

ringgespräch

über gruppenimprovisation

juni 2003

LXIX

THEMENSCHWERPUNKT

Kreativität

Mit Beiträgen von
Ulrich Baer, Olaf-Axel Burow
Joachim Funke, Albert Kaul
Matthias Schwabe, Mathes Seidl

Im Interview
Luc Ciompi

Ausbildung
Fachgebiet Improvisation in Leipzig

Portrait
Karl ein Karl

Dokumentation
Manifeste zur Improvisation

Berichte
Informationen
Nachrichten



EDITORIAL

Liebe Leserinnen und Leser,

ist das Thema „Kreativität“ für improvisierende MusikerInnen überhaupt von Relevanz, wird es doch tagtäglich praktiziert? Und ist dieser Begriff „Kreativität“ nicht eigentlich ein Unwort, unter dem jede/r etwas anderes versteht, wobei sich alle nur darin einig sind, dass sie - die Kreativität - ganz wichtig und in jedem Fall positiv zu bewerten sei, allen verschiedenen Bedeutungen zum Trotz? Genau aus diesem Grunde, wegen der Verschwommenheit des Begriffs und wegen der allzu stereotypen und häufig völlig gedankenlosen positiven Bewertung, sei in diesem Heft der Versuch unternommen, einen Schritt von der eigenen musikalisch-kreativen Praxis zurückzutreten und einen Blick auf das Phänomen an sich zu werfen.

Dabei soll einerseits die Sicht von Fachleuten helfen, die selbst keine Musiker sind. Joachim Funke, Professor für Psychologie in Heidelberg, fasst den Stand der psychologischen Forschung zusammen. Olaf-Axel Burow, Professor für Pädagogik in Kassel, berichtet von seinem Forschungsgebiet, dem Phänomen der *kreativen Felder*: „Kreativität gibt es nur im Plural“ - eine Aussage, die uns als improvisierenden Musikern natürlich geläufig ist, deren Analyse durch einen Außenstehenden aber die eigene aus der Praxis gewonnene Erfahrung sinnvoll ergänzen kann. Der Psychotherapeut Luc Ciompi stellt im Interview Erkenntnisse zur Kreativität aus dem Blickwinkel der von ihm entwickelten Affektenlogik vor. Und Ulrich Baer schließlich gibt Hinweise und konkrete Spielvorschläge aus der sozialpädagogischen Praxis.

Dazu kommen Zitate, die sich diesmal auf drei Autoren beschränken, deren Aussagen dafür aber recht ausführlich dargestellt werden. Es handelt sich um Ausschnitte aus Büchern, die m.E. für das Verständnis dessen, was Kreativität sein kann, von zentraler Bedeutung sind. Das älteste von ihnen, im Original erschienen 1967, stammt von Edward de Bono und widmet sich dem von ihm so benannten „lateralen Denken“, das man vielleicht auch als Querdenken bezeichnen könnte und als Schlüssel für eine bestimmte Art von Kreativität angesehen werden muss. Von 1992 stammt das Buch „Aus dem Nichts“ des Physik-Nobelpreisträgers 1986 Gerd Binnig, der die Kreativität der Natur als Voraussetzung für die Kreativität des Menschen untersucht. 1998 schließlich erschien ein Buch des bekannten Pädagogen Hartmut von Hentig über „Kreativität - Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff“, in dem er seinem Unbehagen über die gängigen Vorstellungen zur Kreativität Ausdruck verleiht. Das Schlusskapitel dieses Buches ist hier in gekürzter Version wiedergegeben.

Schließlich gibt es noch drei Beiträge, die den musikalischen Aspekt einbeziehen. Albert Kaul, der in seinem Beitrag auch die Entstehungsgeschichte des Begriffes Kreativität zusammenfasst, formuliert Forderungen an einen sinnvollen Schulunterricht. Mathes Seidl, Musiker und Psychotherapeut, schildert den Vorgang des Improvisierens aus der Perspektive des Focussing, einer psy-

chotherapeutischen Methode. In meinem eigenen Beitrag am Ende des Thementeils geht es um den Umgang mit kreativen Begabungen am Beispiel des Instrumentalunterrichts mit Kindern.

Daneben hat das Ringgespräch aber wie immer noch anderes zu bieten. In der Rubrik *Ausbildung* berichtet Peter Jarchow über den von ihm begründeten Studiengang an der Hochschule in Leipzig.

Im *Portrait* wird die Schweizer Gruppe KARL ein KARL vorgestellt, die in diesem Jahr ihr zwanzigjähriges Bestehen feiert. Eines ihrer Mitglieder, der Kontrabassist Peter K Frey wird übrigens im November bei der Herbsttagung des Rings als Referent zu erleben sein. Wer sich von dem Portrait angesprochen fühlt, sollte sich diese Gelegenheit nicht entgehen lassen!

Als Besonderheit enthält das Ringgespräch diesmal eine *Dokumentation* von zwei improvisatorischen Manifesten, die in ganz anderen Kontexten entstanden sind. Dazu gesellt sich ein Beitrag über das Verhältnis von Improvisation und Komposition.

Zuletzt sei auf die wiederum zahlreichen *Berichte* - vorwiegend von Tagungen - und die Rezensionen verwiesen, welche hoffentlich einen angemessenen Überblick über derzeitige improvisatorische Aktivitäten liefern.

Anregendes Lesen wünscht



IMPRESSUM:

Redaktionsteam: Reinhard Gagel (Köln), Herwig von Kieseritzky (Berlin), Christa Kirchner (Lübeck), Gerd Lisken (Bielefeld), Matthias Schwabe (Berlin)

Redaktionsadresse (und v.i.S.d.P.)
Ringgespräch, c/o Matthias Schwabe
Wilskistr. 56, 14163 Berlin
Tel. (030) 84 72 10 50, Fax: (030) 814 15 56
Email: impro-ring@impro-ring.de

ISSN 1616-721X

Erscheinungsweise: einmal jährlich
2. Auflage (2006): 351 - 500
Verkaufspreis 3,00 €

Das *Ringgespräch über Gruppenimprovisation* ist das Verbandsorgan des *Rings für Gruppenimprovisation* und wird den Vereinsmitgliedern kostenlos zugestellt.

