

»Musik gewinnt sich aus Lebensprozessen ihre Form – und sie gibt dem Lebendigen Form zurück.«

Christian KADEN

Improvisation scheint das Gebot der Stunde zu sein. Es werden Improvisationstalente gesucht. Wer improvisieren kann, kommt überall durch. Ein Ausdruck aus dem Bereich künstlerischer Praxis hat Einzug gehalten in die Alltagssprache. Die globalisierte Wirtschaft fordert den »flexiblen Menschen« (SENNET 2000), der das Risiko auf sich zu nehmen bereit ist, Gewißeheiten in beruflicher, privater wie räumlicher Hinsicht preiszugeben und »unterwegs« zu sein. »Das Gefühl für eine stabile Berufsorientierung und für die Kontinuität von menschlichen Bindungen und Lebensentwürfen weicht zunehmend dem *Bewußtsein eines improvisierten Lebens*, einer geborgten Zeit, die von heute bis morgen reicht, auf jeden Fall nur in kurzen Etappen planbar ist« (PETRI 1997, 142). Herausforderungen – oftmals bis an die Grenze der Überforderung.

Wer improvisiert, verläßt vorgezeichnete Wege, ohne schon genau zu wissen, wohin es geht. Diese Ergebnisoffenheit bietet neben dem Risiko des Scheiterns den faszinierenden »Umgang mit dem Zufälligen« (BAMBERG, MICOL 2000), an dem Improvisationsmusiker besonders interessiert sind. Vielleicht läßt sich von ihnen etwas für die Lebenskunst lernen. Die Improvisation eröffnet Spielräume für

Eckhard Weymann

## SCHWEBEVERFASSUNG

UNTERSUCHUNGEN ZUM WIRKUNGS-  
RAUM DER MUSIKALISCHEN  
IMPROVISATION

eine vitale Übergangs- oder Schwebeverfassung, in der sich Unvorhergesehenes ereignen kann. Sie fördert und benötigt nicht allein eine Haltung des Machens, sondern auch die Offenheit für die Gegebenheiten, die Bereitschaft zum Geschehen-Lassen.

Der Musikwissenschaftler Christian KADEN (1993, 56) bezeichnet als eines der wesentlichen Verfahren der (musikalischen) Improvisation, »syntaktische Schwebezustände« zu erzeugen, also Momente der Uneindeutigkeit, an denen es »so und auch anders« (a. a. O., 51) weiter gehen kann. »Improvisation bleibt im Unbeendeten, Unvollendeten; sie lebt, sich selbst stets relativierend, in und mit Variabilität, nicht jedoch als einem Makel, sondern als ihrem Ideal« (a. a. O.). Die Improvisation sei, um ein Wort von Christa WOLF aufzugreifen, »fortgesetzter Versuch« (a. a. O., 56). Die wiederholten Momente der Mehrdeutigkeit sind wie Verzweigungspunkte, Weggabelungen, die Kaden in strenger Analyse an den Formenbildungen thüringischer Hirtenmelodien aufweist (Beispiele a. a. O., 54ff).

Es gehört zu den Fähigkeiten improvisierender Musiker, diese Punkte der Mehrdeutigkeit zu kultivieren, was ihrer Musik einen schwebenden, changierenden, einen versatilen Charakter verleiht. Die Renaissance der alten Kunst der Improvisation im Free Jazz und in der westlichen Avantgarde in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts korrespondiert mit den Denkbewegungen des Konstruktivismus, der Ökologie und der Postmoderne.

## SCHWEBE

Die *Schwebe* ist ein zentraler Begriff bereits in den Kreativitätstheorien der Romantik. FICHTE lokalisierte die »Einbildungskraft« (ein anderes Wort für Phantasie oder den moderneren Ausdruck Kreativität) in einem »Schweben des Gemüts«, »zwischen Unvereinbaren«, »zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung, zwischen Endlichem und Unendlichem in der Mitte«, »zwischen widerstreitenden Richtungen« (FICHTE, zit. nach STEIN 1987, 141). Die Kreativität bildet einen Bereich des Spiels zwischen Unvereinbarem, ein Feld der Auseinandersetzung und Vermittlung. Die Polaritäten – etwa Sicherheit und Risiko, Prägnanz und Unschärfe, Struktur und Fließen – verdeutlichen sich *als Spannung*, indem sie miteinander »ins Spiel gebracht« werden. Und so meint NOVALIS zugespitzt, daß die Aktivität dieses mittleren Bereichs, die produktive Einbildungskraft, überhaupt erst die Gegensätze herstellt, genauer: für uns erlebbar werden läßt. Die »[...] produktive Imaginationskraft, das *Schweben* – bestimmt, produziert die Extreme, das wozwischen geschwebt wird« (NOVALIS, zit. nach STEIN a. a. O., 142).

