwo direkter manifestiert als in der musikalischen Methode der kollektiven Improvisation, wie sie vor allem von Vertretern des Free Jazz praktiziert wird. Obwohl es Stimmen gibt, die jener besondere Ausprägung der, angesichts einer Vielzahl völlig eigenständiger Entwicklungen, die ein Wort allein schon lange nicht mehr zu fassen in der Lage ist ohnehin mit Vorsicht zu genießenden Spielhaltung des Jazz jede Musikalität absprechen mögen, ergaben erste Recherchen eine durchaus vielversprechende Aussicht in Hinblick auf das Potential dieser musikalischen Praktik als geeignetes Rahmenmodell in Bezug auf den, in vielerlei Hinsicht heiklen Prozess interkultureller Kommunikation. Denn im Grunde genommen liegen die Kritiker dieser Spielaufassung nicht so falsch, wenn sie sie im Spektrum außerhalb des musikalisch anmutenden ansiedeln, handelt es sich doch im Rahmen des, für die vorliegende Arbeit relevanten Kontexts eher um einen mit – und daran kommen wir nun mal nicht vorbei – musikalischen Mitteln ausgetragenen Diskurs als um den geordneten Ablauf musikalischer Gesetzmäßigkeiten. Sowohl die zahlreichen, bewusst und unmissverständlich deklarierten sozial-politischen Konnotionen in der

Frühphase des Free Jazz während der 1960er Jahre als auch die darauf aufbauenden und bis heute andauernden Versuche und Projekte, die Kompatibilität dieser musikalischen Auffassung für Impulse aus den unterschiedlichsten geographischen Regionen und kulturellen Prägungen vor Augen zu führen, legten eine derartige Schlussfolgerung nahe.

Mit der vorliegenden Arbeit soll der Versuch unternommen werden, jene spezifische Kommunikationssituation zu analysieren, die sich durch die Anwendung der musikalischen Methode der kollektiven Improvisation im freitonalen und rhythmisch nicht reglementierten Bereich für die beteiligten Akteure ergibt. In weiterer Folge soll eben jene Kommunikationssituation auf ihr Potential als Rahmenmodell für den Prozess interkultureller Kommunikation überprüft werden. Nach einer notwendigen Auseinandersetzung mit den verwendeten Begrifflichkeiten wird anhand einer Diskussion der Berührungspunkte zwischen den spezifischen Kommunikationsbedingungen der kollektiven Improvisation und dem Konzept der idealen Sprechsituation von Jürgen Habermas die kommunikationswissenschaftliche Relevanz der Thematik verdeutlicht. Dabei stellen die allen beteiligten Akteuren offen stehenden Freiheiten hinsichtlich Form, Gestalt, Länge, Zeitpunkt und Intensität ihres musikalischen Beitrags im Rahmen der Kollektiv-Improvisation eine mögliche Entsprechung zu Habermas' idealisiert dargestellten, herrschaftsfreien Kommunikationsbedingungen im verbalen Diskurs dar.

Aufgrund der Tatsache, dass sich das Erkenntnisinteresse ganz klar auf die kommunikativen Bedingungen der kreativen Schaffensprozesses, nicht auf die Wirkung oder Wahrnehmung des daraus resultierenden, musikalischen Zusammenklangs konzentriert, werden Ansätze aus jenen Bereichen kommunikationswissenschaftlicher Theorie nicht berücksichtigt. Es geht also explizit nicht um den andernorts bereits auseinandergesetzten Kommunikationsfluss zwischen Musiker und Hörer, sondern ganz konkret um jene spezifische Situation, die sich aus dem kommunikativen Handeln der am Entstehungsprozess der Musik beteiligten Akteure ergibt. Eine Betrachtungsweise, die sich zwar in Form von, mit dem spezifischen Instrumentarium der Disziplin durchgeführten Interaktionsanalysen in der Musikwissenschaft widerspiegelt, in der

Kommunikationswissenschaft aber bisher noch keine Entsprechung gefunden hat.[2] Dementsprechend kann es weder Aufgabe dieser Arbeit sein, einen weiteren Beitrag zum Diskurs über die vermeintliche Nähe zwischen Musik und Sprache als deren semantische Entsprechung zu leisten, noch ein wie auch immer geartetes Urteil über den ästhetischen Wert oder die Qualität eines kreativen Schaffensprozesses zu fällen. Im Übrigen entzieht sich die Beschaffenheit der, sich in der Regel von tonalen und rhythmischen Gesetzmäßigkeiten europäischer Prägung emanzipierenden, Ergebnisse der im Kontext kollektiver Improvisation im freien Bereich geschaffene Musik auch allen Bemühungen, den musikalischen Strukturen eine logische, also gesetzmäßige, Syntax zuzuordnen. Die Besonderheit dieser Methode besteht ja gerade darin, dass der praktisch regelfreie, spontane Entstehungskontext keine logisch erscheinenden Ableitungen zulässt, die mit den kulturell tradierten Erwartungen des Ausführenden bzw. des Rezipienten übereinstimmen könnten.

Im Anschluss an die Diskussion der grundlegenden theoretischen Ausgangspunkte richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Frage nach dem möglichen Potential jener, durch die Anwendung der Kollektiv-Improvisation geschaffenen, speziellen Kommunikationssituation als Rahmenmodell für interkulturelle Kommunikation. Eine Erörterung der Frage nach den Möglichkeiten und Voraussetzungen einer Umsetzung von interkultureller Kommunikation im Kontext eines musikalischen Rahmens scheint insbesondere in Hinblick auf jene Formen von Musik als erfolgsversprechend, deren Entstehungsbedingungen eine Artikulation von Akteuren unterschiedlicher kultureller Prägung begünstigt. Womit sich unter anderem auch die nicht ganz einfach zu beantwortende, sensible Frage nach einer genaueren Definition des Kulturbegriffs aufwirft. Zumindest kann im vorliegenden Fall nicht eines der zahlreichen Phänomene globaler Populärkultur gemeint sein, die eine auf Anhieb funktionierende

[2] Siehe u.a. MONSON, Ingrid: Musical Interaction in Modern Jazz. An Ethnomusicological Perspective; Dissertation New York University 1991; MONSON, Ingrid: Saying Something. Jazz Improvisation And Interaction; Chicago: University of Chicago Press 1996; SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation; 2001; Internet: Music Therapy World, Website: Link: www.musictherapyworld.de
http://www.musictherapyworld.de/modules/archive/dissertations/pdfs/2001_Sutton.pdf (15.07.2008, 17:53)

Kommunikationsbasis für sämtliche, sich jener subkulturellen Strömung zugehörig fühlenden Akteure schafft. In diesem Zusammenhang sei auf all jene, innerhalb eines bestimmten Ausdrucksspektrums stattfindenden Formen musikalischer Populärkultur verwiesen, die einem spontanen Aufeinandertreffen aufgrund eines im kollektiven Bewusstseins der sich jener Subkultur zugehörig fühlenden Individuen fest verankerten Kanons an tradiertem Material[3] oder einer realtiv strikten Übereinkunft über die festgelegten Parameter des gemeinsamen Ausdrucksspektrums[4] einen erfolgreichen Austausch der akzeptierten bzw. verinnerlichten Handlungs- und Kommunikationsmuster in Aussicht stellen. Denn dieser große gemeinsame und vereinende Nenner entsteht ja gerade durch die bewusste Zurücknahme, mitunter auch Ablehnung, der im eigenen kulturellen Umfeld vorherrschenden Einstellungen und Praktiken, wie sie sich in beinahe allen Spielarten der musikalischen Jugendkultur beobachten lässt.

> "[…] improvised, interactive music making (that is, music negotiated from moment to moment between musicians"[5]

Wie auch im obigen Zitat angedeutet, stellt die musikalische Methode der Kollektiv-Improvisation, wie sie vor allem – und in einer, für die in dieser Arbeit zu klärenden Fragen relevanten Weise ausschließlich – in der musikalischen Erscheinungsform des Free Jazz[6] und der freien Improvisation Verwendung fand und findet. Ausschließlich

---

[3] Als Beispiele seien immer wieder neu interpretierte Stücke aus dem Standard-Repertoire des Jazz, regelmäßig neu besungene und von unterschiedlichen Künstlern verwendete Instrumentalfragmente – sog. Riddims – in Reggae und Dancehall, oder einfach nur in den Kanon der globalen Populärkultur Einzug gehaltene Klassiker der Pop- und Rockgeschichte, die einem in der allumfassenden modernen Medienlandschaft – freiwillig oder nicht – großzügig zugänglich gemacht werden.

[4] Rhythmischer oder harmonischer Natur, in Bezug auf die zu verwendenden Instrumente bzw. Ausdrucksmittel, die Übereinkunft über einen, in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden, unveränderlichen Puls in vielen Formen elektronischer Musik, eine reduzierte Ästhetik, Beibehaltung einer spezifischen Grundstimung, z.B. Aggressivität oder Melancholie, etc.

[5] SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation; 2001 (S.46); Internet: Music Therapy World, Website: www.musictherapyworld.de, Link: http://www.musictherapyworld.de/modules/archive/dissertations/pdfs/2001_Sutton.pdf (15.07.2008, 17:53)

[6] Die Bezeichnung selbst geht auf einen Plattentitel von Ornette Coleman zurück, einem der ersten Musiker, der sich zu Beginn der 1960er Jahre mit dieser Spielauffassung auseinandergesetzt hat: Free Jazz: A Collective Improvisation; Atlantic Records 1960; In den darauf folgenden Jahrzehnten unterlag der Begriff des Free Jazz zahleichen Veränderungen und Abwandlungen, z.B. Free Music, New Thing, Free Improvised Music, Avantgarde Jazz oder Creative Music, die zum einen eine Abkehr vom seinerseits stark vorbelasteten Jazz-Begriff symbolisieren sollten oder eine Komposition als Ausgangspunkt, z.B. graphisch notiert, stärker in den Mittelpunkt rückten.

deshalb, weil die harmonischen, rhythmischen oder klang-ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten der Protagonisten scheinbar in keiner anderen Musizierhaltung geringeren Einschränkungen unterliegen, was die Akteure dazu befähigt, selbst bei einem erstmaligen Aufeinandertreffen den gemeinsamen Akt des spontanen Kreation zu vollbringen. Vor diesem Hintergrund erscheint der Versuch der interkulturellen Kommunikation auf musikalischer Ebene besonders viel versprechend, da aufgrund der offenen Kommunikationssituation etwaige kulturell bedingte Differenzen keine große Rolle spielen sollten. Eine Annahme, die ihrerseits einer theoretischen Auseinandersetzung bedarf, gefolgt von einer praktischen Überprüfung.

Zu diesem Zweck wird anhand einer methodischen Untersuchung die Haltbarkeit jener behaupteten Entsprechungen zwischen der im Rahmen der Kollektiv-Inprovisation existierenden Kommunikationssituation und Habermas' idealer Sprechsituation überprüft und hinsichtlich ihrer Fortsetzung auf interkultureller Ebene hin untersucht. Im Zuge dessen fand von April bis Dezember 2007 eine Feldstudie in Ghana statt, die sich mit dem häufig auftretenden Verweis auf die afrikanischen Wurzeln der Kollektiv-Improvisation beschäftigte. Ziel war es, kulturelle Einflussfaktoren in Bezug auf die musikalische Methode der kollektiven Improvisation zu isolieren. Die dabei verwendeten methodischen Ansätze umfassten die Instrumente der Beobachtung, Befragung und teilnehmenden Beobachtung, eine weitere Studie zur Erhebung des Reflexionswissens relevanter Musiker beruht auf der Verwendung nicht standardisierter Interviews.

Mittels einer zu Rate gezogenen Untersuchung über die Bedeutung von non-verbaler Kommunikation außerhalb der musikalischen Mittel deckt dankenswerter Weise bereits einen wichtigen Aspekt des Erkenntnisinteresses ab und geben Aufschluss über die Organisation und Rollenverteilung innerhalb des Beziehungssystems der Improvisatoren. Diese Größen sind sehr wohl auch für den Aspekt der interkulturellen Kommunikation von Bedeutung, wobei in diesem Fall aber das Hauptaugenmerk den Voraussetzungen zur Artikulation der jeweils eigenen kulturellen Identität gelten muss. Das bedeutet z.B., dass das Medium – also im Fall der musikalischen Kommunikation das Instrument oder die Form des Ausdrucks – über das der jeweilige Akteur am Kommunikationsprozess

teilnimmt als Bestandteil der dazugehörigen kulturellen Identität zu identifizieren ist. In einer abschließenden Diskussion und Bewertung der erzielten Ergebnisse wird auf weiter zu verfolgende Aspekte hingewiesen und ein Ausblick auf mögliche Entwicklungen geboten.

Aus praktischen Gründen wurde in dieser Arbeit auf geschlechtsneutrale Kennzeichnungen verzichtet, die weiblichen Formen sind daher bitte immer mitzudenken.

1. KOMMUNIKATION UND KULTUR

1.1 Kommunikation

Der Begriff der Kommunikation bezeichnet eine Vielzahl von höchst unterschiedlich gearteten Prozessen, die sich vom interpersonalen bis hin zum virtuellen Bereich erstrecken. All diesen Prozessen gemeinsam ist die Tatsache, dass sie sich aus jenen drei Bestandteilen zusammensetzen, die von Shannon und Weaver in Bezug auf den technisch vermittelten Aspekt dieser Prozesse identifiziert und in ihrem Modell von Sender – Medium – Empfänger verankert wurden.[7] Demnach handelt es sich bei Kommunikation um die Übermittlung einer Botschaft vom Sender an den Empfänger, unter Verwendung eines bestimmten Transportmittels. Dieses, stark am technischen Ablauf des Vorganges orientierte Modell, in Hinsicht auf die Reduzierung von Störgeräuschen während der Vermittlung entworfen, musste schon bald komplexeren, dem umfangreichen System menschlicher Kognition gerecht werdenden Erklärungsversuchen weichen.[8] Zwar wird dem menschlichen Organismus hier eine entscheidende Funktion bei der En- und Dekodierung der übermittelten Informationen eingeräumt, die Bestandteile des Kommunikationsprozesses bleiben aber die selben wie im Modell von Shannon und Weaver.

Angesichts der Tatsache, dass sich nachfolgende Beschreibungen stärker auf den Aspekt der Sprache als Transportmittel des kommunikativen Inhalts konzentrierten, der Begriff der Kommunikation im Rahmen der vorliegenden Arbeit aber explizit auf non-verbale Elemente bzw. den musikalischen Ausdruck angewendet werden soll, erscheint es sinnvoll, sich zum Zwecke der inhaltlichen Diskussion an die generalisierbaren Bestandteile aus dem technisch orientierten Ansatz zu halten. Genauer gesagt soll versucht werden, anhand der drei strukturellen Bestandteile des Kommunikationsmodells von Shannon und Weaver den Begriff der Kommunikation, wie er im Kontext der zu

[7] BURKART, Roland: Kommunikationswissenschaft.Grundlagen und Problemfelder. Umrisse einer interdisziplinären Sozialwissenschaft; Wien, Köln: Böhlau 1998
[8] ROGERS, Everett M. / KINCAID, D. Laurence: Communication Networks. Toward a New Paradigm for Research. New York: Free Press 1981

unternehmenden Untersuchung von Relevanz ist, zu formulieren. In diesem Sinne verlangt der musikalische Ausdruck als Medium und Kontext der stattfindenden Kommunikationsabläufe nach einer genaueren Betrachtung, ebenso wie das, diesem Ablauf zugrunde liegende Beziehungsgeschehen, das im folgenden näher erläutert werden soll. Der im Rahmen dieser Untersuchung angewandte Kommunikationsbegriff bedarf angesichts der vorliegenden Thematik einer ausreichenden Auseinandersetzung, weil er sich gleich mehrfach von der, in der Kommunikationswissenschaft verwendeten Definition unterscheidet. Erstens handelt es sich bei dem zu untersuchenden Medium wie gesagt um Musik, ein non-verbales Mittel künstlerischen Ausdrucks. Zum anderen findet die im Kontext der Arbeit relevante Kommunikation nicht zwischen Musiker und Zuhörer, also Kommunikator und Rezipient statt, sondern vielmehr zwischen den beteiligten Kommunikatoren, die als Endprodukt dieses Kommunikationsprozesses erst jenes Medium generieren, das vom Zuhörer als geschlossene künstlerische Aussage wahr genommen wird. Und schließlich handelt es sich bei diesem Kommunikationsprozess aufgrund des Improvisationscharakters der zu untersuchenden Musik um eine in Echtzeit stattfindene, spontane Verständigung über Form, Verlauf und Inhalt der künsterischen Aussage.

Das Kommunikationsgeschehen findet in diesem Zusammenhang also nicht linear verlaufend sondern synchron statt. Die an der Kommunikation beteiligten Akteure wechseln sich daher nicht merklich in der Rolle von Sender und Empfänger ab - was wiederum lediglich zur Anwendung des altbekannten Kommunikationsmodells führen würde - sondern nehmen scheinbar gleichzeitig die Position von Kommunikator und Rezipient ein. Eine Ausgangssituation, die nach einer ausführlichen begrifflichen Klärung verlangt. Zunächst wird versucht, den Kommunikationsaspekt in Bezug auf Musik, wie sie im Rahmen dieser Arbeit relevant ist - nämlich als interaktiven Prozess des Zusammenwirkens von mindestens 2 Akteuren – und ihre kommunikationsspezifischen Charakteristika als Mittel künstlerischen Ausdrucks zu erläutern. Anschließend soll das zu untersuchende Kommunikationsgeschehen im Kontext des gebräuchlichen Modells von Sender – Medium – Empfänger lokalisiert und genauer bestimmt werden, was auch eine Auseinandersetzung mit den non-linearen

Bedingungen der im Mittelpunkt dieser Arbeit stehenden Kommunikationssituation mit einschließt.

1.2 Musik als non-verbales Medium künstlerischen Ausdrucks

Im Folgenden wird auf die Natur des Mediums der Musik als Mittel künstlerischen Ausdrucks eingegangen, das sich im Gegensatz zum sprachlichen Ausdruck aus non-verbalen und daher weniger eindeutig interpretierbaren Elementen zusammensetzt. Zwar muss auch der verbalen Artikulation ein hohes Maß an begrifflicher Abstraktheit und unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten attestiert werden, die Bedeutung der zum Ausdruck gebrachten Gesten muss aber nicht zwangsläufig jedesmal neu ausgehandelt werden, wie es im Fall der freien Improvisation in der Musik der Fall ist, wo die Auslegung der Bedeutung eines bestimten Klangs sehr stark vom Kontext der gleichzeitig erklingenden Äußerungen abhängt.[9] Schließlich handelt es sich beim Medium der Musik um ein Mittel künstlerischen Ausdrucks, das nicht notwendigerweise Eindeutigkeit und unmittelbare Verständlichkeit zum Ziel haben muss und in seinem ästhetischen Charakter ganz eigenen Regeln unterliegt. Während im Fall der alltäglichen Kommunikationspraxis die Eindeutigkeit und Verständlichkeit klar im Vordergrund steht, verfügt die Kunst in ihren Ausdrucksformen über die Freiheit, bewusst unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten einer Aussage offen zu lassen und damit den Rezipienten in seiner Wahrnehmung herauszufordern. Dem Konzept der ökologischen Differenz[10] zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein von Baecker zufolge erfüllt die Kunst damit eine ganz bestimmte gesellschaftliche Aufgabe:

[9] Hohe Lautstärke etwa wird während einer intensiv-expressiven Phase eher als Übereinstimmung mit dem musikalischen Kontext empfunden als während einer ausgesprochenen Ruhephase, wo derselben Geste eine klar ablehnende Haltung bzw. die Aufforderung nach Veränderung anhaftet.

[10] Ausgehend von der Theorie sozialer und psychischer Systeme wie sie von Luhmann und Parsons formuliert wurde, bezieht sich der Begriff auf die Kluft zwischen geschlossenen psychischen und sozialen Systemen, die sich, ohne einander wahrzunehmen, jeweis durch Bewusstsein bzw. durch Kommunikation reproduzieren.

> „Die Kunst ist in der Gesellschaft als ein soziales System ausdifferenziert, das auf die Wahrnehmung der ökologischen Differenz zwischen Bewußtsein und Kommunikation in Bezug auf die kommunikative Unzugänglichkeit der Wahrnehmung spezialisiert ist. Die Kunst, hieße das, ist in allen ihren Formen (Malerei, Plastik, Musik, Poesie, Literatur, Architektur…) Kommunikation über kommunikativ unzugängliche Wahrnehmung."[11]

Demnach lässt sich Wahrnehmung nicht über Kommunikation transportieren, sondern bedarf anderer Wege, um jene psychischen Mechanismen zu stimulieren, die für die Registrierung von Reizen der äußeren Umwelt zuständig sind:

> „Wahrnehmung ist ein Ereignis psychischer Systeme, nicht sozialer Systeme. Kommunikation kann auf Wahrnehmung nur auf dem Umweg über an der Kommunikation beteiligte Bewußtseine zugreifen. Sie kann nur ü b e r Wahrnehmung kommunizieren und muß sich Wahrnehmungen zu diesem Zweck nach eigenen Anschlußkriterien zurechtlegen, die nicht die Anschlußkriterien eines Bewußtseins sind."[12]

Im Gegensatz zu Gesellschaftsformen, in denen der Akt des künstlerischen Ausdrucks keinen Selbstzweck darstellt, sondern in der Regel einer bestimmten sozialen Funktion untergeordnet ist, der ihm eine konkrete gesellschaftliche Relevanz verleiht, legitimiert sich die Kunst im Kontext dieser Freiheit gerade dadurch, dass sie die Vielfalt der unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten – und damit die ökologische Differenz zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein, so Baecker – vor Augen führt:

> „Ist die Kunst als eigenes Funktionssystem ausdifferenziert, hindert sie nichts mehr daran, sich in Differenz zur Restgesellschaft zu setzen und schließlich in d i e s e r Differenz ihre ökologische Differenz zu sehen. Damit würde sie sich selbst abschaffen, gäbe es nicht einen sowohl kommunikativen wie psychischen Bedarf an der Betreuung der ökologischen Differenz, der die Kunst immer wieder mit Aufgaben, mit einer Funktion und nicht zuletzt auch mit jenen Bewußtseinen versorgt,

---

[11] BAECKER, Dirk: Kommunikation über Wahrnehmung. Thesenpapier zur Konferenz „Wahrnehmung und ästhetische Reflexion" der Förderungsgesellschaft wissenschaftliche Neuvorhaben mbH, Forschungsschwerpunkt Literaturforschung, Berlin, 28.- 30. Oktober 1993 (S.4); Internet: Homepage Martin Hafen, Website: www.fen.ch, Link: http://www.fen.ch/texte/gast_baecker_wahrnehmung.pdf (11.03.2009, 18:29)

[12] BAECKER 1993: 2

> die im Künstler und Kunstbetrachter ‚miteinander' zu kommunizieren versuchen."[13]

Dieser Prozess stützt sich Baecker zufolge auf die im Kontext des künstlerischen Ausdrucks entstehenden „Momente der Unentschiedenheit" im Rahmen der Kommunikation, die auf den, im Vergleich zu den Methoden konventioneller Kommunikaion ungleich größeren Interpretationsspielraum zurückzuführen sind:

> „Für die Kommunikation bedeutet die Einführung von Momenten der Unentschiedenheit, daß sie die dadurch eingeräumte Zeit nutzen kann, sich gegenüber den Irritationen durch ein Bewußtsein empfänglich zu machen."[14]

So weist weiter jede Form künstlerischen Ausdrucks diese spezifische Qualität des Unsicherheitselements in der Wahrnehmung auf andere Art und Weise auf. Baecker nennt u.a. Beispiele für die Malerei und Architektur und beschreibt in Bezug auf die Musik jene besondere Überschneidung von linearer Abfolge des künstlerischen Ausdrucks und Synchronizität der Handlungen der ausführenden Akteure, die auch in Bezug auf die Definition des Kommunikationsbegriffs im Rahmen der vorliegenden Arbeit entscheidend sind:

> „In der Musik wäre an Momente der Wiedereinführung von Reversibilität zu denken, die Gleichzeitiges als sequentiell und Sequentielles als gleichzeitig vorzuführen erlauben."[15]

In weiterer Folge bezeichnet Baecker Musik als „Kommunikation über die kommunikationsferne Eigenkomplexität des Bewußtseins"[16] und erläutert seine Feststellung anhand folgender Erklärung:

> „Die Kunst ist der paradoxe, in seinem Scheitern gelingende Versuch, die Kommunikation wahrnehmungsfähig zu machen. Der Versuch scheitert an der ökologischen Differenz und er gelingt, weil die Bewußtseine mitspielen und die Resultate des Versuchs als ‚schön' oder ‚häßlich',

[13] BAECKER 1993: 5
[14] BAECKER 1993: 3
[15] BAECKER 1993: 5
[16] BAECKER 1993: 4

> ‚stimmig' oder ‚unstimmig', ‚langweilig' oder ‚überraschend' bezeichnen – und damit an die Kommunikation zurückspielen. In diesem sehr speziellen Sinn ist die Kunst ein soziales System der nach wie vor unmöglichen Kommunikation von Bewußtseinen."[17]

Ein Aspekt, der sich auch im Rahmen der Erörterung des Phänomens der physiologischen Intelligenz in jenem Abschnitt der Arbeit findet, die der Beschäftigung mit dem Prozess der Kommunikation gewidmet ist.

Das zur Diskussion stehende Medium der Musik weist in seiner Funktion als Mittel künstlerischen Ausdrucks also bestimmte Eigenschaften auf, die sich von jenen der verbalen Kommunikation im alltäglichen Kontext unterscheiden. Verständlichkeit und Eindeutigkeit der Aussage müssen nicht zwangsläufig zentrale Interessen der Kommunikation in der Kunst darstellen und lassen sich wohl auch absichtsvoll kaum herbeiführen. Im Gegensatz zu der, vor allem im Rahmen der Wahrnehmungs- und Wirkungsforschung in der Kommunikationswissenschaft oftmals herangezogenen Betrachtunsweise von Musik als abgeschlossene oder gar technisch reproduzierte künstlerische Aussage mit Werkcharakter, konzentriert sich die beabsichtigte Untersuchung auf den Prozess der Generation von Musik als interaktives Beziehungsgeschehen. Konkret handelt es sich dabei um eine spontan improvisierte Form von Musik, die zumindest zwei handelnde Akteure miteinander in Beziehung setzt. Dabei stellt sich die Frage, ob die an der Entstehung des Mediums der Musik beteiligten Akteure ihre Verständigung denn auch über eben jenes Medium austragen, an dessen Erzeugung sie gemeinsam arbeiten? Oder anders gefragt, in wie fern stimmt das Endprodukt dieses Kommunikationsprozesses zwischen den musikalischen Akteuren, das der Zuhörer im Publikum als Musik wahr nimmt mit dem überein, was die einzelnen Kommunikatoren in ihrer Rolle als Rezipienten des Inputs ihrer Mitspieler empfangen? Zweifellos Überlegungen, die für die Auseinandersetzung mit dem Aspekt von Musik als interaktives Beziehungsgeschehen im nächsten Abschnitt eine zentrale Rolle spielen werden.

[17] BAECKER 1993: 4

1.3 Musikalische Improvisation als interaktives und synchron stattfindendes Beziehungsgeschehen

Jener Kommunikationsbegriff, der im gegebenen Kontext relevant erscheint, unterscheidet sich von den, im Bereich der Kommunikationswissenschaft üblicher Weise angewandten Modellen von Kommunikator – Medium – Rezipient insofern, als dass sich die vorliegende Arbeit auf den Kommunikator-Aspekt konzentriert. Genauer gesagt steht die kommunikative Beziehung zwischen den einzelnen, an der Komposition des Inhalts der über das Medium der Musik transportieren Botschaft beteiligten Kommunikatoren im Mittelpunkt des Interesses.

Erstens deshalb, weil die im Rahmen der Arbeit untersuchte musikalische Variante der kollektiv erarbeiteten, freien Improvisation explizit spontan und in einem permanenten Diskurs über Form und Verlauf generiert wird. Zweitens kann dadurch jener Bereich des Kommunikationsverlaufs vernachlässigt werden, in dem es um die nicht unproblematische Analyse des Zusammenklangs der Beiträge aller beteiligten Kommunikatoren und deren Wirkung auf bzw. Wahrnehmung durch Rezipienten nach kommunikationswissenschaftlichen Kriterien geht.[18] Eine Herangehensweise, die sich nicht zuletzt aufgrund des rein instrumentalen Charakters der untersuchten Musik, die außerdem mitunter bewusst reduziert und abstrakt gestaltet wird und damit auch im Kontext der emotionalen Kommunikation kaum zu erfassen ist, als schwierig erweist.

Eine weitere Besonderheit der untersuchten Kommunikationssituation besteht darin, dass es sich im Gegensatz zum konventionellen, linear strukturierten Kommunikationsverlauf um einen synchron stattfindenden Akt handelt. D.h. die am Kommunikationsprozess beteiligten Akteure nehmen nicht abwechselnd die Rolle des Kommunikators bzw. des Rezipienten ein sondern agieren in ein und demselben Moment als Sender und Empfänger von Informationen. Hinzu kommt, dass die Summe eben jener Informationen

[18] siehe dazu u.a.: CVANCARA, Karoline: Improvisation im Jazz als Kommunikationsmittel: persönlicher Ausdruck und nonverbale Kommunikation durch den musikalischen Augenblick; Diplomarbeit, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft,Wien 2004

erst das Medium generiert, über das sich die interagierenden Akteure Dritten mitzuteilen vermögen. Form, Gestalt und Verlauf dieser Information wird also zeitglich mit der Übertragung derselben zwischen den beteiligten Kommunikatoren ausgehandelt. Als potentielle Mittel zur Verständigung darüber stehen den Kommunikatoren dabei verbale und non-verbale Signale sowie der klangliche Ausdruck selbst zur Verfügung.

Die Improvisation ist Bestandteil vieler musikalischer Ausdrucksformen im Bereich kreativer, nicht reproduzierender Musik, nicht zuletzt und vor allem im Jazz-Bereich. In der Regel handelt es sich dabei im Gegensatz zur Situation im vorliegenden Kontext jedoch um Solo-Improvisationen einzelner Musiker, eingebettet in rhythmische und tonale Strukturen die einer bestimmten Form oder Ästhetik zuzuordnen sind und über deren Gültigkeit bereits Übereinkunft zwischen den beteiligten Akteuren herrscht.[19] Etwaige Kommunikation verbaler oder non-verbaler Art zwischen diesen beschränkt sich zum Großteil auf Aspekte der temporären Übereinstimmung, da die beteiligten Musiker abgesehen von den wechselweise ausgeführten Solo-Improvisationen die, ihrem jeweiligen Instrument zugeordnete Funktion im Gesamtkontext erfüllen, welche sich zumeist als rhythmisch, harmonisch oder melodisch charakterisieren lassen. Form und Verlauf der gemeinsamen musikalischen Aussage müssen nicht erst in Echtzeit ausgehandelt werden, wie es im Rahmen der kollektiven Variante im Fall der freien Improvisation gegeben ist.

In Anbetracht der bisherigen Erläuterungen kann vorerst folgende Feststellung getroffen werden:

Der in Bezug auf diese Untersuchung relevante Kommunikationsbegriff unterscheidet sich von der konventionellen, im Kontext der Kommunikationswissenschaft gebräuchlichen, linearen Auslegung des Sender – Empfänger-Modells also dadurch, dass er auf die synchrone Verlaufsstruktur der Verständigung zwischen den an der Generierung von Medium und Inhalt beteiligten Kommunikatoren anzuwenden ist. Aus

[19] KNAUER, Wolfram: improvisieren… Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Band 8.; Hofheim, Wolke Verlag 2004

dieser Erkenntnis heraus lässt sich anhand einer modellhaften Darstellung die Besonderheit der zu untersuchenden Kommunikationssituation schematisch darstellen:

Kommunikator - Medium - Rezipient

_ _

Lineare Zeitleiste

Modell 1: konventionelles Kommunikationsmodell

l ---------- **Kommunikator a** --------- l
l l
l **non-verb. Komm.** l
l l
Medium (Musik) /Rezipientenrolle
l l
l **Klang** l
l l
l ---------- **Kommunikator b** --------- l
l l
l -------- **Synchrone Zeitleiste** -------- l

Modell 2: Kommunikatinosmodell im Rahmen der Kollektiv-Improvisation

Anhand der folgenden Seiten soll eine kuze Auseinandersetzung der spezifischen Kommunikationssituation im Kontext der im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit stehenden, musikalischen Methode der Kollektiv-Improvisation erfolgen, welche die im obigen Modell angedeuteten Differenzen zum linearen Kommunikationsverlauf

hervorheben soll. An dieser Stelle sollen theoretische Überegungen zum Phänomen der Improvisation nur in dem Ausmaß berücksicht werden, wie sie zum Verständnis der Thematik erforderlich erscheinen. Eine ausführliche Diskussion zur Theorie der Improvisation findet sich im nächsten Kapitel dieser Arbeit. Ergo konzentrieren sich die folgenden Ausführungen auf das spezifische Beziehungsgeschehen, in dem diese kollektive Form musikalischer Improvisation stattfindet. Der deutsche Musiker und Improvisationstheoretiker Christopher Dell spricht in diesem Zusammenhang von einem nicht-linearen Kausalnetzwerk und komplexen, offenen Systemen:

> „Die Komplexität von Situationszusammenhängen bricht die linearen Kausalbeziehungen auf, lässt sich nicht auf diese reduzieren. Alle Vektoren eines situativen Moments und das morphologische Kräftefeld seiner Teilnehmer ergeben ein feines Netz kausaler Korrelationen. Improvisation bewegt sich im nicht-linearen Kausalnetzwerk. In ihrer scheinbaren Unordnung unterläuft sie subtil gängige Verhaltensmuster und erzeugt komplexe, offene Systeme.“[20]

Die Abweichung des Kommunikationsverlaufs im Rahmen der kollektiven Improvisation von der Linearität des verbalen Diskurses bringt Dell auch im nachfolgenden Zitat zum Ausdruck, wenn er in Bezug auf die Kommunikationssituation der Improvisationsteilnehmer von einem kausalen Austausch unabhängiger Subjekte und der Bespielung eines gemeinsamen Wellenfeldes spricht:

> „Improvisierende Gruppen sind Ansammlungen von Wellen, die gemeinsam eine kohärente, aber nicht eine lineare Bewegung vollziehen. Das scheinbar Ungeordnete der Improvisation eröffnet zur herkömmlichen Betrachtungsweise als Kollision eine Alternative: der kausale Austausch unabhängiger Subjekte, welche für eine Phase des gemeinsamen Improvisierens ein gemeinsames Wellenfeld bespielen.“[21]

Ein weiteres Indiz auf die, ihrer Natur nach explizit vom lienaren, zielgerichteten Charakter der verbalen Kommunikation entgegengesetzten Bedingungen der kollektiven Improvisation liefert folgende Feststellung von Dell, anhand der neben dem, bereits im

[20] DELL, Christopher: Prinzip Improvisation; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002 (S.17,ff.)
[21] DELL 2002: 18

Individualbereich vieschichtigen Potential an unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten auch die Bedeutung des Faktors der Interaktion auf den Fortlauf des musikalischen Prozesses deutlich wird.

> „Wir können Improvisation als System von Handlungsweisen beschreiben, die nicht auf ein bestimmtes Ziel gerichtet sind, sondern multiple Zielpunkte ansteuern. Diese entwickeln sich aus der persönlichen Erfahrung und der Prozessierung und Filterung des Autobiographischen. Auch daraus, dass mehrere Improvisatoren beteiligt sind, erwachsen multiple Zielsetzungen.“[22]

In der Folge geht Dell genauer auf den Bewusstseinszustand des beteiligten Individuums ein, von dem dieser, durch zweigeteilte Aufmerksamkeit zwischen internen und externen Impulsen bestimmte, Prozess begleitet wird.

> „Dadurch, dass sich das improvisatorische Handeln der Beschreibung entzieht, findet es Platz an einem Ort des intuitiven Wissens, des reflexhaften Agierens. Es wird zu einem Wissen, das nicht um sich selbst weiß. Das Selbstbewusstsein, das diese kognitive Fähigkeit begleitet, bewegt sich im Handeln selbst konstant zwischen Verdopplung (also innerer Operation der Reflexion) und Kommunikation (also veräußernder Produktion).“[23]

Ohne auf das im Diskurs notwendige Regelwerk angewiesen zu sein, das u.a. die Reihenfolge der Artikulationsakte strukturiert, finden sich die Beteiligten im Kontext der Improvisationssituation in einem weitgehend deregulierten Prozess wieder, dem grundlegend andere Kommunikationsbedingungen zugrunde liegen als etwa dem verbalen Sprechablauf:

> „Statt das Denken in einem rationalen Handeln zu organisieren, führt die Improvisation den Diskurs dem deregulierten Prozess zu. Dieser stellt sich als hybrid wuchernd, als pluralistisch im emphatischen Sinne dar.“[24]

[22] DELL 2002: 47
[23] DELL 2002: 46
[24] DELL 2002: 49

Wie Dell weiter ausführt, begründet sich die Vielzahl der Handlungsmöglichkeiten in der Improvisationssituation aus der darin implizierten Unklarheit der zu verfolgenden Ziele und der fehlenden bzw. nur ansatzweise vorhandenen Kontrolle des Bewusstseins über die getätigten Aktionen, die er von einer Art kollektiven Gedächtnis als nonverbaler Rückstand des Diskurses beeinflusst sieht:

> „Dieser Habitus existiert jenseits des Diskurses in einem polymorphen, transgressiven Handlungsnetz. Er bezieht seine Vitalität daraus, dass er um sein Wissen nicht weiß, das heißt, er erfindet sich immer neu; vermittels eines aktiven, praktischen und unbewussten Prozesses, und nicht ohne auf ursprüngliche, dem kollektiven Gedächtnis eigene Strategien zurückzugreifen. Dieses Gedächtnis ist das des nonverbalen Restes des Diskurses.“[25]

Er geht weiter auf den Begriff des Habitus ein, der immer wieder hernagezogen wird, um sich dem Phänomen der Improvisationstätigkeit anzunähern. Dieser kann kulturell tradiert oder in Form von internalisiertem Wissen, also in den Körper übergegangenen Handlungsweisen, abgerufen werden, wobei diese im Kontext der Gruppenimprovisation in einem steten Rückbezug auf die Artikulationen der restlichen Teilnehmer ausgerichtet sein sollten:

> „Es ist falsch zu glauben, weil es sich um einen Habitus handelt, um eine Gewöhnung sozusagen, sei dieser nicht veränderlich. Der Ort der Autobiographie ist nur insofern fest, als dass er sich in uns befindet und unsere Identität erzeugt. Sein zweites Konstituierendes ist allerdings der Andere, der Gegenüber, die soziale Gemeinschaft. In der Kommunikation verorten wir und und unseren Habitus immer neu.“[26]

Wie Dell weiter ausführt, ergibt sich aus der Doppelfunktion der teilnehmenden Akteure als Gestalter und Teil des Gestalteten selbst eine besondere Form der Synchronizität, die in ihrer Paradoxität vom klar strukturierten, linearen Kommunikationsverlauf abweicht:

> „Der Begriff Habitus kann erklären, warum viele der improvisatorischen Prozesse nicht bewusst ablaufen, vielmehr auf erworbene, antrainierte Fähigkeiten rekurrieren, die im entscheidenden Moment abgerufen werden

[25] DELL 2002: 50
[26] DELL 2002: 51

> können. Es ist jedoch nicht nur dieses Abrufen allein, es vollzieht sich vor allem ein der Situation adäquates Handeln, wobei – und das ist das Paradox der Improvisation – die Situation zugleich auch selbst mitgestaltet wird. Dass heißt, wir versuchen in der Improvisation dem eigenen Produkt (nämlich dem aus der Situation resultierenden) gerecht zu werden und es gleichzeitig mitzugestalten.“[27]

Aufgrund der Synchronizität des Handelns im Kontext der kollektiven Improvisation ergibt sich eine Situation, in der die klare Trennung der Rezipienten- und Kommunikatorrolle zur Aufhebung kommt, das lineare Kommunikationsmodell kann in diesem Augenblick nicht mehr zur Anwendung kommen, wie Dell bemerkt:

> „Improvisation als Sozialtechnologie trägt der Tatsache Rechnung, dass soziale Beziehungssysteme nicht im trivial operiernden Mechanismus von klaren Unterscheidbarkeiten, von input und output operieren, sondern sich im Modus der Nichtlinearität bewegen. Sie können sich nicht nur selbst überraschen, sie bedürfen auch der Selbstüberraschung.“[28]

Die Improvisation im Kollektiv erfordert also in diesem Zusammenhang eine Synchronisierung der individuellen Strategien und Praktiken mit den Anforderungen und Beiträgen der Gruppe, wie von Dell in weiterer Folge hervorgehoben wird:

> „Die Improvisatoren bringen also ihr Wissen in die Situation mit ein, lassen sich aber nicht darauf festlegen. Sie gehen damit das improvisatorische Spiel ein, das sich dem Unbestimmten, dem Inkommensurablen, der Doppelmöglichkeit öffnet. […] Improvisatoren operieren nicht nur im Modus der Produktion von Mikrodiversität: Sie müssen innerhalb des improvisatorischen Handelns auch auf die von anderen erzeugten Diversitäten reagieren und diese mit ihren eigenen Praktiken strukturiert koppeln.“[29]

Bei dem eben erörterten Versuch der einzelnen Teilnehmer, ihre jeweiligen Strategien und augenblicklichen Praktiken grundsätzlich auf jene der jeweils Anderen abzustimmen, kann es zu den, im folgenden von Dell skizzierten Ergebnissen kommen:

---

[27] DELL 2002: 51
[28] DELL 2002: 53
[29] DELL 2002: 53,ff.

> „1. Im Falle des Konsens emergiert eine gegenseitige Bestätigung der mitgeteilten Wirklichkeitskonstruktion.
> 2. Im Moment der Nichtübereinstimmung wird das Finden und Erzeugen neuer Übereinkünfte eröffnet.“[30]

In Entsprechung zum verbalen Diskurs stellt eine Dissonanz aber nicht das Scheitern des Kommunikationsprozesses dar, sondern markiert vielmehr den Ausgangspunkt für neue Ansatzmöglichkeiten und wird von Dell regelrecht als kommunikativer Bestandteil des Improvisationsgeschehens angesehen:

> „Dabei ist der Konflikt nicht Ende der Situation, Zeit für Rückzug, sondern als Beweggrund für die Suche nach weiteren Anschlussmöglichkeiten in der Improvisation selbst gedeutet. Die operative Kopplung der Praktiken erlaubt dabei den negativen Moment als Motivation und Energie zu nutzen: Die Irritation ist als kommunikatives Element in die Improvisation eingebaut und kann amplifizierend wirken.“[31]

Eine nähere Ausführung zu der Notwendigkeit von Dissonanzen und musikalisch artikulierter Kritik an den Beiträgen der restlichen Teilnehmer nimmt Dell anhand der folgenden Ausführungen vor, in denen kritische Reaktionen auf den Improvisationsverlauf als unabdingbarer Beitrag für dessen Fortbestand bezeichnet werden:

> „In der Improvisation wird affirmativ-praktische Kritik an den Regeln geübt, die sie selbst erzeugt hat. Improvisation ist permanentes Hinterfragen auf praktische Relevanz hin, auf Tauglichkeit der Strukturen und Strategien hin. Ohne unablässige *Selbstkritik* zerfällt das vitale, innovative Element des improvisatorischen Handelns. Die theoretische Lücke zwischen Praxis und Struktur wird durch die Praxis selbst überwunden.“[32]

Wobei es anzumerken gilt, dass sich der Begriff der Kritik im Kontext der freien Improvisation weniger auf inhaltliche Kriterien als auf Kohärenz in Bezug auf

---

[30] DELL 2002: 55
[31] ebd.
[32] DELL 2002: 56

dynamische Abstimmmungen beziehen kann, da sich die Zielgerichtetheit im Kontext dieser musikalischen Methode auf das Aufrechterhalten des Zeitflusses, das Verharren im Moment konzentriert:

> „Das Gelingen des Gruppenprozesses, das Funktionieren der Improvisation, ist immer sicher gestellt, solange wir uns im *flow* befinden. Im flow gibt es keine Fehler in engeren Sinne. Handlungen und deren Produkte entfalten ihre Wirksamkeit und Bedeutung im Prozess selbst. […] Das Gelingen des Handelns ist nicht dem handelnden Subjekt allein zuzuschreiben, sondern dem *flow* des Geschehens."[33]

Dieser, für die grundlegende Synchronizität der Improvisationssituation ausschlaggebende, unaufhörliche Fluss der Handlungen und Impulse macht eine klar strukturierte Aufteilung und Unterscheidung von handelndem und reflektierendem Individuum ebenso unmöglich wie den Gebrauch von begrifflich festgelegten Bedutungszuschreibungen, die eine entsprechende Rekontextualisierungsphase erforderlich machen würden. Dell betont in diesem Zusammenhang den metaphorischen Charakter der verwenderten Bedeutungsmuster im musikalischen Improvisationsprozess:

> „Das transitorische Wesen des improvisatorischen Augenblicks gibt uns eine Ahnung von der Mehrdimensionalität der Zeit in ihrer Gleichzeitigkeit von Jetzt, Vorher und Nachher. Diese Gleichzeitigkeit ruft eine zeitliche Verschiebung, Differenz hervor, durch die jeder Augenblick bereits in den nächsten übergeht und so fort. Die Transformation findet mit Hilfe von Grenzbewegungen, von Metaphorisierungen statt."[34]

Mit der Unschärfe der Artikulations- und Interpretationsmuster in diesem Kontext erhöht sich seiner Ansicht nach aber auch die Anzahl der entsprechenden Reaktionsmöglichkeiten, wie aus folgender Äußerung hervorgeht:

> „Mit einer Art peripherem Blick nähern wir uns der Situation, und dieser Blick ist sowohl klar als auch unscharf. Klar müssen wir sehen, um die Handlung präzise und wirkungsvoll ausführen zu können; unscharf muss

[33] DELL 2002: 67,ff.
[34] DELL 2002: 57

> unser Blick sein, um die Situation in allen Potenzialen wahrmehmen zu können.“[35]

Als Beleg für den maßgeblichen Stellenwert der kommunikativen Aspekte im Kontext der kollektiven Improvisation kann die nachfolgende Feststellung von Dell angesehen werden, in deren Rahmen er in weiterer Folge auch auf sein Legitimationsverständnis des Intersubjektivitätsanspruchs innerhalb dieser Kommunikationssituation zu sprechen kömmt:

> „Improvisatorische Situationen bestehen nicht allein aus den an ihr beteiligten Individuen und Materialien. Erst vermittels der *Beziehungen* zwischen ihnen erhalten sie ihren Sinn und ihre Wirksamkeit. […] Erst im Zusammenhang der Positionen ergibt sich die Topographie des improvisatorischen Handelns. Diese wird durch die Auseinandersetzung und den kommunikativen Diskurs […] bestimmt und ausgeleuchtet. Hierin äußert sich das demokratische Wesen, die intersubjektive Freiheit der Improvisation. Der Prozess der Interaktion unterzieht jedes Objekt, jede Praktik einer Kontextualisierung, die der Praxis ihre Bedeutung zumisst.“[36]

An dieser Stelle soll kurz der bereits angeklungene Intersubjektivitätsentwurf von Dell thematisiert werden, der sich seiner Einschätzung zufolge aus der Antizipationshaltung an den spontanen Artikualtionen des jeweils Anderen konstituiert:

> „Gerade die Unbestimmbarkeit der Situationsbedingtheit von Improvisation erzeugt die Verschiebungen eines spontanen Sinnentwurfs. Dabei ist die Re-Semantisierung von verbaler wie nonverbaler Kommunikation vom Körperlichen aus zu denken und wird erst sinnvoll im sozialen Kontext. Intersubjektivität kann nur sichergestellt werden, wenn auch der Andere an der Spontaneität nicht nur partizipieren, sondern sie auch antizipatorisch mitentwerfen kann.“[37]

Von einer dergestalt konziperten Intersubjektivität hängt für Dell in weiterer Folge auch das Gelingen des Improvisationsprozesses ab, der sich ja weniger an bestimmten

[35] DELL 2002: 57
[36] DELL 2002: 58
[37] DELL 2002: 144

inhaltlichen oder formalen Richtwerten orientiert, sondern die soziale Zielsetzung des transindividuellen, kreativen Ausdrucks verfolgt:

> „Da das improvisatorische Spiel nicht auf einen höheren Sinn, auf ein *telos* hin ausgerichtet ist, müssen wir Verantwortung für unser Handeln nicht in Bezug auf den Erfolg oder Misserfolg übernehmen, sondern: Unsere Verantwortung liegt in der Initiative zur Teilhabe. Ist das improvisatorische Produkt transindividuell, ist es bereits erfolgreich und sinnvoll aus sich selbst heraus. […] Indem ich nicht allein, sondern über mich hinaus gehend in der Begegnung, in der Gemeinschaft ein Produkt erarbeite und darstelle, das auf kein Ziel gerichtet ist, nähere ich mich dem Gelingen des Improvisatorischen.“[38]

Gerade der Aspekt der Antizipation des Einzelnen in Form einer, mit den jeweiligen Ausrichtungen der restlichen Teilnehmer in Einklang gebrachten, aber dennoch ungebrochen vorhandenen Individualität stellt für Dell eine unabdingbare Voraussetzung für den kommunikativen Charakter kollektiver Improvisation dar, wie aus der folgenden Anmerkung deutlich hervorgeht:

> „In diesem Sinne ist Improvisation das, was den Einzelnen in seinem Handeln besonders macht und was er in den Raum und Diskurs einer Gemeinschaft einbringen kann. Improvisation schützt die Individualität, indem sie diese akzeptiert und affirmativ einbezieht, mehr noch: Individualität ist Konstituierendes von Improvisation. Gleichzeitig macht sie verletzlich, in der Form, dass sie ihr Handeln der Kritik der Gruppe aussetzt und aussetzen muss. Sonst würde sie ihren darstellenden, kommunikativen und transversalen Charakter einbüßen.“[39]

Den Inhalt dieser von Dell attestierten Kommunikation stellt dabei die Verständigung über die jeweils angestrebten, formalen Strukturen und deren Hinterfragung, Erweiterung, Ausdehung, Abwandlung und Infragestellung dar. In diesem Sinne handelt es sich um einen permantenten Diskurs über die Regeln und den Verlauf des zeitgleich ausgeführten, musikalischen Improvisationsprozesses, wobei dieser explizit von der Ausreizung der gegebenen und augenblicklichen Strukturen lebt, wie Dell anmerkt:

---

[38] DELL 2002: 68
[39] DELL 2002: 62

> „Das strategische Denken und Handeln bewegt sich zwischen den Regeln und Strukturen der Situation, ständig auf der Suche nach Potenzial. Es spielt mit allen Möglichkeiten, die die tradierten Regeln bieten. Das Besondere an der Improvisation ist hierbei, dass – weil Improvisation auf Kommunikation sich aufbaut – im kommunikativen Miteinander die Regeln und Strukturen im Laufe der *Situationszeit* im Einverständnis mit den Anderen verändert werden können.“[40]

Es wird also deutlich, dass sich während dem gesamten Verlauf der kollektiven Improvisation ein komplexer kommunikativer Austausch über die konstituierenden und gestalterischen Regeln des Zusammenspiels erstreckt, die von den teilnehmenden Akteuren explizit einer umfassenden Auslotung ihrer Interpretationsmöglichkeiten unterzogen werden, wobei ihnen zur selben Zeit sowohl eine profunde Kenntnis der vereinbarten Strukturen als auch entsprechende Umgehungsmöglichkeiten geläufig sein sollen.

> „Die der Konstellation vorgegebenen Strukturen konstituieren als *implizite Prinzipien* die Voraussetzungen für die Situationen und bilden ein Repertoire von Handlungsstrukturen. In deren Umdeutung entstehen Toleranzspielräume, in denen mit den Strukturen gespielt werden kann. […] Die Qualität der Strategie ist von den Spielfähigkeiten, vom Spielwissen der Mitspieler abhängig. Diese Qualität beinhaltet, sowohl die Voraussetzungen als auch die Regeln sowie ihre Substitutsoptionen zu kennen und zu *er*kennen.“[41]

Im Anschluss führt Dell die dynamische Funktionsweise des Improvisationsprozesses, wie er sich ähnlich auch im Diskursverlauf der verbalen Kommunikation ereignet vor Augen und betont erneut die Doppelfunktion der einzelnen Beiträge als sowohl inhaltlich als auch formal relevante Artikulationen und die Aufrechterhaltung des gegenwärtigen Moments unter gleichzeitiger Rückbeziehung auf bereits Geschehenes und noch zu Gestaltendes:

> „Wenn ich eine musikalische Phrase spiele, einen Vorschlag in einer Diskussion äußere, so wird sie im Gesamtzusammenhang als Produkt wiederum abhängig von der Gruppe wahrgenommen. Die Gruppe verhält

[40] DELL 2002: 59
[41] ebd.

> sich im weiteren Verlauf dazu. Gleichzeitig ist die Beschaffenheit der Phrase, des Vorschlags konstituierend für den Fortgang des Spiels, der Diskussion. Somit ist der praktische Augenblick immer an die Zeitlichkeit gebunden. In dem Erkennen und Nutzen des Augenblicks liegt die Stärke, die Wirksamkeit der Improvisation.“[42]

Wobei sich die einzelnen Teilnehmer zu jedem Zeitpunkt simultan in der Rolle des Kommunikators und Rezipienten befinden, also sowohl aktiv an der praktischen Gestaltung des musikalischen Ablaufs beteiligt sind, als auch im Rahmen ihrer passiven Tätigkeit das Geschehen – in Bezug auf den Gesamtzusammenhang und den individuellen Beitrag – reflektierend beobachten, was von Dell folgendermaßen formuliert wird:

> „Wir können und wollen nicht trennen zwischen einem aktiven oder passiven Handeln, Handeln sollte vielmehr als Verflechtung beider Komponenten gedacht werden. Improvisation sieht Handeln nicht allein im aktivischen Ausführen, sondern auch im Interagieren, im tendenziell passivischem Zugegensein jedes Teilnehmenden.“[43]

Die im Rahmen der vorangegangenen Erörterungen zur spezifischen Kommunikationssituation im Kontext der kollektiven Improvisation in der Musik lassen sich mit einem weiteren Zitat von Dell recht genau auf einen Punkt bringen, das sich sowohl auf den Aspekt der Synchronizität als auch jenen der interaktiven Qualität in diesem Zusammenhang bezieht:

> „Aus dem praktischen Diskurs, aus der realzeitlichen Kommunikation und ihrer Fähigkeit, den Gemeinsinn zu gestalten und zu deuten, kurz: zu bespielen, erhält Improvisation ihre interaktive, soziale Kraft. “[44]

Dabei speist sich der Handlungsrahmen der beteiligten Akteure eben nicht nur aus dem jeweiligen Kontinuum der persönlichen Erfahrungen, also dem autobiograpischen Material, sondern aufgrund des dialoghaften Charakters der Kollektiv-Improvisation

[42] DELL 2002: 67
[43] DELL 2002: 68
[44] DELL 2002: 160

ebenso und unvermeidlich aus dem jeweiligen kulturellen Bezugsrahmen des Individuums:

> „Die Improvisation ist lernfähig, denn sie verhält sich nie gleich, ist nicht dogmatisch. […] In dieser Organisation des Handelns geht es darum, intersubjektive Allianzen zu bilden und autobiographische Elemente und Potenziale der Gemeinschaft einzufordern, diese zu ordnen und zu nutzen, kurz: Ziel ist die Organisation der Handlung im Bezug auf ihre *Performanz*. Diese Performanz besteht nicht nur aus größtmöglicher Effizienz, sondern trägt in ihrem dialogischen Rahmen auch kulturellen Charakter.“[45]

Wie Dell weiter ausführt, kommen die Entscheidungen des Einzelnen im Kontext der Improvisationssituation nicht ausschließlich aufgrund von rationalen Überlegungen zustande, sondern werden zu einem bedeutenden Ausmaß von einem, aus dem Aspekt der Performanz heraus entstehenden, durch die Praxis generierten Urteilsfähigkeit bestimmt, welche erst im Dialogfeld der Gruppe entsteht:

> „Das improvisierende Subjekt ist also weder ein sich unterwerfendes Ich, noch ein Individuum, das sich […] in vollem Bewusstsein für diese oder jene Option entscheidet, wiewohl es im Spielverlauf durchaus Entscheidungen trifft. Diese sind jedoch nicht rein rational strukturiert, stattdessen mit einem praktischen Urteilssinn verbunden, der sich im sozialen Raum der Gruppe herausbildet.“[46]

Ein ganz zentraler Bestandteil dieses Urteilsvermögens ist, neben Aspekten der Intensität, die Auslotung der temporären Dimension und die Verortung des Selbst in dem komplexen Geflecht des Dialograumes, in Ab- und Übereinstimmung mit den weiteren Beteiligten, welche in Korrelation mit der Anzahl der Mitwirkenden an Komplexität zunimmt:

> „Das heißt, wir entwickeln im improvisatorischen Umgang miteinander ein Gespür für Zeit, ihre Intervalle und Intensitäten, für den *flow*. Dieses Gefühl gibt uns Orientierungsoptionen in einem komplexen Bündel von Handlungen, zu dem es im improvisierenden Raum kommt. Wir verorten uns körperlich-geistig in der komplexen Struktur des improvisatorischen

[45] DELL 2002: 63
[46] DELL 2002: 65

> Feldes. […] Je komplexer also eine Situation wird, je mehr Wissen und je mehr Teilnehmer am improvisatorischen Handeln beteiligt sind, desto wichtiger wird das Gespür des Einzelnen für die günstige Gelegenheit, nach der er sein Handeln ausrichten kann.“[47]

Anhand der obigen Ausführungen wurde versucht, die spezifische Kommunikationssituation im Kontext der Kollektiv-Improvisation zu erörtern, welche zu einem ganz entscheidenden Grad durch die Synchronizität der Ereignisse geprägt ist. Sämtliche Beteiligten agieren also gleichzeitig als Kommunikatoren und Rezipienten, die individuelle Artikulation wird unweigerlich auch als Bestandteil des Gesamtzusammenklangs der dialogischen Bemühungen wahrgenommen. Damit befindet sich der Akteur an einer Schnittstelle zwischen der Wahrnehmung der individuellen Körperlichkeit und dem sozialen Raum der exoterischen Einflüsse, wie von Dell hervorgehoben wird:

> „Wir beobachten uns selbst im Machen. Dies ist nur durch die Schnittstelle des Körperlich-Unterbewussten möglich. Das Bewusstsein für die Exteriorität von Realem wird mit dem Ort der eigenen Erfahrung im Körperlichen verknüpft. Dabei wirken die Körpersysteme als Operationsnetze, die zum einen ihre Grenzen und Ränder definieren, um sich in der Differenz zur Umgebung zu konstituieren, und zum anderen Verbindungen und Beziehungen zu weiteren Systemen knüpfen zu können.“[48]

Aus den vorangegangenen Ausführungen konnten bereits einige interessante Berührungspunkte mit dem Konzept der idealen Sprechsituation von Habermas abgeleitet werden, die ja auch sehr stark von der Frage nach den Machtverhältnissen und der Teilhabe an Kommunikation geprägt ist. Die Verknüpfung dieser beiden Aspekte folgt im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit. Zuvor soll aber versucht werden, eine im Rahmen dieser Untersuchung nützliche Bestimmung des Kulturbegriffs zu leisten.

[47] DELL 2002: 66
[48] DELL 2002: 146

1.4 Kultur

Da die bisher auseinandergesetzte Kommunikationssituation in weiterer Folge auch auf den Bereich der interkulturellen Kommunikation angewendet werden soll, bedarf es vorerst einer kurzen Beschäftigung mit dem Begriff der Kultur. Dabei wird einleitend versucht, verschiedene, allgemein gehaltene Definitionsversuche zu diskutieren um im Anschluss daran auf die konkrete Bedeutung des Begriffs im kommunikationswissenschaftlichen Kontext einzugehen.

Zunächst soll festgehalten werden, dass sich Kultur, so sie denn beschreibbar gemacht werden soll, aus ganz bestimmten, wahrnembaren Erkennungsmustern zusammensetzen muss. Dazu sind sämtliche Formen von Verhaltensäußerungen zu zählen, denen eine bestimmte, in ihrer Verfestigung als tradiert zu bezeichnende, Handlungspraxis oder eine korrespondierende innere Einstellung zugrunde liegt. Mit anderen Worten, ein bestimmtes Verhalten wird dann dem Aspekt der Kultur zugeordnet, wenn es wiederholt stattfindet und sich dementsprechend verfestigt hat, in seiner Konsequenz in gewisser Weise zur Gewohnheit geworden ist. Überlegungen, die sich in Pierre Bourdiens Konzept des Habitus widerspiegeln, das von Matoba und Scheible[49] dazu herangezogen wird, sich der kollektiven Programmierung der kulturellen Kognition anzunähern:

> „Bestimmte Daseinszustände erzeugen einen Habitus, ein System permanenter und übertragbarer Dispositionen. Ein Habitus […] dient als Basis für Praktiken und Vorstellungen […], die sich ohne eigentlichen Dirigenten orchestrieren lassen.“[50]

Matoba und Scheible heben in der Folge den kollektiven Aspekt von Kultur hervor und betonen die sozialen Einflussfaktoren bei der Konstituierung von Gewohnheiten:

---

[49] MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007; Internet: International Society for Diversity Management, Website: www.idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (11.03.2009, 21:13)

[50] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 3

> „Kultur ist immer ein kollektives Phänomen, da man sie zumindest teilweise mit Menschen teilt, die im selben sozialen Umfeld leben oder lebten.“[51]

Das würde bedeuten, dass der Begriff der Kultur nicht auf die verinnerlichten und praktischen Gewohnheiten einer einzelnen Person anzuwenden ist, sondern immer nur im Kontext einer sozialen Gemeinschaft Gültigkeit erlangt. Demnach kann erst im kollektiven Konsens über bestimmte Verhaltensweisen und korrespondierenden Anzeichen innerer Einstellungen von einem kulturellen Merkmal gesprochen werden. Matoba und Scheible kommen weiters zu folgendem Abgrenzungsversuch:

> „Kultur, die nicht ererbt sondern erlernt ist, leitet sich aus unserem sozialen Umfeld ab, nicht aus unseren Genen. Kultur lässt sich einerseits von der menschlichen Natur abgrenzen, andererseits von der Persönlichkeit eines Individuums.“[52]

Auch bei Habermas findet sich der Kulturbegriff eingebettet in den Kontext der Gemeinschaft bzw. stellt er für ihn sogar ganz explizit die Quelle der kollektiv zugänglichen Interpretationsmuster einer Gesellschaft dar, wie aus der folgenden Formulierung hervorgeht:

> „Kultur nenne ich den Wissensvorrat, aus dem sich Kommunikationsteilnehmer, indem sie sich über etwas in der Welt verständigen, mit Interpretationen versorgen. Gesellschaft nenne ich die legitimen Ordnungen, über die die Kommunikationsteilnehmer ihre Zugehörigkeit zu sozialen Gruppen regeln und damit Solidarität sichern.“[53]

---

[51] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 3
[52] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 4
[53] HABERMAS, Jürgen: zit. nach: MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.4); Internet: International Society for Diversity Management, Website: www.idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (11.03.2009, 21:13)
[53] ebd.

Hier wird bereits die enge Verknüpfung zwischen Kultur und Kommunikation hervorgehoben. Dass es sich bei Kultur um ein kollektives Phänomen handelt, setzt voraus, dass zwischen den einzelnen Mitgliedern einer Gemeinschaft einen Austauschprozess stattfindet, mittels dessen es erst zur Konstituierung eines kulturellen Habitus im Verhalten einer Person aus dieser Gruppe kommt. Damit schließt sich nach Habermas auch der Kreis zwischen diesen drei, voneinander abhängigen und sich gegenseitig bedingenden Teilaspekten ein und desselben Systems:

> „Die zum Netz kommunikativer Alltagspraxis verwobenen Interaktionen bilden das Medium, durch das sich Kultur, Gesellschaft und Person reproduzieren.“[54]

Da ein Definitionsversuch im Rahmen dieser Arbeit bei weitem nicht die Gesamtheit der komplexen Bedeutungsebenen und interpretativen Auslegungsmöglichkeiten des Kulturbegriffes abdecken kann, erscheint es sinnvoll, in der Folge jenen immer noch äußerst umfangreichen Bereich näher zu beleuchten, in dem es zu konkreten Berührungen mit dem Forschungsspektrum der Kommunikationswissenschaft kommt.

[54] HABERMAS, Jürgen: zit. nach: MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.4); Internet: International Society for Diversity Management, Website: www.idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (11.03.2009, 21:13)

1.5 Kultur im Kontext der Kommunikationswissenschaft

Anhand der folgenden Seiten soll eine Annäherung an die Bedeutung des Kulturbegriffes im kommunikationswissenschaftlichen Zusammenhang geleistet werden. Für eine einleitende Erörterung wird ein Modell des Kommunikationswissenschafters und Jazz-Gitarristen Rudi Renger verwendet, der zwischen drei unterschiedlichen Untersuchungsebenen des Kulturbegriffes unterscheidet:[55]

1. Kultur als Code

In diesem Zusammenhang wird das System von Meinungen, Werten und Idealbildern einer Überprüfung unterzogen. Dabei wird Renger zu Folge das Fixierte und Geordnete des Kulturbegriffes hervorgehoben und auf das System kognitiver und moralischer Zwänge abgezielt, die in einem bestimmten Wertesystem repräsentiert sind.

2. Kultur als „Gespräch" (Diskurs)

Im Mittelpunkt stehen Repräsentationsmuster von Lebenserfahrungen in Bezug auf Arbeit, Spiel und Kult, die Aufschluss über Dynamik und Kreativität einer Kultur geben sollen.

3. Kultur als Gemeinschaft

Untersucht werden humane Gruppen, deren Grundlage eine gemeinsam erfahrene Identität darstellt.

Auch für den Bereich von Kultur als Form kreativen Ausdrucks unterscheidet Renger zwischen drei Aspekten:

---

[55] RENGER, Rudi: Der Kultur auf der Spur; In: LUGER, Kurt / RENGER, Rudi (Hrsg.): Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien. Neue Aspekte in Kunst- und Kommunikationswissenschaft; Wien / St. Johann im Pongau: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1994 (S.69,ff.)

1. Kultur als ideale Bestimmung

Dieser Ansatz betrachtet Menschen und Werke als Ausdruck bestimmter zeitloser Werte.

2. Kultur als dokumentarische Bestimmung

Künstlerische und kulturelle Werke werden als Dokumentation menschlichen Denkens und menschlicher Erfahrung angesehen, die von Rezipienten wie Journalisten, Kritikern, Philosophen etc. interpretiert werden.

3. Kultur als gesellschaftliche Bestimmung

Im Zentrum steht Kultur als Beschreibung einer bestimmten Lebensweise, die sich aus Werten zusammensetzt, welche durch alltägliches Verhalten, Kunst und Erziehung sowie Institutionen repräsentiert werden.

> „Die Kultur liefert uns die Symbole und die Kontexte, womit wir Informationen über uns selbst und andere mitteilen können. Diese Fähigkeit, über sich selbst zu kommunizieren, hat Gruppen die Möglichkeit gegeben, sich in ihrer eigenen Kultur zu behaupten und dort zu überleben, genauso wie sie auf dieser Basis mit anderen Kulturen in Kontakt treten.“[56]

Unter Bezugnahme auf die Theorie des symbolischen Interaktionismus kann Kultur als Referenzsystem für kommunikatives Handeln betrachtet werden.[57] Aus der kulturellen Verankerung von Zeichen und Symbolen als wichtigste Mittel der Kommunikation ergibt sich automatisch ein erhöhter Schwierigkeitsgrad für das Gelingen des interkulturellen Kommunizierens, wobei die historisch gewachsenen Bedeutungen und Werte einer bestimmten sozialen Gruppe bzw. Klasse einem ständigen Transformationsprozess ausgesetzt sind. Auf den Aspekt der Kommunikation umgelegt handelt es sich demnach um Orientierungshilfen zur Existenzbewältigung, Traditionen und Praktiken zur Herstellung und zum Ausdruck von Verständigung.[58] Neben der vordergründigen Ebene der sprachlichen Codes stellen die nonverbalen Formen und Ausdrucksmittel

[56] RENGER 1994: 69,ff.
[57] BLUMER, Herbert: Symbolic Interactionism. Perspective and Method; Englewood Cliffs 1969
[58] LUGER, Kurt : Interkulturelle Kommunikation und kulturelle Identität im globalen Zeitalter; In: SIEGERT, Gabriele / RENGER, Rudi (Hrsg.): Kommunikationswelten. Wissenschaftliche Perspektiven zur Medien- und Informationsgesellschaft; Innsbruck 1999 (317-345)

interpersonaler Kommunikation eine verdeckte Dimension und einen erweiterten Zeichenvorrat dar. Dazu zählt etwa die kulturspezifische Wahrnehmung von Raum und Zeit, Haltung, Bewegung, Gestik, Mimik, Berührungen, Kleidung oder Geruch. Weiters müssen jeweils spezifische Ausprägungsformen einer Kultur (maskulin/feminin, individualistisch/kollektivistisch etc.) sowie die Existenz von, explizite verbale Codes generierende *low context-cultures* und *high context-cultures* berücksichtigt werden, in denen die Bedeutung der Botschaft über den verbalen Text hinausreicht und oft nur mit entsprechendem Hintergrundwissen zu entschlüsseln ist.[59]

Grundsätzlich kann wohl auch von der Annahme ausgegangen werden, dass es sich bei der Musik um eine Kommunikationsform handelt, deren implizierte Bedeutung sich in ihrer Gesamtheit erst durch die Fähigkeit zur Kontextualisierung des Gehörten erschließt. Zu dieser Folgerung kommen auch Parncutt und Kessler im Rahmen ihrer Definition, die Musik beschreibt als

> „Folge von Schallereignissen, deren Bedeutung nicht lexikalisch ist und von ihren Kombinationen und kulturellen Kontexten abhängt.“[60]

Zwar unterliegt das Hören fremder Musik keiner so expliziten Einschränkung des Verstehens, wie es etwa bei der verbalen Verständigung im Bereich der Sprache der Fall ist – Musik kann auch ohne konkrete Kenntnis über Entstehungskontext und kommunikative Absicht der Interpreten als solche wahrgenommen werden – über die intendierten Bedeutungsebenen können jedoch nur Vermutungen angestellt werden. Innerhalb eines bestimmten kulturellen Systems gültige Bedeutungszuschreibungen, wie etwa die im Kontext der europäischen Musik üblichen Interpretationen von Moll und Dur als Ausdruck von Trauer bzw. Freude, besitzen für Außenstehende keineswegs

---

[59] siehe dazu u.a.: HOFSTEDE, Geert: Culture and Organizations. Software of the Mind; London 1991; In: Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hrsg.): Medienbericht IV.; Bericht zur Situation der Massenmedien in Österreich, Wien 1993; GANSINGER, Martin: Soziale Artikulation im US-HipHop. Kommunikationsstruktur einer sozialen Minderheit; VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2008

[60] PARNCUTT, Richard / KESSLER, Annekatrin: Musik als virtuelle Person; 2006; Internet: Universität Graz, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Website: www.gewi-uni.graz.at, Link: http://www-gewi.uni-graz.at/staff/parncutt/publications/PaKe06_virtuellePerson.pdf (08.03.2009, 11:31)

Gültigkeit, genauso wenig wie jene Auslegung, die von ähnlichen Bedeutungszusammenhängen für den rhythmischen Aspekt des Tempos ausgeht. Sehr deutlich wird die keineswegs universal verständliche, inhaltliche Ausrichtung und Intention eines Musikstücks im Fall einer Anekdote des Musikwissenschafters Gerhard Kubik, der sich an das Gastspiel eines klassischen Streichorchesters auf afrikanischem Boden erinnert, bei dem das Publikum die hoch-dramatischen Pizzicato-Passagen als humorvollsten Teil der Darbietung interpretierte. Derlei Missverständnisse sind im Verlauf der interkulturellen Kommunikation, in der zumeist das Wissen über die kulturellen Codes des Gegenübers nicht ausreichend vorhanden ist, keine Seltenheit. Im Folgenden soll genauer auf den Aspekt der Kommunikation im interkulturellen Kontext eingegangen werden, der ja auch integraler Bestandteil dieser Arbeit ist.

