In der ganzen Welt der Kunst
ist musikalisches Schaffen am strengsten
an technische Regeln gebunden
und am freiesten in der seelischen
Regung.
Wilhelm DILTHEY

I. EINLEITUNG IN DIE ARCHITEKTUR EINER DROGE

Der Artikel berichtet von einer Untersuchung zur Instrumentalimprovisation. Ihr Gegenstand ist die Ablaufsregel der Entwicklung eines frei improvisierten musikalischen Werkes, das sich »nur durch Töne«, d.h. ausschließlich auf dem Feld der musikalischen Ausdrucksbildung, einrichtet. Im Rahmen dieser Untersuchung wurden kurze, absprachefreie Duoimprovisationen mit Musikern unterschiedlicher Instrumente und musikalischer Herkunft durchgeführt, der Untersucher selbst spielte Klavier. Die Improvisationen wurden auf Kassette aufgezeichnet und unmittelbar danach, gestützt auf die Aufnahmen, jeweils in einem Tiefeninterview Schritt für Schritt vom ersten bis zum letzten Ton in ihren Erlebensdimensionen exploriert.

Sebastian Leikert

DIE LUST AM ZUVIEL

DER WIRKUNGSRAUM DER INSTRUMENTALIMPROVISATION

Die Untersuchungssituation ist also recht einfach, einfacher jedenfalls, als vieles andere im Umkreis der Musik, denn das Thema Musik hat sowohl im Alltag als auch in der Wissenschaft einen etwas sonderbaren Status. Stellt man die Frage nach der Musik, so gerät man in

einen wahren Hagel von Bonmots, die die *flüssige Architektur* der Musik einerseits auf eine merkwürdig schwärmerische Art loben, andererseits aber auch vor ihr warnen, als stelle die *Droge Musik* eine geradezu unwiderstehliche und gefährliche Verführung dar.

Diese beiden Momente sind etwa bei Thomas Mann recht klar artikuliert: Auf der einen Seite ist sie »Tatkraft an sich, die Tatkraft selbst, aber nicht als Idee, sondern in ihrer Wirklichkeit ... die energiereichste, wechselvollste, spannendste Folge von Geschehnissen [und] Bewegungsvorgängen« (Mann 1979, 81), andererseits ist sie für ihn »politisch verdächtig«: »Musik allein ist gefährlich«, sie ist »unschätzbar als letztes Begeisterungsmittel, ... aber die Literatur muß ihr vorangegangen sein« (a.a.O., 120).

Noch deutlicher ist Hermann Hesse: »Und in der Musik, in wunderbaren seligen Tongebilden, in holden Gefühlen und Stimmungen, welche nie zur Verwirklichung gedrängt wurden, hat der deutsche Geist sich ausgeschwelgt und die Mehrzahl seiner tatsächlichen Aufgaben versäumt« (Hesse 1955, 148). Offenbar gibt es in der Musik etwas, mit dem man, zwischen Faszination und Befürchtung, nicht ohne weiteres zurechtkommt.

Das scheint auch für die Morphologie zu gelten. Sie hat einerseits in gewisser Weise eine Nähe zur Musik – betont sie doch gleichfalls die »fließende Welt« des seelischen Geschehens und ordnet die Vielfalt seelischer Werke nicht zuletzt nach Bewegungsqualitäten – andererseits genügt ein Blick in die Reihe der Zwischenschritte, um zu sehen, daß die Musik nicht gerade ein Standardthema morphologischer Untersuchungen ist. Versteht man Morphologie als »Verwandlungslehre = Erfassung der Bewegungsgesetze von Gestalten in Gestalten« (Salber 1983, 156), so fühlt man sich zwar unmittelbar an das transparente Liniengefüge einer Sinfonie oder einer Fuge erinnert, doch mit diesem Gefühl allein kommt man eben doch nicht sehr weit.

Dennoch gibt es eine sehr handfeste Verbindung zwischen Musik und Morphologie; merkwürdigerweise gerade außerhalb Kölns, im abgelegenen Zwesten, hat sich eine »Morphologische Musiktherapie« entwickelt, die seit einigen Jahren sogar einen Ausbildungsgang anbietet. Wir werden am Ende des Artikels versuchen, einen Aspekt der Affinität zwischen Musik und Morphologie zu beleuchten.

Offenbar bereitet die Musik einer beschreibenden Psychologie wie der Morphologie einige Schwierigkeiten; Musik ist schwieriger zu beschreiben als andere Alltagsformen; Beschreibung ist aber der erste Schritt jeder methodischen Bearbeitung eines Themas.

Ohne Beschreibung können die Phänomene und die Gegenstandsbildungen der Wissenschaft nicht miteinander in Austausch gebracht werden; ist dieser erste Schritt gestört, so können die Konzepte, das Denkgerüst einer Theorie, erst gar nicht zum Zuge kommen. So achtet die Morphologie von ihrer Gegenstandsbildung aus etwa auf den Gesichtspunkt der *Entwicklung*. Hierfür stellt sie Gesichtspunkte und Konzepte zur Verfügung. Auf der Seite der Musik hat man es ebenfalls unzweifelbar mit Entwicklungen zu tun, aber die musikalische Entwicklung ist eben nicht leicht zugänglich, das Nacheinander des Bedeutungswandels in der Musik ist nicht leicht zu erfassen.