Die Kreativität bestimmt, produziert, realisiert die Bedingungen des seelischen Lebens. Wir hören hier wie vorweggenommen Anklänge an WINNICOTTS (1973) Theorien des »mittleren Bereichs«, der Übergangsphänomene, des »Wechselspiels von Getrenntsein und Einheit« des Möglichkeitsraums (»potential space«), der Mutter und Kind verbindet. Das, was NOVALIS »produktive Imaginationskraft, das *Schweben*« nennt, ist etwa das, was sich zwischen Betrachter und Bild ereignet; und was in der Improvisation hörbar wird. Wohlgemerkt: nicht nur als ein innerseelischer Vorgang (wie man überhaupt davon ausgehen kann, daß die »Seele« nicht im »Innern« lokalisiert ist), sondern als Prozeß im Zwischenbereich, im Austausch von Subjekt und Objekt, unter den Bedingungen von Situation und Material.

Die Momente der Schweben-Verfassung kreativer Akte, wie sie auch beim Improvisieren immer wieder angesteuert werden, sind vergleichbar der *gleichschwebenden Aufmerksamkeit* in der Einstellung des Psychoanalytikers gegenüber seinem Patienten, gekennzeichnet durch »Offenheit, Wertfreiheit und dem Ertragen von Nicht-Wissen« (AUCHTER/STRAUSS 1999, 40). Diese Haltung ähnelt »der träumerischen Aufnahmebereitschaft der Mutter gegenüber den seelischen Bedürfnissen ihres Babys« (a. a. O., 41).

In ihrer Mittelstellung zwischen innerer und äußerer Realität trifft sich das Konzept des *intermediären Raums* von Winnicott mit neueren Identitätskonzepten, wie sie im Umkreis der Psychoanalyse, aber nicht nur dort, entwickelt wurden. »Identität ist [...] eine nie abgeschlossene psychische Konstruktion« (BOHLEBER 1999, 518), die das Subjekt selbst im Austausch mit der Wirklichkeit schafft. Das Subjekt »erfindet« sein Selbst, sein Idiom, wie es BOLLAS nennt: »In gewissem Sinne sind wir Intermedien, Beteiligte an dem Zusammenspiel zwischen unserem Idiom und dessen subjektiven Objekten« (BOLLAS 2000). Die Vorstellungen der Identität als »permanenter Passungsarbeit« (KEUPP), als »Konstruktion in Verwandlung« (BLOTHNER) entsprechen der Vorstellung vom Selbst als einem ständigen »Balanceakt, schwankend und oszillierend, nicht gänzlich durchrationalisiert, um seine Sensibilität nicht zu verlieren, auch nicht völlig den Gefühlen überantwortet, um eine reflektierte Haltung zu ermöglichen [...]« (SCHMID 1998, 256).

Die aus der Psychoanalyse hervorgegangenen therapeutischen Praktiken (zu denen neben der freien Assoziation auch die Improvisation als Verfahren der Musiktherapie gehört) fördern die Abkehr von der Illusion vom Selbst als einheitliches und stabiles Gebilde. »Die dezentrierende und dekonstruktive Potenz der analytischen Methode bildet [...] ein kongeniales Verfahren, um das moderne Selbst zu verstehen, das sich gegenüber einer als Illusion erkanteten Einheitlichkeit als dezentriert, ständig im Fluß und offen für Revisionen erlebt« (BOHLEBER 1999, 509).

Indem wir uns aktiv auf eine Improvisation einlassen, geraten wir in einen veränderten Zustand, in ein »präsentisches« Verhältnis zur umgebenden Situation. Die Verfassung ähnelt einem Wachtraum, in dem das Spiel zu einem Medium wird für die Handlungsimpulse der Spieler und die Gegebenheiten der Situation.

## ZWISCHENTÖNE

Die *Natur der musikalischen Improvisation* war Gegenstand einer psychologischen Interviewstudie (WEYMANN 2004). In 24 morphologischen Tiefeninterviews (s. dazu FREICHELS 1995, ZIEMS 1996) wurden in dieser Kunstform versierte Musiker und Musiktherapeuten nach ihren Erfahrungen und Motivationen befragt: was führt in diese Tätigkeit hinein, was spielt mit und was hat man eigentlich davon? Im Hintergrund stand dabei die Annahme, daß eine in dieser Weise leidenschaftlich betriebene Tätigkeit nicht nur den Moment gestaltet, sondern auch der *Selbstbehandlung eines Lebenswerks* dient. Damit wurde eine doppelte Perspektive eingenommen: in ihren jeweiligen *Ansichten vom Improvisieren* teilten die Gesprächspartner zugleich etwas über ihre Lebensmethode wie über die besonderen Wirkungseigenschaften des Improvisierens mit. Anders als in der Studie von LEIKERT (1990) – in der jeweils eine Life-Improvisation der Gesprächspartner den Ausgangspunkt des Interviews bildete – wurde hier nicht die Ablaufform der Instrumental-Improvisation selbst untersucht, sondern eine größere *Wirkungseinheit* im Gespräch über die eigenen Improvisationserfahrungen – in jeweils individueller Version – in den Blick genommen. Die Frage nach dem Improvisieren wurde immer wieder anders gestellt, gewissermaßen in Variationen, um so das darin enthaltene »Thema«, die *Grundgestalt* des individuellen Umgangs des Gesprächspartners/der Gesprächspartnerin mit dem Improvisieren als ein Spiel von *Figurationen* (Haupt- und Nebenbild) erkennbar werden zu lassen (s. u.).