Quellen:

Zeichnungen: Prof. Fridhelm Klein (München)
Fotos: Ulrich Baer (S.27-29), BrucknerKonservatorium (S.52), Matthias Schwabe (S.56)

Inhalt

■ Zum Thema: Kreativität

Albert Kaul:
Kreativität - ein Bildungsziel? 4

Joachim Funke:
Zur Psychologie der Kreativität 8

Zitatensammlung 1
Laterales Denken (Edward de Bono) 12

Mathes Seidl:
Freie Improvisation oder Die kreative Intelligenz des Körpers 14

Olaf-Axel Burow:
Kreative Felder: Das Erfolgsgeheimnis Kreativer Persönlichkeiten 18

Zitatensammlung 2
Über die Kreativität von Mensch und Natur (Gerd Binnig) 22
Lob des Mangels (Hartmut von Hentig) 23

Ulrich Baer:
7 Fragen zu kreativem Denken und Handeln 25
Methoden für die pädagogische Arbeit 27

Matthias Schwabe:
Ist Kreativität ein Begabungsdefizit? 31

■ Interview

Luc Ciompi, interviewt von Reinhard Gagel und Matthias Schwabe:
„Wer nicht sucht, der findet!“ 33
Das Phänomen Kreativität aus Sicht der Affektlogik

■ Ausbildung

Peter Jarchow:
Das Fachgebiet Improvisation 36
an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig

■ Portrait

Peter K Frey, Michel Seigner, Alfred Zimmerlin
KARL ein KARL - ein Selbstbildnis 40

■ Dokumentation:

Wolfgang Schliemann, Joachim Zoepf:
Improvisierte Musik - ars sui generis 45
Ein kleines Manifest

Reinhard Gagel:
Manifest der Improvisation - eine Provokation? 46

Luis Zett:
Zweieiße Zwillinge 47
Komponieren und/oder Improvisieren

■ Berichte:

Tagungen und Kurse:

„KLANGUMWELT: SCHON GEHÖRT?“ 49
Tagung am 15.3.03 in Meran (Hannes Heyne)

5. INTERNATIONALE TAGUNG für Improvisation in Luzern 2002 (Matthias Schwabe) 50

IMPROVISIAKUM 2002 (Carl Bergstrøm) 51

SPRACHKLANG / KLANGSPRACHE: Linzer Improvisationstage 2003 (Karen Schlimp) 52

Workshop in CLUJ-NAPOCA (Rumänien) im April 2002 (Ulla Levens) 53

HERBSTTAGUNG 2002 des Rings (Marno Schulze) 55

FRÜHJAHRSTAGUNG 2003 des Rings zum Thema Konzepte (Margret Trescher) 56

SYMPOSIUM IMPROVISIERTE MUSIK Kleinsassen/Rhön (Wolfgang Schliemann) 57

Konzerte:

„FRÜHLINGSBEBEN“: peter hoch & friends“ 58

CDs & Bücher:

IndiviDuo: EIN ANDER HÖREN (Matthias Schwabe) 58

Felix Klopotek: HOW THEY DO IT (Peter Niklas Wilson) 59

Christopher Dell: PRINZIP IMPROVISATION (Peter Niklas Wilson) 59

Gertrud Meyer-Denkman: KÖRPER - GESTEN - KLÄNGE (Reinhard Gagel) 60

Wilfried Gruhn: DER MUSIKVERSTAND (Albert Kaul) 60

Beate Quaas: ALLES WIRD MUSIK. (Matthias Schwabe) 61

■ Ring-Internes 62

■ Ring-Informationen 63

■ Impro-Nachrichten 64

KREATIVITÄT

Albert Kaul

Kreativität - ein Bildungsziel? Ein Plädoyer für Improvisation als Perspektive eines zeitgemäßen Musikunterrichts

Es wäre sicher falsch, die Rolle des Musikunterrichts im Rahmen eines allgemeinen Bildungskonzepts zu überschätzen. Im Bereich der Kreativität allerdings – ein schwer in seiner Wirkung abschätzbarer Bereich – könnte er einen wichtigen Beitrag leisten. Dazu müsste er aber grundlegend umgestaltet werden.

Kreativität – was ist das?

Kein Zweifel: „Kreativ“ ist ein Modewort. Vom „Kreativurlaub“ bis zur „Kartoffelsalat-Kreativität“¹ begegnet uns das Wort auf Schritt und Tritt. Gerade deswegen wirkt es bisweilen ein wenig verbraucht, und die nächste Werbeanzeige, die diesmal vielleicht einen „kreativen Umgang“ mit Aktienfonds, Gewürzmischungen oder Freizeitkleidung verspricht, erscheint sprachlich nicht mehr auf dem neuesten Stand – die zuständigen Werbestrategen haben offenbar kein kreatives Sprachkonzept.

Dabei ist das Wort noch gar nicht so alt. Noch 1960 vermerkt ein Konversationslexikon beim Stichwort kreativ: „selten für: schöpferisch“. – Mit gewissem Recht lässt sich behaupten, dass die sowjetische Raumfahrt für den Aufschwung des Begriffs „Kreativität“ verantwortlich ist. Die Sowjets schickten im Jahre 1957 mit „Sputnik“ den ersten von Menschenhand geschaffenen Satelliten in eine Erdumlaufbahn. Damit lösten sie in der westlichen Welt, besonders in den USA, den sogenannten Sputnik-Schock aus: Mit der technologischen Überlegenheit des Westens war es offenbar vorbei, eine hastig von den Amerikanern gebaute Konkurrenz-Rakete endete im Flammenmeer auf der Startrampe.