So zeigt beispielsweise die berühmte Formel für die fünfte Sinfonie von Beethoven – *durch Kampf zum Licht* – deutlich, daß hier etwas von einer Entwicklung spürbar wird; sie zeigt aber auch in fast komischer Weise, daß eine solche Formel im Vergleich zu den klar ausgeformten Bewegungswelten der Sinfonie selbst plakativ und allgemein bleibt.

Kommt man einen Schritt weiter, wenn man das Verhältnis von Musik und Beschreibung genauer betrachtet? Dazu ist es allerdings nötig, Musik zunächst jenseits von Faszination und Verurteilung, jenseits der Ebene des Bonmot oder eben des »Non-mots«, zu charakterisieren. Sucht man hierfür Ansatzpunkte, so bieten sich vier Momente an, zu denen die Musik sich, wie wir meinen, anders verhält als andere seelische Werke: Es sind dies das *Verhältnis von Musik zu Erinnerung, Wiederholung, Zeit und Bedeutung.*

Vergleichen wir hierzu Musik und Film: Während man letzteren auch nach einiger Zeit noch entlang der Abfolge von Handlungen und Bildern recht gut in seiner Bedeutungsentwicklung erinnern und beschreiben kann, haften von musikalischen Werken nur diffuse Qualitäten – tragisch, dramatisch, elegisch etc. – in unserer Erinnerung, die in scharfem Gegensatz zu den ihr eigenen, sehr artikulierten Bewegungswerten stehen.

Auch zur Wiederholung besteht ein anderes Verhältnis; seine Lieblingsplatte kann man mit einer für jeden anderen nervtötenden Ausdauer immer und immer wieder hören, während ein Film oft schon beim zweiten Anschauen schal wird. Musik, die ja bereits in sich aus unendlichen Wiederholungen besteht, scheint mit der Wiederholung an Bedeutsamkeit zu gewinnen, der Film dagegen zu verlieren. Während Musik von der ewigen Wiederkehr des Gleichen eine fast magische Belebung erfährt, wird der Film zum Opfer derselben. Und selbst wenn ein Film in die Unsterblichkeit ewiger Wiederholung eingeht, was wäre »Casablanca« ohne dies »Play it again, Sam«?

Eine Dauer von drei bis acht Minuten ist für eine musikalische Form eine klassische Länge, die sich über viele Jahrhunderte Musikgeschichte –

vom mittelalterlichen Madrigal über die Sinfoniesätze der Wiener Klassik bis zu den heutigen Popsongs – quer durch ihre Formvielfalt kaum verändert hat. Das gibt einen Hinweis darauf, daß sich in der Welt der Musik Seelisches schneller entwickelt und Form gewinnt, als in den Stundenwelten anderer Bereiche, daß hier ein anderes Verhältnis zur Zeit besteht.

Auch Bedeutung ist in der Musik anders verfaßt: Ohne Zweifel ist sie bedeutsam – man fühlt sich ergriffen, abgestoßen oder verführt. Sie verschweigt uns jedoch das Was ihrer Bedeutsamkeit, man kann nicht wissen, was sie bedeutet, worum es in ihr geht. Sie verfaßt sich nicht als ein Nacheinander abgrenzbarer Bilder, sondern als ein Fluß von Bewegungs- und Spannungsverhältnissen, in denen Sinn und Bedeutung anders und offener gebunden sind.

Jetzt erst läßt sich genauer sagen, worin die Schwierigkeit, Musik zu beschreiben, besteht: Beschreiben hat ja zur Voraussetzung, daß eine vergangene, erlebte Bedeutung erinnert und benannt, d.h. mit einem bestimmten Bild oder Wort verknüpft wird, und genau das ist im Bereich der musikalischen Bedeutungsbilder schwierig. Ihre fließenden Bewegungs- und Spannungsverhältnisse bringen eine Bedeutung nicht in ein umgrenztes Bild, bringen sie nicht zum Stehen.

Und genau hier setzt in der Untersuchungssituation die Tonbandaufnahme an, mit dieser Maßnahme reagiert sie auf das Problem der schwierigen Beschreibbarkeit von Musik.

Mit Hilfe der Aufnahme läßt sich nun Musik *erinnern* und so oft *wiederholen,* bis ihre *Bedeutungsentwicklung* einer sprachlichen Nachgestaltung, einer Beschreibung, zugänglich wird. Mit diesem Handgriff klärt die Untersuchung zwar nicht die theoretische Frage nach der Eigenart der Musik, dies ist ja auch nicht ihr Gegenstand, aber sie reagiert auf deren Besonderheit und macht sie so einer methodischen Bearbeitung zugänglich. Jetzt kann sie so genau dem Schritt-für-Schritt der Ausdrucksbildung folgen, wie es den methodischen Anforderungen der Morphologie entspricht, jetzt läßt sich die Entwicklung der Improvisation mit der morphologischen Gegenstandsbildung in Austausch bringen.

Die schnellste aller Welten

Die Untersuchungssituation berücksichtigt also bereits eine Reihe methodischer Gesichtspunkte. Auf zwei weitere Punkte wollen wir hier noch kurz eingehen, der erste betrifft die Improvisation als Zugang zum Feld der musikalischen Ausdrucksbildung. Auch dieser Weg wurde nicht zufällig gewählt.