In den Interviews zeichneten sich folgende thematische Schwerpunkte ab:

- Das Improvisieren ist eine Art *Suchbewegung*.  
In *Zuspitzungen* und krisenhaften Momenten gerät das Erleben in eine reizvolle Brisanz.
- Improvisationen gestalten ein Spannungsfeld von *Intimität und Öffentlichkeit* aus.
- Immer wieder ergibt sich eine *Wendung zum Ganzen*.

Improvisationen sind momentane Geschehensformen, sie schließen sich allenfalls für den Moment in einer »unfertigen Geschlossenheit«. Der Improvisator setzt bei jedem Auftritt »alles aufs Spiel«. Man spielt »einfach los: Ich weiß noch nicht, was kommen wird, ich fange einfach an.«

Der Vorgang des Improvisierens beinhaltet eine zunächst unbestimmte *Such-Bewegung* – auf etwas hin, in etwas hinein oder aus etwas heraus. Es ist die Suche nach etwas, was man noch nicht kennt. Paradoxerweise weiß man auch schon, daß sie durch das Finden nicht zur Ruhe kommen wird, daß »es weiter und weiter geht«. Ohne diese Suchbewegungen würde sich das Interesse am Spiel verlieren.

Wird die Unsicherheit nicht zu groß, ermöglicht diese Unbestimmtheit aber gerade die Offenheit, auf der die besondere Stärke des Improvisierens beruht: aus allem etwas machen und mit allem etwas anfangen zu können. Die Improvisation ist die Kunst, die Offenheit, das »Nebeneinander« des Anfangs zu zerdehnen und zu kultivieren, jenes Augenblicks, wo noch »alles möglich« erscheint, bevor etwas entschiedener in Fluß kommt (s.u.).

#### DER ZUGESPITZTE MOMENT

Zur Offenheit gehört im Improvisationsvorgang eine gewollte *Anfälligkeit*: »Es ist etwas Unsicheres, nicht so griffig«. Es entsteht im Zusammenspiel ein »filigranes Netzwerk«, dessen »Subtilität« erhalten werden soll. Im »Stören« des fließenden, »gut laufenden« Zusammenspiels und in der Extremisierung von Ausdruckdimensionen wird eine Verstärkung des Erlebens angestrebt. So werden »Krisen« herbeigeführt, indem auf verschiedene Weise »Spannungen auf die Spitze getrieben werden«, es entsteht der Eindruck der Zwangsläufigkeit. »Man kann es nicht mehr wenden, man muß es geschehen lassen – und etwas Neues wird möglich.« Das Wissen und die Vergangenheit scheinen in diesem Moment, in dem »alles aufs Spiel gesetzt« wird, ausgeschaltet.

Anliegen ist das *Überschreiten* des Bekannten und das Vordringen in neue Räume, zu neuen Erfahrungen oder Spielweisen. Anspruch und Ziel ist es, »bei jedem Konzert irgendwo hin zu gelangen, wo man noch nicht war«. In diesem Moment geschieht eine »Öffnung zu neuen Horizonten«, es ist, wie wenn »ein Knoten platzt.«

Wer improvisiert, spielt seine eigene Musik (wenn auch vor einem gegebenen Ausdruckshorizont). Der Wunsch, eigene Wege zu gehen, motiviert oft schon die Anfänge des Improvisierens in der Kindheit. »Da bin ich einfach gegangen, wenn mir das zuviel wurde. Ich habe meine Flöte genommen, bin irgendwo auf die Wiese gegangen und hab was ausprobiert.« Zuweilen manifestiert sich die Eigen-Art in einer hartnäckig beibehaltenen »falschen« Spielweise und in der Verweigerung anerkannter Werte wie »Lieder können«, »Noten lernen«, oder in der Ablehnung des Übens. Es entsteht im Spielen ein »eigener Bereich«, der mit niemandem geteilt werden muß, ein »sicherer Raum«, eine »Quelle ständiger Begleitung«. Man ist beim Spielen oder Singen wie »versunken« in die »eigene Welt«.