1.6 Interkulturelle Kommunikation

Als interkulturell werden nach Kurt Luger[61] all jene Beziehungen definiert, in denen die Akteure neben ihren eigenen auch andere Codes, Konventionen, Einstellungen und Verhaltensweisen anwenden, und durch das Überschreiten der Systemgrenze die kulturelle Systemhaftigkeit erfahren. Dabei findet dieses Überschreiten der Systemgrenzen in der Literatur und in den theoretischen Ansätzen erst etwa ab den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts eine adäquate Entsprechung. So ging z.B. Malinowski 1975 noch von universal gültigen Eigenschaften aus, die dem Menschen von Natur aus anhaften und im Rahmen der Sozialisierung lediglich von einer bestimmten Variante kultureller Ausprägung überformt werden.[62] Loenhoff zufolge lässt sich die mangelnde Berücksichtigung des Aspekts der interkulturellen Kommunikation in den theoretischen Grundlagen der dafür zuständigen Disziplinen auf einen ganz bestimmten Umstand zurückführen:

> „Die allermeisten der überlieferten sozial- und auch kulturtheoretischen Entwürfe sind im Prinzip *nicht* auf die Deskription und Analyse interkultureller Prozesse angelegt. Das hat damit zu tun, daß ihre Genese auf eigentümliche Weise mit dem Prozeß der Bildung von Nationalstaaten im 18. und 19. Jahrhundert zusammenfällt. So wie die zu dieser Zeit ebenfalls entstandenen Gesellschafts- und Handlungstheorien legen sie implizit die Annahme der Identität von Kultur, Volk und Territorium zugrunde. Korrelat dieser Vorstellung ist die These, daß sich Gesellschaften einschließlich ‚ihrer' Kulturen im wesentlichen aus sich selbst heraus und unabhängig voneinander entwickelt haben."[63]

Demnach würden sich die relevanten Disziplinen eher darauf beschränken, bestimmte Erkennungsmerkmale einer Kultur zu identifizieren als sich mit den, im Kontext des

---

[61] LUGER, Kurt: Interkulturelle Kommunikation und kulturelle Identität im globalen Zeitalter; In: SIEGERT, Gabriele / RENGER, Rudi (Hrsg.): Kommunikationswelten. Wissenschaftliche Perspektiven zur Medien- und Informationsgesellschaft; Innsbruck 1999 (317-345)

[62] MALINOWSKI, Bronislaw: Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975

[63] LOENHOFF, Jens: Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Vortrag in der Ringvorlesung „Wege der Kulturwissenschaft" im WS 2004/5 am 8. Dezember 2004 (S.3,ff.) Internet: Universität Mainz, Website: www.fask.uni-mainz.de, Link: http://www.fask.uni-mainz.de/inst/romanistik/ringvorlesung/vortrag_JL/Loenhoff_Ringvorlesung.pdf (14.07.2008, 14:13)

menschlichen Zusammenlebens zwangsläufig vorhandenen Berührungspunkten und Überschneidungen zu beschäftigen. Die Kategorisierung unterschiedlicher kultureller Entitäten erweist sich aber ohnehin als nicht ganz einfach, schon allein aufgrund der unleugbar in diesen Versuch mit einfleißenden Voraussetzungen, die der Forscher selbst mit einbringt. Eine Problematik, die von Kogge folgendermaßen zusammengefasst wird:

> „a) das Problem nach der prinzipiellen Erkennbarkeit fremder Kulturen
> b) das Problem der Universalität von Rationalitäts- und Geltungsansprüchen
> c) das Problem der praktischen Verständigung mit Angehörigen aus fremden Sprach- und Kulturgemeinschaften.“[64]

Eine objektive Annäherung an eine fremde Kultur ist demnach aufgrund der kulturellen Prädisposition des Forschenden kaum möglich. Die eigenen, subjektiven Voraussetzungen lassen sich auch im Forschungsprozess nicht einfach ausblenden und ermöglichen dadurch lediglich eine Annäherung aus einem spezifischen Blickwinkel heraus, der keinerlei objektive Gültigkeit für sich beanspruchen kann. Basierend auf dieser Ausgangssituation kommt es zwangsläufig vor allem zur (An-)Erkennung von Existenzformen und Verhaltensweisen, die der eigenen am ehesten entsprechen, weil davon stark abweichende Auslegungen aufgrund des kulturell geprägten Blickwinkels gar nicht als solche wahrgenommen oder klassifiziert werden. Loenhoff zählt zu diesen, für die Aktivität der Erforschung fremder Kulturen verfänglichen Erkennungsmerkmalen etwa auch die Interpretation des Selbst als zurechnungsfähiges und eigenverantwortliches Subjekt, wie sie im Kontext westlich geprägter Kultur anzutreffen ist.[65] In Hinsicht auf den Ansatz des Kulturrelativismus äußert Loenhoff Bedenken bezüglich der Unvereinbarkeit der Betonung von kultureller Differenz und einer damit einhergehenden Maxime der Unvergleichbarkeit einerseits und dem, dieser Überlegung konträr gegenüber liegenden Bemühen, auf interkultureller Ebene miteinander in eine kommunikative

[64] KOGGE, Werner: Die Grenze des Verstehens. Kultur - Differenz – Diskretion; Weilerswist: Velbrück Verlag 2002 (S.25)
[65] LOENHOFF 2004: 5

Beziehung zu treten.[66] So würde eine radikal kulturrelativistische Perspektive der interkulturellen Kommunikation jede Möglichkeit der Verständigung von vornherein absprechen. Für Loenhoff wäre es bei der Beschäftigung mit dem Phänomen der interkulturellen Kommunikation wichtig, „zwischen einer rein kognitiven oder dekriptiven Bewältigung von kultureller Differenz und einer auf die konkrete Handlungspraxis bezogenen Betrachtung zu unterscheiden.“[67] Denn, so Loenhoff weiter,

> „[T]atsächlich ist die Frage, wie und mit welchen Mitteln die unter konkretem Interaktions- und Handlungsdruck stehenden Akteure eine solche Differenz bewältigen und welche strukturbildenden Effekte dies wiederum für kulturelle Systeme hat...“[68]

Die Voraussetzung zur Bewältigung einer solchen Differenz ließe sich weiters als interkulturelle Kompetenz bezeichnen, eine Fähigkeit, die Thomas folgendermaßen beschreibt:

> „[…] den interkulturellen Handlungsprozess so (mit)gestalten zu können, dass Missverständnisse vermieden oder aufgeklärt werden können und gemeinsame Problemlösungen kreiert werden, die von den beteiligten Personen akzeptiert und produktiv genutzt werden können.“[69]

Dieser Herangehensweise liegt eine zutiefst praktisch orientierte Interpretation kultureller Genese und Reproduktion zugrunde, wie sie im Rahmen des *cultural turn* von Bordieu, Focault oder Geertz formuliert wurde.[70] Die Zuwendung hin zu praxeologischen Ansätzen basiert wiederum auf der Annahme der Inkorporiertheit des Wissens, die von Loenhoff wie folgt beschrieben wird:

> „Kultur und kulturelle Reproduktion wird in erster Linie als eine durch implizites und interpretatives Wissen und routinisierte Körpertechniken zusammengehaltene Praxis gesehen, als ein spezifisches Können und damit praktisches Verstehen im Sinne eines Sich-auf-etwas-Verstehen. Dabei konvergieren die verschiedenen praxeologischen Ansätze in ihrem

---

[66] LOENHOFF 2004: 7
[67] LOENHOFF 2004: 13
[68] ebd.
[69] THOMAS, Alexander: Interkulturelle Kompetenz. Grundlagen, Probleme und Konzepte; In: Erwägen, Wissen, Ethik; 1-2003; (S.141)
[70] siehe. dazu u.a.: GEERTZ, Clifford: The Interpretation of Cultures; New York: Basic Books 1973

> Verständnis von Kultur als einem Komplex aus einer Vielzahl solcher dezidiert körperbezogenen Praktiken.“[71]

Von entscheidender Bedeutung in Hinblick auf mögliche Rückschlüsse bezüglich eines kulturellen Gesamtkontexts stellen sich für ihn dabei auch Erkenntnisse über den Umgang mit materiellen Artefakten heraus, die er als notwendiges Gegenstück zu einer rein intellektualisierten Auseinandersetzung mit der Thematik ansieht:

> „Der Verweis auf die Inkorporiertheit des Wissens und die Performativität des Handelns will eine Gegenposition zur Entmaterialisierung des Handelns markieren. Dies schließt auch den Umgang mit materiellen Artefakten explizit ein, da diese Artefakte aufgrund ihrer zweckgerichteten Erzeugung Teilelemente und zugleich Ergebnisse kultureller Praxis sind...“[72]

Gleichzeitig hebt Loenhoff die Durchlässigkeit kultureller Systeme in Bezug auf Einflüsse von außerhalb hervor. Demzufolge kann im Rahmen der interkulturellen Kommunikation prinzipiell nicht von einem Aufeinandertreffen in sich geschlossener kultureller Entitäten ausgegangen werden.

> „Vielmehr greifen in modernen Gesellschaften Formen unterschiedlicher kultureller Orientierung in den je konkreten Praxen des Konsums, der Arbeit, der Intimbeziehungen oder des Umgangs mit Artefakten ineinander. Multikulturalität etwa erscheint nicht als mehr oder weniger problematisches Nebeneinander heterogener Sinnorientierungen, sondern als reflexive Überlagerung und Kombination von Praktiken, deren Folgen dann als Kreolisierung und Hybridisierung beschrieben werden.“[73]

Angesichts der politischen, technologischen und gesellschaftlichen Veränderungen gegen Ende des letzten Jahrhunderts haben sich die Bedingungen und Voraussetzungen interkultureller Kommunikation zweifellos drastisch verändert, wovon die einzelnen kulturellen Entitäten mit Sicherheit nicht unbeeinflusst bleiben können. Luger hebt vor allem die multikulturelle und multi-ethnische Dimension der heutigen Kulturformen

[71] LOENHOFF 2004: 15
[72] ebd.
[73] LOENHOFF 2004: 16

sowie deren Differenzierung hinsichtlich unterschiedlicher Lebensstile und Milieus hervor. Autonome Kulturen sind aufgrund der weltweiten Interdependenzen in den Bereichen Politik, Ökonomie und der globalen Kulturindustrie nicht mehr denkbar, so die Folgerung. Er sieht tendenziell jede Kultur als von allen anderen Kulturen beeinflusst an und verweist auf Immigrationsprozesse und technologische Entwicklungen. Für ihn steht die Frage nach den Aneignungsprozessen und dem Umgang mit der Andersartigkeit im Mittelpunkt und er verweist auf die von Schäffter dargelegten vier Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Bedrohung und Faszination.[74]

So lässt sich Fremdheit etwa als andere Ausprägung einer übergeordneten, gemeinsamen Allgemeinheit interpretieren. Andererseits kann aber auch das Gegensätzliche in den Mittelpunkt gerückt werden, eine Abgrenzung die zwar Identitäts stiftend wirkt aber auch als Gefährdung für die Integrität der eigenen Ordnung aufgefasst werden kann. Eine weitere Möglichkeit der Interpretation wäre Fremdartigkeit als Chance zur Vervollständigung und strukturellen Ergänzung zu verstehen, die zur Entfaltung des bestehenden Potentials genützt wird. Anders als bei den bisher angeführten Ordnungsschemata, die *das Fremde* in irgendeiner Form in die eigene Identität einbinden und vereinnahmen, kann Fremdheit aber auch in ihrer prinzipiellen Andersartigkeit und Nicht-Aneignungsfähigkeit respektiert werden, wobei aus der eigenen Perspektive heraus eine komplementäre Ordnung wechselseitiger Fremdheit anerkannt wird. Durch Prozesse kultureller Globalisierung entstandene, *transnationale Kulturen*, führen zu bedeutenden Veränderungen der Bedingungen, unter denen sich die kulturelle Transformation innerhalb einer Gesellschaft vollzieht. Demnach stellt der auf diese Weise in Gang gebrachte interkulturelle Prozess einen beschleunigenden Faktor für den Wandel bzw. die Diskontinuität einer Kultur dar. Diesen Zusammenhang verdeutlicht Luger anhand einer Auseinandersetzung mit dem Begriff des kulturellen Imperialismus. Unter Kulturwandel versteht er die Gesamtheit der innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts erfolgten Veränderungen, welche als Ergebnis von unterschiedlichen, sich überlagernden Strukturen und Mechanismen das Funktionieren einer Gesellschaft bedeutend

[74] SCHÄFFTER, Ortfried: Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit; In: SCHÄFFTER, Ortfried (Hrsg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung; Opladen: Westdeutscher Verlag 1991 (11-42)

beeinflussen. Seiner Ansicht nach ergibt sich die Wandlungsfähigkeit und Offenheit kultureller Systeme auch aus dem Verständnis der Individuen als handelnde Akteure, die auf Entwicklungen positiv oder negativ reagieren, sich auf eigene Art und Weise positionieren und damit ihre Kultur als Lebensweise modifizieren. In der Folge bezeichnet Luger Kultur als kommunikative Thematisierung des Wirklichkeitsmodells einer Gesellschaft, deren Mitglieder aufgrund erzeugter Wirklichkeitsmodelle handeln und kommunizieren und diese durch ihr soziales Verhalten beeinflussen und verändern.

Einen wichtigen Aspekt stellen in diesem Zusammenhang die Beziehungen zwischen Globalisierung und Kulturindustrie – also das Spannungsfeld zwischen der Tendenz zu einer weltweiten Homogenisierung einerseits und dem damit korrespondierenden verstärkten Bedürfnis nach Herausbildung eigener Identitäten unter Hervorhebung lokaler Besonderheiten andererseits – dar. Neben der Verdichtung von Raum und Zeit hebt Luger eine damit einhergehende kulturelle Synchronisation hervor, die sich aus der Anpassung von Konsum- und Lebensmustern an die von den Medien vermittelten Rollen und Lebensweisen ergibt. Dieses Phänomen einer globalen Kulturindustrie wird unter Verweis auf Nicholas Garnham[75] definiert als die Produktion und Organisation von Unternehmen, die Symbole produzieren und in Form von Kulturgütern und Dienstleistungen, somit als Waren, verbreiten. Dem gegenüber steht eine neue Faszination für regionale bzw. ethnische Besonderheiten, so Luger. Er führt als Beispiel die ursprünglich als *Ethno-Musik* bezeichneten Musikformen des Rai und Reggae an, die heute als *World Music* global vermarktet werden aber ihre Bedeutung für die Ursprungskultur dennoch nicht verloren haben. Unter Bezugnahme auf die Diffusionstheorie attestiert Luger die Entwicklung neuer Formen bei gleichzeitiger Entwicklung neuer globaler und lokaler Identifikation. Luger verweist auf den multidimensionalen Aspekt von postmodernen Identitäten, die je nach Alter, Geschlecht, Raum, Milieu, oder Kultur nach neuen Anpassungen und Akzentuierungen verlangen.[76] Er führt weiters die Bedeutung von subkulturellen Lebensweisen, Codes und

[75] siehe dazu: GARNHAM, Nicholas: Capitalism and Communication. Global Culture and the Economics of Information; London: Sage Publications 1990

[76] LUGER, Kurt: Normalität als Ideologie; In: BRUCK, Peter (Hrsg.): Die Mozart Krone. Wien-St. Johann: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1991 (53-64)

Bedürfnissen an und erweitert in der Folge die Forschungsperspektive für interkulturelle Kommunikation von der Ebene der Kommunikation zwischen Menschen verschiedener soziokultureller Systeme auf die Kommunikation zwischen Menschen verschiedener Subsysteme innerhalb eines soziokulturellen Systems.[77] Auch auf die zunehmende Bedeutung von territorialer Identität als Identitäts stiftendes Element darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden. Dabei betont Luger die Funktion kultureller Identität als Mittel zur Identifikation mit einer Bezugsgruppe, Kultur oder Subkultur über den gemeinsamen Symbolvorrat und Bedeutungsrahmen einerseits und darüber hinaus als Vergleichsmöglichkeit, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten beurteilen zu können. Den von Luger zur Erklärung des Kulturbegriffs aus dem Blickwinkel der Kommunikation verwendeten Formulierungen bezüglich Traditionen und Praktiken zur Herstellung und zum Ausdruck von Verständigung lassen sich mühelos auch die im Kontext der Kollektiv-Improvisation relevanten Erscheinungsformen musikalischer Artikulation subsumieren. Auch die im Rahmen der non-verbalen Formen interpersonaler Kommunikation genannte, kulturspezifisch unterschiedliche Wahrnehmung von Raum und Zeit kann als bedeutend für den musikalischen Austausch von Vertretern unterschiedlicher Kulturkreise angesehen werden. Ebenso sind die genannten spezifischen Ausprägungen einer Kultur von Bedeutung, in Bezug auf die Praxis des kollektiven Improvisierens vor allem die Frage nach individualistischer bzw. kollektivistischer Ausrichtung. Weiters erweist sich die Auseinandersetzung mit dem Aspekt der globalisierten Kulturindustrie als interessant, da im Rahmen dieser Arbeit letztlich die Frage im Raum steht, inwiefern es sich bei der Musikform des Free Jazz bzw. freien Improvisation und der auf den grundlegenden Prinzipien dieser musikalischen Spiel- und Interaktionsauffassung basierenden Technik der kollektiven Improvisation um ein weltweit verbreitetes und praktiziertes, weitgehend homogenisiertes kulturelles Phänomen handelt, das den Begriff der interkulturellen Kommunikation zumindest stark in den Hintergrund drängen würde. Zunächst soll jedoch der Begriff der Improvisation und seine Verortung im musikalischen Kontext einer genaueren Untersuchung unterzogen werden.

---

[77] LUGER, Kurt / RENGER, Rudi (Hrsg.): Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien; Wien-St. Johann: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1994

2. ANNÄHERUNGEN AN IMPROVISATION UND JAZZ

2.1 Improvisationstheoretische Überlegungen

> „Eine Theorie der Improvisation kann erstens, und das ist trivial, die Erfahrung der Improvisationspraxis nicht ersetzen, und zweitens kann sie die improvisatorische Erfahrung nie erreichen, da sie etwas anderes ist, nämlich die Explikation oder Artikulation der Erfahrung."[78]

Anhand der folgenden Seiten soll eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Improvisation stattfinden, wie er in Bezug auf die Thematik dieser Arbeit von Relevanz ist. Das bedeutet, dass der Terminus vor allem in Hinblick auf seine Anwendung im Kontext der Musik diskutiert wird. Dabei fließen zwangsläufig auch jene Elemente der kognitiven Prozesse des Improvisationsvorganges mit in die Betrachtung ein, die dem Bereich der Psychologie zuzuordnen sind. Ebenso wird auf jene verinnerlichten motorischen Aspekte eingegangen, denen im Rahmen von Untersuchungen immer wieder der Status einer physiologischen Intelligenz eingeräumt wird, die quasi ohne Einfluss des Bewusstseins zum Bestandteil der Improvisation werden. Als Einleitung folgen aber eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff sowie ein kurzer historischer Abriss über den wechselnden Stellenwert der Improvisation in der westlichen Musikgeschichte.

> „Vermittels des körperlichen Wissens und Erinnerns agieren wir innerhalb der Improvisation in Räumen, die ganz anderen Zugang zu den Subsystemen unseres Körpers und seines Reservoirs haben. Die unmittelbare Berührung des Produzierten erzeugt und verstärkt eine Sensibilität des Handelns, die jene Authentizität und Präsenz erzeugt, zu der Theorie niemals fähig ist. Reflexion, Kritik und Produktion fallen in eins."[79]

Die einleitenden Äußerungen des deutschen Musikers und Improvisationstheoretikers Christopher Dell machen bereits deutlich, dass eine theoretische Annäherung an den Improvisationsbegriff nur ansatzweise befriedigend sein kann, handelt es sich doch dabei

[78] DELL, Christopher: Prinzip Improvisation. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002 (S.15)
[79] DELL 2002: 47

um eine Tätigkeit, die ihre gesamte Kraft aus der Spontaneität schöpft. Eine intellektuelle Auseinandersetzung mit dieser Begrifflichkeit kann also die eigentliche Handlung nicht ersetzen, kann die Erfahrung der Improvisation nicht nachzeichnen, da die Beteiligung sowohl der körperlichen Aspekte als auch des Unterbewusstseins nicht entsprechend abgedeckt werden können. Ein ganz entscheidender Punkt sind dabei für Dell die zeitgleich durchgeführten Leistungen der Produktion, Reflexion und Kritik in diesem Kontext:

> „Vermittels des körperlichen Wissens und Erinnerns agieren wir innerhalb der Improvisation in Räumen, die ganz anderen Zugang zu den Subsystemen unseres Körpers und seines Reservoirs haben. Die unmittelbare Berührung des Produzierten erzeugt und verstärkt eine Sensibilität des Handelns, die jene Authentizität und Präsenz erzeugt, zu der Theorie niemals fähig ist. Reflexion, Kritik und Produktion fallen in eins.“[80]

Ähnlich wie die Improvisation in Bezug auf die alltägliche Lebensrealität, welche fortlaufend unvorhersehbare Situationen hervorruft und dem Individuum eine unmittelbare Reaktion abverlangt, findet auch die musikalische Improvisation in einem Graubereich zwischen bewusstem Handeln und scheinbar zufälligen, momentanen Reaktionen statt, wie Weymann feststellt:

> „Improvisieren bedeutet allgemein etwas ohne Vorbereitung tun, nicht nach einem Plan vorzugehen. Das Improvisieren wird mit Schnelligkeit, Flexibilität verbunden, zuweilen auch abwertend mit Flüchtigkeit und Windigkeit.“[81]

Aus diesem, auf theoretischer Ebene schwierig beizukommenden, Aspekt der Flüchtigkeit bzw. des Handelns ohne bewusste willentliche Beeinflussung, ergibt sich immer wieder eine geringschätzende Haltung gegenüber improvisierenden Musikern, denen ihre musikalischen Artikulationen scheinbar auf nicht näher zu beleuchtende

---

[80] DELL 2002: 47

[81] WEYMANN, Eckhard: Zwischentöne. Zur Bedeutung des Improvisierens in der Musiktherapie; Zusammenfassung eines Vortrages im Herbert von Karajan Centrum am 10.01.2003 (S.2), erhältlich über info@karajan.org

Weise passieren, im Vergleich zu den zielstrebig arbeitenden Kollegen, welche sich der Komposition bedienen um ihre Ideen kompakt zum Ausdruck zu bringen. Dell weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass sich die praktische Vorgehensweise der Improvisatoren im Einklang mit der, im Kontext der griechischen Philosophie hoch angesehenen *metis* befindet, der im Rahmen der griechischen Mythologie eine prominente Rolle zukommt:

> „Als metis wird in der antiken griechischen Philosophie eine Form der praktischen List bezeichnet, eine Art improvisatorische Intelligenz. […] Mit metis zu agieren, bedeutet, um die diskrepanten Kräfte, die eine Situation beeinflussen, zu wissen. Um den ständig sich verändernden Kräfteverhältnissen Rechnung zu tragen, ist der metische Mensch auf das Offene hin ausgerichtet. Wirksamkeit und Erfolg der metis gründen gerade im Ignorieren, Brechen oder Umdeuten von vorgeprägten, tradierten Regeln.“[82]

MIt der Betonung der Differenz zwischen Denken und Handeln als maßgeblichen Handlungsspielraum innerhalb der spezifischen Bedingungen der Improvisation verweist Dell auf den charakteristischen Bezugsrahmen dieser musikalischen Methode, welche die Anwendung tradierter Aktionsmuster aufgrund ihrer offenen, dialogioschen Ausrichtung nur bedingt zulässt. Demzufolge kann auch die Improvisation selbst nur umschrieben werden, die eigentlichen Voraussetzungen für die Improvisation werden erst durch eine entsprechende Haltung hergestellt, welche die Mitwirkenden dabei einnehmen.

> „Der Terminus Improvisation stammt vom lateinischen improvisus und bedeutet *unvorhergesehen*, *unvermutet* oder auch *ohne Vorbereitung*. […] Improvisation ist genau die Differenz zwischen Denken und Handeln, zwischen Gedachtem einerseits und Erfühltem andererseits. Wir können Improvisation nur umschreiben, können uns nur in eine Haltung der Improvisationsbereitschaft begeben. Alles weitere rufen die Situation und die daraus resultierenden Prozesse hervor.“[83]

[82] DELL 2002: 9
[83] DELL 2002: 17

Wie Dell weiter betont, kann als Voraussetzung für eine funktionierende Improvisation das interaktive Handeln der einzelnen Akteure betrachtet werden, also eine ausgewogene Zusammensetzung von Handeln und Reagieren, Zustimmung und Kritik, wobei im Rahmen dieses Prozesses auch neue Kommunikationsebenen, außerhalb des sprachlichen Ausdrucks, Verwendung finden:

> „Verantwortung in der Improvisation bedeutet Interaktion, Selbstvertrauen, Kritik und Affirmation in einem. Ohne es schriftlich verortet zu haben, kann bereits praktisch Relevantes entspringen. […] In seiner Interdisziplinarität versucht Improvisation neue Synthesen und Methoden zu entwickeln, und zwar indem sie neue Kommunikationsebenen erschließt, auch und vor allem die non-verbalen, körperlichen Sprachsysteme.“[84]

Aus der angesprochenen Verantwortung des Einzelnen für den kollektiven Ausdruck geht auch die soziale, bzw. politische Dimension dieser praktischen Methode hervor, werden doch bestehende Verhaltensmuster und Regeln für den Zeitraum der Improvisation außer Kraft gesetzt und im dialogischen Prozess innerhalb der Gruppe jeweils neu verhandelt.

> „Verlangen die technokratisierten und institutionalisierten Regeln der Gesellschaftsoberfläche ein ständiges Sich-Verhalten im Sinne dieser Organisationsstrukturen, so findet die Improvisation jenseits dieser Normen oder in der improvisatorischen Interpretation dieser statt. Das Improvisieren oganisiert sich dann in kleinen Gruppen, die ihre eigenen Sub-Codes im subversiv-affirmativen Spiel mit den Hyperstrukturen entworfen haben und in einem feinstofflichen Kommunikationsgewebe Raum zum spontanen, ironischen oder auch virtuosen Handeln besitzen.“[85]

In dieser Hinsicht unterscheidet sich, unter den Gesichtspunkten der kollektiven Improvisation entstehende Musik klar von anderen Formen musikalischen Ausdrucks, die einen in sich geschlossenen Werkbegriff implizieren. Mit einem Verweis auf Hannah Arendt beschreibt Dell den spezifischen Charakter kollektiver Improvisation, der in seinem, unweigerlich im Mittelpunkt stehenden, sozialen Aspekt, geprägt ist:

---

[84] DELL 2002: 49
[85] DELL 2002: 42

> „Durch die Zusammenführung von Kunst und handelndem Subjekt gelangen wir zur Definition des politischen Handelns, welche Hannah Arendt eindeutig von der des Herstellens unterschieden hat. Herstellen bedeutet ein Produkt erzeugen, das konsumiert werden kann. Handeln hingegen schließt das Soziale mit ein, fordert den politischen Diskurs selbst ein.“[86]

Für Dell stellt der prozessuale Aspekt der Kollektiv-Improvisation eine Rehabilitation von Kunst als Politik im engeren Sinne, also als Ausdruck eines kommunikativen Prozesses von Für und Wieder, dar, wie aus der folgenden Äußerung hervorgeht:

> „So kommt die Kunst wieder zur Politik. Kunst ist Politik, wenn sie sich als prozessual, als Verfahren versteht und nicht als Produktion von statischen, abgeschlossenen Werken. […] Das Prinzip, das dieses Verfahren organisiert, ist das des unendlichen Verweisungsspiels, das des Prozesses und das der Gratwanderung zwischen dem Subjekt und dem Anderen, dem Ich und dem Du. Die Ordnungssysteme entstehen immer aus der jeweiligen Praxis selbst heraus.“[87]

Aus dieser Herangehensweise lassen sich in weiterer Folge auch Überlegungen zu der, im Rahmen dieser Arbeit ebenfalls thematisierten, Frage der interkulturellen Kommunikation ableiten, denn wie Dell nachfolgend darstellt, handelt es sich bei den hierbei entstehenden Übergängen zwischen den einzelnen Akteuren weniger um imperialistische Übertritte, als vielmehr um notwendige Voraussetzungen für die Herstellung von Intersubjektivität:

> „Das improvisatorische Element ist dabei das des Spiels der Phantasie, der Variation und der Antizipation. Diese Ausweitung des Eigenen ins Andere ist nicht als imperialistischer Übertritt zu sehen, sondern als Schaffung von Intimität und Kommunikation. Intimität hier im Sinne von Inter-Intelligenz, von Resonanz- und Konsubjektivität. Dieser mikrosphärische Kosmos des Sozialen ist nötig, um der Freiheit willen.“[88]

Ganz im Gegensatz zu den theoretisch geprägten Überlegungen eines Christopher Dell stehen die Wahrnehmungen von Musikern wie dem Saxophonisten Fritz Novotny,

---

[86] DELL 2002: 99
[87] DELL 2002: 107
[88] DELL 2002: 109

Gründungsmitglied der österreichischen Reform Art Unit, einer der ersten europäischen Formationen, die sich zu Beginn der 1960er Jahre mit Free Jazz amerikanischer Prägung auseinandergesetzt hatte, später aber auch in Richtung Zwölfton- und Neue Musik ging:

> „Jeder von uns improvisiert. Tagtäglich. Jede Hausfrau muss mit sich verändernden Situationen fertig werden - sei es, weil die Wäsche nicht rechtzeitig trocken wird oder die Kinder zu früh aus der Schule kommen und das Essen noch nicht fertig ist – und mit entsprechenden Handlungen darauf reagieren. Wieso sollte dieser natürlichen Fähigkeit des Menschen beim gemeinsamen Musizieren kein Platz eingeräumt werden?“[89]

Sämtliche Handlungen, denen ein unmittelbarer Impuls oder eine spontane Reaktion zugrunde liegen stellen eine Improvisation bei der Bewältigung eines Alltags dar, der ohne diese Fähigkeit gar nicht zu meistern wäre. Gerade weil diese Handlungen fester Bestandteil des Alltagslebens sind, werden sie nicht als bewusst eingesetzte Fähigkeiten empfunden oder als bemerkenswert wahrgenommen. Doch auch in anderen, aus dem Alltag herausgelösten Situationen kommt der Aspekt der Improvisation nicht jene besondere, mitunter auch argwöhnisch bedingte Aufmerksamkeit zu, als es im Bereich der Kunst und da vor allem der Musik der Fall ist, wie der Schlagzeuger Wolfgang Reisinger treffend bemerkt:

> „Wenn mich jemand nach dem Phänomen oder gar dem Mysterium improvisierter Musik fragt, antworte ich immer mit einem Verweis auf Fußball. Dort sind in der Regel noch viel mehr Personen an den Prozessen der spontanen Impulsgebung und Reaktion beteiligt als in der Musik, und die fragt niemand danach, wie das denn möglich ist, dass sie als Mannschaft gemeinsam immer wieder neue, aus den Anforderungen und Möglichkeiten des jeweiligen Moments abgeleitete – improvisierte – Handlungen und Spielzüge ausführen.“[90]

Dieser recht unterschiedliche Wahrnehmungsgrad ein und desselben Phänomens im Kontext der zwei gesellschaftlichen Bereiche Sport und Kunst findet sich aber auch

---

[89] Fritz Novotny im Rahmen eines Interviews mit dem Verfasser für die Fachzeitschrift „jazzzeit“ im Februar 2006

[90] Wolfgang Reisinger im Rahmen eines Interviews mit dem Verfasser für die Fachzeitschrift „jazzzeit“ im August 2006

innerhalb der Kunst selbst. Im Theaterbereich etwa stellt die Fähigkeit zum spontanen Agieren ohne memorierten Text einen selbstverständlichen Bestandteil der Ausbildung jedes Schauspielers dar, der in Form des Improvisationstheaters sogar voll und ganz im Mittelpunkt steht. Die Antwort auf die Frage, warum dem Aspekt der Improvisation in verschiedenen Bereichen von Kunst und Gesellschaft mit einer anderen Selbstverständlichkeit begegnet wird als im Kontext der Musik, ist zu einem großen Teil sicher auf die entsprechenden Bedeutungsverschiebungen in der europäischen Musikgeschichte und ihrer Tendenz zur Favorisierung der Verschriftlichung des musikalischen Ausdrucks zu finden. Eine Thematik, die im Rahmen des folgenden Kapitels in einem kurzen Überblick behandelt werden soll.

2.2 Historische Aspekte der Improvisation in der Musik

> "Improvisation involves making decisions affecting the composition of music during its performance. The fundamental ideal of improvisation is the discovery and invention of original music spontaneously, while performing it, without preconceived formulation, scoring, or content…"[91]

Dieser Beschreibung von Solomon zufolge stellt die Improvisation in der Musik einen unmittelbaren Akt kreativer Schöpfung dar, wie er sich in nahezu allen künstlerischen Ausdrucksformen und in vielen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens findet. Im Gegensatz zu anderen Aspekten der Kunst wird die Legitimation improvisatorischer Elemente im Kontext der Musik aber immer wieder in Frage gestellt. Was einerseits nicht verwundern darf, wurde doch auch in keinem anderen künstlerischen Bereich ein derart enges und allgemeingültiges Korsett an theoretischen Gesetzmäßigkeiten geschnürt, andererseits aber doch erstaunlich ist, reicht doch die Tradition der Musik weit über jene der Schrift hinaus. Wie aus einer Anmerkung von Alterhaug hervorgeht, wird zwar im Kontext der Musik erst seit etwa 150 Jahren von Improvisation gesprochen, die Fähigkeit der spontanen Kreation lässt sich aber, auch über den musikalischen Bereich hinaus, sehr viel weiter zurückverfolgen:

> "Even though the word improvisation was not used in a musical context until around 1850, improvisation as activity has a long history. In antiquity, it was an important part of rhetoric training. Moreover, in Western music history we know that Medieval music was mostly improvisational and that composers such as Bach, Mozart, Beethoven and Chopin were formidable improvisers."[92]

Auf den Aspekt der angesprochenen Personalunion von Komponist und Interpret bzw. Improvisator wird im Verlauf der Diskussion noch genauer eingegangen. Vorerst soll aber anhand einer Auseinandersetzung mit dem Terminus der Improvisation versucht

---

[91] SOLOMON, Larry: Improvisation II; In: PNM – Perspectives of New Music, Vol. 24/2, 1986

[92] ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication; 2004 (S.99); 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)

werden, zu einem allgemein gültigen Verständnis für den inhaltlichen Kern dieser Tätigeit zu gelangen. Alterhaug etwa leitet aus dem lateinischen Wort improvisus sowohl die Bedeutung von *unvorhergesehen* als auch *aus dem Augenblick heraus* ab:

> "Significantly, the Latin *improvisus* refers to the *unforeseen* or that which occurs *on the spur of the moment*. The root of the word improvisation, *visus,* is the Latin word for *to see* while *pro* means before, in advance. *Provisus* does not exist as a separate word in Latin, but it would have referred to that of *something which has been seen in advance*. In addition, the prefix *im-* is negative, yielding meaning to *something which has not been seen in advance*."[93]

Neben einer Weiterentwicklung davon im italienischen Sprachgebrauch verweist Alterhaug auf eine weitere Bezeichnung im Lateinischen, die er in Beziehung zu dem, von dem Philosophen Henri Bergson verwendeten Terminus der *experienced time* setzt:

> "From *improvisus*, then, which gradually acquired the meaning *unforeseen* or *unexpected*, *surprising*, Italian has formed a verb *improvisare* – to do something without preparation, to solve an unexpected situation, and, accordingly, the noun improvisation derives directly from this verb. Another Latin term for consideration, *extempore actio,* originally designated *acting outside time* or outside the normal flow of time, could be related to the term *experienced time*."[94]

Ausgehend von diesen grundsätzlichen Feststellungen nimmt Alterhaug eine Erläuterung des Stellenwerts der Improvisation im Kontext der rhetorischen Praktiken des antiken Griechenlands vor, dessen Konzentration auf mündliche, in vielen Fällen spontan entstehende Formen des künstlerischen Ausdrucks, er in einer Reihe von Bereichen der modernen Musikkultur wiedergespiegelt sieht:

> "That ancient Greek and Roman performance culture was mainly oral, has many parallels in music cultures of today, not least in the broad fields of folk, jazz, and popular music. This ancient literacy was both a tool and basis for oral communication. We know that in Athens around 500 BC, there were annual, organised recitals that lasted for many days. The

[93] ALTERHAUG 2004: 99
[94] ALTERHAUG 2004: 98

> Greeks grew up with the epic poems such as the *Iliad* and the *Odyssey*. But rather than read they were heard."[95]

In Bezug auf den damit angesprochenen Aspekt der mündlichen Überlieferung hebt Alterhaug die Bedeutung der Verinnerlichung des dargebotenen Materials hervor, welche auch im Rahmen einer Improvisationsanleitung aus einem anderen kulturellen Kontext deutlich wird:

> "This is a good illustration of the importance of the aural aspect which involves recitation and learning by heart as crucial elements of improvisation, irrespective of historical period. The Roman Quintillian (35–100 AD) provides the following statement on good speech: *to be free to improvise, you have to know the speech so well that you do not feel restricted by it*."[96]

Aus der Existenz von praktischen Anleitungen zum Improvisieren zieht Alterhaug den Schluss, dass es sich dabei um eine Fähigkeit handelt, die, abgesehen von persönlichen Anlagen und Voraussetzungen, aufgrund von bestimmten Handlungs- und Verhaltensregeln sowie entsprechender Ausübung erlernbar ist:

> "Proficiency as an improviser in rhetorical contexts, according to these ancient sources is due to two factors – natural predisposition and practice; in other words, talent and training. While the former is regarded as the more important, it is the ability to improvise that is also a matter of practising. One can find much explicit advice and instructions for the improviser concerning memory techniques and elements that influence the performance, including voice, face, body, ear and rhythm."[97]

In diesem Kontext finden auch die mit einer Situation spontaner Äußerung unweigerlich verbundenen Stressfaktoren wie Nervosität oder die Angst zu versagen Erwähnung, wobei Alterhaug diese Aspekte auf den, im Kontext der Improvisation zu jeder Zeit stark vorhandenen Einflussfaktor der emotionalen Voraussetzungen und inneren Einstellungen bezieht und weiter die Existenz von improvisatorischen Elementen in den

---

[95] ALTERHAUG 2004: 98
[96] ebd.
[97] ALTERHAUG 2004: 99

unterschiedlichsten Variationen und Ausprägungen in sämtlichen Formen des bekannten musikalischen Ausdrucks behauptet:

> "Here the focus falls on the very important role of emotion, state of mind, and mood in performance situations. Thus, from ancient times up till today, we find improvisation in every known musical culture, despite a great deal of variation in how it is handled in the different traditions."[98]

Er bezieht sich weiter auf eine Feststellung von Treitler, wenn er darauf hinweist, dass sich auch außerhalb der europäischen Musik konkrete Anleitungen und Hinweise zur Ausübung der Improvisation finden, wobei diese Fähigkeit in vielen Fällen jedoch als unverzichtbarer und integraler Bestandteil jeder musikalischen Äußerung betrachtet wird und demnach keiner gesonderen Auseinandersetzung bedarf. In den historisch erwiesenen und nach wie vor praktizierten musikalischen Äußerungen im außer-europäischen Kontext, die ohne Bezugnahme auf schriftlich vorliegende Anhaltspunkte stattfinden, ergibt sich demzufolge der Beleg für die Existenz einer Perspektive, die keine deutlichen Trennlinien zwischen tradierten Elementen und Improvisation zieht:

> "[…] descriptions of improvisation are linked mainly to Western societies, even though one can find descriptions of improvisation in early Indian and Arabic writings. In these cultures improvisation is considered a basic prerequisite for all music behaviour, although it is not necessarily referred to in theoretical writings. Consequently, music was performed before the notation system was invented and music outside the confines of the Western world *was* and *is* produced and presented in unwritten traditions."[99]

Daraus ergibt sich für Alterhaug, dass die Improvisation in der Musik unmissverständlich über eine weitaus länger zurückreichende Tradition verfügt als die Praxis der musikalischen Notation. Im letztgenannten Kontext kann es aber naturgemäß zu keiner natürlichen Integration dieser Fähigkeit kommen, wie es etwa im Bereich der mündlich

[98] ALTERHAUG 2004: 99
[99] ebd.

überlieferten Musik-Kulturen der Fall war und ist.[100] Eine Entwicklung, die aufgrund der im westlichen Kontext gültigen Konzentration auf eine verschriftlichte Variante von Musik – nicht zuletzt in Hinsicht auf Verwertungsangelegenheiten – dazu geführt hat, dass sich improvisierte Formen musikalischen Ausdrucks heute am Rande der gesellschaftlichen und damit auch wissenschaftlichen Wahrnehmung befinden:

> "Improvised music has a longer history than the history of written music; both traditions have existed side by side as musical expressions through the last millennium. Improvised music happens *in the course of performance* and is not written down on paper; consequently it has not been a part of a notated musical tradition. This might explain why it has not gained the status, attention and scientific significance it deserves."[101]

Wobei Alterhaug zu bedenken gibt, dass die Improvisation auch im Kontext der europäischen Musik lange Zeit sehr wohl von Bedeutung war und auch einen zentralen, im Vergleich zur Komposition und Interpretation zumindest gleichberechtigten Stellenwert eingenommen hat, der erst im Zuge umfassender sozialer Veränderungen gegen Mitte des 19. Jahrhunderts eine Neu-Interpretation erfuhr:

> "In European art music history, improvisation had a central place from the early medieval ages until the age of romanticism. But around 1850 a great deal of the improvisation of this tradition became invisible. Part of the explanation for this seems related to social changes; the different functions of society became more and more specialised, and economic systems with increased efficiency rapidly developed towards a top-ruled, pyramidal organisation in different parts of society."[102]

Die im Rahmen des obigen Zitats angesprochenen Umstrukturierungsprozesse werden weiter auf den Beginn des industriellen Zeitalters zurückgeführt, der sich u.a. in Form von formalisierten Aufführungslokalitäten von Musik bemerkbar macht, die einen geregelten Konzertablauf vorsehen und den unkalkulierbaren Ausschweifungen der Improvisation keinen Platz mehr bieten können. Diese Entwicklung hat nicht zuletzt eine

---

[100] siehe dazu u.a. PFLEIDERER, Martin: Improvisieren – ästhetische Mythen und psychologische Einsichten; In: KNAUER, Wolfram: improvisieren… Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung; Band 8. Hofheim, Wolke Verlag 2004 (81-99)
[101] ALTERHAUG 2004: 99
[102] ALTERHAUG 2004: 99,ff.

Spezialisierung der Musiker auf die Ausführung bzw. Interpretation vorhandener, von einer ebenfalls spezialisierten Gruppe an Komponisten verfasster Partituren zur Folge:

> "The rise of the formal concert hall during the 19th century gradually put an end to concert improvisation as the industrial era brought with it an excessive emphasis on specialisation and professionalism in all fields of living. Indeed most musicians confined themselves to the note-for-note playing of scores written by a handful of composers who somehow had access to the mysterious and godlike quality of the creative process."[103]

Eine Entwicklung, die ganz dem Prinzip der Arbeitsteilung zum Zweck der Produktivitätssteigerung entspricht, aber, ebenso wie in anderen Bereichen, unvermeidliche Lücken innerhalb eines Kontinuums hinterließ und die bis zu diesem Zeitpunkt in der Personalunion des Musikers integral miteinander verbundenen Aktivitäten der Komposition, Aufführung und Improvisation einander entfremdete, was in Bezug auf die öffentliche Wahrnehmung nicht ohne Konsequenzen bleiben sollte, wie Alterhaug anmerkt:

> "As a result, composition and performance progressively split from each other to their detriment; the new and the old lost a sense of continuity. Thus, a period was entered into where concertgoers came to believe that the only good composer was a dead composer or – in some cases – a contemporary hero who could be a worthy heir to the deceased."[104]

Rosenboom, der sich für eine umfassende Verankerung der Improvisation im musikpädagogischen Bereich einsetzt, stellt in diesem Zusammenhang die Frage in den Raum, ob die, unter den weltweit anzutreffenden Methoden und Strategien zur Erzeugung von Musik nahezu einzigartigen, desintegrativen Prozesse in der westeuropäischen Musik der letzten Jahrhunderte nicht auch zu einem Ausschluss des Publikums aus dem ganzheitlichen Erleben musikalischen Schaffens geführt haben. Er sieht in der neuerlichen Zusammenführung der kompositorischen Tätigkeit mit der Aufführung von Musik, also der Rückbesinnung auf die Improvisation, eine Möglichkeit,

[103] ALTERHAUG 2004: 100
[104] ebd.

das Publikum wieder in diesen Prozess mit einzubinden und beschreibt dessen Aufgabe als eine Art kreatives Hören:

> "In contrast to nearly all the rest of music making on Earth and throughout the history of mankind, the past few centuries of Western European art music have witnessed a growing, rigid separation of composers from performers, performers from composers, and audiences — that is, listeners — from both? The re-integration of composition with performance produces improvisation. The re-integration of these with audiences invigorates the creative act of listening and points up the subtle differences in individual listeners' experiences."[105]

Eine Einschätzung, die sich auch mit der Ansicht von Munthe deckt, der in der Improvisation sowohl die Zusammenführung von Aufführung und Komposition sieht als auch eine allgemeine Notwendigkeit sämtliche Aspekte der Aufführung von Musik betreffend, vom Arrangieren bis hin zum Notenlesen, wie aus der nachfolgenden Äußerung hervorgeht:

> "Improvisation is the activity of, to some extent, creating and constructing a piece of music in the same time as it is being performed. Improvisation in this wide sense is a necessity in all performed music whether it is called arrangement, interpretation, ornamentation, reading or something else."[106]

Wie von Sutton festgestellt wird, finden sich improvisatorische Ansätze vor allem im Bereich des Jazz und davon beeinflusster Komponisten, wobei sich aber auch zahlreiche Beispiele indeterminierter Verfahren im Kontext vorstrukturierter Musik finden:

> "While some classical music composers have included instructions to improvise in their scores it is in jazz that improvisation is most widely heard. Jazz itself in turn influenced classical composers such as Copland, Gershwin, Milhaud and Stravinsky, Lutoslawski, Ligeti and Cage, who are among many utilising the idiom in their music. A further development that

[105] ROSENBOOM, David: Improvisation and composition–synthesis and integration into the music curriculum; In: Proceedings, The 71st Annual Meeting, 1995 (S.1)*;* 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 (21.11.2007, 14:23)

[106] MUNTHE, Christian: What is Free Improvisation?; Stockholm University, Internet: The University of Sheffield, Website: www.shef.ac.uk, Link: http://www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/fulltext/ftmunt.html (16.07.2005, 21:57)

> is linked to improvisation is the concept of *indeterminacy* and the exploration of tensions between control and freedom in musical performance. Stockhausen and Cage in particular explored the use of indeterminacy within precomposed music."[107]

Die Anwendung indeterminierter Methoden ergibt sich vor allem im Rahmen der elektronischen Musik, wie von Bühler hervorgehoben wird, der ebenso auf die, mit diesen Verfahren angestrebte Einmaligkeit der Aufführung hinweist:

> „Die Musik der sechziger Jahre ist bestimmt durch Klangkompositionen, elektronische Musik und inderterminierte Kompositionen. Geräusche werden nun in Klangkompositionen und elektronischer Musik selbstverständlich als Material verwendet. Mit den indeterminierten Verfahren wird die Einmaligkeit einer Aufführung verstärkt betont und Prozessplanungen führen zu einer eigentlichen Restitution der Improvisation innerhalb der Musik."[108]

Er betont in diesem Zusammenhang aber auch den partiellen Charakter der Improvisation im Kontext der indeterminierten Musik, in der die improvisatorische Methode lediglich dazu dient, bestimmte Spannungen zu den Strukturen der Komposition aufzubauen:

> „Komponisten behandeln jedoch die Improvisation meist als eine Art Fenster innerhalb ihrer Komposition. Sie wird dazu verwendet, Kontraste zu schaffen oder Mentalitäten von individuellen Musikern zu zeigen. Durchwegs improvisierte Verfahren werden zu dieser Zeit noch wenig genutzt."[109]

---

[107] SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation; 2001; (S.48); Internet: Music Therapy World, Website: www.musictherapyworld.de, Link: http://www.musictherapyworld.de/modules/archive/dissertations/pdfs/2001_Sutton.pdf (15.07.2008, 16:13)

[108] BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz, Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001 (S.24.ff.) Internet: Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 14:43)

[109] BÜHLER 2001: 25

2.3 Improvisationspädagogik

Im Gegensatz zu den, größtenteils im Einüben von vorgegebenen motorischen Abläufen bestehenden, technischen Abläufen des Musizierens, die entweder die rasche Umsetzung visuell erfasster Programme oder ein gutes Gedächtnis sowie Präzision bei der Ausführung erfordern, sind für die kreative musikalische Betätigung andere Fähigkeiten von Nöten. Pressing[110] nennt unter Bezugnahme auf Guilford die Faktoren *fluency, flexibility, originality, elaboration, redefinition* und *sensitivity to problems* als Voraussetzungen für kreatives Denken im allgemeinen. Er erklärt weiter, dass eine ganze Reihe von Untersuchungen, die sich mit dem Verhältnis von musikalischer Kreativität und Faktoren wie dem allgemeinen Kreativitätspotential, dem Intelligenzquotienten, der allgemeinen Musikalität oder den kompositorischen Fähigkeiten beschäftigen, jedoch die Tatsache belegen, dass die Fähigkeit zum kreativen musikalischen Ausdruck von anderen Voraussetzungen unbeeinflusst bleibt. Eine Betrachtungsweise, die nahe legt, dass für die Fähigkeit der musikalischen Kreativität spezielle Voraussetzungen erforderlich sind und auch von zahlreichen improvisierenden Musikern eingenommen wird.[111] Pressing definiert einige unterschiedliche Ansätze der Improvisationspädagogik, die sehr gut die Auffassung und Bedeutung von Improvisation im jeweiligen historischen Kontext widerspiegeln.

> ”First, there is the perspective overwhelmingly found in historical Western texts, that improvisation is real-time composition and that no fundamental distinction need be drawn between the two. This philosophy was dominant in pre-Baroque times but had become rare by the 18th Century.”[112]

Der Verlauf unterschiedlicher Methoden und Ansätze in der Improvisationspädagogik im Verlauf der Musikgeschichte wird in der Folge anhand einer kurzen Ausführung von

---

[110] PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; 1987; Internet: University of Melbourne, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: www.psych.unimelb.edu.au/staff/jp/improv-methods.pdf (08.03.2009, 19:14)

[111] Etwa von dem Bassisten Joe Fonda, artikuliert im Rahmen eines Interviews mit dem Verfasser im Jänner 2007; siehe dazu: GANSINGER, Martin: Interdisziplinäre Improvisation; In: jazzzeit 68, September 2007 (S.66)

[112] PRESSING 1987: 11

Sutton vor Augen geführt. Dabei kommt die zunehmende Bedeutung von stärkeren Improvisationsvorgaben im Laufe der Zeit deutlich zum Ausdruck:

> "During the Renaissance the ability to improvise over a fixed bass and play melodic ornamentation was seen as a highly valued skill. Later, musicians such as the Venetian organ composers extemporized lengthy passages or whole works and this tradition continues today in some forms of organ training and performing. Other instrumental works were performed in improvisatory style such as theme and variations and solo works entitled 'fantasia' and 'toccata' were common. The concerto cadenza from the 18th century onwards is also an example of a more predetermined, fixed use of improvisation."[113]

Eine Betrachtungsweise, die vor allem auf die Personaleinheit von Komponist und Interpret in der Romantik zurückzuführen ist und die Fähigkeit zur Improvisation als selbstverständlichen Bestandteil des musikalischen Schaffens auffasst, dem im Gesamtkontext die selbe Bedeutung zukommt wie der Komposition und der Interpretation von Musik. Für die Praxis der Improvisationspädagogik leitet sich daraus die Anwendung von Methoden ab, die wenig spezifische Implikationen für die improvisatorische Gestaltung von musikalischem Material aufweisen, abgesehen von grundsätzlichen Ideen in Bezug auf Variationen oder die motivisch geleitete Entwicklung musikalischen Materials.[114]

> "A second approach, which historically took over as the first one waned, sets out patterns, models and procedures specific to the improvisational situation, which, if followed by those possessing a solid enough level of musicianship, will produce stylistically appropriate music."[115]

Ende des 17. Jahrhunderts gewinnt der Aspekt der Komposition in der Musik immer mehr an Bedeutung, die spontan „fantasierten" Improvisationen der Romantik weichen einem gesteigerten Verlangen nach werkgetreuer Interpretation. Mit dieser eindeutigen Gewichtung auf die kompositorische und reproduzierende Komponente von Musik geht

---

[113] SUTTON 2001: 48
[114] ebd.
[115] PRESSING 1987: 12

der selbstversändliche Umgang mit der Improvisation im Lauf der Zeit verloren, was wiederum ein gesteigertes Bedürfnis nach methodischen Anleitungen nach sich zieht. Dazu zählen etwa Modelle melodischer Progressionen auf der Basis von ostinaten Bassfiguren oder auf ähnlichen Prinzipien beruhende Improvisationsanleitungen, wie sie mit dem Aufkommen des Jazz für jenen ganz speziellen Aspekt der Musik ab Mitte des 20. Jahrhunderts üblich geworden sind.[116] Unter der Voraussetzung grundlegender musikalischer Fähigkeiten und Kenntnisse lassen sich aus diesen Anleitungen improvisatorische Ergebnisse erzielen, die als korrekt innerhalb der jeweiligen stilistischen Vorgaben angesehen werden können. In einem dritten Ansatz bezieht sich Pressing auf eine Formulierung von Bob Doerschuk, Keyboard Magazine:[117]

> ”The art of improvisation rests on.... a developed awareness of one's expressive individuality. This knowledge grows through interactive exercises with a teacher, whose function is not to present models for imitation, but to pose problems intended to provoke personal responses.”[118]

Dementsprechend werden verschiedene improvisatorische Probleme und Aufgabenstellungen entworfen, anhand derer eine eigenständige Auseinandersetzung mit der Thematik angeregt werden soll. Eine weitere von Pressing dargelegte Zugangsweise basiert auf dem Konzept der Selbstverwirklichung wie es in der humanistischen Psychologie entwickelt wurde und stellt den Aspekt des individuellen Ausdrucks im Kontext kreativer Betätigung in den Vordergrund. Eine Herangehensweise, die vor allem von Dalcroze entwickelt und eingesetzt wurde, der in Hinblick auf die Entwicklung der improvisatorischen Fähigkeiten vor allem die Steigerung der sinnlichen Wahrnehmung, Vorstellungskraft und Gedächtnisleistung des Musikers als bedeutungsvoll erachtete und auch die, einer solchen Auffassung entsprechende Grundannahme formulierte:

---

[116] PRESSING 1987: 12
[117] DOERSCHUK, Robert, zit. nach: PRESSING, Jeff: PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; 1987 (S.12); Internet: University of Melbourne, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: www.psych.unimelb.edu.au/staff/jp/improv-methods.pdf (08.03.2009, 19:14)
[118] PRESSING 1987: 12

> ”Improvisation is the study of direct relations between cerebral commands and muscular interpretations in order to express one's own musical feelings.”[119]

Der Betrachtungsweise von Improvisation als komplexe Verknüpfung von Abläufen des zentralen Nervenystems und deren Ausführung durch motorische Impulse stellt auch die zentrale Thematik des folgenden Kapitels dar, das weitere Aufschlüsse über die Funktionsweise von musikalischer Improvisation liefern soll. Um vorweg schon einmal die Bedeutung von automatisierten, verinnerlichten Bewegungsabläufen und Fertigkeiten für das Verständnis der Funktionsweise kollektiv improvisierter Musik hervorzuheben, sei zur Überleitung auf eine Erläuterung von Pfleiderer verwiesen, die in weiterer Folge einem Zitat des Schweizer Saxophonisten Michael Jaeger gegenübergestellt wird um deren praktische Relevanz zu beleuchten.

> “In der Psychologie werden Fähigkeiten und Fertigkeiten, die durch langwierige Übe- und Lernprozesse erlangt werden, prozedurales oder implizites Wissen genannt. Der Erwerb von prozeduralem Wissen setzt das Wiederholen bestimmter Bewegungsabläufe und Handlungsfolgen voraus. Aus der Perspektive des Musikers wird dieser Aneignuungsprozess mitunter als eine Verkörperung von Wissen erlebt. Zumindest wissen die Finger hinterher anscheinend von ganz allein, wo die richtigen Melodien, Rhythmen und Akkorde liegen.”[120]

> “Ich liebe es, Musik zu erfinden, die so natürlich wie möglich aus dem Fingersatz kommt, eben aus der Bewegung heraus, die sich so natürlich und unbewusst vollzieht wie ein Spaziergang. Aus dieser Schnittstelle zwischen Körper und Geist – verinnerlichtem Wissen, physischer Bewegung und der Kraft des Moments – schöpfe ich sehr viel Inspiration.”[121]

---

[119] PRESSING 1987: 12

[120] PFLEIDERER, Martin: Improvisieren – ästhetische Mythen und psychologische Einsichten; (S.87); In: KNAUER, Wolfram: improvisieren… Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 8. Hofheim; Wolke Verlag 2004 (S.81-99)

[121] Der Saxophonist Michael Jaeger in einem Interview mit dem Verfasser; GANSINGER, Martin: Bewegungsinformation; In: jazzzeit 76, 2009 (64-65)

2.4 Kognitiv-motorische Organisation und physiologische Intelligenz

> „Auf die Frage, wie Improvisation sich zutrage, wird heute meist hilflos geantwortet, dass sie irgendwie betrieben werde, man hätte das Wissen darüber im Unterbewusstsein, es wäre reine Intuitionsgabe und so fort. Das gesamte körperliche Wissen, das aus der Praxis entwickelt wird – sei es in Gesten, Verhaltensweisen, Modalitäten des Sprechens oder Agierens – entbehrt bislang einer theoretischen Eingebundenheit.“[122]

Mit der Improvisation verliert der in sich geschlossene Werkcharakter von Musik zugunsten einer Betrachtungsweise an Relevanz, die eher am prozesshaften Ablauf des Geschehens als an einem, dem Kriterium der Reproduzierbarkeit entsprechenden Endprodukt interessiert ist. Die scheinbare Flüchtigkeit bringt auch eine erschwerte analytische Erfassbarkeit mit sich und bedingt die Vernachlässigung improvisierter Musik auch im wissenschaftlichen Kontext, wie Sutton hervorhebt:

> „Improvisation is an ongoing process of actions performed by musicians and not a finished musical work. With the musical work there is an object, complete and available for analysis. Reflected in the literature are the prevailing attitudes comparing improvisation to composed music and always finding improvisation less sophisticated and therefore less worthy of study. In comparison with research and writing about musical analysis and performance practice, there are few publications about musical improvisation.”[123]

Insofern stellen gerade Ansätze interdisziplinärer Art oder eben Annäherungen aus anderen Disziplinen, als welche sich auch die vorliegende Arbeit versteht, einen wertvollen Beitrag dazu da, das Potential improvisierter Musik – und zwar nicht nur im musikalischen Kontext – entsprechend zu dokumentieren und zu verdeutlichen. Dass diese Art zu musizieren tatsächlich einen äußert komplexen Handlungsablauf darstellt, beweisen zahlreiche Untersuchungen, die sich mit den psychologischen und physiologischen Aspekten der Improvisation in der Musik beschäftigen, auf die in der Folge näher eingegangen wird.

---

[122] DELL, Christopher: Prinzip Improvisation; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002 (S.43)
[123] SUTTON 2001: 27

> „Improvisieren bedeutet, Musik gleichzeitig zu erfinden und zu spielen. Es wird *das geistige, ideelle Moment musikalischen Schaffens mit dem materiellen Moment der körperlichen Realisierung zur untrennbaren Einheit*."[124]

Im Verlauf der folgenden Seiten wird die Koordination und Anwendung dieser, von Ferrand beschriebenen, psychischen und physiologischen Fähigkeiten im Kontext der improviserten Musik diskutiert. Auf Seiten der immateriellen Leistungen hebt Dell eine tiefer gelegene Ebene des Gedächtnisses hervor, die erst im Augenblick der Handlung zum Vorschein kommt und auf die erst im Moment der praktischen Ausführung einer Tätigkeit zurückgegriffen werden kann.

> „Das Gedächtnis gehört als Ort der Schwelle, als Ort des Reservoirs sowohl dem Noch-Nicht als auch dem Sein an. Es ist unsichtbar und wird erst sichtbar in der Handlung selbst. Dort geht es die Symbiose mit dem Tun ein. In der Operation wird das unsichtbare Wissen sichtbar, wird kohärent. Danach verschwindet das Wissen wieder, um neue Verbindungen einzugehen und so fort. Die sichtbare Handlung ist immer fraktal, fragmentarisch und punktuell, jedoch in den unsichtbaren Fluss des Gedächtnisses gebettet."[125]

Die abrupt auftauchenden, einzelnen Gedankenfragmente während des Spiels sind für ihn auch ausschlaggebend für die, innovative Lösungsansätze fordernden Brüche im Bereich der intellektuellen Reflektion der Handlungen, welche sich dabei zwangsläufig einstellen müssen und mit deren Hilfe die Linearität fokussierter Gedankengänge transformniert wird:

> „Das Gedächtnis wird so zum Medium der räumlichen Transformationen. In der Plötzlichkeit seines Aufscheinens erzeugt es Brüche, welche die Übertretung von Gesetzen und Codes ermöglicht, neue Operationen eröffnet. Dieses auf der Oberfläche freie Spiel gründet sich somit auf ein in unteren unsichtbaren Schichten der Zeit des Gedächtnisses existierenden Ordnungen. Diese folgen wieder anderen Gesetzen als die Ordnung des Raumes. Die Erinnerung stellt plötzlich Zusammenhänge her, die im räumlich Linearen nicht denkbar sind."[126]

---

[124] FERAND, Ernest Th., zit. nach: KAPTEINA, Hartmut: Dimensionen der Gruppenimprovisation; 1988 (S.2); 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)
[125] DELL, Christopher: Prinzip Improvisation; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002 (S.32)
[126] ebd.

Diese Intervention des Gedächtnisses, welche sich als von konstituierender Bedeutung für den offenen Verlauf des musikalischen Geschehens darstellt, sei in dieser Form nur im Kontext improvisatorischer Handlungen möglich, so Dell weiter:

> „Die Improvisation zieht ihre Kraft gerade aus dieser Kraft der plötzlichen Intervention des Gedächtnisses. In ihrer Bereitschaft zur Alteration bleibt Improvisation wie das Gedächtnis mobil, verschiebbar und wandelbar. […] Nur im Prozess der Improvisation selbst kann sich das Gedächtnis sinnlich äußern, indem es zur Handlung beiträgt.“[127]

Für die Beschäftigung mit den Aspekten der physiologischen Intelligenz im Kontext der Improvisation wird in weiterer Folge vor allem auf eine Untersuchung des Psychologen Jeff Pressing eingegangen, der im Jahr 1987 als erster Wissenschafter eine Theorie der Improvisation entwickelte. Im Unterschied zu musikalischen Praktiken, die eine möglichst genaue Ausführung von im Vorfeld formulierten, kompositorischen Anweisungen verlangen und über einen feststehenden Ablauf verfügen, steht bei jenen Spielarten von Musik, die der menschlichen Fähigkeit zur Improvisation einen entsprechenden Platz einräumen, der spontane Impuls oder die unmittelbare Reaktion der Akteure im Vordergrund, wie Pressing feststellt:

> “Improvisation is a fine, complex skill, with both perceptual and motor components; continuous actions predominate, although there are also discrete and serial motor aspects. This last point varies somewhat with the nature of the instrument played.”[128]

Für den Ablauf der Handlungen im Rahmen des Improvisationsprozesses in der Musik hat der Wissenschafter folgende chronologische Reihenfolge determiniert:

> “1. complex electrochemical signals are passed between parts of the nervous system and on to endocrine and muscle systems
>
> 2. muscles, bones, and connective tissues execute a complex sequence of actions

[127] DELL 2002: 33
[128] PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; 1987 (S.6); Internet: University of Melbourne, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: www.psych.unimelb.edu.au/staff/jp/improv-methods.pdf (08.03.2009, 19:14)

> 3. rapid visual, tactile and proprioceptive monitoring of actions takes place
>
> 4. music is produced by the instrument or voice
>
> 5. self-produced sounds, and other auditory input, are sensed
>
> 6. sensed sounds are set into cognitive representations and evaluated as Music
>
> 7. further cognitive processing in the central nervous system generates the design of the next action sequence and triggers it."[129]

Als, für die Unterscheidung von vorstrukturierten musikalischen Abläufen zentrale Elemente dieses Ablaufschemas werden die Schritte 6 und 7 identifiziert, wobei auch dem 3. Schritt dieser Reihenfolge eine ausgesprochen distinguierende Qualität zuerkannt wird. Aus den einzelnen Handlungsschritten leitet Pressing folgende physiologische Parallelen ab:

> "The given steps are often collapsed into a three component informationprocessing model of human behaviour which has ready physiological analogues: input (sense organs), processing and decision-making (central nervous system, abbreviated CNS), and motor output (muscle systems and glands)."[130]

Am Prozess der Improvisation wären demnach neben den Sinnesorganen, denen die Wahrnehmung der äußeren Reize in diesem Verarbeitungsprozess zukommt, auch das für den Schritt der Verarbeitung dieser Einflüsse und die Entscheidungsfindung zuständige zentrale Nervensystem sowie die ausführenden, motorischen Muskelbewegungen beteiligt. Prinzipiell gilt es auch zwischen jenen improvisatorischen Fähigkeiten zu unterscheiden, die es ermöglichen, eine musikalische Solo-Improvisation zu absolvieren und solchen, die zur, im Rahmen dieser Arbeit relevanten, improvisatorischen Arbeit in der Gruppe befähigen. Während es sich im Fall der Solo-Improvisation um eine Art musikalisches Selbstgespräch handelt, kommt im kollektiven Kontext der entscheidende Faktor äußerer Einflüsse hinzu, die es zu verarbeiten gilt. Pressing greift zum Zweck

[129] PRESSING 1987: 2
[130] PRESSING 1987: 2,ff.

dieser Unterscheidung auf ein Klassifikationssystem von Poulton[131] zurück und definiert *open skills* und *close skills:*

> "Various dimensions of skill classification have been proposed and improvisation can be placed within these. One division is into *open* skills, which require extensive interaction with external stimuli, and *closed* skills, which may be run off without reference to the environment. […] Solo improvisation is therefore a closed skill, as it relies only on self-produced stimuli, whereas ensemble improvisation is more open."[132]

In Referenz an eine Untersuchung von Welford legt Pressing die konkreten Mindestreaktionszeiten bei der Verarbeitung unerwarteter externer Reize und eine entsprechende Reaktion auf diese fest:

> "[…] unexpected sensory changes requiring significant voluntary compensations require a minimum time of about 400-500 ms. […] This is therefore the time scale over which improvising players in ensembles can react to each others' introduced novelties (about twice a second)."[133]

Unter Miteinbeziehung des, in Schritt 6 der weiter oben angeführten Handlungsabläufe erwähnten Evaluierungsprozesses und der daraus resultierenden *error correction time* kommt Welford auf ca. 100 Millisekunden Reaktionszeit. Korrespondierend mit diesem extrem reduzierten Reaktionsrahmen ergibt sich eine ebenso stark eingeschränkte Anzahl an Handlungsoptionen, die auch eine entsprechende Herabsetzung der Selektionskriterien zur Folge haben:

> "The need of the improviser is for a good solution, not the best, for there is probably no single *best* solution, and even if there were, it would take too long to find it. Therefore, the number of solution paths compared at any one step is probably very strongly limited, perhaps to two or three."[134]

---

[131] POULTON, E.C.: On the stimulus and response in pursuit tracking; In: Journal of experimental psychology, 53, 1957 (57-65)
[132] PRESSING 1987: 6
[133] PRESSING 1987: 8
[134] PRESSING 1987: 18

In Anlehnung an die Ergebnisse von Welford kommt Pressing im Rahmen einer eigenen dahingehenden Analyse[135] zu dem Ergebnis, dass es sich bei Geschwindigkeiten von 10 kreativen Impulsen pro Sekunde und darüber ausschließlich um vorprogrammierte Handlungsabläufe handelt.[136] Damit sind jene automatisierten motorischen Bewegungsabläufe gemeint, die jenseits der absichtsvoll ausgeführten Verarbeitung von Impulsen des zentralen Nervensystems liegen und auf ausgedehnte praktische Improvisationserfahrung zurückzuführen sind.

> "The accompanying feeling of automaticity, about which much metaphysical speculation exists in the improvisation literature, can be simply viewed as a natural result of considerable practice, a stage at which it has become possible to completely dispense with conscious monitoring of motor programs, so that the hands appear to have a life of their own, driven by the musical constraints of the situation. […] In a sense, the performer is played by the music. The same thing happens with common actions like walking and eating."[137]

Dieses, immer wieder metaphysische Vergleiche heraufbeschwörende „Gefühl des Loslassens", wie es von den Musikern auch immer wieder formuliert wird, führt Pressing im allgemeinen auf eine ausgeprägte praktische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Improvisation sowie eine sensibilisierte Wahrnehmungsfähigkeit äußerer Reize und ein erweitertes Repertoire an fein abgestimmten motorischen Programmen im besonderen zurück. Daraus ergibt sich für ihn auch automatisch ein gesteigertes Potential jener Fähigkeiten, die für die Gestaltung spontan improvisierter Musik letztlich entscheidend sind und als Kontrollparameter hinsichtlich des inhaltlichen Verlaufs der Improvisation dienen:

> "This results in the qualities of efficiency, fluency, flexibility, and expressiveness. All motor organisation functions can be handled automatically (without conscious attention) and the performer attends almost exclusively to a higher level of emergent expressive control parameters. In the case of improvised music these emergent control parameters are notions like form, timbre, texture, articulation, gesture,

[135] PRESSING, Jeff: Cognitive processes in improvisation; In: CROZIER, W.R. / CHAPMAN, A.J.: Cognitive processes in the perception of art, Amsterdam: North-Holland, Elsevier Science 1984 (345-363)
[136] ebd.
[137] PRESSING 1987: 9

> activity level, pitch relationships, motoric 'feel', expressive design, emotion, note placement and dynamics."[138]

Offensichtlich kommt es vor allem dann zur Automation von motorischen Bewegungsabläufen, wenn die ausgeführten Handlungen innerhalb des Kontexts der Anforderungen der jeweiligen Situation zufriedenstellend ausgeführt werden. Daraus folgt für Pressing, dass der Anteil an automatisierten motorischen Programmen ohne eigentliche Beteiligung des Bewusstseins in Bereichen der wenig oder nicht strukturierten Spielarten freier Improvisation, in denen die Anforderungen einer Situation mehr oder weniger von den Musikern aus dem Augenblick heraus bestimmt und angepasst werden können, häufiger zu finden ist, als in jenen Varianten der Improvisation, die durch bestimmte formale Vorgaben eingeschränkt werden.[139] Aus der flexiblen Qualität dieser automatisierten motorischen Ablaufmuster und deren hoher Anpassungsfähigkeit an wechselnde äußere Bedingungen ergibt sich für ihn auch das Potential der freien Improvisationsmusik, jedesmal erneut auf neue Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten zu stoßen:

> "For part of the result of extensive practice of improvisation is an abstraction to greater and greater generality of motor and musical controls to the point where highly variable, often novel, specific results can be produced based on the automatic use of general, highly flexible and tunable motor programs."[140]

Eine ähnliche Auslegung der Anforderungen im Rahmen der freien Improvisation findet sich auch bei Alterhaug, der ebenfalls von einer Notwendigkeit zur Verinnerlichung der manuellen Fertigkeiten spricht, die als Voraussetzung für das Verlassen gewohnter Strategien und den kreativen Umgang mit Fehlern und unerwarteten Situationen angesehen wird:

> "It constitutes an activity that requires thorough preparation of a set of skills that need to be internalised. This means that the performer

[138] PRESSING 1987: 9
[139] PRESSING 1987: 10
[140] ebd.