Improvisation bedeutet allgemein »etwas ohne Vorbereitung aus dem Stegreif tun«; das von im-pro-visus (in-... und lat. pro-videre vorhersehen) herstammende Wort bezeichnet eine Öffnung auf »Unvorhergesehenes und Unerwartetes« (Duden). Es läge nahe, hier von einer Öffnung auf das Zufällige zu sprechen, wäre es nicht seit Freud ein unhintergehbares methodisches Prinzip der Psychologie, gerade von diesem Prinzip der Öffnung auf das Unerwartete her zu den Gesetzen und Bedingungen der psychischem Struktur vorzustoßen, die in den retouchierten Außenfassaden seelischer Werke sonst verdeckt blieben.

Die Traumdeutung als Methode beginnt damit, daß sie die sekundäre Bearbeitung der Traumzensur rückgängig macht; sie folgt nicht dem angebotenen Sinn der Traumgeschichte, sondern, im freien Einfall, der Öffnung auf das Unvorhergesehene. Nach Freud ist seelischen Determinationen nur dann nahe zu kommen, wenn man die Kohärenzfunktion der sekundären Bearbeitung ausschaltet oder zumindest reduziert; läßt man die Retouche der sekundären Bearbeitung ungehindert zu, so ist der Zugang zu dem kompletten Kreis seelischer Bedingungen versperrt. *Improvisation sichert als methodisches Prinzip der Öffnung auf das Unerwartete allererst den Zugang zu den Bedingungen des musikalischen Geschehens.*

Der Umstand, daß der Untersucher bei den Improvisationen mitspielte, d.h. seine Beteiligung bei der Herstellung des Materials der Untersuchung, ist sicher ein Moment, das eine genauere Diskussion erfordert, als sie hier zu leisten ist. Zwei kurze Anmerkungen: Was das konkrete Spiel des Untersuchers angeht, so bestand seine Funktion darin, durch eine möglichst offene und wenig bestimmende Begleitung einen Resonanzraum für die Spiel-Richtungen des Instrumentalisten zu geben. Bezüglich möglicher wissenschaftstheoretischer Einwände sei angemerkt, daß das Material, die Fakten einer Untersuchung in jedem Fall mit der Person des Untersuchers verstrickt sind, auch wenn dieser während der konkreten Erhebung scheinbar abwesend ist. Der Geltungsanspruch einer wissenschaftlichen Aussage ist eine Theorie- und Methodenfrage und keine Frage der vermeintlichen Unabhängigkeit der Phänomene vom Untersucher.

Noch ein letzter Aspekt der Untersuchungssituation: Bei der »Suche nach den natürlichen Einheiten« des seelischen Geschehens legt Salber »Stundenwelten« als den Umfang gestalthafter Einheiten fest, der eine sinnvolle Analyse seelischer Formenbildung erlaubt (Salber 1965, 43). Er bindet damit die Entfaltung einer kompletten seelischen Form an einen gewissen Zeitraum. Angesichts des vorhin angesprochen Zeitbezuges musikalischer Formenbildung erscheint eine Dauer von zehn Minuten ausreichend, um einer parallelen Entwicklung Raum zu geben. *Es ist also eine These der Untersuchung, die im Lichte des Beschreibungsmaterials zu prüfen sein wird, daß Musik*

die Entwicklungsbestimmung des Seelischen zuspitzt und es so ermöglicht, eine komplette Handlungseinheit, die anderswo eine Stunde benötigt, um ihre Welt aufzubauen, hier innerhalb des kürzeren Zeitraumes von zehn Minuten auszuformen.

III. Architekturen im Fluss

Nach dieser einführenden Vorbemerkung kommen wir zur Untersuchung selbst. Was geht nun vor sich, wenn zwei Instrumentalisten, die sich nicht kennen, ohne Absprache miteinander Musik machen? Anders gefragt, wie richtet sich ein gemeinsames Werk in dieser fließenden Welt ein? Wie organisieren sich hier Haltepunkte, welche Dynamik birgt die Entwicklung eines solchen Geschehens?

Es ist dabei vor allem die Frage eines *endlichen Werkes,* die uns hier interessiert: Wie ist es möglich, daß sich eine Entwicklung, eine Bewegung in diesem Bereich, der so fließend und entgleitend zu sein scheint, begrenzt, daß sie zu einem logischen Ende findet, wie produziert sich hier ein *Schluß?*

Die Spannung im Augenblick des Anfangs ist groß: In aller Regel organisiert sich der Beginn, indem abwechselnd kürzere, abwartende Figuren gespielt werden, die sich gegenseitig suchend und tastend imitieren. Kennzeichnend ist dabei vor allem eine metrische Uneindeutigkeit (noch kein fester Rhythmus). Es werden die Skalen (Tonleitern) festgelegt und der modulatorische Radius der Improvisation angedeutet, indem schräge Melodien eingebaut werden. Es finden sich auch bereits Andeutungen von Kämpfchen, die vorsichtig den noch unsicheren Boden erkunden.