Die Kehrseite: Eine Improvisation erscheint zuweilen wie ein »direktes Abbild« der eigenen Person: »das bin ich, da ist gar nichts dazwischen«. Der improvisierende Musiker erlebt sich als »empfindlich«, »übersensibel« und »hellwach für alles was passiert«. Wenn man öffentlich spielt, »offenbart« man sich persönlich. Man zeigt etwas, »was ganz viel mit einem selbst zu tun hat«. Dabei fühlt man sich manchmal »absolut schutzlos«. Hier sind Grenzen und Grenzübergänge so zu gestalten, daß die *Vermittlung von Intimität und Ausdruck* im Spiel gelingt.

### WENDUNG ZUM GANZEN

Fast alle Musiker kamen auf Erfahrungen zu sprechen, in denen sie den Eindruck hatten, nicht mehr selbst das Geschehen zu lenken, sondern sich den Bewegungen eines größeren Ganzen zu überlassen: »Es verselbständigt sich etwas, das einen trägt.« Diese Geschehensform wurde unterschiedlich konnotiert, etwa mit Naturvorgängen, religiösen oder spirituellen Erfahrungen. Zuweilen wurden ihr quasi dämonische Züge der Vereinnahmung zugeschrieben, gegen die es sich zu wehren galt.

Prozeß, Produzenten und Produkt werden in solchen Momenten als in »ganzen Szenen« zusammengefaßt erlebt. Alles gehört zusammen. Abgrenzungen und Trennungen (außen – innen, das Eigene – das Andere) verschieben sich oder werden *umgekehrt*: »Ich werde gespielt.« Zudem scheint es, als spielte sich die Musik »mehr im Körper ab, als außen«, als wären die Mitspieler und Instrumente »Teil von einem selbst«, als würde die Musik im eigenen Inneren »gekocht«.

Die Musik wird zum Subjekt der Szene, die Spieler tun lediglich, »was notwendig ist für die Musik«. Zuweilen wird ein sprunghafter Ebenenwechsel,



ein »Qualitätssprung« erlebt, bei dem auf einmal ein Gefühl der vollständigen Einheit mit den Mitmusikern (und dem Publikum) besteht, wie bei einer »gemeinsamen Meditation«. Es werden Metaphern des »Strömens« und der »Energie« gebraucht. In einer Art Hellsichtigkeit kann man »vorausschauen, was als nächstes passiert«. Beim Blick in die Augen der Zuhörer versteht man plötzlich, was in ihnen vorgeht.

Eine Vor- oder Anfangsform des Improvisierens, die gleichwohl das Entstehen der Wirkungseinheit exemplarisch verdeutlichen kann, ist das »Dudeln« oder »Klimpern«, wie es in einem Interview beschrieben wurde. Der folgende Text ist die *psycho-literarische Verdichtung* dieses Interviews. Ihm folgen einige analysierende Kommentare.

### IN FLUSS KOMMEN

Im Musikstudium war Hilke einmal in eine Krise geraten. Sie studierte Blockflöte und meinte immer, sie müßte sich beim Spielen *künstlich zurückhalten*. Zunehmend fühlte sie sich *unglaublich beschränkt* und wollte schließlich gar nicht mehr spielen. Das änderte sich aber, als sie begann, mit anderen Flötistinnen in einer Improvisationsgruppe zusammen zu spielen. Dazu hatte sie sich eigentlich *mehr überreden* lassen.

Zuerst dachte Hilke, sie könnte gar nicht improvisieren, sie wisse nicht, was sie spielen sollte. Schon früher, bei der Arbeit an improvisierten Barock-Verzierungen hatte sie sich *immer sehr verklemmt und »zu«* gefühlt und sich wenig zugetraut. Zufrieden war sie immer dann, *wenn es richtig war*. Die erste Stunde in der Gruppe wurde zu einem *unheimlichen Aha-Erlebnis: daß das irgendwie geht, daß man plötzlich irgendwas spielen kann!* Durch diese Erfahrung war etwas *in Fluß* geraten.

Heute denkt sie auch kritisch an diese Anfänge zurück. Da war sicherlich eine Menge *Gedudel* dabei. Aber schließlich sei es *für den Anfang ja auch ganz schön, sich erst mal freizududeln*. Das ist ihr von dem täglichen Üben vertraut, wenn sie sich zunächst einspielt: Sie spielt so vor sich hin, *ein paar Töne, mal mehr, mal weniger* – bis sie das Gefühl hat, mit ihrem Instrument in Fluß zu sein. Dann bricht sie das ab – und spielt *was Richtiges*.