> is prepared to handle the unexpected, to handle an error as a new creative challenge, and, thus, to break with habitual patterns."[141]

Für Pressing erhöht sich mit der Häufigkeit der praktischen Auseinandersetzung mit Improvisation auch das Potential zur Weiterentwicklung musikalischer Gestaltungsfähigkeit, da repetitive Aspekte, die bei seltener stattfindender Ausübung der improvisatorischen Tätigkeit tendenziell weniger leicht bemerkt werden, verborgen bleiben. Andererseits unterstützt ein weniger Routine-orientierter Zugang ihm zufolge die Fähigkeit zur unmittellbaren Reaktion auf äußere Einflüsse und hilft dabei, die Konsistenz der Ergebnisse unter wechselnden Bedingungen zu festigen.[142] Der außerordentliche Stellenwert der praktischen Auseinandersetzung, Auslotung und Erforschung des Instruments im Vergleich zu den stärker theoretisch gewichteten Studien von Musikern, die auf das Reproduzieren vorgefertigter musikalischer Texturen spezialisiert sind, wird aber durch folgende Aussage hervorgehoben, die noch einmal konkret die Bedeutung des motorischen Aspektes in diesem Zusammenhang betont:

> "Mental practice away from the instrument can be important for performers of fixed music, based on internal hearing of scores, but there seems very little record of its use in improvisation. This is presumably due to the intrinsically vital motoric link between performer and instrument for improvisation."[143]

Noch etwas weiter bei der Beschreibung der integralen Beziehung zwischen Motorik und Instrument geht der Musiktherapeut Bühler, wenn er in Bezug auf den, von Tom Nunn[144] geprägten Begriff der, in einem Augenblick automatisierter motorischer Abläufe die Steuerung des Instruments übernehmenden, physiologischen Intelligenz folgende Aussage trifft:

---

[141] ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication; 2004 (S.105); 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)
[142] PRESSING 1987: 10
[143] ebd.
[144] NUNN, Tom: Wisdom of the Impulse. On the Nature of Musical Free Improvisation; San Francisco: Eigenverlag 1998; Internet: International Improvised Music Archive, Link: http://www20.brinkster.com/improarchive/tn.htm (07.03.2009, 19:27)

> „Da während einer Improvisation wie in einem kreativen Prozess die steuernden Elemente des Willens weitgehend ausgeschaltet sind, wird die Musik vor allem durch die Eigenheiten des Instruments und durch die motorischen Fähigkeiten des Musizierenden vorgegeben.“[145]

Bühler setzt fort, indem er die von Nunn geprägten Begriffe des „hypersensitiven Hörens“ und des „Momentvaakums“ in die Diskussion mit einführt:

> „Nach Nunn ist die letzte Instanz, welche die Musik erzeugt, ein Impuls, der es zulässt, dass ohne bewusstes Denken sehr schnelle Entscheidungen getroffen werden können. Dieser Impuls sei durch ein ‚hypersensitives Hören’ geleitet. Dieses ermögliche es den Musikern, in ein ‚Momentvakuum’ einzuklinken, wo spontane Entscheidungen möglich sind, die in der Geschwindigkeit der Abfolge durch die Vernunft nicht gewertet werden.“[146]

Zur Erklärung dieses Phänomens, das in seiner Absenz des bewussten Denkens an die Baecker definierte ökonomische Differenz zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein im Rahmen des künstlerischen Ausdrucks, wie sie zum Zweck der Definition des Kommunikationsbegriffes zu Beginn dieser Arbeit diskutiert wurde erinnert, bietet Pressing vier verschiedene Sichtweisen an. Beim ersten dieser Erklärungsmodelle wird die Intuition als faktisches Steuerungselement während des von Bühler beschriebenen „Momentvaakums“ angeführt:

> “It is first of all possible to take the intuitive perspective, that the individual acts best when he or she merely taps a certain powerful source that dictates the course of musical action in a naturally correct fashion, one that may not be fully analysable or predictable in physical or musical terms. Although this perspective is usually transpersonal and may seem romantic to some, this does not imply that it is untestable and therefore unscientific.”[147]

---

[145] BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz; Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001 (S.28); Internet: Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 14:43)

[146] ebd.

[147] PRESSING 1987: 26

Ein Ansatz, der viel Platz für metaphysische Spekulationen lässt und das von den Musikern erfahrene Gefühl des Loslassens erklären würde. Wobei die Anmerkung hinsichtlich der Steuerung der Musik auf natürlich richtige Weise einer genaueren Klärung bedarf und die empirische Überprüfung dieser Annahme in der Tat eine gewisse Herausforderung darstellen würde. Pressing verweist auch auf eine, von dem französischen Philosophen Henri Bergson stammende Annäherung an den Begriff der Intuition, die für ihn eine hohe inhaltliche Entsprechung zu jenen Metaphern aufweist, die im Kontext der Diskussion über Improvisation verwendet werden:

> ”Bergson saw intuition as a way to attain direct contact with a prime reality ordinarily masked from human knowledge. This prime reality is an ongoing movement, an evolving dynamic flux which proceeds along a definite but unpredictable course.”[148]

In Bezugnahme auf Bastick bietet Pressing eine weitere, differenzierter ausfallende Interpretation an, die wie folgt lautet:

> “[…] a combinatorial process operating over preexisting connections among elements of different 'emotional sets'. These emotional sets apparently contain encodings, often redundant, of many different life events (intellectual activities, movement, emotion, etc.).”[149]

Dafür, dass dem Element der Intuition im Rahmen der kollektiven Improvisation eine bestimmte Bedeutung zukommt, spricht aber nicht zuletzt auch die Tatsache, dass die erste frei improvisierte Studioaufnahme der Musikgeschichte mit dem vielsagenden Titel *Intuition* versehen wurde.[150] Ein weiterer Erklärungsansatz geht vom freien Willen des Individuums als ausschlaggebendes Moment bei der Entscheidungsfindung im Improvisationsprozess und dessen inhaltlicher Gestaltung aus:

[148] PRESSING 1987: 15
[149] PRESSING 1987: 16
[150] Lennie Tristano, 1949 für Capitol eingespielt aber erst sehr viel später veröffentlicht.

> "A second perspective is to assume that this residual decision-making actually reflects the effects of individual free will. The improviser is a unique conscious entity, and residual decision-making rests to some degree on internal variables not predictable even in principle from a fully detailed knowledge of the physical state variables of the improviser and his or her environment."[151]

Wobei in diesem Fall, wie angedeutet, unbestimmte und unbestimmbare innere Variable im Gesamtkontext des Bewusstseins des Individuums die entscheidenden Faktoren für die Steuerung der musikalischen Impulse im Prozess der Improvisation darstellen, die wohl eine ebenso große empirische Herausforderung darstellen wie das bereits zu Felde geführte Phänomen der Intuition. In seinem dritten Erklärungsangebot nimmt Pressing eine materialistischere Perspektive ein:

> "A third perspective is the physicalist one. Here complex decision-making is seen to be an emergent property of the fantastically complex physical system known as a human being, in interaction with a series of environments. Free will in this perspective is either illusory, or simply a somewhat misleading metaphor for certain complex characteristics of the system."[152]

Ein vierter und letzter Ansatz führt den Prozess der Entscheidungsfindung während des Bewusstseinsvakuums im Verlauf der Improvisation schlicht und einfach auf den Zufallsfaktor zurück, allerdings nicht ohne auch die, korrespondierend mit einem ansteigenden Maß an Erfahrung durch wiederholte praktische Anwendung, sinkende Bedeutung und verringerte Notwendigkeit auf den Zugriff zu diesem unbewussten Steuerungsmittel des musikalischen Ausdrucks hervorzuheben:

> "Fourth and last is the perspective of randomness. Here the unconstrained residual decision-making is simply modelled by use of a number of random generators. As the improviser becomes more and more expert through practice and more and more control procedures are built up, random processes need to be invoked less and less frequently and overall error levels decrease, perhaps approaching a minimum threshold."[153]

---

[151] PRESSING 1987: 26
[152] PRESSING 1987: 26,ff.
[153] PRESSING 1987: 27

Obwohl Pressing zu diesem Zeitpunkt noch keine vollständigen Ergebnisse seiner diesbezüglichen Untersuchung zur Verfügung standen, hält er es für absehbar, dass den beiden Faktoren Intuition und Zufälligkeit nur beschränkte Gültigkeit als Einflussfaktor auf die Entscheidungsfindung im Rahmen der improvisatorischen Tätigkeit aufweisen. In Bezug auf die empirische Überprüfung der physikalischen Perpektive bzw. der Annahme eines freien Willens als entscheidende Steuerungselemente ergibt sich dabei das Problem, einerseits die wiederholbaren Rahmenbedingungen für ein theoretisch deckungsgleiches Ergebnis im Kontext mehrerer Improvisationen und andererseits unterschiedliche Resultate unter den Bedingungen eines freien Willens zu schaffen. Nachdem die Ergebnisse dabei aus einer Abfolge von Ereignisketten bestehen, die einander gegenseitig beeinflussen, stellt die Wiederholbarkeit der Versuche de facto ohnehin ein Ding der Unmöglichkeit dar.

In Ergänzung zu den bereits angeführten, im Rahmen der Ausübung von Improvisation bedeutungsvollen und als Kontrollparameter für Verlauf und inhaltliche Gestaltung dienenden Fähigkeiten der Ausdrucksfähigkeit, Flexibilität, Fluidität sowie einer gesteigerten Effizienz und Kapazität zur Fehlerkorrektur führt Pressing zwei weitere Komponenten an – Einfallsreichtum und Kohärenz – deren Entwicklung im freien Kontext der Improvisation besonders stark gefördert wird, wie er meint:

> "In more fixed skills these are less important, since inventiveness provides few tangible advantages, and coherence is built-in by the rigidity of the task demands."[154]

Pressing weist auf die interessante Tasache hin, dass diese beiden Fähigkeiten Bemühungen in jeweils diametral entgegengesetzte Richtungen nach sich ziehen, nämlich das absichtsvolle Vermeiden von Wiederholungen in Umsetzung des angestrebten Einfallsreichtums einerseits und dem Streben nach inhaltlicher Kohärenz andererseits, das auf die Verwendung repetitiver Elemente nicht ganz verzichten kann um eine nachvollziehbare strukturelle Einheit zu bilden.[155] In der Folge werden jene spezifischen

[154] PRESSING 1987: 27
[155] ebd.

kognitiven Veränderungen angeführt, die zur Herausbildung dieser zwei ergänzten Fähigkeiten der Intuition und Kohärenz beitragen:

> "1. an increase in the memory store of objects, features and processes – in musical, acoustic, motor (and other) aspects
>
> 2. an increase in accessibility of this memory store due to the build-up of redundant relationships between its constituents and the aggregation of these constituents into larger cognitive assemblies
>
> 3. an increasingly refined attunement to subtle and contextually relevant perceptual information."[156]

Daraus wird gefolgert, dass sich mit zunehmender Praxis auch die Effizienz in Bezug auf die Verarbeitung von Informationen steigert, und zwar in zweierlei Hinsicht, wie Pressing anmerkt:

> "[…] by reducing the effective amount of information by the recognition of patterns of redundancy in the sensory input, and by focussing attention increasingly on the information that is most relevant for producing a successful improvisation. The increased use of such subtle and 'higher-order' information leads to the higher-order skill characteristics mentioned earlier."[157]

Hier wird auf jene Fähigkeiten höherer Ordnung verwiesen, wie sie im Vorfeld als spezifisch für den Kontext improvisierter Musik bedeutungsvoll beschrieben wurden. Sie resultieren vor allem aus einem erhöhten Aufmerksamkeitsaufwand im Vergleich zur Situation der im Voraus strukturierten Musik, in dem größtenteils bereits vorhandene motorische Programme zum Einsatz kommen:

> "The fixed skill situation evolves towards a minimal size attention set, whereas the unpredictability of improvisation demands that the attention focus remain wide."[158]

---

[156] PRESSING 1987: 27
[157] PRESSING 1987: 28
[158] ebd.

Im Rahmen eines Versuchs der Operationalisierung der kognitiven Strukturen von Reizverarbeitung und Kontrolle der Output-Impulse trifft Pressing eine Unterscheidung zwischen den einzelnen Teilaspekten der beteiligten Wahrnehmungsebenen – etwa in akustische, musikalische oder auf Bewegungen fokussierte – um eine Typisierung analytischer Repräsentationsmuster wie Objekte, Prozess oder Inhalte vorzunehmen, für die er abschließend charakterisierende Elemente festlegt.[159] Womit sich Pressing mit der Verwendung seiner Metaphern, bewusst oder auch nicht, wieder bemerkenswert nahe an die Ausführungen von Bergson bewegt, wie folgende Zeilen von Westcott in Bezugnahme auf den französischen Philosophen aus dem 19. Jahrhundert beweisen:

> "The prime reality is referred to as *the perpetual happening* or *duration*. The mind of man, according to Bergson, is shielded from the perpetual happening by the intellect, which imposes *patterned immobility* on prime reality, distorting, inmobilizing, and separating it into discrete objects, events and processes. In the perpetual happening itself, all events, objects, and processes are unified."[160]

Auch an dieser Stelle wird unweigerlich wieder der von Baecker formulierte und im Rahmen der Definition des Kommunikationsbegriffs zu Beginn dieser Arbeit beleuchtete Aspekt der ökonomischen Differenz in Erinnerung gerufen. Auch die Parallelen zwischen der Vorstellung eines *perpetual happening* und dem praktischen Ablauf eines Improvisationsprozesses bleiben unübersehbar. Basierend auf den oben geschilderten Ausgangsbedingungen kommt Pressing bei der Analyse des Improvisationsablaufs zu folgender Erkenntnis in Hinsicht auf die strukturelle Zusammensetzung des Improvisationsprozesses:

> "The fundamental nature of the improvisation process is considered to be the stringing together of a series of 'event clusters' during each of which a continuation is chosen, based upon either the continuing of some existing stream of musical development (called here an event cluster class) by association of array entries, or the interruption of that stream by the

[159] PRESSING 1987: 20,ff.
[160] WESTCOTT, M.R.: zit. nach PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; 1987 (S.16); Internet: University of Melbourne, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: www.psych.unimelb.edu.au/staff/jp/improv-methods.pdf (08.03.2009, 19:14)

> choosing of a new set of array entries that act as constraints in the generation of a new stream (new event cluster class).”[161]

Folgende Äußerung von Dell weist darauf hin, dass sich die Aufmerksamkeit im Prozess der kollektiven Improvisation zu gleichen Teilen auf die eben dargestellten, inneren Abläufe und die ständig neu zu verarbeitenden, äußeren Einflüsse der restlichen Mitwirkenden verteilt, was zur Konstitution eines hochkomplexen, dynamischen Feldes führt, dessen spezifische Produktionsbedingungen sich jeden Augenblick erneut ändern können.

> „Körperwissen wird prozesshaft-intersubjektiv gedacht und verschaltet. In der Verwebung von Produzierendem und Produziertem unter Einfluss der Interaktion der am Produktionsprozess teilnehmenden Körper entsteht ein komplexes dynamisches, improvisatorisches Feld. Wobei wir in Betracht ziehen müssen, dass die Bedingungen des Produktionsfeldes und dessen ständige, mitunter plötzliche Modifikation aus der Feldstruktur selbst generiert werden.“[162]

Die im Rahmen der musikalischen Gruppenimprovisation eingenommene Geistes- und Kommunikationshaltung wird anhand folgender Äußerung von Dell auf den Punkt gebracht, in der er erneut auf den, durch die Adressierung an den jeweils Anderen charakterisierten Aspekt der Kommunikabilität aufmerksam macht:

> „Vernunft vernetzt sich mit spielerischem Nicht-Wissen, das Vernünftige wird zu dem, was nicht spricht, was nicht weiß. Praktiken gewinnen ihre Kommunikabilität aus der Adressierung an den Anderen. […] Sozial relevante Handlung wird dann definiert als ein Zuschreibungsverfahren, in dessen Verlauf kommmunikative Adressen, von mir zum Anderen und vice versa, erzeugt werden.“[163]

---

[161] PRESSING 1987: 29
[162] DELL, Christopher: Prinzip Improvisation; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002 (S.43)
[163] DELL 2002: 45

Zur Ergänzung der dargelegten Perspektiven bietet sich eine weitere Definition von Pressing an, die sowohl die Aspekte der äußeren Einflüsse als auch den Faktor von internen Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozessen mit einbezieht:

> "The improviser operates in a 'perceptual field' which acts as a framework in which the improviser's imagery appears and originates. This field includes not only the perception of external tonal events, but the perception of internal images, as well as the states of consciousness evoked by these images. Images in this field are combined, associated, contrasted and otherwise organised. The phenomenological operations describing this are processes such as repetition, contrast, continuity, completion, closure, and deviation."[164]

Wie sich gezeigt hat, weisen die spezifischen Entstehungsbedingungen der im Rahmen kollektiver Improvisation generierten Musik zahlreiche Qualitäten auf, die eine Annäherung aus kommunikationswissenschaftlichem Blickwinkel rechtfertigen. Bevor es aber im Zuge des dritten Kapitels der vorliegenden Arbeit zu einer Verknüpfung der daraus abgeleiteten Aspekte kommt, soll zuvor noch eine – dem begrenzten Rahmen dieser Untersuchung Rechnung tragende – knappe Annäherung an den Begriff des Jazz und die daraus entstandenen Spielarten der freien Improvisation geleistet werden, deren Notwendigkeit sich an folgender Äußerung erkennen lassen sollte:

> "Improvisation is part of all musical cultures, traditions and styles. But in jazz, improvisation plays a key role in the aspects of interaction which seem to be of a different character from that of other musical expressions…"[165]

[164] PRESSING 1987: 13

[165] ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication, 2004 (S.103); 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)

2.5 Jazz

> "I may play jazz, but first of all I play *Black music*. We have a message. […] It's our way of communicating."[166]

Für das, im Mittelpunkt dieser Arbeit stehende Erkenntnisinteresse ist es notwendig, im Rahmen der begrifflichen Auseinandersetzungen auch auf jene Bezeichnungen einzugehen, die vor allem im Forschungsgebiet der Muskiwissenschaft beheimatet sind. In Hinsicht auf eine inhaltliche Annäherung an die spezifischen Kommunikationsbedingungen der kollektiven Improvisation erscheint eine genauere Darstellung der Entstehung und Entwicklungsstadien dieser musikalischen Methode sinnvoll. Dabei muss selbstverständlich auch auf jenen musikalischen Kontext eingegangen werden, in dem die, im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit relevante Form des kollektiven Improvisierens am konsequentesten praktiziert wird. Es handelt sich um die, bereits im Eingang erwähnte musikalische Stilrichtung des Free Jazz, eine in den frühen 1960er Jahren entstandene Spielart des Jazz, der in der Folge ebenfalls einer definitorischen Klärung bedarf. Wobei die allgemeine Diskussion des Begriffs auf diesen Seiten nur innerhalb eines stark verkürzten Kontexts stattfindet, der sich darauf beschränkt, die Entstehungsbedingungen und allerwichtigsten Entwicklungsstadien zu beleuchten. Eine gesonderte, ausführlichere Auseinandersetzung mit den im Rahmen der vorliegenden Arbeit relevanten Unterbegriffen findet im Anschluss statt.

Aufgrund der Tatsache, dass der Fokus dieser Untersuchung auf dem kommunikationswissenschaftlichen Aspekt dieser speziellen musikalischen Produktionsbedingungen liegt, wird dabei explizit keine musikwissenschaftliche, sondern eine primär auf historische und sozio-kulturelle Faktoren beschränkte Herangehensweise gewählt. Im Übrigen soll dadurch auch der Aspekt der interkulturellen Relevanz hervorgehoben werden, der diesem komplexen, aus europäischen, afrikanischen und karibischen Bestandteilen zusammengesetzten und bis heute mit der viel zu sehr

[166] JENKINS, Todd S.: Free Jazz and Free Improvisation. An Encyclopedia. Volume I: A–L; London: Greenwood Press 2004 (xxv)

verkürzten Bezeichnung Jazz versehenen Musikkonglomerat seit jeher anhaftet. Das Bewusstsein über diesen Umstand reicht auch nahezu bis an die Anfangstage dieser Musik zurück, wie folgendes Zitat belegt:

> „Jazz ist eine in den USA aus der Begegnung des Schwarzen mit der europäischen Musik entstandene künstlerische Musizierweise. Das Instrumentarium, die Melodik und die Harmonik des Jazz entstammen zum größeren Teil der abendländischen Musiktradition. Rhythmik, Phrasierungsweise und Tonbildung sowie Elemente der Blues-Harmonik entstammen der afrikanischen Musik und dem Musikgefühl des amerikanischen Negers (sic!).“[167]

Wobei die besonderen Voraussetzungen für die Begegnung zwischen den, an der Entwicklung des Jazz beteiligen Kulturträgern auf folgenden Umstand zurück geht:

> „Jazz ist das Ergebnis einer Akkulturation, eines Kulturwandels aufgrund von Kulturkontakten. Wesentlich an diesen Kontakten scheint, dass sie nicht auf freiwilliger Basis zustande gekommen sind, sondern durch Zwang.“[168]

Über die ursprüngliche Bedeutung und Herkunft des Jazz-Begriffs existieren die unterschiedlichsten Erklärungsangebote, deren Wahrheitsgehalt wohl niemals vollständig geklärt werden kann.[169] Lediglich die Vermutungen bezüglich der ursprünglichen Schreibweise des Wortes können als gesichert betrachtet werden, weisen doch nahezu sämtliche historischen Text-Dokumente eindeutig den Terminus „Jass“ auf.[170] Die allermeisten Theorien siedeln den Ursprung des Wortes im afrikanischen, arabischen oder französischen Sprachgebrauch an.[171]

---

[167] BERENDT, Joachim-Ernst: Das Jazzbuch. Von Rag bis Rock; Frankfurt am Main: Fischer 1978 (S. 170)
[168] SANDNER, Wolfgang: Jazz. Zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afro-amerikanischer Musik; Laaber: Laaber Verlag, 1982 (S.9)
[169] siehe dazu u.a. RICHTER, Stefan: Zu einer Ästhetik des Jazz; Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 49, Frankfurt am Main; Peter Lang Verlag 1995 (S.45,ff.)
[170] Nicht zuletzt aufgrund der Beschriftung am aufgeklebten Label des im Jahr 1916 erschienen Schellack-Tonträgers der „Original Dixieland Jass Band“, gleichzeitig erstes Tondokument dieser Musikrichtung, kann von der Richtigkeit dieser Vermutung ausgegangen werden.
[171] RICHTER 1995

Erstmals angewandt wurde die Bezeichnung jedenfalls auf jenen Musikstil, der sich zwischen Ende des 19. Jahrhunderts und dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts im Südosten der USA, mit Schwerpunkt New Orleans, entwickelte.[172] Dabei stellt die Improvisation von Anfang an das zentrale gestalterische Element des Jazz dar, wie Bühler erläutert:

> „Der Jazz ist von Anfang an weitgehend eine Improvisationsmusik, in der die Musiker kollektiv über Chorusse improvisieren, deren melodischer und harmonischer Verlauf allen Beteiligten bekannt ist. Ein Chorus wird mehrmals wiederholt und von den einzelnen Musikern spontan rhythmisch umgestaltet und melodisch umspielt. Auch werden die Möglichkeiten der Instrumente durch *unsaubere* Intonation bis zum Geräuschhaften ausgeweitet."[173]

Was im Groben als Kombination von afrikanisch-karibischen Rhythmusmustern und europäischer Harmonik mit den musikalischen Grundlagen des Blues, gespielt von, in Militärmusik-Kapellen musikalisch sozialisierten Schwarzen[174] beschrieben werden kann, sollte im Verlauf des 20. Jahrhunderts zahlreiche stilistische Ableger hervorbringen, die entscheidenden Einfluss auf nahezu alle Bereiche moderner Musik ausübten. Zu den wichtigsten Evolutionsstufen zählen u.a. die mit den Begriffen Swing, Bebop, Progressive, Cool, Hard Bop, Modal, Free, Fusion und Modern bezeichneten Unterkategorien.[175]

> „Während der Chorus in der Anfangsphase des New Orleans Jazz nur eine Abfolge einfacher Tonstufen ist, wird in den folgenden Perioden des *Swing*, des *Bebop* und des *Cool Jazz* nach und nach die ganze Bandbreite der spätromantischen Funktionsharmonik assimiliert. Dennoch bleiben die

---

[172] Jener Stadt also, deren legendärer „Congo Square" über lange Zeit hinweg den einzigen öffentlichen Schauplatz für das kulturellen Leben der in den USA lebenden Schwarzen darstellte.

[173] BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz, Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001 (S.17); Internet: Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 14:43)

[174] Bereits in der Frühphase der Jazzentwicklung waren, wenn auch vereinzelt, weiße Musiker wie der Trompeter Bix Beiderbecke involviert.

[175] siehe u.a. BERENDT, Joachim-Ernst: Das Jazzbuch. Von Rag bis Rock; Frankfurt am Main: Fischer 1978

> improvisierten Bestandteile auch in den komplexeren harmonischen Strukturen erhalten.“[176]

Die, der Funktionsharmonik zugrunde liegende Beziehung auf die jeweiligen Akkordabfolgen während der Improvisation wird aber in der Folge immer mehr in Frage gestellt und bis zum Exzess ausgereizt, wie in John Coltranes Einspielung *Giant Steps* aus dem Jahre 1959 mit ihren außergewöhnlichen und von dem Saxophonisten in einem derart wahnwitzigen Tempo ausgeführten Akkordwechseln, dass selbst dessen langjähriger Pianist Red Garland bereits nach kurzer Zeit nicht mehr mithalten kann und sich aus dem Geschehen zurück zieht.[177]

Bereits ab Mitte der 1950er Jahre wird damit begonnen, Improvisationen über modale Tonabstufungen zu gestalten, eine Entwicklung die zum Großteil von dem Trompeter Miles Davis ausgeht. Dieser Schritt wird von vielen Musikern als Befreiung aus dem starren System der Akkordabfolgen empfunden, da bei dieser Variante der Improvisation Verlauf und Entwicklung nicht von vornherein eingeschränkt sind. Die 1960er Jahre sind geprägt von einem radikalen Umbruch in Bezug auf Elemente der Form und Tongebung, die wechselweise Abfolge von Solo-Improvisationen über dem formalen Rahmen der restlichen Musiker weicht einer kollektiv stattfindenden, expressiven Improvisationsweise mit Tendenz zur oder Schwerpunkt auf Freitonalität, die zur selben Zeit allen Beteiligten größtmögliche Freiheit im musikalischen Ausdruck gewährt. Das erste auf Tonträger festgehaltene Ereignis dieser Art stellt die Einspielung *Free Jazz: A Collective Improvisation*[178] dar, gefolgt von John Coltranes *Ascension*[179] und, oftmals übersehen, *New York Eye and Ear Control*[180], der Soundtrack zum gleichnamigen Film von Michael Snow, an dessen Einspielung u.a. Albert Ayler, Don Cherry und Sunny Murray beteiligt sind. In der Folge kommt es zu vermehrten Bemühungen, fremde Stilelemente in die Musik zu integrieren, das Art Ensemble of Chicago etwa greift im Rahmen seiner Kollektiv-Improvisationen als Ergänzung zu Bläsern, Bass und

---

[176] BÜHLER 2001: 17,ff.
[177] John Coltrane, Giant Steps; Atlantic 1959
[178] Atlantic, 1960
[179] Impulse, 1965
[180] ESP Disc, 1964

Percussion auf ein weitgehend aus Afrika stammendes Instrumentarium zurück. Obwohl sich sowohl in der klanglichen Ästhetik als auch in Bezug auf die formale Gestaltung der Improvisationen starke Einflüsse aus den zeitgenössischen Entwicklungen in der europäischen Musik bemerkbar machen, bleibt in dieser Phase immer noch eine, eindeutig aus der Jazz-Tradition hergeleitete Identität im musikalischen Ausdruck erkennbar. Obwohl es im Rahmen von inhaltlichen Überschneidungen immer wieder zu unbestimmbaren Grauzonen kommen kann, gibt es zahlreiche Versuche, Jazz und europäische Musik voneinander abzugrenzen. Joachim Ernst-Berendt etwa hebt folgende Elemente hervor, durch die sich der Jazz in all seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen seiner Meinung nach eindeutig charakterisieren lässt:

> „1. durch ein besonderes Verhältnis zur Zeit, das mit dem Wort *swing* gekennzeichnet wird,
>
> 2. durch eine Spontaneität und Vitalität der musikalischen Produktion, in der die Improvisation eine Rolle spielt,
>
> 3. durch eine Tonbildung bzw. Phrasierungsweise, in der sich die Individualität des spielenden Musikers spiegelt.“[181]

Der Jazz-Begriff entzieht sich heute nahezu jeder konkreten Definition, umfasst er doch neben einem nicht zu übersehenden Improvisationsschwerpunkt ebenso die Bedeutung von Arrangements und Kompositionen. Das musikalische Spektrum, das der Begriff heute abdeckt, reicht von Dixieland-Musik bis hin zu HipHop, der aus musikwissenschaftlicher Sicht ebenfalls als Weiterentwicklung des Jazz betrachtet wird. Gerade die Fähigkeit des Jazz, sich völlig unterschiedliches musikalisches Ausgangsmaterial, von den seichten Broadway-Schnulzen des frühen 20. Jahrhunderts über Klassik und Folklore bis hin zu Punk-Rock oder elektronischer Musik, einzuverleiben, macht eine Definition aus musiktheoretischer Sichtweise schwierig. Alterhaug führt die Schwierigkeit, der unter dem Begriff des Jazz zusammengefassten musikalischen Vielfalt ein klar zu identifizierendes, allgemeingültiges Erkennungsmerkmal zuzuordnen vor allem auf die Tatsache zurück, dass die zugrundeliegende Struktur der Musik jeweils nur als Ausgangspunkt für einen kreativen

[181] BERENDT 1978: 41

Prozess dient, der stark von den interaktiven Abläufen zwischen den beteiligten Akteuren beeinflusst wird:

> "In ordinary language, jazz is often described in terms such as *unstructured* and *lacking structure*. However, as we will see jazz is based on structure, but not as distinctly as other forms of music. The structure in jazz is minimal (to a certain degree dependent on the musicians' stylistic familiarity) and thus serves as a basis for the development of creative ideas, the patterns on which musicians improvise. In this respect, jazz differs from other styles of musical expressions (e.g. pop, rock, art music) insofar as structure is used as a frame for creative interaction."[182]

Seinen weiteren Ausführungen zufolge ersetzt im Kontext der, sich Methoden der freien Improvisation entziehenden Formen des Jazz ein Konsens über den Bezugsrahmen der Musik eine eigentliche, zugrunde liegende Struktur. Dieser kann aber im Verlauf der interaktiven Prozesse während des Spiels noch verändert und den jeweiligen Bedürfnissen der Musiker angepasst werden:

> "Instead of structure, the words *agreement* or *mutual consent* might be more meaningful descriptions. *Mutual consent* provides an understanding of the frames the musicians have agreed upon. Such consent is not imposed from outside, but rather its mutuality serves as a point of departure for creative activity and display. In this sense, the agreement part of this is flexible; it can be enlarged and changed depending on the interaction in the collective dialogues."[183]

Dabei stellt im Fall der, auf grundlegenden, rhythmischen und harmonischen Regeln basierenden Formen des Jazz – im Vergleich zu freieren Formen dieser Musik – die Existenz eines deutlich wahrnehmbaren Orientierungsrahmens eine unmittlebare Notwendigkeit dar, da der Aspekt des gemeinsamen kreativen Ausdrucks in diesem Zusammenhang stark am Zusammenklang der einzelnen Stimmen im Ensemble festgemacht wird:

---

[182] ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication, 2004 (S.108); 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)
[183] ALTERHAUG 2004: 108,ff.

> "But should the mutual consent become too loose, the participants will not recognise the fundamental pattern, and will therefore lose contact with the agreement and with each other. The interplay breaks down and the result may be one of chaos. Chaotic performances may of course, for a short period, be interesting and even exciting, although the collective creative forces are clearly at a disadvantage where chaos rules."[184]

Daraus erklärt sich auch die Notwendigkeit nach den grundsätzlichen, von allen Beteiligten nachvollzogenen, formalen und inhaltlichen Vereinbarungen, welche sich im Kontext der auf diesen Prinzipien beruhenden Ausprägungen des Jazz in der Bezugnahme auf sog. Standards äußern, also US-amerikanische Film- und Musical-Songs aus den zwanziger und dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts, die als gemeinsame Basis für die, innerhalb dieser bestehenden Grenzen stattfindenden Interaktion zwischen den Musikern dienen:

> "These agreements (structures) are the tools whereupon improvisation unfolds; the structure is internalised and experienced implicitly […] Further, structure is not sacred to the jazz musician; it encourages its own alteration. This freedom imparted by not having to play structural features means that the musician can play around them, which thus encourages creativity."[185]

Die, anhand der genannten Beispiele dargestellte, und sich wie ein roter Faden durch die Jazzgeschichte ziehende, permanente Suche nach der Auseinandersetzung mit neuen musikalischen Formen macht aber die Fähigkeit zur spontanen Reaktion auf, dem eigenen Idiom fremde, unvorhergesehene Impulse deutlich, die ein großer Teil der in diesem musikalischen Umfeld agierenden Musiker aufweist. Diese Bereitschaft unter den Musikern, miteinander und mit anderen Formen musikalischer Artikulation in Kommunikation zu treten, könnte, hinsichtlich der Thematik der vorliegenden Arbeit, als ein wesentliches Erkennungsmerkmal der unter dem Begriff Jazz zusammengefassten musikalischen Praxis dienen. Diese Voraussetzungen stehen zumindest bei jener Variante dieser Musik im Vordergrund, mit der sich diese Untersuchung im Konkreten auseinandersetzt und auf die in der Folge genauer eingegangen wird.

---

[184] ALTERHAUG 2004: 109
[185] ebd.

2.6 Free Jazz

> "To me, free is not a style. It's a personal ability. Playing free is not having to have a style..."[186] (Ornette Coleman)

Obwohl die Bezeichnung selbst auf eine Einspielung aus dem Jahre 1959 mit dem Titel *Free Jazz: A Collective Improvisation*[187] zurückgeht, hat sich gerade der „Leader" dieser, in ihrer Radikalität im Maßstab der Historie unerreichten, bahnbrechenden Aufnahme, die einer ganzen nachfolgenden Bewegung ihren Namen geben sollte, im Verlauf seiner nunmehr über fünfzig Jahre andauernden musikalischen Karriere sehr weit von den damit verbundenen inhaltlichen Konnotionen wegbewegt. Angesichts des obigen Zitats entsteht vielmehr der Eindruck, dass sich der Saxophonist diesen Kriterien ohnehin nie verpflichtet gefühlt hat. Eine ähnliche Auffassung legt folgendes Zitat von Evan Parker nahe, ebenfalls Saxophonist und im Vergleich zu Ornette Coleman ungefähr genauso radikal wie Letztgenannter für die Hörgewohnheiten des musikalischen Establishments der späten fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts:

> „Free Jazz ist keine historische Phase, sondern eine lebendige Methode."[188]

Wie anhand der obigen Zitate von zwei einflussreichen Musiker-Persönlichkeiten, die jeweils unterschiedliche Epochen dieser Spielauffassung entscheidend mit geprägt haben deutlich zum Ausdruck kommt, wird mit dem Begriff des Free Jazz in vielen Fällen weniger ein bestimmter stilistischer Ausdruck als eine spezifische Herangehensweise verbunden. Eine Feststellung, die, angesichts der im Vorfeld vorgenommenen Erörterung des übergeordneten Begriffs deutlich gewordenen musikalischen Vielfalt, nicht weiter überraschen sollte. Während sich für die restlichen Varianten und Ausprägungen im Jazz jedoch relativ klare inhaltliche Erkennungsmerkmale definieren lassen, assoziieren Coleman und Parker mit dem, in diesem Zusammenhang etwas unglücklich gewählt

---

[186] Ornette Coleman, zit. nach SANDNER, Wolfgang: Jazz.. Zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afro-amerikanischer Musik. Laaber: Laaber Verlag 1982 (S.119)
[187] Ornette Coleman: Free Jazz – A Collective Improvisation; Atlantic 1960
[188] Evan Parker in: NOGLIK, Bernd: Jazz-Werkstatt International; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983 (S.28)

erscheinenden Begriff Free Jazz ausdrücklich einen non-idiomatischen musikalischen Zugang, der sich eher methodisch als stilistisch charakterisieren lässt.

In diesem Zusammenhang erscheint es sinnvoll, einen genaueren Blick auf die historische Entwicklung dieser Musik aus der Tradition des Jazz heraus zu werfen, die nämlich keineswegs mit Ornette Colemans epochaler Aufnahme ihren Anfang nimmt, sondern im Ansatz bereits viel früher von verschiedenen Musikern aufgegriffen wurde, wie etwa Jeff Pressing bemerkt:

> ”The first unmistakablely relevant evidence of free musical improvisation appears to be the home recordings made in the early 1940s in New York by jazz violinist Stuff Smith and concert pianist Robert Crum.”[189]

Ein historischer Moment, der jedoch keine Veröffentlichung nach sich zog, da die Aufnahmen lediglich für den privaten Gebrauch bestimmt waren und der abgesehen davon und in Hinsicht auf die Beteiligung des Konzertpianisten Crum eventuell eher für die im nachfolgenden Teil der Arbeit stattfindende Auseinandersetzung mit dem Begriff der freien Improvisation relevant ist. Wie daraus ersichtlich wird, hat die Beschäftigung mit der Idee frei improvisierter Musik ohne thematisches Ausgangsmaterial wohl zu vielen Zeiten stattgefunden, wobei es aber in den seltensten Fällen zu Aufnahmen und in keinem Fall zu einer daraus resultierenden Veröffentlichung gekommen ist. Die erste, auf Schallplatte dokumentierte und publik gemachte Dokumentation eines freien musikalischen Improvisationsprozesses stellen zwei Aufnahmen des Ensembles um den, im Umfeld des Cool Jazz in Kalifornien tätigen Pianisten Lennie Tristano dar, die Jahre nach der eigentlichen Einspielung schließlich eine Veröffentlichung erfuhren:

> ”Lennie Tristano, a blind white man, recorded two tracks of collective improvisation with his group after the composed pieces for their next album had been taped. These cuts, released years later as *Intuition* and *Digression*, are considered by some to be the first recorded examples of what came to be called *free jazz*. There are no set rhythms or chord

[189] PRESSING, Jeff: Free Jazz and the Avantgarde; 2002 (S.5); Internet: University of Melbourne, Department of Psychology, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.5919&rep=rep1&type=pdf (08.03.2009, 12:10)

> patterns, and the tracks convey some of the sterile formality of European classical styles."[190]

Auch wenn die Öffentlichkeit das Ergebnis dieser Aufnahmesitzung schließlich relativ gelassen zur Kenntnis nahm, blieb der Schock auf den verantwortlichen Toningenieur und die beteiligte Plattenfirma, die sich angesichts der Frage nach einer angemessenen Besoldung der spontan, aber nur scheinbar zufällig, entstandenen Aufnahmen vor eine schwierige Aufgabe gestellt sah, nicht aus:

> "These recordings were not a spur of the moment idea, but documentation of a long-running practice by Tristano's group. A measure of their shock value can be found in the facts that the engineer intentionally erased two other free tracks recorded in the same session and the recording company refused for years to release these two tracks or pay royalties for them."[191]

Wie Jenkins erläutert, weisen die entstandenen Stücke zwar eine ausgesprochen freie Herangehensweise in der Ausführung auf, stellen aber inhaltlich eindeutige Bezüge zu bestehenden musikalischen Normen her:

> "Tristano's path was incremental, in that his group interleaved stances of intuition (free playing) and rigor (public performances of tightly rehearsed complex jazz works and the Inventions of J.S. Bach). This led to a freedom which threw out formal design but maintained the inherited sound elements and phrasing of jazz, and the values of polyphony and the lyrical line."[192]

Einen weiteren Beleg früher freimusikalischer Aktivität an der Westküste der Vereinigten Staaten stellt eine Aufnahme eines ungewöhnlich besetzten Trios um den Schlagzeuger Shelly Manne dar:

> "West Coast drummer Shelly Manne, trumpeter Shorty Rogers, and saxophonist Jimmy Giuffre formed an unusual trio in 1954 to record *The Three and the Two* (Contemporary) under Manne's name. Giuffre, the composer of Woody Herman's hit 'Four Brothers,' had exhibited avant-garde inclinations for a few years, but the others had been

[190] JENKINS, Todd S.: Free Jazz and Free Improvisation. An Encyclopedia. Volume I: A–L; London: Greenwood Press 2004 (xxxvi)
[191] ebd,
[192] PRESSING 2002: 5

> firmly ensconced in big bands and the California school of cool. Probably at Giuffre's prompting, this trio recorded seven minutes of random thought, which ended up on the album as *Abstract No. 1*."[193]

Auch in diesem Fall erfuhr das besagte Stück das Schicksal, vom Publikum als einmaliger und bedeutungsloser Fehltritt gewertet zu werden, der sich wohl nicht wiederholen werde. Ganz anders verhielt es sich jedoch mit dem aus Los Angeles stammenden, sowohl in Bezug auf Musik als auch auf Politik kompromisslos agierenden Bassisten Charles Mingus, der als erster die im Rahmen der beiden vorangegangenen Beispiele ausprobierten Ansätze zur Methode machte:

> "By expanding the harmonic and rhythmic potentials of the upright bass, Mingus was instrumental in recasting the bassist's role in jazz ensembles. That sea change eventually helped free up other rhythm players for greater participation in the full jazz experience. Mingus further freed his musicians by choosing in the late 1950s to stop writing his compositions on paper. Instead, he vocally dictated parts to the musicians from his cavernous memory, instilling the basic core of the piece but permitting plenty of elbowroom for interpretation. "[194]

Die hier dargestellten Beispiele freier musikalischer Zugänge vor Erscheinen von Ornette Colemans *Free Jazz* lassen bereits einige charakteristische Merkmale erkennen, die, wenn auch keine inhaltlichen Übereinstimmunugen, so zumindest Analogien in der Anwendung zwischen den einzelnen Ansätzen erkennen lassen. Einen Versuch der Kategorisierung anhand von, auf die praktische Anwendung der Methode der freien Improvisation im Free Jazz bezogenen Erkennungsmerkmalen stellt die folgende Definition von Jenkins dar, der sich im Rahmen einer enzyklopädischen Aufarbeitung der Thematik angenommen hat und im Gegensatz zu den zitierten Musikern sehr wohl eine konkrete inhaltliche Referenz inkludiert, wobei mit dem Bezug auf die traditionellen Jazz-Elemente *swing* und *syncopation* noch dazu ganz klar historische Altlasten attestiert werden:

---

[193] JENKINS 2004: xxxvi
[194] JENKINS 2004: xxxvii

> "[…] a musical form with some degree of syncopation or swing inflection, which also includes some combination of four basic characteristics: nonreliance on traditional musical norms and priorities, emphasis on tone color, open ensemble roles, and collective improvisation…"[195]

Die an dieser Stelle formulierten Charakteristika der kollektiven Improvisation – einer demokratischen Rollenverteilung innerhalb des Ensembles und einer starken Betonung des Aspekts der Klangfarben – werden im späteren Verlauf noch ausgiebig diskutiert. Im Augenblick soll das Verhältnis des Free Jazz zu traditionellen musikalischen Normen genauer bestimmt werden. Jenkins interpretiert den Aspekt der Freiheit diesbezüglich als Option, in irgendeiner Art und Weise auf eben diese Normen Bezug zu nehmen oder sie voll und ganz zu ignorieren:

> "The very name *free jazz* connotes a *freedom from established norms and priorities*; thus, the music, by its nature, departs from traditionally familiar melodic, harmonic, and rhythmic structures. All of these, however, can be used as reference points in free music."[196]

Eine Auslegung, die ein Verständnis von Free Jazz als offener musikalischer Rahmen nahelegt, in dem sowohl die Möglichkeit besteht, sich auf eine bestimmte traditionelle Konvention zu beziehen als auch sämtliche Referenzen an bestehende Normen völlig zu unterlassen. Wobei zu bemerken wäre, dass der musikalische Rahmen des Free Jazz bei einer zu starken Gewichtung auf eine bestimmte stilistische Auslegung in jenem konkreten Moment von eben dieser assimiliert wird und damit auch seine Form wechselt. Ein derart gestaltetes, Collagen-artiges Wechseln zwischen unterschiedlichen Formen und Ausdrucksweisen steht in der Strömung des Neo-Klassizismus im Mittelpunkt, zu dessen prominentesten Vertretern wohl der Saxophonist David Murray zu zählen ist, und wäre aufgrund dessen dieser Erscheinungsform des Jazz zuzurechnen. Wobei jedoch im gegebenen Fall ohnehin lediglich von grundlegenden musikalischen Normen die Rede ist, was nicht davon ausgehen lässt, dass damit ein bestimmter musikalischer Stil verbunden sein muss. Interessanter ist im Augenblick aber die Frage, welche musikalischen

[195] JENKINS 2004: xxviii
[196] ebd.

Stilmittel und Ausdrucksformen dann zum Einsatz kommen, wenn dieser Bezug auf bestehende musikalische Normen nicht hergestellt wird. Genau hier beginnt für den Pianisten Cecil Taylor die eigentliche Freiheit im Free Jazz:

> ”[T]he freedom of free jazz does not mean the complete abstention from every kind of musical organization. Freedom lies, first and foremost, in the opportunity to make a conscious choice from boundless material.”[197]

Eine Formulierung, die sich auch und vor allem auf das verwendete Tonmaterial bezieht, womit bereits ein weiteres der zu Beginn formulierten Charakteristika angesprochen wäre. Im explorativen Umgang mit Klangfarben entfernt sich der Free Jazz wohl am weitesten und unübersehbarsten von den gängigen musikalischen Normen. Eine Eigenheit, die Jenkins folgendermaßen beschreibt:

> “Many free-jazz artists openly experiment with *tone color*, the inherent qualities of the musical sounds they produce. Players customarily stray from standard intonation and timbre to evoke certain moods or clash deliberately with the sounds of other instruments. They may create animal sounds, screams, hums, and whistles through alternate fingerings, embouchures, and vocalizations. Often these tinkerings result in sounds that cannot really be considered *tones* in a classic sense at all.”[198]

Obwohl die auf diese Art und Weise erzielten Klänge weit davon entfernt sind, einen Platz in der traditionellen Tonskala einzunehmen, werden die Methoden ihrer Erzeugung alles andere als zufällig angewandt. Wie im obigen Zitat erwähnt existiert etwa parallell zum Fingersatz der konventionellen Spielweise am Saxophon eine Erweiterung, die *false fingerings* oder auch *alternate fingerings* genannt wird. Dieses System zur Erweiterung des Tonumfangs des Instruments wurde ursprünglich von jedem einzelnen Spieler selbst erarbeitet, wobei die Fingerstellungen für ein und denselben Klang durchaus unterschiedlich ausfallen konnten, da dermaßen außerhalb des grünen Bereichs der Intonation Faktoren wie die spezifischen Eigenheiten des Instruments selbst oder der individuelle Ansatz des Spielers eine bedeutende Rolle spielen können. Mittlerweile ist die Anwendung dieser ergänzten Ausdrucksmöglichkeiten in vielen musikalischen

[197] JOST, Ekkehard: Free Jazz; Graz: Universal Edition 1974 (S.83)
[198] JENKINS 2004: xxviii

Bereichen, wie etwa Rhythm and Blues, Rock oder auch als Stilmittel in nahezu allen Jazz-Spielarten, üblich. Dementsprechend existieren zusätzlich zum konventionellen Fingersatz Anleitungen und Grifftabellen *für alternate fingerings*. Zumindest als eine von vielen möglichen Annäherungen, denn für die Feinabstimmung muss sich der Musiker dann doch wieder selbst auf die Suche begeben. Zu groß ist der Einfluss der jeweils individuellen physiologischen Voraussetzungen für den Ansatz am Instrument, dessen Variationen eben auch die Klanggebung entscheidend beeinflussen. Eine weitere Möglichkeit der Tonmanipulation stellt eine vokalisierte Spielweise dar, wie sie etwa von den Saxophonisten Pharoah Sanders oder Dewey Redman entwickelt und eingesetzt wurde. Wobei in diesem Zusammenhang angemerkt werden muss, dass dieser spielerische Umgang mit Intonation und die Anwendung der unterschiedlichsten Klangfarben sich seit jeher als Stilmittel im Jazz wiederfinden, vor allem im Kontext der frühen Entwicklungen in New Orleans – nomen est omen - etwa im Fall des *Tiger Rag*, während dem Engagement des Duke Ellington Orchesters im Cotton Club, wo die als *Jungle Music* bezeichnete Musik auch entsprechend animalisch anmutende Intonierungen beinhaltete, oder im Grenzbereich zum Blues, wo die Vokalisierung der musikalischen Geste schon immer einen ganz zentralen Bestandteil des musikalischen Ausdrucks darstellte. Allerdings erreicht das Bestreben nach neuen Formen des klanglichen Ausdrucks im Free Jazz in seiner Intensität und Konsequenz ein Ausmaß, das von einer ganz anderen Qualität – und Quantität – der tonalen Expansion zeugt, wie eine weitere Bemerkung von Jenkins verdeutlicht:

> ”In the Chicago scene in the 1960s, some musicians could do entire gigs or recordings without once producing a traditionally expected sound.”[199]

Damit dürfte vor allem das kurzlebige, aus dem Saxophonisten Anthony Braxton, Trompeter Leo Smith und Leroy Jenkins an der Violine bestehende Trio *Creative Construction Company* gemeint sein, das den Klang der Instrumente auch mit verschiedenen Präparationen zu verfremden suchte. Als Beispiel sei ein über den Schalltrichter der Trompete gestülpter Luftballoon genannt, der jede tonale Äußerung innerhalb des Spektrums der musikalischen Norm unmöglich macht.

[199] JENKINS 2004: xxviii

Als im Kontext dieser Arbeit relevantester Aspekt des Free Jazz erweist sich die Aufhebung musikalischer Hierarchien die einzelnen Instrumente betreffend, eine tatsächliche Befreiung, die Jenkins wie folgt erläutert:

> "Traditionally, the primary melodic roles within jazz ensembles have remained with either horns or chordal instruments (piano and guitar), while the bass, drums, and percussion provided a steady foundation for the others to play and improvise over. In much free music, however, all the instruments are given equal time and uniform chances for expression. *Musical democracy* can operate at its highest in free jazz, where drummers and bassists can carry an equal load with the saxes and trumpets instead of being relegated to the sidelines until their solo niches come up."[200]

Auch auf Seiten vieler Komponisten wurde der Aspekt der musikalischen Interaktion in der Gruppe zu einem entscheidenden Faktor, dem immer mehr Raum zugestanden wurde, wie anhand einer Formulierung von Pressing, die Herangehensweise des Pianisten Cecil Taylor betreffend, nachvollzogen werden kann:

> "[H]e early on abandoned the lyric touch and conventional jazz chords, and organized his compositional work as motifs for performercommunication, with form emerging from the process of group interaction."[201]

Auch im Rahmen des folgenden Abgrenzungsversuchs von Sutton wird die zentrale Bedeutung des Kommunikationsprozesses zwischen den Beteiligten als wichtigste Voraussetzung für die Anwendung der musikalischen Methode der freien Improvisation betont:

> "[U]nlike most mainstream jazz improvisations, in free improvisation there is no pre-planned form or structure. […] the music unfolds as it is negotiated between those taking part. The end product is a piece of music, usually produced in the presence of an audience."[202]

---

[200] JENKINS 2004: xxx
[201] PRESSING 2002: 6
[202] SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation; 2001; (S.67); Internet: Music Therapy World, Website: www.musictherapyworld.de, Link: http://www.musictherapyworld.de/modules/archive/dissertations/pdfs/2001_Sutton.pdf (15.07.2008, 17:53))

Ein ganz entscheidender Schritt also im Kontext der musikalischen Entwicklung des Free Jazz, aber eine mindestens ebenso bedeutende Veränderung in Bezug auf die Kommunikationssituation, in der die Musiker agieren. In vielerlei Hinsicht kam den Produktionsbedingungen von Musik im Rahmen des Free Jazz mindestens ebenso viel Aufmerksamkeit zu wie dem eigentlichen Endprodukt dieses Prozesses, wie auch der Musiktherapeut Eckehard Weymann bemerkt:

> „Plötzlich war nicht mehr nur das fertige Werk als Ergebnis eines ästhetischen Produktionsprozesses von Bedeutung, sondern auch seine Entstehungsgeschichte, sein Werden, seine Prozessgestalt, die ‚Haltung' der produzierenden Musiker, die sozialen und psychischen Bedingungen und Bedeutungen, die damit verbunden sind. Ein Grund für das Aufkommen von Improvisationsversuchen innerhalb der Neuen Musik und des Jazz war sicherlich, dass auf die Spitze getriebene Regelwerke (serielle Musik, Bebop) gesprengt werden sollten, um zu neuen Ausdrucksformen zu gelangen."[203]

Das Hinwegsetzen über tradierte, und mit der, in der Regel strikt festgelegten Begleitfunktion der Rhythmusinstrumente letztlich hierarchisch strukturierte, Regeln des Zusammenspiels kann nicht zuletzt auch als Spiegelbild der politischen und sozialen Veränderungen jener Zeit interpretiert werden, was auch in folgendem Zitat zum Ausdruck kommt:

> „Es entbrannte damals ein Streit unter Musikern und Musikwissenschaftlern, ob die Musikproduktion mit gesellschaftlichen und individuellen Themen wie Emanzipation, Kommunikation und Selbsterfahrung verbunden werden dürfe, ob also die konkreten Lebensbedingungen der Menschen und die Kunst miteinander verknüpft werden durften."[204]

Die an der Umsetzung dieser, sich in Form des Free Jazz manifestierenden Haltung beteiligten Musiker schienen diese Frage jedenfalls ganz eindeutig zu bejahen, und der Werkcharakter der Musik wurde zugunsten einer größtmöglichen Selbstverwirklichung in

---

[203] WEYMANN, Eckhard: Zwischentöne. Zur Bedeutung des Improvisierens in der Musiktherapie; Zusammenfassung eines Vortrages im Herbert von Karajan Centrum am 10.01.2003 (S.4), erhältlich über info@karajan.org

[204] ebd.

den Hintergrund gedrängt, wie auch eine Aussage des Posaunisten Vinko Globokar verdeutlicht, die Weymann in diesem Zusammenhang bemüht:

> „Auf alle Fälle improvisiert nur der, der es als lebenswichtig empfindet. Er spielt das, was er ist, und das was er denkt.“[205]

Die Verknüpfung von sozialen und politischen Aspekten mit dem künstlerischen Ausdruck jener Zeit im allgemeinen und den Entwicklungen im Kontext des Free Jazz im besonderen stellt eine Sichtweise dar, die mit der zunehmenden Institutionalisierung und der Entwicklung elaborierter Formen dieser Musik in den vergleichsweise gemäßigten 1970er Jahren übereinstimmt, die sich durch eine verstärkte Bedeutung kompositorischer Aspekte und eine generelle Annäherung an die Ästhetik der zeitgenössischen Komponisten oder die Integration von formalen Grundlagen des Jazz, Rock bzw. der traditionellen musikalischen Kultur unterschiedlicher Länder und Regionen äußert. Zu den wichtigsten Vertretern dieser musikalischen Bewegung, für deren Bezeichnung ab Mitte der 1960er Jahre der Terminus *New Thing* oder *Avantgarde*, und später, mit zunehmender Distanz zum Jazz mit seinen bis zu diesem Zeitpunkt hervorgebrachten Spielarten und einer deutlichen Zuwendung hin zu traditionellen Formen afrikanischer, indischer, südamerikanischer, asiatischer aber auch europäischer Musik, der, stilistische Offenheit suggerierende Begriff *Free Music* oder *Improvised Music* verwendet wurde, zählten in dieser Dekade neben Ornette Coleman u.a. Cecil Taylor, die Saxophonisten Albert Ayler, John Coltrane, Archie Shepp und Pharoah Sanders, der Trompeter Don Cherry, die Pianistin Carla Bley oder der Schlagzeuger Sunny Murray.

Speziell in Europa entwickelte sich aus dem Bedürfnis nach der Emanzipation von den US-amerikanischen Vorbildern eine distinktive Formsprache, die bemüht ist, jegliche Verknüpfungen zum Jazz-Ursprung hinter sich zu lassen und die eigene europäische Identität entsprechend hervorzuheben. Sandner führt in diesem Zusammenhang die folgenden zwei Erklärungsmodelle an, die mit einer Vielzahl anderer Autoren

---

[205] Vinko Globokar, zit. nach: WEYMANN, Eckehard: Zwischentöne. Zur Bedeutung des Improvisierens in der Musiktherapie; Zusammenfassung eines Vortrages im Herbert von Karajan Centrum am 10.01.2003 (S.4), erhältlich über info@karajan.org

übereinstimmen und ebenfalls eine Gewichtung auf den individuellen Ausdruck des Einzelnen erkennen lassen, allerdings in dem zentralen Bestreben, eine eigene Identität zu entwickeln:[206]

> „Zum ersten Mal war das neue Musikideal nicht ein Stil, sondern mehr eine nonkonformistische künstlerische Haltung, keine präzise Klangstruktur oder kompositorische Norm, vielmehr ein Konglomerat von Individualstilen, die mehr ein latentes *gegen* als ein offenes *für* ausdrückten. Der politische Aspekt betrifft die Rolle Amerikas als kulturell-soziales Leitbild, das nach dem Zweiten Weltkrieg mehr und mehr schwand und in die Rolle eines Anti-Leitbildes transformiert wurde.“[207]

Im Rahmen dieser Experimente beziehen sich die improvisierenden Protagonisten in Europa verstärkt auf die klangliche Ästhetik der experimentellen Musik, wie sie v.a. von John Cage eingeführt wurde. Obwohl immer wieder in einem Atemzug genannt, gilt es die beiden Phänomene der improvisierten und indeterminierten Musik klar zu unterscheiden, wie Bühler in Bezugnahme auf Cage hervorhebt:

> „Im Jahr 1959 versteht er unter experimenteller Musik eine durch Zufallsoperationen bestimmte oder vom Komponisten nicht determinierte Musik, deren Ergebnis nicht voraussehbar ist. Obwohl in der improvisierten Musik zufällige Klangkombinationen entstehen, ist sie nach dieser Definition keine experimentelle Musik. Zwar kann ihr Ergebnis nicht vorhergesehen werden, das Resultat der Musik genügt jedoch nicht aussermusikalischen Organisationsformen wie Zufallsoperationen, sondern ist durch individuelle – Cage würde wahrscheinlich sagen – willkürliche Eingebungen bestimmt.“[208]

In weiterer Folge versucht Bühler den Sonderstatus des musikalischen Experiments innerhalb des Spektrums von Werk und Improvisation festzulegen und zu bestimmen:

---

[206] siehe u.a. BERENDT, Joachim-Ernst: Das Jazzbuch. Von Rag bis Rock; Frankfurt am Main: Fischer 1978

[207] SANDNER, Wolfgang: Jazz. Zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afro-amerikanischer Musik. Laaber: Laaber Verlag 1982 (S.125)

[208] BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz; Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001 (S.8); Internet: Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 14:43)

> „Der Bereich des Experiments und der experimentellen Musik nimmt innerhalb einer ästhetischen Auffassung, die durch die Extrempositionen das detailliert ausgearbeitet Werk und die beliebigen Freiheitsmöglichkeiten einer Improvisation abgesteckt ist, eine Zwischenstellung ein. Die Ausdrücke experimentell und Experiment bedeuten im avantgardistischen Kunstbereich *nicht vollgültig* bzw. *blosse Erprobung von Methoden*."[209]

Weiters wird eine Verortung der improvisierten Musik innerhalb dieses Rahmens experimenteller Entstehungsbedingungen vorgenommen, die eine eindeutige Unterscheidung zwischen den gestaltenden Prinzipien der Zufalls im Sinne von Cage einerseits und dem kommunikativen Moment der Improvisation andererseits möglich macht:

> „Improvisationsmusik kann nach Schnebel als experimentelle Musik bezeichnet werden, indem sie weitgehend zufällig entsteht. Dabei ist aber nicht der Zufall im Sinne Cages gemeint, da in frei improvisierter Musik keine deterministischen Verfahren angewendet werden, die sozusagen den Zufall bestimmen. Improvisationsmusik ist insofern durch den Zufall geprägt, als dass sie durch die Erfahrung der einzelnen Spieler und durch die spontane Kommunikation in einer Gruppe definiert wird."[210]

Der formale Kontext, in dem diese spontane Kommunikation stattfindet, lässt sich wie beschrieben anhand des Kriteriums eines, sämtliche Möglichkeiten nicht-normierter klanglicher Artikulation eines Instruments mit einschließenden Ausdrucks innerhalb einer egalisierten Rollenverteilung unter Bezugnahme auf die musikalische Methode der kollektiven Improvisation charakterisieren. Den einflussreichen Vertretern einer ersten Generation von, im Rahmen eines solchen Kontexts tätigen Musikern, wie etwa Ornette Coleman, Cecil Taylor, Sun Ra, Sunny Murray, Albert Ayler, die New York Contemporary Five und später auch John Coltrane, Pharoah Sanders oder Frank Wright ist eine höchst expressive, hinsichtlich dynamischer Gestaltung weitgehend im Bereich erhöhter Intensität angesiedelte Ausdrucksweise gemein, die wohl auch als Kontrast zu den, vom Cool Jazz beeinflussten Versuchen freier Improvisation an der Westküste gesehen werden muss. Die Spielhaltung der Musiker während dieser, von Ende der

[209] BÜHLER 2001: 8
[210] ebd.

1950er bis Mitte der 1960er Jahre andauernden Phase wird oftmals auch mit dem Begriff *energy playing* bezeichnet. Auch wenn viele Vertreter des Free Jazz, wie anhand der eingangs angeführten Zitate von Ornette Coleman und Evan Parker ersichtlich wird, in Bezug auf ihr musikalisches Schaffen den Anspruch einer non-idiomatischen Herangehensweise erheben, verbergen sich hinter der Radikalität des musikalischen Ausdrucks dieser Spielweise sehr wohl unleugbare inhaltliche Elemente aus der Jazz-Tradition, wie etwa anhand des Beispiels der „unsauberen" Intonationstechniken dargelegt wurde. Aufgrund der Kohärenz seiner in sich weitgehend homogenen Erscheinungsform zu diesem Zeitpunkt kann dem Free Jazz insofern sehr wohl ein de facto-idiomatisches Erkennungsmerkmal unterstellt werden. Erst im Verlauf der zweiten Hälfte der 1960er Jahre kam es sowohl in den USA, und dort v.a. in Chicago, als auch in Europa – v.a. in Großbritannien, Deutschland und den Niederlanden – zu einer, in Hinischt auf dynamische Abstufungen elaborierter ausfallenden Variante der Auslegung des neu etablierten formalen Kontexts, was sich am deutlichsten in der Vernachlässigung jener Elemente der Jazz-Tradition zeigt, die von Jenkins als *swing* und *syncopation* bezeichnet und als Bestandteil des Free Jazz identifiziert wurden. Aus eben jenen Gründen wird diese Bezeichnung heute in der Regel auf eine, von hoch-energetischem Ausdruck und expressiver Spielweise in Fortsetzung spezifischer, im Jazz üblicher Techniken geprägten, in der Tradition der 1960er Jahre angesiedelten Musik angewandt. Für die, im Verlauf der folgenden Jahrzehnte auf den musikalischen Rahmen der zeitgenössischen Musik, des Noise-Rock und Industrial sowie der Minimal Music und der elektronischen Musik ausgedehnte Spielpraxis der freien Improvisation, die starke Einflüsse aus dem Bereich der experimentellen Musik aufnimmt, hat sich hingegen weitgehend der in Folge erläuterte Begriff *Free Improvisation* oder *Improvised Music* durchgesetzt.

2.7 Free Improvisation

> "The general distinctions between music that is considered free jazz and that which is considered free improv, in a more European experimental sense, are that the former uses some type of reference points, be they short composed themes, jazz-based playing techniques, or more general structural suggestions, and some recognizable *swing* inflections or syncopations."[211]

> "The word improvisation is actually very little used by improvising musicians. Idiomatic improvisers, in describing what they do, use the name of the idiom. They *play flamenco* or *play jazz*; some refer to what they do as just *playing.* There is a noticeable reluctance to use the word and some improvisers express a positive dislike for it. I think this is due to its widely accepted connotations which imply that improvisation is something without preparation and without consideration, a completely ad hoc activity, frivolous and inconsequential, lacking in design and method."[212]

Ein etwas problematischer Aspekt in Bezug auf die Verwendung der Bezeichnung Free Jazz ist der Umstand, dass sie sowohl auf die formalen Eigenschaften von Musik angewendet werden kann – also Freiheit von harmonischen und rhythmischen Normen beschreibt – als auch zur Charakterisierung der eigentlichen Entstehungsbedingungen von Musik hernagezogen wird. So lässt sich der Begriff theoretisch auf auskomponierte Musik, die sich der erweiterten Stilmittel in Bezug auf Rhythmus und Harmonie bedient ebenso anwenden wie auf vollkommen spontan improvisierte Musik ohne formale Regeln.

Der energetisch-expressiven Free Jazz-Ästhetik der frühen 1960er Jahre wurde gegen Ende des Jahrzehnts eine fast schon kammermusikalisch anmutende, die Stille als Stilmittel begreifende Variante freier Improvisation entgegengesetzt, die in den USA vor

---

[211] JENKINS, Todd S.: Free Jazz and Free Improvisation. An Encyclopedia. Volume I: A–L; London: Greenwood Press 2004 (xxxi,ff.)

[212] ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication; 2004 (S.104); 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)

allem um eine junge, nachfolgende Musikergeneration aus Chicago entstand. Als zentrale Figuren dieser Szene, die ohne Zweifel auch von Aktivitäten des mittlerweile nach New York abgewanderten Free Jazz-Pioniers Sun Ra beeinflusst war und sich ab 1965 um die Musikerinitiative „Association for the Advancement of Creative Musicians“ (AACM)[213] herum organisierte, seien der Pianist Muhal Richard Abrams, die späteren Mitglieder des Art Ensemble of Chicago[214] und vor allem der, musikalische Ansätze von John Cage, Karlheinz Stockhausen oder Anton Webern aufgreifende Saxophonist und Komponist Anthony Braxton genannt.

Das Art Ensemble of Chicago prägte für seine Musik die Bezeichnung *Great Black Music*, als Hinweis auf die, sämtliche Traditionen Schwarzer Musik – von afrikanisch geprägten Rhythmen über Gospel, Blues, Jazz, bis zu Soul und Rhythm & Blues – umfassende musikalische Konzeption der Protagonisten, von der die freien Improvisationen der Gruppe umrahmt wurden. Damit sollte letztlich auch die im Free Jazz erstmals umgesetzte, freie Herangehensweise als eine von vielen unterschiedlichen Ausprägungen in eine ganzheitliche, das gesamte Spektrum als Kontinuum begreifende Auffassung von *Black Music* integriert werden. Um den Aspekt der natürlichen Weiterentwicklung ein und derselben Ausdrucksform – *Ancient to the Future* – zu betonen, musste das, in diesem Zusammenhang als artifiziell erscheinende und damit die evolutionäre Entwicklung hin zur freien Spielweise von dem Rest des Stil-Kanons Schwarzer Musik trennende Etikett von Free Jazz als avantgardistische Kunstmusik entfernt werden, wie folgende Aussage in Bezug auf den damit verbundenen Freiheitsbegriff unterstreicht:

> ”Freedom seems to be the freedom to escape accepted definitions of jazz – including the modernist definition of jazz-as-art-music that got jazz into the avant-garde in the first place.”[215]

---

[213] Siehe dazu u.a.: LITWEILER, John: Das Prinzip Freiheit. Jazz nach 1958; Schaftlach: Oreos 1988

[214] Das Art Ensemble of Chicago prägte für seine Musik die Bezeichnung „Great Black Music“, als Hinweis auf die, sämtliche Traditionen Schwarzer Musik – von afrikanisch geprägten Rhythmen über Gospel, Blues, Jazz, bis zu Soul und Rhythm & Blues – umfassende musikalische Konzeption der Protagonisten, von der die freien Improvisationen der Gruppe umrahmt wurden. s. dazu u.a.: GANSINGER, Martin: Great Black Music; In: jazzzeit 61, Juli 2006 (42-43)

[215] DeVEAUX, Scott, zit. nach RICHTER, Stefan: Zu einer Ästhetik des Jazz. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 49, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995 (S.188)

Während die restlichen Musiker aus dem Kreis der AACM ihre Musik in der Regel mit dem Begriff *Creative Music*[216], oder auch – in Betonung sozial-politischer Aspekte – als *Black Classical Music* bezeichneten, geht die konsequente Verwendung der Formulierung freie Improvisation v.a. auf europäische Musiker zurück, die im Zuge ihrer Emanzipationsbemühungen von den Pioniertaten der US-Amerikaner bestrebt waren, das Jazz-Vokabel und seine musikalischen Konnotationen weitgehendst zu vermeiden.

> „Ab Mitte der sechziger Jahre beginnen Musiker wie Vinko Globokar und Derek Bailey sich ausschliesslich mit Improvisation zu beschäftigen. Sie nennen ihre Musik anfangs der siebziger Jahre *freie Improvisation.*"[217]

Diesem Schritt geht eine Entwicklung voraus, die stark von den Free Jazz-Initiatoren in den USA und v.a. von den Aktivitäten der AACM beeinflusst ist, aber in Hinblick auf die Betonung eines eigenständigen kulturellen Hintergrunds die Ansätze der zeitgenössischen Musik stärker berücksichtigt, wie Jenkins betont:

> „In Europe in the mid-1960s, a musical movement germinated that came from largely different roots than American free jazz but eventually became an integral part of the new avant-garde. […] Inspired by the investigations of Taylor, Coleman, Sun Ra, and the AACM, the men sought to further develop the form and transform it into something more relevant to their own cultures. They united the new jazz style with the modern classical experiments of Cage and Schoenberg, systems that were unusual in their own right but less foreign to European ears than what American freemen were creating."[218]

Ähnlich wie das Art Ensemble of Chicago mit seinem Konzept der *Great Black Music* den gesamten kulturellen Kontext Schwarzer Musik für sich geltend machte, verarbeiteten die europäischen Improvisatoren eine Vielzahl unterschiedlicher, mitunter

---

[216] siehe u.a.: Creative Music Orchestra: Creative Orchestra Music; Arista 1976

[217] BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz; Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001 (S.25); Internet: Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 14:43)

[218] JENKINS 2004: xlvii,ff.

eine gewisse Skurrilität oder Komik nicht entbehrender, Versatzstücke ihres eigenen kulturellen Hintergrunds:

> "A predominant feature of the European free scene was the players' keen interest in blending principles of traditional European styles, from martial music to beer-hall choruses to Marxist stage-musical propaganda, into their performances. This was not that far afield from Americans' weaving African, blues, and folk elements into jazz, and it helped the Europeans develop their own characteristic sound from an American-born form."[219]

Auch wenn die klangliche Ästhetik aufgrund ihres freitonalen und sich außerhalb des Metrums befindenden Charakters sehr wohl Referenzen an die US-amerikanischen Musiker aufwies, kann in Bezug auf die methodische Vorgehensweise von der Tendenz gesprochen werden, die ganz zentral mit dem Jazz bzw. Free Jazz verbundenen Improvisationstechniken zugunsten einer stärker am Charakter der indeterminierten Musik im Sinne von John Cage und der Verwendung des Zufallsprinzips orientierten Handlungsweise zu ersetzen:

> "This Euro-avant music, also representing a departure from traditional relationships, meter, and key, seemed to mesh with free jazz for the most part, although arguments persisted over the importance of improvisation in a jazz sense versus the less spontaneous *chance* elements of aleatory music."[220]

Die Auseinandersetzung mit der freien Improvisation fand zunächst v.a. in Großbritannien statt, wo in Form von vorausgegangenen Ereignissen bereits der Boden dafür bereitet wurde. So entwickelte der Saxophonist Joe Harriott etwa zeitgleich mit Ornette Coleman ein ähnliches Konzept in Bezug auf die Verwendung freier Formen,[221] was frühzeitig weitere Akteure auf den Plan rief, die in diese Richtung weiter arbeiteten:

> "Guitarist Derek Bailey, trombonist Steve Beresford, drummer John Stevens, trombonist Paul Rutherford, and saxophonists Trevor Watts, Evan Parker, John Surman, and Lol Coxhill were among the next group of

[219] JENKINS 2004: xlviii
[220] ebd.
[221] JENKINS 2004: xlviii

> young Britons who embraced free improvisation and created new vocabularies for their instruments."[222]

Als weiterer Katalysator für die rasche Entwicklung der freien Improvisationsszene in England ist sicherlich die hohe Rate an exilierten Musikern aus Südafrika zu werten, die ohne Zweifel für entscheidende Impulse verantwortlich zeichneten und in deren Reihen sich u.a. der Bassist Johnny Dyani oder Schlagzeuger Louis Moholo fanden:

> "Coming from robust backgrounds in African music, these players were able to inject English free jazz with a much-needed dose of the *black sound* that was vital to the American version. As a result of this heady multiethnic mixture, English free music began to sound even more adventurous than that coming from the other side of the Atlantic."[223]

Auch im restlichen Europa formierten sich nach und nach wichtige Bewegungen, in Deutschland etwa um die Musiker Albert Mangelsdorff, Manfred Schoof, Peter Brötzmann oder Alexander von Schlippenbach. Genauso wie Han Bennink, Misha Mengelberg oder Willem Breuker in den Niederlanden, John Tchicai in Dänemark oder Frode Gjerstad in Norwegen suchten diese kontinentalen Pioniere freier Musik bewusst den Austausch mit ihren Kollegen in England und den USA:

> "These experimenters and several of their continental counterparts have frequently joined with English and American free players, making their music a global effort indeed."[224]

Diese scheinbar problemlosen Aufeinandertreffen von Musikern aus unterschiedlichen Teilen der Welt, die ja ausschließlich auf der musikalischen Verständigung während der Improvisation und nicht etwa auf vorstrukturierten Abläufen beruhen, werfen die Frage nach den gemeinsamen Spielregeln im Bereich der freien Improvisation auf, ohne die ein solcher Austausch auf internationaler Ebene letztlich wohl nicht denkbar wäre. Dabei handelt es sich offensichtlich tatsächlich eher um einen allgemeinen Konsens bezüglich einer universal gültigen Vorgehensweise als um konkrete inhaltliche Bestimmungen.