Diese abwartenden Passagen werden nach kurzer Zeit sehr spannungsvoll und drängen auf metrische Vereindeutigung; jetzt »muß etwas passieren«, »dieses Geplätscher kann nicht so weiter gehen«. Zuweilen kommt es hier zu einem Erleben von Fremdheit, oder es werden Einladungen verspürt, die nicht aufgegriffen werden können.

Konventionelle Werke

In jenem Moment, in dem eine Improvisation ihren Rhythmus findet, bildet sich ein neuer Bereich: Entlang dieses Metrums richten sich die Maßverhältnisse eines konkreten Werkes ein. In unterschiedlich starrer oder beweglicher Weise wird ein Zentrum oder ein erster Drehpunkt eingerichtet.

Es legt sich ein *Genre* fest, das aus dem Feld der Musik einen überschaubaren Stil herausgreift (Rock 'n Roll, Jazz, Klassisches). Jetzt wird in *einer festgelegten Aufteilung* (Solo-Begleitung) und zugleich in einer »konzertierten

Aktion« gespielt. Diese *Konventionalisierung* bietet nach dem durch seine Offenheit sehr spannungsvollen Beginn einen Bereich der *Sicherheit in vertrauten und konturierten Bewegungsmustern*. Die Improvisation wird durch die Formen musikalischer Fertigkeiten des Probanden zentriert. Ein festes »tonales Zentrum, in dem man sich zu Hause fühlt«, wird eingerichtet, das Rock 'n Roll Schema als »...mein Weg« oder »der Trott, den ich immer spiele«, leisten ähnliches.

Es werden Bereiche erspielt, die, gut verfügbar, erste Steigerungen erlauben, es kommt zu *»vollkommen schlüssigen Entwicklungsbögen auf ein Ziel hin«;* in einem Bereich gut verfügbarer Bewegungsformen und rhythmisch klarer Ordnungen wird der Spiel-Raum einer Gestalt erkundet.

Umkehrung der Verhältnisse

In einer Gegenbewegung zu diesem schnell »festgefahrenen Trott«, zum »langweiligen Abspulen« der »ewigen Riffs« konturieren sich jetzt Passagen, die eher den *abweichenden Impulsen* als den Maßverhältnissen des Werkes folgen. Man »nimmt ein eigentlich unbedeutendes Moment heraus, um das Ganze zu ändern«.

Ein abweichender Rhythmus wird vom andern aufgegriffen und in den Vordergrund gespielt, eine unpassende melodische Figur wird imitiert und so herausgestellt, daß sie zum Tragen kommt und neue Spiel-Richtungen, ein neues Idiom, eröffnet.

Wie durch ein Prisma zerlegt sich die Improvisation und folgt den in den Abweichungen aufscheinenden Richtungsänderungen. In diesen Passagen, für die eher ein vielfach verschlungenes Geflecht gegenseitiger Imitation und Abwandlung als eine festgelegte Aufteilung charakteristisch ist, kommt es zu Steigerungsformen dieses Hin und Her. Die Melodie oder der Rhythmus, der in die Abwandlung führt, wird *immer stärker zerformt* und belastet, wird bis an die Grenze dessen gedreht, was diese Gestalt noch hergibt.

Wiederholen und Zuspitzen

Im weiteren Verlauf wird die bisherige Entwicklung in ihren Positionen *wiederholt,* wobei die Improvisation den Tendenzen der Werkverhältnisse bzw. ihrer Umkehrung ein Stück weiter als zuvor nachgeht. Ein mittlerer Bereich, in dem weder die eine noch die andere Zuspitzung erspielt wird, stabilisiert sich in keiner Improvisation.

Auf der einen Seite ergeben sich rahmende Werkbewegungen, die *prägnanter* und *klarer* als die vorhergehenden sind. Die zuvor erspielte kombinatorische Selbständigkeit, »dieses Gleichzeitige des Verständnisses«, setzt sich jetzt in geordneteren Verhältnissen fort. Es kommt zu rasanten Blues-Sessions, jetzt »geht die Post ab«; »Gasgeben und Auskosten« sind Erlebensqualitäten, die verdeutlichen, wie in solchen vereindeutigten Bewegungsgefügen packende, erotische Steigerungen möglich werden (zwei Herzen in einem Takt). Aber auch andere, fragilere Materialbewegungen können sich erst jetzt entfalten. »Schwelgerisch« wird das Tempo verlangsamt, werden Melodien zu rhythmisch elegischen Cantilenen gesteigert. »Zärtliche und zerbrechliche« Momente breiten sich aus; als sei »ein Schutz abgestreift«, können sich jetzt intime Qualitäten zeigen.

Auf der anderen Seite entstehen Passagen, die sich sehr weit von jeder konventionellen Spielform entfernen, die Improvisation betritt hier »völlig unbekanntes Terrain«. Sie entfaltet *eruptive* und packende Qualitäten, plötzlich aufschießende Figuren, die, obwohl sie keiner konventionalisierten Bewegungsfigur entsprechen, *»wie geprobt«* zusammenpassen. Hier verschränken sich sehr gegensätzliche Züge: Einerseits wird *»hemmungslos drauf gehalten«* andererseits paßt es gerade jetzt. Auf der einen Seite ist die »Vorsicht weg«, zum anderen ist jetzt Gemeinschaft intensiv erfahrbar (»alte Kumpels, sich gegenseitig Schwung machen«). Die Gestaltung ist extrem heikel, gleichzeitig aber von einer tiefen Zuversicht getragen.