Mit *Dudeln* bezeichnet Hilke einen Randbereich des Improvisierens, dem sie nicht viel Wertschätzung schenkt. Es ist eben *nur Gedudel*, scheint aber doch irgendwie dazu zu gehören. Vielleicht gibt es *verschiedene Arten des Dudelns*. Gemeinsam ist ihnen, daß etwas *losgelassen* wird, daß man dabei *nicht so viel denkt, sondern einfach macht*. Das *Gedudel* fängt da an, wo man aufhört, *innerlich vor auszuhören* oder mindestens zuzuhören, *was die Finger machen*. Als übernehmen die Finger die Regie. Dabei stellt sich eine Zeitlang

ein ganz rundes Gefühl ein, es hat seinen Reiz. Meistens wird dann mit viel *Vibrato* gespielt, die Töne werden überwiegend gebunden, dicht artikuliert, mit viel Klang, sinnlich: *Sehnsucht nach Klang*.

Wenn man nicht aufpaßt, löst sich allerdings alles auf, man weiß nicht mehr, wie das Stück eigentlich war, das man gespielt hat. *Das Gedudel hat keinen Anfang und kein Ende*. Es kommt vom Hundertsten ins Tausendste, und eigentlich ist es doch immer dasselbe und dreht sich im Kreis. *Man ist mittendrin* und in Gefahr, den Weg heraus nicht mehr zu finden. *Es wird dann so komisch endlos*. Das beunruhigt etwas.

Wenn in der Gruppe jemand dudelt, ist es für andere schwierig, da rein zu kommen. Es macht so eine Haut um einen herum, jeder ist für sich. Das empfindet Hilke dann schnell als unbefriedigend. Andererseits: wenn man zuviel denkt, zu sehr aufpaßt, was man spielt, kann dann dabei schließlich rauskommen, daß man überhaupt nicht mehr spielt.

Eine gemäßigte Form des Dudelns in der Gruppe ist das *abwartende Spielen*. Es ist keine Idee da, kein bestimmtes Anliegen, man bietet nichts an, sondern wartet eben ab, ohne aber ganz mit dem Spielen aufzuhören. Man spielt oft mit ganz wenig Ton und *probiert immer mal: paßt das, paßt dieses? Man probiert einen Weg* in die Musik. Da man nicht ganz mit dem Spielen aufgehört hat, fühlt man sich trotzdem noch dabei, sozusagen dazwischen.

Sicherlich ist es immer Hilkes Ziel, *etwas Richtiges* zu spielen, das heißt: eine Idee, eine Klangvorstellung zu verwirklichen. Dazu gehört auch, zu wissen, wer was spielt und wie die Rollen in der Gruppe verteilt sind. Andererseits könnte ein Stück *Gedudel ja auch eine Suche nach etwas sein, wenn man noch nicht so richtig weiß, was man spielen will, worauf es hinaus läuft; vielleicht findet man es dann auch manchmal*. Die Schwierigkeit ist wohl, beim Dudeln wach zu bleiben, das *Beobachten* nicht aufzugeben und die *Musik führen* zu lassen.

Über die musikalischen Ideen hinaus gibt es noch etwas anderes, was sie beim Improvisieren sucht: Es ist ein bestimmter Zustand *ganzheitlichen* Erlebens, der nicht leicht in Worte zu fassen ist. Beim Singen war dieses Erleben leichter zu erreichen, aber sie möchte es auch auf der Blockflöte zuwege bringen: Es entsteht dann das Gefühl, *eins mit mir selber* zu sein. Man kann das, was man spielt oder singt, selbst *extrem fühlen*. In solchen Augenblicken hat Hilke den Eindruck, *angekommen* zu sein. Sie hat einen Punkt *plötzlicher Klarheit* gefunden, wo sie das Gefühl hat: das war jetzt die *Quintessenz, darum geht es eigentlich*. Dieses *Ankommen* bei sich selbst scheint auch das Ankommen bei anderen, bei den Mitspielern, beim Publikum zu ermöglichen. Solche Momente sind *so schön, daß man sie immer wieder will*.

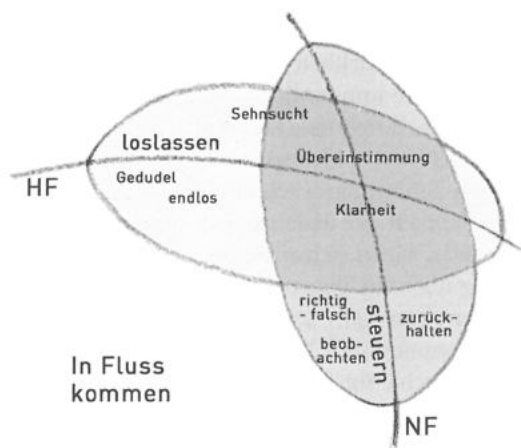
Die Highlights sind im Allgemeinen plötzlich und kurz bzw. zeitlos. Einmal hat sie mit einer Freundin in einer Gruppenimprovisation exakt im



selben Moment absolut das Gleiche gespielt, den selben Ton, die selbe Klangfarbe, als hätten sie wirklich in dem Moment genau dasselbe gehört und gefühlt. Das hat eine unheimliche Nähe geschaffen. Vielleicht geht es immer um Nähe? Solche Erlebnisse lassen sich anschließend allenfalls feststellen, sie lassen sich nicht wirklich in Worte fassen und erklären oder beweisen. Die Worte führen dann schon eher wieder in die Distanzierung, in die Unterschiedlichkeit der Bedeutungen hinein, in den Zweifel, ob das wirklich so gleich war, wie es sich anfühlte.