---

[222] JENKINS 2004: xlviii
[223] ebd.
[224] JENKINS 2004: xlix

Eine Haltung, die sehr gut aus der Konzeption von Derek Bailey hervorgeht. So bevorzugt der Gitarrist für seine Musik die Bezeichnung *non-idiomatic improvisation*, denn wie aus der unten angeführten Erläuterung hervorgeht, ist es das erklärte Ziel des Musikers, sämtliche stilistischen Referenzen – inklusive und vor allem in Bezug auf Free Jazz, wie er im vorangegangenen Abschnitt definiert wurde – zu vermeiden:

> "As guitarist Derek Bailey has put it, *free jazz is a* form *of music, while free improvisation is an approach to making music.* Bailey prefers the term *non-idiomatic improvisation* for his own music. Fair enough, since it is devilishly difficult to pin him down to a particular idiom like jazz. And that is, in fact, Bailey's intended objective: to improvise without consciously referring to any previously encountered idioms such as jazz, classical, or rock."[225]

Als ausschlaggebend für diesen Schritt bezeichnet der Gitarrist Derek Bailey die im Kontext der seriellen Musik des 20. Jahrhunderts erweiterten, klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten, welche seiner Meinung nach vorhandene Konzepte formal institutionalisierter Vorstellungen von Klang in der Musik ad absurdum führten und nach einer dahin gehenden Neuorientierung verlange, wie in folgender Erläuterung zum Ausdruck kommt:

> „Bailey beginnt sich damals mit freier Improvisation zu beschäftigen, weil es für ihn keine musikalisch verbindlichen Regeln mehr gegeben habe, welche eine musikalische Sprache bestimmten. Die Musik habe in der seriellen Phase klanglich einen Grad von Komplexität erreicht, die nicht mehr als verbindliche Klang-Sprache verstanden werden könne. Als Improvisator beginnt er daher, aus den *Trümmern* einer in Teilbereiche zersplitterten Klangsprache eine eigene Sprache aufzubauen."[226]

In diesem Umfeld emanzipiert sich das Geräusch vom Ton, es kommt zum Einsatz von unorthodoxem Instrumentarium,[227] Alltagsgegenstände werden herangezogen um den Klang der Instrumente bis zur Unkenntlichkeit zu verfremden. Konnte der Free Jazz –

---

[225] JENKINS 2004: xxxii
[226] BÜHLER 2001: 25
[227] Dazu ist sicherlich auch der, auf mehreren Aufnahmen von Anthony Braxton verwendete, von Richard Teitelbaum bediente Moog-Synthesizer, der erste seiner Art, und in jenen Jahren noch ein absolutes Exotikum, zu zählen. Zu hören u.a. auf: Anthony Braxton: New York, Fall 1974; Arista 1974

trotz seines radikalen Bruchs mit der Tradition – in vielen Bereichen noch durchwegs als Weiterentwicklung der traditionellen Jazz-Stilistik gesehen werden,[228] entwickelte sich aus diesen Ansätzen heraus eine formlose Ästhetik der Experimental-Improvisation, in der jegliche Referenz zum Jazz, aber auch anderen, durch eine bestimmte musikalische Formsprache definierte Genres vermieden wird, bis hin zur Tabuisierung der orthodoxen Harmoniesysteme:

> „Die freie Improvisation orientiert sich jedoch zunächst an der Musikästhetik der fünfziger Jahre, die vom Serialismus und der elektronischen Musik geprägt wird. Z.B. erwähnt Bailey als Ausgangspunkt für seine improvisatorische Sprache einerseits das Spätwerk Weberns, das auch für die Entstehung des Serialismus wichtig ist, und andererseits das Klangbild der elektronischen Musik. Für Bailey ist die intervallische Manipulation der Tonhöhen, wie sie in der Zwölftonmusik verwendet worden ist, weniger einschränkend als funktionsharmonische Muster.“[229]

Damit wäre gerade die Vermeidung einer allgemeingültigen Ausdrucksweise in der freien Improvisation das gemeinsame Bindeglied, das Musiker aus unterschiedlichen Ländern und mit unterschiedlichen kulturellen Identitäten zu einer gemeinsamen Verständigung finden lässt. Eine Begegnung auf dieser Ebene stellt sich insofern lediglich als Erweiterung eines alltäglichen Improvisationskontexts dar, in dem kein vereinheitlichter formaler Ausdruck feststeht und angesichts dessen die Musiker zu jedem Zeitpunkt gefordert sind, auf die Auslegungen ihrer Mitspieler einzugehen. Den Beobachtungen von Evan Parker, einem langjährigen musikalischen Partner von Bailey zufolge, bringen gerade Musiker aus jenen Bereichen, in denen sich noch kein festes Regelwerk herausgebildet hat eine, für die freie Improvisation ungemein förderliche Offenheit mit ein. Eine Eigenschaft, die er bei vielen, aus dem Kontext des Jazz kommenden und von ihm geprägten Musikern vermisst:

---

[228] Als Beispiele seien an dieser Stelle noch einmal die, bereits von Duke Ellington in den 1920er Jahren eingesetzten und durch Dämpfer, Trichter oder Überblastechniken erzielten „Growl-Effekte“ seiner Bläsersätze oder die im Kontext der Marching Bands von New Orleans übliche Praxis der Kollektiv-Improvisation, allerdings bei Aufrechterhaltung des rhythmischen Metrums, genannt.

[229] BÜHLER 2001: 25

> ”They have rewritten history - jazz is a classical music, closed form, and the story is complete now. All we can do is look at variations within that. This whole other attitude fits much better, in some ways with people who are coming out of electronic music backgrounds or art rock backgrounds - noise rock. All those other kind of aesthetics seem to fit the attitudes in some ways much better than an attitude that says jazz is a theme and variations form and here's how it is done.”[230]

Die akademische Institutionalisierung und repetitive Ausrichtung des Jazz-Kanons als abgeschlossene Formsprache führte viele frei improvisierende Musiker in andere musikalische Bereiche, in denen sich noch keine klar definierte, tradierte Spielpraxis herausgebildet hat. In der Folge vergleicht Parker die Freiheit im Ausdruck als integrale Konstante in der freien Improvisation mit der Vorstellung und Wiederholung eines musikalischen Themas in der klassischen Jazz-Improvisation. Die, im traditionellen Kontext, folgenden Themen-Variationen des Solisten finden im Rahmen frei improvisierter Musik in den, im Augenblick der Improvisation entwickelten Eckpunkten des Zusammenspiels ihre Entsprechung, so Parker weiter:

> “In a way, it's a return to a kind of analogue of theme and variations, it you want to look at it like that. It's a rather perverse way of describing it perhaps, but there is something like that going on - the theme is always the same theme, and the variations are those details. The theme is the freedom, the absence of any of the normal fixed points of reference - that's the theme. The variations are the things that become fixed in the particular situation regardless.”[231]

Bezüglich dieser, auf radikale Art und Weise sämtliche Bezugspunkte zur bisherigen Jazz- und Musikentwicklung vermeidenden, im Nachhinein jedoch in vielen Punkten als logische Weiterentwicklung vorangegangener Ansätze und Methoden zu bewertenden Auslegung der freien Improvisation ergibt sich immer wieder folgende Problemstellung: durch den bewussten Ausschluss bzw. die bemühte Vermeidung bestimmter

---

[230] Der Saxophonist Evan Parker gehört zu den ersten europäischen Musikern, die sich im Verlauf der 1960er Jahre mit Free Jazz und freier Improvisation auseinander setzten und spielte lange Zeit im Trio mit dem britischen Gitarristen Derek Bailey. Es handelt sich um Auszüge aus einem Interview, das der Verfasser im Anschlusstag an ein Konzert von Parker, Alexander von Schlippenbach und Paul Lovens im Wiener Porgy & Bess am 13.12.2006 führte.

[231] ebd.

musikalischer Techniken, Formen und Strukturen beschränkt sich automatisch die Auswahl der möglichen Äußerungsmöglichkeiten, was de facto dem Prinzip der größtmöglichen Freiheit in der Wahl des musikalischen Ausdrucks widerspricht. Im Gegensatz zu Derek Bailey, der auch mehrere theoretische Abhandlungen zur freien Improvisation verfasst hat, glaubt Parker nicht an die Existenz eines abstrahierten und über die Erforderlichkeiten einer bestimmten Spielerkonstellation hinausreichenden, verallgemeinerbaren Modells als quasi-Anleitung zum freien Improvisieren:

> "There's not one overriding ideology of free improvisation or something. That's the problem for me with the way Derek Bailey speaks about improvisation – as though there is a clear aesthetic that everybody shares or should share. You know, an ideological basis for what constitutes pure free improvisation. It's strange because we worked together quite successfully for a long time but after the book came out I had the feeling that he felt constraint by his own theories. It suddenly started to be more imported that something corresponded with the ideology than something evolved in an organic way."[232]

Als etwas problematischer Aspekt in Bezug auf die Verwendung der Bezeichnung Free Jazz sei der Umstand erwähnt, dass sie sowohl auf die formalen Eigenschaften von Musik angewendet werden kann – also Freiheit von harmonischen und rhythmischen Normen beschreibt – als auch zur Charakterisierung der eigentlichen Entstehungsbedingungen von Musik hernagezogen wird. So lässt sich der Begriff theoretisch auf auskomponierte Musik, die sich der erweiterten Stilmittel in Bezug auf Rhythmus und Harmonie bedient ebenso anwenden wie auf vollkommen spontan improvisierte Musik ohne formale Regeln, wie sie üblicher Weise auch aus der kollektiven Improvisation hervorgeht.

Wãhrend sowohl Bailey als auch Parker sich im Rahmen ihres musikalischen Schaffens ausgiebig mit der Solo-Improvisation auseinandergesetzt haben, steht in der Folge eben jene Variante im Mittelpunkt, in der es zur kommunikativ orientierten Vorgehensweise im Rahmen eines kollektiven Kontexts kommt.

[232] ebd.

Obwohl im Verlauf dieses Abschnitts einige Distinktionsmerkmale zwischen dem Phänomen des Free Jazz und der Methodik der freien Improvisation herausgearbeitet wurden, kommt es in vielen Fãllen, wie so oft in der Musik zu einem Graubereich, und mit welchem Etikett das Ergebnis letztenendes versehen wird, hängt wohl auch sehr stark von den jeweiligen, individuell bestimmten Erwartungen des Einzelnen ab, wie Jenkins treffend bemerkt:

> "[A] principal distinction between *free jazz* and *free improvisation* is simply the degree to which our musical expectations are circumvented."[233]

[233] JENKINS 2004; xxviii

2.8 Kollektiv-Improvisation

Die nachfolgende Auseinandersetzung mit dem Begriff der Kollektiv-Improvisation betont nach einer einleitenden Darstellung der Analogien zu den bereits im vorausgegangenen Teil der Arbeit erläuterten musikalischen Ausdrucksmitteln vor allem den Aspekt von Improvisation als Beziehungsgeschehen. Dieser charakteristische Bestandteil verleiht der musikalischen Methode der Kollektiv-Improvisation auch im Kontext der Musiktherapie eine erhebliche Relevanz, wie im Verlauf der Diskussion entsprechend erläutert wird. Aus diesem Zusammehang ergeben sich u.a. auch jene Schlussfolgerungen in Hinsicht auf die kommunikationswissenschaftliche Bedeutung der Methode, wie sie im Kontext dieser Arbeit von zentralem Interesse ist und im Rahmen der nachfolgenden Kapitel theoretisch untermauert werden soll.

Wie bereits eingangs erwähnt, steht im Gegensatz zu den vorangegangenen Auseinandersetzungen, die sich v.a. auf inhaltliche Definitionen der Begriffe des *Free Jazz* bzw. der *Free Improvisation* konzentrierten, im Rahmen der Diskussion der Kollektiv-Improvisation jener Aspekt im Mittelpunkt, der sich auf das gleichzeitige und gleichberechtigte Zusammenwirken der einzelnen Musiker bezieht. Eben jener Umstand stellt auch die eigentliche Neuerung in diesem Kontext dar, wie etwa von Jenkins hervorgehoben wird:

> "*Collective improvisation* is as old as jazz itself. Players in the earliest New Orleans bands usually engaged in simultaneous improvisations throughout performances, with or without any written arrangements. It was not until Louis Armstrong's rise that a particular horn even moved up front full-time. The key difference is that, in free jazz, group improvisations are not generally based upon set chord patterns or rhythmic structures."[234]

[234] JENKINS, Todd S.: Free Jazz and Free Improvisation. An Encyclopedia. Volume I: A–L; London: Greenwood Press 2004 (xxx)

Während die kollektive Improvisation über bestimmte formale Vorgaben bereits in der Frühphase des Jazz zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgeübt wurde, stellt das formlose Improvisieren im Kollektiv eine Entwicklung dar, die etwa zeitgleich mit der Beschäftigung von Komponisten wie Cage oder Stockhausen mit dem Element der freien Auslegung bestimmter Passagen komponierter Musik durch den Interpreten stattfand, wie Sutton bemerkt:

> ”Parallel with these developments, some musicians focused their music making efforts on improvising without any precomposed element. This was termed variously, as *total improvisation*, *open improvisation*, or *free music*. Therefore, while improvisation in general existed in other eras, historically free improvised music has been associated particularly with the development of contemporary music during a period spanning the 1950s to the 1970s.”[235]

Wie bereits im Rahmen der Auseinandersetzung mit den Begriffen des *Free Jazz* und der *Free Improvisation* erläutert, leitet sich die konsequente Verwendung von individuellen Intonationstechniken z.T. unmittelbar aus der Klangsprache der zeitgenössischen Komponisten ab. Eine Analyse der wichtigsten frühen Tondokumente, die auf Basis der musikalischen Methode der kollektiven Improvisation entstanden, zeigt aber, dass in den allermeisten Fällen tatsächlich ein bestimmter formaler Ausgangspunkt zugrunde liegt, der etwa einer der folgenden, von Jenkins angeführten Erscheinungsformen annehmen kann:

> “There may be available *modes* (scale patterns differing from the traditional Western chordal system), short *melodic references,* or specified *tonal centers* that performers can refer to for inspiration, but their improvisations are not as restrained as in more conventional, chordally based forms of jazz.”[236]

---

[235] SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation; 2001 (S.49); Internet: Music Therapy World, Website: www.musictherapyworld.de, Link: http://www.musictherapyworld.de/modules/archive/dissertations/pdfs/2001_Sutton.pdf (15.07.2008, 17:53)

[236] JENKINS 2004: xxx

So weisen, ganz abgesehen von den verbal übermittelten, kompositorischen Anleitungen eines Charles Mingus oder Lennie Tristanos Bezugnahme auf gebräuchliche Jazz-Harmonien, auch die prägenden Einspielungen von Coleman und Coltrane entsprechende, auf melodische Kürzel reduzierte Themen-Fragmente auf, die nach Angaben im jeweiligen Begleittext vor Beginn der Aufnahme notiert vorlagen.[237] Insofern kommt der, wie bereits erwähnt oftmals übergangenen Einspielung *New York Eye and Ear Control*[238] von Albert Ayler, Don Cherry, John Tchicai, Roswell Rudd, Gary Peacock und Sunny Murray eine besondere Bedeutung zu, die, abgesehen von einem kurzen Intro des Trompeters Don Cherry, zwei völlig freie Kollektiv-Improvisationen ohne formale Beschränkungen beinhaltet. Während im Fall von *Free Jazz* und *Ascension* noch ganz deutliche Anzeichen von wechselweise stattfindenden Solo-Improvisationen auszumachen sind, die durch kollektive Interpretationen des verkürzten Themas als formalen Ausgangs- und Rückzugspunkt voneinander getrennt werden, wird auf *New York Eye and Ear Control* ganz deutlich jener Aspekt der Gleichzeitigkeit des Geschehens spürbar, der auf das eigentliche Charakteristikum der Kollektiv-Improvisation zurückzuführen ist, die Gleichwertigkeit der einzelnen Instrumente:

> „Das gehört ja zu den wesentlichen Entdeckungen im Gefolge des Free Jazz: alle Instrumente können gleichwertig agieren und im Zusammenspiel musikalisch gleich wichtig werden. Von diesem Punkt aus ergab sich die Möglichkeit, konventionelle Rollenverteilungen aufzuheben, auch bislang Jazz-*untypische* Instrumente zu verwenden und vorher ungewöhnliche Instrumentalkombinationen auszuprobieren; am wichtigsten schließlich: die Möglichkeit, auf einer neuen Ebene *kollektiv* improvisieren zu können.“[239]

Diese Emanzipation der bis zu diesem Zeitpunkt in einer reinen Rhythmus- und Begleitfunktion verhafteten Instrumente zu solistisch-gestalterisch eingesetzten Stimmen stellt eine ganz bedeutende Veränderung im Rahmen der Entwicklung des Free Jazz und

---

[237] John Coltrane: Ascension; Impulse 1965; Ornette Coleman: Free Jazz – A Collective Improvisation; Atlantic 1960
[238] Ayler/Tchicai/Rudd/Cherry/Peacock/Murray: New York Eye and Ear Control; ESP Disc 1964
[239] NOGLIK, Bernd: Jazz-Werkstatt International; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983 (S.504)

eine revolutionäre Aufhebung der bis zu diesem Zeitpunkt üblichen Funktionen der einzelnen Instrumente dar, wie sie von Jenkins folgendermaßen beschrieben wird:

> ”First, in all but solo improvisation there is a tension between the freedom of expression of the individual and the need to form coherent relations with other performers in the group. The most traditional handling of this tension in jazz is via roleplaying. Each instrument takes its nominal part in the play: the bass provides chord foundations and time, the comping instrument feeds chordal colorations, drums set up the rhythmic matrix and drive, and the soloist plays a main melody. Other instruments, as far as they are used, have well-defined roles of rhythmic or motivic support, as in call and-response designs or early jazz polyphony.”[240]

Es dürfte nicht allzu überraschend sein, dass die jeweiligen Emanzipationsbemühungen auf den einzelnen Instrumenten vor allem von jenen Musikern initiiert wurden, die auf den bereits erwähnten wichtigen Aufnahmen mitwirkten. So gilt als erster Schlagzeuger, der sich konsequent über die bloße Aufrechterhaltung des Metrums hinweg zusetzten pflegte Sunny Murray,[241] wie auch von Jenkins betont wird:

> ”The jazz drum kit evolved for jazz time; in early free jazz, it was the time which disintegrated first, replaced by clouds of activity that either played with or implied a pulse, via asymmetrical overlays, or soon abandoned pulse altogether. Drummers such as Rashied Ali and Sonny Murray saw to this. Major changes to the sound came later. The idea of percussion as a collection of timbral colorations of registral melody, with sounds drawn from found objects and many cultures, evolved more slowly.”[242]

Als einer der weiteren Innovatoren in diesem Zusammenhang, der sich neben der konsequenten Verweigerung der Begleiterrolle vor allem auf die klanglichen

---

[240] PRESSING, Jeff: Free Jazz and the Avantgarde; 2002 (S.1.); Internet: University of Melbourne, Department of Psychology, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.5919&rep=rep1&type=pdf (08.03.2009, 12:10)

[241] ”The rhythm is in the sound, not in the beat.” Sunny Murray im Interview mit dem Verfasser, Dezember 2005; siehe dazu: GANSINGER, Martin: Liberator of the Drums; In: jazzzeit Nr. 57, (36-37)

[242] PRESSING 2002: 4

Möglichkeiten des Instruments konzentrierte, wird der u.a. im Kontext des New York Art Quartet bekannt gewordene Milford Graves hervorgehoben:

> ”Graves, Sunny Murray, Andrew Cyrille, and other drummers completely recast the role of percussionists along the way, refusing to remain subordinate to a regular pulse for the convenience of others. Graves, in particular, helped change the sound of drumming by adding ethnic percussions to his kit and dumping his bottom drumheads and snare. ”[243]

Zu den Bassisten, die als erste an neuen Ausdrucksmöglichkeiten und einer Emanzipation ihres Instrumentes von der Funktion der Begleitung arbeiteten, zählen die beiden, nacheinander im Quartett von Ornette Coleman aktiven Musiker Charlie Haden und Scott La Faro sowie der im Trio von Albert Ayler und Jimmy Giuffre mitwirkende Gary Peacock. Bei den genannten Bassisten, die in Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten ihres Instruments vor allem den bis zu diesem Zeitpunkt ausschließlich im klassischen Bereich verwendeten Bogen wiederentdeckten, handelt es sich interessanter Weise ausschließlich um Weiße. Nicht dass Haden, La Faro und Peacock dabei eine Ausnahme dargestellt hätten – die Pianistin Carla Bley, deren kurzzeitiger Ehepartner und Instrumentkollege Paul Bley, Saxophonist Steve Lacy, der Posaunisten Roswell Rudd, die Bassisten David Izenzon und Bill Folwell oder der aus Österreich stammende Trompeter Michael Mantler sind nur einige Beispiele einer Reihe von weißen Musikern, die ganz zentral an der Entwicklung des Free Jazz und der freien Improvisation beteiligt waren. Trotzdem kann der gesamten Bewegung eine starke Beeinflussung durch die gesellschaftlichen Veränderungen jener Zeit und insbesondere durch die Artikulation der sozial-politischen Interessen der Schwarzen Bevölkerungsgruppe attestiert werden, wie aus zahlreichen und unmissverständlichen verbalen und kreativen Äußerungen einzelner Free Jazz-Protagonisten hervorgeht und die sich laut Jenkins bereits in der musikalischen Umsetzung der stark mit diesen Interessen verbundenen *Afro-Awareness* jener Zeit widerspiegelt:[244]

---

[243] JENKINS 2004: lii

[244] siehe dazu u.a.: Archie Shepp: Fire Music (inkl. der Rezitation *Poem For Malcolm*); Impulse 1965, Jacques Coursil: Black Suite; BYG 1969, Art Ensemble of Chicago: Message to our Folks; BYG 1969

> "A renewed interest in African and Afro-Latin artistic styles altered the face of jazz and other arts, as did the personalization of expression that often accompanies such socially inspired artistic movements. Individual voices tended to be respected on a level equal to the convictions of the masses. This democratization, this balancing out of individual and group positions, was carried over to the ensemble. New performance principles were created that ignored the tired old conventions of Western music."[245]

Die bestehende Hierarchie in der Rollenaufteilung der Instrumente wurde – wie anhand des obigen Zitats ersichtlich ist, nicht zuletzt unter dem Einfluss der gesellschaftlichen und politischen Veränderungen jener Tage – zugunsten eines demokratisch agierenden Gefüges aufgegeben. In der Folge werden die musikalischen Implikationen als unmittelbare Fortsetzung dieser sozial und politisch motivierten Umdenkprozesse genauer ausgeführt, wobei nicht zuletzt der Versuch einer kulturellen Rekonstitionalisierung deutlich wird, der in der Zurückweisung bestehender – und von der europäischen Musik geprägter – Normen besteht:

> "Meter, bar lengths, and harmonic structure were seen as relative and therefore potentially irrelevant. The urban black community's new musical ideas included total abandonment of such restrictions, an exploration of all the sounds that could be drawn out of instruments, the democratic equalizing of ensembles so that the bass player was just as important as the trumpeter, and an emphasis on group improvisation that offered a fresh, spontaneous flow of ideas for the players to weigh and act upon."[246]

Diese Demokratisierungsbemühungen betrafen also nicht nur die tradierten Regeln und Normen des musikalischen Ausdrucks selbst, sondern mindestens ebenso stark die organisatorische Struktur der Produktionsbedingungen der Musik selbst. Ein Beleg dafür, dass sich der musikalische Ansatz der kollektiven Improvisation auch und nicht zuletzt vor dem Hintergrund sozialer und politischer Realitäten betrachten lässt, die weit über jenen spezifischen Abschnitt in den 1960er Jahren und die Interessen einer bestimmten

[245] JENKINS 2004: xxiv
[246] ebd.

sozialen Gruppe hinausgehen, findet sich in folgendem Zitat des belgischen Pianisten Fred van Hove:

> „In der Improvisationsmusik sehe ich auch so etwas wie das Bild einer Gesellschaft, einer demokratischen Form von Gesellschaft. Früher hatte jeder Musiker seine Rolle – das Schlagzeug war für den Rhythmus verantwortlich, der Bassist für die Baßlinien, Klavier und Gitarre für die Akkorde, die Bläser für die Melodien. Diese Rollenverteilung hat sich in unserer Musik aufgelöst – der Baß kann auch Melodien spielen, das Klavier übernimmt auch die frühere Rolle des Schlagzeugs, das Schlagzeug die des Klaviers und so weiter.“[247]

Van Hove fährt fort, in dem er ähnliche Vergleiche eines gleichberechtigten Nebeneinander verschiedener Stimmen anführt, wie sie auch im Zuge der Erläuterungen hinsichtlich der Ausbalancierung von Individual- und Gruppeninteressen im afrikanischen Kontext als Grundlage für die musikalischen Veränderungen in einem weiter obenangeführten Zitat vorkommen:

> „In der Improvisationsmusik ist jeder auf gleicher Ebene wichtig – ganz gleich, ob er nun ein lautes oder ein leises Instrument spielt. Jeder bringt seine Stimme ein, versucht aber zugleich, dem anderen seinen Platz zu lassen. Ich glaube, dass damit auch eine Art der Zusammenarbeit vorgeführt wird, die in einem weitgefassten Sinne politische Bedeutung besitzt.“[248]

Angesichts dieser Ausführungen ist es auch nicht verwunderlich, dass die im Rahmen der Entwicklung des Free Jazz entstandene Methode der Kollektiv-Improvisation neben ihrer Bedeutung im Kontext der Kunst mittlerweile auch im Bereich der Musiktherapie nicht mehr wegzudenken ist. So besitzt die freie Gruppenimprovisation für die aktive Musiktherapie seit den 1970er Jahren eine ähnliche Bedeutung wie der Traum für die Psychoanalyse. Weymann hebt mit nachfolgender Aussage jene spezifische Qualität dieser musikalischen Methode in Bezug auf Kommunikation und Interaktion hervor, welche nicht nur den Bedürfnissen der Musiker entgegen kommt sondern auch im therapeutischen Zusammenhang von höchster Relevanz ist:

---

[247] NOGLIK1983: 61

[248] zit. nach: NOGLIK, Bernd: Jazz-Werkstatt International; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983 (S.61)

> „Die freie Improvisation der letzten fünfzig Jahre erhob das *Dazwischen* geradezu zum Programm: zu changieren zwischen verschiedenen Stilrichtungen und Genres, zwischen Klischee und Erfindung; darüber hinaus wurde die Improvisation zu einer Musik *zwischen Menschen*. Dieser kommunikative oder besser interaktive Aspekt – Musik als aktuell entstehende für die beteiligten Menschen bedeutungsvolle Gestaltung – prädestinierte die Improvisation dazu, insbesondere in den letzten 30 Jahren zu einem wichtigen Bestandteil der modernen Musiktherapie zu werden.“[249]

Als Voraussetzungen für die Entwicklung der Gruppenimprovisation werden von Kapteina[250] die folgenden musikalischen Veränderungen im Bereich der seriellen und zeitgenössischen Musik der 1960er Jahre aufgelistet, welche sich auch für die innovativen Kräfte des Free Jazz auf ihrer Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten als bedeutender Einfluss erwiesen:

> „ - die Beschäftigung mit Zwölftonmusik, die das Ohr veranlaßt, musikalische Artikulationen konsequent jenseits der Tonalität aufzufassen.
> - die Beschäftigung mit der seriellen und elektronischen Musik der Fünfziger und Sechziger Jahre erweiterte diesen Horizont auf alle Elemente der Musik: Rhythmus bleibt nicht länger auf Takt und Metrum bezogen, auch Lautstärke und schließlich die Klangfarbe werden aus ihrer Bindung an den tonalen Ablauf gelöst und separat nach Reihen komponiert.
> - Die musikalische Phantasie löste sich so allmählich immer mehr von den tonalen Hörgewohnheiten; sie blieb aber anderseits eingebunden in strengste Kompositionsverfahren, die in ihrer Komplexität die Grenzen menschlicher Virtuosität erreichten, so daß schließlich in der elektronischen Musik Maschinen als Realisatoren der Musik Einsatz fanden.“[251]

Wie aus dem letzten Punkt hervorgeht, findet die Anwendung dieser neuen klanglichen Möglichkeiten nahezu ausschließlich im Kontext der Komposition und ab einem

---

[249] WEYMANN, Eckhard: Zwischentöne. Zur Bedeutung des Improvisierens in der Musiktherapie; Zusammenfassung eines Vortrages im Herbert von Karajan Centrum am 10.01.2003 (S.1), erhältlich über info@karajan.org

[250] KAPTEINA, Hartmut: Dimensionen der Gruppenimprovisation; 1988 (S.4); 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)

[251] ebd.

bestimmten Zeitpunkt verstärkt unter Zuhilfenahme elektronischer Hilfsmittel statt, die konsequente Erprobung und Umsetzung dieser Techniken im Rahmen der Improvisation bleibt den Musikern des Free Jazz vorbehalten, was diese wohl zu einem nicht zu unterschätzenden Faktor hinsichtlich der Überlegung zur Aufnahme der Kollektiv-Improvisation in den Kanon musiktherapeutischer Methoden macht. Angesichts des von Weymann betonten Aspekts der Interaktion und Kommunikation, der in Bezug auf die bloße Anwendung musikalischer Verfahren im kompositorischen Kontext wohl kaum in einem ähnlich hohen Ausmaß vorhanden ist, dürften die Leistungen der im Free Jazz tätigen Musiker in diesem Zusammenhang wohl zumindest als ebenso bedeutend einzuschätzen sein wie jene der Serialisten und Komponisten des 20. Jahrhunderts, wie anhand der nachfolgenden Aussage zum prozesshaften Aspekt der kollektiven Improvisation vor Augen geführt wird:

> „Free improvisation therefore is not only defined by its existence as a type of improvising, but also through the perspective of the process of making this type of music. Free improvising musicians define what they do through the action of doing it."[252]

Denn der entscheidende Punkt für die Übereinstimmungen der musikalischen Methode der freien, kollektiven Improvisation mit den Motiven der Musiktherapie findet sich ja wohl eher in der Bedeutung der praktischen Umsetzung einer spezifischen Kommunikationssituation als in der Artikulation von bestimmten ästhetischen Gesichtspunkten. Nicht zuletzt deshalb, weil die Anwendung der freien Improvisation in der Musiktherapie zutiefst in dem erkenntnistheoretischen Charakter kommunikativer Handlungen begründet liegt, bewusste und unbewusste innere Einstellungen für sich und andere wahrnehmbar und überhaupt erst bedeutungsvoll zu machen, wie Böing verdeutlicht:

[252] SUTTON 2001: 64

> „Alle Ideen, Gefühle, Ahnungen usw. sind an kommunikatives Handeln gebunden und erweisen sich auch nur in diesem Kontext als bedeutsam oder irrelevant."[253]

Im Zuge dieser kommunikativen Handlungen konstituieren sich die teilnehmenden Individuen als Gruppe im sozialpsychologischen Sinn, wie eine entsprechende Ausführung von Kapteina unter Beweis stellt:

> „Bei der Gruppenimprovisation improvisieren mehrere Menschen gleichzeitig; sie bilden im Sinne sozialpsychologischer Bestimmungen eine *Gruppe*, indem sie *in geregelter Form interagieren (...), sich selbst als* Mitglieder *betrachten*, eine *Aktivität oder Sache, Aufgabe (...) gemeinsam haben, regelmäßige Interaktionen* miteinander vollziehen, aus denen sich *wechselseitige Gefühlsbeziehungen (...) ergeben*."[254]

Wenn im Zusammenhang der musiktherapeutischen Bedeutung der Kollektiv-Improvisation bis jetzt mitunter der Begriff der freien Improvisation verwendet wurde, sollte – auch und vor allem angesichts der bisherigen Definitionsversuche, anhand derer die Durchlässigkeit bzw. Vertauschbarkeit der Bezeichnungen ausführlich diskutiert wurde – klar sein, dass es sich um eine, in der Gruppe ausgeführte Tätigkeit handelt. Mit der Betonung des freien Charakters dieser Gruppenimprovisation sollen lediglich die inhaltlich uneingeschränkten Ausdrucksmöglichkeiten hervorgehoben werden, die laut Kapteina bei der Gruppenimprovisation im Vordergrund stehen und die von Ferand als das *formlose* Improvisieren, *das eigentliche Phantasieren, in dem der Spieler seinen musikalischen Eingebungen ohne Einschränkungen folgt* beschrieben werden.[255] Erst dieses außer Kraft setzen vorhandener Normen und Konventionen im Rahmen des *Phantasierens ohne Einschränkungen* ermöglicht Friedemann zufolge

---

[253] BÖING, Herbert: Nonverbale Kommunikationsformen als Medien für Supervisionsprozesse. Dargestellt am Beispiel musikalische Gruppenimprovisation; 1999 (S.19); Internet: Institut für professionelle Entwicklung, Website: www.profi-ler.de, Link: http://profi-l.de/TEXTE/Gruppenimprovisation%20als%20Supervision.pdf (08.03.2009, 15:53)

[254] KAPTEINA 1988: 2

[255] FERAND, Ernest: zit. nach: KAPTEINA, Hartmut: Dimensionen der Gruppenimprovisation; 1988 (S.2); 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)

> "[E]in Musizieren, das nicht in Stücke teilbar, nicht zeitlich versetzbar, nicht wiederholbar ist. Anders gesagt: es wird nicht gefragt nach einer Musik als Lernstoff, Arbeit, Fertigware für Wettbewerb und Business, sondern nach Musik als einem Geschehen von jeweils einmaliger und unwiederbringlicher Aussage, in das wir aktiv einbezogen sind und auf dessen Zeitpunkt, Charakter, Beginn und Ende bestimmte Situationen mehr Einfluß haben als unser Plan und Wille."[256]

Eben jener schwindende Einfluss von Plan und Wille – mit anderen Worten des Bewusstseins – stellt den, im therapeutischen Kontext wichtigsten Aspekt der freien Improvisation dar und macht den dabei entstehenden musikalischen Ausdruck zu einer zwangsläufig offenen Variante non-verbaler Kommunikation, wie von Böing hervorgehoben wird:

> „Das wertvollste Merkmal der aktiven Musiktherapie ist die nonverbale Kommunikation, die von der freien Musikimprovisation in eine Form des Ausdrucks von Gefühlen gebracht wird, Bereiche spontanten Verhaltens und Erlebens anbietet, die weniger vom Bewußtsein kontrolliert ist als die Sprache."[257]

Wobei angemerkt werden muss, dass diese Äußerungen nicht zur Gänze ohne Intention stattfinden können, denn angesichts des interaktiven Charakters der kollektiven Improvisation muss zweifellos davon ausgegangen werden, dass zwangsläufig auch eine Orientierung an und auf bestimmte Ereignisse und Akteure beteiligt ist, die von Eschen in folgende drei „Hauptaufmerksamkeitsrichtungen bei Gruppenimprovisationen" eingeteilt werden:

> „1. auf das ‚Werk' und seine ‚Material-Aspekte',
> 2. auf die Partner, die Gruppe und die ‚Beziehungs-Aspekte',
> 3. ‚nach innen', auf die Bilder, Worte, Erinnerungen, die uns in, mit und unter dem Improvisieren einfallen."[258]

---

[256] FRIEDEMANN, Lilli, zit. nach: KAPTEINA, Hartmut: Dimensionen der Gruppenimprovisation; 1988 (S.3); 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)
[257] BÖING 1999: 17
[258] ESCHEN, Johannes Th.: zit. nach: KAPTEINA, Hartmut: Dimensionen der Gruppenimprovisation; 1988 (S.9); 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)

Angesichts dieser drei Bezugsebenen ist es möglich, den formalen und inhaltlichen Ablauf der Improvisation als einen Prozess zu betrachten, der ganz zentral von einem in sich geschlossenen Fluss von Handlungen und Reaktionen in Hinsicht auf inhaltliche Bestandteile, beteiligte Individuen und eigene Reflektionen bestimmt ist, wie auch durch die nachfolgenden Ausführungen von Böing verdeutlicht wird, der in diesem Zusammenhang noch einmal den therapeutischen Nutzen dieser Methode erläutert:

> „Es wird deutlich, daß freie Musikimprovisation ein Prozeß ist, in dem sich Ideen und die daraus resultierenden Impulse gegenseitig bedingen und beeinflussen (z.B. abstoßen und anziehen) und somit die soziale Wirklichkeit der Mitspieler abbildet. Jeder bringt seine Kreativität, Expressivität, Spontaneität und soziale (kommunikative) Kompetenz ein. Grenzen werden durch eine neue Perspektive sichtbar und überwindbar. Kontexte können besser erkannt und dialogisch mit der Gruppe herausgearbeitet werden. Lösungen werden entwickelt und können nach einer erneuten Aushandlung im ästhetischen Raum in einer Improvisationssituation erprobt, reflektiert und bewertet werden.“[259]

Anhand dieser weit gefassten Ausführungen kommt in der musikalischen Methode der kollektiven Improvisation eine Spielauffassung zum Ausdruck, deren demokratisch-emanzipatorische Grundeinstellung Vergleiche mit der von Jürgen Habermas formulierten Konzeption der idealen Sprechsituation zulässt.[260] Mit der, im Kontext der kollektiven Improvisation stattfindenden, zeitgleichen Artikulation aller Beteiligten wird jene idealisierte Ebene von Habermas' Konzept eingelöst, die sich im Rahmen sprachlicher Artikulation aus praktischen Gründen schwer realisieren lässt. Während die Kommunikation auf musikalischer Ebene letztlich ihre Sinnhaftigkeit durch die Gemeinsamkeit des Handelns mehrerer oder aller Beteiligter erfährt, verlangt der Diskurs auf sprachlicher Ebene aus Gründen der gegenseitigen Verständlichkeit nach einer zeitlich gestaffelten Abfolge der einzelnen Beiträge. Wie ersichtlich wird, ist es an der Zeit, zu einer eingehenden Erläuterung der eigentlichen kommunikationswissenschaftlichen Relevanz zu kommen, welche bezüglich der musikalischen Methode der Kollektiv-Improvisation aufgrund der bisherigen

---

[259] BÖING 1999: 20

[260] HABERMAS, Jürgen Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 (S.159,ff.)

Ausführungen zu vermuten ist. Eine genaue Auseinandersetzung mit dem Konzept der idealen Sprechsituation erfolgt im anschließenden Kapitel.

3. THEORETISCHE VERORTUNG DER BEGRIFFE ANHAND DES KONZEPTS DER IDEALEN SPRECHSITUATION VON HABERMAS

Im Verlauf des folgenden Kapitels sollen die bereits im Rahmen der definitorischen Auseinandersetzung mit dem Improvisationskomplex erfolgten inhaltlichen Annäherungen an das Forschungsspektrum der Kommunikationswissenschaft theoretisch verankert werden. Wie ersichtlich wurde, existiert im Kontext der freien Kollektiv-Improvisation eine ganz spezifische Kommunikationssituation, die sich durch die Absenz von hierarchischen Strukturen sowie größtmögliche Freiheit in Bezug auf die Wahl von Mittel, technische Umsetzung und Zeitpunkt des getätigten Ausdrucks kennzeichnet und deren Potential als Rahmenmodell zur Interaktion im Bereich der Musiktherapie bereits erkannt und umgesetzt wurde. Die beschriebenen Charakteristika lassen Parallelen zum Konzept der idealen Sprechsituation erkennen, wie sie von Habermas im Rahmen der Theorie des kommunikativen Handelns formuliert wurde, die im ersten Abschnitt dieses Kapitels genauer erläutert werden soll. Im Anschluss daran wird versucht, die Kommunikationsstruktur im Kontext der Kollektiv-Improvisation unter dem Gesichtspunkt der idealen Sprechsituation genauer zu beleuchten und jene Aspekte hervorzuheben, die auf explizite Analogien schließen lassen hervor zu heben. Ausgehend davon werden die in Bezug auf eine allgemeine Kommunikationssituation angewandten Feststellungen in Zusammenhang mit den spezifischen Voraussetzungen und Bedingungen interkultureller Kommunikation gebracht, die einen wichtigen Aspekt des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit darstellt.

3.1 Zum Konzept der idealen Sprechsituation

> „Ich möchte nun nachweisen, dass die Kommunikationsstruktur selber dann und nur dann keine Zwänge produziert, wenn für alle möglichen Beteiligten eine symmetrische Verteilung der Chancen, Sprechakte zu wählen und auszuüben, gegeben ist.“[261]

Aus diesen Anmerkungen, welche Habermas als Ausgangspunkt für die Konzeption der idealen Sprechsituation dienen, gehen bereits eindeutige Parallelen zu der im Rahmen der begrifflichen Klärung deutlich gewordenen, charakteristischen Kommunikationssituation im Kontext der kollektiven Improvisation hervor, in der es sämtlichen beteiligten Musikern frei steht, sich zu jedem Zeitpunkt des Prozesses anhand des von ihnen gewählten Ausdrucks zu artikulieren oder auch nicht. In der Folge sollen die wichtigsten Eckpunkte des Konzepts der idealen Sprechsituation, wie sie von Habermas Mitte der 1980er Jahre im Kontext der Theorie des kommunikativen Handelns formuliert wurde, näher ausgeführt werden. Zunächst soll anhand einer kurzen Übersicht die zugrunde liegende Annahme der Theorie des kommunikativen Handelns ausgebreitet werden. Kommunikatives Handeln im Rahmen von interpersonaler Kommunikation lässt sich u.a. dadurch charakterisieren, dass ein kommunizierendes Individuum in seinen Mitteilungsbemühungen zum einen darauf abzielt, vom Gegenüber verstanden zu werden und zum zweiten in dem, auf ein bestimmtes Ziel ausgerichteten Charakter dieser Handlung. Diese induzierten Implikationen stehen nicht im direkten Widerspruch zu anderen Kommunikationsmodellen, etwa jenem von Shannon und Weaver oder Laswell, sondern lassen sich vielmehr in diese integrieren. Die Unterstellung eines zielgerichteten, instrumentalistischen kommunikativen Handelns kann insofern als Erweiterung der, im Grunde genommen auf die technische Beschreibung des Kommunikationsablaufs beschränkten Annäherungen betrachtet werden, die den Aspekt des zutiefst menschlichen, zielgerichteten Handelns in den Ablauf mit einbringt. In diesem Zusammenhang gilt es nach Meggle folgendes festzuhalten:

---

[261] HABERMAS, Jürgen: Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz. In: HABERMAS, Jürgen / LUHMANN, Niklas: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971 (101-141); (S.137)

> „Um dieses Ziel zu erreichen, ist (wie der Sprecher weiß) oft zumindest die Unterstellung seiner Aufrichtigkeit nötig; aber nicht immer. Auch unaufrichtige (ja selbst als solche erkannte) Kommunikationsversuche können erfolgreich sein. Aufrichtigkeit ist kein Wesensmerkmal von Kommunikation; gemeinsame Überzeugungen hinsichtlich bestimmter (nicht-kommunikativer) Sachverhalte sind somit auch kein Wesensmerkmal erfolgreichen Kommunizierens.“[262]

Im Gegensatz dazu handelt es sich bei kommunikativem Handlen im Sinne von Habermas um etwas *Anspruchsvolleres*, wie es Meggle formuliert und in der Folge mittels Auflistung vier integraler Bestandteile näher ausführt:

> „(1) Es ist ein aufeinander bezogenes Handeln *mehrerer,* (2) die ein *gemeinsames Ziel verfolgen*. (3) Das Ziel ist die *Verständigung* im Sinne einer *einvernehmlichen Einigung* über das Vorliegen bzw. das Seinsollen bestimmter Sachverhalte. (4) Bevorzugtes Mittel zur Erreichung dieses Ziels ist der *rationale* (und möglichst herrschaftsfreie) *Diskurs*.“[263]

Ableitend aus diesen Ausführungen lassen sich die von Habermas behaupteten universalen Geltunugsansprüche der Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Richtigkeit bzw. Angemessenheit und Verständlichkeit formulieren, die ihm zufolge mit jedem Sprechakt zwingendermaßen erhoben werden müssen:

> „Ich werde die These entwickeln, dass jeder kommunikativ Handelnde im Vollzug einer beliebigen Sprechhandlung universale Geltungsansprüche erheben und ihre Einlösung unterstellen muss. Sofern er überhaupt an einem Verständigungsprozess teilnehmen will, kann er nicht umhin, die folgenden, und zwar genau diese universalen Ansprüche zu erheben:
> - sich verständlich auszudrücken,
> - etwas zu verstehen zu geben,
> - sich dabei verständlich zu machen und
> - sich miteinander zu verständigen.“ [264]

---

[262] MEGGLE, Georg: Theorien der Kommunikation. Eine Einführung; In: LUEKEN, Geert-Lueke (Hrsg.): Kommunikationstheorien – Theorien der Kommunikation; Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1997 (14-40); (S.19)

[263] ebd.

[264] HABERMAS, Jürgen: Was heißt Universalpragmatik? In: HABERMAS, Jürgen: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, (353-439); (S.354,ff.)

In der Folge werden die, aus dieser These abgeleiteten Konsequenzen für den Sprecher von Habermas näher erläutert:

> „Der Sprecher muss einen verständlichen Ausdruck wählen, damit Sprecher und Hörer einander verstehen können; der Sprecher muss die Absicht haben, einen wahren propositionalen Gehalt mitzuteilen, damit der Hörer das Wissen des Sprechers teilen kann; der Sprecher muss seine Intentionen wahrhaftig äußern wollen, damit der Hörer an die Äußerung des Sprechers glauben (ihm vertrauen) kann; der Sprecher muss schließlich eine im Hinblick auf bestehende Normen und Werte richtige Äußerung wählen, damit der Hörer die Äußerung akzeptieren kann, so dass beide, Hörer und Sprecher, in der Äußerung bezüglich eines anerkannten normativen Hintergrunds miteinander übereinstimmen können.“[265]

Während Habermas selbst diese vier Implikationen als Erweiterung der bis zu jenem Zeitpunkt entwickelten Modelle betrachtet und die, seiner Meinung nach, instrumentalistische Verengung der Kommunikation kritisiert, kommt Meggle in diesem Zusammenhang übrigens zu einer anderen Ansicht:

> „Ein kommunikatives Handeln erfordert keine dieser vier Bedingungen. Aber es schließt die Erfüllung dieser Bedingungen auch nicht aus.“[266]

Der Diskursbegriff, wie er allgemein gebraucht wird, kann anhand einer Definition von Schlieben-Lange wie folgt eingegrenzt werden:

> „der Diskurs […] zur Klärung des Verständnisses und zur Modifikation der zugrunde gelegten Prämissen führen, bis über sie Konsens hergestellt ist und sie von allen Dialogpartnern akzeptiert werden können.“[267]

Im Kontext der Theorie des kommunikativen Handelns wird als Voraussetzung zur Partizipation am Diskurs weiters die kommunikative Kompetenz der Teilnehmer angeführt, wie von Matoba und Scheible verdeutlicht wird:

---

[265] HABERMAS 1984: 354,ff.
[266] MEGGLE 1997: 19
[267] SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte: Pragmalinguistik. Eine Einführung; Stuttgart: Kohlhammer 1975 (S.76)

> „Was Habermas (1984) *Diskurs* nennt, ist explizite Metakommunikation. Beim Diskurs werden die Vorannahmen der Sprachteilhaber, durch welche die alltägliche Kommunikation ins Stocken geraten kann, expliziert. Die explizite Metakommunikation stellt hohe Ansprüche an alle Beteiligten. Habermas bezeichnet die Fähigkeit zum flexiblen Rollenhandeln und zu Verständigung über die gegenseitigen Geltungsansprüche als *kommunikative Kompetenz*.“[268]

Diese Fähigkeit allein stellt in diesem Sinne zwar eine Voraussetzung, aber noch lange keine Garantie für einen erfolgreichen Diskurs im Sinne von Habermas dar, kommt es doch ihm zufolge auch und vor allem auf die jeweilige Kommunikationsstrukur an, also die faktischen Möglichkeiten der beteiligten Individuen, von diesen kommunikativen Fähigkeiten auch Gebrauch zu machen. Von diesen Überlegungen ausgehend wird die Unterstellung relevant, dass jedem erfolgreichen Diskurs eine de fact ideale Sprechsituation zugrunde liegt, die sich wie folgt charakterisieren lässt:

> „Habermas sieht als Grundlage einer *idealen Sprechsituation* die Gleichheit der Chancen zur Ausführung von Sprechakten an. Im Falle der *idealen Sprechsituation* handelt es sich um das, was als Auftrag zur Ermöglichung des herrschaftsfreien Dialogs handlungsleitend sein soll.“[269]

Das Kriterium der Herrschaftsfreiheit wäre Habermas zufolge dann erfüllt, wenn sich die, der Kommunikation im Rahmen des Diskurses zugrunde liegende Gesprächssituation als frei von Zwängen darstellt, wobei in dieser Hinsicht explizit zwischen externen und internen Faktoren unterschieden wird:

> „Die Sprechsituation darf weder durch äußere Einwirkungen (z.B. Herrschaft) noch durch interne Zwänge (z.B. Angst eines Beteiligten) behindert werden. Als einziger Zwang ist der *eigentümlich zwanglose Zwang des besseren Argumentes* zugelassen. Für alle Beteiligten muss

[268] MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation; Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.16); Internet: International Society for Diversity Management, Website: idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (11.03.2009, 21:13)
[269] ebd.

> *eine symmetrische Verteilung der Chancen, Sprechakte zu wählen und auszuüben*, gegeben sein.“[270]

Ausgehend von der, auf den genannten, egalitären Grundprinzipien basierenden, idealen Sprechsituation formuliert Habermas eine Reihe von Diskursregeln, die wie folgt lauten:

> „1. Jedes sprach- und handlungsfähige Subjekt darf an Diskursen teilnehmen.
> 2.a Jeder darf jede Behauptung problematisieren.
> 2.b Jeder darf jede Behauptung in den Diskurs einführen.
> 2.c Jeder darf seine Einstellung, seine Wünsche und Bedürfnisse äußern.
> 3. Kein Sprecher darf durch innerhalb oder außerhalb des Diskurses herrschenden Zwang daran gehindert werden, seine in 1. und 2. festgelegten Rechte wahrzunehmen.“[271]

Bezogen auf die Alltagspraxis der interpersonalen Kommunikation ergeben sich daraus freilich einige Komplikationen. In Hinsicht auf kommunikationstheoretische Probleme ist in diesem Zusammenhang etwa an den unabänderlich linearen Charakter verbaler Kommunikationsabläufe zu denken, der in der Folge zwangsläufig nach einer gestaffelten Abfolge der Diskursbeiträge verlangt und eine vollständige Chancengleichheit somit faktisch verhindert. Die Einführung von Behauptungen in den Diskurs ist dem zufolge nur zu bestimmten Zeitpunkten möglich, die, angesichts des unvorhersehbaren Gesprächsverlaufs, naturgemäß nicht vorher feststehen. Insofern kommt es in der Praxis nahezu zwangsläufig dazu, dass die zu artikulierenden Behauptungen von Diskursteilnehmern durch die Ausführung der Behauptungen anderer Diskursteilnehmer de facto verhindert werden. Ein weiterer Gesichtspunkt möglicher Kritik ist die Verortung des Konzepts der idealen Sprechsituation im gesellschaftlichen Kontext, wie u.a. von Schlieben-Lange angemerkt wird, die betont, dass eine zu gleichen Teilen stattfindende Verteilung von Sprechakten im Kontext der sozialen Realität nicht

---

[270] HABERMAS, Jürgen: Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz; In: HABERMAS, Jürgen / LUHMANN, Niklas: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971 (101-141); (S.137)

[271] HABERMAS, Jürgen: Diskursethik. Notizen zu einem Begründungsprogramm. In: HABERMAS, Jürgen: Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983; (53-125); (S.99)

realisierbar ist.[272] Eine konkrete Ausformulierung dieser sozialen Bedingungen in Form konkreter gesellschaftlicher Verhältnisse und Abhängigkeiten liefert u.a. Wunderlich, der damit ganz deutlich die beschränkte Reichweite des Konzepts von Habermas betont:

> „Die volle Symmetrie kann nicht in allen Prozessen der Kommunikation erreicht werden; z.B. nicht im Erziehungsprozess […], auch nicht in den Formen der gesellschaftlichen Arbeitsteilung […] Habermas skizziert eine Welt des redenden Individuums, die in gewisser Weise als Extrapolation aus der Welt des bürgerlichen Individuums verstanden werden muss.“[273]

Folgerungen, die zweifelsfrei richtig sind – zumindest in Bezug auf die wortwörtliche Auslegung der idealen Sprechsituation auf den Teilaspekt der verbal geführten Kommunikation. Was aber, wenn das Konzept der idealen Sprechsituation im Kontext non-verbaler Kommunikation zu einer idealen Kommunikationssituation umgeformt wird, der immer noch die selbe ideale Kommunikationsstruktur innewohnt wie der Sprechsituation, nur dass die Verständigung in desem Fall in Form von non-verbalen Kommunikationsmitteln erfolgt? Die musikalische Methode der Kollektiv-Improvisation zumindest legt eine Kommunikationsstruktur nahe, die mit jener der von Habermas formulierten idealen Sprechsituation erstaunliche Parallelen aufweist. Im folgenden Abschnitt soll die Methode der musikalischen Kollektiv-Improvisation dem Konzept der idealen Sprechsituation konkret gegenübergestellt werden, um durch inhaltliche Übereinstimmungen zu einer theoretischen Fundierung in Bezug auf den Fortlauf der Arbeit zu gelangen.

---

[272] SCHLIEBEN-LANGE 1975: 77

[273] WUNDERLICH, Dieter; zit.nach: MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation; Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.20); Internet: International Society for Diversity Management, Website: idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (11.03.2009, 21:13)

3.2 Die musikalische Methode der Kollektiv-Improvisation unter dem Gesichtspunkt der idealen Sprechsituation

Mit der, im Kontext der kollektiven Improvisation ausgeübten, zeitgleichen Artikulation aller Beteiligten wird jene idealisierte Ebene von Habermas' Konzept eingelöst, die sich im Rahmen sprachlicher Artikulation aus praktischen Gründen schwer realisieren lässt. Während die Kommunikation auf musikalischer Ebene letztlich ihre Sinnhaftigkeit durch die Gemeinsamkeit des Handelns mehrerer oder aller Beteiligter erfährt, verlangt der Diskurs auf sprachlicher Ebene aus Gründen der gegenseitigen Verständlichkeit nach einer zeitlich gestaffelten Abfolge der einzelnen Beiträge. Im Rahmen der folgenden Seiten soll daher die kommunikationswissenschaftliche Relevanz einer, auf Anwendung der Methode der kollektiven Improvisation basierenden musikalischen Praxis unter Berücksichtigung von Aspekten der idealen Sprechsituation diskutiert werden. Dazu ist es notwendig, eine direkte Beziehung zwischen dem Sprechakt, wie er in Habermas' Konzept vorkommt, und dem musikalischen Ausdruck der improvisierenden Musiker herzustellen, was im ersten Abschnitt dieses Kapitels geschieht. Im Anschluss daran wird das, sich während dem Prozess des kollektiven Improvisierens entfaltende, interaktive Beziehungsgeschehen genauer ausgeführt und auf kommunikationswissenschaftliche Entsprechungen bzw. Parallelen zur idealen Sprechsituation hin untersucht. Anhand der, in diesem Kontext dargelegten, spezifischen Kommunikationsbedingungen der kollektiven Improvisation kommt es in der Folge zu einem Abgleich mit den kommunikationstheoretischen Voraussetzungen für interkulturelle Kommunikation, in deren Kontext die Methode schließlich verortet werden soll.

3.2.1 *saying something* – Analogien zwischen frei improvisierter Musik und Sprache

> "[…] several metaphors about language and music appeared in the interview materials I compiled from my discussions with musicians: jazz as a musical language, improvisation as musical conversation, and good improvisation as talking or *saying something*."[274]

Der Vergleich von Musik und Sprache ist ebenso üblich wie umstritten. Was u.a. wohl auch damit zu tun haben dürfte, dass er, in Anlehnung an jenen kommunikativen Prozess, in den die Sprache als Medium der verbalen Interaktion eingebunden ist, einen Aspekt des Verstehens inkludiert, dessen Auslegung im Kontext von Musik etwas schwierig ist. Denn zum einen könnte damit ein Erkennen musikalischer Srukturen in Bezug auf Rhythmus und Harmonie gemeint sein, das jedoch im Bereich der atonalen oder seriellen Musik schon nicht mehr greift, zum anderen ein Erfassen der inhaltlichen Aussage eines Musikstücks, die mangels begrifflicher Präzision kaum objektiv feststellbar ist. Jedoch lassen sich zwischen improvisierter Musik und sprachlichem Ausdruck andere Vergleichsebenen herstellen, als dies im Fall der determinierten musikalischen Variante möglich ist. Während letztere im Grunde genommen nur in ihrer Wirkung auf den Rezipienten als kommunikativ relevant erachtet werden kann, stellt der Entstehungskontext der improvisierten Musik selbst einen Prozess dar, der stark durch interaktive Elemente bestimmt wird. So verweist Pressing auf das verbindende Element der Spontaneität, das sich sowohl im alltäglichen, sprachlichen Ausdruck als auch im Kontext der improvisierten Musik findet:

> "The much discussed analogy between language and music has, perhaps, some implications for improvisation. The clearest parallel seems to be with spontaneous speech, which has a comparable creative component."[275]

---

[274] MONSON, Ingrid: Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction; Chicago & London: University of Chicago Press 1996 (S.73)

[275] PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; 1987 (S.20); Internet: University of Melbourne, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: www.psych.unimelb.edu.au/staff/jp/improv-methods.pdf (08.03.2009, 19:14)

Insofern könnte die improvisierte Musik eine Sonderstellung im Rahmen des zur Diskussion stehenden Vergleichs einnehmen, da sich deren Inhalt erst im Kontext der Entstehung und in Form von kommunikativen Prozessen spontan konstituiert. Indem sich der Vergleich von einer schwer fassbaren und problematischen Wirkungs- und Wahrnehmungsebene auf den interaktiven Aspekt der Beziehungen zwischen den Musikern verlagert, verliert auch der größte Teil der bisherigen Auseinandersetzungen mit dieser Thematik seine Relevanz, da es sich um einen völlig anderen Ansatz handelt. Trotzdem soll kurz aufgezeigt werden, in welchem historischen Kontext sich die Idee der Analogie von Musik und Sprache – und in weiterer Folge der Schluss von der musikalischen Interaktion zur verbalen Konversation – entwickelt hat. In seinen Ausführungen zu der Annahme von Musik als universell verständliche Sprache geht Kopiez von der Idee einer *Lingua univeralis* aus, deren Wurzeln er bis zur Bibel zurückverfolgt:

> "[…] denn die Idee einer Lingua universalis ist weder auf die Musik begrenzt, noch wurde sie in ihrem Kontext zuerst erfunden. Diese Denkfigur ist zwar auch auf die Musik angewandt worden, aber erheblich später, als dies in anderen Bereichen geschah. Zu den historischen Voraussetzungen gehört die Idee von Musik als *Tonsprache*, also die Idee, dass Musik sprachanaloge Strukturen besitzt."[276]

Demanch wird die Idee der Lingua universalis erst relativ spät auf die Musik bezogen, wobei zwischen einer Interpretation im Sinne einer sprachanalogen Auslegung und einer Vorstellung von Kommunikation auf emotionaler Ebene zu unterscheiden wäre:

> „Für die spezielle Idee von Musik als *Sprache des Herzens* gibt es nur einen Gültigkeitszeitraum von circa 150 Jahren - gültig für den Zeitraum zwischen Johann Nikolaus Forkel (1788) und der seriellen Musik um 1950. Für den nicht-ausdrucksgebundenen Musikbegriff dürfte die Gültigkeitsdauer des sprachanalogen Charakters etwas länger sein und um 1600 mit der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre beginnen."[277]

---

[276] KOPIEZ, Reinhard: Der Mythos von Musik als universell verständliche Sprache; In: BULLERJAHN, Claudia / LÖFFLER, Wolfgang (Hrsg.): Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2004 (S.53)
[277] ebd.

Wie aus den nachfolgenden Ausführungen von Sutton hervorgeht, erweist sich auch die Interpretation der Wirkungsweise von Musik als Medium emotionaler Kommunikation in sich genommen als wenig konstant:

> "French theorists such as Batteux and Rousseau focused on three ways that feelings could be expressed musically (parole, ton and geste) and that they linked vocal quality and gesture in speech with the musical equivalents. In the nineteenth century the outlook changed and musical feeling and meaning was considered to be separate from other forms. In the twentieth century Cooke offered a theory of musical language that was based upon tonal music of the 18th and 19th centuries, making connections with certain intervals of the diatonic scale and different emotions."[278]

Auch wenn sich dieses System Sutton zufolge als in sich durchaus schlüssig erweist, ist seine Gültigkeit ebenfalls nur von begrenzter Dauer, wie mit dem Verweis auf Musik außerhalb des tonalen Spektrums deutlich gemacht wird:

> "While persuasive, Cooke's concept disintegrates if applying the same thinking to atonal and post-tonal music."[279]

Obwohl Musik auch außerhalb dieser elaborierten Interpretationsmodelle als gehaltvoll und in sich bedeutend wahrgenommen wird, muss auch in diesem Zusammenhang eine fehlende Homogenität der Auffassungen attestiert werden, die den jeweiligen Wahrnehmungen zwar individuelle Gültigkeit aber noch lange keinen objektiven Charakter verleiht, wie Sutton bemerkt:

> "[M]usic seems to be full of meaning to ordinary and often extraordinary listeners, yet no community of listeners can agree among themselves with any precision that comes close to natural language about the nature of that meaning."[280]

---

[278] SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation; 2001 (S.22); Internet: Music Therapy World, Website: www.musictherapyworld.de, Link: http://www.musictherapyworld.de/modules/archive/dissertations/pdfs/2001_Sutton.pdf (15.07.2008, 17:53)

[279] ebd.

[280] SWAIN, J. P.: Musical Languages. New York & London: W. W. Norton & Company 1997 (S.45)

Den Grund dafür sieht sie schlicht und einfach in der Tatsache begründet, dass es im Kontext von Musik keine, dem semantischen System der Sprache vergleichbaren, präzisiert konfigurierten Mitteilungen geben kann, die sich als Referenz auf Dinge außerhalb der Musik bezeichnen lassen könnten:

> "[A] musical work will impact emotionally differently on different people. The information carried in a musical work is not as precise as that within a conversation and is at a level beyond what words carry in the sense that there are no nouns, verbs and the like. Music does not refer to objects in the world, but is self-referential."[281]

Wobei natürlich aber auch in der Praxis interpersonaler Kommunikation, ganz im Sinne des Konstruktivismus, die Bedeutung der Wörter – von der subjektiven, inhaltlichen Interpretation bis hin zu para-kommunikativen Zeichen – zwischen den beteiligten Akteuren immer wieder neu ausgehandelt und überprüft werden muss. Einen ähnlichen, meta-kommunikativ ausgerichteten Prozess der Festlegung von Bedeutungen einzelner Klänge oder Klangverbindungen ortet Sutton auch im Rahmen der musikalischen Improvisation – wobei die Bedeutung in diesem Fall durch die Beziehung der Klänge zueinander bestimmt ist, also selbst-referentiell generiert wird:

> "Word meaning is therefore context dependent and in conversation this is constantly negotiated and checked between speakers. In an improvisation the same process of negotiation occurs, although it centres on the *meaning* of a musical sound or group of sounds only in the ways in which these relate to each other. It differs from the objects and concepts in the world that words name. This is the self-referential aspect of musical meaning."[282]

Ausgehend von diesem Prozess der Bedeutungszuordnungen, der, wenn auch in unterschiedlicher Erscheinungsform, sowohl Bestandteil der verbal geführten, interpersonalen Kommunikation als auch der improvisierten Musik zu sein scheint, entwickelt Sutton eine Sichtweise, die sich weniger auf inhaltliche als strukturelle Analogien zwischen Sprache und Musik beziehen:

---

[281] SUTTON 2001: 20
[282] SUTTON 2001: 21

> "However, when thinking about musical improvisation and conversation it is possible that there are some shared elements. Both are interactive modalities incorporating a process of human communication. The correlation is closer in terms of the communicative act itself, the difference being the means of transmission – either word or music."[283]

Die deutlichen Berührungspunkte zwischen dem prozesshaften Charakter der Übermittlung von Musik und Sprache werden auch anhand einer Ausführung von Tannen ersichtlich, die den dialogischen Ablauf des Verständigungsprozesses betont:

> "[…] communication takes place because the dialogue, details and images conjured by one person's speech inspire others to create sounds and scenes in their mind. Thus, it is in the individual imagination that meaning is made, and there that it matters. And it is the creation of such shared meaning - communication - that makes a collection of individuals into a community, unites individuals in relationships."[284]

Die hier dargelegte Beziehungsebene zwischen verbaler und musikalischer Interaktion stellt die Grundlage für eine Sichtweise von improvisierter Musik als direktes Äquivalent sprachlicher Konversation dar, die von Sutton wie folgt zusammengefasst wird:

> "[F]or free improvisation to be a form of conversation, music must be like language in the sense that conversation is the spontaneous, everyday use of language. Conversation involves two or more people in an interactive setting, just as free improvisation does. During the course of a conversation the participants also engage in a process that involves a negotiation through the use of sound and silence; this is similar to that which takes place during improvisation. Within such negotiation there is an intention to work together in order to produce something that can be said to be communicative."[285]

Eine ähnliche Auffassung wird auch von Christopher Dell vertreten, der für die Handlungsfähigkeit im Kontext des kollektiven Improvisationsprozesses zwei Faktoren isoliert, die er als Voraussetzung für ein entsprechendes En- und Decodieren im Zuge der musikalischen Aktivitäten sieht:

---

[283] SUTTON 2001: 25
[284] TANNEN, Deborah: Talking Voices. Repetition, Dialogue and Imagery in Conversational Discourse; Cambridge: Cambridge University Press 1989 (S.29)
[285] SUTTON 2001: 17

> „Wenn die nonverbale Kommunikation nicht expliziten oder impliziten Regeln folgt, so ist dennoch ein Verstehen des Improvisierens möglich. Dabei spielen zwei Faktoren eine Rolle: 1. das praktische Erwerben von Improvisationsfähigkeiten und 2. das Verständnis von nonverbalen Gedanken, Ausdrücken und Zeichen.“[286]

In weiterer Folge unterstellt Dell den intentionalen, nonverbalen Gebrauch der innerhalb dieser Wirkungsmöglichkeiten bestehenden Handlungsmodalitäten, die sich in ihrer sehr spezifischen Form der Medialität freilich den bestehenden Theorieansätzen entziehen, wie er hervorhebt:

> „Wenn wir praktisch-körperlich gelernt haben, uns im Feld der Handlungsmodalitäten zu bewegen, können wir diese kombinieren, ordnen und körperlich mitteilen, ohne dafür verbale Symbole zu gebrauchen. Um diese Medialität und deren Informationsbewegung präzise zu definieren, müsste eine neue Medientheorie geschrieben werden.“[287]

Diese spezielle Form der Medialität ist Dell zufolge letztlich auf den ganz charakteristischen Bezugsrahmen der freien Spielweise rückzuführen, in dem eindeutige Verweisungszusammenhänge explizit vermieden werden und Bedeutungen im Rahmen eines dynamischen Interpretationsprozesses ständigen Revaluierungen unterliegen. Im Gegensatz zu den innerlich reflektierten Begrifflichkeiten des verbalen Diskurses hat die Antizipation im Sinne einer improvisatorischen Spielhaltung vor-begrifflich stattzufinden:

> „Durch das freie Spiel werden die Elemente und ihre Bedeutungen neu kombiniert. Im improvisatorischen Prozess gehen wir nicht mehr davon aus, dass überhaupt eine Eindeutigkeit der Verweisungszusammenhänge existiert. Bedeutungen produzieren sich nicht linear, sondern ordnen sich in einem dezentrierten, mehrdimensionalen Feld immer wieder neu. Reflexion geschieht in einem sich selbst überholenden Prozess. […] Improvisatorische Reflexion ist vor-begrifflich, antizipatorisch auf die gesamte Gegenwart ausgerichtet.“[288]

---

[286] DELL, Christopher: Prinzip Improvisation. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002 (S.84)
[287] ebd.
[288] DELL 2002: 90

In einer weiteren Ausführung geht Dell im Konkreten auf die konstituierende Bedeutung dieser präfigurativen Antizipationshaltung für den improvisatorischen Prozess ein und verweist auf den zentralen Aspekt jener Interaktivität, die dieser Haltung zugrunde liegt:

> „Das Situationspotenzial ist in seiner Präfiguration, in seiner Vorbegrifflichkeit zu erspüren. Die Formen selbst entstehen im gemeinsamen Prozess der Gruppe und lösen wieder neue Präfigurationen aus und so fort. Dabei kann der Verlauf der Handlungen immer ein anderer sein. […] Somit hat die Transformation keinen anderen Ort als den der Strategie der Gruppe und den ihres interaktiven Handelns selbst. Duch die ständigen Veränderungen müssen immer neue Entscheidungen gefällt werden.“[289]

Für das essentielle Spiel mit dem Unerwarteten, aber Möglichen, wie Dell es bezeichnet, sind eben jene bechriebenen medialen Strukturen notwendig, die sich bisherigen Theorieansätzen weitgehend entziehen und erst durch die grundsätzliche Bereitschaft zu einem Austausch entsprechender Verweisungszusammenhänge gebildet werden können:

> „Das Öffnen für die Anderen, das Freilassen erzeugt jenes Vertrauen, das nötig ist, um der Unvertrautheit mit dem Unerwarteten, aber Möglichen affirmativ zu begegnen. Ist Vertrauen hergestellt, wird mit dem Aufbau medialer Strukturen der Situation begonnen.“[290]

Er spricht weiter von Phasen des Erfahrens als Verstehen, die notwendig sind, um in dem, in Echtzeit ausgeführten, sozial strukturierten Diskurs über Form und Inhalt der Improvisation zu einem gemeinsamen Ergebnis zu kommen:

> „Die mediale Strukturierung der zwischenmenschlichen Situation muss dann so beschaffen sein, dass sie integrierte Phasen des Erfahrens als Verstehen erzeugt. […] Die materiellen Bedingungen der Situation bilden dabei die Regeln in der Kategorie des Notwendigen aus. Diese beschreiben, welches Material da ist, nicht aber, wie es zu verwenden sei, wie damit eine Improvisation zu bewerkstelligen sei. Das Wie und die spezifische, dem Improvisationsprojekt eigene mögliche Rationalität ergeben sich aus dem intersubjektiven, sozialen Kontext und dessen Praktiken.“[291]

---

[289] DELL 2002: 91
[290] DELL 2002: 76
[291] DELL 2002: 79

Die Voraussetzung für eine kommunikative Qualität dieser intersubjektiven Bedeutungszuschreibungen ist Dell zufolge dann gegeben, wenn die in dieser Form medialisierten, nicht-begrifflichen Verweisungszusammenhänge mithilfe einer entsprechenden Kompetenz zur parallel stattfindenden Dekodierung als solche wahrgenommen und erfahren werden:

> „Diese Praktiken sind dann kommunikativ, wenn die in der Situation gemachten Erfahrungen in Form von medial strukturierten Wahrnehmungsformen mitteilbar werden. Die Nichtbegrifflichkeit dieser Produkte setzt ein Verstehen voraus, das eine besondere, spezifisch-kleinteilige Strukurierungskompetenz mit einschließt.“[292]

Wobei eine Annäherung an diese Form der Antizipationsebene, wie sie hier nahe gelegt wird, eine Loslösung von den post-figurativen Interpretationsmustern, wie sie im Rahmen verbalisierter Formen existiert, voraussetzt, wie Dell einwirft:

> „Wird allerdings Verstehen als teleologisch, also als ein dem Handeln Nachträgliches verstanden, so wird es dem Zukünftigen des kairologischen Handelns entzogen. Dann bliebe die Frage offen, wie anhand des praktischen Vollzugs allein Verstehen möglich ist. Man käme zu dem Schluss, dass es ohne verbal repräsentiernde Sprachmechanismen kein Verstehen geben kann.“[293]

Für seine Konzeption der Verstehensebene spielt eine weiter in die Praxis hineinreichende und den Aspekt der Rekontextualiserung von Informationen als Teil des praktischen Erlebens definierende Anschauungsweise eine weitaus wichtigere Rolle, die sich dem teleologischen Verständnis von Verstehen teilweise entzieht, wie er einräumt:

> „Dem gegenüber steht die Auffassung, mediale Qualitäten nicht nachträglich, sondern gegenwärtig, also praktisch zu behandeln, aus der Praktik heraus zu begreifen, und so den Gehalt einer medialen Konstellation als das Erleben zu definieren, dass mit dem antizipierend-intersubjektiven Vollzug der improvisationalen Identität einhergeht. Anders gesagt: Die nichtbegriffliche, non-verbale Kommunikation überschreitet transversal das teleologische Verständnis von Verstehen.“[294]

---

[292] DELL 2002: 79
[293] DELL 2002: 79,ff.
[294] DELL 2002: 79,ff.