Es wird ein *»ausgetüfteltes Chaos«* hergestellt, die Figuren sind *»im Takt und dagegen gleichzeitig«*. »Extraschräges« ist »witzig«; daß es trotz des »Zerhackten« zusammenpaßt, ist »verrückt und wahnsinnig«. Der Selbständigkeit der Kombinatorik dieses Bereichs steht man immer wieder »überrascht, stolz und befremdet« gegenüber. Atmosphärisch ist dieser Bereich durch eine *Verdichtung* und *Zuspitzung* charakterisiert. Das Mitreißende dieser Figuren qualifiziert sich häufig kinästhetisch, es »kribbelt im ganzen Körper, läuft einem kalt den Rücken hinunter«, man fühlt sich »kraftvoll«, hat »Lust zu lachen«. Gleichzeitig scheint dieser Bereich »eine extreme Gefahr« zu bergen, man hat »Angst vor der eigenen Courage«.

Jetzt soll häufig ein Schluß produziert werden; der Instrumentalist sucht mit *typischen Schlußwendungen,* eine anlaufende Bewegung zu stoppen, eine bestimmte Entwicklungskonsequenz, die sich abzeichnet, zu vermeiden. Was dann unmittelbar nach diesem Abschlußversuch gespielt wird, führt regelmäßig tiefer in den mit Umkehrung bezeichneten Bereich hinein. Es kommt zu einem sehr intensiv erlebten *Kulminationspunkt,* in dem die oben genannten Qualitäten sich zuspitzen. Danach wird der Schluß dann tatsächlich eingeleitet, er besteht in der Regel aus einem ruhigen, aber intensiven und gut abgestimmten Ausklingen.

Interessant ist dabei, daß dieser Schluß unabhängig vom objektiven Zeitverlauf ist, er fällt nur selten tatsächlich mit den festgelegten zehn Minuten der Improvisation zusammen. Findet er etwa bereits nach fünf Minuten statt, so erscheint die weitere Improvisation »lau« und »ohne Geheimnis«, man spielt nur noch, »um die Zeit zu füllen«. Wird dieser Punkt innerhalb der zehn Minuten nicht erspielt, so ist es für den Untersucher sehr schwierig, einen Schluß überhaupt zu erzwingen. In einem Fall (übrigens in einer Improvisation mit einem sehr versierten Jazzmusiker) war dieses Fehlen so mächtig, daß der Untersucher nicht in der Lage war, sein eigenes Setting durchzuhalten, die zehn Minuten wurden deutlich überzogen, bis ein Ende gefunden werden konnte.

IV. Landkarte der Improvisation

Dieser Ablauf inhäriert allen Improvisationen; die Verläufe unterscheiden sich dabei hinsichtlich zweier Dimensionen; zum einen ist es das Tempo der Entwicklung: Wie bereits angedeutet, durchlaufen einige Improvisationen diese *Strecke* in nur fünf Minuten, während andere in den festgelegten zehn Minuten nur einen Teil durchqueren.

Zum anderen gibt es Improvisationen, deren Bewegungsformen dazu neigen, sich zu *verhärten*, etwa indem ein Rock 'n Roll-Schema besinnungslos festgehalten wird, oder zu *versanden*. indem jede Schematisierung vermieden wird. was jeweils spezifische Modifikationen des Verlaufs zur Folge hat. So erscheint es ohne weitere Beschreibung plausibel, daß sich eine Verhärtung auf das Tempo der Entwicklung auswirkt, denn der beschriebene Ablauf setzt ja eine gewisse Flexibilität oder Geschmeidigkeit im Wechsel zwischen den beiden Grundrichtungen der Improvisation voraus.

Kommen wir nun dazu, eine erste Übersicht, eine erste Landkarte des Wirkungsraumes der Improvisation vorzuschlagen. In der Beschreibung lassen sich ohne weiteres zwei Wirkungsrichtungen oder Vektoren voneinander abheben: Der erste geht auf konventionalisierte und klar organisierte *Rahmungen* des Geschehens, der zweite auf riskierte und freiere Bewegungen des *Experimentierens*.

Rahmende Werkverhältnisse

Die erste Wirkungsrichtung, die sich durchgängig über alle Improvisationen ausweisen läßt, geht von offenen, mehrdeutigen Verhältnissen *hin zu stabilen, geordnet übersichtlichen Strukturen*. Es breiten sich feste Platzanweisungen mit

übergreifenden Architekturen aus. Konventionelle Aufteilungen in Solo und Begleitung oder deutlich ausgeformte Genres regulieren diesen Bereich. Diese gut beherrschbaren Figuren mit ihren übersichtlichen Bewegungsformen produzieren das Gefühl von Sicherheit und Ruhe.

Diese Richtung steigert sich in Bereichen, in denen sich die allgemeine Charakteristik eines Werkes *besonders prägnant und packend* ausgestaltet. Ruhige Passagen steigern sich zu hymnisch elegischen Cantilenen, Solospiel in lang ausgearbeiteten Entwicklungen auf Kulminationspunkte hin. Diese mitreißenden Höhepunkte bilden Wendepunkte, die eine Gegenbewegung einleiten.