Diese Erzählung über das Improvisieren wird durch das *Grundverhältnis* »Loslassen – Steuern« bestimmt. Es werden Wege in die Musik gesucht, es geht um das Reinkommen, das In-Fluß-Kommen. Dudeln ist das Vor-sich-hin-Spielen, auch abschätzig als »daddeln«, »klimpern« und »pimpfen« bezeichnet. Es scheint dem »richtigen« Spielen diametral gegenüber zu stehen, kann aber dennoch als eine gängige Anfangsform von improvisierter Musik, ja sogar auch der Aufführung von komponierter Musik gelten, wenn man an die Stimm- und Einspielrituale der Musiker denkt. Daß die darin überspitzt vertretene Tendenz des Loslassens und Herumprobierens für das *Spiel* im Seelischen lebenswichtig ist, wird zu Beginn der Erzählung deutlich: Sie wirkt Tendenzen des Verkrampfens, Verklemmens entgegen, die bis zum Verstummen führen können.

Die *Hauptfiguration* des Improvisierens wird hier als eine fließende Welt dargestellt: loslassen, einfach machen, in Fluß kommen. Man gerät zur Wirklichkeit in ein Verhältnis des Dazwischen, die klaren Konturen, Absichten, Rollenverteilungen werden aufgelöst, man spielt »irgendwie« und »irgendwas« und ist mittendrin. Dabei scheint die Steuerung des Geschehens automatisierten Funktionen wie dem »Fingergedächtnis«, momentanen Einflüssen der Lust oder einer noch diffusen »Sehnsucht« überlassen zu werden. »Wenn man nicht aufpaßt«, gerät man allerdings schnell aus dem Dazwischen in ein Abseits. Statt einen Weg in ein »Werk« (im Sinne eines Zusammenwirkens der Teile, der Spieler) zu finden, gerät man in eine Isolation oder verirrt sich im Immergleichen. Unter dem Einfluß der Loslassen-Figuration dreht sich das Spiel im Kreis, es hat keinen Anfang und kein Ende. Das wird dann »komisch« beunruhigend. Diese Bewegung kann eine Zeitlang reizvoll sein, ein »rundes« Gefühl erzeugen, bis die Formenbildung nach einer Veränderung verlangt.



Der Wunsch nach einer Richtungsänderung hat mit dem Wirken einer zweiten Figuration (*Nebenfiguration*) zu tun, die andere Methoden anbietet. Auch beim Improvisieren, wo es doch zunächst scheinbar »einfach drauf los« geht, gilt es, nicht das Bewußtsein zu verlieren, nicht den beobachtenden Kontakt zu steuernden Mustern aufzugeben, sonst tritt bald ein Unwohlsein (Unzufriedenheit, Übelkeit) auf. Es gilt, sich zu orientieren, zu wissen, wo man ist, wie das Stück ging; zu beurteilen und kontrollieren, was gespielt wird und wie man dazu steht. Das schließt den Zweifel, die Distanzierung und die Wahrnehmung von Trennendem und Unterschieden ein. Es scheint auf ein Maßverhältnis anzukommen, bei dem ein *Spiel* gelingt – zwischen den Extremen der Formlosigkeit und der Erstarrung.

Der Ausdruck »sich von der Musik führen lassen« deutet auf einen gelingenden Stellenwechsel zwischen den Figurationen hin. Was in dieser Formulierung vielleicht etwas mystisch anmutet (z. B. in der Personifizierung der »Musik«), könnte auf eine Übergangserfahrung verweisen, bei der die Bewegungen im *fließenden* Raum in Einklang zu bringen gesucht werden mit den kulturell vorhandenen *Formen* musikalischen Ausdrucks: In Ausnahmefällen führt dieses Übereinstimmen zu besonderen Glücksmomenten der Klarheit, des Ankommens und der Nähe, die als die »Quintessenz«, als besonders wesentlicher Kern der Sache erlebt werden. (»In der Alchemie war *Quintessenz* die Einheit bzw. Vereinigung der Gegensätze als Ziel des alchemistischen Prozesses.« [BROCKHAUS Enzyklopädie]) Diese Momente sind kurz und werden als zeitlos erlebt. Doch schon bald tauchen wieder Zweifel auf, die auf die Konkurrenz der Figurationen hindeuten und die Formenbildung weitertreiben.