Eines der höchsten Ziele war es nun für die Amerikaner, die technologische Überlegenheit zurückzugewinnen. Fieberhaft wurden großzügig mit Fördergeldern ausgestattete Forschungsprogramme gestartet. Bald wurde es als eine der wichtigsten Aufgaben angesehen, eine hochintelligente Elite zu mobilisieren und für die gesteckten staatlichen Ziele einzuspannen. Das Hauptaugenmerk galt dabei der Jugend. Hochbegabte Schüler und Studenten sollten erkannt, angeworben und auf ihre Aufgabe im Dienste des Staates vorbereitet werden. Eine der wichtigsten Fragen war hierbei: Wie lassen sich

hochbegabte Jugendliche zuverlässig erkennen und aus der Masse der Normalbegabten „herausfiltern“?

Vor diesem Hintergrund spielte ein Vortrag eine besondere Rolle, den der Psychologe J. P. Guilford 1950 vor der amerikanischen Psychologischen Gesellschaft gehalten hatte, der Titel des Vortrags: „Creativity“. Guilford bemängelte in diesem Vortrag das einseitig auf konvergentes (= auf ein bestimmtes Ziel gerichtetes) Denken gerichtete Intelligenzkonzept und versuchte, dieses Modell zu erweitern, indem er auf die besonderen Qualitäten des divergenten (= originellen, mehrgleisigen, flexiblen) Denkens hinwies.

Damit war das psychologische Forschungsfeld Kreativität ins Leben gerufen. Im Prinzip gelten noch immer die von Guilford beschriebenen als die Hauptmerkmale der Kreativität: Flexibilität im Denken, Originalität, Problemsensitivität und Praktikabilität (Es ging ja zunächst vorrangig um das Finden von technologischen Lösungen bei der frühen Kreativitätsforschung.). Relativ bald erwies sich, dass das Phänomen Kreativität eigentlich unabhängig von der Intelligenz bestehen kann – es gibt Hochbegabte ohne einen Funken Kreativität, umgekehrt aber auch weniger intelligente Personen, die über ein beträchtliches Kreativitätspotential verfügen. Nur bei sehr hohem Kreativitätsanteil ist wohl eine ebenfalls weit überdurchschnittliche Intelligenz die Regel.

Damit sind wir bei einem zentralen Problem der Kreativitätsforschung angelangt: Wie lässt sich Kreativität messen? Seit Guilfords Zeiten ist eine Unzahl von Kreativitätstests entwickelt worden, aber alle Tests bleiben mehr oder weniger unbefriedigend, und das liegt in der Natur der Sache: Tests müssen, um als wissenschaftliches Instrument tauglich zu sein, das jeweils Gemessene kategorisieren, katalogisieren und standardisieren; Kreativität hingegen ist eine Fähigkeit, die genau dies überwindet: Kreatives Denken bedeutet, über kategoriale und standardisierte Schranken hinweg zu neuen, über das Übliche hinausgehenden Lösungen zu kommen. Dafür lässt sich nun mal keine Norm setzen, aber genau dies tut zwangsläufig, mehr oder weniger direkt, jeder Test.

¹ Eine Wortschöpfung der „taz“, dort gelesen am 22.5.2003

Kreativität als pädagogische Kategorie

Dem Phänomen Kreativität haftet also etwas gewissermaßen Uferloses an, etwas nicht Eingrenzbare, und so ist es durchaus verständlich, dass viele Psychologen und Pädagogen dem Begriff äußerst misstrauisch gegenüberstehen oder ihn wissenschaftlich für unbrauchbar halten. Aber etwas Wahres scheint doch am Grundgedanken Guilfords zu sein, sonst würden nicht so viele Fachleute die Förderung der Kreativität für eines der Hauptziele zeitgemäßen pädagogischen Arbeitens halten.

Mit gewissem Recht lässt sich sagen, dass die heutige globale Situation noch weit mehr als die der USA in den 60ern eine Krisensituation ist. Was an ökologischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Problemen auf die nächsten Generationen zukommt, bedarf nicht nur schon heute des Nachdenkens darüber, wie diese angegangen werden können. Es muss auch um die Frage gehen, in welcher Weise folgende Generationen ausgebildet werden müssen, um mit diesen Problemen fertig werden zu können.

An den Grenzen des Wachstums angekommen tragen wir eine erhebliche Verantwortung für eine nachhaltige Entwicklung. Die Grenzen der Belastbarkeit von Boden, Luft und Wasser sind bereits überschritten, der Ausstoß an flüssigen, gasförmigen und festen Abfällen sowie Schadstoffen muss drastisch verringert werden, ebenso der Verbrauch an Ressourcen und Landschaften. Wege in einen neuen Wohlstand – mit der Menge und Vielfalt von Produkten, wie wir sie haben wollen aber doch unter Wahrung der Grenzen des ökologisch Verantwortbaren – werden erprobt und müssen umgesetzt werden. Dieses Umdenken erfordert eine enorme kulturelle Leistung. (Max Fuchs: Kulturelle Bildung im Medienzeitalter, in: Pazzini 1999 S.90)

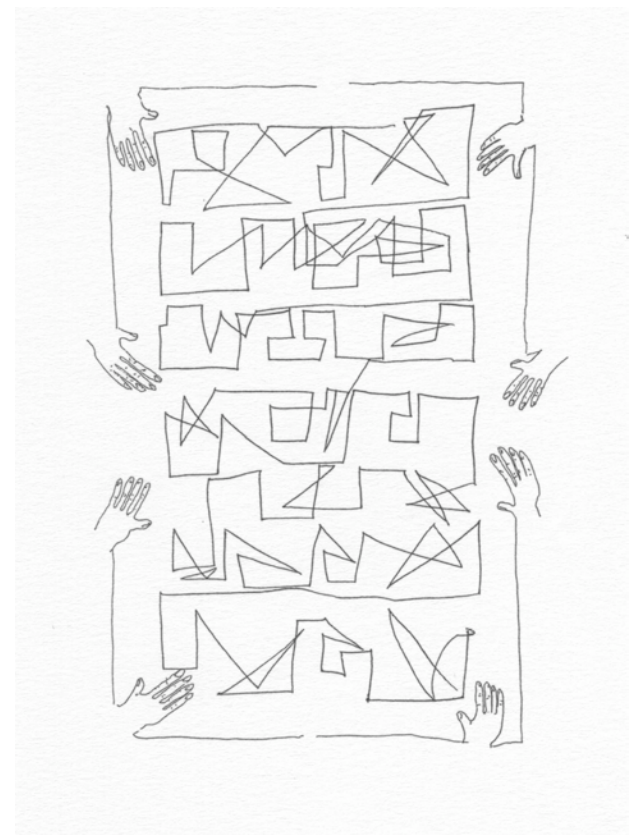
Umdenken ist also angesagt, und zwar in vielen Bereichen – ein Fall für Kreative. Kein Wunder, dass Kreativität ganz oben auf der Liste der zu fördernden Fähigkeiten steht. Der Kunstpädagoge Karl-Josef Pazzini schreibt darüber:

In der Diskussion über die Kernkompetenzen, die Bildung und Ausbildung angesichts bislang ungeahnt komplexer und schneller Veränderungen vermitteln müssen, taucht die Forderung nach Bildung von Kreativität als Schlüsselkompetenz vermehrt auf. Man muß sich aber darauf einstellen, daß Kreativität nicht wie ein beliebiges Produkt hergestellt werden kann, sondern in der Erhöhung von Wahrscheinlichkeiten für kreatives Verhalten liegt. Dies herzustellen gelingt nur über eine Breitenförderung und die Förderung spezieller, fast elitär (natürlich im ursprünglichen, nicht elitären Sinn) zu nennender Projekte.

Dabei ist es Aufgabe kultureller Bildung, verstehen zu helfen, daß man eine solche Bildung nicht durch bestimmte Prozeduren willentlich herbei-

führen kann. Kulturelle Bildung muß Wert darauf legen, daß sich diese durch günstige Konstellationen in einer oft langwierig erscheinenden Übung ergeben kann. Kulturelle Bildung hätte ein Gegengewicht gegen eine Vorstellung von Machbarkeit zu bilden. (Pazzini 1999, S. 18f.)

Pazzini spielt hier auf Ergebnisse der Kreativitätsforschung an, die Voraussetzungen zur Entstehung von Kreativität betreffend. Kreatives Handeln wird nämlich durch bestimmte Grundbedingungen gefördert, durch andere gehemmt. Zu den positiven Grundbedingungen gehören insbesondere hohe Motivation und Freiheit des Arbeitens (keine vorschnelle Bewertung der Arbeitsergebnisse durch Außenstehende). Selbstinitiiert sollten die Prozesse möglichst sein, das heißt, gerade die Freude am Selbsterdecken und Selbstorganisieren sollte Motor eines Arbeits- und Lernprozesses sein. Hemmend dage-



gen wirken autoritäre Strukturen sowie Aufgaben und Arbeitsaufträge mit bestimmten, vorher festgelegten Lösungen.

Es ist offensichtlich, dass die herkömmliche Form der allgemeinbildenden Schule nicht gerade als ideales Terrain für die Förderung kreativen Verhaltens bezeichnet werden kann. Die traditionelle Trennung der Schulfächer, strenge Lehrpläne und das Notensystem stehen dem eher im Wege. Das besonders nach der Pisa-Studie in die Kritik geratene deutsche Bildungssystem müsste reformiert werden. Die meisten von der Politik vorgeschlagenen Reformideen weisen allerdings genau in die falsche Richtung: Von Standardisierung ist dort die Rede, strenger Prüfung und Reglementierung.

Und der Musikunterricht?

Mit dem Musikunterricht als Teil unserer Bildungslandschaft ist es nicht gerade zum Besten bestellt. An allgemeinbildenden Schulen jammern Lehrer über immer weiter zurückgehende Stundenzahlen des Unterrichtsfachs, was allerdings schon allein deshalb unvermeidlich ist, weil deutschlandweit akuter Lehrermangel herrscht. Alarmierend ist die Tatsache, dass Musik in der Beliebtheitsskala der Schulfächer das Schlusslicht bildet: Etwa 74% der deutschen Schüler lehnen Musikunterricht ab.² Dies steht in krassem Gegensatz zu der Tatsache, dass die meisten Jugendlichen sich in ihrer Freizeit nach eigenen Angaben sehr intensiv mit Musik beschäftigen.



Irgendetwas scheint mit dem Musikunterricht also gründlich schief zu laufen. Eigentlich wäre gerade die Musik ein Gebiet, wo sich kreatives Lernen ereignen könnte. Kaum ein anderes Fach lässt sich so wenig in strenge Regeln, formale Richtlinien und objektive Bewertungskriterien fassen. Diese Charakterisierung der Musik als „weiches“ Unterrichtsfach (gegenüber den „harten“ Fächern wie z.B. Mathematik) müsste allerdings als Chance begriffen werden und nicht als Argument dafür, Musik als Schulfach weiter abzubauen.

In den letzten Jahren erbrachte die neurobiologische Erforschung des musikalischen Lernens interessante Ergebnisse. Eines der wichtigsten ist die Erkenntnis, dass das *informelle* Lernen (ohne feste Zielvorgaben) für das „Begreifen“ musikalischer Vorgänge am besten geeignet ist. Gruhn formuliert Forschungsergebnisse, die von allgemeinem pädagogischem Interesse sein dürften und

² Hans Bäßler schreibt dies im Vorwort von Musik & Bildung 2/2003, S.1

eine grundlegende Umgestaltung schulischer Lernkultur evozieren:

Das lernende Individuum bedarf der informellen Anleitung mit einem reichhaltigen Lernangebot, aus dem es das aufgreift und verarbeitet, was es seinem Entwicklungsstand nach braucht und kann. Eine der Sachlogik gehorchende Systematik stellt sich immer erst nach einem Lern- und Erkenntnisprozeß ein und schließt diesen ab. Erst das, was wir bereits verstanden haben, können (und wollen) wir in eine systematische, allgemeine Ordnung bringen, die die unübersichtliche Vielfalt der Einzelfälle strukturiert. Gruhn 1998 S. 240)

Mit Recht warnt Gruhn davor, allzu schnell dem Musikunterricht sogenannte Transferleistungen zu bescheinigen. Anhand zahlreicher Studien wurde versucht nachzuweisen, dass Musikunterricht sich positiv auf die allgemeine Intelligenz, das soziale Verhalten, das räumliche Vorstellungsvermögen u.a. auswirke. Solche „bildungspolitischen Kurzschlüsse“ (Gruhn) sind jedoch äußerst bedenklich.