Experimentieren mit Entwicklungen

Eine zweite Wirkungsrichtung greift aus den Werkbewegungen Momente heraus, die eine neue Richtung zum Tragen bringen. Ein abweichender Rhythmus, ein schräger Ton wird zentriert und führt in einen Bereich, dessen Norm von der Richtung auf Werkverhältnisse wegführt. Hier sind keine längeren Strecken in ihrem Ablauf durch Konvention bezüglich Genre oder Spielerverhältnis bestimmt. Das *Geschehen folgt Abweichungen* im Rhythmus eher, als daß es ein festes Metrum einrichtet. Es läßt sich von plötzlichen Impulsen bewegen, ohne sich um konsequente Ausgestaltung einer bestimmten Richtung zu kümmern, und entfaltet eine freie und schlagfertige Kombinatorik, deren Regel es zu sein scheint, das Wahrscheinliche gerade nicht zu tun.

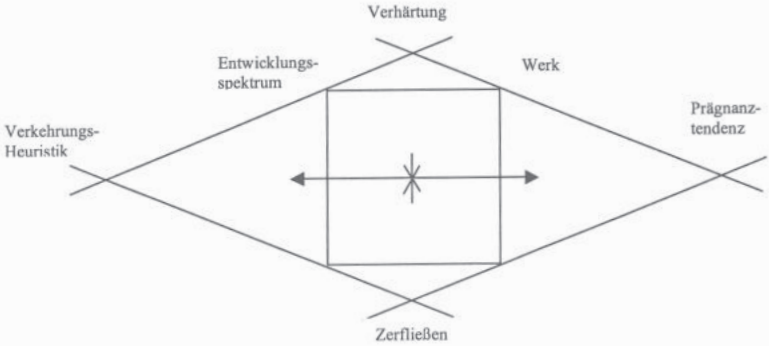
Das Witzige und Überraschende dieser Richtung kann sich zu einem Bereich steigern, in dem plötzliche Übereinstimmungen und unvermutbare Effekte sich quasi selbständig machen. Mit schlafwandlerischer Sicherheit scheint momenthaft alles möglich: Jede noch so verrückte Bewegung findet ihre logische Weiterführung.

Obwohl man ohne Rücksicht auf den anderen oder auf Konventionen »reinhaut«, gelingt jetzt leicht, was zuvor mühsam angestrebt wurde. Kennzeichnend für diesen Bereich ist eine außerordentlich polyvalente Erlebenslage: *Zum einen faszinierend, zum anderen beängstigend,* auf der einen Seite von dem Gefühl von Kraft und Zuversicht begleitet, auf der anderen Seite nicht beherrschbar mischen sich hier extreme Züge seelischer Produktion.

Neben dieser Grundpolarität werden in den Modifikationen des Verlaufs zwei weitere Richtungskräfte deutlich. In den *Verhärtungen* und dem *Zerfließen* von Bewegungsformationen zeigen sich Vektoren des Wirkungsraumes, die die Improvisation aus starren bzw. konturlosen Bereichen zurück in einen geschmeidigen Zwischenbereich führen.

Zwischen den vier auf diese Weise gekennzeichneten Bereichen ist ein weiterer, mittlerer Bereich abgrenzbar. Hier sind die jeweilig sich widerstrebenden Richtungen der beiden Vektorenpaare ausgeglichen. Nun könnte man meinen, hier sei eben die »goldene Mitte«, ein Bereich, der die verschiedenen Bestimmungen der Improvisation in sich aussöhnt. Das Gegenteil ist jedoch der Fall; musikalisch ist hier gar nichts zu holen. Es gibt nicht eine einzige Improvisation, die versucht, diesen Bereich zu zentrieren.

Diese Wirkungsverhältnisse lassen sich graphisch darstellen:



Die Raute bezeichnet die Grenze des Wirkungsraums der Improvisation: die Haupt-Vektoren gehen einerseits in Richtung der Werkstrukturen bzw. der Prägnanztendenz und andererseits in Richtung des Entwicklungsspektrums bzw. der Verkehrungs-Heuristik. Sie bezeichnen die Tendenz der Improvisation, jederzeit auf die Extrempunkte des Wirkungsraumes zuzugehen. Die senkrecht stehenden Vektoren repräsentieren die Tendenz der Improvisation, Bereiche des Zerfließens bzw. der Verhärtung zu vermeiden. Das eingeschriebene Quadrat bezeichnet den lauen Zwischenbereich, der keinem der Haupt-Vektoren Genüge tut. Sucht die Improvisation sich an einer bestimmten Stelle des Wirkungsraumes zu halten, so verstärken sich bald die Richtungskräfte der anderen Vektoren.

Dieses *Gegeneinander von Rahmung und Experiment* ist ein sehr allgemeines Grundverhältnis seelischer Produktion; um die besondere Dynamik der Improvisation zu kennzeichnen, ist die Art und Weise dieses Gegeneinander wichtig: Es ist eine Logik von *Überschreitung und Zuspitzung,* die auf einen *Extrempunkt* zugeht.