Im Folgenden geht Dell auf den daraus zu folgernden Anspruch von Intersubjektivität ein, der sich im Bereich nonverbaler Medialität nicht zuletzt aus der improvisatorischen Haltung der beteiligten Akteure ableitet:

> „Wir müssen die Wirklichkeit der verbalen Sprache wieder in dem Maße ernst nehmen, dass uns ihre Überschreitung möglich wird. […] Nur im affirmativ-kritischen Eingang dessen können wir uns einer nonverbalen Medialität zuwenden, die die Kapazität besitzt, Erfahrungswelten intersubjektiv kommunizierbar zu machen. Die Intersubjektivität wird durch die improvisatorische Struktur der medialen Artikulation sichergestellt, das heißt, letztere beinhaltet nicht nur Merkmale ihrer Sinnlichkeit sondern auch Hinweise auf die Antizipation eines aus dem Möglichen heraus sich begreifenden Verstehens.“[295]

Die diskutierten Versuche von Dell, die Medialität und den intersubjektiven, kommunikativen Charakter herauszuarbeiten, lassen sich sehr gut anhand der nachfolgenden Feststellung zusammenfassen, wobei die Verwendung des Begriffs der Urteilskraft eine gute Annäherung an den Aspekt des Verstehens im Kontext der nonverbalen Kommunikationsstruktur musikalischer Improvisation darstellt:

> „Improvisation ist Urteilskraft in real-time und erzeugt so eine spezifisch-sinnliche Verdichtung im Konnex mit der Emergenz intelligibler Strukturen.“[296]

Dieses interaktive Beziehungssgeschehen, dem anhand der bisherigen Ausführungen Entsprechungen zur verbalen Konversation attestiert werden können, wird im Rahmen des nächsten Abschnitts detailliert nach kommunikationstheoretischen Berührungspunkten untersucht. Damit wäre zwar eine klare Vergleichsebene zur Sprache festgelegt, die sich von den allermeisten Anknüpfungspunkten in dieser Hinsicht unterscheidet, ohne einer Auseinandersetzung mit dem Medium, anhand dessen diese Verständigung erfolgt, wird es aber nicht gehen. Denn auch wenn nicht, wie in den meisten anderen Fällen des Analogieschlusses zwischen Musik und Sprache das

[295] DELL 2002: 80,ff.
[296] DELL 2002: 81

eigentliche Endprodukt, sondern der diesem zugrunde liegende Entstehungsprozess im Mittelpunkt steht, findet dieser unter Anwendung musikalischer Mittel statt, die in der Partialität ihrer Beiträge zwar möglicherweise vom Gesamtzusammenklang zu unterscheiden ist, aber doch, wie anzunehmen, aus den einzelnen Klängen und Klangmustern besteht, die sich die Musiker gegenseitig zuwerfen. Im Gegensatz zu den weitgehend allgemeingültigen harmonischen und rhythmischen Normen, die sich im Bereich strukturierter und determinierter Musik finden, kann im Fall improvisierter Musik, wie sie im Rahmen dieser Arbeit definiert wurde, auch in Bezug auf diesen Aspekt von einer anderen Perspektive ausgegangen werden. Denn, wie anhand folgender Ausführung von Pressing verdeutlicht, kam es im Zuge des Free Jazz in den frühen 1960er Jahren zu radikalen Veränderungen den klanglichen Ausdruck der Instrumente betreffend:

> ”The particular advantage that jazz brought to this putatively avant-garde language arose from its foundation as an aural tradition, since many of these saxophone sounds were unnotatable (this was also true of some other instruments, notably the winds/brass and double bass). The results differed from instrument to instrument, and from embouchure to embouchure, requiring the construction of a personal language for each performer based on aural tradition and experimental self-evaluation.”[297]

Die Tatsache, dass diese Klänge weder in Form von klassischer Notation wiederzugeben noch anhand allgemein gehaltener Spielanweisungen zu reproduzieren waren, erforderte von jedem einzelnen Musiker eine persönliche Anstrengung bei der Auseinandersetzung mit den dafür erforderlichen, technischen Mitteln. Da das Ergebnis dieser Bemühungen – vor allem in Bezug auf Instrumente wie das Saxophon – von einer ganzen Reihe unterschiedlicher Materialfaktoren und physischer Voraussetzungen abhängt,[298] erzielten die Musiker unter Verwendung von ähnlichen Methoden mitunter völlig verschiedene Ergebnisse, die den jeweiligen individuellen Charakter des Spielers maximal

---

[297] PRESSING, Jeff: Free Jazz and the Avantgarde; 2002 (S.3); Internet: University of Melbourne, Department of Psychology, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.5919&rep=rep1&type=pdf (08.03.2009, 12:10)

[298] Vom Horn selbst, über Mundstück, Rohrblatt, Ansatz, Lippenstruktur, Gebiß, Rachenraum, Kehlkopf, etc.

reflektierten. Anders als im Kontext strukturierter und determinierter Musik, etwa im Bereich der Klassik, wo der Aspekt des Materials in Form notierter Musik im Mittelpunkt steht, der in Folge möglichst detailgetreu auf das Instrument übertragen werden soll, stellt im Kontext der freien Improvisation das Instrument selbst das Material dar, das zur Verfügung steht und entsprechend eingesetzt, oder auch interpretiert, wird. Pressing kommt in diesem Zusammenhang auf den Aspekt der physiologischen Intelligenz zu sprechen, wie er bereits im Rahmen der Definition des Improvisationsbegriffes eingeführt und erläutert wurde:

> ”Mental practice away from the instrument can be important for performers of fixed music, based on internal hearing of scores, but there seems very little record of its use in improvisation. This is presumably due to the intrinsically vital motoric link between performer and instrument for improvisation.”[299]

Auch Bühler zufolge lässt sich die Umsetzung kreativer Ideen im Kontext der freien Improvisation umso besser bewerkstelligen, je intensiver die Auseinandersetzung mit dem vorhandenen Klang- und Geräuschmaterial erfolgt:

> „Die vorbereitende Arbeit der Improvisatoren liegt darin, das Klang- und Geräuschmaterial ihres jeweiligen Instruments soweit auszuloten, dass sie fähig sind, einen Ideenfluss direkt auf ihr Instrument zu übertragen.“[300]

Diese Beschäftigung mit den klanglichen Möglichkeiten des Instruments führt seiner Ansicht nach zu der Herausbildung einer individuellen musikalischen Sprache, wie aus der nachfolgenden Äußerung hervorgeht:

> „Der kreative Prozess für die Improvisatoren besteht in der Vorbereitung des Materials auf ihrem Instrument, auf das sie spontan zugreifen können. Er führt zu einer individuellen musikalischen Sprache, mit welcher der

[299] PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; 1987 (S.10); Internet: University of Melbourne, Department of Psychology, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: www.psych.unimelb.edu.au/staff/jp/improv-methods.pdf (08.03.2009, 19:14)

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

> Musiker die Fähigkeit erlangt, solistisch oder im Kollektiv unmittelbar zu musizieren. Der kreative Prozess der Improvisatoren liegt darin, ihr musikalisches Material, das ständig revidiert und erweitert wird, zu einer eigenen Sprache zu assimilieren.“[301]

Als Beispiel für eine persönliche Musiksprache wird der Saxophonist Evan Parker angeführt, der diesen, vor allem durch interessante Überlagerungen im Frequenzbereich gekennzeichneten Stil im Rahmen seiner Solo-Improvisationen am Sopransaxophon kreierte:

> „Parker geht von einer bewussten Aufteilung des musikalischen Raums in Register aus. Darin erzeugt er durch Leitern und stehende Klänge Schleifen (engl. Loops), die sich allmählich und unwillkürlich ändern können. Parker richtet seine Aufmerksamkeit während der Ausführung dieser Loops auf mögliche Variationen in den tiefen, mittleren oder hohen Registern. Diese Variationen sind für Parker Anhaltspunkte im musikalischen Verlauf, durch welche er die einzelnen Teile der Loops erkennt und im Spiel fixiert. Dadurch kann er diese Bestandteile verstärken.“[302]

Für Parker stellt gerade der repetetive Aufbau seiner Musik ein ideales Sprungbrett für Variationen dar, die sich bei ihm vor allem durch den Wechsel zwischen den unterschiedlichen Registern des Instruments charaktierisieren lassen. So entwickelte der Musiker, ausgehend von seiner ganz persönlichen Herangehensweise an das Instrument und seiner Vorliebe für rasche Wechsel zwischen den Oktaven einen auf diese Erforderlichkeiten abgestimmten, musikalischen Kontext, der in Form von, unter Anwendung des Prinzips der Zirkularatmung entstehenden, repetitiven Endlosschleifen entsprechend umgesetzt wird. [303]

Einen Eindruck von der Art und Weise der Auseinandersetzung mit dem Instrument, die zu einer solchen komplexen Ausweitung jeweils eigener Ansätze und Techniken führt, dass daraus eine zutiefst persönliche musikalische Syntax entstehen kann, die als

---

[301] BÜHLER 2001: 10
[302] BÜHLER 2001: 27
[303] ebd.

Individualsprache des Musikers wieder erkannt wird, verdeutlicht folgende Äußerung von Parker:

> "[T]he saxophone has been for me a rather specialised bio-feedback instrument for studying and expanding my control over my hearing and the motor mechanics of parts of my skeletomuscular system…"[304]

Vielleicht nicht zufällig galt Derek Bailey, wie bereits erwähnt ein langjähriger Begleiter Parkers, als einer der überzeugtesten Verfechter einer non-idiomatischen, persönlichen Musiksprache, die u.a. auch von dem Posaunisten Vinko Globokar eingefordert wurde und letztlich auch auf eine Egalisierung stilistischer Grenzen in der Improvisation abzielte:

> „Bailey und Globokar postulieren anfangs der siebziger Jahre für die Improvisation eine persönliche, so genannte non-idiomatische Musiksprache. Damit wollen sie erreichen, dass sich die Improvisation von Mischformen mit komponierter Musik abgrenzen und eine Freiheit finden kann, die es den Musikern erlaubt, mit einer eigenen Musiksprache auf andere Musiker zu treffen."[305]

Wie die Musiker im Rahmen eines solchen Aufeinandertreffens dazu in der Lage sind, ohne Einigung auf bestimmte stilistische Formen oder Absprachen in Hinsicht auf den Ablauf der Improvisation zu einem gemeinsamen Ausdruck zu finden, erläutert Bühler anhand der nachfolgenden Aussage, die vor allem den Einfluss des individuellen Charakters der Beteiligten und deren Empfinden und Handeln in der Spielsituation hervorhebt:

> „Da die Musiker ihrer Intuition und ihren Emotionen folgen, wird die musikalische Erfindung vor allem durch ihr Verhalten geprägt. Da sich die Musik aus der Gesamtheit der musikalischen Identität derer ergibt, die sie betreiben, folgt der Charakter der freien Improvisation im Idealfall keinem

---

[304] zit. nach: PRESSING, Jeff: Free Jazz and the Avantgarde; 2002 (S.11); Internet: University of Melbourne, Department of Psychology, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.5919&rep=rep1&type=pdf (08.03.2009, 12:10)

[305] BÜHLER 2001: 29

> idiomatischen Vorbild. Es werden nicht nur Vorgaben abgelehnt, sondern auch die Anbindung an idiomatische oder stilistische Vorbilder.“[306]

Eine Herangehensweise, die von Bailey und Globokar zum Ideal für frei improvisierende Musiker erhoben wird, das von der Betonung der individuellen Kreativität des Einzelnen ausgeht und die in der Forderung nach der Entwicklung einer jeweils persönlichen Musiksprache resultiert:

> „Globokar und Bailey glauben, dass die Musiker in der freien Improvisation aus einer individuellen und freien Kreativität schöpfen sollen. Sie betonen dabei die Entwicklung einer eigenen Musiksprache und möchten dadurch stilistische Färbungen im Spiel eines Musikers ausgrenzen. Dadurch wird der persönliche Beitrag des Musikers im Umfeld der Gruppe betont und konzeptuelle Absprachen sowie stilistische oder idiomatische Färbungen für die freie Improvisation ausgeschlossen.“[307]

Bei der Ausarbeitung dieses Individualstils sind den Musikern keine Grenzen gesetzt, es kann sowohl zu einer Umformung und Erweiterung spezifischer Stilmittel kommen, wie etwa im Fall von Evan Parker, aber auch eine völlig neue Methode, das jeweilige Instrument zu gebrauchen entwickelt werden:

> „Die persönliche Musiksprache beruht einerseits auf der stilistischen Orientierung und andererseits auf der momentbezogenen Vorstellungskraft der Musiker. Auch durch den unorthodoxen Gebrauch der Instrumente kann ein persönliches musikalisches Material erarbeitet werden.“[308]

Nachdem die individuelle Herangehensweise bei der Entwicklung einer eigenen musikalischen Sprache verdeutlicht wurde, soll in der Folge die Umsetzung der Ergebnisse in Zusammenklang mehrerer Musiker im Mittelpunkt stehen. Im Rahmen der gruppenbezogenen Anwendung dieser zutiefst persönlichen Klangästhetik, deren Regeln im Grunde genommen nur dem jeweiligen Schöpfer bekannt sind, kommt es zu einem konstanten Austausch dieser Individualsprachen:

---

[306] BÜHLER 2001: 6
[307] ebd.
[308] BÜHLER 2001: 29

> „Die Musiker bringen ihre jeweilige Musiksprache auch in Kollektivimprovisationen ein. Dort agieren sie zusammen mit weiteren Musikern mit ihrem persönlichen musikalischen Material und reagieren gleichzeitig auf die Beiträge der andern. Der Verlauf der Musik in der Gruppe basiert auf der Interaktion der einzelnen Musiksprachen. Dies erinnert an die *vokale Kommunikation* und an die *Klangrede* der Barockzeit. Darin verfolgt der Zuhörer fiktive Gespräche, in denen es Zustimmung (Imitation) oder Widerspruch (das Gegenteil tun) geben kann. Der Verlauf der Gespräche bleibt aber jederzeit offen und ist unvorhersehbar.“[309]

In der Folge hebt Bühler jene gemeinsamen Merkmale der barocken Klangrede und der Methode der freien Improvisation hervor, die beide musikalischen Erscheinungsformen in die Nähe verbal ausgetragener, menschlicher Interaktion rücken lässt:

> „In der Improvisation verwenden die Musiker ihre Sprache oder ihr Material wie in einem Gespräch integrierend, zurückhaltend oder widersprechend. Die Improvisation wird so durch das Prinzip der *Klangrede* konstituiert, deren Ablauf unvorhersehbar ist.“[310]

Er versucht weiter, jenen Prozess des spontanen musikalischen Fortlaufs zu erklären, der sich aus diesem Interaktionsmuster, in dem sich besagte Elemente der Klangrede wieder finden, ergibt:

> „Auch in der freien Improvisation bleiben die musikalischen *Gespräche* offen. Die Musiker reagieren auf das musikalische Material, das sie im Moment hören, wie in einem Gespräch integrierend, zurückhaltend oder widersprechend. Der Verlauf der Musik wird dann weitgehend durch die schnelle Interaktion der Improvisierenden konstituiert.“[311]

Vor einer Auseinandersetzung mit der eigentlichen Funktionsweise dieses Kommunikationsablaufs, die im Verlauf dieses Kapitels noch einmal thematisiert wird, soll an dieser Stelle noch einmal der Versuch unternommen werden, die Struktur dieser Kommunikation genauer zu bestimmen. Bühler etwa führt weiter aus, dass sich das Klangbild improvisierter Musik häufig auch aus diesem Aufeinandertreffen von ganz

[309] BÜHLER 2001: 27,ff.
[310] BÜHLER 2001: 29
[311] BÜHLER 2001: 27

unterschiedlichen konzeptionellen Ansätzen ableiten lässt, die nach einer möglichen Form der Koexistenz suchen und bezeichnet diesen Umstand mit einem Verweis auf Peter Niklas Wilson als *Meta-Kommunikation über das* Wie *musikalischer Verständigung*.[312] Eine solche Auslegung von freier Improvisation als Meta-Kommunikation im Sinne der Konsensfindung zwischen den unterschiedlichen, jeweils persönlichen Konzepten der einzelnen Musiker würde den Forderungen von Bailey und Globokar entsprechen, die in der Auseinandersetzung mit der eigenen Individualstilistik, als auch jener der Mitspieler die Hauptaufgabe der freien Improvisation sehen. Nun gibt es aber innerhalb dieses Spektrums der frei improvisierten Musik auch Gruppen, die über mehrere Jahre hinweg bestehen und sich mit der musikalischen Sprache ihrer Mitmusiker als auch der Integration ihrer persönlichen Stilistik in den Gesamtzusammenklang des Ensembles ausreichend beschäftigt haben und demzufolge eine, von Wilson als Meta-Kommunikation bezeichnete Verständigung über die Koordination der einzelnen ästhetischen Auffassungen nicht mehr notwendig haben. In diesem Fall haben die Musiker bereits zu einem, von allen Beteiligten akzeptierten Ausdruck gefunden, was die Frage aufwirft, wie frei sich eine Improvisation in diesem Zusammenhang noch gestalten kann:

> „Es gibt aber auch Gruppen, die, nachdem sie über lange Zeit zusammenspielt haben, zu einem Dialog in einer von allen Spielern akzeptierten Sprache finden. Hier könnte sich dann die Frage stellen, ob eine Musik, deren Sprache sowohl den Musikern und als auch den Hörern bekannt ist, noch improvisiert sei.“[313]

Bühler spricht von einem gemeinsamen Vokabular, das sich über längere Zeit bestehende, frei improvisierende Ensembles aneignen und das stark von den jeweiligen Individualstilistiken der Musiker geprägt ist:

> „Wenn eine Gruppe von Musikern regelmässig miteinander improvisiert, bildet sich ein gemeinsames Vokabular, dessen Material anfänglich durch die Stile und Techniken und Gepflogenheiten der beteiligten Musiker geschaffen wird. [...] Die dabei entstehende Musik ist dann der Ausdruck einer über Jahre gewachsenen Haltung zum Klang, zum Instrument und

[312] BÜHLER 2001: 30
[313] ebd.

> zum Musikmachen, die eine Sprache mit individuellen Vokabularen hervorbringt, deren Wörter sich mit der Zeit verfestigen, mit denen sich aber noch neue Sätze bilden lassen.“[314]

Diese Verfestigung der Formsprache, die sich aus den Personalstilistiken der beteiligten Akteure zusammensetzt, entspricht aber mitunter ganz den Absichten der auf Basis konstanter Besetzungen arbeitenden Musiker im Bereich freier Improvisation, deren Interpretation des Begriffs sich naturgemäß sehr stark von jenem Baileys unterscheidet. Bühler verweist ein weiteres Mal auf Evan Parker, der seiner Meinung nach in der freien Improvisation eine scheinbar simultane Kompositionsmethode mehrerer Beteiligter sieht:

> „Er versteht Improvisationsmusik als eine Kompositionsweise, die sich von der herkömmlichen Komposition nicht durch die fehlende Schriftlichkeit unterscheidet, sondern durch die kollektive Entstehung der Musik in der Gruppe, die von verschiedenen Vorstellungen und Entscheidungen (*Multi-Mindedness*) geprägt ist. Die Musik reflektiert so die langanhaltenden Gruppenbeziehungen.“[315]

Die von Parker verwendete Formulierung der *Multi-Mindedness* wird im Rahmen einer Auseinandersetzung mit pluralistischen Ansätzen zeitgenössischer Improvisation von Bergstroem-Nielsen anhand folgender Äußerungen und in Anlehnung an die Bedeutung der Polyphonie im Kontext der abendländischen Musik verdeutlicht:

> “Consider the concept of polyphony which has been so important to Western music culture since the middle ages: it means literaly *several voices*, pointing to independent musicians. It has long been cultivated in a modified form through composition which, although performed by several musicians, was constructed by only one mind, that of the composer. So one person played all the roles, as it were.”[316]

Umgelegt auf den Kontext freier Improvisation ergeben sich daraus folgende Implikationen, die vor allem den interaktiven Charakter dieser musikalischen Methode

---

[314] BÜHLER 2001: 39
[315] ebd.
[316] BERGSTROEM-NIELSEN, Carl: Pluralism in Contemporary Improvised Concert Music; Paper from the 5th European Music Therapy Congress, Napoli 20. - 24. April 2001; Internet: Aalborg University, Website: http://vbn.aau.dk, Link: http://vbn.aau.dk/ws/fbspretrieve/11963758/PLUR.pdf (14.07.2008, 14:57)

betonen und den Aspekt der Polyphonie in diesem Zusammenhang durch die einzelnen Artikulationen der beteiligten Individuen gegeben sehen:

> "Within improvised music, by contrast, polyphony is present as the coming together of parts which are in effect different and which can manifest their differences in dialogue with their own individual creative powers. There is a human dialoge taking place here and now, not being prearranged - a *multi-mindedness* as Evan Parker so beautifully puts it."[317]

In der Praxis frei improvisierter Musik können aber sowohl die personelle Beständigkeit der Ensembles von Evan Parker als auch die von Bailey postulierte Unvoreingenommenheit, die sich seiner Meinung nach nur beim allerersten Aufeinandertreffen zweier Musiker einstellt, als Ausnahmeerscheinungen betrachtet werden. Außerhalb dieser Extrembereiche lebt die freie Improvisation von der Spannung zwischen der individuell gestalteten Artikulation des einzelnen Musikers und dem Ausdruck bzw. der Entwicklung im gesamtmusikalischen Kontext. So finden die Musiker in der Regel zu einer Balance zwischen individuellem Ausdruck und Gruppenzusammenklang, die auch den Fortlauf der Musik bestimmt, wie Bühler anmerkt:

> „Im Idealfall ist ein Gleichgewicht zwischen individueller Freiheit und kollektivem Bewusstsein erkennbar, die im Zusammenspiel durch die wechselseitige Toleranz – oder Intoleranz, je nachdem wie sich die Musiker entscheiden – bestimmt wird. Der Fluss der Musik ist somit durch ein freies Nebeneinander disparater musikalischer Ereignisse zusammengehalten."[318]

An dieser Stelle rückt die kommunikative Organisation dieser disparaten musikalischen Einflüsse in den Mittelpunkt des Interesses. Es stellt sich die Frage nach dem temporären Ablauf einer musikalischen Interaktion, die von Augenblick zu Augenblick neu generiert wird. Bühler verweist in diesem Zusammenhang auf einen Ansatz von Behne, der von

---

[317] BERGSTROEM-NIELSEN, Carl: Pluralism in Contemporary Improvised Concert Music; Paper from the 5th European Music Therapy Congress, Napoli 20. - 24. April 2001; Internet: Aalborg University, Website: http://vbn.aau.dk, Link: http://vbn.aau.dk/ws/fbspretrieve/11963758/PLUR.pdf (14.07.2008, 14:57)

[318] BÜHLER 2001: 28

einer simultanen Erzeugung, Verarbeitung und Kommentierung musikalischer Impulse ausgeht und ihnen den Charakter einer sprachähnlichen Syntax zuordnet:

> „Nach Behne werden in einem improvisierten Konzert musikalische Stimuli ausgesendet, welche von den Musikern wie auch den Hörern als Syntax eines Kontinuums wahrgenommen werden. Diese Syntax oder Sprache wird von den Musikern im selben Moment, wie sie erklingt, hörend analysiert. Gleichzeitig werden Entscheidungen getroffen, was im nächsten Moment geschehen wird. Die Musik kann dann eingeordnet und hörend verfolgt werden, wenn die Stimuli ein sprachähnliches Kontinuum ergeben.“[319]

Eine davon gänzlich abweichende Annäherung an das Ordnungsprinzip zwischen diesen einzelnen disparaten Teilen in der freien Improvisation stellt Bühler mit einem Verweis auf eine Aussage des Saxophonisten Anthony Braxton dar, der den, aus der Anwendung dieser musikalischen Methode entstehenden Klang mit einem Konglomerat unkoordinierter Klänge in einem Raum vergleicht, welcher dem Korridor einer Musikhochschule ähnlich ist und der von Klängen aus verschiedenen Übungszellen erfüllt ist.[320]

> „Aufgrund dieses von Braxton so genannten *Practice Room Concept* widerspiegelt eine kollektive Improvisation einen Klangraum disparater Teile. Die Musik wird nicht durch hörend gefällte Entscheidungen der Musiker bestimmt, sondern durch den blossen Zufall der Spielkonstellation.“[321]

Dieser Sichtweise zufolge würde keinerlei kommunikative Schnittstelle existieren, welche die als äußere Reize aufgenommenen disparaten Teile analysiert und entsprechende Reaktionen einleitet, womit die Musik im Grunde genommen als indeterminiert zu klassifizieren wäre. Obwohl Braxton selbst auch mit verschiedenen Methoden aus der indeterminierten Musik arbeitet, ist eine solche Erklärung für den ausdrücklichen Bereich der freien Improvisation prinzipiell nicht denkbar. Etwa in der

---

[319] BÜHLER 2001: 33
[320] ebd.
[321] BÜHLER 2001: 33

Mitte dieser zwei Modelle von Behne und Braxton befindet sich Jörgensmann mit seiner Auslegung, die sowohl einen kommunikativen Verarbeitungsprozess als auch einen Faktor des Kontrollverlusts beinhaltet und von Bühler wie folgt dargestellt wird:

> „Auch Theo Jörgensmann sieht Improvisation als eine Ansammlung disparater Teile in einem Klangraum. Jedoch geht er davon aus, dass sich die Gruppe hört und deshalb auch Entscheidungen über das Kontinuum trifft. Die Spieler stellen im Laufe der Improvisation ihre individuellen Ziele gegenüber einem kollektiven Resultat zurück. Sie wissen ab einem bestimmten Punkt des Kontinuums selbst nicht mehr, welcher spezifische Klang von ihnen erzeugt worden ist. Nach Jörgensmann wird dieser Verlust an Kontrolle von den Musikern und den Zuhörern denn auch als befreiendes Moment erlebt.“[322]

Aus dieser Sichtweise leitet sich eine weitgehend individuelle Interpretation des als Kontinuum bezeichneten Gesamtzusammenklangs ab, die auf den parallelen Ablauf der einzelnen, scheinbar unabhängig voneinander stattfindenden, disparaten Klang- und Handlungsstränge basiert:

> „Es bleibt den Hörern wie auch den Spielern weitgehend überlassen, welchen Strang des musikalischen Geschehens sie gerade verfolgen. Diese Stränge laufen zwar gleichzeitig ab, sind jedoch voneinander unabhängige Elemente einer musikalischen Anlage. Musiker und Hörer folgen individuell einem *Hörstrang*, der ähnlich wie im Film eine Folge disparater Elemente eines Ganzen bilden. Obwohl alle Beteiligten eigentlich dasselbe hören, ist jeder an der Musik insofern auch emotional stark beteiligt, als dass jeder eine ganz persönliche Version des Kontinuums hört.“[323]

Von einem solchen Punkt, an dem der Musiker die bewusste Steuerung der Improvisation beendet geht auch Oliveros aus, die in diesem Zusammenhang zwischen einer zielgerichteteten und einer meditativen Konzentration unterscheidet, wie Bühler anmerkt:

> „In der Improvisation ist die Konzentration meist auf die Beiträge der Mitspieler und das Kontinuum der Improvisation gerichtet. Die Klänge sind so weitgehend vom Willen der Spieler abhängig. Andererseits können durch die meditativ bestimmte Konzentration Klänge entstehen, welche

[322] BÜHLER 2001: 33
[323] BÜHLER 2001: 34

> von den Spielern nicht unmittelbar beeinflusst werden. Die Musik folgt dann Spuren, die nicht durch den Willen gesteuert werden, und die Klänge selbst konstituieren das Kontinuum.“[324]

Eine ähnliche Sichtweise nimmt Berendt ein, wenn er im Zusammenhang einer frei improvisierenden Gruppe von Musikern von einem System spricht, in dem die Richtung der Improvisation weniger von den Handlungen einzelner Musiker als von einer gemeinsam nachvollzogenen Entwicklung bestimmt wird:

> „Sie kann […] reagieren, sich bewegen und sich verändern wie ein einziges Wesen. […] Was in solchen Gruppen geschieht, gehorcht stärker den Gesetzen der Synchronizität als denen der Kausalität und kann deshalb nicht in allen Details erklärt werden. Auch die Musiker selbst können das nicht. Aber sie sprechen vom ‚Hochgefühl‘, das sie trägt, wenn eine kollektive Improvisation in besonderem Maße gelingt.”[325]

Wie bereits eingangs dargestellt wurde, besitzen musikalische Äußerungen keine Bedeutung an sich, sondern entwickeln diese erst in Bezug auf weitere musikalische Äußerungen, weisen also einen selbstreferentiellen Charakter auf. Insofern erfolgt die Verständigung im musikalischen Kommunikationsprozess der freien Improvisation nicht in Form eines Zeichensystems, in dem den Tönen jeweils signifikante Bedeutungen zukommen würden und auch nicht aufgrund eines formalen Regelsystems, wie es etwa im Kontext strukturierter und reglementierter Musik die Abfolge und Korrespondenz zwischen den einzelnen Tönen beeinflusst. Äußerungen wie im Rahmen des vorhergehenden Zitats, welche die starke gefühlsmäßige Beteiligung der Akteure betonen legen indessen die Vermutung nahe, dass diese Verständigung vor allem auf emotionaler Ebene angesiedelt ist. Eine Erkenntnis, die sich auch in einer Formulierung von Blacking widerspiegelt:

> “Blacking rejected the concept that music was a universal language because *music is primarily sensuous and nonreferential* and stated that

[324] BÜHLER 2001: 41
[325] BERENDT, Joachim Ernst: Das dritte Ohr, Reinbek: Rowohlt 1985 (S.408,ff.)

> *music is not an immediately understood language so much as a metaphorical expression of feeling.*"[326]

Die Idee von Musik als Trägermedium emotionaler Botschaften findet sich auch Im Bereich der Musiktherapie, wie folgende Feststellung von Zahler deutlich macht:

> „Eine grundlegende Annahme der Musiktherapie ist, dass frei improvisierte Musik emotionale Inhalte und Botschaften übermitteln kann: Sie gilt als Medium zwischen den Spielern bzw. zwischen Spielern und Zuhörern. Dabei erweitert sie die Kommunikationsebene der Sprache durch den nonverbalen Bereich des musikalischen Feldes."[327]

Den entscheidenden Link zwischen Emotion und Musik stellt für sie der analoge Charakter beider Kommunikationssysteme dar, der sich von den, in ihrer Eindeutigkeit kaum Zwischenbereiche zulassenden Darstellungsmöglichkeiten der Sprache deutlich abhebt:

> „Kommunikationstheoretisch gesehen ist zwischen emotionalen und musikalischen Bereich eine direkte Entsprechung möglich: Beide stellen analoge Kommunikationssysteme dar, in denen betreffend Inhalt, Stärke und Qualität beliebig viele Nuancen und stufenlose Übergänge möglich sind. Dadurch ist Musik besonders geeignet, Emotionen zum Ausdruck zu bringen."[328]

In der Folge geht Zahler etwas genauer auf die Schwierigkeiten einer Gefühlsäußerung im Kontext der sprachlichen Möglichkeiten ein, die vor allem in den mangelnden Abstufungsmöglichkeiten im Ausdrucksvermögen bestehen:

---

[326] SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation; 2001 (S.46); Internet: Music Therapy World, Website: www.musictherapyworld.de, Link: http://www.musictherapyworld.de/modules/archive/dissertations/pdfs/2001_Sutton.pdf (15.07.2008, 17:53)

[327] ZAHLER, Edith: Frei improvisierte Musik in der Musiktherapie als Medium für Ausdruck und Kommunikation von Emotionen; 2008; Internet: Musiktherapeutische Umschau *Online,* Website: www.musiktherapie.de, Link: http://www.musiktherapie.de/fileadmin/user_upload/medien/pdf/mu_downloads/zahler_frei-improvisierte-musik.pdf (14.07.2008, 17:24)

[328] ebd.

> „Dagegen kommt es bei verbalen Aussagen über innere Zustände zu Inkongruenzen, da ausschließlich Affektkategorien (Bsp.: Freude, Trauer, ...) adäquat benannt werden können, die Sprache – als digitales Kommunikationssystem – aber zur Übermittlung abgestufter Informationen (z. B. Ausdrucksstärke) ungeeignet ist.“[329]

In vielen Fällen entwickeln sich freie Improvisationen aufgrund eines an- und abschwellenden Intensitätslevels, das den Musikern in Hinsicht auf den Aspekt der Ausdrucksstärke einen gemeinsamen Rahmen vorgibt. Das würde bedeuten, dass die Steuerung der Improvisation durch eine Art Kommunikation auf Ebene emotional wahrnehmbarer Informationen erfolgt, die sich im Ausdruck jedes einzelnen Instruments manifestieren. Damit bleibt aber noch immer die Frage offen, unter welchen Voraussetzungen sich die Richtungswechsel in den Übergängen zwischen den einzelnen Passagen ergeben. Es bleibt ungeklärt, ob diese vom kollektiv als Kontinuum, in einer Phase meditativer Konzentration, wie Oliveiros diesen Zustand bezeichnet, oder aber von bewussten Handlungen einzelner Musiker ausgeht, die – willentliche oder unbewusste – Reaktionen ihrer Mitspieler nach sich ziehen. In der Folge sollen die unterschiedlichen Ebenen und möglichen Steuerungsmomente einer kollektiven Improvisation anhand eines von Nunn entwickelten Systems von kategorischen Bestimmungen der Beziehungsfunktionen innerhalb improvisierter Musik dargestellt werden, das die einzelnen Teilaspekte Solo, Hintergrund, Dialog, Klangmasse, Katalysator, Interpolation und Transition beinhaltet.[330] Diese werden von Bühler folgendermaßen erläutert:

> Solo:
> „Nach dieser Einteilung gibt das *Solo* die Richtung der Improvisation vor. Es tritt aus dem Kontext hervor, kann aber zwischen den Spielern innerhalb einzelner Phrasen sehr schnell wechseln. In grösseren Gruppe können auch Duos oder Trios dominant werden und Solofunktionen einnehmen. Wenn ein Solo im Geschehen dominiert, haben die anderen Musiker die Wahl, nicht mitzuspielen, sie können aber auch das Solo durch Tempowechsel und Texturteppiche quasi aus dem Hintergrund beeinflussen.“[331]

---

[329] ebd.
[330] BÜHLER 2001: 29
[331] ebd.

„Dialog:
Die Kategorie *Dialog* bezeichnet die Interaktion unter den Spielern ohne Trennung von Hintergrund und Solo. Sie hat einen kontrapunktischen Charakter und bleibt transparent durchhörbar. Auch hier wechseln die Spieler schnell untereinander ab, ersetzen oder imitieren einander.

Klangmassen:
Durch die Überlagerung der Solos, des Hintergrunds und der Dialoge entstehen *Klangmassen*, die Nunn als Texturklänge mehrerer Stimmen beschreibt, die sich dicht, komplex und relativ statisch anhören. Mit der Klangmasse kann ein hohes Energieniveau erzeugt werden, das emotional sehr aufregend ist.“[332]

„Katalysator:
Innerhalb dieses Kontinuums kann der *Katalysator*, ein starkes Ereignis, eine Richtungsänderung innerhalb des improvisatorischen Verlaufs stimulieren. Ein Katalysator kann bewusst eingesetzt werden, aber auch aus einer impulsiven Aktion des *kollektiven Bewusstseins* der Gruppe entstehen.

Interpolation:
Durch die *Interpolation* wird stilistisch geprägtes Material vor einen etablierten Hintergrund gelegt. Interpolationen ändern unter Umständen als Katalysator die Richtung einer Improvisation.

Transition:
Eine Veränderung wird in der *Transition* als Moment der Entscheidungsfindung erlebt, in dem ein fester Hintergrund verlassen, jedoch noch kein neuer gemeinsamer Grund gefunden worden ist. Diese Veränderungen sind dann zu hören, wenn z. B. innerhalb einer Klangmasse einzelne Spieler oder Spielgruppen leiser und andere allmählich hörbar werden. Aus den Transitionen heraus entstehen wiederum Solos oder neue Dialoge.“[333]

Anhand dieser Kategorisierungen lassen sich die einzelnen Phasen einer freien Improvisation relativ gut analytisch erfassen, wie ersichtlich wird der Prozess sowohl von den Entscheidungen des Musikers beeinflusst, ein Solo zu unterstützen oder zu boykottieren, an einer neuen Entwicklung teilzunehmen oder sich dagegenzustellen usw., als auch von – wie im Fall der Kategorie Katalysator beschrieben – Impulsen, deren Ausgangspunkt Bühler als das kollektive Bewusstsein der Gruppe bezeichnet. Ein

[332] BÜHLER 2001: 30
[333] ebd.

solches Bewusstsein setzt jedoch die Existenz einer kommunikativen Struktur zwischen den einzelnen Mitgliedern eines Ensembles voraus, die es ermöglicht, den richtigen Moment für einen bestimmten, kollektiven Impuls zu fühlen.

Wie anhand der getätigten Ausführungen ersichtlich wurde, lässt sich an dieser Stelle der Untersuchung nicht eindeutig feststellen, ob die Impulse zur formalen Entwicklung einer Improvisation auf willentlichen Entscheidungen einzelner Akteure oder dem kollektiven Bewusstsein einer Gruppe basieren bzw. bis zu welchen Grad beide Faktoren an diesem Prozess beteiligt sind. Wie aus den Ausführungen hervorgeht, wird die Entwicklung eines individuellen Ausdrucks am Instrument und eine damit verbundene persönliche Musiksprache im Bereich der freien Improvisation als eine der zentralen Herausforderungen angesehen. Die Ausdrucksfähigkeit des Musikers hängt also nicht wie im Fall der determinierten Musik rein vom technischen Vermögen des Spielers sondern vielmehr von dessen Kenntnis und Verinnerlichung der klanglichen Möglichkeiten des Instruments ab. Es wurde deutlich gemacht, dass im Fall der frei improvisierten Musik tatsächlich ein Vergleich mit dem sprachlichen Ausdruck nahe liegt, nämlich was den strukturellen Aspekt der Übermittlung von Informationen betrifft. Der Kommunikationsprozess im Rahmen der Kollektiv-Improvisation weist also insofern Parallelen zur verbalen Konversation auf, als dass in beiden Fällen eine wechselseitige Interpretation von Bedeutungsinhalten erfolgt, die in Form verbaler bzw. akustischer Gesten transportiert werden. Allerdings stellt sich die Situation in Bezug auf die Musik als synchron dar, es stellt sich somit die Frage nach dem Ablauf dieser Prozesse. Die Erklärungsmodelle reichen dabei von einem zeitgleichen Erfassen und Analysieren der akustischen Signale bis hin zu einer Form von meditativer Konzentration, in der die Entwicklungen aufgrund von gemeinsamen Richtungsänderungen vollzogen werden, die auf einem kollektiven – emotionalen? – Bewusstsein basieren. Es wird ersichtlich, dass anhand dieser, nahezu ausschließlich aus anderen Disziplinen als jener der Kommunikationswissenschaft stammenden Erklärungsansätze keine zufriedenstellende Antwort auf die Frage nach der Funktionsweise der Kommunikation im Kontext der kollektiven Improvisation abgeleitet werden können. Ein weiterer Versuch der Analyse

dieser spezifischen Situation erfolgt im nächsten Abschnitt dieser Arbeit, diesmal allerdings aus dem Blickwinkel der Kommunikationswissenschaft.

3.2.2 *complete communion* – Improvisation als ein kommunikatives Beziehungsgeschehen im Sinne der idealen Sprechsituation

> „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.“[334]

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

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

Kommunikationsstrukturen geben sowie Gesichtspunkte non-verbaler Kommunikation in die Diskussion mit einbezogen werden.

Wie Alterhaug zu bedenken gibt, gründet die gängige Praktik, die scheinbare interaktive 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 nicht zu übersehende kommunikative Qualität des gemeinsamen Schaffensprozesses lässt sich aber in der Regel nicht von der Hand weisen, 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."[335]

Gerade in dieser charakteristischen Auseinandersetzung mit den formalen und inhaltlichen Beiträgen der übrigen Teilnehmer und der entsprechenden Reflektion und Reaktion darauf findet sich der 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."[336]

---

[335] ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication; 2004 (S.104); 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)

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

Dell liefert weiter ein Indiz für Entsprechungen zu den von Habermas postulierten demokratischen Kommunikationsmöglichkeiten und den gesellschaftspolitischen 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.“[337]

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 wechseln 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.“[338]

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

---

[337] DELL 2002: 23
[338] DELL 2002: 42

> „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.“[339]

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 verwendet 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 treten und zur eigentlichen Restitution der Improvisation innerhalb der Musik.“[340]

Eine revolutionäre Entwicklung, angesichts einer, 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:

---

[339] DELL 2002: 41
[340] BÜHLER 2001: 23

> „ […] 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."[341]

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 derart riskantes Agieren außerhalb des Auffangnetzes bewährter musikalischer Regeln und Normen in den Raum stellt, wie sie u.a. auch von Schumacher 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.“[342]

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. Im Gegensatz zur Musikmedizin,[343] die von einer unmittelbaren Wirkung der Klänge auf den Gesundheitszustand des Patienten ausgeht, steht im Kontext der Musiktherapie die eigentliche Handlung, die Ausführung der Improvisation im Mittelpunkt, wie u.a. von Jadi betont wird:

---

[341] 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

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

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

> „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.“[344]

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:

> „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.”[345]

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.”[346]

---

[344] 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
[345] WEYMANN 2003: 5
[346] ebd.

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, 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."[347]

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."[348]

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

---

[347] WEYMANN 2003: 6
[348] ebd.

> „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 sich aus den Tendenzen der Spieler wie aus den Tendenzen des musikalischen Materials selbst ergeben.“[349]

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.“[350]

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 zu sprechen, 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.“[351]

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 Gemeinschaftsleistung eine

---

[349] WEYMANN 2003: 7
[350] DELL 2002: 20
[351] ebd.

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.“[352]

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.“[353]

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 einer 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 erzeugt. Der formale Diskurs weicht einem informellen, improvisatorischen *experimentum mundi*.“[354]

---

[352] DELL 2002: 21
[353] DELL 2002: 44
[354] DELL 2002: 45

Dabei gilt der jeweilige status quo lediglich als Ausgangspunkt für weitere Verweisungszusammenhänge und Verzweigungen, eine direkte Abgeschlossenheit 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.“[355]

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.”[356]

Auf einer ähnlichen Erfahrung basiert auch die nachfolgende Aussage von Thornton, der ebenfalls den abstrakten, polyphonen Charakter der im Rahmen der therapeutischen Anwendung der Kollektiv-Improvisation entstehenden Musik betont und gleichzeitig auf 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.”[357]

---

[355] DELL 2002: 44

[356] KENNY, Caroline, B.: The mythic artery. The magic of music therapy; Atascadero, California: Ridgeview Publising 1982 (S.116)

[357] 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

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.”[358]

Wie aus einer Erörterung von Ruud 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 zum 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 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.”[359]

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:

School of Education, New York University 2004 (S.10); Internet: Geocities, Website: www.geocities.com, Link: http://www.geocities.com/carter_t_1999/thesis.pdf (21.6.2008, 23:17)

[358] THORNTON 2004: 6

[359] RUUD, Even: Music Therapy. Improvisation, Communication and Culture; Gilsum, New Hampshire: Barcelona Publishers 1998 (S.131,ff.)

> „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.“[360]

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.“[361]

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.“ [362] 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:

---

[360] KAPTEINA, Hartmut: Dimensionen der Gruppenimprovisation, 1988 (S.9); 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)
[361] ebd.
[362] BÜHLER 2001: 19

> „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.“[363]

Weymann etwa spricht im Zusammenhang der im 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.“[364]

Rosenboom stellt im Rahmen der nachfolgenden Äußerung Überlegungen zur Beschaffenheit einer Gesellschaft an, in der jedes Mitglied sich die Erfahrung der im obigen Zitat angesprochenen produktiven Aufmerksamkeit im Rahmen der Improvisation aneignet und geht dabei von einer Steigerung der allgemeinen 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.”[365]

---

[363] 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

[364] WEYMANN 2003: 5

[365] ROSENBOOM, David: Improvisation and composition–synthesis and integration into the music curriculum; 1995 (S.111); 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 (08.03.2009, 20:34)

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."[366]

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."[367]

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,

[366] ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication, 2004 (S.111); 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)
[367] ebd.

> intuition, imagination, proprioception, and physical and psychological being. The total human becomes the total musician."[368]

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. [...] 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?"[369]

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 einige 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:

---

[368] ROSENBOOM 1995: 11
[369] WEYMANN 2003: 9

> „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.“[370]

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:

> „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.“[371]

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

[370] WEYMANN 2003: 9,ff.
[371] WEYMANN 2003: 10

> zeigt sich oft das andere Gesicht des Zerfalls mit den Gefühlen von *Ratlosigkeit*, *Ohnmacht* und Scheitern.“[372]

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:

> „[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.“[373]

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 stellt sich für Anna der bedeutendste 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*

[372] WEYMANN 2003: 10
[373] ebd.

> *Gefühl hat, alles ist verloren. Der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt.*“[374]

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, 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.“[375]

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.“*[376]

---

[374] WEYMANN 2003: 10, ff.
[375] ebd.
[376] WEYMANN 2003: 10, ff.

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 Entwicklungsprozesses kommt es automatisch auch zu einer Neuausrichtung von Erwartungen, die sich aufgrund des hin und her wogenden Orientierungsprozesses ergeben. Diese gewollt herbeigeführte Unsicherheit stellt 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."[377]

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."[378]

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, was auch die Hoffnungen und Erwartungen der beteilgten Musiker nährt:

---

[377] WEYMANN 2003: 12
[378] ebd.

> „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.“[379]

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 folgenden Aussage von Weymann nach 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.“[380]

Im Sinne eines metaphorischen Geschehens für die Verortung des Individuums in der Gesellschaft und die daraus abzuleitenden Schlussfolgerungen kommt Weymann zu folgender Feststellung in Hinsicht 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.“[381]

---

[379] WEYMANN 2003: 12,ff.
[380] WEYMANN 2003: 13,ff.
[381] WEYMANN 2003: 14

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 ableiten, die auf äußerst eindringliche Weise das Spannungsfeld zwischen Subjekt und Objekt erfahrbar macht:

> „In Improvisationen nehmen wir etwas wahr von den kreativen Potenzen des Zwischenbereichs zwischen Subjekt und Objekt, Form und Auflösung.“[382]

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 aufmerksam:

> „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.“[383]

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 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

[382] WEYMANN 2003: 14
[383] BÜHLER 2001: 11

> "[…] 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."[384]

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 Unterbewusstsein sowie den Dialog 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*."[385]

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 Aneignung musikalischer Ausdrucksmittel dar, die nach tradiertem Verständnis einer ganz spezifischen, festgelegten Handhabung bedürfen:

> „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."[386]

---

[384] ALTERHAUG 2004: 114
[385] ALTERHAUG 2004: 10
[386] KAPTEINA 1988: 7

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.“[387]

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 plötzlich 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.“[388]

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:

---

[387] KAPTEINA 1988: 7
[388] KAPTEINA 1988: 5

> „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."[389]

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."[390]

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."[391]

---

[389] BÜHLER 2001: 4,ff.
[390] ebd.
[391] KAPTEINA 1988: 5

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, was 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.“[392]

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 sind, wenn er in Anlehnung an Keller erläutert:

> „[...] daß Improvisation nicht mit politischer Praxis in eins zu setzen sei. Sie könne nicht über den Scheincharakter von Kunst springen 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*.“[393]

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:

---

[392] WEYMANN 2003: 5
[393] KAPTEINA 1988: 8

> "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."[394]

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 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."[395]

---

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

[395] 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, 2004 (S.2,ff.); 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)

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

> "[T]he 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."[396]

Sutton hebt weiter den spezifischen Charakter dieser Methode hervor, 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."[397]

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."[398]

---

[396] SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation; 2001 (S.65); Internet: Music Therapy World, Website: www.musictherapyworld.de, Link: http://www.musictherapyworld.de/modules/archive/dissertations/pdfs/2001_Sutton.pdf (15.07.2008, 17:53)
[397] ebd.
[398] BÜHLER 2001: 8,ff.

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 Zusammenhalt einerseits durch gezielte Vorgaben und die Zusammensetzung einer Gruppe, andererseits individuell durch das Material des einzelnen Spielers und dessen kreativen Potentials bestimmt wird.“[399]

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 inhaltliche 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.“[400]

Dadurch rücken einer Einschätzung von Globokar zufolge unwillkürlich jene auf den Moment bezogenen, 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 lassen:

---

[399] BÜHLER 2001: 5,ff.
[400] ebd.

> „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...“[401]

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 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.”[402]

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 beschriebenen 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.”[403]

---

[401] GLOBOKAR, Vinko, 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.5), erhältlich über info@karajan.org
[402] ALTERHAUG 2004: 105
[403] ebd.

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 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."[404]

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."[405]

In dieser Auffassung spiegelt sich eine Haltung wieder, die sich auch in einem Konzept von Childs wiederfindet, 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

[404] zit. nach: ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication; 2004 (S.105); 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)
[405] DELL 2002: 18

> 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.
> 5. Jedes Musikwerk ist genauso ‚gut' wie jedes andere, jeder Komponist so ‚gut' wie jeder andere.
> 6. Traditionelle Wertvorstellungen, Expertentum und Autorität sind bedeutungslos."[406]

Anhand dieser Axiome wird das Verhältnis der musikalischen Äußerungen untereinander geregelt, dabei kommt jeder getätigten Artikulation exakt dieselbe, 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, das sich dysfunktional auf den Ablauf der Kommunikation auswirken kann:

> "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."[407]

---

[406] zit. nach: KAPTEINA, Hartmut: Dimensionen der Gruppenimprovisation, 1988 (S.2); 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)
[407] ALTERHAUG 2004: 110

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 have said until I have answered. You show me what I have said and I show you what you have said'."[408]

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."[409]

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 vorhergehenden Zitat aus dem Bereich der Musiktherapie formuliert wurde. Eine Perspektive, der die beiden Musiker Leo Smith und 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

[408] ALTERHAUG 2004: 110
[409] ALTERHAUG 2004: 111

> Smith seinen Standpunkt aus dem Jazz ableitet, ist Cardew mit der europäischen Musikgeschichte verbunden.“[410]

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 findet. Ungeachtet dessen beinhalten die Auslegungen der beiden Musiker aber 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.”[411]

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 funktionalen Verbindlichkeiten gegenüber anderen eingeschränkt zu werden. Gerade durch den, die Autonomie des Einzelnen anerkennenden Zugang dieses Ansatzes

---

[410] BÜHLER 2001: 38

[411] zit.nach: BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz, Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001 (S.38); Internet: Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 14:43)

entstehen für Bühler erst jene Kommunikationsmöglichkeiten, die in einem anderen Kontext in dieser Form nicht gegeben wären:

> „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.“[412]

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.“[413]

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. 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 musikalische

[412] BÜHLER 2001: 38
[413] ebd.

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.“[414]

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 den 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.“[415]

[414] BÜHLER 2001: 38
[415] 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 kann. 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.“[416]

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- 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*,

[416] BÜHLER 2001: 42

> welche es den Musikern erlauben, subversiv gegen die vom Prompter vorgegebenen Regeln zu verstossen.“[417]

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.“[418]

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

---

[417] BÜHLER 2001: 43
[418] ebd.

> „Die Musiker entscheiden sich am Instrument für bestimmte melodische oder rhythmische Figuren oder ergeben sich dem Fluss der motorischen Handlungen auf ihrem Instrument.“[419]

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.“[420]

[419] BÜHLER 2001: 46
[420] BÜHLER 2001: 11

3.2.3 Kollektive Improvisation als *High Context-Communication* und aus systemtheoretischer Perspektive

Unabhängig von der, im vorangegangenen Abschnitt festgestellten Haltung der Akteure zwischen kognitiver Aufmerksamkeit und sinnlicher Partizipation 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*."[421]

Unter diesem Begriff werden Kommunikationsabläufe verstanden, in denen die Kommunikationsteilnehmer einander ein spezifisches Hintergrundwissen 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."[422]

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

[421] BÜHLER 2001: 46
[422] ebd.

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.“[423]

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 diese Untersysteme den voneinander unabhängig agierenden Musikern.“[424]

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

[423] BÜHLER 2001: 47
[424] ebd.

> wird zusammenfassend durch willentlich erzeugte oder meditativ bedingte Improvisation, durch Regelsysteme und durch Absprachen bestimmt.“[425]

In der Folge schlüsselt Bühler die seiner Auffassung nach Elementen aus der Systemtheorie entsprechenden Bestandteile der improvisierten Musik auf, wobei den kurzzeitig entstehenden, aus dem permanenten Umstrukturierungsprozess hervorgehenden Zusammenklängen 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.“[426]

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.”[427]

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

---

[425] BÜHLER 2001: 47
[426] ebd.
[427] BORGO, David / GOGUEN, Joseph: Rivers of Consciousness. The Nonlinear Dynamics of Free Jazz; 2005 (S.2); 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)

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."[428]

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 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."[429]

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 Symmetrieebene erreicht wird, die aufgrund der plötzlichen Überschneidungen zwischen den einzelnen Akteuren keine neuen Impulse zur Neuformierung des Materials vorhanden sind:

---

[428] BORGO / GOGUEN 2005: 2
[429] ebd.

> "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."[430]

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:

> "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." [431]

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."[432]

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

[430] BORGO / GOGUEN 2005: 2
[431] BORGO / GOGUEN 2005: 3
[432] ebd.

1960er Jahre erwähnten, frei improvisierenden Großorchesters widerspiegelt, der zufolge die Musik an einem bestimten Punkt der formalen Einheit ihre, auf der Bezugnahmen zum unmittelbaren 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 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."[433]

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 dass 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."[434]

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

[433] BÜHLER 2001: 19
[434] BORGO / GOGUEN 2005: 4

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 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*".[435]

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."[436]

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 ergeben sich Form und Inhalt einer Improvisation in erster Linie aus dem intuitiven Gespür der beteiligten Musiker, wie aus folgender Aussage hervorgeht:

---

[435] BORGO / GOGUEN 2005: 4
[436] ebd.

> „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."[437]

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."[438]

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."[439]

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

---

[437] zit. nach: BORGO, David / GOGUEN, Joseph: Rivers of Consciousness: The Nonlinear Dynamics of Free Jazz; 2005 (S.7); 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)
[438] BORGO / GOGUEN 2005: 11
[439] ebd.

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."[440]

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 a subtle and continual play of reference and revision, of complexity and comprehensibility."[441]

Wie ersichtlich wird, lässt sich die Methode des *signifyin* als subtiles Spannungsverhältnis zwischen einer, unterschiedliche Interpretationen ermöglichenden bzw. herausfordernden Komplexität und der Nachvollziehbarkeit der referentiellen

[440] BORGO / GOGUEN 2005: 11
[441] ebd.

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."[442]

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

[442] BORGO / GOGUEN 2005: 11

> treatment of harmony, melody, and rhythm by all of the players involved."[443]

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."[444]

Alterhaug 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."[445]

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* nicht verunsichern zu lassen:

---

[443] BORGO / GOGUEN 2005: 12
[444] ebd.
[445] ALTERHAUG 2004: 108

> ”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.”[446]

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.”[447]

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

[446] BORGO / GOGUEN 2005: 12
[447] ebd.

> as *chaotic* in the pejorative sense of the word, may actually reveal *chaotic dynamics* that demonstrate turbulence and coherence at the same time."[448]

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."[449]

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:

> "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. "[450]

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:

---

[448] BORGO / GOGUEN 2005: 12
[449] ebd.
[450] BORGO / GOGUEN 2005: 12

> "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."[451]

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."[452]

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."[453]

---

[451] BORGO / GOGUEN 2005: 12
[452] ALTERHAUG 2004: 102
[453] ebd,

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."[454]

Wie anhand der Erläuterungen in diesem Kapitel ersichtlich wurde, können zweifellos zahlreiche Parallelen zwischen der musikalischen Praxis der Kollektiv-Improvisation und verschiedenen Ansätzen aus der Systemtheorie gezogen werden. Die Komplexität der dabei zugrunde liegenden Kommunikationssituation legt den von Bühler eingeführten Begriff der *high context-communication* nahe, deren Verlauf und Entwicklung maßgeblich von, im Zuge dieses dynamischen Prozesses unweigerlich herausgeformten, charakteristischen Eigenschaften oder *attractors* bestimmt wird. Eine ähnliche Sichtweise wird von Borgo und Goguen eingenommen, die auf die Bedeutung von, im Rahmen von dynamischen Prozessen entstehenden Ordnungsprinzipien hinweisen, welche dem scheinbaren Chaos der Kollektiv-Improvisation den Aspekt des, in seiner Komplexität auf sich selbst Bezug nehmenden, interaktiven Systems gegenüberstellt.

Um diesen Aspekt der Interaktion, der ja sämtliche Dimensionen des Begriffs – also sowohl ausschließlich über die einander zugeworfenen, klanglichen Ausdrücke erzielte Verständigung als auch subtilere, non-verbale Gesten und Körpersprache – inkludiert, schärfer abzugrenzen, soll anhand der folgenden Diskussion einer Studie zur Relevanz physischer Signale und Gesten der Einfluss non-verbaler Kommunikation außerhalb der Musik genauer erörtert werden.

[454] ALTERHAUG 2004: 102

3.2.4 Die Bedeutung non-verbaler Kommunikation außerhalb der Musik im Improvisationsprozess

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."[455]

Unter Berücksichtigung dieser Gesichtspunkte definierten die Forscher ein Untersuchungsdesign, das drei einzelne, 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 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

[455] HEALEY, Patrick G.T. / LEACH, Joe / BRYAN-KINNS, Nick: Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction; 2005 (S.1); 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)

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 außerhalb 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.”[456]

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 Aufnahmesequenzen zugunsten von kleineren Gruppenformationen aufgaben 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.”[457]

[456] HEALEY / LEACH / BRYAN-KINNS 2005: 4
[457] ebd.

Nach Ansicht von Healey, Leach und Bryan-Kinns entspricht die Kreisformation einer Konversationsanordnung, die allen Beteiligten gleichberechtigte Artikulationsmöglichkeiten einräumt. Als äußerst aufschlussreich erweisen sich in diesem Zusammenhang auch die Ergebnisse in Hinischt auf die Art und Weise, wie die einzelnen Musiker ihre jeweiligen 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."[458]

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

> "[T]he 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."[459]

[458] HEALEY / LEACH / BRYAN-KINNS 2005: 5
[459] ebd.

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."[460]

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:

> "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."[461]

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 entsprechende 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

[460] HEALEY / LEACH / BRYAN-KINNS 2005: 5
[461] HEALEY / LEACH / BRYAN-KINNS 2005: 6

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."[462]

Die Annahme eines solchen Regelsystems 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:

> "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."[463]

Einen weiteren Faktor stellt in diesem Kontext der spielerische Umgang der Musiker in Hinsicht auf Erwartungshaltungen, die mit bekannten 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 zwar 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."[464]

---

[462] HEALEY / LEACH / BRYAN-KINNS 2005: 7
[463] ebd.
[464] HEALEY / LEACH / BRYAN-KINNS 2005: 7

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."[465]

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."[466]

Aufgrund der, an dieser Stelle verkürzt dargelegten, Ergebnisse der Untersuchung kommen die Forscher zu unten angeführter 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."[467]

---

[465] HEALEY / LEACH / BRYAN-KINNS 2005: 8
[466] ebd.
[467] HEALEY / LEACH / BRYAN-KINNS 2005: 9

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, including the deployment of instruments, the use of narrative expectations, and gestures."[468]

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 eines kollektiven Bewusstseins 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."[469]

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 eigentlichen 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.

[468] HEALEY / LEACH / BRYAN-KINNS 2005: 9
[469] HEALEY / LEACH / BRYAN-KINNS 2005: 1

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 hervorgehenden, begrenzten Wirksamkeit bzw. Reichweite physischer Gesten viel stärker auf musikalische 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 Voraussetzungen 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 Symmetrie-Forderungen der idealen Sprechsituation entsprechenden, ungehinderten Austausch ermöglichen. Eine Perspektive, die im Rahmen des folgenden Abschnitts weiter ausgeführt wird.

4. DIE KOLLEKTIV-IMPROVISATION ALS RAHMENMODELL INTERKULTURELLER KOMMUNIKATION

Anhand der folgenden Seiten soll versucht werden, die spezifischen Voraussetzungen interkultureller Kommunikation näher zu beleuchten und im Kontext der, Entsprechungen zur idealen Sprechsituation aufweisenden, kollektiven Improvisation zu betrachten. Da im Rahmen der einführenden Erläuterung im ersten Kapitel dieser Arbeit bereits eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Thematik der interkulturellen Kommunkation stattfand, werden an dieser Stelle die sich daraus ergebenden technischen Bedingungen und praktischen Kommunikationsabläufe genauer diskutiert. Dazu zählen u.a. die Problematik eines tendenziellen Ungleichgewichts im Verhältnis der Diskursteilnehmer, bedingt durch Vorurteile sowie inhaltliche oder technische Einschränkungen, etwa thematische Vorgaben und die Wahl der verwendeten Sprache. Aus dem voneinander abweichenden, kulturell bedingten Bedeutungszuschreibungen und Gewohnheiten – kulturellen Codes – ergeben sich also potenzielle Kommunikationshindernisse, welche die Herstellung eines ausgeglichenen Verhältnisses zwischen den Teilnehmern im interkulturellen Kontext zusätzlich erschweren. Im Gegensatz zu rein verbalen Formen der Kommunikation lassen musikalisch artikulierte Äußerungen jedoch einen größeren Interpretationsspielraum zu, der auch bei Unkenntnis der verwendeten Codes ein bestimmtes Maß an Reaktion ermöglicht. So soll in diesem Zusammenhang der Aspekt des Konsens als Ziel der Kommunikation im Bereich der Musik – gegenüber jenem der grundlegenden Bedingung von Sinn-bezogener Verständigung im Kontext verbaler Kommunikation – herausgearbeitet werden. Weiters wird versucht, unterschiedliche Perspektiven – wie etwa die kulturspezifische und die kulturallgemeine – aufzuzeigen und zwischen verschiedenen Ausprägungen wie dialektischen, dialogischen, symbiotischen oder interzentrierten Formen interkultureller Kommunikationsmodelle zu unterscheiden sowie die Arbeitsweise und Forschungsperspektive der transkulturellen Kommunikation zu beschreiben.

4.1 Asymmetrische Dialogformen im interkulturellen Kontext

Wie Matoba und Scheible anhand des nachfolgend angeführten Zitats betonen, stellt die Herstellung der im Konzept der idealen Sprechsituation verankerten, symmetrischen Kommunikationsbedingungen gerade im Bereich der interkulturellen Kommunikation eine unmittelbare Notwendigkeit dar:

> „Gerade in der interkulturellen Situation muss man sich um die Verwirklichung des herrschaftsfreien Dialogs bemühen, da das gleichberechtigte Verhältnis zwischen Dialogteilnehmern wegen situationsspezifischer Komponenten wie der gewählten Sprache, dem Gesprächsthema und wegen Vorurteilen gegen eine fremde Kultur schwierig zu erreichen ist.“[470]

In der Folge sollen jene Faktoren genauer beleuchtet werden, welche die Verständigung der Dialogteilnehmer im Kontext der interkulturellen Kommunikation erschweren und deren Implikationen für die im interkulturellen Rahmen stattfindende freie Improvisation angeführt werden.

> „In der interkulturellen Kommunikation stellen verschiedene Sprachen, verschiedene Kommunikationsstile, kulturelle Kontexte usw. potenzielle Kommunikationshindernisse dar.“[471]

Zu diesem Zweck erfolgt eingangs eine kurze Auseinandersetzung mit den allgemeinen Voraussetzungen für das Zustandekommen und Gelingen einer dialogischen Gesprächssituation, welche als Basisbedingung die Beherrschung eines gemeinsamen Codes zur Übermittlung der Informationen voraussetzt, bei dem Matoba und Scheible zwischen linguistischen Elementen und Beziehungsaspekten unterscheiden:

> „Damit ein Dialog zustande kommt, müssen die Dialogpartner in ihrer Kommunikation den gleichen Kode beherrschen. Ein derartiges System beinhaltet nicht nur linguistische Elemente (Worte oder Phoneme),

[470] MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.20); Internet: International Society for Diversity Mangement, Website: http://www.idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (09.03.2009, 17:34)
[471] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 15

> sondern auch Beziehungsaspekte (gemeinsame Gefühle, Einstellungen, Ideen, Wissen, Kenntnisse usw.). Hinzu kommen natürlich auch die Vorurteile, Antipathien, Voreingenommenheiten usw. der Partner. Obwohl das gemeinsame Kodesystem Voraussetzung für einen Dialog ist, sind die Konturen der Kodes am Anfang noch unscharf."[472]

Kannetzky betont in diesem Zusammenhang die, als Nebenresultat aus dem Kommunikationsprozess hervorgehende Konstitution eines gemeinsamen Bezugsrahmens im Sinne eines Orientierungssystems, das den einzelnen Mitgliedern einer Gesellschaft ermöglicht, innerhalb der Gemeinschaft sinnvoll zu handeln. Diese Übereinstimmungen werden in der Regel jedoch nicht auf Ebene eines inhaltlichen Diskurses vermittelt, sondern ergeben sich seiner Ansicht nach aus den formalen Bedingungen des Kommunikationsablaufes selbst:

> „Ein Nebenresultat der Kommunikation sind solche Übereinstimmungen insofern, als in der Kommunikation die Weltsicht und der Wertehorizont der Mitglieder einer Gemeinschaft homogenisiert werden. Will man mit anderen kommunizieren, dann muß man die üblichen Kategorisierungen und Begrifflichkeiten benutzen, den üblichen Regeln folgen, oder wenigstens auf diese Bezug nehmen."[473]

Kannetzky zufolge lässt sich diese Erkenntnis ebenso auf den Bereich der non-verbalen Kommunikation, und damit die Praxis der Kollektiv-Improvisation in der Musik, anwenden:

> „Das gilt natürlich auch für nichtverbale Kommunikation, sofern das Gelingen von Kommunikation immer einen gemeinsamen Bezugsrahmen voraussetzt. Und es heißt nicht, dass sich die Sprecher explizit, etwa aus Zweckmäßigkeitsüberlegungen, auf diese gemeinsamen Unterscheidungen und Regeln berufen."[474]

---

[472] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 21
[473] KANNETZKY, Frank: Dilemmata der Kommunikationstheorie; 2002 (S.6); Internet: Universität Leipzig, Website: www.uni-leipzig.de, Link: http://www.uni-leipzig.de/~kannetzk/Texte/DIL_ART.pdf (09.03.2009, 17:38)
[474] ebd.

Welche Implikationen ergeben sich daraus nun für die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehende freie Improvisation? Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits ausführlich dargestellt wurde und im Verlauf der folgenden Diskussion in seinen Auswirkungen auf die Anwendung in der interkulturellen Situation weiter ausgeführt werden soll, zeichnet sich die im Rahmen der Kollektiv-Improvisation entstehende Musik gerade durch Verwendung von indivduell entwickelten, persönlichen musiksprachlichen Ausdrucks- und Artikulationsweisen aus, die jeden Bezug zu vorhandenen, idiomatischen und stilistischen Codes bewusst vermeiden. Anders formuliert stellt die Möglichkeit des Scheiterns eine unverzichtbare Konstante in der Anwendung dieser musikalischen Methode dar, die im Fall eines erstmaligen Aufeinandertreffens der beteiligten Musiker noch deutlich höher einzuschätzen ist, wie Bühler bemerkt:

> „Ein mögliches Scheitern ist bereits in der Anlage des Improvisierens vorgegeben. Da in der Gruppenimprovisation die musikalische Kommunikation nicht eindeutig sein kann, gibt es stets das Risiko, die musikalischen Gedanken der Mitspieler zu missverstehen. Darin liegt auch die besondere Spannung von Improvisationsmusik, vor allem dann, wenn sie durch Formationen gespielt wird, die zum ersten Mal gemeinsam improvisieren.“[475]

Das bedeutet aber auch, dass sich die Voraussetzungen einer solchen Situation nicht bedeutend von einer Begegnung im interkulturellen Kontext unterscheiden, da in beiden Fällen eine Auseinandersetzung mit unbekannten Signalen bzw. unerwarteten musikalischen Beiträgen erfolgt. Der Umstand, dass Angehörige unterschiedlicher kultureller Bezugsmuster auf Ebene der msuikalischen Verständigung überhaupt über das Potential verfügen, miteinander in kommunikative Beziehungen zu treten, macht auch gleichzeitig einen wichtigen Unterscheidungspunkt zum verbal geführten Dialog deutlich und legt die Vermutung nahe, dass sich, außerhalb der konkreten kontextuellen Dekodierung des jeweiligen Inhalts, in der Musik auch noch andere, formal bestimmte Strukturen und Organisationsmuster finden, denen eine scheinbar universelle

[475] BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz; (S.10); Internet: Lizentiatsarbeit Universität Zürich 2001, Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 14:43)

Nachvollziehbarkeit attesitert werden könnte. Eine Auffassung, die u.a. auch von Blacking vertreten wird, wie aus der nachfolgenden Äußerung hervorgeht:

> „[T]he point is we can make sense of other musical systems without having to spend time learning their codes, as we must do to make sense of foreign speech. This suggests that there can be supra-cultural cognitive resonance, and that there must be levels at which different composers, listeners, and musical systems use the same *musical* modes of thought."[476]

Eine Perspektive, die sich auch in den von Blacking getätigten Äußerungen zur Sprachanalogie von Musik widerspiegelt, die trotz der Betonung einer kulturellen Kontextualisierung der Bedeutung von Inhalten die Existenz einer zugrunde liegenden Struktur behaupten, die von einer scheinbar universellen *human biogrammar* beeinflusst wird, wie Sutton anmerkt:

> "Blacking saw music as a fundamental form of communication rather than a form of language. Such views were informed by direct experience of the music of many cultures and depended on musical *meaning* being context-specific. A different concept of a musical syntax is recognised by Blacking, seen as being culture and context specific as well as influenced by a deeper *human biogrammar*."[477]

Eine ähnliche Sichtweise entwickeln Gudykunst und Kim in Bezug auf das Fehlen einer handlungsleitenden Metaethik in der Dialogsituation, obwohl sich diese Haltung im Bereich verbal orientierter Verständigung dennoch mehr auf formale Abläufe als auf inhaltliche Annäherungen beziehen lässt.[478] Von zentraler Bedeutung ist dabei die Annahme von kulturellen Universalien, vergleichbar der *human biogrammar* von Blacking.