Der Grad an stilistischer oder idiomatischer Bindung in Improvisationen ist unterschiedlich ausgeprägt. Eine Improvisation im Rahmen eines Jazz-Standards, eine Solo-Kadenz etwa in einem Klavierkonzert oder ein Choralvorspiel auf der Orgel bedienen sich auf je unterschiedliche Weise vereinbarten »Diktionen«. Die »freie Improvisation« oder »intuitive Musik« (STOCKHAUSEN), wie sie seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts (parallel zum Freejazz) entstand, versuchte, sich von solchen stilistischen Bezügen radikal zu lösen. »Wenn man intuitiv spielt, ist man einfach leer, offen. Da hört man nur, ist ein Riesenoehr; man spielt fast wie beim automatischen Schreiben, das heißt »es« spielt sich von selber« (STOCKHAUSEN 1978, 511).

Je freier von musikalisch-idiomatischer Bindung das Spiel eines Improvisators ist, um so unsicherer wird die Bewertung – um so größer aber auch die Chance zur Entwicklung einer eigenständigen Ausdrucksform. Gerade in einer völlig offenen Musizierpraxis gibt es die Tendenz zu idiomatischer Verdichtung – diesmal jedoch hin zu einer selbstgeschaffenen Stilistik, einem *eigenen Ton*.

Die Grundverhältnisse von Haupt- und Nebenfiguration, wie sie in den psychologischen Analysen der Interviews herausgearbeitet wurden, weisen bei aller individueller Unterschiedlichkeit charakteristische Gemeinsamkeiten auf: sie lassen sich als unterschiedliche Ausprägungen einer Polarität interpretieren, die sich um das Kernthema *Identität vs. Verwandlung* dreht.

Vor den Facetten des biographischen Hintergrunds und der Alltagsgestaltung wurde deutlich, daß das Improvisieren die Funktion hatte, diese Polarität im Spiel zu halten. Es sollte nicht verwundern, daß bei der Mehrzahl der Befragten der Aspekt der Verwandlung (mit den Begriffen *beleben, auflösen, entgrenzen, verrücken, überschreiten, loslassen, rauschhaft mitbewegen, vereint / den Eigenraum überschreiten, roh/unfertig*) die bewußtseinsnähere Hauptfiguration bestimmte, während Tendenzen der sichernden Konsolidierung, der Aneignung von orientierenden Gewißheiten im Sinne einer Identitätssuche (*verankern, vereinheitlichen, sichern, rahmen, einbinden, steuern, gegenüber sein, verschieden, entwickelt/elaboriert*) in der Nebenfiguration zu finden waren.

Bei einer kleineren Gruppe von Befragten fanden sich umgekehrte Akzente mit den Grundverhältnissen *behaupten – aufheben; für sich-vereint, zu sich kommen-teilen*. Mit den Begriffen *behaupten, für sich, zu sich kommen* wird der Aspekt der Identitätsfindung durch das Improvisieren betont, die (notwendigen) Tendenzen zu Auflösung und Umbildung des Gegebenen (in den Begriffen *aufheben, vereint, teilen*) erschienen diesmal in der Nebenfiguration.

Der Wirkungsraum des Improvisierens, wie er sich in den untersuchten Einzelfällen dargestellt hat, läßt sich also von der Polarität *Verwandlung-Identität* her erschließen, einem Kernthema der Lebensführung, einer der »unlösbaren Paradoxien [...], die letztlich den Kern des Problems von ›Gestaltverwandlung« ausmachen (BLOTHNER 1993, 43). Das Improvisieren fungiert als fortgesetzter Lösungsversuch dieses letztlich unlösbaren Problems der Identitätsbildung und der damit verbundenen Notwendigkeit unablässiger Verwandlung.

Innerhalb dieser allgemeinen Polarität fanden sich eine Vielzahl typischer Lösungsformen als Versuche, diese gegenläufigen Bestrebungen im Seelischen in begrenzten Produktionen zu aktualisieren. Mit einigen Vignetten soll dies abschließend gezeigt werden.

## AUSFORMUNGEN IM WIRKUNGSRAUM

### *Selbstaussdruck*

Wie kann das Eigene, das Persönliche und Intime so bearbeitet werden, daß es zugleich gezeigt und geschützt wird? Sonja beschrieb Formen der Stilisierung und Distanzierung. Die eigene improvisierte Musik wird nicht ungebrochen präsentiert, sie ist nicht *symptomatischer*, sondern *symbolischer* Ausdruck. Selbst da, wo sie den Anschein purer Unmittelbarkeit und Impulsivität hat, ist dies zugleich auch bewußte Entscheidung, Stil und Idiom.

### *Übergänge zwischen roh und entwickelt*

Christian erhoffte sich vom Improvisieren eine Belebung seiner musikalischen Persönlichkeit im Ganzen. Er suchte in dieser Tätigkeit, die »unmittelbar« ist und viel mit ihm zu tun hat, ein Gegengewicht zum professionellen Perfektionsanspruch, das ihm dazu verhalf, das Vorgestaltliche auch in den prägnanten Endgestalten der Komposition wiederzufinden. Es wäre für ihn ein Ziel, eine Komposition so zu spielen, als wäre sie im Moment improvisiert.