Erinnern wir uns: »In der ganzen Welt der Kunst ist musikalisches Schaffen am strengsten an technische Regeln gebunden und am freiesten in der seelischen Regung« (Dilthey 1970, 274). Die zwei Superlative, die Dilthey in

seiner Formel für die Musik verwendet, verdeutlichen die extreme Spannung, die die Improvisation reguliert. Von der Untersuchung her läßt sich nun zum einen zeigen, wie sich diese Vektoren in concreto ausformen, zum andern aber – und erst das macht die Dynamik der Improvisation verständlich –, in welches Verhältnis diese beiden Wirkungsrichtungen im Verlauf der Entwicklung kommen.

Die Improvisation söhnt sie ja keineswegs in einer »goldenen Mitte« aus, sondern erhöht umgekehrt die Spannung zwischen ihnen immer mehr, wie ein Pendel, das, statt, der Schwerkraft folgend, allmählich zur Ruhe zu kommen, immer weiter ausschwingt, sich immer weiter aufschaukelt.

Das ist noch keine Antwort auf die Frage dieser Untersuchung, aber immerhin wird aus dieser Bewegung ableitbar, wie die Improvisation die Entwicklungsbestimmung des Seelischen zuspitzt: Die Mechanismen seelischer Produktion, die eher für die eine bzw. die andere Richtung der Improvisation konstitutiv sind, trennen sich im Verlauf immer mehr und brechen ihr gewohntes und eingefahrenes Verhältnis zugunsten einer spannungsvolleren, aber auch offeneren und beweglicheren Produktion auf. Der Term *Verkehrungs-Heuristik* bringt diesen Zusammenhang von kunstanaloger Zuspitzung und Belebung der Psychästhetik seelischer Produktionen auf den Begriff.

V. Endliche Werke oder die Lust am Zuviel

Die sich aufschaukelnde Pendelbewegung ist nur eine simple Metapher für das komplexe Geschehen einer Improvisation, aber sie gibt ein Bild für die theoretische Frage, die wir hier verfolgen: Wenn es in der Logik dieses Wirkungsraumes liegt, die Bewegung zwischen den beiden Vektoren der Rahmung und des Experiments immer weiter aufzuschaukeln, wo findet diese Bewegung dann ihre Grenze, was stoppt diese Pendelbewegung?

Die Beschreibung der Entwicklung und auch des Endes der Improvisation ist recht klar, aber wie läßt sich das theoretisch darstellen, wie läßt es sich vom Denkgerüst der Morphologie her ableiten? Es geht um das Problem des endlichen Werkes, des Abschlusses einer kompletten Form; in seiner allgemeinsten und damit auch weitreichendsten Formulierung geht es um die Frage, wie ein Werk das paradoxe Grundverhältnis endlich/unendlich handhabt. Welche Denkmöglichkeiten bietet die Morphologie hierzu an verschiedenen Etappen ihrer Entwicklung an, und wie stimmen sie mit dem beschreibbaren Verlauf überein?

1965 versucht Salber in seiner Psychologie der Handlungseinheiten, diese Frage aus einem bestimmten Verhältnis der Bedingungen heraus zu

beantworten; er schreibt: »In einer Rotation entwickeln sich der Prozeß von Formaufbau und Formanalyse so lange weiter, bis ein einheitliches Prinzip erprobt und bestätigt ist, das ihren Gegenlauf als wechselseitige Ergänzung spürbar macht« (SALBER 1965, 282). Die Begriffe der Formanalyse und des Formaufbaus sind ohne Zwang auf die Dimension der Rahmung und des Experiments beziehbar, doch in Bezug auf den Verlauf der Improvisation ergibt sich die Frage, was unter einer »Ergänzung« verstanden wird; die Mechanismen der Produktion sind von vornherein aufeinander angewiesen, keiner käme ohne den anderen auch nur einen Schritt weit. An welchem Punkt soll man also von einer Ergänzung sprechen? SALBER präzisiert, diese Ergänzung werde »spürbar«, aber auch diese Bestimmung wirkt allgemein. Es wird immer etwas verspürt: Welche Qualität ist genau diejenige, die hier verspürt wird, und warum ist es gerade diese Qualität, von der aus sich der Abschluß einer Entwicklung produziert?

1983 gibt SALBER in dem Buch »Kunst – Psychologie – Behandlung« eine andere Antwort. Er bindet das Problem der Endlosigkeit und Endlichkeit seelischer Wirklichkeit an einen bestimmten Mechanismus, an den Mechanismus des »Ins-Werk-Setzens«. Er schreibt: »Es ist kaum möglich, in Kunst und Seelischem an ein festes Ende zu kommen; GOETHE fand es ungeheuerlich, daß von keiner Seite an ein Ende zu denken sei. Dennoch gibt es eine Endlichkeit der Metamorphosen, und sie ergibt sich aus dem Ins-Werk-Setzen – auch daher ist das ein zentraler Drehpunkt gestalthafter Entwicklungen« (SALBER 1986, S 109). Von hier aus gesehen müßte die Improvisation also von einer Bewegung der Rahmung her ein Ende finden, es müßte sich in ihrem Verlauf ausweisen lassen, daß es das Moment des Ins-Werk-Setzens ist, das die Abschlußbewegung einleitet – das Gegenteil ist der Fall. Wie beschrieben ist es ein bestimmter, noch zu präzisierender Punkt der Verkehrungs-Heuristik, der die Pendelbewegung zwischen den Vektoren der Improvisation stoppt.