---

[476] BLACKING, John: Expressing Human Experience through Music; In: BYRON, Reginald / NETTL, Bruno (Hrsg.): Music, Culture and Experience; Chicago: Chicago University Press 1995 (S.239)
[477] SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation; 2001 (S.46); Internet: Music Therapy World by the chair for qualitative research in medicine/University Witten, Herdecke, Website: www.musictherapyworld.de, Link: http://www.musictherapyworld.de/modules/archive/dissertations/pdfs/2001_Sutton.pdf (09.03.2009, 17:32)
[478] GUDYKUNST, William B. / KIM, Young Yun: Communicating with Strangers. An Approach to Intercultural Communication; New York: McGraw-Hill 2003

Wie von Matoba und Scheible erläutert wird, kommen diese, auf der Annahme, dass Menschen grundsätzlich zum Dialog befähigt sind basierenden, Universalien dann zum Einsatz, wenn im Rahmen einer Kommunikationssituation keine handlungsleitende Metaethik vorhanden ist. [479]

Im Gegensatz zum verbal ausgetragenen Dialog, der als Grundvoraussetzung einer sinnvollen Kommunikation einen Konsens über den im Rahmen der Kommunikationsituation gültigen Bezugsrahmen aufweist, wird dieser Konsens auf musikalischer Ebene nicht als Bedingung sondern als Ziel der Verständigung betrachtet. In vielen Fällen musikalischer Begegnungen, die auf die Realisierung interkultureller Kommunikation abzielen, kommt es de facto zu dieser Form von alternierenden Monologen, weil die Rückbeziehung auf die Äußerungen des jeweilgen Gegenübers nicht gegeben ist. Im Gegensatz dazu erfordert ein tatsächlicher Dialog, und damit eine funktionierende interkulturelle Kommunikation, nach Ansicht von Buber, dass

> „[…] jeder Teilnehmer den oder die anderen in ihrem Dasein und Sosein wirklich meint und sich ihnen in der Intention zuwendet, dass lebendige Gegenseitigkeit sich zwischen ihm und ihnen stiftet.“[480]

Unter Bezugnahme auf Delhees[481] heben Matoba und Scheible jene Charakteristika hervor, die den Kommunikationsablauf im Rahmen des Dialogs von der intra-individuellen Kommunikation in Monologform unterscheiden. So muss zur Vermeidung einer Abfolge von Mitteilungen in Form von alternierenden Monologen vor allem der Aspekt einer Bezugnahme auf getätigte Äußerungen des Gegenübers und die Kontextualisierung der eigenen Aussagen in diesem Sinne gegeben sein, wie dieser feststellt:

> „In der komplexen Dialogform ist der Bezug erweitert. Die Partner betten die gegenwärtige Dialogeinheit in eine Anzahl zurückliegender und eine

[479] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 15
[480] BUBER, Martin, zit. nach: MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.23); Internet: International Society for Diversity Mangement, Website: http://www.idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (09.03.2009, 17:34)
[481] DELHEES, Karl H.: Soziale Kommunikation. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994

> Anzahl kommender Kommunikation ein. Wo der Bezug auf Zurückliegendes und auf Vorannahmen fehlt, entstehen alternierende Monologe. Und der Monolog des anderen wird aus einer egozentrischen Gesprächshaltung heraus als Rauschen oder Störung für den eigenen Monolog empfunden.“[482]

Weiters wird auf die Bedeutung des kulturellen Bezugsrahmens als Quelle kommunikativer Handlungen und den typischen, dynamischen und auf den jeweiligen Wissensstand um diesen Bezugsrahmen aufbauenden Prozess der Kommunikation in diesem Kontext hingewiesen:

> „Kultur ist ein Wissensvorrat, der sich aus unserem sozialen Umfeld ableitet und aus dem wir uns mit Interpretationen versorgen. Und für das Verständnis von Kommunikation bedeutet es: Kommunikation ist ein dynamischer Prozess in zwei Richtungen, der auf dem gemeinsamen sozialen Wissen von Sender und Empfänger beruht. Die Botschaften sind nur in dem gegebenen sozialen Rahmen bedeutungsvoll.“[483]

Von zentraler Bedeutung ist dabei eine möglichst dialogisch ausgerichtete Kommunikationsstruktur, die eine entsprechend breite Palette an Annäherungsmöglichkeiten mit dem Ziel der Herstellung eines Konsenses ermöglichen, wie weiter festgehalten wird:

> „Die Kommunikationspartner können sich in ihrem Verständnis von Wirklichkeit während des Kommunikationsprozesses einander annähern, bricht der Prozess aber ab, so divergiert das Verständnis der Teilnehmer wieder. Wirkliches Verständnis füreinander lässt sich nur erreichen, wenn die Kommunikation dialogisch ist, wenn die Kommunikationspartner also bereit sind, sich ohne Rückhalt auszudrücken und zugrunde gelegte Prämissen zu explizieren und so lange zu modifizieren, bis Konsens hergestellt ist.“[484]

---

[482] DELHEES, Karl H.: zit. nach: MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.22); Internet: International Society for Diversity Mangement, Website: http://www.idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (09.03.2009, 17:34)

[483] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 32,ff.

[484] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 33

Vom analytischen Standpunkt aus wäre zwischen zwei unterschiedlichen Perspektiven zu unterscheiden, die entweder auf einen bi-kulturellen oder einen multi-kulturellen Kontext abzielen, in dem sich die kommunikativen Handlungen vollziehen:

> „Grundsätzlich lassen sich zwei Herangehensweisen unterscheiden: eine kulturspezifische und eine kulturallgemeine. Bei der kulturspezifischen Herangehensweise wird die Kommunikation von Individuen die bestimmten, unterschiedlichen Kulturen angehören, untersucht. Die kulturallgemeine Herangehensweise untersucht Kommunikationssituationen, in denen die Beteiligten vielen verschiedenen Kulturen angehören.“[485]

Unter Berücksichtigung der bisherigen Ausführungen lässt sich anhand eines Zitats von Matoba und Scheible die spezifische Ausrichtung und Intention der transkulturellen Kommunikation auf den Punkt bringen:

> „Ziel der transkulturellen Kommunikation ist es, kulturübergreifende Kommunikation zu beschreiben“[486]

In Hinsicht auf den Versuch der interkulturellen Kommunikation können Yoshikawa zufolge drei verschiedene Muster der dialektischen Kommunikationsform unterschieden werden, die sich allesamt durch eine fusionsorientierte Ausrichtung charakterisieren lassen und von Matoba und Scheible folgendermaßen zusammengefasst werden:

> „- A und B überwinden ihre Unterschiede und bilden dadurch ein unabhängiges *Integrativ*.
> - A und B fusionieren, wobei A seine Eigenständigkeit verliert und zu einem Teil von B wird. A fällt dabei B gegenüber in eine blinde, absolute Selbstlosigkeit.
> - A zwingt B ein Teil von sich zu werden.“[487]

[485] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 32
[486] ebd.
[487] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 26

Wie ersichtlich wird, kommt es im Kontext der dialektischen Kommunikation entweder zu einer Fusion, die auf der Aufgabe der charakteristischen Eigenheiten der Beteiligten basiert, oder aber zu einer Vereinnahmung, in der einer der beiden Kommunikationspartner entweder freiwillig oder auf Zwang seine charakteristischen Eigenschaften hinter sich lässt. Anders im Rahmen der dialogischen Kommunikationsform:

> „A und B sind zwar getrennt voneinander, haben jedoch gleichzeitig ein Abhängigkeitsverhältnis. Die kulturelle Vollkommenheit von A und B, ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten, werden anerkannt und geachtet. Wichtig sind hierbei vor allem der Aspekt der ganzheitlichen Sichtweise und das dynamische Aufeinandertreffen von A und B. Bei der Fusion bewahren A und B jeweils ihre eigene Identität. Es ist eine Kommunikation, bei der Gesamtheit, Interdependenz, Inhalt, Prozess, Unterschied und Gleichheit als wichtig erachtet werden.“[488]

In diesem Zusammenhang verweisen Matoba und Scheible auf eine Feststellung von Buber, die auf der Anerkennung der Identität des jeweils Anderen beruht und Yoshikawa zu der Vermutung veranlasst, dass im Rahmen eines echten Dialogs der Aspekt der Ausgewogenheit gegeben sein muss:

> „Buber weist darauf hin, dass man die Wahrnehmung des Fremden benötigt, um die eigene Wahrnehmung zu schärfen. Ausgehend von der jeweils eigenen Identität schaffen A und B etwas Gemeinsames (‚unity'), indem sie sich gegenseitig annähern. [...] Das aufeinander Zugehen und das sich wieder Trennen stellt sich als ein fortlaufender Prozess dar. Yoshikawa [...] entnimmt aus dieser Überlegung Bubers, dass für einen wirklichen Dialog beide Seiten Balance halten müssen.“[489]

Aus der Kombination des von Buber geforderten Gleichgewichts zwischen den Dialogpartnern und Elementen der buddhistischen Philosophie leitet Yoshikawa den eigentlichen Kern seines Entwurfs einer dialogischen Kommunikationsform ab:

---

[488] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 26
[489] ebd.

> „In dieser Kommunikationsform lässt die Spannung zwischen A und B eine Dynamik entstehen, die es ermöglicht, dass A und B etwas gemeinsames Neues auf dem *common ground* schaffen. Diese kreative Aktion wird In der interkulturellen Kommunikation durch die kulturelle Realität dann nicht beschränkt, wenn beide Partner gemeinsam die Balance zwischen der eigenen und der fremden Meinung halten können.“[490]

Im Rahmen seiner Studien zu Einflussfaktoren internationaler Zusammentreffen auf Unternehmensebene greift Hogen auf ein System von Klassifizierungen zurück, die von Bartlett und Ghoshal[491] entwickelt wurden und die jeweilige Basis des Aufeinandertreffens charakterisieren. So werden etwa im Rahmen des ethnozentrierten Zusammentreffens die charakteristischen Ausprägungen einer fremden Kultur anhand der eigenen Denk- und Verhaltensmuster kategorisiert und bewertet, wie Hogen weiter ausführt:

> „Eine solche Aneignung als ein *Sich-zu-eigen-machen* kann nur Erfahrungen selektieren, die das eigene Selbst kennt und zulässt. Das Fremde wird in einem logischen Zugang, zentriert auf den eigenen Logos, nur durch die Relation zum Eigenen sichtbar, anderes Fremdes bleibt systematisch nicht zugänglich, bleibt unbemerkt [...]. Der durch die eigene Kultur geprägte Logos einerseits und der Egozentrismus des Selbsterlebens andererseits werden ethnozentriert zusammengeführt.“[492]

Im Gegensatz dazu werden im Rahmen des polyzentrierten Aufeinandertreffens eigene Sichtweisen und Einstellungen zugunsten einer Annäherung an die Eigenheiten des Gegenübers aufgegeben, dadurch ist es Hogen zufolge möglich

> „[…] dem Fremden nahe zu sein, spezifisch unbekannte Verhaltensmuster aufzuspüren, sich diese anzueignen und sich das eigene Selbst so zu enteignen.“[493]

---

[490] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 27
[491] BARTLETT, Christopher A. / GHOSHAL, Sumantra: Managing Across Borders. The Transnational Solution; London: Century Business 1989
[492] zit. nach: MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.27); Internet: International Society for Diversity Mangement, Website: http://www.idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (09.03.2009, 17:34)
[493] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 28

Das geozentristische Modell geht davon aus, dass im Kontext einer symbiotischen Vorgehensweise kulturelle Einflüsse aus dem jeweils eigenen und fremden Bezugsrahmen vereinigt werden können, oder wie Matoba und Scheible es formulieren:

> „Ein gemeinsames Fundament für die Überwindung der Differenz zwischen Eigenem und Fremdem hat intersubjektiv objektiven Charakter. Durch gemeinsame Erfahrungen und aufgrund des gemeinsamen Fundaments könnte Eigenes und Fremdes symbiotisch zusammentreffen und den interkulturellen Kontext universalisieren.“[494]

Eine weitere Variante stellt Hogen zufolge die interzentrierte Annäherung dar, bei der es dezidiert um die Erfassung der Unterschiede zwischen den kulturellen Identitäten der Beteiligten geht, welche in der Folge auch die Basis für die dialogische Kommunikation und die Wahrnehmung des eigenen Selbst darstellen:

> „Im Unterschied zum Geozentrismus, dessen Ziel in der Universalisierung der verschiedenen kulturellen Kontexte liegt, geht es beim interzentrierten Auseinandersetzen um Lebensweltverständnis durch die Anerkennung kultureller Differenzen.“[495]

Die bewusste Nutzung des, sich aus erklärten Differenzen zusammensetzenden, kulturellen Zwischenraums als Rahmen für die interzentriert stattfindende Kommunikation zwischen den Interaktionspartnern ist aber nach Hogen an eine Reihe von Bedingungen geknüpft, welche von den Teilnehmern erfüllt werden müssen und von Matoba und Scheible wie folgt dargestellt werden:

> „Als Voraussetzungen für eine interzentrierte Auseinandersetzung nennt Hogen die Anerkennung der differierenden Identität des Anderen, die Bereitschaft zur Auseinandersetzung, die Bereitschaft, wieder zum Eigenen zurückzukehren und die Bereitschaft, sich gleichzeitig auf die mögliche Andersheit des eigenen Selbst einzulassen.“[496]

---

[494] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 28
[495] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 28,ff.
[496] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 29

Aus der Realisierung der bestehenden Differenzen zwischen Kommunikationsteilnehmern, die über unterschiedliche kulturelle Identitäten verfügen, muss sich aber nicht zwangsläufig ein gemeinsamer Rahmen zur gegenseitigen Annäherung ergeben, wie Kardorff bemerkt. Die Erkenntnis vorhandener Unterschiede kann auch dazu führen, dass die beteiligten Akteure mit Angst reagiern, sich zurückziehen oder in die Offensive gehen:

> „Interkulturelle Kommunikation verstärkt aber nicht nur Gemeinsamkeiten und sensibilisiert für die Qualität von Verschiedenheit, sondern verschärft Differenzen, die im interkulturellen Kontext oft sichtbar und erlebbar werden. Diese Differenzen machen neugierig, erzeugen aber auch Angst und provozieren Ab- und Ausgrenzung, Ablehnung, Rückzug und Widerstand.“ [497]

Seiner Ansicht nach sind diese Reaktionen nicht zuletzt auf jene emotionalen Anstrengungen zurückzuführen, mittels derer die Auseinandersetzung mit den ungewohnten Denk- und Verhaltenskategorien stattfindet und die sich aus den emphatischen Leistungen der Beteiligten im Rahmen der Annäherung an das Fremde ergeben:

> „Dies ist nicht erstaunlich, wenn man sich die vielfältigen Differenzen, widersprüchlichen Anforderungen und ungewohnten Verhaltenszumutungen sowie die dazu erforderliche ‚Gefühlsarbeit' vergegenwärtigt, die den beteiligten Kommunikationspartnern erhebliche Abstraktions-, Selbstdistanzierungs- und Reziprozitätsleistungen abverlangen.“[498]

Matoba und Scheible heben in diesem Zusammenhang die Zwangsläufigkeit der Konzentration auf allfällige Differenzen im Kontext der interkulturellen Kommunikation

---

[497] zit. nach: MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.13); Internet: International Society for Diversity Mangement, Website: http://www.idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (09.03.2009, 17:34)

[498] zit. nach: MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.13); Internet: International Society for Diversity Mangement, Website: http://www.idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (09.03.2009, 17:34)

hervor, die sich ihrer Ansicht nach auf Grundlage der Definition von Kultur im Sinne von Bolten ergibt:

> „Wenn Kultur nach Bolten [...] als Orientierungssystem ‚den kommunikativen Handlungszusammenhang einer bestimmten Lebenswelt auf der Grundlage bestimmter tradierter Wissensvorräte bezeichnet', kann Interkulturalität per Definition nur das ‚Dazwischen', die Beziehung von in dieser Weise unterschiedenen Lebenswelten, bezeichnen."[499]

Ob die Einnahme von, für den Kommunikationsprozess kontraproduktiven Abwehrhaltungen im Rahmen der interzentrierten Auseinandersetzung verhindert werden kann, hängt zu einem großen Teil von der interkulturellen Kompetenz der Teilnehmer ab, oder, in den Worten von Thomas, von deren Fähigkeit,

> „den interkulturellen Handlungsprozess so (mit)gestalten zu können, dass Missverständnisse vermieden oder aufgeklärt werden können und gemeinsame Problemlösungen kreiert werden, die von den beteiligten Personen akzeptiert und produktiv genutzt werden können."[500]

Ein entsprechendes Maß an interkultureller Kompetenz der beteiligten Akteure ist seiner Ansicht nach unbedingt erforderlich, um die Zielsetzung interkultureller Kommunikation zu erreichen, die sich für ihn in einer sehr praktisch ausgerichteten Sichtweise manifestiert:

> „Wer über interkulturelle Kompetenz verfügt, ist in der Lage, mittels Kommunikation produktive Kooperationen mit fremdkulturellen Interaktionspartnern zu begründen. Die Ergebnisse dieser Kooperation sind für beide Seiten gewinnbringend."[501]

Dementsprechend ist die Forschungsarbeit im Bereich der interkulturellen Kommunikation in der Regel auf die Bestimmung zweier Kulturräume und die Identifizierung der jeweilgen Unterschiede aufgrund einer entsprechenden Gegenüberstellung ausgerichtet.

---

[499] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 13
[500] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 10
[501] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 11

> „Interkulturelle Kommunikation zielt auf eine Analyse der Bedingungen von Fremdverstehen und auf die Herstellung und Entwicklung gelingender Verständigung zwischen den Mitgliedern unterschiedlicher Kulturen mit ihren normativen säkularen und religiösen Deutungsmustern, Sprachwelten, historisch-politischen Gesellschaftsformen und Lebensweisen.“[502]

Eine Vorgehensweise, die sich Matoba und Scheible zufolge dadurch charakterisieren lässt, dass

> „[…] zunächst Kulturräume abgegrenzt werden und für jeden Kulturraum eine einheitliche Kultur beschrieben wird. Die beschriebenen Kulturen werden dann verglichen und Kulturunterschiede identifiziert. Ziel ist es, Gefahren aufzuzeigen, die von den Kulturunterschieden für die interkulturelle Verständigung ausgehen, und Möglichkeiten zu benennen, wie sich diese Gefahren umgehen lassen.“[503]

Sie kritisieren in der Folge aber die essentialististische Ausrichtung eines solchen Forschungsansatzes, der von der Zwangsläufigkeit und Unveränderbarkeit kultureller Muster im Kontext eines bestimmten Bezugsrahmens ausgeht:

> „Ein solcher essentialistischer Ansatz geht also davon aus, dass die Bewohner eines Kulturraums durch feststehende Eigenschaften gekennzeichnet sind und sich aufgrund sprachlicher, sozialer, kultureller, religiöser, ethnischer und nationaler Kollektiv-Identitäten als Gruppe konstituieren.“[504]

Daher legen Matoba und Scheible die Einnahme einer sozialkonstruktivistischen Perspektive nahe, die Veränderungen in Bezug auf Einstellungen und Verhaltensweisen der Individuen berücksichtigt, die sich aufgrund von Interaktionsprozessen, vor allem im Kontext einer globalisierten Gesellschaft, nahezu zwangsläufig ergeben:

---

[502] KARDORFF, Ernst, zit. nach: MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.12,ff.); Internet: International Society for Diversity Mangement, Website: http://www.idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (09.03.2009, 17:34)
[503] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 12
[504] ebd.

> „Indem der Essentialismus von feststehenden Eigenschaften ausgeht, verneint er den Prozess der sozialen Evolution. Wir meinen aber, dass Menschen durchaus in der Lage sind, die gegebenen Wirklichkeiten zu reflektieren und sie in der Interaktion mit anderen zu verändern – weshalb wir eine sozialkonstruktivistische Sichtweise bevorzugen. Demnach sind die Individuen zwar an gesellschaftliche und kulturelle Wirklichkeiten gebunden, sie sind aber auch in der Lage, diese Gegebenheiten zu hinterfragen und weiterzuentwickeln.“[505]

Wobei jedoch anzumerken ist, dass die Fähigkeit, sich in den Gesprächspartner hineinzuversetzen auch außerhalb des interkulturellen Kontexts eine unverzichtbare Voraussetzung für einen sinnvollen Kommunikationsverlauf darstellt. Auch hier sind die Gesprächsteilnehmer gefordert, so sie bereit sind, die Informationen und Positionen ihres Gegenübers tatsächlich und ohne Vorbehalte nachzuvollziehen, bestimmte Abstraktions- und Reziprozitätsleistungen zu erbringen, um die Differenzen zwischen den argumentativ vermittelten Standpunkten der Kommunikationsteilnehmer sichtbar zu machen.

Mittels der vorangegangenen Seiten wurde deutlich gemacht, dass den Akteuren der interkulturellen Kommunikation im Kontext der non-verbalen Kommunikation – wie sie im Rahmen dieser Arbeit im Mittelpunkt steht – ein tendenziell größerer Interpretations- und damit Handlungsspielraum zur Verfügung steht, als dies bei rein verbalen Varianten der Fall ist. Speziell im Bereich frei improvisierter Musik, in der sich die Musiker oftmals zutiefst persönlicher Ausdrucksmittel bedienen, deren Fremdartigkeit oder teils schwierige Nachvollziehbarkeit und Bedeutungszuordnung nicht als abschreckend oder störend, sondern vielmehr als inspirierend und der Spontaneität förderlich empfunden wird, entwickeln die Musiker zwangsläufig so etwas wie inter-individuelle Kompetenz. Aus dieser Fähigkeit heraus sollte sich ein vorteilhafter Zugang für die Aufgabenstellung der interkulturellen Kommunikation ergeben, die von einem derart offenen, flexiblen und vorurteilsfreien Ansatz nur profitieren kann. Mit der Individualisierung der musikalischen Sprache geht aber auch ein weitgehendes Abstreifen tradierter kultureller Identitäten einher, was der Entwicklung von asymmetrische Tendenzen vermeidenden

[505] MATOBA / SCHEIBLE 2007: 12

Kommunikationsmodellen nur förderlich ist, wird doch der Kulturbegriff zugunsten der Pesonalebene in den Hintergrund gerückt. In diesem Sinne begegnen sich die Individuen unter möglichst vorurteilsfreien und offenen Bedingungen, wobei sich die nicht zu vermeidende, in irgendeiner Form vorhandene Prägung durch bewusste oder unbewusste kulturelle Wahrnehmungen zwangsläufig im individuellen Ausdruck der Musiker widerspielgeln muss. In der Folge soll die angesprochene Individualstilistik der Künstler im Bereich der freien Improvisation genauer beleuchtet werden.

4.2 Sublimierung idiomatischer Ausdrucksformen auf Individualebene

> „Die Improvisation ist lernfähig, denn sie verhält sich nie gleich, ist nicht dogmatisch. […] In dieser Organisation des Handelns geht es darum, intersubjektive Allianzen zu bilden und autobiographische Elemente und Potenziale der Gemeinschaft einzufordern, diese zu ordnen und zu nutzen, kurz: Ziel ist die Organisation der Handlung im Bezug auf ihre *Performanz*. Diese Performanz besteht nicht nur aus größtmöglicher Effizienz, sondern trägt in ihrem dialogischen Rahmen auch kulturellen Charakter.“[506]

Anhand einiger Äußerungen von Preyer soll in der Folge eine kurze Charakterisierung der, dem Bestreben der interkulturellen Kommunikation zugrunde liegenden Diskursebene stattfinden, welche der Vergegenwärtigung der Ausgangsbedingungen der im Mittelpunkt des Interesses stehenden Kommunikationssituation dienen:

> „Zunächst ist davon auszugehen, dass Diskurse dadurch zu charakterisieren sind, dass sie unbegrenzt Begründungen und somit alternative Einsichten in Aussicht stellen. Durch Verfahrensregeln werden zwar Argumentationen in ihrem Ablauf strukturiert und empirisch begrenzt, dies betrifft aber nicht die Orientierung an der Konkurrenz von Argumenten, die an den besseren Argumenten ausgerichtet ist.“[507]

Umgelegt auf den musikalischen Kontext der freien Improvisation lassen sich aufgrund der, im vorhergehenden Teil der Arbeit ausführlich diskutierten, offenen, non-idiomatischen und von individualsprachlicher Artikulation geprägten Ausdrucksweise eindeutige Parallelen attestieren, was den angesprochenen Aspekt der unbegrenzten Formulierung alternativer Einsichten betrifft. Auch in Hinsicht auf bestimmte Verfahrensregeln zur Strukturierung des Ablaufs des Diskurses bzw. der Improvisation kann von entsprechenden Analogien ausgegangen werden, wie aufgrund der Darstellung entsprechender Prozesse im vorigen Abschnitt sichtbar wurde. In anderen Aspekten

---

[506] DELL, Christopher: Prinzip Improvisation; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002 (S.63)
[507] PREYER, Gerhard: Kritik der totalen Kommunikation; 2006 (S.6); Internet: SKOP – Experimentelle Musik und Kunst im interdisziplinären Kontext, Website: www.skop-ffm.de, Link: http://www.skop-ffm.de/Uebergaenge_PDF/Preyer_KdtK.pdf (17.2.2009, 21:17)

können jedoch klare Unterscheidungen zwischen der jeweiligen Situation im Rahmen des verbal bzw. musikalisch ausgetragenen Diskurses getroffen werden, die sich zum einen aus dem selbstreferentiellen Charakter der Musik ergeben, wie er im Kontext der Auseinandersetzung mit den Analogien zum sprachlichen Ausdruck erläutert wurde, und andererseits auf den non-linearen Charakter der freien Improvisation zurückzuführen sind:

> „Es gibt sicher immer auch empirische Gründe, Argumentationen an einem bestimmten Punkt des Verfahrens zu beenden, zum Beispiel auf der Ebene eines gegebenen Wissenstandes der Teilnehmer oder bei dem Übergang in eine Entscheidungssituation. Das wird auch die Regel sein. *Die Knappheit der Zeit und der Vorrang des Befristeten* ist die Limitationalität einer jeden argumentativen Problemlösung.“[508]

Ähnliches lässt sich auch von dem Prozess der Entscheidungsfindung behaupten, der den, im Gegensatz zu internalisierten, von der physiologischen Intelligenz gesteuerten, motorischen Bewegungsabläufen bewusst ausgeführten Handlungen der Musiker vorausgehen. Auch in diesem Fall kann aufgrund des stark verkürzten Reaktionszeitraumes im Kontext der symmetrischen, von simultanen Artikulationen der Teilnehmer geprägten Kommunikationssituation im Rahmen der kollektiven Improvisation von einer de facto Limitionalität gesprochen werden, die sich aber durch den bereits erwähnten, komplexen *phase space* und die damit verbundene, große Anzahl an möglichen Impulsen und Reaktionen wieder relativiert, wie Pressing hervorhebt:

> “If the nature of improvisation entails the seeking out of a satisfactory trajectory in musical action space, such redundancy of description and generation allows maximal flexibility of path selection, so that whatever creative impulse presents itself as an intention, and whatever attentional loadings may be set up, some means of cognitive organisation and corresponding motor realisation will be available within the limiting constraints of real-time processing.”[509]

---

[508] PREYER 2006: 6

[509] PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; 1987 (S.24); Internet:: Melbourne University, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: http://www.psych.unimelb.edu.au/staff/jp/improv-methods.pdf (17.6.2008, 16:38)

Seinen weiteren Ausführungen ist zu entnehmen, dass diese kreativen Impulse, von denen in obigem Zitat die Rede ist, zumindest teilweise von kulturell und kognitiv bedingten Interpretationen und Vorverständnissen in Bezug auf musikalische Formen und Inhalte beeinflusst werden:

> "[I]n associative generation, a set of constraints is produced associatively, while in interrupt generation the set of strong constraints on action includes uncorrelated resetting. To this may be added the obvious stipulation that event generation is also informed by a vast repertoire of culturally and cognitively based musical processes and stylistic preferences for such things as motivic development, phrase design, transposition, scale usage, rhythmic design, etc. But it is only informed, not unambiguously specified."[510]

Diese Sichtweise wird in Folge anhand einer Formulierung verdeutlicht, die vom improvisierenden Musiker als produktives System ausgeht, in dessen Kontext sich bestimmte Einflüsse aus den kulturellen und historischen Erfahrungen des Individuums auswirken, das aber vor allem durch die spezifischen Eigenschaften des menschlichen Denkvermögens bestimmt wird:

> "Stereotypes have their usual meaning and are parts of the norms of musical style, but are often avoided by the best improvisers. Rule models describe the common features shared by a set of rules which form the basis for a *production system*. If the improvising musician is the production system, the important rules will be largely heuristic and the rules about rules may be termed metaheuristics. Some of these will be culturally and historically based, while others presumably reflect intrinsic properties of the human thinking apparatus."[511]

Dieser Aussage zufolge entstammt das Regelsystem, welches die formale Struktur und den inhaltlichen Ausdruck im Rahmen der freien Improvisation bestimmt, weniger einem allgemein annerkannten Konsens zwischen den Musikern, als vielmehr den persönlichen, zu einem bestimmten Anteil auch kulturell geprägten Erfahrungen, die das einzelne Individuum in die Improvisation mit einbringt. Der Annahme, dass sich kulturell tradierte Denkmuster und Verhaltensweisen auf das Spiel und die Ausdrucksweise der Musiker

[510] PRESSING 1987: 26
[511] PRESSING 1987: 19

am Instrument auswirken bzw. dass sich aus der Bau- und Spielweise eines Instruments bestimmte, kulturbezogene Rückschlüsse ziehen lassen, kann der kulturwissenschaftliche Ansatz der Inkorporiertheit des Wissens bzw. der Performität des Handelns zugrunde gelegt werden. Wie Loenhoff bemerkt, rückt dabei die rein intellektuelle Auseinandersetzung mit einer bestimmten Kultur, die sich vor allem auf die Analyse von inneren Einstellungen beruft, zugunsten einer, an der Erzeugung und am Umgang mit materiellen Artefakten interessierten Zugangsweise in den Hintergrund, die entsprechende Informationen aus der jeweiligen kulturellen Praxis ableitet:

> „Der Verweis auf die Inkorporiertheit des Wissens und die Performativität des Handelns will eine Gegenposition zur Entmaterialisierung des Handelns markieren. Dies schließt auch den Umgang mit materiellen Artefakten explizit ein, da diese Artefakte aufgrund ihrer zweckgerichteten Erzeugung Teilelemente und zugleich Ergebnisse kultureller Praxis sind.“[512]

Bühler verweist in diesem Zusammenhang auf eine Analogie von Derek Bailey, der die bisher identifizierten Faktoren freier Improvisation – historisch-kulturelle Erfahrungen und Prozesse des zentralen Nervensystems, welche die Grundlage für den Denkvorgang des menschlichen Organismus bilden – der Funktionsweise des Erinnerungsvermögens gegenüberstellt:

> „Die improvisierenden Musiker sind im Spiel gleichzeitig mit dem momentanen Geschehen und mit den Entscheidungen über den weiteren Verlauf der Musik beschäftigt. Nach Bailey ist dieser zweigeteilte Vorgang mit der Arbeitsweise des Erinnerungsvermögens vergleichbar. Dieses funktioniere durch einen ständigen Austausch zwischen Intuition, rationalem Wissen und einem im Unbewussten gespeicherten Informationsreservoir. In der Improvisation wird dieser Austausch hörbar gemacht.“[513]

---

[512] LOENHOFF, Jens: Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Vortrag in der Ringvorlesung „Wege der Kulturwissenschaft“ im WS 2004/5 am 8. Dezember 2004 (S.15,ff.) Internet: Universität Mainz, Fachbereich Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft, Website: www.fask.uni-mainz.de, Link: http://www.fask.uni-mainz.de/inst/romanistik/ringvorlesung/vortrag_JL/Loenhoff_Ringvorlesung.pdf (18.6.2008, 11:43)

[513] BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz (S.26); Internet: Lizentiatsarbeit an der Universtät Zürich, 2001, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 20:12)

Den genannte Einflussfaktoren des Erinnerungsvermögens werden in der Folge bestimmte Entsprechungen aus dem Kontext der freien Improvisation in der Musik zugeordnet, welche Bailey zufolge auch die wichtigste Quelle der für diesen Prozess unerwünschten Störfaktoren sichtbar machen:

> „Es kann angenommen werden, dass der Intuition die musikalische Erfindung, dem rationalen Wissen die möglichen Absprachen unter den Musikern und dem Unbewussten das stilistische oder idiomatische Repertoire der Musiker entsprechen könnte. Sobald in diesem Austausch von Intuition, Wissen und Unbewusstem das stilistische Repertoire zu stark Einfluss auf die Musik nimmt, wird der Improvisationsprozess behindert.“[514]

Sobald sich aber aufgrund der im Unterbewusstsein der Musiker verinnerlichten Formvorstellungen und Praktiken erkennbare, tradierte Spielweisen und Strukturen im Prozess der Improvisation bemerkbar machen, wird dieser Bailey zufolge seines ureigenen Charakters beraubt, wie Bühler weiter hervorhebt:

> „Dadurch entstehe nach Bailey eine paradoxe Situation: Einerseits lebe die Improvisation von erinnerungsbezogenen Schemata, welche die Spieler mit sich bringen. Andererseits verliere die Musik dann ihren improvisatorischen Charakter, wenn traditionelle Muster erkennbar werden.“ [515]

Die Lösung dieses Problems liegt nach Ansicht von Musikern wie Bailey oder dem Posaunisten Vinko Globokar in der Transformation von historisch-kulturell tradierten, idiomatischen Ausdrucksmitteln, Artikulationsweisen und Strukturen auf Individualebene, also der Entwicklung einer eigenen, zutiefst persönlichen Musiksprache, die sich frei macht von unbewussten Referenzen an kulturelle Normen:

> „Um dieses Dilemma zu überwinden, fordert Globokar für die improvisierenden Musiker die Ausarbeitung einer individuellen Musiksprache, in welcher die idiomatischen Mittel der Tradition auf einer persönlichen Ebene sublimiert werden. Dadurch erhalte die jeweilige Musiksprache einen ‚non-idiomatischen’ Charakter, der nicht durch

[514] BÜHLER 2001: 26
[515] ebd.

> stilistische Eigenarten eingeschränkt ist. Musiker, die auf diese Weise eine persönliche Musiksprache entwickelt haben, improvisieren dann ‚frei'."[516]

Dazu im Gegensatz befindet sich eine Aussage von Derek Bailey, in der sich der englische Gitarrist hinsichtlich der theoretischen Annahme zu dem angesprochenen, aus der Verweigerung tradierten Materials und jeglicher Zuordbarkeit resultierenden, stilistisch nicht festzumachenden Charakter der Musik im Kontext der freien Improvisation äußert:

> "It's just a rejection of certain other idioms or perhaps an opening up to any idiom but you can't really say it's non-idiomatic. It exists and therefore it must have an idiom."[517]

Eine Interpretation, die auch der Auffassung von Stanyek entspricht, der die besondere Fähigkeit der freien Improvisation zur Miteinbeziehung der persönlichen Stimme und Herkunft jedes einzelnen Musikers hervorhebt und deren, als Bedingung für die Anwendung dieser Methode anzusehenden, inneren Voraussetzungen er als wichtigeres Merkmal zur Charakterisierung dieser Musik nennt als bestimmte klangliche Aspekte:

> "[in free improvisation there is] a commitment to a type of music making that is distinguished by its remarkable ability for incorporating the personal voices and histories of a wide variety of musicians. In this sense, free improvisation is less a type of music with a definable sound-scape than it is a set of strategies deployed by musicians to engender a very inclusive space for music making […] Free improvisation is also a set of beliefs or ideologies about what music is or what it could be."[518]

Bei der Erarbeitung eines persönlichen musikalischen Vokabulars steht naturgemäß die Auseinandersetzung mit dem Instrument als funktionelles Werkzeug des Musikers im Mittelpunkt, wobei die Abwandlung, Erweiterung oder Umdeutung der jeweils

---

[516] zit. nach: BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz; Internet: Lizentiatsarbeit an der Universtät Zürich, 2001 S.26); Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 20:12)

[517] Resonance, Vol. 7 No. 1 (S. 23)

[518] STANYEK, Jason: Articulating Intercultural Free Improvisation: Evan Parker's Synergetics Project; Resonance, Vol. 7 No. 2, 1999 (S.45)

charakteristischen klanglichen Möglichkeiten angestrebt wird, die als Quelle für ein individualsprachliches Tonmaterial dienen:

> „Eine spezifische Möglichkeit, eine solche Musiksprache zu entwickeln, ist z. B. der unorthodoxe Gebrauch der Instrumente. Das Instrument ist das funktionelle Werkzeug, mit dem der Spieler eine breite Palette von Timbres, Artikulationen, Intensitäten und Tonhöhenunterschieden erzeugt. Durch das Üben unorthodoxer Techniken erschliesst sich ein Improvisator auf seinem Instrument eine Quelle für musikalisches Material, die im Moment abrufbar ist.“[519]

Bei der Formierung dieses Tonrepertoires wählen die Musiker höchst unterschiedliche Methoden und Zugänge, die von Innovationen im Bereich der Handhabung oder Intonation über Präparierungen bis hin zu technischen Erweiterungen reichen, wobei sich zur Anneignung dieser persönlichen musikalischen Identität Bailey und Globokar zufolge besonders die Solo-Improvisation eignet, wie Bühler hervorhebt:

> „Diese Techniken können unterschiedlich geübt werden. Die einen Musiker wählen das Instrument als Gegenüber und erzeugen Klänge, die nicht der herkömmlichen Spielweise entsprechen. Andere modifizieren ihr Instrument durch elektronische Zusatzgeräte oder verändern die Bauweise und erzeugen damit überraschende Resultate für ihr Klangmaterial. Sowohl Bailey als auch Globokar entwickeln auf ihren Instrumenten persönliche Musiksprachen. Dabei betrachten sie die Soloimprovisation als die beste Methode, eine solche Musiksprache zu entwickeln, da dort auf Gruppenloyalitäten keine Rücksicht genommen werden müsse.“ [520]

Die Beherrschung eines individualsprachlichen Vokabulars führt nach Auffassung von Bailey und Globokar zu einem Höchstmaß an Flexibilität im Umgang mit den unterschiedlichsten musikalischen Situationen, inklusive Aufeinandertreffen mit Musikern, die in einem bestimmten Idiom oder den Konventionen einer traditionellen Spielauffassung verhaftet sind, wie von Bühler verdeutlicht wird:

---

[519] BÜHLER 2001: 27
[520] ebd.

> „Sobald ein Musiker es geschafft habe, sein individuelles Klangmaterial zu einer Sprache zu entwickeln, könne er sich einer beliebigen Situation optimal anpassen, ohne sich stilistisch und ästhetisch dauerhaft festzulegen. Solo und im Austausch mit anderen Improvisatoren werde es möglich, dass eine Musik entstehen könne, die einen ‚non-idiomatischen' Charakter hat und das spezifische Klangbild von frei improvisierter Musik prägt. Mit einer persönlichen Musiksprache sei es aber auch möglich, mit Musikern zu improvisieren, deren Musik durch einen konventionellen Stil geprägt ist."[521]

Demzufolge ist mit den jeweiligen Individualstilistiken der frei improvisierenden Musiker, die sich an die Methode der Erarbeitung einer persönlichen Musiksprache im Sinne von Bailey und Globokar halten, interessanter Weise wiederum ein ganz bestimmtes, von homogenen Stilmitteln und Techniken geprägtes Klangbild verbunden, das zur Abgrenzung gegenüber stilistisch oder idiomatisch bestimmten Ausdrucksformen gereicht. Der schwedische Gitarrist und Musikwissenschafter Christian Munthe beschreibt mit folgenden Worten die öffentliche Wahrnehmung frei improvisierter Musik als eigenständiges musikalisches Idiom mit charakteristischen Gesetzmäßigkeiten, zu deren zentralen Bestandteilen eine bestimmte, von orthodoxen Harmonievorstellungen abweichende, Klangfarbe gezählt wird:

> "One understanding of free improvised music is that this is also a tradition (or in the process of so developing) - an idiom with certain (strangely) sounding characteristic timbral properties, structure, idea of form, praxis for performance etc. This view of things - that free improvised music is characterised by its peculiar (and strange) sound - is typical of many reports and reviews of this music in the mass media."[522]

Eine Wahrnehmung, die den Erfahrungen von Munthe widerspricht. Er sieht die musikalische Praxis der freien Improvisation weniger durch formale oder klangliche Parameter definiert, sondern durch eine spezifische Spielsituation, die per se nach einem gegenseitigen Aufeinander eingehen der beteiligten Musiker verlangt und sich insofern

---

[521] BÜHLER 2001: 27

[522] MUNTHE, Christian: What is Free Improvisation? Internet: European Free Improvisation Pages, Stockholm University, Website: www.shef.ac.uk, Link: http://www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/fulltext/ftmunt.html (17.6.2008, 22:54)

auch als viel versprechender Rahmen für den interkulturellen musikalischen Austausch eignen würde:

> ”I also contend that free improvisation is less a type of music with a definable sound-scape than it is a set of strategies deployed by musicians to engender a very inclusive space for music making. And, insofar as these strategies privilege the dialogic, the heterogeneous, the spontaneous and the incommensurable, I suggest that free improvisation provides a particularly fertile and distinctive space for intercultural music making.”[523]

Demzufolge würde sich ein Aufeinandertreffen von Musikern unterschiedlicher kultureller Prägung nicht sonderlich von einer Spielsituation unterschieden, in der die Beteiligten auf einen bestimmten Vorrat an kulturellen Gemeinsamkeiten zurückgreifen können, da letztenendes vor allem die individuelle Persönlichkeit und Spielauffassung des einzelnen Musikers entscheidend ist. Insofern könnte die, aus der Spielpraxis des Free Jazz der 1960er Jahre hervorgegangene Methode der kollektiven Improvisation, welche traditionelle Musikkonzeptionen und formal-institutionalisierte Handhabung der Instrumente zugunsten höchst individueller Ausdrucksmöglichkeiten und größtmöglicher Freiheit bei der Wahl der musikalischen Artikulation in den Hintergrund treten ließ, als günstige Ausgangssituation für interkulturelle Kommunikation im musikalischen Rahmen betrachtet werden. Nicht zuletzt aufgrund der starken Öffnung vieler, im Kontext der freien Improvisation agierenden Musiker für ethnische Musik aus Afrika,[524] Indien,[525] Südamerika,[526] Asien[527] oder Arabien[528] ab den späten 1960er Jahren ergibt sich die Vermutung, dass sich der Kontakt mit „fremden“ Kulturen und unbekannten Musiktraditionen im Kontext der Kollektiv-Improvisation nahezu anbietet und auch immer wieder angestrebt wird.

---

[523] ebd.
[524] Ethnic Heritage Ensemble: Three Gentlemen from Chicago; Moers Music 1976
[525] Codona: Codona; ECM 1979
[526] Gato Barbieri: The Third World; Flying Dutchman 1969
[527] Pharoah Sanders: Tauhid; Impulse 1966 / Don Cherry: Eternal Rhythm; MPS 1969
[528] Archie Shepp: Live at the Pan-African Festival; BYG 1969

4.3 Back to the Roots? – Afrikanische Wurzeln der Kollektiv-Improvisation

> "Jazz has spread all over the world to the extent that it can be referred to as a global music. One of the main reasons for this relatively fast dispersion is to be found in the African elements of jazz. By this I am referring to the African ways of behaviour with respect to life and music, which are closely interwoven."[529]

Die von Alterhaug im Rahmen der obigen Äußerung angesprochene Existenz afrikanischer Qualitäten im Jazz entspricht einerseits voll und ganz der allgemeinen Einschätzung über bedeutende kulturelle Einflussfaktoren aus diesem geographischen Bezugspunkt, macht aber andererseits auch deutlich, dass damit weniger bestimmte, klar zu identifiziernde oder als homogen zu bezeichnende musikalische Muster als vielmehr charakteristische, von Aspekten der Kommunikation und kollektiver Partizipation geprägte Praktiken gemeint sind, wie aus der nachfolgenden Präzisierung hervorgeht:

> "The expression *African ways*, however, should not be construed as something unambiguous or homogenous. *African refers* to heterogeneous practices. Fundamental to these ways of communicating is the inclusive, interactive, dialogic aspect; where the actor or musician *is the message.*"[530]

Dieser interaktive Aspekt macht sich nicht zuletzt in einer funktionalen Verknüpfung einzelner Ausdrucksformen und Lebensbereiche sowie der allgemeinen Bereitschaft der Teilnehmer zu individuellen Äußerungen bzw. der Offenheit von vorhandenen, Partizipation und Transformation begünstigenden Strukturen für diese bemerkbar macht:

> "In the combination of singing, dancing and drumming, there is a celebration of life which has many layers of tacit knowledge, experience, religion, and joy. In every such performance and meeting it seems very important to bring forth personal, individual voices, inviting others to make their contribution and to be open to all directions and possibilities such dialogues and interactions may take."[531]

---

[529] ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication, 2004 (S.100) 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)
[530] ebd.
[531] ALTERHAUG 2004: 100,ff.

Wie Alterhaug weiter betont, entstammt die spezifische Ausrichtung dieser Praktiken nicht zuletzt einem tief verwurzelten Zugehörigkeitsgefühl zu einer geteilten, lokalen Identität:

> "Behind these actions and activities, which involve communities of practice full of joy and sorrow, there is a deep sense of belonging to a collective of local identity where nature plays a decisive part."[532]

Unter Bezugnahme auf Keil[533] wird weiter auf den katharsischen Ritualcharakter dieser Praktiken hingewiesen, der im Kontext von Feldern des künstlerischen Ausdrucks von Außenstehenden in der Regel als Aspekt der Unterhaltung gedeutet wird:

> "Keil points out how the idea of ritual has a clear connection to West African musical practices, arguing how *entertaining* black musicians became masters of what concerns sound, movement, timing and the spoken word, all of which he sees as the kernel in the black culture."[534]

Anhand dieser Ausgangsbedingungen formuliert Alterhaug seine Annahme eines, den immer stärker reglementierten und durchstrukturierten Abläufen innerhalb einer globalisierten Gesellschaft entgegenlaufenden, *alternative modernisms*, der sich in den, u.a. im Kontext des Jazz adaptierten, auf Improvisation und der Fähigkeit, aufgrund von verinnerlichten Erfahrungen heraus zu agieren basierenden, *African Ways* wiederspiegelt:

> "The influence of *African ways*, then, seems to represent a potential for action that may be looked upon as an *alternative modernism*: the celebration of the unpredictable – improvisational – rooted in tradition and internalized knowledge and experience combined with a training to act *on the spot*."[535]

Im Rahmen der folgenden Seiten soll eine Auseinandersetzung mit jenen kulturellen Einflüssen stattfinden, welche untrennbar mit dem Schwarzen Bewusstsein und den zentralen sozialen und politischen Entwicklungen der 1960er Jahre verbunden sind und

---

[532] ALTERHAUG 2004: 101
[533] KEIL, Charles: Urban Blues; Chicago: University of Chicago Press 1966
[534] ALTERHAUG 2004: 101
[535] ALTERHAUG 2004: 101,ff.

auch für eine Vielzahl an Musikern im Umfeld des Free Jazz einen dezidierten Bezugspunkt darstellten. Die Rede ist von den offen zur Schau getragenen Symbolen eines Afro-Zentrismus, der aus Unabhängigkeitsbestrebungen und der erklärten pan-afrikanischen Orientierung vieler afrikanischer Staaten in jener Phase der Geschichte hervorgeht, die auf eine breite Solidarität innerhalb der, im Zustand einer schwierigen Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Identität befindlichen, Schwarzen Bevölkerungsgruppe in den Vereinigten Staaten trifft. Neben einer breiten Palette von Referenzen an die *african roots*, die sich von Bestandteilen des äußeren Erscheingsbildes über innere Einstellungen und Philosophien bis hin zum Gebrauch von afrikanischen Namen erstreckt, kommt es in diesem Zeitraum auch zu einem verstärkten Interesse und einer vermehrten Inkorporation von authentischen Instrumenten und musikalischen Formeln, wie u.a. von Jenkins erläutert wird:

> "The expeditious growth of Afro-awareness […] gradually led to the conceptualization of a music specifically calculated as a means of black expression. Blacks started going *back to the roots* in wardrobe, religion, and music. Traditional African instruments and rhythms became more prominent in performances."[536]

Im Zuge dessen setzen sich auch und gerade im Umfeld des Free Jazz, von vielen Protagonisten als musikalischer Ausdruck von *Black Power* empfunden und allein aufgrund seiner Radikalität eine unmissverständliche politische Äußerung, konkret mit verschiedenen Formen afrikanischer Musik auseinander, unter ihnen auch Randy Weston und Ornette Coleman, die auf der Suche nach ihren Wurzeln den afrikanischen Kontinent bereisen und dabei auch mit ortsansässigen Musikern zusammenarbeiten:

> "Musicians like Randy Weston and Ornette Coleman made pilgrimages to the Motherland to seek out their ancestry and the meaning of their lives, sometimes performing with noteworthy groups like Morocco's Master Musicians of Jajouka and Gnawa."[537]

[536] JENKINS, Todd S.: Free Jazz and Free Improvisation. An Encyclopedia. Volume I: A–L; London: Greenwood Press 2004 (xlv)
[537] ebd.

Auf die Spitze getrieben wird die Tendenz der offenen Bekennung zur afrikanischen Herkunft in den späten 1960er Jahren von dem, in Chicago ansässigen und bereits an anderer Stelle diskutierten Art Ensemble of Chicago, das die von ihm gewählte und einen ausdrücklichen afrikanischen Nexus beinhaltende Stilbezeichnung *Great Black Music – Ancient to the Future* als Gesamtkonzept umzusetzen wusste, wie Jenkins anmerkt:

> ”Along with that cultural flowering came a peaked interest in black heritage, from the plantations back to Africa. The face paint, native costumes, and African instruments of the Art Ensemble of Chicago hint at the importance of roots-awareness during that time.”[538]

Ein zentraler Grund dafür, warum die Herstellung kultureller Bezüge in diesem Zusammenhang gerade im Umfeld des Free Jazz eine sehr starke Rolle spielen sollte und auf eine hohe diesbezügliche Bereitschaft der Musiker traf, besteht nach Ansicht von Pressing darin, dass diese ihre Spielweise in den traditionellen Praktiken ethnischer Musikkulturen – vor allem afrikanischer Herkunft – reflektiert sahen. Er betont aber dabei einen ganz entscheidenden Punkt, der zugunsten vorschneller und zumeist oberflächlicher Aussagen über die Rückbeziehbarkeit und historische bzw. kulturelle Verortung der musikalischen Methode der freien Improvisation gerne in den Hintergrund gedrängt wird:

> “Free playing in jazz is not without historical precedent in music. Although in the mainstream folk or traditional musics of the world, free self-expression reliably gives way to social function, something at least approaching free improvisation can emerge in some situations of religious ecstasy, trance or transcendence of the self, notably in traditional shamanism, and traditions of the Arabic world, India, and many parts of Africa – though such situations often feature fixed music, too.”[539]

Wie Pressing richtig bemerkt, handelt es sich in vielen Fällen, in denen bestimmte klangliche oder organisatorische Parallelen, die sich vor allem in Hinsicht auf den Aspekt

---

[538] JENKINS 2004: xlvi

[539] PRESSING, Jeff: Free Jazz and the Avantgarde; 2002 (S.4); Internet: University of Melbourne, Department of Psychology, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.5919&rep=rep1&type=pdf (08.03.2009, 12:10)

der Expressivität und den Grad der Intensität beziehen, mit dem sich die Musiker ihrer Tätigkeit widmen, nur scheinbar um spontane musikalische Äußerungen, die entsprechenden Strukturen und Muster werden von Generation zu Generation überliefert und eine individuelle Interpretation der Tradition wird in der Regel kein Platz eingeräumt.[540] Auch die vielzitierte kollektive Partizipation im Kontext afrikanischer Musik[541] und Gesellschaft lässt sich angesichts eines streng hierarchisch organisierten Systems von solierenden Meister-Musikern und begleitenden Ensemblemitgliedern nicht mit der symmetrischen Kommunikationssituation im Rahmen der freien Improvisation vergleichen. Und wie von Jenkins angemerkt wird, bezieht sich der Aspekt der Interaktion grundsätzlich stärker auf Impulse von – im Kontext einer Gesellschaft, die künstlerischen Ausdruck in einen oftmals integrativen, funktionalen Zusammenhang stellt – in die musikalische Darbietung eingebundenen Akteuren, die sich anderer Ausdrucksformen bedienen:

> "Despite the Africanization of the jazz mindframe and repertoire, much of the 1960s' musical abstraction seemingly conflicted with traditional African standards of expression. The emphasis on group participation partially reflects a basic principle of African music, the derivation of meaning from interaction. But in free jazz, this is often a function of the musicians' responses to each other, while in African cultures it pertains more to rhythmic directions being inspired by dancers."[542]

Wie aus dem obigen Zitat bereits hervorgeht, stellt sich musikalischer Ausdruck im afrikanischen Kontext häufig eingebunden in einen größeren, funktionalen Zusammenhang dar, der in vielen Fällen die Partizipation von Tänzern vorsieht bzw. nur den Rahmen für bestimmte gesellschaftliche Rituale dartstellt.[543] Eine Auslegung, die der, den musikalischen Entwicklungsprozess zum Selbstzweck erklärenden Auffassung

---

[540] siehe dazu u.a.: COLLINS, John: African Musical Symbolism In Contemporary Perspective: Roots, Rhythms and Relativity; Berlin: Pro Business 2004

[541] Obwohl das weit gefassten inhaltliche Spektrum dieses Begriffs der komplexen Vielfalt des Kontinents und der Musik niemals gerecht werden kann, lassen sich prinzipiell verbindende Abgrenzungsmerkmale gegenüber der musikalischen Methode der freien Improvisation im Kontext des Free Jazz vereinheitlichen. Zudem treffen auch die aus diesem Umfeld stammenden Musiker keine differenzierten Unterscheidungen, etwa zwischen Nordafrika und Sub-Sahara-Regionen, wie auch aus dem Besuch von Ornette Coleman in Marokko deutlich wird.

[542] JENKINS 2004: xlvi

[543] MEYER, Andreas: Überlieferung, Individualität und musikalische Interaktion: Neuere Formen der Ensemblemusik in Asante/Ghana; Frankfurt: Verlag Peter Lang 2005

von freier Improvisation konträr gegenübersteht, wie Jenkins an einem einfachen Beispiel festmacht:

> "A Zulu percussion group may conduct an improvisation for twenty minutes or more, with almost imperceptible shifts in texture coming in accordance to the audience's reaction. By its very nature, free jazz is not often danceable, and by that fact alone it is far removed from African concepts of music."[544]

Auch ein weiterer Unterscheidungspunkt wird anhand dieser Aussage angesprochen, nämlich der eindeutige Kontrast zwischen den, angesichts einer, im Verlauf eines Musikstücks in der Regel durchgehend aufrecht erhaltenen, dominierenden metrischen Pulsation bzw. eines entsprechenden repetitiven Leitmotives, kaum wahrnehmbaren, diffizilen Variationen einzelner Ensemblemitglieder in der traditionellen afrikanischen Musik und den dynamischen Sprüngen und Schüben eines sich frei entfaltenden Improvsationsprozesses im Rahmen des Free Jazz. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass Jenkins als größte inhaltliche Annäherung der Musiker aus dem freien Kontext an afrikanische Musiktraditionen das von Ornette Coleman entwickelte System der Harmolodics[545] bezeichnet, welches auf einer stark an melodischen Progressionen orientierten Improvisationsweise basiert, durch die das Regelsystem der westlichen Funktionsharmonik beinahe vollkommen ersetzt wird, und das sich in ähnlicher Form auch im afrikanischen Kontext wiederfindet:

> "In this regard, perhaps the melodically grounded harmolodics of Ornette Coleman comes closest to reflecting African traditions among free styles. Coleman was pleased to learn during a visit to Africa that native musicians in certain cultures had long been performing in the manner he was pursuing."[546]

---

[544] JENKINS 2004: xlvi

[545] Eine fundamentale Erklärung findet sich u.a. in den Liner Notes zu der LP "Dancing in your Head" von 1975: "This means the rhythms, harmonics and tempos are all equal in relationship and independent melodies at the same time." In an essay on harmolodics Coleman wrote that he "realized harmolodics can be used in almost any kind of expression. You can think harmolodically, you can write fiction and poetry in harmolodic. Harmolodics allows a person to use a multiplicity of elements to express more than one direction. The greatest freedom in harmolodics is human instinct." Ornette Coleman: Dancing in your Head A&M 1975

[546] JENKINS 2004: xlvi

Als ein weiteres Anzeichen der Annäherung an, im afrikanischen Kontext übliche Praktiken bezeichnet er auch die, aus dem Umstand des nachlassenden öffentlichen Interesses an der freien Improvisation hervorgegangene Loft-Szene der späten 1970er Jahre, in der es zu einem intimen Aufeinandertreffen von Publikum und Musikern in deren privaten Räumlichkeiten kommt, das der Kommunikation und Partizipation im Kontext der Darbietungen durchaus förderlich ist:

> ”That said, the jazz lofts of the 1970s finally brought the performers closer to their audiences, letting them respond more intimately to the crowd’s exhortations. This drawing together brought a corresponding return to this root function of collective performance.”[547]

Wie Jenkins anhand einer Referenz an den Musikologen Chernoff weiter hervorhebt, bezieht sich dieser Gedanke von Musik als soziale Kraft im afrikanischen Kontext aber nicht nur auf formale und organisatorische Aspekte, sondern besitzt auch in Hinsicht auf den Inhalt bedingungslose Gültigkeit. Eine Auffassung, die sich in völligem Widerspruch zu der Praxis freier Improvisation befindet, eine möglichst alle Referenzen an traditionelle und kulturell bestimmte, und damit innerhalb einer Gemeinschaft kollektiv nachvollziehbare, Erkennungsmuster zugunsten einer auf abstrakten und surrealen Elementen basierenden Individualstilistik zu vermeiden, deren vollständige Bedeutung sich letztlich wohl nur dem Erfinder erschließt. Damit entzieht sich die Ästhetik der freien Improvisation ganz bewusst der im Rahmen afrikanischer Musik im Mittelpunkt stehenden Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit, die auf der Eindeutigkeit der Aussagen beruht, wie Chernoff feststellt:

> “In African music, expression is subordinated to a respect for formal relationships, and technique is subordinated to communicative clarity. On this consideration stands the integrity of the music as a social force. […] The greatest improvised verses and the cleverest lyrics mean nothing unless they work with the chorus to build clarity and not confusion.”[548]

---

[547] JENKINS 2004: xlvi

[548] CHERNOFF, John M.: zit.nach: JENKINS, Todd S.: Free Jazz and Free Improvisation. An Encyclopedia. Volume I: A–L; London: Greenwood Press 2004 (xlvi)

Wie Jenkins in Bezug auf diese Anmerkung weiter ausführt, steht im Rahmen afrikanischer Musik gerade jene kulturelle Kontextualität ganz zentral im Mittelpunkt, die von der freien Improvisation im Sinne von Bailey und Parker bewusst und gezielt ausgegrenzt und umgangen wird:

> "In other words, despite sounding random and improvisatory, African music has to be logically structured in a specific cultural context in order to be understood and appreciated by the audience and performers." [549]

Unter Berücksichtigung dieser Aspekte werden nahezu unüberwindbare Unterschiede in Bezug auf die jeweilige Haltung und Absichten der Musiker deutlich, die eine Kooperation auf interkultureller Ebene problematisch erscheinen lassen und die von vielen Musikern behauptete Nachvollziehbarkeit der *Black experience* in den musikalischen Manifestationen des Free Jazz in Zweifel zieht, wie folgende Anmerkung von Jenkins belegt:

> "If this is indeed the case, then the notion construed by some New Thing players that one could gain some understanding of the black experience in America by listening, for example, to a performance by Pharoah Sanders or Joseph Jarman, would be incomprehensible to an African native, especially a seasoned African musician. The mindset of *I don't get it, but I respect it* is noble but fairly inapplicable to the motherland mentality in this light."[550]

Wobei einer solchen Sichtweise die Perspektive vieler frei improvisierender Musiker gegenüberzustellen wäre, die für ihre Musik sehr wohl die Existenz einer inneren Logik beanspruchen, was auch den Erkenntnissen hinsichtlich der *chaotic dynamics* innerhalb der Musik entspricht, wie sie im vorangegangenen Teil der Arbeit ausgebreitet wurden. Nach Ansicht der Musiker wären freie Improvisatoren gerade aufgrund des egalitär organisierten Beziehungssystems im Kontext der kollektiven Improvisation in der Lage, einen von allen Beteiligten gemeinsam formulierten und getragenen inneren

[549] JENKINS 2004: xlvi
[550] ebd.

Zusammenhalt zu entwickeln, der sich zumindest für die handelnden Personen als bedeutungsvoll erweist:

> "Free musicians, however, counter this by arguing that their music is indeed clear and unconfused from *their* viewpoint, which is the most important. It is closed-minded adherence to European musical standards that prevents listeners from hearing and accepting the logic within free music. Their music does not have *formal relationships* in a Western hierarchical sense. Instead, the performers are equally yoked, each on the same level as a melody player or solo improviser would be in more traditional forms, and therefore better able to create a music with its own internal logic."[551]

Dem oftmals geäußerten Vorwurf der mangelnden Nachvollziehbarkeit haben die Musiker dabei eine ebenso einfache wie berechtigte Schlussfolgerung entgegenzusetzen, die von Jenkins folgendermaßen formuliert wird:

> "If the listener does not pick up on that logic, then the blame should not be laid at the performers' feet."[552]

Entsprechende Befunde zu den afrikanischen Wurzeln der Kollektiv-Improvisation, die auf einem 9-monatigen Feldforschungsaufenthalt in Ghana basieren, werden im folgenden Teil der Arbeit noch diskutiert werden und damit ein weiteres Stück zur Klärung der in diesem Kapitel angesprochenen Fragen beitragen. Zuvor sollen aber die bisherigen Ausführungen in einen gemeinsamen Kontext gestellt werden, der die Formulierung konkreter Forschungsfragen ermöglicht, um in weiterer Folge die methodischen Aspekte der Untersuchung darzulegen.

[551] JENKINS 2004: xlvi,ff.
[552] JENKINS 2004: xlvii

5. KONTEXTUALISIERUNG UND METHODISCHES VORGEHEN

Bevor es im Folgenden zur Formulierung der zentralen These dieser Arbeit kommt, sollen noch einmal die bisherigen Ausführungen zu den im Mittelpunkt stehenden Aspekten der freien Improvisation sowie der Kommunikation in diesem Kontext und in Bezug auf den interkulturellen Rahmen rekapituliert werden, aus denen sich die zu verknüpfenden Vermutungen ableiten.

Wie anhand der Diskussion der musikalischen Methode freier Improvisation festgestellt wurde, beschäftigten sich die Musiker im Zuge ihres, von den sozialen und politischen Veränderungen der 1960er Jahre beeinflussten, Bestrebens eine Spielsituation herbeizuführen, in der die hierarchische Rollenverteilung der Instrumente hinsichtlich der Wahrnehmung rhythmischer, harmonischer oder melodischer Aspekte aufgehoben ist und die Artikulationsmöglichkeiten der beteiligten Akteure möglichst wenig von Referenzen an formale und strukturelle Konturen eingeschränkt werden mit der Entwicklung einer jeweils individuellen Ausdrucksweise und persönlichen Musiksprache. Dadurch sollte sowohl ein Grad größtmöglicher Freiheit im musikalischen Austausch mit anderen Improvisatoren, als auch die grundsätzliche Kompatibilität mit Musikern, die sich konkreter idiomatischer oder struktureller Formen bedienen hergestellt werden. Weiters wurde festgestellt, dass im Fall der kollektiven Improvisation eine in Echtzeit ausgetragene, synchron ablaufende Verständigung über die Gestaltung und den Verlauf der Musik stattfindet, in deren Rahmen die Musiker aufgrund der hohen Geschwindigkeit des Kommunikationsprozesses, durch welche die Reaktionsmöglichkeiten eine bis an die Grenze zum Unmöglichen heranreichende, zeitliche Einschränkung erfahren, neben bewusst getroffenen Entscheidungen auch ohne unmittelbare Beteiligung des Bewusstseins ausgeführte Handlungen tätigen. Dazu zählen u.a. jene automatisierten, verinnerlichten motorischen Bewegungsabläufe, welche dem Phänomen der physiologischen Intelligenz zugeordnet werden und z.T. aus der exzessiven manuellen Auseinandersetzung mit den klanglichen Möglichkeiten des Instruments im Zuge der Entwicklung einer individuellen Herangehensweise hervorgehen. Diese spezifischen

Elemente musikalischer Gestaltung in der freien Improvisation legen eine starke Beteiligung emotionaler Aspekte nahe, wie sie auch von der Musiktherapie aufgegriffen und eingesetzt werden. Diese geht davon aus, dass das Verhalten im Kontext der kollektiven Improvisation metaphorisch für die Positionierung und die eigene Wahrnehmung in der sozialen Realität steht. Die musikalische Methode der freien Improvisation wird in der Therapiesituation aber auch vor allem deshalb herangezogen, weil sie dem Patienten durch die Aufhebung jeglicher Normen und Regeln sowie der Möglichkeit, dem Therapeuten im Spiel auf gleicher Ebene und außerhalb sozialer Zwänge und Machtverhältnisse zu begegnen, ein Höchstmaß an Freiraum dafür bietet, voll und ganz aus sich herauszugehen. Im Rahmen der Kollektiv-Improvisation verfügen alle beteiligten Akteure über gleichberechtigte Möglichkeiten, anhand ihrer Artikulationen an der Kommunikation und am Verständigungsprozess innerhalb der Gruppe teilzunehmen.

Im Konsens über die Bereitschaft zum, von gegenseitigem Respekt und Toleranz getragenen, musikalischen Umgang innerhalb des Kollektivs spiegelt sich auch eine bestimmte Haltung wider, ohne die eine erfolgreiche Umsetzung der Methode der freien Improvisation letztlich nicht funktionieren kann. Wobei aber gerade aus den inhaltlichen Spannungen und Dissonanzen, welche sich durch die simultane Existenz der disparaten Teilelemente einzelner Stimmen im Ensemble ergeben, jenes notwendige Komplexitätsniveau entsteht, das den ungehinderten Fortlauf und die Weiterentwicklung der Improvisation ermöglicht. Im Sinne einer systemtheoretischen Annäherung kann von der Notwendigkeit eines bestimten *phase space* gesprochen werden, der den Musikern eine Reihe von Optionen für den weiteren Verlauf des Kommunikationsprozesses einräumt bzw. den Rückzug auf die unbewussten Steuerungselemente der physiologischen Intelligenz zulässt. Es handelt sich um eine symmetrische Kommunikationssituation, in der jeder der am musikalischen Diskurs beteiligten Stimmen das selbe Gewicht zukommt. Im Gegensatz zu einer vergleichbaren Situation im Kontext eines verbal ausgetragenen, linearen Verständigungsprozesses ermöglicht die Synchronizität der Kommunikation in der Musik de facto eine Demokratisierung der Artikulationsmöglichkeiten der Beteiligten, welche jener theoretischen Formulierung

entspricht, die von Habermas im Rahmen seiner Konzeption der idealen Sprechsituation skizziert wird.

Aus diesen Erkenntnissen ergeben sich, abstrahiert auf die Ebene der interkulturellen Kommunikation, einige interessante Implikationen. Während im Kontext des verbalen Diskurses, dessen Erfolg stark von der Verständigung auf ein gemeinsames Zeichensystem abhängt, vor allem der Aspekt sprachspezifischer Differenzen ein enormes Hindernis darstellt, begünstigt die non-idiomatische, kommunikativ ausgehandelte Spielweise der freien Improvisation theoretisch ein Miteinander von musikalischen Ausdrucksformen unterschiedlicher kultureller Prägung. Dabei kommt der Musik zwar nicht die Rolle einer universellen Sprache zu, da sich eine Vielzahl von intendierten Bedeutungen nur durch den entsprechenden, kontextuellen Bezugsrahmen erschließt und emotionale Inhalte zutiefst subjektiv gedeutet werden, sie stellt aber eine gemeinsame Kommunikationsbasis zur Verfügung, welche der Situation verbaler Verständigung ohne die restriktive Wirkung der Sprache entspricht. Gerade hinsichtlich des, bewusst von kollektiven kulturellen Referenzen bereinigten, non-idiomatischen Ausdrucks in der freien Improvisation und der höchst symmetrischen, sämtliche Machtstrukturen vermeidenden Kommunikationssituation in diesem Kontext, lässt sich eine begünstigende Voraussetzung für den Prozess der interkulturellen Kommunikation vermuten. Im Zuge der *Afro-Awareness* der 1960er Jahre kommt es im Kontext des Free Jazz schon bald zur Inkorporation von musikalischen Elementen aus fremden Kulturkreisen, vor allem Afrika, aber auch Indien und Asien. Dabei werden Instrumente aus den jeweiligen Regionen in die Improvisation eingeführt oder Kooperationen mit Musikern aus den entsprechenden Gebieten eingegangen, die Rückbeziehung von Elementen der Kollektiv-Improvisation auf einen afrikanischen Ursprung ist aber nur unter starken Einschränkungen möglich, da sich die ausgeprägten Ordnungsstrukturen stark von der symmetrischen Komunikationssituation im improvisatorischen Kontext unterscheiden.

Aus diesen Feststellungen lassen sich mehrere Schlussfolgerungen ableiten, die als Basis zur Formulierung einer Hypothese dienen sollen:

1. Im Kontext der freien Improvisation kommt es zum Einsatz einer non-idiomatischen, von der individuellen Auseinandersetzung mit dem Instrument geprägten, persönlichen Musiksprache, die jede Referenz an kulturell geprägte, tradierte Normen und Strukturen zu vermeiden versucht.

2. Form und Gestalt der kollektiv improvisierten Musik werden in Echtzeit im Rahmen eines Verständigungsprozesses zwischen den beteiligten Akteuren ausgehandelt, der sowohl bewusst gesetzte Handlungen als auch, ohne unmittelbare Beteiligung des Bewusstseins stattfindende, verinnerlichte, manuelle Bewegungsabläufe am Instrument beinhaltet.

3. Die Kommunikationssituation innerhalb der kollektiven Improvisation ist von einer Symmetrie, die Verteilung der Artikulationsmöglichkeiten betreffend geprägt, die auf der Aufhebung der hierarchischen Rollenzuordnungen einzelner Instrumente in rhythmische, harmonische oder melodische Funktionsgruppen basiert.

4. Durch die gegebenen Voraussetzungen eines musikalischen Rahmens, dessen Organisation und Ausgestaltung von den jeweils beteiligten Akteuren jedes mal aufs Neue ausverhandelt wird und dessen Ausrichtung stärker von persönlichen als kulturellen Faktoren abhängig ist, ergeben sich Bedingungen, die den Prozess der interkulturellen Kommunikation begünstigen.

Der Verständigungsprozess zwischen den beteiligten Akteuren im Rahmen der kollektiven Improvisation weist aufgrund seiner demokratischen Ausrichtung nicht zu übersehende Entsprechungen zum Konzept der idealen Sprechsituation von Habermas auf. Einerseits stellt die symmetrische Kommunikationsstruktur, welche durch die Egalisierung einer tradierten, die Erfüllung bestimmter musikalischer Funktionen beinhaltenden Rollenverteilung der einzelnen Instrumente erreicht wird, eine Annäherung an das von Habermas formulierte Ideal der Machtfreiheit dar, das noch zusätzlich durch die Außerkraftsetzung sämtlicher musikalischen Regelsysteme außerhalb des individuellen Ermessens und der Interaktion der Musiker untereinander verstärkt wird.

Andererseits ergibt sich aufgrund der Synchronizität des musikalischen Geschehens ein Grad an Gleichberechtigung in Bezug auf die Verteilung der Artikulationsmöglichkeiten, der sich im Kontext einer linear verlaufenden Gesprächssituation, die durch ein abwechselndes Agieren der Gesprächspartner gekennzeichnet ist, in dieser Form nicht erreichen lässt. Aufgrund dieser Feststellungen kann folgende Hypothese formuliert werden, der eine Betrachtung der Kommunikationssituation im Kontext der kollektiven Improvisation aus dem Blickwinkel der idealen Sprechsituation zugrundeliegt:

Hypothese 1:

Wenn es im Rahmen der kollektiven Improvisation zu einer, aus der Aufhebung traditioneller Rollenverteilungen hervorgehenden, symmetrischen Kommunikationsstruktur kommt, dann entsteht unter Berücksichtigung der Synchronizität des musikalischen Ablaufs eine Kommunikationssituation, welche dem von Habermas formulierten Konzept der idealen Sprechsituation nahe kommt.

Wie bereits erläutert, lässt die offene inhaltliche Ausrichtung der aus der Spielweise des Free Jazz der 1960er Jahre hervorgegangene musikalische Methode der Kollektiv-Improvisation die Vermutung zu, dass sich diese Variante des musikalischen Mitteilungs- und Kommunikationsprozesses besonders gut für die Adaption musikalischer Elemente von außerhalb der kulturell bedingten Erfahrungswelten der beteiligten Musiker und damit für einen interkulturellen Austausch eignet.

Beim Vergleich der im Rahmen der Begriffsbestimmungen angeführten Charakterisierungen der Kollektiv-Improvisation mit dem Konzept der idealen Sprechsituation von Habermas,[553] werden unweigerlich Zusammenhänge deutlich. Das, vor allem im Bereich der Organisationswissenschaft, häufig hervorgehobene

[553] HABERMAS, Jürgen: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 (159,ff.)

Kommunikationspotential in der formal determinierten Jazzmusik[554] müsste sich im Rahmen eines freien Improvisationskontextes dementsprechend potenzieren.

Während im Fall der eben erwähnten Beispiele aus der Wirtschafts- und Organisationswissenschaft ausschließlich bestimmte Jazz-Stilistiken betrachtet werden, die in der Abfolge dem klassischen Standard-Schema entsprechen[555] und deren Regeln und Interpretationsabläufe unter den in diesen Bereichen tätigen Jazz-Musikern weitgehend als bekannt vorausgesetzt werden können, kann in Bezug auf die Spielpraxis der freien Improvisation – schon allein aufgrund der unbestrittenen Diskrepanz zwischen den, stärker in der (Free) Jazz-Tradition verhafteten Auslegungen der US-amerikanischen Musiker und den in der Nähe zur zeitgenössischen E-Musik oder spezifischen Ausprägungen der europäischen Folklore stehenden Ergebnissen europäischer Vertreter der freien Improvisation – eine bedeutend weniger entwickelte Homogenität angenommen werden.