So wenig unmittelbare Transferleistungen vom Musikunterricht erwartet werden können, könnte er aber in bestimmter Hinsicht eine Lernerfahrung bedeuten, die in kaum einem anderen Lernbereich in dieser Weise gemacht werden könnte: Musiklernen bedeutet die Arbeit in einem „offenen“ System, d.h. in einem Bereich, der nicht durch allgemeingültige Regeln beschrieben werden kann; jedes einzelne menschliche Subjekt muss sich seinen persönlichen Bezugsrahmen und sein eigenes „Regelsystem“ erstellen.

Dieser besondere Aspekt musikalischen Lernens wurde bislang in der Unterrichtspraxis entschieden vernachlässigt und hat in einer Schule, die durch Noten, Lehrpläne und Lernzielkontrollen geprägt ist, keinen Platz. Dies gilt im Übrigen nicht nur für allgemeinbildende Schule, sondern insbesondere auch für den Instrumentalunterricht, der sich in der Praxis leider immer noch allzu oft an einem längst überlebten Kunstideal orientiert (zuweilen bösartig als „Jugend-musiziert-Pädagogik“ bezeichnet). Gruhn schreibt zu diesem Thema:

Musikalisches Lernen [...] ist verschieden von der Unterweisung in technischen Spielfertigkeiten. Wünschenswert wäre aber, daß auch die instrumentaltechnische Unterweisung die neurobiologischen Erkenntnisse aufgreift und in den Unterricht integriert. Das Instrument ist dann – im Wortsinn von instrumentum – ein Werkzeug zur Darstellung der musikalischen Sprechfähigkeit. Jeder Instrumentalunterricht ist in diesem Sinne Musikunterricht, in dem es neben den und über die technischen Fertigkeiten hinaus immer auch um musikalisches Verstehen und Mitteilen geht. Improvisation ist das zentrale Feld, auf dem diese Fähigkeit geübt und erweitert werden kann. Nicht Fingerfertigkeit und ergonomisch richtige Bewegungsabläufe sind – so wichtig sie sind – das Ziel musikalischen Unterrichts, sondern der Erwerb

musikalischer Repräsentationen, die die Voraussetzung für musikalisches Verstehen bilden. Insofern kann man Musik immer nur musikalisch lernen. Die Professionalität der Musiklehrer beruht einerseits auf ihrer Meisterschaft auf dem Instrument, aber ebenso wichtig ist ihre Kennerschaft im Bereich musikalischen Lernens auf der Grundlage von Audiation, Improvisation und Komposition. (Gruhn 1998 S. 9f.)

Musikunterricht – ganz anders!

Wenn die Ergebnisse von Gruhns Erforschung des Musiklernens ernst genommen würden, ergäben sich weitreichende Konsequenzen für den Musikunterricht. Die Praxis des Musiklernens müsste grundlegend umgestaltet werden: kein Musikunterricht als Pflichtveranstaltung, sondern in Form von AGs, Projekten und Arbeitsgruppen, die flexibel zusammengestellt werden und frei arbeiten können. Kein Notendruck und Überprüfung „objektiver musikalischer Sachverhalte“, sondern prozess- und produktionsorientierter Unterricht, in dem das Lehrpersonal die Aufgabe hat, als Geburtshelfer für musikalische Ideen zu wirken. Dies wäre ebenso in der Musikschularbeit und dem Instrumentalunterricht umzusetzen, der vom Primat der instrumentaltechnischen Unterweisung und der Perfektion von Reproduktion befreit werden müsste – was keineswegs bedeutet, dass die ganze Tradition über Bord geworfen zu werden droht. Ein wesentlich freierer Umgang mit dem Themenbereich Interpretation täte aber sicher manchem Instrumentalunterricht gut. Als Perspektive ist ein Selbstverständnis denkbar, das nicht die Entdeckung und Förderung des zukünftigen Berufsmusikers (oder gar des Genies) auf dem Konzertpodium im Blick hat, sondern eine musikpädagogische Breitenwirkung, die es möglichst vielen Menschen gestattet, in verschiedenster Form musikalisch aktiv zu sein und dies als Bereicherung des eigenen Daseins zu verstehen.

Dass die Lehrerausbildung in dieser Hinsicht einer Umgestaltung bedarf, liegt auf der Hand. Neben pädagogischem „Know how“ müsste vor allem die künstlerische Kompetenz der zukünftigen Lehrerinnen und Lehrer während des Studiums gestärkt werden. Dies bedeutet natürlich nicht einseitige Förderung instrumentaltechnischer Virtuosität, sondern breite musikalische Erfahrung in möglichst vielen Bereichen. Improvisation als eine grundlegende Praxisform, musikalische Arbeitstechnik und Lernmethode müsste dabei eine zentrale Rolle spielen (neben anderen Bereichen wie Komposition oder dem Umgang mit neuen Medien/Computertechnik).