Dieser Punkt hat mit dem Mechanismus der Verkehrung zu tun, »... Verkehrung grenzt an Verrückbarkeit, betont aber stärker die Kehrseite von Wendungen. Verkehrung ist ein Mechanismus zu erfahren, wie weit etwas verfügbar oder auszuhalten ist, wann etwas kippt und worein man dabei gerät [...] Verkehrung ist ein Richtungswechsel, bei dem Vornahmen und Verfügungsgewalt preisgegeben werden« (a.a.O., 111).

Hier kommt etwas von den erlebten Qualitäten ins Spiel, die bei der Improvisation eine Rolle spielen. Es geht bei dem Bereich der Verkehrungs-Heuristik um Momente des Umkippens ins Gegenteil, des Unverfügbar-Werdens, um Faszinierendes und Bedrohliches zugleich.

Erst 1980 erhält der Begriff der Verkehrung eine andere Stellung, jetzt scheint er es zu sein, der das Werk im Ganzen bestimmt: »Was ein Werk ist,

[...] bestimmt sich wesentlich von seinen [...] Verkehrungen aus« (Salber 1980, 49). Und hier bestimmt Salber ihn auch als die Bedingung seelischer Produktion, die den Abschluß einer Entwicklung leistet: »Das Verhältnis endlich-endlos regelt sich vermittels des Mechanismus der Verkehrung. Verkehrung ist ein heuristisches Prinzip der seelischen Konstruktion, die uns erfahren läßt, wie weit etwas auszuhalten ist [...]« (a.a.O., 50). Hier, wie an vielen anderen Stellen, unterstreicht er das Moment des *Unerträglichen,* das die Grenze bildet, an die die Verkehrung stößt, und es scheint in der Tat dieses Moment zu sein, das für den Richtungswechsel der Bewegung der Improvisation verantwortlich ist.

Auf dieses Unerträgliche des Verkehrungspunktes weist der Abschluß-Versuch hin, der ihm mit großer Regelmäßigkeit vorangeht, und auch im Interview – dessen Atmosphäre und Verlauf im übrigen immer eine präzise Wiederholung der Improvisation sind – ist dieser Bereich sehr stark mit Widerstand belegt. Während die Passagen der Rahmung im Wesentlichen vom Erleben von Sicherheit und Verfügbarkeit begleitet sind, wird der Bereich der Verkehrungs-Heuristik als extrem heikel erlebt. Jede erlebte Qualität mischt sich hier unvermittelt mit ihrem Gegenteil. Er ist in seiner äußersten Zuspitzung durch eine große Vielfalt sich widersprechender Erlebnisrichtungen gekennzeichnet, deren Gemeinsamkeit lediglich in einem *Zuviel* besteht: ein Zuviel an Angst, an Genießen, an Nähe, an Gewalt. Diesen Punkt will die Improvisation erreichen, vorher hört sie nicht freiwillig auf: offenbar ist es diese *Lust am Zuviel,* die sie bewegt und begrenzt.

Unversehens wird hier auch deutlich, daß die Morphologie inzwischen die Frage nach der Endlichkeit, der Begrenzung einer seelischen Form, aus Denkmitteln ableitet, die denen des Anfangs diametral entgegengesetzt sind: In diesem Moment des Umkippens des *Zuviel*, ist nichts mehr vom behaglichen Verspüren einer Ergänzung von Formaufbau und Formanalyse, hier geht es nicht mehr um die Harmonie eines einheitlichen Prinzips, sondern, im Begriff der Verkehrung, um eine paradoxe *Liebe zum Unerträglichen.*

Von hier aus wird jedoch auch sichtbar, warum sich die musikalische Welt mit klinischen Behandlungswerken gut ergänzt: Im Wirkungsraum der Instrumentalimprovisation ist es weder möglich, eine Entwicklung vor Verkehrungsstellen zu sichern, noch diese verkehrten Lösungen zu halten, in ihnen stecken zu bleiben; kein Verkehrt-Halten kann sich der beweglichen und spannungsvollen Logik der Improvisation entziehen. Indem Musik die Entwicklungsbestimmung des Seelischen zuspitzt und es damit unmöglich macht, der Verkehrbarkeit von Entwicklung auszuweichen, entspricht sie einem Drehpunkt klinischer Behandlung, bei dem es um »Zuspitzung von Verkehrung und (neuer) Kunst zugleich geht« (a.a.O., 95). Auf diese Weise

ermöglicht sie es, solche Grenzbestimmungen durch zuspielen, ihnen ihr ästhetisches, kunstvolles Moment abzugewinnen.

Literatur

DILTHEY, W. (1910) Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Frankfurt/M 1970

HESSE, H. (1955) Der Steppenwolf. Frankfurt/M

MANN, T. (1979) Der Zauberberg. Frankfurt/M

SALBER, W. (1965) Morphologie des seelischen Geschehens. Ratingen

– (1980) Konstruktion psychologischer Behandlung. Bonn

– (1983) Psychologie in Bildern. Bonn

– (1986) Kunst – Psychologie – Behandlung. Bonn