Dementsprechend kann vermutet werden, dass die, ihrer Voraussetzungen nach dem Konzept der idealen Sprechsituation entsprechenden, aus der Tradition des Free Jazz der 1960er Jahre hervorgegangene Spielweise der freien Improvisation bzw. Kollektiv-Improvisation besonders günstige Bedingungen zur Realisierung der Parameter interkultureller Kommunikation – also den Austausch von Inhalten zwischen Angehörigen unterschiedlicher kultureller Ausprägung – besitzt. Ausgehend davon lässt sich die nachfolgend ausformulierte Hypothese ableiten, welche die musikalische Methode der Kollektiv-Improvisation mit dem Bereich der interkulturellen Kommunikation in Beziehung setzt:

---

[554] u.a. WALZER, Nana / SALCHER, Andreas: Management by jazz - creating innovation from the principles of chaos and order; In: Industrial and Commercial Training, 35/2, März 2003 (67-69); Emerald Group Publishing Limited; RÜSENBERG, Michael: Improvisation als Modell wirtschaftlichen Handelns. Eine Erkundung; KNAUER, Wolfram (Hrsg.): improvisieren…; Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 8.; Hofheim: Wolke Verlag 2004 (201-215)

[555] SCHEER, August-Wilhelm: Jazz-Improvisation und Management: Veröffentlichungen des Instituts für Wirtschaftsinformatik an der Universität des Saarlandes, Heft 170, 2002

Hypothese 2:

Wenn sich Musiker im Kontext der freien Kollektiv-Improvisation eines non-idiomatischen, individuell entwickelten Ausdrucks bedienen, dann ersetzt dieser die Übereinkunft über ein bestimmtes, reglementiertes Spektrum an Artikulationsmöglichkeiten und begünstigt damit die Integration von unbekannten Elementen, was sich vorteilhaft auf den Prozess der interkulturellen Kommunikation auswirkt.

Ausgehend von den formulierten Vermutungen ergeben sich folgende Fragenkomplexe, die im Rahmen der methodischen Untersuchung geklärt werden sollen:

1. Organisation der Metakommunikation im Prozess der Kollektiv-Improvisation

- Welche Kommunikationsprozesse lassen sich zwischen den Ausführenden der musikalischen Methode der kollektiven Improvisation im rhythmisch-tonal freien Bereich erfassen?

- Welche Rolle kommt dabei der non-verbalen Kommunikation zu?

- Bis zu welchem Grad kompensieren non-verbale Zeichen und Gesten eine fehlende Übereinkunft hinsichtlich organisatorischer Struktur, Form und Verlauf des musikalischen Ausdrucks?

- Welche kommunikative Bedeutung kommt der rein musikalischen Artikulation bei der Organisation des spontanen Schaffensprozesses zu?

2. Parallelen zur idealen Sprechsituation

- Kann von Zusammenhängen oder Entsprechungen zwischen dem von Habermas formulierten Konzept der idealen Sprechsituation und jener spezifischen Kommunikationssituation gesprochen werden, die sich aus der musikalischen Methode der kollektiven Improvisation ergibt?

- Wenn ja, inwiefern werden die Kommunikationsbedingungen im Kontext der Kollektiv-Improvisation dem von Habermas definierten Ideal eines nach demokratischen Kriterien organisierten, herrschaftsfreien Kommunikationsprozesses gerecht?

3. Voraussetzungen für den Prozess interkultureller Kommunikation

- Welche Bedeutung besitzt das im Rahmen gemeinsamer musikalischer Erfahrungen gesammelte Vertrauen zu den Interaktionspartnern im Rahmen der frei improvisierten Musik bzw. der kollektiven Improvisation?

- Welche Unterschiede sind festzustellen, wenn die beteiligten Akteure über keinerlei oder wenig gemeinsame Spielerfahrung verfügen – etwa hinsichtlich Form oder Dauer?

- Sind dadurch im Vergleich zu langjährig bestehenden, im freien Kontext kollektiv improvisierenden, Ensembles Veränderungen im Kommunikationsgefüge festzustellen – z.B. in Bezug auf die Bedeutunug von Aspekten der Körpersprache, Blickkontakt usw. ?

4. Potential der Kollektiv-Improvisation als Rahmenmodell interkultureller Kommunikation

- Kann im Fall der Kommunikationssituation, die im Kontext der musikalischen Methode der Kollektiv-Improvisation besteht, von einem kommunikativen Rahmenmodell gesprochen werden, das durch seinen scheinbar herrschaftsfreien Charakter den Prozess interkultureller Kommunikation begünstigt?

- Ist im Rahmen eines erstmaligen Aufeinandertreffens bzw. im Kontext einer Situation, in der, dem eigenen kulturellen Bezugsrahmen fremde musikalische Beiträge in die gemeinsame Improvisation integriert werden, eine spontane Zusammenarbeit möglich?

- Weist die Methode der Kollektiv-Improvisation als unmittelbare Ausprägung der von afrikanisch-stämmigen Schwarzen in den USA entwickelten Musikform des Jazz in sich kulturspezifische Elemente afrikanischer Musik auf, die sich verzerrend auf den angestrebten Kompatibilitätsvergleich im interkulturellen Kontext auswirken könnten?

Zur Klärung der letzten beiden Punkte wurde als Ergänzung eine 9-monatige Feldstudie in Ghana durchgeführt, welche sich der Suche nach Elementen der im letzten Kapitel diskutierten Bezugspunkte zwischen der musikalischen Methode der Kollektiv-Improvisation und den örtlichen Formen musikalischer Interaktion widmete. Die dabei gesammelten Ergebnisse sollten einerseits einen Beitrag zu der bereits angeklungenen, nicht unproblematischen Rückbezüglichkeit von Formen kollektiver Improvisation im Zuge des Free Jazz der 1960er Jahre auf ursprüngliche, afrikanische Musikpraktiken liefern und andererseits Aufschluss über bestimmte kulturelle Prädispositionen dieser Methode in Hinblick auf den Aspekt der interkulturellen Kommunikation liefern. In der Folge wird aber zunächst die methodische Vorgehensweise, die zur Klärung der aufgelisteten Forschungsfragen führen soll genauer bestimmt und erläutert.

Anhand von ausführlichen und narrativ gehaltenen Interviews mit ausgewählten, relevanten Musikern, die ganz konkret im Kontext einer, sich aus unterschiedlichen Nationalitäten und kulturellen Hintergründen zusammensetzenden Spiel- und Improvisationssituation Erfahrungen sammeln konnten bzw. maßgeblich an der Herstellung einer solchen Situation beteiligt waren, sollen die in der Folge definierten Forschungsfragen erläutert werden. Die Interviews kamen im Rahmen der journalistischen Tätigkeit des Verfassers für die in Österreich, Deutschland und der Schweiz erscheinenden Fachzeitschrift „jazzzeit“ zustande, fanden im Zeitraum zwischen Dezember 2005 und Dezember 2006 statt und wurden mitgeschnitten, die Schlüsselstellen im Anschluss transkribiert.

1. Organsiation der (Meta-)Kommunikation im Prozess der Kollektiv-Improvisation

Für die grundlegende Fragestellung dieser Arbeit, also der Auseinandersetzung mit der Organisation der Metakommunikation im Prozess der kollektiven Improvisation, lassen sich als Indikator Hinweise auf verbale und non-verbale, physische Kommunkation unter den Teilnehmern isolieren. Demzufolge würden verbale Impulse, Blickkontakt, Handzeichen oder andere wahrnehmbare Steuerungsversuche jenen Anteil an Organisation und Steuerung des Improvisationsverlaufes aufzeigen, der nicht unmittelbar in Form von akustischen Impulsen, also durch musikalischen Ausdruck, passiert. Damit sollen letztlich jene Parameter der Kommunikation isoliert werden, welche für die Organisation des Improvisationsprozesses von Relevanz sind. Einige wertvolle Erkenntnisse zum Stellenwert und Ablauf der non-verbalen Kommunikation außerhalb musikalischer Äußerungen wurden im Rahmen der vorliegenden Arbeit bereits im Rahmen der Besprechung einer Studie von Healey, Leach und Bryann-Kinns eingeführt.

2. Parallelen der Kollektiv-Improvisation zur idealen Sprechsituation

Allfällige Parallelen der Kommunikationssituation im Kontext der kollektiven Improvisation zur Konzeption der idealen Sprechsituation von Habermas wurden bereits im Rahmen der vorangegangenen Diskussion erörtert und sollen nun in Form von Interviews mit entsprechenden Musikern auf ihre praktische Relevanz überprüft werden. Als Schlüsselstellen wären dabei Aussagen zu betrachten, die auf ähnlich demokratisch strukturierte Bedingungen schließen lassen, wie sie von Habermas skizziert werden, also etwa die permanente Möglichkeit zur Artikulation aller einzelnen Beteiligten bzw. das Fehlen hierarchischer Strukturen. Dazu wäre beispielsweise auch die Absenz von funktional gebundenen Rollen zu zählen. Eine weitere Operationalisierungsmöglichkeit stellt die quantitative bzw. qualitative Messung der klanglichen Äußerungen dar, etwa in Hinsicht auf Komplexität, Intensität oder Kohärenz, wie sie im Kontext der vorangegangenen Diskussion anhand einer entsprechenden Analyse von Borgo und Goguen veranschaulicht wurde. Wobei die Anwendung dieser Technik im Rahmen der vorliegenden Arbeit ebenso ausgeklammert wird wie eine mögliche Betrachtung der Korrespondik des Beziehungsgeschehens innerhalb der kollektiven Improvisation, also der Versuch, anhand des musikalischen Geschehens Muster von Ablehnung/Dissens und Zustimmung/Konsens zu erkennen. Der Grund dafür ist die problematische Operationalisierbarkeit der zugrundeliegenden Indikatoren, steht doch im Rahmen eines derartigen Unternehmens zu sehr die Gefahr der Subjektivität im Raum.

3. Voraussetzungen der kollektiven Improvisation für den Prozess interkultureller Kommunikation

Abzielend auf den zweiten Hauptaspekt des Erkenntnisinteresses soll anhand von Intereviews mit einschlägig erfahrenen Musikern eine Einschätzung der Voraussetzungen der musikalischen Methode der kollektiven Improvisation für den Prozess der interkulturellen Kommunikation ermöglicht werden. Hinweise darauf könnten durch Aussagen, die soziale Komponente betreffend, also hinsichtlich der Bedeutung

gefestigter Beziehungsstrukturen für den Improvisationsprozess und damit verbundene Erwartungshaltungen an die Mitwirkenden als Grundlage und Ausgangspunkt des musikalischen Handelns liefern. Demgegenüber würden Positionen stehen, welche mit jener Derek Baileys korrespondieren, welche also den Aspekt des Unerwarteten in Form von möglichst unabsehbaren Impulsen der jeweiligen Mitspieler in den Vordergrund rücken.

4. Potential der Kollektiv-Improvisation als Rahmenmodell für interkulturelle Kommunikation

Als Messwert könnte dabei die erkennbare kulturelle Identität als Einflussfaktor auf den jeweiligen Ausdruck dienen. Indikatoren dafür stellen etwa die Verwendung von tradiertem, kulturell spezifischem Tonmaterial oder charakteristischen Instrumenten-Artefakten dar, wie sie im Kontext eines entsprechenden Bezugsrahmens zum Einsatz kommen kann, aber nicht muss. In weiterer Folge wäre zu klären, wie diese beiden Faktoren miteinander korrespondieren bzw. etwaige Zwischenstufen herauszuarbeiten, ist doch die Verwendung kulturell tradierter Elemente nicht immer an entsprechende Artefakte im Sinne von Instrumenten gebunden, auch der Einsatz typischer Instrumente – also Kommunikationsmittel – kann außerhalb des orhodoxen, tradierten Gebrauchs stattfinden, wie es gerade im Bereich der freien Improvisation keine Seltenheit darstellt. Ein weiterer wichtiger Aspekt, den es zu berücksichtigen gilt, ist die Korrespondik der vertretenen kulturellen Identitäten, also die Intensität der gegenseitigen Bezugnahme. So können typische Elemente bestimmter kultureller Bezugspunkte ohne Problem nebeneinander stehen, ohne sich mit den Impulsen des jeweiligen Gegenübers auseinanderzusetzen. Erst eine entsprechende Reaktion auf das zum Ausdruck gebrachte des jeweils Anderen ermöglicht es, von einem Austausch im Sinne einer funktionierenden Kommunikation, wie sie im Kontext dieser Arbeit von Relevanz ist, zu sprechen. Indikatoren dafür wären u.a. feststellbare Äußerungen, die auf eine wechselseitige Annäherung in der Konzeption der Improvisation schließen lassen. In weiterer Folge gilt das Interesse Anknüpfungspunkten, welche die Bedeutung der tradierten Formen in der Anwendung der musikalischen Methode der kollektiven

Improvisation kenntlich machen, also spezifische kulturelle Elemente der einzelnen Beteiligten zugunsten eines gemeinsamen Handlungsverständnisses im Kontext der freien Improvisation in den Hintergrund treten lassen. Hinweise darauf lassen sich u.a. durch Erläuterungen zum musikalischen Background der an interkulturellen Projekten beteiligten Musiker bzw. erkennbaren gemeinsamen Strategien innerhalb der Beteiligten erzielen, welche sich auf die Kenntnis und Anwendung der musikalischen Methode der Kollektiv-Improvisation zurückführen lassen, also die Akteure als auf subkultureller Ebene vorbelastet ausweist.

Im Rahmen einer vergleichenden Studie im westafrikanischen Ghana sollen die bisherigen Ergebnisse einer Ergänzung und gegenüberstellenden Evaluierung unterzogen werden. Die Wahl fiel u.a. deshalb auf Ghana, weil sich dort, nicht zuletzt aufgrund der relative stabilen politischen Situation, die das Land als Auffangbecken für Bürgerkriegsflüchtlinge aus den krisengeschüttelten Nachbarstaaten Togo und Elfenbeinküste oder dem vergleichsweise ärmlichen Burkina Faso prädestiniert, ein reiches Spektrum an westafrikanischen, musikalischen Formen herausgebildet hat. Da es in den letzten Jahren offenbar zu einem regen Austausch zwischen den Vertretern der verschiedenen Musiktraditionen gekommen ist, wird mittlerweile von einer *Neo-Traditional African Fusion Music* gesprochen, welche eine bis dahin unbekannte Zusammenführung unterschiedlicher Musikkulturen unter Beibehaltung traditioneller Instrumente und Formen mit sich brachte und sich dahingehend auch für den, im Rahmen dieser Arbeit behandelten, Themenkomplex der interkulturellen Kommunikation als interessant erweist.

Obwohl die Komplexität der für afrikanische Musik südlich der Sahara typischen, übereinander gelegten polyrhythmischen Formeln vom ausführenden Musiker in der Regel ein Höchstmaß an Unterordnung hinsichtlich des angestrebten Ensemble-Zusammenklangs erfordert, finden sich in neueren Formen der *Dansuom*- und *Nnwomkoro*-Musik – zeitgenössische Weiterentwicklungen musikalischer Traditionen der Asante – gerade in Bezug auf die perkussive Instrumentalbegleitung bedeutsame Prozesse interaktiven Agierens und individueller Entfaltung.

Über das Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit wurde Kontakt zu Prof. John Collins (Head of Department) und Prof. Kwabena Nketia von der University of Ghana in Legon, Accra, hergestellt. Nach einem Literaturstudium an der dortigen Bibliothek des Institus für Musikwissenschaft sollen unter Verwendung der methodischen Instrumente von Befragung und teilnehmender Beobachtung Kommunikationsprozesse im Rahmen musikalischer Aktivitäten analysiert werden, die Hinweise auf die zugrundeliegenden Ordnungsstrukturen liefern und auf eine mögliche Nähe zu den bereits ausführlich diskutierten Aspekten der kollektiven Improvisation hinweisen.

Die ersten zwei Wochen des Aufenthaltes dienen der gemeinsam mit Prof. Collins und Prof. Nketia an der University of Ghana in Legon durchgeführten Planung, Organisation und Vorbereitung der beabsichtigten Feldstudien vor Ort. In den folgenden zwei Wochen sollen, in dem in Accra gelegenen Art Center erste Anknüpfungspunkte zur Analyse ghanaischer Musik vertieft werden. Im Anschluss steht ein Aufenthalt an der Academy of African Arts and Music in Kokrobite auf dem Plan, wo sich auch zahlreiche Musiker aus anderen afrikanischen Ländern wie Togo, Elfenbeinküste, Mali oder Burkina Faso befinden und damit ein größtmögliches Spektrum an schwarzafrikanischen Musiktraditionen abdecken. Den landesspezifischen Eigenheiten wird im National Cultural Center in Kumasi Rechnung getragen, von wo aus eine abschließende Expedition zur, in Koforidua gelegenen Ansiedlung der, sich auf ihre Nachfahrenschaft zu versklavten Ghanaen berufenden, Bobo Shanti aus Jamaica, die in ihren charakteristischen, rituellen Trommelpraktiken die musikalischen Techniken ihrer Vorfahren zuück in deren alte Heimat brachten.[556]

[556] siehe dazu u.a.: ZIPS, Werner (Hrsg.): Rastafari. A universal philosophy in the third millennium; Kingston: Ian Randle 2006

6. DISKUSSION DER ERGEBNISSE

6.1 BEFUNDE ZU STUDIE 1: FELDFORSCHUNG IN GHANA ZU MÖGLICHEN ÖRTLICHEN BEZUGSPUNKTEN ZUR KOLLEKTIV-IMPROVISATION

University of Ghana / Legon, Accra

Erster Ansprechpartner ist Prof. John Collins, Vorstand des Instituts für Musikwissenschaft der University of Ghana in Legon, Accra. Der gebürtige Brite wuchs praktisch in Ghana auf, da bereits sein Vater eine Lehrtätigkeit an der Universität inne hatte. John Collins' Engangement als Studiobesitzer führte zu den ersten Aufnahmen des lokalen High Life-Stils und in den siebziger Jahren konnte er Erfahrung als Gitarrist in der Band des Nigerianers Fela Kuti sammeln. Prof. Kwabena Nketia, der wichtigste Forscher in Bezug auf die nationalen Musiktraditionen, konnte aufgrund gesundheitlicher Probleme nicht anwesend sein. Bereits das erste Gespräch Prof. John Collins stellt sich aber leider als etwas enttäuschend heraus. Aufgrund universitätseigener Probleme in Bezug auf die Überschreitung der Belastbarkeitsgrenze hinsichtlich der Studierendenzahl, kam es zu studentischen Ausschreitungen am Campus, der Lehrbetrieb ist reduziert, die Lage gespannt. Er stellt aber den Kontakt zu Nana Sarfo, dem Director of Performing Arts am Center for National Culture in Kumasi her, das er gleichzeitig als Basis für weitere Forschungen empfiehlt. Inhaltlich nennt er zwei wichtige Aspekte, die den Schwerpunkten der geplanten Forschung entsprechen. Zum einen die lebendigen Improvisationen der Kirchenmusik in den sog. Charismatic Churches, den hiesigen Baptistenkirchen, zum anderen einen Trend den er als Neo-Traditional African Fusion bezeichnet. Dabei werden unterschiedliche Instrumente und Lokalstilistiken aus unterschiedlichen Regionen Ghanas und anderen Teilen Afrikas miteinander kombiniert, was dem interkulturellen Aspekt des Forschungsinteresses entsprechen würde. Beim Literaturstudium wird der Verfasser das erste Mal mit den Gegebenheiten des ghanaischen Universitätsalltags konfrontiert, die aktuellsten Werke stammen zumeist aus den 1980er Jahren und sind für das Forschungsvorhaben nicht wirklich von Bedeutung.

Center for National Culture / Kumasi

Nach einer ersten Kontaktaufnahme mit Nana Sarfo, dem Leiter des Performing Arts-Bereiches sowie Gesprächen zur Planung des Forschungsverlaufes und genaueren Klärung inhaltlicher Fragestellungen erweist sich der Besuch der am Gelände untergebrachten Ashanti-Bibliothek als etwas enttäuschend heraus, das Angebot besteht aus allgemein gehaltenen Abhandlungen zur Kultur der Ashanti, wobei der Musik eine relativ geringe Rolle zugeordnet wird. Zunächst konnten im Rahmen von Gesprächen mit dem Musical Director des Instituts sowie zahlreichen Studenten und Musikern der ebenfalls am selben Gelände untergebrachten Musikergewerkschaft erste Fragen geklärt werden, insbesondere zur Rolle der Improvisation in der Musik der, in Kumasi stark vertretenen, sog. Charismatic Churches z.B. der Pentacost-Bewegung. Dabei kommt es nach dem eigentlichen Gottesdienst im Rahmen der Kollekte zu musikalischen Situationen, die am ehesten den informellen Jam-Sessions der Jazz-Szene entsprechen, eine meist aufeinander eingespielte Rhythmusgruppe improvisiert unter Verwendung westlicher, elektronisch verstärkter Instrumente wie E-Gitarre, Bass oder Keyboard zu den solistischen Beiträgen der spontan teilnehmenden Musiker, die meist Blasinstrumente wie Poasaune oder Trompete spielen. Improvisiert wird über spontan erfundene Melodien, wobei die Musiker in ihren Ausdrucksmöglichkeiten aber für gewöhnlich rhythmischen und harmonischen Reglementierungen unterliegen. Ziel ist es, durch ein möglichst ekstatisches und ausgelassenes Spiel die Kirchengänger zu entsprechend großzügigen Geldspenden zu animieren, wie auch in den Interviews mit den Vertretern der Kirchengemeinde erklärt wurde. Weiters konnten durch die Analyse der Probenarbeit eines größeren Ensembles am Gelände des Center for National Culture interessante Kombinationen von westlich orientierter und traditionell afrikanischer Musik festgestellt werden. Dabei kommt es zur Verwendung von, in der New Orleans-Marschmusik, die auch als Urform der Kollektiv-Improvisation im Jazz angesehen werden kann, prominent vertretenen Instrumenten wie Trompete oder Posaune und den traditionellen Formen afrikanischer Rhythmusinstrumente. Die Ergebnisse erinnern nicht zu unrecht mitunter an Projekte von Free Jazz-Musikern wie Albert Ayler oder Don Cherry, die sich selbst als von den Traditionen der New Orleans-Spielweise bezeichneten.[557] Weiters konnten

[557] siehe dazu u.a.: LITWEILER, John: Das Prinzip Freiheit. Jazz nach 1958; Schaftlach: Oreos 1988

interessante Studien über die Wechselwirkung von Musik und Tanz angestellt werden, die in den täglichen Performances und Proben der Performing Arts Ensembles praktiziert wurden. Dabei bleiben etwa die ersten zwei Takte einer musikalischen Linie mitunter stumm und werden nur durch die entprechenden Tanzschritte der Tänzer mitgezählt.

University of Cape Coast / Cape Coast

Am Musikwissenschaftsinstitut der UCC kommt es erstmals zu sinnvollen Literaturstudien, der Bestand der Bibliothek umfasst aktuellere Werke und auch Zeitschriftenbeiträge, Interviews mit verschiedenen Dozenten für zeitgemäße und traditionelle ghanaische Musik liefern interessanten Aufschluss über die Rolle der einzelnen Musiker in den traditionell und modern besetzten Ensembles und ihrer Funktion als Begleiter und Solisten. Dabei wird die Bedeutung von vorgefertigten Formeln, Patterns und die Beibehaltung der zugrundeliegenden Timeline betont, jedes geringfügige Abweichen der als Begleiter eingesetzten Musiker wird als Zeichen von Unfertigkeit aufgefasst. Im Stadtzentrum kommt es aber zu einer zufälligen Begegnung mit der, regelmäßig aufmarschierenden Marching Band der Stadt, die sich westlich geprägter Liedformen im New Orleans-Stil bedient, wobei im Verlauf der Solo-Improvisationen vor allem der Bläser – also Trompete, Posaune oder Saxophon – aber unvermutet heftige Ausbrüche aus diesen Strukturen zustande kommen, die von den an sich zur Begleitfunktion abgestellten Mitmusikern nicht unbeantwortet bleiben. Aus diesen Situationen entwickeln sich schwebende Dronen kollektiver Energie, die, wie bereits am Gelände des National Cultural Center von Kumasi, im Kontext der ungezwungeneren Situation in der marschierenden Kapelle aber noch stärker zu verblüffenden Änlichkeiten mit musikalischen Konzeptionen von ebenfalls im folkloristischen Liedgut und New Orleans-Traditionen verwurzelten Free Jazz-Musikern wie Albert Ayler, Roswell Rudd oder Don Cherry führen.

National Art Center / Accra

Im National Art Center von Accra kommt es im Rahmen einer 3-wöchigen Probenphase für ein Konzert in der französischen Botschaft der Hauptstadt zu einer ersten Experimentsituationen, in denen die Arbeitsweise der beteiligten Musiker untersucht

wird. Im Kontext einer teilnehmenden Beobachtung partizipiert der Verfasser an diesen Vorbereitungen und ist mit einem, den Voraussetzungen entsprechenden, Spiel am Sopransaxophon in die Situation eingebunden, um zu gegebener Zeit auch verstärkt eigene Impulse zu setzen und die darauf folgenden Reaktionen zu beobachten. Grundsätzlich handelt es sich um ein klassisches Beispiel der von Prof. Collins angesprochenen *Neo-Traditional African Fusion Music*. Traditionelle Perkussions-Instrumente aus Ghana werden mit dem Marimba, einem ursprünglich vermutlich aus Mali stammenden, zumindest jedenfalls nördlich von Ghana, in Burkina Faso stark verbreiteten, mittels hohler Kürbisse verstärkten Holz-Xylophon kombiniert. Interessanter Weise wird dieses Instrument in meisterlicher Beherrschung von einem, aus Togo stammenden Musiker bedient, der u.a. auch im Rahmen des südafrikanischen Musicals African Footprint regelmäßig in Europa unterwegs ist und etwa am Konservatorium in Amsterdam unterrichtet. In in dieser Besetzung werden die ersten rhythmisch-harmonischen Strukturen erarbeitet, wobei sich bald herausstellt, dass alle teilnehmenden Musiker bestens mit dem traditionellen Material von außerhalb der eigenen Kultur vertraut sind. Anhand einer Strukturanalyse können Kollektiv- und Solopassagen identifiziert werden, wie sie auch im Jazz üblich sind. Dabei machen die Musiker zwar Gebrauch von harmonischen Freiheiten, bleiben aber dem Rhythmus der zugrunde liegenden Timeline unbedingt treu. Die Melodiefolge des Marimba wird vom Saxophon antizipiert und rhythmisch variiert, es entstehen wechselweise Solo- und Begleitsituationen, jedoch immer im strukturell kontrollierten Bereich. Ein verstärktes Spiel mit Klangfarben außerhalb des harmonischen Rahmens wird überraschend positiv aufgenommen und spiegelt sich in entsprechenden Intensitätssteigerungen der restlichen Musiker wider, die allerdings ausschließlich im rhythmischen Bereich stattfinden. In dieser Besetzung werden Lokalstilistiken aus Ghana, Burkina Faso, Mali, Senegal und Togo interpretiert.

African Academy of Arts and Music / Kokrobite

Ausgehend von der Arbeit im Art Center in Accra finden im nahegelegenen Kokrobite weitere Untersuchungen zum Phänomen der Neo Traditional African Fusion Music statt. Die AAAM dient als Treffpunkt für Musiker aus verschiedenen Regionen Ghanas, dem

Senegal, Mali, Burkina Faso, der Elfenbeinküste oder Togo. Im Rahmen von Experimenten, die in ähnlicher Form wie im Art Center, durch die Einführung induzierter Impulse am Saxophon sowie mit Hilfe von einschlägigen Hörproben vorgenommen werden, wird die Reaktion der Musiker auf Beispiele und Praktiken der frei improvisierten Musik westlicher Prägung untersucht. Auch hier ist eine große Offenheit für den außerharmonischen Ausdruck festzustellen, die rhythmische Ebene bleibt aber, ebenso wie im Art Center von Accra, davon unangetastet. Auch hier zeigt sich, viele der Musiker eine ausgesprochen umfangreiche und präzise Beherrschung ihrer Instrumente aufweisen, die Ausbildung beginnt und jungen Jahren und richtet sich nach strengen Vorgaben der jeweiligen Tradition, was kaum Variationsmöglichkeiten zulässt. Der Gedanke oder das Bedürfnis, sich ungezwungen, frei, abstrakt und ohne Bezug auf vorhandenes traditionelles Material auszudrücken ist praktisch nicht vorhanden. Umso mehr beeindruckt die Kenntnis tradierten Materials der gesamten westafrikanischen Region.

Kundum-Festival

Das jährlich stattfindende Kundum-Festival in der Western Region des Landes bot eine ausgezeichnete Gelegenheit, die bereits untersuchten Ansätze der Neo-Traditional African Fusion weiter zu verfolgen. Auch hier kommt es zum Einsatz von traditionellen Rhythmus-Ensembles, die quasi abwechselnd mit Marching-Bands ähnlich strukturierten Bläser-Ensembles aufspielen, wobei sich aber in den jeweiligen Übergangsphasen interessante Zusammenklänge ergeben. Die beiden unterschiedlichen Stilistiken repräsentieren aber dezidiert unterschiedliche Aspekte der Erfahrungen der Region, wobei die Trommel-Ensembles natürlich den historischen Aspekt und die Marching-Bands den moderen Einfluss darstellen. Wie bereits erläuter, kommt es aber lediglich in den kurzen Übergangsmomenten zwischen den zwei Stilistiken zu Überschneidungen, die dann auch an die bereits in Kumasi beobachteten Mischformen von afrikanischen Rhytmusstrukturen und westlicher Marschmusik im Stil der New Orleans-Traditionen erinnern.

Bobo Shanti Camp / New Tafo, Koforidua

Die erhoffte Analyse der charakteristischen Nyabingi-Musik der Bobo Shanti-Community in New Tafo erwies sich aufgrund der, von äußerster Skepsis gegenüber Besuchern bestimmten Atmosphäre am Gelände als etwas schwierig. Nach einiger Zeit egab sich aber doch noch die Möglichkeit, am rituell-sakralen Gottesdienst im Holy Tabernacle – einem recht puristischen Holzbau am Gelände von der Größe eines Lagerhauses – teilzunehmen. Dieser kann sich über bis zu fünf Stunden ziehen, in denen die üblichen Beschwörungen im Rahmen der selbsterklärten *Spiritual Warfare* der Bobo Shanti gegen den westlichen Imperialismus stattfinden. Begleitet und verstärkt werden diese Tiraden jedoch vom rituellen Getrommel der Nyahbingi-Musiker, die sich der über die Diaspora Jamaica rückimportierten, westafrikanischen Perkussions-Muster bedienen. Wobei, wie beobachtet, in diesem speziellen Fall der Grad an Variationsmöglichkeiten für den Einzelnen, sowie das Kommunikationspotential der musikalischen Situation um einiges größer ist, als bei vergleichbaren, rein ghanaischen Settings. Wobei aber auch erwähnt werden muss, dass im Fall der besagten Beobachtungssituation lediglich zwei Musiker beteiligt waren – gegenüber den üblicher Weise recht großen Formationen andernorts –, die sich aus diesem Kontext heraus ein größeres Maß an individueller Freiheit herausnehmen konnten. Es zeigt sich also, dass, der Kollektiv-Improvisation vergleichbare Situationen in dem Spektrum der in Ghana abgedeckten, westafrikanischen Musik interessanter Weise lediglich dann entstehen, wenn diese mit Elemente der Disapora – konkret der Marschkapellen-Stilistik in der New Orleans-Tradition in Berührung kommt. In der Regel darf aber von der Geltung folgender Aussage ausgegangen werden, die wohl als konträr zum Anspruch der Kollektiv-Improvisation betrachtet werden kann.

> „In der Musik Afrikas wird künstlerischer Ausdruck dem Respekt vor formalen Beziehungen untergeordnet; Technik muss der Kommunikation den Vortritt lassen. Unter diesen Umständen wird die Ganzheit der Musik zu einer sozialen Kraft."[558]

[558] CHERNOFF, John M.: Rhythmen der Gemeinschaft; München: Trickster 1994 (S.148)

6.2. BEFUNDE ZU STUDIE 2: REFLEXIONSWISSEN RELEVANTER MUSIKER

6.2.1. Joe Fonda

Der US-amerikanische Bassist Joe Fonda zeichnet sich durch die Fähigkeit aus, sich in den unterschiedlichsten musikalischen Rahmenbedingungen zurechtzufinden. Neben seiner Tätigkeit als Sideman in Ensembles wie jenem des Saxophonisten Anthony Braxton verfolgt er eine Vielzahl eigener Projekte, die von der Bass und Gitarre umfassenden Kleinformation der seit mehr als zwanzig Jahren bestehenden Fonda/Stevens Group bis hin zum Kontrabass-Quartett reichen.

Ein interessanter Aspekt in Hinsicht auf frei improvisierende Musiker ist der Umstand, dass sich viele von ihnen in der Regel auch kompositorisch betätigen, wobei auch dieser Zugang in den meisten Fällen von dem spezifischen Hintergrund der Künstler geprägt ist. Joe Fonda ist einer jener Musiker, für die der improvisatorische Aspekt eindeutig im Mittelpunkt ihres künstlerischen Schaffens steht. Er schöpft auch im Rahmen seiner kompositorischen Arbeiten stark aus dem Reservoir der Improvisation, wie anhand der folgenden Feststellung deutlich wird:

> "For me, the composition comes after the improvisation. First comes your improvisational understanding and from there comes the composition. Even if you are actually composing – for me, even if I write things down and bring them back to the musical table – for me, all of that comes after having a relationship with improvisation. The writing doesn't come first, the writing comes second."[559]

Ähnlich wie Evan Parker, dessen Sichtweise zur Improvisation als Komposition in Echtzeit bereits im Eingang dieser Arbeit thematisiert wurde, stellt auch für Fonda der Vorgang der kollektiven Improvisation auf der Bühne einen Akt des spontanen Komponierens von Musik dar, was seiner Ansicht nach vor allem dann zum Ausdruck

[559] Die folgenden Interviewauszüge stammen, wenn nicht anders genannt, aus einem Interview des Verfassers mit Joe Fonda am 25.01.2007 im Porgy & Bess.

kommt, wenn der inhaltliche Zusammenhalt zwischen den einzelnen Passagen des Improvisationsprozesses gegeben ist:

> "When we're improvising we are actually composing right on the spot. If you have really good improvisers – like the group I work with now, Billy Bang and Barry Altschul – 95 percent of the music is totally improvised. One night a guy from a newspaper came up and told us that it sounded like a suite, because he heard themes and things that flowed from one thing to another. And that's what happens when you have really good improvisers."

In diesem Zusammenhang betont Fonda die Miteinbeziehung des gesamten musikalischen Verständnisses der einzelnen Musiker in die Improvisation, aus dessen Konglomerat sich spontan zusammengefügte kompositorische Elemente ergeben, die den so entstandenen Stücken eine inhaltliche Kohärenz verleihen können. Im Gegensatz zu der, u.a. von Derek Bailey und Vinko Globokar vertretenen Auffassung, die sich auf eine, frei von stilistischen und idiomatischen Referenzen zu entwickelnde, individuelle Musiksprache stützt und ebenfalls bereits ausführlich diskutiert wurde, nennt Fonda als Aspekte dieses musikalischen Verständnisses, neben Bestandteilen musikalischer Regelwerke, die von Bailey und Globokar ebenfalls ausgeschlossen werden, sehr wohl konkrete idiomatische Bezugspunkte:

> "You actually create the compositions, you bring all your musical understanding to the musical invironment. You bring your understanding of rhythm, of melody, of form, of funk groove, of latin grooves, of world music grooves – you bring all of this to the concert or to the moment that you are improvising. And you put that in the part, and you're mixing it up, and then you move from one thing to another and create spontaneous compositions."

Der Ansicht des Bassisten nach wirkt sich ein erweitertes Spektrum an idiomatischen, stilistischen Fähigkeiten sowie ein generell großes Reservoir an musikalischen Kenntnissen positiv auf die innovativen Prozesse im Rahmen der kollektiven Improvisation aus. Er betont dabei vor allem die Gefahr, sich durch die Ausschöpfung der Möglichkeiten des individuellen Vokabulars in der freien Improvisation immer

wieder in mehr oder weniger ähnlichen Situation wiederzufinden, den Aspekt der freien Entfaltung in der Improvisation durch die Grenzen der eigenen Ausdrucksfähigkeit zu beschränken:

> "I think it's wise for us all to learn as much as we can and bring that to the context of free improvisation. If you are dealing with completely improvised music it can happen that – especially if you don't have a very large vocabulary – after a certain amount of concerts you start up ending in the same zones, same areas."

In diesem Zusammenhang spricht sich Fonda auch für die Zweckmäßigkeit kompositorischer Fragmente als Ausgangspunkt für Improvisationen aus, die eine bestimmte Richtung vorgeben und die, von der Komplexität der jeweils zur Verfügung stehenden Informationen und technischen Möglichkeiten des Musikers bestimmten Ausdrucksmöglichkeiten erweitern. Diese persönlichen Einschränkungen sind für ihn auch in jener Phase des Spiels gültig, die er als *higher level of communication* bezeichnet und die den im Vorfeld zur empirischen Untersuchung herausgearbeiteten Aspekten der, aufgrund der Geschwindigkeit der Interaktionsabläufe größtenteils ohne aktive Beteiligung des Bewusstseins getroffenen Entscheidungen über Inhalt und Verlauf der Improvisation entsprechen:

> "So composed parts sometimes help to not fall into the same areas that you might if you are free improvising. Even if you are operating on a higher level, you still have only so much information and technique – everbody has it's vocabulary. […] So sometimes compositons might be vehicles to find places that you might not reach if you are playing totally free. Compostions can also get to the point where they start stiffling the creative process."

In Hinsicht auf den praktischen Ablauf des Improvisationsprozesses selbst äußert der Bassist eine ähnliche Einschätzung, wie sie vor allem im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der physiologischen Intelligenz, den, aus dem Bereich des Unterbewusstseins gespeisten Handlungs- und Reaktionsabläufen sowie im Bezug auf die Anwendung der freien Improvisation im Bereich der Musiktherapie ersichtlich geworden ist. Er vergleicht die Herangehensweise in der freien Improvisation

mit den meditativen Praktiken, wie sie etwa im Buddhismus ihre Anwendung finden und hebt den Aspekt des gegenseitigen Vertrauens hervor, der im musiktherapeutischen Kontext auch die Herstellung einer günstigen Kommunikationssituation zwischen Therapeut und Patient bewirkt:

> ”The thing that is really important for me in this process is that it doesn’t happen from the conscious mind. In my opinion there is truly a relationship between how the buddhists think about meditation and how improvisers approach the music. This form of creating music has to happen from the subconscious. Or how I put it – it’s above your own head. You actually let yourself go into a space where you can completely trust the other people around you and you allow the communication to happen on a subconscious level.”

Eine vergleichbare Perspektive wird auch von Christopher Dell eingenommen, der den von Fonda beschriebenen Zustand während des Spiels ebenfalls in die Nähe asiatischer Philosophie rückt und als zwingende Voraussetzung für die Herstellung und das Aufrechterhalten des musikalischen Flusses während der Improvisation bezeichnet:

> „Wir müssen Initiativen ergreifen, müssen wach sein, gleichzeitig können wir die Situation nicht vorherbestimmen, auch nicht fixieren, da sonst die Energie, die uns trägt, verloren geht. Das, was uns auf diese Weise trägt, beschreiben die Chinesen weder als Ich noch als Nicht-Ich, sondern als etwas, *das durch uns hindurch geht*. Dies ist die Zeit der Gelegenheit, ist der improvisatorische *flow*. Das improvisatorische Handeln löst das Individuum nicht auf, sondern führt es in einen Transformationszustand des Transindividuellen. Dieser Zustand ist turbulent und nicht mathematisch plan- oder erfassbar.“[560]

In weiterer Folge äußert Fonda die Vermutung, dass sich dieser Aspekt der Selbstlosigkeit während des Spiels aus einem afrikanisch geprägten Verständnis heraus entwickelt hat, das oftmals von der Funktionalisierung der Musik im Kontext spiritueller Rituale bestimmt ist und dementsprechend die Erzeugung eines Trance-artigen Effektes zur Absicht hat. Ein Zugang zur Musik, zu dem er im Kontext der westlichen Kultur keine Entsprechung feststellen kann:

---

[560] DELL, Christopher: Prinzip Improvisation; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002 (S.68)

> "In my sense it's coming out of the African tradition. The thing how African music was connencted to spiritual experiences – folks would go into trances, the drummers would get into these trances – and that stuff is definitely operating on a subconscious level. They are no longer even present. So, that kind of spirituality and that kind of understanding comes from the African continent. You mix that with the Eastern philosophy, the buddhist philosophy – but the musical thing, I think the Africans had a relationship with it that we didn't had in the West."

Anhand der nachfolgenden Ausführungen bestätigt Fonda die im Rahmen der Diskussion von Bezugspunkten zum Konzept der idealen Sprechsituation vermutete Synchronizität des Kommunikationsablaufs während der Improvisation, welche sich ebenfalls aus der, weniger vom aktiven Bewusstsein als von intuitiven, gefühlsmäßigen Formen der Teilnahme geprägten Aufmerksamkeitsmustern ergibt. Dabei bietet sich den Musikern mitunter noch nicht einmal die Möglichkeit, ihre Handlungen einer subjektiven Evaluierung zu unterziehen, wie er weiter betont:

> "You don't start to play and then listen to what he's doing literally. If you do do that it has to happen from a more unconscious way of being. Most of the time we are not even conscious of what we are doing, we get done and we say, wow, that was great. And that's when the music is happening on the highest level."

In einer weiteren Aussage zu dieser Thematik verwendet Fonda den bereits im Rahmen der vorhergehenden Auseinandersetzung eingeführten Flow-Begriff zur Beschreibung des Verlaufs einer Improvisation, und liefert mit der Betonung, dass am Ende letztlich nur ein bestimmtes Gefühl in Bezug auf den Ablauf der Musik, ohne konkrete Wahrnehmungen einzelner Passagen oder technischer Einzelheiten, übrigbleibt einen weiteren Hinweis auf die stark emotional geprägte Beteiligung der Musiker im Improvisationsprozess:

> "A lot of times you don't even remember how it happened or what happened, you just withdraw in the moment, allowing the flow to dictate what is going on. In some way it's actually hard to remember what has really happened. That's why we often really try to record the concerts and we listen back. You are really there and allow it just to happen on a

> subconscious level, your conscious mind can't quite remember what it was. You just have an overall feeling."

Unter Betonung der spezifischen Anforderungen dieser Kommunikationssituation, welche durch die synchron stattfindenden Interaktionsabläufe, die sich aufgrund ihrer raschen Abfolge dem aktiven Bewusststein entziehen, bestimmt ist, verweist der Bassist auf das Unvermögen vieler technisch versierter Musiker, sich diesem Fluss der Dinge zu überlassen und die Kontrolle über ihr Instrument und den Verlauf des Geschehens in einer, wie er es nennt, von Selbstlosigkeit bestimmten Ebene des Handelns hinter sich zu lassen:

> "And also, when you are doing things on that level the music is moving so fast that you can't use your conscious mind. I've been in situations where I was playing with musicians who didn't understand this principal. Not everybody does. There are great musicians who deal with form, you know – soloists and a rhythm section – a more traditional approach, a little older approach – and they are masters. But put them in a context where you say, okay, we are gonna just improvise – they can't do it. And you can feel – when you are in their presence – you can feel that they don't know how to find that level of operating, of selflessness."

In weiterer Folge liefert Fonda wichtige Aufschlüsse über den Aspekt der Kompatibilität dieser Methode der kollektiven Improvisation mit Musikern, die aus einem anderen, in der Regel stärker durch verbindliche Strukturen und Gesetzmäßigkeiten bestimmten Spektrum kommen, eine Frage, die nicht zuletzt im Rahmen der Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen für den Prozess der interkulturellen Kommunikation eine wichtige Rolle spielen dürfte. Das größte Hindernis stellt seiner Ansicht nach in diesem Zusammenhang die, von Intellekt und unvermeidlicher Beteiligung des Bewusstseins geprägte Antizipation und Analyse der Musik durch die, mit den Bedingungen der freien Improvisation nicht vertrauten, für gewöhnlich innerhalb relativ stark ausformulierter Ordnungsstrukturen agierenden Musikern dar. Daraus ergeben sich für Fonda auch die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale zwischen den, innerhalb der Regelstrukturen von Harmonie und Rhythmus stattfindenden Improvisationen und der im Rahmen dieser Arbeit im Mittelpunkt stehenden Kommunikationskonzeption, die, unter

Berücksichtigung der bisherigen Ergebnisse im Kontext der Kollektiv-Improvisation ihre Entsprechung findet:

> "They use their conscious mind, these are master musicians who listen to everything and hear everything and react to it from a more conscious perspective. But this music can't happen that way. So when you play with someone who doesn't know what it is, it doesn't work. You really have to play with musicians who have spent the time in this context, so everbody can get there together. It really doesn't work otherwise. And to elaborate it on your concept of communication – this is communication on a very high level."

Für Dell liegt gerade in der Fähigkeit und Bereitschaft, sich von vertrauten Handlungs- und Denkmustern wegzubewegen eine der wichtigsten Voraussetzungen für einen, im Rahmen dieses musikalischen Kontextes wünschenswerten Prozess der Entdeckung von Neuem, der innovativen Strukturierung des improvisatorischen Ablaufs, in der gebräuchliche und intellektuell generierte Schemen und Muster gerade eben hinderlich wären:

> „Indem die Ordnung in die tieferen Schichten des Körpers sinkt, ist sie zwar noch ein Anwesendes, welches das Neue mitprägt, räumt jedoch gleichzeitig auch den Weg für Neues frei. Im bewussten Vergessen liegt also die Möglichkeit auf Vergegenwärtigung, auf die Eröffnung, ganz im Moment zu sein. Ohne Vergessen wären wir im improvisatorischen Verlauf paralysiert, wären wir unfähig, uns auf Vergangenes und außer uns Liegendes zu beziehen und zugleich innovativ zu sein. In dieser Hinsicht stellt das Vergessen eine Grundbedingung des Improvisatorischen dar."[561]

Wie Dell weiter hervorhebt, stellen die Grundvoraussetzungen für eine funktionierende Umsetzung dieser, die kommunikativen Impulse der Gruppe vor die technischen Einzelleistungen der Beteiligten stellenden, Musizierhaltung die Bereitschaft zur Initiative, und die gemeinschaftliche Verhandlung von handlungsleitenden Strukturen dar, die in Verbindung mit dem Potenzial des Unerwarteten, der Überraschung, für einen erfolgreichen Verlauf der Improvisation sorgen:

---

[561] DELL 2002: 22

> „Das fraktale Chaos der Relationen ist offen für die Initiative. Im Ergeifen dieser Initiative begeben wir uns in den improvisatorischen *flow*. Das virtuos-improvisatorische Handeln ist somit innovativ sowie vital und sinnlich zugleich. Es kommt nicht ohne Konzepte und Regeln, Absprachen des Einverständnisses der Gemeinschaft aus. Aber es kann frei mit den Regeln umgehen und sie mit der Energie des Provisoriums, des Unerwarteten verknüpfen.“[562]

Angesprochen auf die, für den musikalischen Bereich im Rahmen der Untersuchung von Borgo und Goguen und in Bezug auf physisch geäußerte Gesten anhand der Analyse von Healey, Leach und Bryann-Kinns im vorderen Teil dieser Arbeit näher diskutierte Bedeutung von konkreten Signalen, sog. *cues*, als Steuerungselemente der Improvisation verweist Fonda ein weiteres Mal auf den von ihm beschriebenen, spezifischen Bewusstseinszustand während des Spiels, der einer derart gestalteten Kommunikation de facto im Wege steht. Er bezeichnet diesen Zustand als einen ganz speziellen Aufmerksamkeitsbereich – eine Zone – eine bestimmte Verfassung, die es für die Ausführung und Antizipation konkreter Gesten zu verlassen gilt:

> “It can happen the other way, like folks find different ways to cue each other, but that’s your conscious mind involved. And you have to come out of your subconscious to do that. If you gonna give somebody some kind of cue, you have to leave that zone you’re in. But if you don’t leave that zone and you are allowed to flow – for me, these are the most exiting moments in the music.”

In weiterer Konsequenz bezeichnet er auch sämtliche Techniken der Komposition, des Arrangements und der Orchestrierung als Elemente, die es erforderlich machen, diesen Fluss der unbewusst ausgeführten, musikalischen Kommunikation zu verlassen und betont damit erneut den zentralen Aspekt der musikalischen Ebene im Rahmen des Verständigungsprozesses während der Improvisation – abseits von potentiellen Mitteilungsmöglichkeiten physischer Natur in Form von Blickkontakt, Handzeichen, Positionierung etc.:

---

[562] DELL 2002: 69, ff.

> "It can only shift in that quick and develop in such interesting directions if you allow it to happen on a subconscious level. If you compose, orchestrate or arrange – you gotta break that flow. You might have to do that one time – but it's not the highest level of musical communication."

Wie anhand der nachfolgenden Äußerung deutlich wird, kommt es für Fonda im Rahmen dieser unbewusst ausgetragenen Verständigungsabläufe nicht zu linearen Kommunikationsmustern, wie sie im Fall des verbal geführten Dialogs, z.B. im Kontext der Interviewsituation, auf die er sich bezieht, gebräuchlich sind, sondern – seinen Ausführungen nach zu schließen – intuitiv bzw. aus dem Unterbewusstsein heraus artikulierten Ergänzungen zu den Impulsen der Mitspieler:

> "It's not like a call-and-response-thing, like question and answer. Some of this goes down but if it does go on, even that happens on a subconscious level where you are not literally listening to the question with your conscious mind. It's like you hear it and you might respond to it, but it still comes from a different place in the process. It's not like in this interview situation. You ask me this question and then my mind starts to think about it and recalls everthing that could be useful to answer this question. This process is different."

Seiner Ansicht nach verlangt auch die intellektuelle – oder bewusst ausgeführte – Evaluierung und Interpretation rein musikalischer Informationen ein Heraustreten aus dem von ihm beschriebenen Zustand besonderer Aufmerksamkeit, was demnach einem Verlassen des natürlichen Flusses der Musik gleichkommt. Er hebt im Gegensatz dazu einmal mehr die Synchronizität des Geschehens hervor, wenn er zur zeitlichen Verortung der Reaktion auf einen bestimmten Impuls die Formulierung *right at the moment* wählt. Fonda betont weiters erneut den Aspekt der Selbstlosigkeit – der, unter Berücksichtigung des Kontexts der bereits stattgefundenen Erwähnungen dieses Begriffes, wohl mit einer Absenz intellektueller Analysestrukturen gleichzusetzen ist – und bekräftigt diese Vermutung wenn er im Rahmen der Erläuterung des non-linearen Charakters der Kommunikation davon spricht, dass der Prozess des Denkens dabei ausgeklammert bleibt:

> "Like Billy plays something that goes into my ears but I don't literally think, okay, that's latin, so I play latin – as soon as you do that you're done. The music has already left you behind. You can't approach it from that way. You really have to be selfless. So, it's not linear in the sense of you ask a question, my mind says, that's what the question is, and then I answer it. It's more right at the moment. And at the very moment you don't have time to think. The process of thinking is taken out, you have to take the process of thinking out. And that doesn't happen with every musician, you have to spend your time, learning to understand that process."

Wobei er Musikern, die im Kontext eines regelmentierteren Rahmens agieren keineswegs ein außergewöhnlich hohes Maß an musikalischer Kommunikation abspricht, wie er anhand von Verweisen auf die Situation in den Gruppen von John Coltrane, Miles Davis und Charlie Parker deutlich macht. Den bedeutenden Unterschied zur, im Kontext der freien Kollektiv-Improvisation stattfindenden Kommunikation sieht Fonda im Fall der genannten Beispiele aber durch die bewusste Bezugnahme auf einen bestimmten musikalischen Rahmen gegeben:

> "It also doesn't mean that folks who get up on the bandstand an don't play totally improvised music don't have a very high level of communication, because they do. You can step back in time and listen to all this music, Coltranes late quartet, Miles and Charlie Parker – these folks had a very high level of communication. But it's happening in a more conscious framework. It's just the framework is different."

Angesichts der relativen Beständigkeit der im obigen Zitat angeführten Ensembles stellt sich die Frage nach der Bedeutung vertrauter Personalstrukturen im Prozess der kollektiven Improvisation bzw. durch welche Faktoren sich die Bedingungen in einer Situation, welche das erstmalige Aufeinandertreffen oder lediglich sporadisch gepflegte Begegnungen vorsieht, unterscheidet. Fonda verweist in diesem Zusammenhang auf die Verwendung von bestimmten *cues*, konkret auf eine Signaltafel-Technik, wie sie im Kontext von John Zorns Stück *Cobra* diskutiert wurde, die als unmittelbare kommunikative Elemente zur Strukturierung einer solchen Situation beitragen können, jedoch zwangsweise ein Verlassen jenes selbst- und intellektlosen Zustandes erfordern,

der Fonda zufolge für den natürlichen Fluss der Musik von ganz zentraler Bedeutung ist. Er spricht weiter von einem bestimmten Grad an Empathie im Rahmen der musikalischen Kommunkation, die völlig ohne Zuhilfenahme von *cues* auskommt, aber den Aspekt der Kontinuität hinsichtlich der personellen Strukturen erfordert:

> "You can have structures, from cue cards that say, go to section b or play staccato, all this kind of communication acroos the bandstand. Maybe that's important if you play with people you haven't played with in a long time. The longer you play with people in this context, then you need less of them. Because you start to develop a relationship, an understanding and a flow, where you don't need any type of conscious cues from each other. The music just finds it's own flow. It's a type of empathy you get from playing with people over and over again."

Im Gegensatz zu einem erstmaligen Zusammentreffen mit Musikern, dem Fonda durchwegs eine stimulierende Wirkung zuerkennt, entwickelt sich das von ihm angesprochene Empathievermögen lediglich aufgrund einer kontinuierlichen musikalischen Kommunikation mit ein und denselben Partnern, sowie der daraus resultierenden Erfahrungen in Hinsicht auf die Gewohnheiten und Reaktionen der beteiligten Akteure. Bedingungen, die Fonda im Rahmen seines langjährig bestehenden Trios mit Billy Bang und Barry Altschul verwirklicht sieht. Er liefert in diesem Zusammenhang auch einen weiteren Hinweis auf die relativ untergeordnete Relevanz von physischen Faktoren im Prozess der Improvisation, wie etwa jenem des Blickkontakts, auf den er sich hier konkret bezieht und betont damit zum wiederholten Male die Bedeutung der musikalischen Verständigung als Kommunikationsebene:

> "Sometimes it's really nice to have someone brandnew, because it's really fresh. That can be a very exiting process also, but empathy comes from the communication and the ability to just know how the flow with each other comes from just playing together enough, experience with each other. Like with me, Billy and Barry, there are many times when we don't even have to look at each other, peoples eyes aren't even open. Billy doesn't have to yell to me like, swing! When it's time for me to swing I just start swinging and it will be right where it is suppossed to be. That's the highest level of communication."

In Anbetracht der bisherigen Äußerungen stellt sich unweigerlich die Frage, in welcher Weise in diesem Kontext Herangehensweisen von Musikern wie Derek Bailey zu bewerten sind, der das Ideal der freien Improvisation etwa nur im Rahmen der erstmaligen Begegnung der beteiligten Akteure verwirklicht sieht und bereits einem zweiten Aufeinandertreffen den störenden Einfluss von bestimmten Erwartungen und Voreinstellungen in Bezug auf den Ausdruck des jeweils anderen attestiert. Eine höchst radikale Sichtweise, die Joe Fonda mit dem Verweis auf die, von personellen Veränderungen relativ unbeeinflusst bleibende, ebenfalls von Bailey eingeforderte, individuelle musikalische Ausdrucksfähigkeit in Form eines persönlichen Vokabulars kommentiert wird, innerhalb dessen Grenzen, wie von Fonda bereits erwähnt, sich ohne weitere Impulse – wie sie etwa durch kompositorische Fragmente erzielt werden können – die gestalterischen Möglichkeiten des Musikers erschöpfen:

> „Even Derek Bailey, he still had his vocabulary, he couldn't make something completely different every night. He still sounded like Derek Bailey. I always sound like Joe Fonda, no matter what the context is. It's just how it might flow on that evening or how it might mix with something else."

Wie ersichtlich wird, gesteht Fonda letztlich sehr wohl einen bestimmten Einfluss der Durchwirkung von konkreten, individuellen Ansätzen oder Impulsen in Bezug auf die jeweils eigenen Artikulationsmuster ein, sieht aber den eigentlichen Verdienst eines Derek Bailey in der bewussten Implikation – und aufgrund der von ihm bevorzugten, flüchtigen Personalstrukturen geradezu herausgeforderten Möglichkeit des Scheiterns. Das damit einhergehende Eingeständnis und Zulassen der eigenen Verletzlichkeit stellt für Fonda einen ganz zentralen Aspekt in Bezug auf die musikalische Methode der kollektiven Improvisation dar und verlangt für ihn nach einem gesteigerten Vertauen in die eigenen Fähigkeiten zur Bewältigung dieser Situation. Elemente, die sich in ähnlicher Form auch im Kontext der musiktherapeutischen Anwendung widerspielgeln:

> "What they were doing was just always staying open to that possibilitiy, and that's healthy for humanity, it's healthy for the music. Being that vulnerable – that's one of the great things that the improvisation brings in my opinion. It creates vulnerability. You have to be willing to get up there

> and say, okay, I am not doing it the way I did yesterday. And take the chance of maybe falling flat on your face. You are willing to take the chance and say, I don't know what is going to happen. And that can be very enerving for people, it takes time to learn to trust."

In der Folge geht Fonda näher auf den Aspekt des Vertrauens bzw. der Fähigkeit, sich fallen zu lassen ein, der auch im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Begriff der von Musikern wie Leo Smith oder Cornelius Cardew definierten Haltung in dieser Arbeit bereits thematisiert wurde. Ein Faktor, der sehr viel mit der Organisation der einzelnen Artikulationen im Kontext einer, den Voraussetzungen der idealen Sprechsituation nahe kommenden, symmetrischen Kommunikationssituation zu tun hat, wie sie sich im Feld der freien Kollektiv-Improvisation findet. Dementsprechend stellt der Bassist den Erforderlichkeiten dieses Ansatzes die, eindeutige Orientierungshilfen aber auch Einschränkungen geltend machende, traditionelle, auf bestimmten harmonischen und rhythmischen Funktionen beruhende Rollenverteilung der einzelnen Instrumente gegenüber, wie sie sich im Rahmen der Entwicklung des Jazz bis in die späten fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts herausgebildet und etabliert hat:

> "Trust is a huge factor, if you don't have it you can't do it. If you don't have trust, you better stick to playing something were everybody has their role and you can just do your job – if you are a drummer and you are suppossed to play time, do it, make a groove, get your money and go home. If you are a saxophone-player and you just want to take nice solos, do it, be proffessional about it – but you won't need trust to do that. I mean, the music won't have that warm, wonderful feeling, but you can still get away with making something happen."

Im Gegensatz dazu sieht Fonda in der spezifischen Kommunikationsstruktur der kollektiven Improvisation eben jene Forderungen verwirklicht, die von Habermas im Rahmen der idealen Sprechsituation aufgestellt werden und die den Musikern aufgrund des ständig präsenten Unsicherheitsfaktors ein gesondertes Maß an Vertrauen, sowohl in die eigenen Fähigkeiten als auch in Bezug auf ihre jeweiligen musikalischen Partner abverlangen. Von zentraler Bedeutung sind dabei für ihn die wechselweise stattfindenden Impulsgebungen, welche er in dem Konsens über gleichberechtigte Artikulationsmöglichkeiten begründet sieht, der erneut an das Konzept der Haltung bzw.

Einstellung frei improvisierender Musiker erinnert, wie sie im Vorfeld zur empirischern Untersuchung bereits Erwähnung gefunden hat:

> "It's completely democratic and the leadership role will shift. Everybody comes with equal opportunity, equal empowerment, equal rights to make moves and we all flow within that. So, I might do something and the guys just automatically go with me. Somebody else could make a move and I just slide right in. And then we're off on another tensure. So if you allow yourself to be in this democratic space, and this is what this man [Habermas] is thinking – it's very close to this approach of music."

Den Ursprung dieser Emanzipationsbestrebungen sieht Fonda in den, vor allem von der Schwarzen Bevölkerungsgruppe in den USA artikulierten, sozialen und politischen Forderungen ausgelösten, musikalischen Entwicklungen sowie den Errungenschaften der indeterminierten Musik eines Stockhausen oder Cage, was sich mit den im Vorfeld herausgearbeiteten Vermutungen deckt und einen relativ konkreten historischen Ursprung für die musikalische Methode kollektiver Improvisation im westlichen Kontext festhalten lässt:

> "In the Sixties they were discovering another way to find the music. That's were it started. The guys in the Sixities were beginning to move in that area, and then it evolved. What was happening in the Sixties, they also had a lot of political and social commentations in relation to what was going with African-American people and what was going on in America politically. But that shifted into more spiritual approaches, I think they started to making it's perspectives wider. But this thing started in the Sixites. Maybe even slightly before, composers like John Cage, Stockhausen – they were also thinking about those principals. You can hear it."

Fonda hebt in der Folge unter Verweis auf Picasso die spartenübergreifende Anwendung dieser Methode im Bereich der Kunst hervor. In diesem Zusammehang könnte auch auf Pollock oder Turner verwiesen werden, die sich ebenfalls der Unmittelbarkeit dieses Ansatzes bedienten. An dieser Stelle erscheint es angebracht, auf Joe Fondas Aktivität in einem äußert bunt gemischten Ensemble hinzuweisen, das sich neben einigen Musikerkollegen aus einem Maler, einem Bildhauer, einem Schauspieler und einem Koch

zusammensetzt, die in diesem Kontext ihre jeweiligen improvisatorischen Fähigkeiten zusammenführen:

> "And different people evolved it in different ways. Even painters like Picasso – everybody was grabbing this new sort of approach of just letting it come out in another way. And then it went into different areas."

Eine Thematik, die sehr passend zum letzten Fragenkomplex des mit Joe Fonda geführten Interviews überleitet, dem Aspekt der Ausweitung des geschilderten interdisziplinären Ansatzes auf die Ebene der interkulturellen Kommunikation. Er weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Praxis der interkulturellen Kommunikation auf musikalischer Ebene de facto erst seit etwa drei Jahrzehnten existiert und im Prinzip direkt aus den weiter oben erläuterten Entwicklungen der 1960er Jahre hervorgegangen sei. Fonda bezieht sich in seinen Ausführungen vor allem auf seine Erfahrungen aus der Zusammenarbeit mit der chinesischen Musikerin Xu Fengxia, die ein traditionelles, Harfen-ähnliches Instrument bedient und über keinerlei traditionelle Jazz-Kenntnisse, aber entsprechende Erfahrungen in Bezug auf die Methode der freien Improvisation verfügt, u.a auch durch ihre Zusammenarbeit mit dem Pianisten Giselher Smekal:

> "There is a lot of cross-cultural stuff happening. Because this new context has appeared in the last thirty years. I play with a woman from China, Xu Fengxia, for example. There is no way I can get together with her playing traditional Chinese music, I don't know anything about that. And she is not gonna play *Scrapple from the Apple* with me, that Charlie Parker song. I can play *Scrapple from the Apple*, but she can't do that. But due the fact this improvised context is democratic and because it comes from a wider cosmo-perspective it allows for integration of different musical context."

Demzufolge würde die demokratische Basissituation der kollektiven Improvisation, welche im Sinne einer von Bailey oder Globokar geprägten Auffassung innerhalb eines musikalischen Rahmens angesiedelt ist, der sich über eingeschränkte, einem spezifischen kulturellen Kontext zuzuordnende Ausdrucks- und Artikulationsmuster hinwegsetzt und damit die Miteinbeziehung unterschiedlicher Ansätze und Konzepte begünstigt, ein relativ unkompliziertes Aufeinandertreffen und Austauschen musikalischer Äußerungen zulassen, wie es im Kontext der zugrundeliegenden Hypothese dieser Arbeit formuliert

wurde. Fonda zufolge muss als Bedingung für das tatsächliche Zustandekommen eines musikalischen Austauschprozesses, der als den Voraussetzungen interkultureller Kommunikation entsprechend angesehen werden könnte, ein bestimmtes Maß an Auseinandersetzung mit den, von den beteiligten Akteuren verwendeten Klangstrukturen eingeräumt werden, die in der Bereitschaft, sich zumindest teilweise aus der Ästhetik, den Strukturen und Gewohnheiten der jeweils eigenen Musikkonzeption zu lösen seine Fortsetzung findet. Seiner Ansicht nach stellt die Entwicklung eines solchen Rahmenmodells, das ihm eine musikalische Kommunikation mit Musikern aus völlig anderen Kulturkreisen ermöglicht, zu einer der bedeutendsten Errungenschaften der in den Entwicklungen der 1960er Jahre begründeten Methode der kollektiven Improvisation:

> "She comes from China, but we can improvise together. I understand her, I understand the sounds she is mixing, she understands the sounds I'm using and we can mix the music in that context really well. Which couldn't happen if we would try to stay in our tradition of music. So, this is probably one of the great off-shoots - there's many – but this is a good off-shoot of what started in the Sixties. Because now I can play with somebody from anywhere in the world."

Allerdings darf dabei nicht unerwähnt bleiben, dass in einer von Fonda als funktionierende musikalische Kommunkation beschriebenen Situation, wie sie sich im Fall des Duos Fonda/Fengxia darstellt, im Sinne einer möglichst frei von Missverständnissen und Unsicherheiten ganz explizit zu einer Zurücknahme der jeweiligen kulturell bedingten Referenzen kommen muss. Der Aspekt des sich aufeinander Einlassens stellt per se bereits eine von Kompromissen geprägte Ausdrucksweise dar, in der das oberste Gebot der Wille zur allgemeinen Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit der Aussage sein muss. Für Fonda stellt aber vor allem eine bestimmte mentale Prädisposition die wichtigste Gemeinsamkeit im interkulturell ausgetragenen, musikalischen Kommunikationsprozess dar, die sich wieder mit der Formulierung einer spezifischen Haltung oder Einstellung deckt, auf die bereits mehrmals verwiesen wurde, sowie Parallelen zum Aspekt der Beteiligung des

Unterbewusstseins am Spielprozess aufweist, die sowohl bei Fonda eine zentrale Bedeutung einnimmt als auch im Vorfeld ausführlich dargestellt wurde:

> ”That doesn’t mean that I can go to Japan and play with someone who is just a total traditional player. They also have to take their time to check out what it is, making music without paper in front of you and to find out what the process is of going inside yourself. Cause the process is like meditating. You sit down, go inside – and then you go outside. So, if you don’t know that process, then you can’t do it. But that is really what it’s like for me.”

Fonda sieht allein in der von ihm beschriebenen Fähigkeit des Individuums, sich die Funktionsweise dieser Art von musikalischer Kommunikation zu eigen zu machen, die wichtigste Voraussetzung für eine gemeinsame musikalische Verständigungsebene – ungeachtet der jeweiligen Elemente kultureller Bezugspunkte, die der Musiker in den Kontext der kollektiven Improvisation mit einbringt. Von ganz zentraler Bedeutung ist dabei ihm zufolge die Auseinandersetzung mit den jeweiligen Ordnungskriterien, persönlicher oder kulturell bedingter Natur, die dem Ausdruck des musikalischen Partners zugrundeliegen. Ausgehend davon ließe sich die Improvisation, wie sie im frei strukturierten Kontext ihre Anwendung findet, nach Ansicht von Fonda durchwegs als Rahmenmodell für interdisziplinäre und interkulturelle Kommunikation bezeichnen:

> “Other musicians – from wherever they are – Japanese Kodo musicians or Viennese violinist playing in the Philharmonic – if they understand that principle we can make some music together. That is a phenomenon of people exploring this process. But you have to take the time listening to people creating music and what they use, what their rules are, how they organize things – you have develop some kind of relationship with the process of dealing with music that isn’t organized on a piece of paper. If we understand improvisation, we can break down artistic and cultural boundaries.”

Aus der Auseinandersetzung mit möglichst vielen unterschiedlichen musikalischen Konzepten erhöht sich ihm zufolge auch der Freiheitsgrad des jeweiligen Musikers – was sowohl idiomatische wie auch kulturell tradierte Bezugspunkte inkludiert und damit ganz im Gegensatz zu jenen Überlegungen von Bailey und Globokar steht, die bereits

mehrmals dargelegt wurden und stärker auf einer bestimmten Klang-Konzeption als konkreten musikalischen Mustern und Formen basieren:

> "The more information you bring into the musical environment, like the more you know about Kodo music, Polkas Swing and Latin, the more you know about Viennese waltz or whatever, gives you more freedom than if you just approach it from one corner of possibilities – maybe just a sound-concept. That's nice with folks who deal with textures, textural consciousness and thinking about things in terms of sound. That is one possibilitiy, but the more you know, the more you bring in – the more free you become."

6.2.2 Alexander von Schlippenbach – Globe Unity Orchestra

> "If you think of the origins of Globe Unity, I think, go back to 1966 or 1965. I wasn't in it from the very beginning so I don't know the very early stories but this is a very visionary project. I mean, that was European before the EEC existed, for example. He really did his best to make a real international group and beyond nationalisms and all of these things. That was a very visionary thing."[563]

1966 wurde der deutsche Pianist Alexander von Schlippenbach mit der Aufführung eines Werkes für zwei Streichquartette und Solisten im Rahmen der Berliner Jazztage beauftragt. Da ihm dieses Angebot nicht sonderlich sinnvoll erschien, regte er eine Konzeption für ein großes Improvisations-Orchester an, die letztlich im 14-köpfigen Globe Unity Orchestra mündete.[564] Mit der Besetzungsliste der Formation wurden europäische, später auch internationale, Grenzen überschritten, das Orchester gilt als Paradebeispiel grenzübergreifend improvisierender Musiker im Bereich Free Jazz und Improvisierte Musik.

Diese revolutionär erscheinende Vision eines auf interkultureller Ebene agierenden Musiker-Kollektivs relativiert sich aber in Bezug auf folgende Erklärung Alexander von Schlippenbachs, in der er vor allem musikalische Gesichtspunkte als Kriterien für die Zusammenstellung seines Großorchesters anführt:

> „Ich würde das Ganze doch sehr viel mehr von der musikalischen Seite her sehen. Wenn man sich die Geschichte dieses Orchesters anschaut, dann ist das eben zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt entstanden, wo sich hier in Europa musikgeschichtliche Entwicklungen, im Jazz wohlgemerkt, abgespielt hatten, die in der europäischen Klassik zu Anfang des Jahrhunderts stattfanden."[565]

---

[563] Evan Parker im Interview mit Philippe Renaud and Patrick Gentet am 1. Mai 1994, abgedruckt in der Novemberausgabe von ImproJazz, einer französischen Fachzeitschrift für improvisierte Musik. http://efi.group.shef.ac.uk/fulltext/mparkint.html (14. 06. 2006, 16:27)

[564] NOGLIK, Bernd: Jazz-Werkstatt International; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983 (S.108)

[565] Diese und folgende Äußerungen von Alexander von Schlippenbach stammen, wenn nicht anders erwähnt, aus einem Interview, das der Verfasser am 13. Dezember 2006 im Porgy & Bess führte.

Diese, von ihm angesprochenen Entwicklungen, welche sich seiner Ansicht nach vor allem aus der Jazz-Tradition ableiteten aber auch auf Phänomene der Neuen Musik Bezug nahmen, erläutert Schlippenbach folgendermaßen:

> „Ein Aufbruch, ein Verlassen traditioneller Formen und der Versuch, neue Formgebungen zu finden und auch einen neuen Klang, der zum Teil auch von der Neuen E-Musik her inspiriert war. Und aber ganz und gar eigentlich von Jazz-Improvisatoren in Bewegung gesetzt wurde. Es kam ja eigentlich aus Amerika, von Leuten wie Ornette Coleman und Cecil Taylor, und es gab vorher schon einige Vorläufer, Lennie Tristano hat schon mal solche ähnlichen Sachen gemacht. Das war eine Sache, die im Jazz aus musikgeschichtlicher Notwendigkeit heraus entstanden ist."