Der Musiklehrermangel in Deutschland ist eigentlich kein Problem mangelnden Nachwuchses. Es gibt durchaus nicht wenige Schulmusikstudierende, die offenbar aber nicht in der Praxis des Musikunterrichts ankommen – warum? Ein Grund dafür ist, dass eine nicht unerhebliche Anzahl der Schulmusikstudierenden gar nicht in die

Schule will, sondern das Schulmusikstudium mehr oder weniger als Sprungbrett für die eigentlich angestrebte künstlerische Laufbahn nutzen will – wer erst mal in der Musikhochschule „drin“ ist, schafft dann auch den Übergang zum Konzertexamen. Der Musiklehrerberuf dagegen ist vergleichsweise unbeliebt, zu gering sind dort die Möglichkeiten der künstlerisch selbstbestimmten Arbeit.

Ein Ziel der Musiklehrausbildung müsste es sein, den Beruf insbesondere auch als künstlerisches Arbeitsfeld zu begreifen. Es dürfte nicht darum gehen, Schülern etwas beizubringen, was man selbst längst kann, sondern mit Schülerinnen und Schülern zusammen künstlerisch zu arbeiten und ihnen einen Bereich zugänglich zu machen, in dem sie selbst gestalten können. Die Lehrperson hätte sich dabei auch und vor allem als künstlerisch mitarbeitend zu verstehen. Der Idealfall wäre hierbei eine Aufhebung der Hierarchie von Lehrenden und Lernenden, oder, wie Cage es einmal formuliert hat: „Der Schüler sollte seinen Lehrer zur Universität zurückschicken.“

Ein zu hoch gestecktes Ziel? Wer schon einmal mit Improvisationsgruppen gearbeitet hat, weiß, dass gerade in diesem musikpädagogischen Betätigungsfeld solch ein Ideal in der Praxis durchaus realistisch ist. Der Improvisationsunterricht ist sicher ein Gebiet, das einen erheblichen Beitrag in vielen Praxisbereichen zu einem lebhaften, facettenreichen und nicht zuletzt auch künstlerisch interessanten musikpädagogischen Arbeiten leisten kann.

Literatur:

Bäßler, Hans, Die Irrtümer der PISA-Rückschlüsse, Musik & Bildung 2/2003, S.70f

Brodbeck, Karl-Heinz, Ist Kreativität erlernbar?, Vortragsmanuskript zu verschiedenen Vorträgen, gehalten 1997, abrufbar im Internet (neben verschiedenen anderen Texten des Autors, der Kreativität v.a. unter wirtschaftswissenschaftlichen Gesichtspunkten untersucht)

Gruhn, Wilfried, Der Musikverstand – neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens, Georg Olms Verlag Hildesheim 1998

De la Motte-Haber, Helga, Handbuch der Musikpsychologie, Laaber-Verlag Laaber 2002

Pazzini, Karl-Josef, Kulturelle Bildung im Medienzeitalter (Expertise im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung und Forschung), Hamburg 1999

Radermacher, F.J., Kreativität – das immer neue Wunder (1995), www.faw.uni-ulm.de/deutsch/publikationen/radermacher/kreativitaet.html

Albert Kaul arbeitet als Klavierlehrer an der Musikschule in Marburg/Lahn. Zur Zeit promoviert er an der Musikhochschule Köln über Improvisationsdidaktik

Joachim Funke

Zur Psychologie der Kreativität

Kreativität ist eine allgegenwärtige Erscheinung menschlicher Natur: Das Gebäude, in dem Sie sich möglicherweise befinden, ist von einem Architekten gestaltet; die Kleidung, die Sie tragen, wurde von einem Designer entworfen; der Sessel, auf dem Sie sitzen, wurde – hoffentlich ergonomisch korrekt – gestaltet; das Buch, das Sie lesen, wurde entworfen und gestaltet; usw. Hinter all den Dingen um Sie herum, die wir gemeinhin Artefakte nennen, steht eine Person, die diese Dinge kreiert und damit eine ganz bestimmte Absicht verfolgt hat. Diese Allgegenwart kreativer Akte steht in krassem Missverhältnis zu ihrer Erforschung. Über lange Zeit hinweg hielt man nämlich kreative Akte für etwas, das wie ein Blitz über die Person kommt und keine weitere Erklärung erlaubte. Erst mit dem Beginn der naturwissenschaftlichen Psychologie Ende des 19. Jahrhunderts sollten sich diese Ansichten langsam ändern.

Wie sieht kreatives Denken aus?

Im Unterschied zur populären Vorstellung, wonach kreative Denkkakte Ergebnisse eines Geistesblitzes seien, also unmittelbar als Lösung eines Problems vor dem geistigen Auge erschienen, geht die psychologische Forschung bereits seit den frühen Arbeiten von Wallas 1926 davon aus, dass die kreative Lösung Ergebnis eines langdauernden, oft sogar mehrjährigen Prozesses ist. Mindestens fünf Stufen des kreativen Prozesses werden traditionell unterschieden, die hier kurz genannt sein sollen.

Stufe 1: Vorbereitung

Es ist schwierig eine gute Idee zu bekommen, ohne sich nicht vorher intensiv mit dem fraglichen Gebiet beschäftigt zu haben. Kreative Erfinder kennen die wichtigsten Prinzipien in ihrer Disziplin, kreative Künstler haben sich intensiv mit den Werken von Vorgängern und Zeitgenossen auseinandergesetzt, kreative Wissenschaftler haben nicht nur ein langes Studium hinter sich, sondern auch zugleich einen hohen Grad an Expertise in ihrem Fach erreicht („exceptional talents are less born than made“). Intensive Vorbereitung ist also nötig. Unter Expertise-Forschenden wird normalerweise von Expertise gesprochen ab einer Beschäftigungszeit von 10.000 Stunden mit einem bestimmten Thema.