### *Riskantes Balancieren*

Anna thematisierte das Balancieren zwischen Verwandlung und Form. Es ging ihr beim Improvisieren um das »experimentelle« Erhöhen der Daseins-Spannung, um das Ausprobieren, wie weit man überhaupt gehen kann, ohne den Halt zu verlieren. Es wurde probeweise an der eigenen Identität gedreht: Welches Ausmaß an Verwandlung ist überhaupt möglich, wann wird der Rahmen (des Kontakts, der Verständlichkeit, des Erträglichen etc.) gesprengt?

### *Überschreiten*

Bei Peter war das Drängen des Forschers und Abenteurers zu spüren, der mit dem Improvisieren ständig neue Horizonte sucht. Das Erreichen des Neuen wurde allerdings nicht so sehr vom methodischen Schritt-für-Schritt, sondern – auf der Basis einer umfassenden Anregung – von der plötzlichen Verwandlung des Gesamt, von einer *Bildwendung* erhofft. Es wurden Bedingungen gesucht, unter denen der glückliche Zufall sich ereignen kann – unvorhersehbar und doch erwartet.

### *Gegenwelten*

Für Lene ging es darum, sich verfestigenden, betäubenden Lebensverhältnissen mit dem Improvisieren eine Kultur entgegenzusetzen, die offen ist, die wach und sensibel macht. Die brutalen Vereinheitlichungen und starren Konventionen kontrastierten mit einer beziehungsreichen beweglichen Vielfältigkeit, in der auch das Erleben der Gemeinsamkeit nicht die Eigen-Beweglichkeit bedrohten.

### *Unfertige Geschlossenheit*

Der Wirkungsraum des Improvisierens kommt da an seine Grenzen, wo die Suche nach dem *Noch-einmal-ganz-Anders* aufhört. Die Identitäten in Improvisationen, das Wiedererkennbare, Stilistik und individuelles Idiom, sind niemals fest und gesichert. Sie bestehen nur, so lange damit etwas im wörtlichen Sinne *anzufangen* ist. Sobald die Ausdrucksformen zu Elementen oder Versatzstücken einer eingeschliffenen Kombinatorik werden (und dies ist unabhängig vom jeweiligen Genre), verflüchtigt sich im hier gemeinten

Sinne die Tätigkeit des Improvisierens: das Umspielen einer Schwebeverfassung.

## Literatur

- AUCHTER, TH./STRAUSS, L. V. (1999): Kleines Wörterbuch der Psychoanalyse. Göttingen
- BAMBERG, R./MICOL, PH. (Hg) (2000): Vom Umgang mit dem Zufall: Acht Gespräche mit MusikerInnen über Improvisation und Kultur. Duisburg
- BLOTHNER, D. (1993): Der glückliche Augenblick. Eine tiefenpsychologische Erkundung. Bonn
- BOHLEBER, W. (1999): Psychoanalyse, Adoleszenz und das Problem der Identität. Psyche (LIII)6
- BOLLAS, C. (2000): Genese der Persönlichkeit. Psychoanalyse und Selbsterfahrung. Stuttgart
- BROCKHAUS (2000): Die Enzyklopädie in 20 Bänden. Leipzig/Mannheim
- FREICHELS, H.J. (1995): Kennzeichen des morphologischen Tiefeninterviews. Zwischenschritte. (14)2
- KADEN, C. (1993): Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß. Kassel
- KEUPP, H. (2001): Identität. In: Lexikon der Psychologie in fünf Bänden, Bd.2: F-L. Heidelberg
- LEIKERT, S. (1990): Die Lust am Zuviel. Der Wirkungsraum der Instrumentalimprovisation. In: Zwischenschritte (9)2
- PETRI, H. (1997): Guter Vater – böser Vater. Psychologie der männlichen Identität. Bern
- SCHMID, W. (1998): Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung. Frankfurt/M
- SENNETT, R. (2000): Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. München
- STEIN, A. u. H. (1987): Kreativität. Psychoanalytische und philosophische Aspekte. München
- STOCKHAUSEN, K. (1978): Texte zur Musik 1970–1977, Bd. 4. Köln
- WEYMANN, E. (2004): Zwischentöne. Psychologische Untersuchungen zur musikalischen Improvisation. Gießen
- WINNICOTT, D. W. (1973): Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart
- ZIEMS, D. (1996): Thematische Frageperspektiven des tiefenpsychologischen Interviews in der Morphologischen Wirkungsforschung. In: Zwischenschritte (14)1

**»Es hört doch jeder nur, was er versteht.«**

(Johann Wolfgang von Goethe)