Agesichts des gewählten Projektnamens und der multikulturellen Konstellation des Orchesters wird zwangsläufig die Frage aufgeworfen, welche Intentionen der Gründung des Klangkörpers vorangingen. So kann einerseits von einem Netzwerk innerhalb der Teilnehmer aus den europäischen Ländern ausgegangen werden, die ihren Platz im Orchester fanden und andererseits die Vermutung nach einem Austausch, einer Vereinigung mit außereuropäischen Musikern – also etwa jenen der aus europäischer Sicht übergroß erscheinenden Kollegenschaft aus den Vereinigten Staaten – angestellt werden. Zu dieser Frage äußert sich der Pianist, Komponist und Orchesterleiter folgendermaßen:

> „Wir hatten in Europa Verbindungen zu verschiedenen Musikern, erst mal nur in Holland, in England, in Belgien und in Deutschland, es gab auch noch Skandinavien. Das hat sich also erst mal alles intereuropäisch abgespielt. Wir waren uns auch sehr der Möglichkeit bewusst, jetzt mal unabhängig von den Amerikanern hier eine neue, eigene Musik zu machen. Insofern ist es erstmal also gar nicht so sehr interkulturell beeinflusst zu sehen, es gab später natürlich auch Musiker aus Amerika, die bei uns gespielt haben."

Im Folgenden attestiert Schlippenbach dem vorerst inner-europäischen Austausch improvisierender Musiker weniger einen interkulturellen als vielmehr einen intra-

kulturellen Charakter, den er von der Idee einer quasi-pan-europäischen Musizierhaltung und dem, von allen beteiligten Musikern geteilten Jazz-Verständnis ableitet.

> „Es gibt schon eine europäische Musik, die sich von der indischen und von der balinesischen unterscheidet, nicht, und auch eine ganz andere Musikgeschichte hat. Ich glaube, dass wir auch sehr viel mehr darin verwurzelt sind, von unserer ganzen Erziehung, von unserem ganzen Umfeld her, aber eben durch die Beschäftigung mit Jazz, wo ja improvisiert wird, und wo auch eine ganz bestimmte Spielhaltung dahinter steht. Das ist nämlich auch sehr wichtig, das da also versucht wird, nach vorne zu spielen und dass es vielleicht auch so eine Art Steigerung der rhythmischen Intensitäten gibt, etwas wie *swingen* beinahe, vielleicht in anderer Form."

Wie anhand des nachfolgenden Zitats ersichtlich wird, kommt Schlippenbach trotz aller Betonung auf das spezifisch europäische Element, welches in den frühen Tagen des Globe Unity Orchestras zum Ausdruck gebracht wurde, immer wieder auf den – in den historischen Zeugnissen der Musiker in den Vereinigten Staaten zu verortenden – Jazz-Impuls zu sprechen, der auch für die Musiker aus Europa eine ganz entscheidende Rolle bei der Konstituierung ihrer eigenen musikalischen Identität gespielt haben dürfte:

> „Aber es ist glaub' ich sehr, sehr stark der Jazz-Impuls, den darf man dabei überhaupt nicht vergessen. Und der kommt natürlich aus Amerika erstmal, weil dort der Jazz entstanden ist, ist aber hier in Europa natürlich sehr stark von den Musikern aufgegriffen worden, und dann hat es in den sechziger Jahren eben diese Entwicklung gegeben, dass hier plötzlich etwas ganz eigenständiges, Neues entstanden ist, unter dem Oberbegriff Free Jazz, und später auch Improvisierte Musik."

Diese Ausführungen bestätigen die Annahme eines im Kontext des Jazz, Free Jazz und in der Improvisierten Musik entwickelten Gestus, einer bestimmten, charakteristischen Spielauffassung und Vorgehensweise, die von allen Ausführenden mehr oder weniger geteilt wird und einen relativ problemlosen Kulturkontakt innerhalb dieser spezifischen, subkulturellen Gruppe ermöglicht. Die Integration von musikalischen Bestandteilen von außerhalb dieser spezifischen, von bestimmten, vom Jazz, Free Jazz und den in Europa

entwickelten Formen freier Improvisation bewertet Schlippenbach, zumindest im Kontext des Globe Unity Orchestra, aber als problematisch.

> „Es kann jetzt zum Beispiel auch jemand aus Japan mitspielen, wenn er Jazz-Musiker ist und im Endeffekt auf etwas Ähnliches wie wir hinaus will. Wenn natürlich jetzt zum Beispiel wir da einen Riesen-Free Jazz spielen und der ein japanisches Volksmotiv, irgendeine alte japanische Musik dazu spielt dann ist das wahrscheinlich eher so was Surrealistisches, aber das geht wahrscheinlich nicht zusammen. Es gibt vielleicht Improvisations-Ensembles, die da ganz anders an die Sache herangehen und die überhaupt nichts mit Jazz zu tun haben. Das kann sein."

Für sein eigenes Ensemble attestiert Schlippenbach jedoch eine eindeutige Jazz-Charakteristik, die sich u.a. auch in der zugrundeliegenden Ästhetik und Geisteshaltung der mitwirkenden Musiker äußert, wobei in Hinsicht auf die formale Gestaltung sehr wohl und bewusst Elemente von außerhalb dieses Erfahrungsbereiches herangezogen werden. Grundsätzlich verfügen die an Globe Unity beteiligten Musiker jedoch über eine geteilte musikalische Herangehensweise, ungeachtet ihrer jeweiligen Nationalität und kulturellen Identität.

> „Globe Unity ist ein Free Jazz-Orchester, das sind Jazz-Musiker, die da spielen. Es gibt welche, die vielleicht etwas mehr zur so genannten E-Musik hin tendieren, aber es sind Jazz-Musiker, es sind alles eigentlich Jazz-Musiker. Die Formen sind zum Teil vielleicht neu im Vergleich zum Free Jazz der Sechziger, aber der Impuls kommt von Jazz her, auch die Spielhaltung der Musiker."

Die vermutete Leichtigkeit, mit der sich aufgrund der ohnehin notwendigen Sensibilität in Bezug auf die stark individuell-charakteristisch ausgeprägten Spielauffassungen der Musiker im Bereich der freien Improvisation auch völlig neue, unbekannte musikalische Elemente in den Gesamtkontext integrieren lassen, wird damit, zumindest in diesem speziellen Fall, eindeutig relativiert. Im Gegenteil, für Alexander von Schlippenbach stellt nicht zuletzt eine personelle Konstante, sein Trio mit Evan Parker und Paul Lovens

besteht in dieser Besetzung seit 40 Jahren, einen wichtigen Aspekt für die Erarbeitung und Umsetzung eines größtmöglichen Improvisationspotentials dar.

> „Man muss immer mit Unerwartetem rechnen, das Unerwartete ist dann auch oft wirklich der Impuls zu etwas Neuem. Aber wenn man länger zusammenspielt, dann hat man natürlich auch gewisse Dinge die man kennt, und die man dann variiert und weiterbringt, auf die man aufbauen kann. Das ist auch sehr wichtig. Das ist dann eine Weiterarbeit mit improvisiertem Material."

Er widerspricht mit dieser Aussage der von dem englischen Gitarristen Derek Bailey formulierten Theorie improvisierter Musik, die besagt, dass sich bereits nach dem ersten improvisatorischen Aufeinandertreffen von zwei Musikern bestimmte Erwartungshaltungen, Routinen und Muster herausbilden, die der totalen Spontaneität, und damit der totalen Improvisation, zuwider laufen.[566]

> „Zu der Auffassung bin ich ganz im Gegensatz, weil ich das für einen rein theoretischen Ansatz halte und für eine rein theoretische Überlegung, die letztenendes für einen Musiker völlig irrelevant ist. Denn Derek Bailey sagt, es wäre nur dann improvisatorisch legitim, wenn also praktisch zwei Leute zusammenkommen, die noch nie miteinander gespielt haben, weil dann da absolut das Unerwartete passiert, nicht. Das ist eine theoretische Überlegung, die aber nichts mit unserem Leben als Musiker zu tun hat, denn wir wollen ja mit unserer Musik überzeugen, wir wollen auch, dass das Publikum kommt."

In weiterer Folge kommt Schlippenbach auf das Selbstverständnis seines Trio-Ensembles mit dem, im Rahmen dieses Abschnitts ebenfalls noch zu Wort kommenden, britischen Saxophonisten Evan Parker und dem aus den Niederlanden stammenden Schlagzeuger Paul Lovens zu sprechen und macht damit seinen ganz und gar von Bailey abweichenden Standpunkt deutlich:

[566] BAILEY, Derek: Improvisation. Its Nature And Practice In Music; London: Da Capo Press 1993

> „Wenn wir gerne zusammen spielen und merken, dass da plötzlich etwas entsteht, dann wollen wir das natürlich weiterführen. Das ist ja auch ein Teil der Arbeit in einer Gruppe. Denn sonst könnte es überhaupt keine Gruppen geben, sonst gäbe es eben nur ad hoc-Begegnungen, ein zwangloses Beisammensein und unverbindliches voneinander geben, weil man immer sagen kann, wenn wir Glück haben funktioniert es, wenn nicht, ist das auch egal. So arbeiten wir aber gar nicht."

Diese Erläuterungen führen zu der Annahme, dass die vermuteten, unkomplizierten musikalischen Aufeinandertreffen und Bezugsrahmen im Sinne einer idealen Sprechsituation von Habermas im Kontext der kollektiven Improvisation sich nicht ganz so unproblematisch darstellen wie angenommen. Im Fall des angesprochenen Trios Schlippenbach-Parker-Evans muss in Anbetracht einer vier Jahrzehnte währenden, gemeimsamen Spielpraxis zwangsläufig von der Existenz bestimmter Erwartungshaltungen ausgegangen werden, welche sowohl die Konstruierung bestimmter Strukturen im Improvisationsverlauf erleichtern, als auch den völlig offenen, spontan empfundenen Ausdruck dahin gehend verändern kann, dass die vermuteten Reaktionen der Mitspieler bereits als Wechselspiel und Ergänzung auf die eigenen musikalischen Artikulationen mit eingerechnet werden. Weiteren Aufschluss über seine Arbeit mit dem Globe Unity Orchestra liefern die folgenden Äußerungen von Hermann Bühler, der in Zusammenhang mit der Herangehensweise Schlippenbachs in diesem Kontext ebenfalls das Kalkül des gemeinsame Bedeutungszusammenhänge generiernden Jazz-Aspektes der beteiligten Akteure als zentrales Steuerungselement deklariert:

> „Schlippenbach sieht von schriftlichen oder graphischen Vorgaben weitgehend ab oder reduziert sie auf ein Minimum. Diese Art, die Grossgruppe zu organisieren, nennt er „Free-Jazz-Arrangement". Die Gruppe sieht sich selber als Kollektiv, das seine musikalische Potenz am besten durch die Improvisation realisieren kann. Dadurch wird in bestimmten Momenten spontan eine musikalische Energie freigesetzt, die durch den Jazzgestus der Musiker entscheidend geprägt ist."[567]

[567] BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz; Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001 (S.41,ff); Internet: Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 14:43)

Die Bedeutung dieses, sich selbst regulierenden, Steuerungsfaktors, der von Schlippenbach bewusst eingesetzt wird, kommt in Bühlers nachfolgender Äußerung noch einmal deutlich zum Ausdruck, in der aber auch die damit verbundene Schwierigkeit angesprochen wird, sich wieder aus dieser – von einer Dynamik der kollektiven Intelligenz gesteuerten – Phase herauszulösen :

> „Durch die Improvisation ergeben sich Momente, in denen die willentliche Steuerung der Musiker und des ganzen Orchesters gleichsam abgeschaltet ist. Die Musik läuft dann wie von selbst weiter. Es ist für die Musiker wahrscheinlich nicht immer leicht, diesen quasi ‚automatisierten' Bereich wieder zu verlassen, damit sich neue Wendungen ergeben können. Das Vertrauen des ‚Komponisten' in seine Musiker und ihre Haltung der Musik gegenüber steuern sozusagen den ‚Blindflug' des Orchesters."[568]

[568] BÜHLER 2001: 42

6.2.3 Evan Parker – Synergetics Project

> "Synergetics means the acting of a system which is more than the sum of its parts. And this was the name given to festival section of two concerts, organised after Parker's idea."[569]

Die oben angeführte Feststellung von Jason Stanyek verweist auf ein interkulturelles Projekt des britischen Saxophonisten Evan Parker, das im Rahmen der nachfolgenden Betrachtungen im Mittelpunkt steht. 1993 wurde Parker beauftragt, für das alle zwei Jahre stattfindende Phonomanie Festival in Ulrichsberg eine musikalische Umsetzung des Themenschwerpunkts „Die Fremde" zu erarbeiten. Das zu diesem Zweck formierte Ensemble setzte sich neben Parker aus folgenden Musikern zusammen:

Jin Hi Kim (Korea): Komungo (Zither-ähnliches, traditionelles koreanisches Instrument)

George Lewis (USA): Posaune, electronics

Thebe Lipere (Südafrika): Imbumbu (afrikanische Didjeridoo-Variante)

Carlo Mariani (Italien): Launeddas (traditionelles Rohrblattinstrument aus Sardinien)

Sainkho Namchylak (Tuva; südl. Sibirien): vocals

Walter Pratti, Bill Vecchi (Italien): electronics

Motoharu Yoshizawa (Japan): Bass

[569] STANYEK, Jason: Articulating Intercultural Free Improvisation. Evan Parker's Synergetics Project; In: Resonance 7/2, 1999 (44-47)

Die Eröffnungssequenz der zur Aufführung gebrachten Präsentation des Projekts wird von Stanyek folgendermaßen beschrieben:

> "[W]e see a synthesis between tonal and atonal playing coming about slowly. The launeddas starts out in its own traditional style. The saxophone (Evan Parker) invents a kind of ornamental figures to go with the launeddas melodies. Not imitating, but adding some of his own. And they take their time."

Ergänzend dazu wird ein Zitat Parkers angeführt, das seine Herangehensweise an die Aufgabenstellung des Projekts verdeutlicht:

> "There is a kind of tension to be maintained between total heterogeneity […] and total homogenization where all identity markers are flattened out and we arrive at a kind of filtered 'new age-world music' pap. […] The aim as I see it is to initiate and to respond to the initiatives of others in proportion to a sense of demands made by the particular piece of music as it unfolds."[570]

Daraus ableitend entwirft Stanyek eine Interpretation von Parkers Strategie, im deutlich wahrnehmbaren Verbund unterschiedlicher kultureller Einflüsse ein, von formalen Aspekten der jeweiligen Improvisation getragenes Gesamtwerk zu entwickeln:

> "Parker sees it as an ideal to maintain individualities (including roots in different music cultures) […] There is no melting together. He also points to the importance of obeying the aesthetic demands of the unique, 'particular piece of music'. So Parkers' ideal seems to be this: to have a relative heterogeneity which respects the individualities and which is held together by aesthetic properties of the individual improvisation."[571]

Als erstes stellt sich die Frage, nach den Auswahlkriterien, welche die beteiligten Musiker als Vertreter ihrer jeweiligen Nationalitäten in dieser international besetzten Formation erfüllen mussten. Konkret soll in diesem Zusammenhang die Frage geklärt werden, inwiefern es sich bei diesem Ensemble um eine, zumindest teilweise,

[570] zit. nach: STANYEK, Jason: Articulating Intercultural Free Improvisation. Evan Parker's Synergetics Project; In: Resonance 7/2, 1999 (44-47)
[571] ebd.

präformierte Gruppe handelt. Eine Annahme, die durch folgende Aussage von Evan Parker bestätigt wird:

> ”I just thought of the people that I would like to work with, but I normally could not be able to afford to bring. I knew them already, all of them.”[572]

Um die, im Kontext dieses Projektes zentrale Bedeutung einnehmende, Repräsentation der einzelnen Nationalitäten und Kulturen entsprechend deutlich zu gewährleisten, erscheint es sinnvoll, jenen Musikern den Vorzug zu geben, die sich in ihrem Spiel traditioneller Instrumente oder musikalischer Praktiken ihrer spezifischen Region bedienen. Ein koreanischer Gitarrist, Keyboarder oder Schlagzeuger wäre für eine relativ unmissverständliche Darstellung der kulturellen Identität des Landes etwa weniger schlüssig gewesen als die Komungo-Spielerin Jin Hi Kim. Zu den weiteren Auswahlkriterien, welche die beteiligten Musiker als repräsentatives Mitglied dieses interkulturell besetzten, frei improvisierenden Ensembles prädestiniert habe, erklärt Parker folgendes:

> ”All of these people that I invited are on the one hand […] Well, there’s only about half of them that were involved in playing instruments from outside the western tradition. But they were all players that I knew from different contexts of free improvisation, so they already established themselves as having an interest in bringing their intruments into that context. Sainkho for example, bringing those vocal techniques from tuvan music, she already established connections with different improvisors, and Jin Hi Kim also, the komungo player, but she’s known more for improvisation than for playing traditional Korean music.”

In der Folge wird die Relevanz von spezifischen, kulturell tradierten Instrument-Artefakten und der Umstand der elektronisch bestimmten – und damit auf keine klar nachvollziehbare, geschweige denn kulturell bestimmbare Schule oder Tradition zu beziehende – Hälfte des Ensembles hervorgehoben.

---

[572] Die nachfolgenden Äußerungen von Parker stammen, sofern nicht anders ausgewiesen, aus einem Interview mit dem Verfasser, das am 13. Dezember im Porgy & Bess stattfand.

> "Thebe Lipere is also known as a percussionist bringing traditional instruments from the African culture into imrovised music. […] Also we shouldn't forget that the other half of the project involved computers and live-electronic processing, guys from the Electro-Acoustic Ensdemble. So the thing was not just simply ethno-…, you know."

Wobei letztgenanntes Instrumentarium natürlich als zeitgemäße Repräsentation westlicher Kultur und Musiktradition betrachtet werden kann und in diesem Zusammenhang eine durchaus geeignete Identifikationsfunktion einnimmt. Die Art und Weise, mit der Evan Parker Formulierungen wie *contexts of free improvisation* oder *improvised music* verwendet, legt die Vermutung nahe, dass er dabei eine, zumindest in irgendeiner Form auf einem rudimentären Konsens beruhende, international gebräuchliche Spielpraxis vor Augen hat, die bereits ein ansatzweise gültiges Regelwerk dafür entwickelt hat, welche musikalischen Äußerungen in diesem Zusammenhang gebräuchlich, erwünscht oder notwendig sind. Eine Beobachtung, die von Parker bestätigt wird.

> "By the time that project happened, I mean the music had been around, the idea of free improvisation, let's not speak about jazz, but the idea of free improvisation had been around for thirty years already, at least, maybe more. […] So, each one of those people was there not just as a representative of some exotic other culture but as a practising improvisor. They were chosen because they represented both aspects."

Sämtliche Beteiligten verfügten also demnach bereits über Erfahrungen mit der Spielsituation im Kontext der freien Improvisations-Szene, die in diesem Zusammenhang durchaus als länderübergreifendes Netzwerk aus Musikern bzw. als international verbreitete Subkultur gesehen werden kann. Insofern kann von einer Vorformierung des Ensembles im Rahmen der Mitgliedschaft bzw. des Interesses der beteiligten Musiker an diesem, tendenziell recht überschaubaren Pool von freien Improvisationskünstlern gesprochen werden. Das wirft die Frage nach der potentiellen Möglichkeit einer Zusammenarbeit mit quasi-Außenstehenden, in der Praxis der freien Improvisation

ungeübten, eventuell auf folkloristischen Klängen eines bestimmten Landes spezialisierten Musikern auf.

> ”Well I woulnd’t do that. Not without a lot more time. This was a project I had to work out very quickly, we had just two or three days to establish understandings in the music and the program. If you work with complete strangers you need much longer to come to an understanding. Even if you studied their music on record, because you don’t necessarily know their personalities and their flexibility in different situations.”

Ebenso wie in Bezug auf das vorangegangene Gespräch mit Alexander von Schlippenbach kann also auch im Fall von Evan Parkers Synergetics Project zusammenfassend gesagt werden, dass sich das Ensemble aus, mehr oder weniger etablierten, zumindest aber erprobten Vertretern der freien Improvisationsszene zusammensetzt, die eine bestimmte gemeinsame Spielauffassung miteinander teilen, welche sich im Kontext dieser Länder und Kultur übergreifenden musikalischen Ausdrucksform scheinbar etabliert hat. In diesem Zusammenhang erweist sich auch die nachfolgende Äußerung von Stanyek als bedeutungsvoll, der den Aspekt der freien Improvisation als praktische Methode, nicht aber als uniforme, ästhetische Ausrichtung, betont:

> “Improvised music is a part of experimental, contemporary music concert life to be found in many cities. It developed from free jazz, but had also strong influences from contemporary classical music. Improvised music is not a uniform style, but rather a working method employed by very different musicians. The musicians often deny that their music belongs to any fixed idiom. Their music can be said to have very individual styles, but they often like to play together in groups. They usually improvise without any written agreements, and they often meet in many changing constellations.”[573]

[573] STANYEK, Jason: Articulating Intercultural Free Improvisation. Evan Parker’s Synergetics Project; In: Resonance 7/2, 1999 (44-47)

6.2.4 Peter Rom / Daniel Riegler – JazzWerkstatt Wien

Im Rahmen des 35. Moers Festivals, einer renommierten, ursprünglich als reines Jazzfestival mit Avantgarde-Schwerpunkt konzipierten und mittlerweile ein breitgefächertes musikalisches Programm umfassenden, 3-tägigen Veranstaltungsreihe in Nordrhein-Westfalen, wurde ein mehrtägiges Aufeinandertreffen von improvisierenden Musikern aus Köln, Wien und Beirut organisiert. Aus den Vertretern der einzelnen Delegationen wurden gemischte Formationen gebildet, die für jeweils ein Konzert – ohne sich vorher zu kennen oder gemeinsame Proben absolviert zu haben – zusammengeführt wurden. Während sich die im Musikerkollektiv „Frischzelle“ vereinigten Musiker aus Köln vor allem auf die Integration elektronischer Instrumente konzentrierten und sich sowohl im Geräusch- als auch im Ton-Spiel als sattelfest erwiesen, unterschieden sich die Ansätze der Improvisatoren um den libanesischen Trompeter Mazen Kerbaj und das Wiener JazzWerkstatt-Kollektiv relativ deutlich.

> „Am zweiten Tag hat der Clemens [Salesny, Saxophon] zu mir gesagt ‚Ich glaub' die haben schon gemerkt, dass wir keine Echten sind.'“[574]

Diese Aussage des Gitarristen Peter Rom verdeutlicht bereits eine unbestreitbare Diskrepanz in der Spielauffassung der Musiker aus Wien und Beirut, obwohl beide Gruppen aufgrund ihrer Zurechung zur freien Improvisationsszene für dieses Projekt ausgewählt wurden. Insofern muss die, im Interview mit Evan Parker gewonnene Sichtweise einer relativ homogenen Spielauffassung und Auslegung der freien Improvisation als international existierendes subkulturelles Phänomen wieder relativiert werden.

In Bezug auf die Sichtweise, die freie Improvisationsszene als international existierende Subkultur zu betrachten, die über ein, durch die gegenseitige Wahrnehmung geschultes,

[574] Die folgenden Äußerungen von Peter Rom stammen aus einem Interview mit dem Verfasser vom 25. Juli 2006.

relativ übereinstimmendes Selbstverständnis verfügt, verweist Rom auf die unbestreitbar geringe Zahl von Protagonisten dieser musikalischen Spielpraxis und eine äußerst lückenhafte Dokumentation in Form von Tonträgern, verbunden mit der, sich durch das korrespondierende Publikumsinteresse ergebende Vertriebs- und Marketingsituation:

> „Jazz kommt statistisch nicht vor im Plattenhandel, und diese Musik – frei improvisierte Musik – kommt statistisch nicht vor im Jazz-Repertoire. Man muss sich also schon vor Augen halten, dass diese Szene wirklich überschaubar ist."

Im Gegensatz zu den Vertretern aus Beirut, die der experimentellen Improvisationsszene zuzurechnen sind, handelt es sich bei den Teilnehmern aus Wien um ausgebildete Musiker, die ihr Instrument an einem Konservatorium oder einer Hochschule studiert haben und neben ihrer eigenen Musik aus rein ökonomischen Gründen Theatermusik und andere Gelegenheitsjobs spielen. Während nun für die Musiker aus Beirut eine herkömmliche Bedienung ihrer Instrumente per se nicht in Frage kommt, sind es die Vertreter der JazzWerkstatt gewohnt, zwischen freier Improvisation und den unterschiedlichsten formalen Settings, von Swing über Bebop, Free Jazz und Populärmusik zu wechseln. Eine musikalische Bandbreite, die sich letztendlich auch in den freien Improvisationen der Musiker bemerkbar macht und sie von den reinen Klangforschungs- und Experimental-Improvisationen der libanesischen Musiker unterscheidet.

> „Interessanter Weise funktioniert das Zusammenspiel eben auch, wenn jeder auf seinen eigenen Codex oder seine eigene Praxis zurückgreift, weil man dann einfach versucht einen gemeinsamen Nenner zu finden. Man einigt sich dann irgendwie auf Versatzstücke der eigenen musikalischen Identität, die überall dazupassen."

Was den Schluss nahe legt, dass sich aufgrund der hohen Flexibilität dieser spezifischen Spiel- und Kommunikationssituation auch trotz Differenzen in Ideologie und Spielpraxis ein Dialog herstellen lässt, der ungeachtet der unterschiedlichen Auffassungen und

Ausgangsbedingungen zu einem relativ klaren Verständnis im Umgang miteinander führt.

> „Im freien Spiel gibt es zwar eine an sich offene Anzahl von Möglichkeiten, die Grenzen sind unterm Strich aber doch relativ eng gesteckt. So haben sich in unseren Improvisationen im Spielverlauf auch bestimmte Formen ergeben, die allen Beteiligten irgendwie geläufig waren. Ein gutes Beispiel sind diese typischen Schlussakkorde, die auch in der freien Improvisation relativ klar einen Schlusspunkt nahe legen."

Eine Problematik sieht Peter Rom aber in der Frage der Verantwortlichkeit für das musikalische Ergebnis einer solchen Spielsituation, die sich durch ein zutiefst demokratisches Kommunikationsverständnis ergibt. Das Fehlen eines – um beim Vergleich eines Gesprächs unter mehreren Beteiligten zu bleiben – Diskussionsleiters, der über die Autorität verfügt, einzelnen Teilnehmern das Wort zu erteilen und den Ablauf der Kommunikation zu strukturieren, macht sich seiner Meinung nach insbesondere im Rahmen einer großen Besetzung bemerkbar:

> „Ich habe den Eindruck, dass, je mehr Leute an einer Improvisation beteiligt sind, desto weniger verantwortlich für das Ergebnis fühlt sich der Einzelne. Wenn ein einzelner Musiker – oder meinetwegen auch zwei – *free* spielen, kann das ein irrsinnig emotionales Erlebnis sein. Bei zwanzig Leuten artet das oft einfach nur in Lärm aus."

Daniel Riegler, Posaune, räumt der Zuordnung seiner Mitmusiker zu einer bestimmten kulturellen Gruppe keine allzu große Bedeutung ein, er sieht in den Musikern aus Beirut in erster Linie Vertreter der freien Improvisation, die sich mit einer bestimmten Ausprägung dieser Spielweise befassen. Diese sei aber weniger unter dem Gesichtspunkt traditioneller libanesischer Musik sondern vielmehr als Ausdruck einer Variante freier Improvisation zu betrachten, die in dieser Form auch in Österreich gespielt wird – nur eben nicht unbedingt von den Musikern der JazzWerkstatt:

> „Aus meiner eigenen Erfahrung kann ich noch gar nicht sagen, ob das Herkunftsprinzip in der Musik so eine große Rolle spielt – also kulturell-ethnisch betrachtet. In Moers hat sich schon gezeigt, dass wir mit den Kölnern viel mehr Überschneidungen hatten als mit den Beirutern – was vielleicht jetzt wieder dafür spricht, dass wir hier im mitteleuropäischen Raum sind – aber das was die machen – eben dieses total geräuschhafte Improvisieren mit Sounds und Erweiterungen der Instrumente – das gibt es bei uns genauso. Es war einfach ein Zufall, dass die genau auf uns getroffen sind, die wir eben doch eher im Jazz-Kontext beheimatet sind.“[575]

Er sieht auch die, im Kontext der freien Improvisation vermutete, radikale Offenheit in der Gestaltung und die damit verbundene Annahme der problemlosen Adaption und Integration von musikalischem Material außerhalb des Erfahrungshorizontes der beteiligten Musiker äußerst skeptisch.

> „Ich habe schon das Gefühl, dass die freie Musik wirklich nur deshalb freie Musik heißt, weil sie sich von den ganz starren Regeln befreit hat. Ich würde sagen, dass ‚frei’ jetzt wieder nur ein Begriff für einen bestimmten Stil ist. Obwohl ich selbst sehr viel freie Musik spiele, gibt es viele Dinge, die ich einfach nicht machen würde. Ich fühle mich jetzt nicht unbedingt freier als jemand der eben irgendeinen anderen, bestimmten Stil spielt. Die freie Improvisation ist aber eben auch eine bestimmte Stilistik oder Geisteshaltung, in der man vielleicht einen höheren Anteil an aufgeschlossenen Persönlichkeiten findet. Insofern lässt sich hier vielleicht auch ein fremder Einfluss leichter integrieren.“

In Bezug auf die im Rahmen des Moers Festivals organisierte Projektreihe sieht Riegler diesen Anspruch der Integration unterschiedlicher, kulturell geprägter Spielweisen bzw. einen tatsächlichen musikalischen Austausch unter den beteiligten Musikern aber nicht verwirklicht. Eine Erfahrung, die seinen Zweifel an der Grenzenlosigkeit der Möglichkeiten in der Spielpraxis der freien Improvisation nur noch verstärkt hat:

> „In Moers zumindest war es bei weitem nicht so, dass jetzt plötzlich alles möglich gewesen wäre. Natürlich ist es sehr befruchtend, wenn man mit jemandem zum ersten Mal auf der Bühne steht, das

[575] Die nachfolgenden Zitate von Daniel Riegler stammmen aus einem Interview mit dem Verfasser vom 25. Juli 2006.

> Überraschungsmoment ist sehr groß, aber es geht auch sehr viel ab an Vorgedachtem. Im Endeffekt hat dann doch jeder sein eigenes Süppchen gekocht – was in Summe zu einem interessanten Ergebnis geführt hat – aber der Austausch unter den einzelnen Gruppen kam irgendwie nicht wirklich zustande."

Daniel Riegler bescheinigt der frei improvisierten Musik zwar eine Flexibilität in Bezug auf das kurzzeitige Aufblitzen lassen von klar definierten musikalischen Phrasen, Formen und Strukturen, verweist aber gleichzeitig darauf, dass diese sich nicht langfristig in den Kontext der freien Improvisation integrieren lassen – ein wichtiger Hinweis auch in Richtung der Integration von kulturell gefärbten, traditionellen Spielweisen:

> „In der frei improvisierten Musik können natürlich die Dinge wirklich aufeinander prallen. Aber wenn jemand in einer freien Situation plötzlich – sagen wir ein Stride-Piano, sprich traditionellen Jazz – anreißt, kannst du nur zwei Dinge machen: entweder du lässt dich voll und ganz darauf ein und springst auf diesen Zug auf oder du kannst es konterkarieren und damit total zerstören. Aber dass du dich weiterhin im Kosmos der freien Improvisation bewegst, ist eigentlich nicht möglich."

In weiterer Folge geht Riegler sehr direkt auf die Reglementierungen ein, welche das Spiel im scheinbar freien Kontext mit sich bringt und stellt damit dessen nicht von der Hand zu weisenden Charakter als eigenständige Stilistik klar, die sich in diesem Fall eben gerade aus der Vermeidung erkennbarer Stilistiken ergibt und eine Bestätigung für die Annahme von freier Improvisation als interkulturell antizipiertes, subkulturelles Phänomen liefert:

> Wenn jemand mit einer Musik in einen freien Kontext kommt, die total reglementiert ist, dann lässt er einem einfach keine andere Möglichkeit mehr – oder sehr, sehr wenig – in Wahrheit ist die Ausdruckspalette eigentlich genauso eingeschränkt wie in anderen Stilbereichen."

In der absehbaren Unfähigkeit, in geeigneter Art und Weise auf die musikalischen Einflüsse von außerhalb des eigenen Erfahrungshorizontes zu reagieren und damit zwangsweise in der Position eines kontrastierenden Gegenübers zu verharren, sieht Riegler die größte Schwierigkeit hinsichtlich der vermuteten Annahme der Kompatibilität mit Musiktraditionen aus einem anderen Kulturkreis:

> „Wenn man jetzt sagt, die freie Musik würde das mehr ermöglichen, dass andere, ‚fremde', Musik integriert wird, kann eigentlich nur von einer oberflächlichen Mischung aus bestimmten Floskeln die Rede sein, auf die sich jeder schnell einlassen kann. Andernfalls wird es immer so sein, dass sich die Situation bei jemanden, der mit einer total reglementierten Musik daherkommt, innerhalb kürzester Zeit tot gespielt hat, weil du ihm einfach nichts bieten kannst. Du kannst nur immer wieder eine Gegenposition einnehmen, und das wird ja innerhalb kürzester Zeit uninteressant."

In Anlehnung auf die frei improvisierenden Musiker aus dem Libanon, auf die die JazzWerkstatt in Moers getroffen ist, kommt Riegler auf den Aspekt der kulturell geprägten „freien" Improvisation zu sprechen, die seiner Ansicht nach immer noch genügend Offenheit bietet, um mit dieser musikalischen Methode vertrauten Musikern anderer kultureller Identität entsprechende Anknüpfungspunkte zu bieten:

> „Das Einzige was ich vielleicht sehe, ist, dass, wenn freie Musik im Kontext von einem bestimmten Kulturkreis jetzt irgend eine kulturelle Färbung aufweist – wie es im Fall der Libanesen sicher der Fall gewesen ist – dann kann das jetzt immer noch offen genug sein, um in einem anderen frei improvisierten Kulturkreis zu funktionieren. Weil man vielleicht dieselbe Sprache aber eben einen anderen Dialekt spricht."

Ein – wenn auch indirektes – Resultat interkultureller Kommunikation stellt eine zeitlich verschoben entstandenes Stück der Musiker aus Beirut und Wien mit dem Titel „Kerblog" dar. Es handelt sich um eine via Internet übersendete Improvisation der Libanesen, aufgenommen während des Bombardements durch die Israelis 2006, bei der die deutlich wahrnehmbaren Einschläge der Bomben als rhythmisches Grundgerüst verwendet werden. Diese Aufnahme diente im Rahmen eines 3-tägigen Auftritts beim Jazzfestival in Wiesen als Basis für weitere Bearbeitungen durch die Musiker der JazzWerkstatt Wien.

7. RESÜMEE

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Überlegung, die aus dem Free Jazz der 1960er Jahre hervorgegangene musikalische Methode der freien, kollektiven Improvisation mit dem Konzept der von Jürgen Habermas im Rahmen der Theorie des kommunikativen Handelns formulierten, idealen Sprechsituation zu vergleichen. Wie im Rahmen der einleitenden theoretischen Verortung dargelegt wurde, handelt es sich bei der Methode der Kollektiv-Improvisation um ein kommunikatives Beziehungsgeschehen, dessen technische Komponente zu einem großen Teil von Aspekten der kognitiv-motorischen Organisation und physiologischen Intelligenz gesteuert wird. Damit erfüllt die Situation die Voraussetzungen einer *High Context-Communication* im Sinne der Systemtheorie und erschafft sich aus der Erschließung des vorhandenen Freiraums ihre eigenen Ordnungskriterien. Die sich daraus ergebenden Interaktionsmuster basieren weniger auf den tatsächlichen Gebrauch von Musik als Medium zum Austausch von Informationen, sondern fungieren letztlich eher als bestätigende und konstant gesetzte Zeichen für den geteilten Konsens über eine bestimmte Haltung, Einstellung und Herangehensweise, welche von einem, durchwegs im Sinne von Habermas gestalteten Demokratieverständnis gekennzeichnet ist. Aus dieser geteilten Übereinstimmung bezüglich des zur Verfügung stehenden Referenzsystems und der damit einhergehenden Anforderung und Verantwortung für alle Beteiligten, aktiv und passiv präsent zu sein – zu agieren und zu reagieren, zu verstärken und zu unterbrechen – ergibt sich schließlich jene Intersubjektivität, welche den wahren Kommunikationsgehalt dieser spezifischen Situation ausmacht, wie auch im Rahmen der durchgeführten Interviews immer wieder deutlich zum Ausdruck kam.

Diese offenen, auf Gleichberechtigung aller teilnehmenden Musiker hinsichtlich Gestaltungsspielraum und Ausdrucksmöglichkeit beruhenden Bedingungen der im Kollektiv erarbeiteten Improvisation sollten letztlich eine günstige Voraussetzung für die Integration von außerhalb des Bezugsrahmens der beteiligten Musiker befindlichen Beiträge und damit einen optimalen Rahmen für das Stattfinden von interkultureller

Kommunikation darstellen, so die Annahme. Denn, wie in Hinblick auf die Gefahren asymmetrischer Dialogformen im interkulturellen Kontext hervorgehoben wurde, ist die, von Musikern wie Derek Bailey oder Vinko Globokar geforderte Aufgabe tradierter bzw. kulturell gewachsener Formen und Idiome zu Gunsten einer, im individuellen Verfahren unter Re-Interpretation der klanglichen Möglichkeiten des Instruments entwickelten, charakteristischen Klangästhetik, ein wichtiger Schritt hin zur Egalisierung kultureller Barrieren. Dass eben diese Barrieren aber auch in Bezug auf die vermeintlich stark von kollektiver Teilhabe geprägten, afrikanischen Musikkulturen, auf die sich zahlreiche Improvisatoren vor allem in den 1960er Jahren beriefen, überraschend groß sind, wurde anhand der diskutierten Feldforschungsstudie klar dargelegt. Überschneidungspunkte ergeben sich wenn, dann bezeichnender Weise nur bei Mischformen afrikanischer Musik mit letztlich stark europäisch geprägten, musikalischen Traditionen, wie etwa im Fall der in New Orleans zu Beginn des 20. Jahrhunderts gespielten Musik der Bläser-bestimmten Marschkapellen. Zu eben jenen Wurzeln lässt sich aber auch die im Jazz und Free Jazz entwickelte Variante der kollektiven Improvisation zurückverfolgen. Folgende Untersuchungen zu möglichen, kulturspezifischen Elementen innerhalb dieser musikalischen Methode könnten demnach, ausgehend von diesem Nexus, etwaigen Verbindungen in beiden Richtungen auf den Grund gehen.

Wenn auch der erste Teil der Annahme, nämlich die Bezugspunkte von Komponenten der idealen Sprechsituation von Habermas und der musikalischen Methode der kollektiven Improvisation, wie sie aus dem Free Jazz der 1960er Jahre hervorgegangen ist, im Verlauf der Studie über weite Teile bestätigt werden konnte, so muss die Sichtweise eines daraus abgeleiteten, begünstigenden Rahmenmodells interkultureller Kommunikation aber aufgrund der vorliegenden Ergebnisse eindeutig relativiert werden. In der Tat kann daraus der Schluss gezogen werden, dass die Fähigkeiten und Erfahrungen der teilnehmenden Musiker in der Spielweise der kollektiven Improvisation als wichtige Voraussetzung und wesentlicher Bestandteil für das Zustandekommen einer sinnvollen musikalischen Interaktion betrachtet werden müssen. Insofern würde es sich in Zusammenhang mit der, in der Arbeit diskutierten Thematik weniger um ein Modell interkultureller Kommunikation im klassischen Sinne, sondern vielmehr um ein

Aufeinandertreffen von Vertretern einer global verbreiteten, subkulturellen musikalischen Praxis handeln, welche den kulturspezifischen Charakteristika der Herkunftsregionen der teilnehmenden Musiker übergeordnet ist.

Unter Bezugnahme und Weiterführung der zu Beginn dieser Arbeit dargestellten Ausweitung des Forschungsansatzes für interkulturelle Kommunikation wäre in diesem Zusammenhang die Bezeichnung „Kommunikation zwischen Menschen verschiedener soziokultureller Systeme innerhalb eines Subsystems“ zutreffend.

Obwohl sich die Einschätzung durchgesetzt hat, die so genannte freie Musik oder freie Improvisation weniger als offenen Rahmen des musikalischen Austauschs zu betrachten, in dem letztlich irgendwie alles möglich ist, sondern als, aufgrund des kategorischen Ausschlusses nahezu aller Formen von reglementierter, einem zwingenden Ablauf folgender Musik in einem selbstauferlegten Vakuum relativ klar definierter Ausdrucksmöglichkeiten existierende, in sich geschlossene Stilistik, kann aufgrund der relativ hohen Heterogenität innerhalb dieser Stilrichtung nicht von einer tatsächlichen Subkultur gesprochen werden. Im besten Fall handelt es sich um eine geteilte Geisteshaltung, die sich durch eine ähnliche Herangehensweise und Arbeitsmethode charakterisieren lässt, in der dem Moment eine große gestalterische Bedeutung eingeräumt wird, die Ergebnisse sich aber stark unterscheiden.

Weiters kann festgehalten werden, dass auch im scheinbar recht offenen Kontext der freien Improvisation bevorzugt mit Partnern gearbeitet wird, die sich entweder bereits im gemeinsamen Spiel oder aber im Kontext ähnlicher Voraussetzungen bewährt haben und über dementsprechende Erfahrung mit den Bedingungen dieser musikalischen Praxis verfügen. Insofern erweist sich etwa die Integration von Musikern, die mit den spezifischen Anforderungen der freien Improvisation nicht vertraut sind oder das in sich geschlossene System eines ethnisch gefärbten musikalischen Ausdrucks mit einbringen als relativ schwierig, was auch von allen Interviewpartnern bestätigt wird. Grund dafür ist vor allem die Reduzierung der möglichen Reaktionsmöglichkeiten auf die

kontrastierende Rolle eines störenden Gegenübers, was zwar punktuell interessant sein kann aber auf Dauer keine Sinnhaftigkeit besitzt.

Ein möglicher Fokus für weitere Forschungen wären mögliche Kooperationen zwischen Vertretern der freien Improvisation aus unterschiedlichen kulturellen Zugehörigkeitsbereichen, wie etwa im Fall des Aufeinandertreffens im Rahmen der Projektreihe des Moers Festivals. In diesem Fall verfügen alle Beteiligten grundsätzlich über die nötigen Voraussetzungen an einer Teilnahme, d.h. sie sind mit den Regeln der freien Improvisation vertraut. Sollte nun der Anteil an ethnisch-kulturell geprägtem Material im Ausdruck der jeweiligen Gruppen zumindest tendenziell wahrnehmbar sein, könnte es zu einem „Austausch in zwei unterschiedlichen Dialekten innerhalb ein und derselben Sprache“ kommen, um die Wortwahl des JazzWerkstatt-Musikers Daniel Riegler aufzugreifen.

Eine eindeutige Reglementierung hinsichtlich der Teilnehmer an diesem interkulturellen Kommunikationsrahmen ergibt sich aber schon allein durch deren Zugehörigkeit zu der, auf subkultureller Ebene angesiedelten, freien Improvisationsszene. Insofern müsste im Rahmen einer zukünftigen Analyse dieser Thematik die Frage nach Heterogenität und Homogenität innerhalb dieser subkulturellen musikalischen Erscheinungsform genauer erläutert werden, um eine bestimmtere Aussage bezüglich einer möglichen Sonderstellung der freien Improvisation innerhalb der musikalischen Stilistiken oder Spielpraktiken zu treffen, die sich etwa von der des traditionellen Jazz oder Formen populärer Musik unterscheidet.

Allerdings kann in Bezug auf den grundsätzlichen Charakter der Kollektiv-Improvisation von einer spezifischen Qualität der Kommunikation gesprochen werden, welche diese Herangehensweise von anderen musikalischen Formenund Techniken unterscheidet. Indem nicht, wie in den meisten anderen Situationen musikalischen Austauschs, eine möglichst geschlossene, prägnante und einer ganz bestimmten, zum Ausdruck gebrachten musikalischen Aussage angestrebt wird, sondern ganz bewusst ein kommunikatives Nebeneinander vorausgesetzt wird, aus dem sich – vielleicht, oder vielleicht auch nicht –

ein gemeinsames, weniger über die Kohärenz des Inhalts als über die geteilte Geisteshaltung definertes Miteinander entsteht, ergeben sich klare Unterscheidungen.

Umgelegt auf einen kommunikationswissenschaftlichen Betrachtungswinkel ergibt sich dadurch eine mentale Prädisposition, in der es weniger um die Konstituierung einer zielgerichteten Verständigung geht – der zugrunde liegende Konsens über den zur Verfügung stehenden Bezugsrahmen selbst stellt vielmehr jenes Framework her, in dem sich die kommunikative Qualität der Situation und deren Intersubjektivität abzeichnet. Somit bietet abgesehen von einer kulturellen Dimension auch die kommunikationstheoretische Ebene der kollektiven Improvisation noch sehr viel mehr Möglichkeiten für daraus abzuleitende Forschungsansätze, wie etwa die im Rahmen der Arbeit diskutierten, systemtheoretischen, psychologischen, musiktherapeutischen oder politologischen Überlegungen belegen, anhand derer versucht wurde, einige Anknüpfungspunkte für nachfolgende Untersuchungen aufzuzeigen. Insofern darf die vorliegende Arbeit als erster Versuch verstanden werden, diese, von einem komplexen, kommunikativen Beziehungsgeflecht getragene, musikalische Methode der Kollektiv-Improvisation im Bewusstsein der Disziplin zu verankern.

QUELLENVERZEICHNIS

Literatur

ATTESLANDER, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung; Berlin - New York: de Gruyter 1995

BAECKER, Dirk: Kommunikation über Wahrnehmung. Thesenpapier zur Konferenz „Wahrnehmung und ästhetische Reflexion“ der Förderungsgesellschaft wissenschaftliche Neuvorhaben mbH, Forschungsschwerpunkt Literaturforschung, Berlin, 28.-30. Oktober 1993; ausgearbeitet in: BAECKER, Dirk: Die Adresse der Kunst. In: FOHRMANN, Jürgen / MÜLLER, Harro (Hrsg.): Systemtheorie der Literatur. München: Fink 1996 (82-105)

BAECKER, Dirk: Die Adresse der Kunst. In: FOHRMANN, Jürgen / MÜLLER, Harro (Hrsg.): Systemtheorie der Literatur; München: Fink 1996, (82-105)

BAILEY, Derek: Improvisation: Its Nature And Practice In Music; London: Da Capo Press 1993

BALKWILL, Laura-Lee / Thompson, William F.: A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music. Psychophysical and Cultural Cues; In: Music Perception, 17/1, 1999 (43)

BARTLETT, Christopher A. / GHOSHAL, Sumantra: Managing Across Borders. The Transnational Solution; London: Century Business 1989

BASTICK, Tony: Intuition: How we think and act, Chichester: John Wiley & Sons Inc. 1982

BERENDT, Joachim Ernst: Das dritte Ohr, Reinbek: Rowohlt 1985

BERLINER, Paul F.: Thinking In Jazz: The Infinite Art Of Improvisation; Chicago: University of Chicago Press 1994

BIRNBAUM, Larry: Don't Call It World Music; In: Down Beat, September 1997 (36)

BLACKING, John: Expressing Human Experience through Music; In: BYRON, Reginald / NETTL, Bruno (Hrsg.): Music, Culture and Experience; Chicago & London: Chicago University Press 1995

BLUMER, Herbert: Symbolic Interactionism. Perspective and Method; Englewood Cliffs: 1969

BRUCK, Peter (Hrsg.): Die Mozart Krone. Wien-St. Johann: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1991

BULLERJAHN, Claudia / LÖFFLER, Wolfgang (Hrsg.): Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2004

BURKART, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umrisse einer interdisziplinären Sozialwissenschaft; Wien, Köln: Böhlau 1998

BYRON, Reginald / NETTL, Bruno (Hrsg.): Music, Culture and Experience; Chicago & London: Chicago University Press 1995

COHEN, Aaron: Goin Global. Jazz Musicians Who Seek World Music' Connections Must Learn To Balance Cross-Cultural Differences; In: Down Beat, 65/3, 1998: 28

COLLINS, John: African musical symbolism in contemporary perspective: (roots, rhythms and relativity); Berlin: Pro Business 2004

COLLINS, John: African Music Strenghtens Cultural Autonomy; Group Media Journal, Vol. 8, München 1989

COOKE, Mervyn / HORN, David (Hrsg.): The Cambridge Companion to Jazz; Cambridge: Cambridge University Press 2002

CROZIER, W.R. / CHAPMAN, A.J.: Cognitive processes in the perception of art, Amsterdam: North-Holland, Elsevier Science 1984

CVANCARA, Karoline: Improvisation im Jazz als Kommunikationsmittel: persönlicher Ausdruck und nonverbale Kommunikation durch den musikalischen Augenblick; Diplomarbeit, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft Wien, 2004

DELHEES, Karl H.: Soziale Kommunikation. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994

DELL, Christopher: Prinzip Improvisation; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002

DIEKMAN, Andreas: Empirische Sozialforschung: Grundlagen, Methoden, Anwendungen; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995

DOWLING, W. Jay: Music cognition; Orlando: Acad. Press 1986

DÜRR, Walther: Sprache und Musik: Geschichte, Gattungen, Analysemodelle; Kassel: Bärenreiter 2004

FEDERER, Gyda: Musik als Kommunikationsmedium: die heilsame Wirkung von Musik in nonverbalen Kommunikationsbeziehungen; Diplomarbeit, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft Wien, 2004

FISCHLIN, Daniel / HEBLE, Ajay (Hsgb.): The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue; Middletown: Wesleyan University Press 2004

FLOTZINGER, R. (Hrsg.): Musik als... Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2006

FOHRMANN, Jürgen / MÜLLER, Harro (Hrsg.): Systemtheorie der Literatur. München: Fink 1996

FROHNE-HAGEMANN, Isabelle: Die musiktherapeutische Improvisation. Überlegungen zur Indikation und Kontraindikation; Zusammenfassung eines Vortrages im Herbert von Karajan Centrum am 16.05.2003, erhältlich über info@karajan.org

GANSINGER, Martin: Soziale Artikulation im US-HipHop. Kommunikationsstruktur einer sozialen Minderheit; VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2008

GANSINGER, Martin: Interdisziplinäre Improvisation; In: jazzzeit 68, 2007 (66)

GANSINGER, Martin: Bewegungsinformation; In: jazzzeit 76, 2009 (64-65)

GANSINGER, Martin: Great Black Music; In: jazzzeit 61, Juli 2006 (42-43)

GANSINGER, Martin: Liberator of the Drums; In: jazzzeit Nr. 57, (36-37)

GARNHAM, Nicholas: Capitalism and Communication. Global Culture and the Economics of Information; London: Sage Publications 1990

GUDYKUNST, William B. / KIM, Young Yun: Communicating with Strangers. An Approach to Intercultural Communication; New York: McGraw-Hill 2003

HAMELINK, Cess: Cultural Autonomy in Global Communications; London 1983

HABERMAS, Jürgen: Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz. In: HABERMAS, Jürgen / LUHMANN, Niklas: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971 (101-141)

HABERMAS, Jürgen / LUHMANN, Niklas: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971

HABERMAS, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns Band 1; Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981

HABERMAS, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns Band 2; Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981

HABERMAS, Jürgen: Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983

HABERMAS, Jürgen: Diskursethik. Notizen zu einem Begründungsprogramm. In: Habermas, Jürgen: Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (53-125)

HABERMAS, Jürgen: Was heißt Universalpragmatik? In: HABERMAS, Jürgen: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984

HABERMAS, Jürgen: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995

HOFSTEDE, Geert: Culture and Organizations. Software of the Mind; London, 1991; In: Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hrsg.): Medienbericht IV. Bericht zur Situation der Massenmedien in Österreich. Wien, 1993

Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Univ. Salzburg (Hrsg.): Medienbericht IV. Bericht zur Situation der Massenmedien in Österreich; Wien, 1993
JENKINS, Todd S.: Free Jazz and Free Improvisation. An Encyclopedia. Volume I: A–L; London: Greenwood Press 2004

JOST, Ekkehard: Free Jazz; Graz: Universal Edition 1974

KADEN, Christian: Das Unerhörte und das Unhörbare: was Musik ist, was Musik sein kann; Kassel: Bärenreiter 2004

KEIL, Charles: Urban Blues; Chicago: University of Chicago Press 1966

KENNY, Caroline, B.: The mythic artery. The magic of music therapy; Atascadero, California: Ridgeview Publising 1982

KLÖPPEL, Renate: Die Kunst des Musizierens: von den physiologischen und psychologischen Grundlagen zur Praxis; Mainz: Schott Musik International 2003

KNAUER, Wolfram: improvisieren… Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 8; Hofheim, Wolke Verlag 2004

KOGGE, Werner: Die Grenze des Verstehens. Kultur - Differenz - Diskretion, Weilerswist: Velbrück Verlag 2002

KOPIEZ, Reinhard: Der Mythos von Musik als universell verständliche Sprache; In: BULLERJAHN, Claudia / LÖFFLER, Wolfgang (Hrsg.): Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2004

KUMPF, Hans: Postserielle Musik und Free Jazz: Wechselwirkungen und Parallelen; Rohrdorf: Rohrdorfer Musikverlag 1981

LEWIS, George E.: Afterword. Improvised Music After 1950. Afrological and Eurological Perspectives; In: FISCHLIN, Daniel / HEBLE, Ajay (Hrsg.): The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue; Middletown: Wesleyan University Press, 2004 (163-172)

LEWIS, George E.: Gittin' to know y'all. Von improvisierter Musik, vom Treffen der Kulturen und von der 'racial imagination.'; In: KNAUER, Wolfram (Hsgb.): Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz; Hofheim: Wolke-Verlag 2002 (213-247)

LITWEILER, John: Das Prinzip Freiheit. Jazz nach 1958; Schaftlach: Oreos 1988

LUEKEN, Geert-Lueke (Hrsg.): Kommunikationstheorien – Theorien der Kommunikation; Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1997

LUGER, Kurt: Normalität als Ideologie. In: BRUCK, Peter (Hrsg.): Die Mozart Krone. Wien-St. Johann: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1991 (53-64)

LUGER, Kurt/RENGER, Rudi (Hrsg.): Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien. Wien-St. Johann: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1994

LUGER, Kurt : Interkulturelle Kommunikation und kulturelle Identität im globalen Zeitalter; In: SIEGERT, Gabriele / RENGER, Rudi (Hrsg.): Kommunikationswelten. Wissenschaftliche Perspektiven zur Medien- und Informationsgesellschaft; Innsbruck 1999 (317-345)

MALINOWSKI, Bronislaw: Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975

MEGGLE, Georg: Theorien der Kommunikation. Eine Einführung; In: LUEKEN, Geert-Lueke (Hrsg.): Kommunikationstheorien – Theorien der Kommunikation; Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1997 (14-40)

MEYER, Andreas: Überlieferung, Individualität und musikalische Interaktion: Neuere Formen der Ensemblemusik in Asante/Ghana; Frankfurt: Verlag Peter Lang 2005

MEYER-DENKMANN, Gertrud: Mehr als nur Töne: Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater; Saarbrücken: Pfau Verlag 2003

MONSON, Ingrid: Musical Interaction in Modern Jazz: An Ethnomusicological Perspective; Dissertation New York University, 1991

MONSON, Ingrid: Saying Something: Jazz Improvisation And Interaction; Chicago: University of Chicago Press 1996

NOGLIK, Bernd: Jazz-Werkstatt International; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983

PFLEIDERER, Martin: Improvisieren – ästhetische Mythen und psychologische Einsichten; In: KNAUER, Wolfram: improvisieren… Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 8. Hofheim, Wolke Verlag 2004 (81-99)

POULTON, E.C.: On the stimulus and response in pursuit tracking; In: Journal of experimental psychology 53, 1957

PRESSING, Jeff: Cognitive processes in improvisation; In: CROZIER, W.R. / CHAPMAN, A.J.: Cognitive processes in the perception of art, Amsterdam: North-Holland, Elsevier Science 1984 (345-363)

PUTSCHÖGL, Gerhard: John Coltrane und die afro-amerikanische Oraltradition; Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1993

RADANO, Ronald M.: New Musical Figurations: Anthony Braxton's Cultural Critique; Chicago: University of Chicago Press 1993

RENGER, Rudi: Der Kultur auf der Spur; In: LUGER, Kurt / RENGER, Rudi (Hrsg.): Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien. Neue Aspekte in Kunst- und Kommunikationswissenschaft; Wien / St. Johann im Pongau: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1994

RICHTER, Stefan: Zu einer Ästhetik des Jazz; Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 49, Frankfurt am Main; Peter Lang Verlag 1995

ROGERS, Everett M. / KINCAID, D. Laurence: Communication Networks. Toward a New Paradigm for Research; New York: Free Press, 1981

RUUD, Even: Music Therapy. Improvisation, Communication and Culture; Gilsum, New Hampshire: Barcelona Publishers 1998

RÜSENBERG, Michael: Improvisation als Modell wirtschaftlichen Handelns. Eine Erkundung; KNAUER, Wolfram (Hrsg.): improvisieren… ; Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 8.; Hofheim: Wolke Verlag 2004 (201-215)

SANDNER, Wolfgang: Jazz.. Zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afro-amerikanischer Musik. Laaber: Laaber Verlag 1982

SCHÄFFTER, Ortfried: Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit; In: SCHÄFFTER, Ortfried (Hrsg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung; Opladen: Westdeutscher Verlag 1991 (11-42)

SCHÄFFTER, Ortfried (Hrsg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung; Opladen: Westdeutscher Verlag 1991

SCHEER, August-Wilhelm: Jazz-Improvisation und Management: Veröffentlichungen des Instituts für Wirtschaftsinformatik an der Universität des Saarlandes, Heft 170, 2002

SCHENK, Dagmar: Kulturelle Identität durch Musik; Diplomarbeit, Pädagogische Akademie Innsbruck, 2003

SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte: Pragmalinguistik. Eine Einführung; Stuttgart: Kohlhammer 1975

SCHÖNBERGER, Jörg: Zum Erleben von Thrills und anderen starken emotionalen Reaktionen beim Musikhören; einige neue empirische Ergebnisse aus einem vernachlässigten Bereich musikpsychologischer Forschung; Diplomarbeit, Institut für Musikwissenschaft Wien, 2003

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

SIEGERT, Gabriele / RENGER, Rudi (Hrsg.): Kommunikationswelten. Wissenschaftliche Perspektiven zur Medien- und Informationsgesellschaft; Innsbruck: Studienverlag 1999

SLOBODA, John: Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function; Oxford: Oxford University Press 2005

SMALL, Christopher: Musicking. The meaning of performing and listening; Hanover, New England, Wesleyan University Press 1998

SPINTGE, Ralph / DROH, R.: MusikMedizin – Physiologische Grundlagen und praktische Anwendungen; Stuttgart: Fischer 1992

SPITZER, Manfred: Musik im Kopf: Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk; Stuttgart; Schattauer 2003

STANYEK, Jason: Articulating Intercultural Free Improvisation. Evan Parker's Synergetics Project; In: Resonance 7/2, 1999 (44-47)

STANYEK, Jason: Transmissions of an Interculture. Pan-African Jazz and Intercultural Improvisation; In: FISCHLIN, Daniel / HEBLE, Ajay (Hrsg.): The Other Side of

Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue; Middletown: Wesleyan University Press, 2004 (87-130)

STONE, Ruth M. (Hrsg.): The Garland handbook of African music; New York: Garland 2000

SWAIN, Joseph P.: Musical Languages. New York & London: W. W. Norton & Company 1997

TANNEN, Deborah: Talking Voices. Repetition, Dialogue and Imagery in Conversational Discourse; Cambridge: Cambridge University Press 1989

THOMAS, Alexander: Interkulturelle Kompetenz. Grundlagen, Probleme und Konzepte. In: Erwägen, Wissen, Ethik; 1, 2003.

THUM, Luisa: Die Musik als Kommunikationsmittel und ihr geschlechterspezifischer Einsatz; Diplomarbeit, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft Wien, 2002

WALZER, Nana / SALCHER, Andreas: Management by jazz - creating innovation from the principles of chaos and order; In: Industrial and Commercial Training, 35/2, März 2003 (67-69); Emerald Group Publishing Limited

WELFORD, A.C.: Skilled performance; Glenview: Scott, Foresman and Co. 1976

WESTCOTT, M.R.: Toward a contemporary psychology of intuition; New York: Holt, Rinehart and Winston 1966

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

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

WIESINGER, Jennifer Claire: Musik – ein Informations- oder/und Kommunikationsmedium? Diplomarbeit, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft Wien, 2000

WOLKERSDORFER, Julia: Musik als Ausdruck und Medium von Kommunikation: Zugänge zur Welt von geistig Behinderten und Autisten; Diplomarbeit, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft Wien, 2004

ZIPS, Werner (Hrsg.): Rastafari. A universal philosophy in the third millennium; Kingston: Ian Randle 2006

Internet

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)

BERGSTROEM-NIELSEN, Carl: Pluralism in Contemporary Improvised Concert Music; Paper from the 5th European Music Therapy Congress, Napoli 20. - 24. April 2001; Internet: Aalborg University, Website: http://vbn.aau.dk, Link: http://vbn.aau.dk/ws/fbspretrieve/11963758/PLUR.pdf (14.07.2008, 14:57)

BORGO, David / GOGUEN, Joseph: Rivers of Consciousness. The Nonlinear Dynamics of Free Jazz; 2005; 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)

BÖING, Herbert: Nonverbale Kommunikationsformen als Medien für Supervisionsprozesse. Dargestellt am Beispiel musikalische Gruppenimprovisation; 1999; Internet: Institut für professionelle Entwicklung, Website: www.profi-ler.de, Link: http://profi-l.de/TEXTE/Gruppenimprovisation%20als%20Supervision.pdf (08.03.2009, 15:53)

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)

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)

DOERSCHUK, Robert, zit. nach: PRESSING, Jeff: PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; 1987; Internet: University of Melbourne, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: www.psych.unimelb.edu.au/staff/jp/improv-methods.pdf (08.03.2009, 19:14)

HEALEY, Patrick G.T. / LEACH, Joe / BRYAN-KINNS, Nick: Inter-Play: Understanding Group Music Improvisation as a Form of Everyday Interaction; 2005; 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)

HUEY, Steve: Review zu: Don Cherry: Complete Communion; Blue Note 1965; Internet: All Music, Website: www.allmusic.com, Link: http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:hzftxqtgldae~T1 (11.03.2009, 21:17)

KANNETZKY, Frank: Dilemmata der Kommunikationstheorie; 2002; Internet: Universität Leipzig, Website: www.uni-leipzig.de, Link: http://www.uni-leipzig.de/~kannetzk/Texte/DIL_ART.pdf (09.03.2009, 17:38)

KAPTEINA, Hartmut: Dimensionen der Gruppenimprovisation; 1988; 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)

LOENHOFF, Jens: Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Vortrag in der Ringvorlesung „Wege der Kulturwissenschaft“ im WS 2004/5 am 8. Dezember 2004 Internet: Universität Mainz, Fachbereich Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft, Website: www.fask.uni-mainz.de, Link: http://www.fask.uni-mainz.de/inst/romanistik/ringvorlesung/vortrag_JL/Loenhoff_Ringvorlesung.pdf (18.6.2008, 11:43)

MATOBA, Kazuma / SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation; Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007; Internet: International Society for Diversity Management, Website: idm-diversity.org, Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf (11.03.2009, 21:13)

MUNTHE, Christian: What is Free Improvisation? Internet: European Free Improvisation Pages, Stockholm University, Website: www.shef.ac.uk, Link: http://www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/fulltext/ftmunt.html (17.6.2008, 22:54)

NUNN, Tom: Wisdom of the Impulse. On the Nature of Musical Free Improvisation; 1998; Internet: International Improvised Music Archive, Link: http://www20.brinkster.com/improarchive/tn.htm (21.02.2009, 13:28)

PARNCUTT, Richard / KESSLER, Annekatrin: Musik als virtuelle Person; 2006; Internet: Universität Graz, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Website: www.gewi-uni.graz.at, Link: http://www-gewi.uni-graz.at/staff/parncutt/publications/PaKe06_virtuellePerson.pdf (08.03.2009, 11:31)

PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; 1987; Internet: University of Melbourne, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: www.psych.unimelb.edu.au/staff/jp/improv-methods.pdf (08.03.2009, 19:14)

PRESSING, Jeff: Free Jazz and the Avantgarde; 2002; Internet: University of Melbourne, Department of Psychology, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.5919&rep=rep1&type=pdf (08.03.2009, 12:10)

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, 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)

PREYER, Gerhard: Kritik der totalen Kommunikation; 2006; Internet: SKOP – Experimentelle Musik und Kunst im interdisziplinären Kontext, Website: www.skop-ffm.de, Link: http://www.skop-ffm.de/Uebergaenge_PDF/Preyer_KdtK.pdf (17.2.2009, 21:17)

ROSENBOOM, David: Improvisation and composition–synthesis and integration into the music curriculum; In: Proceedings, The 71st Annual Meeting, 1995***;*** 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 (21.11.2007, 14:23)

SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation; 2001, Internet: Music Therapy World, Website: www.musictherapyworld.de, Link: http://www.musictherapyworld.de/modules/archive/dissertations/pdfs/2001_Sutton.pdf (15.07.2008)

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)

ZAHLER, Edith: Frei improvisierte Musik in der Musiktherapie als Medium für Ausdruck und Kommunikation von Emotionen; 2008; Internet: Musiktherapeutische Umschau *Online,* Website: www.musiktherapie.de, Link: http://www.musiktherapie.de/fileadmin/user_upload/medien/pdf/mu_downloads/zahler_frei-improvisierte-musik.pdf (14.07.2008, 17:24)

Diskographie

Art Ensemble of Chicago: Message to our Folks; BYG 1969

Ayler/Tchicai/Rudd/Cherry/Peacock/Murray: New York Eye and Ear Control; ESP Disc 1964

Gato Barbieri: The Third World; Flying Dutchman 1969

Anthony Braxton: New York, Fall 1974; Arista 1974

Don Cherry: Complete Communion; Blue Note 1965

Don Cherry, Eternal Rhythm; MPS 1969

Codona: Codona; ECM 1979

Ornette Coleman: Free Jazz – A Collective Improvisation; Atlantic 1960

Ornette Coleman: Dancing in your Head A&M 1975

John Coltrane: Giant Steps; Atlantic 1959

John Coltrane: Ascension; Impulse 1965

Jacques Coursil: Black Suite; BYG 1969

Creative Music Orchestra: Creative Orchestra Music; Arista 1976

Ethnic Heritage Ensemble: Three Gentleman from Chicago; Moers Music 1976

Pharoah Sanders: Tauhid; Impulse 1966

Archie Shepp: Fire Music (inkl. der Rezitation *Poem For Malcolm*); Impulse 1965,

Archie Shepp: Live at the Pan-African Festival; BYG 1969

ABSTRACT

In der musikalischen Methode der kollektiven Improvisation kommt eine Spielauffassung zum Ausdruck, deren demokratisch-emanzipatorische Grundeinstellung Vergleiche mit dem von Jürgen Habermas formulierten Konzept der idealen Sprechsituation nahe legt. Die, zugunsten von bewusst individualisierten Ausdrucksmöglichkeiten in den Hintergrund tretenden, traditionellen Rollenverständnisse und Musikkonzeptionen lassen die Vermutung eines begünstigenden Rahmenmodells interkultureller Kommunikation entstehen, der im Rahmen der vorliegenden Arbeit genauer nachgegangen wird.

Zu diesem Zweck findet einleitend eine Annäherung an die kollektive Improvisation als von Interaktivität und Synchronizität geprägtes Beziehungsgeschehen im Sinne der Kommunikationswissenschaft statt, gefolgt von einer Auseinandersetzung mit dem Begriff der interkulturellen Kommunikation. Nach einer Diskussion des improvisatorischen Handelns in der Musik in Bezug auf theoretische, historische und psychologische Aspekte werden die verschiedenen, aus dem Free Jazz der 1960er Jahre hervorgegangenen Entwicklungsstufen der freien bzw. kollektiven Improvisation dargestellt. Im Anschluss daran wird das kommunikative Beziehungsgeschehen im Kontext der Kollektiv-Improvisation unter Bezugnahme auf das Konzept der idealen Sprechsituation diskutiert und als High Context-Communication im Sinne der Systemtheorie verortet, sowie näher auf die praktische Relevanz non-verbaler Kommunikation außerhalb der klanglichen Gesten eingegangen. In weiterer Folge wird die Methode der Kollektiv-Improvisation in den Kontext der interkulturellen Kommunikation gestellt, wobei die von Musikern wie Derek Bailey und Vinko Globokar geforderte Sublimierung idiomatischer, kulturell geprägter Ausdrucksformen durch die individuelle Entwicklung einer charakteristischen Klangsprache am Instrument als egalisierend für die tendenziell asymmetrisch geprägten Dialogformen dieser Situation erläutert wird.

Im Rahmen eines 9-monatigen Forschungsaufenthaltes in Ghana wurde mittels methodischer Instrumente wie Befragung und teilnehmende Beobachtung versucht zu klären, ob der Methode der Kollektiv-Improvisation eine potentielle kulturelle Prädisposition in Bezug auf Elemente afrikanischer Musik aufweist, was eine mögliche Verzerrung in Hinsicht auf die Frage als begünstigendes Rahmenmodell interkultureller Kommunikation bedeuten würde. Erkenntnis zur kommunikationstheoretischen Verortung der Kollektiv-Improvisation und ihre praktische Kompatibilität im Kontext interkultureller Kommunikation liefert mittels Interviews erhobenes Reflexionswissen relevanter Musiker, u.a. Evan Parker und Alexander von Schlippenbach.

ABSTRACT

The method of collective improvisation in music is based on a conception of democratic and emancipatory values that seems to resemble that of Jürgen Habermas ideal speech situation. Consciously individualized personal expressions take the place of traditional conceptions and functions within musical forms and lead to the assumption of collective improvisation as a favorable framework for intercultural communication, tested by this paper.

After approaching collective improvisation as a synchron and interactive process of relations according to the discipline, a short discussion of the term intercultural communication is provided. Following some thoughts on improvised action in music and corresponding theoretical, historic and psychological aspects a short summary of the developments of free and collective forms of improvisation since its appearance in the free jazz of the 1960s is given. Next is a comparison of the specific nature of communication within this context and the characteristics of Habermas' ideal speech situation. After a close examination from a system-theoretical perspective in the sense of the musical method as high context-communication the practical relevance of non-verbal communication besides the sound of the musical expressions will be further discussed.

This is followed by a consideration of collective improvisation in the context of intercultural communication and the presentation of individually developed ways of expression on the instrument by simultan rejection of idiomatic and culturally developed traditions – proclaimed by musicians like Derek Bailey or Vinko Globokar – as being contributive to minmize asymmetric forms of dialogue in intercultural communication.

A nine-month research stay in Ghana and methodological instruments such as questionnaire and participant observation was supposed to provide results concerning the existence of possible pre-dispositions of elements from African music within the method of collective improvisation that could lead to distorted findings concerning the assumption of a favorable framework for intercultural communication. Further results regarding the theoretical categorization of the musical method of collective improvisation within the field of communication science and its practical compatibility in the context of intercultural communication are provided by reflective thoughts of relevant musicians like Evan Parker or Alexander von Schlippenbach, as gathered in interviews.

CURRICULUM VITAE

Name: Mag. Martin Gansinger

Adresse: Treustraße 21/6, 1200 Wien

E-Mail: martin_gansinger@yahoo.de

Geburtsdatum: 21. 02. 1979

Geburtsort: Klagenfurt

SCHULABSCHLUSS		Berufsreifeprüfung am TGM Wien im Juli 1999
STUDIUM	1999	Aufnahme des Diplomstudiums der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft in Kombination mit Politikwissenschaft an der Universität Wien (Schwerpunkt: Kommunikationspolitik) Diplomarbeitsthema: soziale und politische Funktionen der musikalischen Ausdrucksform des HipHop als Kommunikationsstruktur der Schwarzen Minderheit in den USA (erschienen als Buch unter dem Titel "Soziale Artikulation im US-HipHop. Kommunikationsstruktur einer sozielen Minderheit" im VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2008)
	2005	Abschluss des Diplomstudiums und Aufnahme des Doktoratstudiums mit Forschungsschwerpunkt Kommunikation im Kontext improvisierter Musik unter besonderer Berücksichtigung interkultureller Aspekte
	2007	Feldforschungsaufenthalt / Ghana in Kooperation Prof. John Collins
BERUF	s. 2005	ständiger Redakteur der Fachzeitschrift "jazzzeit – Magazin für Musik u. Lebenskunst" Koordination der Bereiche PR und Kommunikation für die Musikerinitiative JazzWerkstatt Wien und den Musikverlag JazzWerkstatt Records
	s. 2006	freie Journalistentätigkeit für u.a. Music Information Center Austria, suite101.de, orange 94.0
	s. 2009	Lektorat für Going International – Health Information Services