Stufe 2: Inkubation

Interessanterweise kann es sinnvoll sein, ein Problem, für das man eine kreative Lösung sucht, einfach liegen zu

lassen. In den Phasen der Nichtbeschäftigung arbeitet unser Gehirn offensichtlich weiter – die Inkubationsphase tritt in Kraft, nachdem die vorangegangene Phase die Grundlagen dafür gelegt hat durch eine Art „gedanklicher Infektion“. Was in dieser Inkubationsphase genau passiert, war lange Zeit unklar. Am Werk ist hier die Dynamik unseres Gedächtnisses, in dem assoziative Verbindungen zwischen Ideen und Vorstellungen sich im Laufe der Zeit abschwächen und durch neu hinzukommende Informationen überlagert und verändert werden. Die in der Inkubationsphase ablaufenden Prozesse bleiben der kreativen Person unbewusst und können nicht aktiv beeinflusst werden. Allerdings hat gerade die neuere Forschung zum Kognitiven Unbewussten eindrucksvolle experimentelle Belege intuitiver Informationsverarbeitung vorgelegt, die diese Phase entmystifizieren.

Stufe 3: Einsicht

Zu einem ungewissen Zeitpunkt durchdringt eine rekombinierte Assoziation die Schwelle zum Bewusstsein und liefert den Moment der Erleuchtung – die Illumination. Gestaltpsychologen haben vom „Aha“-Effekt gesprochen. Dies ist der Moment der Bewusstwerdung des schöpferischen Augenblicks, der nach entsprechender Vorbereitung und daran anschließender Inkubation erfolgt.

Stufe 4: Bewertung

Die in der Erleuchtungsphase gewonnene kreative Einsicht muss natürlich bewertet werden – nicht alle kreativen Einsichten sind wirklich brauchbar. Hier kommen Normen und Werte ins Spiel, die darüber entscheiden, ob eine neue Idee der kritischen Zensur zum Opfer fällt oder es schafft, diese Hürde zu überwinden. Dabei ist die nächste Stufe nicht unbeteiligt.

Stufe 5: Ausarbeitung

Von der ersten Idee einer elektrischen Glühlampe bis zum ersten Prototypen war ein weiter Weg zu überwinden. Thomas Edison hat einmal rückblickend gesagt: „Genie bedeutet 1% Inspiration und 99% Transpiration“, womit er auf die Kräfte hinweist, die zur Durchsetzung einer kreativen Idee nötig sind. Außerdem können sich auf dem Weg von der ersten Idee hin zum fertigen Endergebnis – einem Bild, einem technischen Produkt, einem Roman – noch zahlreiche Überraschungen und Änderungen ergeben.



Was
sind

Determinanten kreativen Denkens?

Klassischerweise werden verschiedene Perspektiven der Kreativitätsforschung unterschieden: die kreative Person, der kreative Prozess und das kreative Produkt. Nachdem im vorangehenden Teil bereits einige Aussagen zum kreativen Prozess gemacht wurden, soll hier der Schwerpunkt auf die kreative Person und ihr Umfeld gelegt werden. Auch ein paar Bemerkungen zum kreativen Produkt sollen hier erfolgen.

Merkmale der Person

Muss eigentlich eine überdurchschnittliche Intelligenz gegeben sein, um kreative Leistungen zu erbringen? Diese Frage haben bereits Galton 1869 aus der Perspektive der Vererbungsforschung und Terman 1925 aus der Perspektive der Hochbegabtenforschung gestellt und durch empirische Studien zu beantworten versucht. Sternberg 1995 bejaht diese Frage, schränkt aber zu-gleich ein: „bright but not brilliant“, womit zum Ausdruck gebracht wird, dass oberhalb einer gewissen Intelligenzschwelle (ab einem IQ von etwa 120) eine Erhöhung der Intelligenz keine Auswirkungen mehr bezüglich kreativer Leistungen bewirkt. Dabei sollte man sich allerdings eine Intelligenzkonzeption vor Augen halten, die nicht von der Annahme einer einzelnen „generellen“ Intelligenz ausgeht, sondern die – wie dies etwa in den Vorstellungen von Howard Gardner 1983 zum Ausdruck kommt – die Existenz „multipler Intelligenzen“ annimmt (sprachliche, logisch-

mathematische, räumliche, musikalische, motorische sowie personale Intelligenz).

Aber nicht nur Intelligenz interessiert an dieser Stelle – vielmehr wird die Frage allgemeiner gestellt: gibt es spezifische Ausprägungen von Persönlichkeitseigenschaften kreativer Personen? Die heutigen Ergebnisse zeichnen ein Profil, in dem Unabhängigkeit, Nonkonformismus, unkonventionelles Verhalten, weitgespannte Interessen, Offenheit für neue Erfahrungen, Risikobereitschaft sowie kognitive und verhaltensmäßige Flexibilität als Kennzeichen dienen. Auch die alte Debatte um Genie und Wahnsinn findet insofern Unterstützung, als Kreativität tatsächlich oftmals mit einem gewissen Grad psychopathologischen Verhaltens einhergeht. Allerdings sind pathologische Verhaltensweisen keine notwendige Voraussetzung für Kreativität – im Gegenteil: oftmals beweist gerade die kreative Persönlichkeit, wie bestimmte psychologische Schwachpunkte in einem adaptiven Sinn nützlich gemacht werden können.

In Hinblick auf das Lebensalter wird oft argumentiert, dass die Kreativität nach einem Höhepunkt zwischen 20 und 30 mit zunehmendem Alter nachlasse. Tatsächlich ist eine derart pessimistische Aussage wohl nicht gerechtfertigt, da zahlreiche Faktoren für eine qualitative wie quantitative Wiederbelebung kreativer Produktivität im späteren Lebensalter sorgen können.

Das kreative Umfeld

Forschung, die die gesamte Lebensspanne übergreift, zeigt interessanterweise, dass Kreativität nicht immer dortentsteht, wo die besten Bedingungen vorliegen – eher im Gegenteil scheinen herausfordernde Erfahrungen die Fähigkeiten einer Person zu stärken, Widerständen zu begegnen. Dies macht deutlich, dass nicht die kreative Person allein maßgeblich ist, sondern dem kreativen Umfeld eine große Bedeutung zukommt. Dieses „Feld“ besteht aus anderen Personen, die kreativ auf dem gleichen Gebiet tätig sind. Martindale 1990 etwa macht deutlich, dass für einen Schriftsteller hauptsächlich andere Schriftsteller (sowie einige ausgewählte Kritiker) als Referenz gelten – diese Strukturen findet Martindale auch in der Kunst und in der Musik. Diese Überlegungen machen deutlich, dass nicht die alleinige Konzentration auf eine einzelne kreative Person ausreicht, um das Zustandekommen eines kreativen Produkts zu verstehen.

Neben dem eben beschriebenen Einfluss des „Feldes“ gehören natürlich auch soziokulturelle Einflüsse („Zeitgeist“) zum kreativen Umfeld. So haben im geschichtlichen Verlauf viele Länder nach der Gewinnung ihrer Unabhängigkeit kreative Blütezeiten durchlebt, angefangen mit dem antiken Griechenland. Wie Simonton 1994 ausführt, mag dies mit Tendenzen zusammenhängen, die zu mehr Heterogenität anstatt Homogenität ermutigen. Kulturelle Diversität wird dort sogar als kreativitätsförderlicher Faktor gesehen. Historiometrische Analysen kreativer Produkte scheinen diese Sicht zu bestätigen.

Was kann man zur Förderung kreativen Denkens tun?

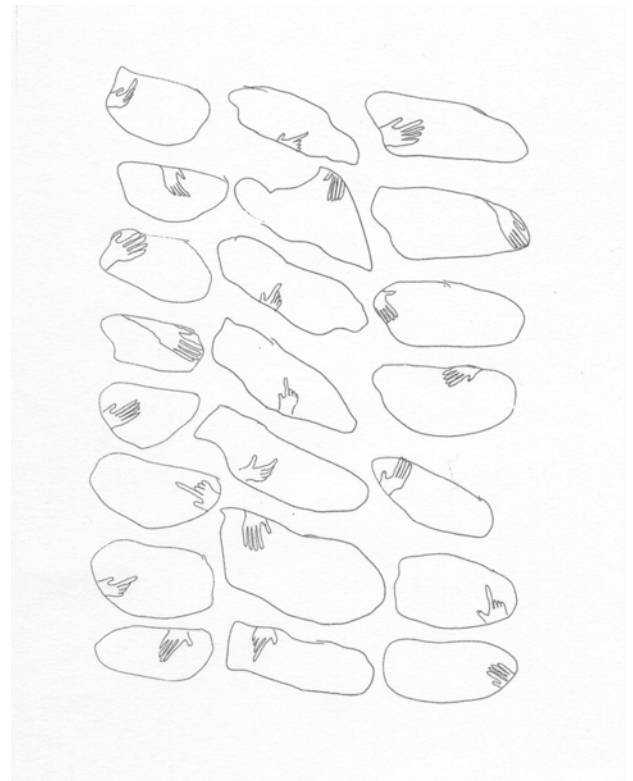
Der amerikanische Kreativitätsforscher Robert Sternberg empfiehlt, zur Erhöhung des kreativen Outputs auf die folgenden Punkte zu achten:

1. Entwickeln Sie eine hohe Motivation dafür, auf einem speziellen Gebiet kreativ zu sein. Lassen Sie sich um keinen Preis durch extrinsische Motivation (z.B. in Form von Geld) als Entschädigung für kreative Leistungen bestechen – Geld korrumpiert. Generell sollte das Streben zu kreativen Handlungen aus Ihnen selbst kommen (intrinsische Motivation).
2. Zeigen Sie ein gewisses Maß an Nonkonformismus – Regeln, die Ihre kreativen Handlungen beschränken, können gegebenenfalls missachtet werden. Allerdings: nicht alle Regeln und Gewohnheiten sind schädlich. Was die eigene Leistung angeht: höchste Ansprüche und Selbstdisziplin beim Schaffen sind nötig.
3. Sie müssen vom Wert und der Bedeutung Ihrer kreativen Tätigkeit völlig überzeugt sein, Kritik und Abwertung durch andere Personen darf Sie nicht stören. Die Selbstkritik sollte jedoch den eigenen Prozess überwachen und verbessern.
4. Suchen Sie sich Gegenstände und Personen, auf die sich Ihre kreative Aufmerksamkeit konzentriert, sorgfältig aus – dabei kann es sich auch (und gerade) um solche handeln, die von anderen Personen *nicht* geschätzt werden.
5. Benutzen Sie Analogien und divergentes Denken, wo immer möglich. Aber: kreatives Denken berücksichtigt *auch* die alten Traditionen – und sei es nur, um ihnen zu widersprechen.
6. Suchen Sie sich Mitstreiter, die gegen die Konvention angehen und neue Ideen ausprobieren, Mitstreiter, die zum Risiko ermutigen.
7. Sammeln Sie soviel Wissen über Ihren Bereich wie möglich. Damit kann verhindert werden, dass das Rad zum 100. Mal erfunden wird. Vermeiden Sie gleichzeitig, von diesen Daten gefesselt zu werden.
8. Verpflichten Sie sich auf das strengste zu Ihren kreativen Unternehmungen.

Wie man an diesen Empfehlungen sehen kann, wird nicht ein einzelner Faktor verantwortlich gemacht, sondern ein breites Bündel förderlicher Maßnahmen geschnürt. Neben einer kreativitätsförderlichen Umwelt müssen nötiges Wissen, entsprechende Persönlichkeitsmerkmale, intellektuelle Prozesse und auch genug intrinsische Motivation vorhanden sein.

Das kreative Produkt

In Hinblick auf das kreative Produkt, das Ergebnis kreativen Denkens, werden zwei Kriterien als zentral erachtet, nämlich (a) Neuigkeit und (b) Angemessenheit und Nützlichkeit im Sinne einer Problemlösung. Natürlich hängt die wahrgenommene Neuigkeit vom Hintergrund der beurteilenden Person wie auch vom sozialen Konsens ab, und selbstverständlich kann eine von mir vorgenommene Entdeckung durchaus Neuigkeitswert beanspruchen, auch wenn ich später erfahre, dass es sich um eine längst gemachte Entdeckung handelte.



Das an zweiter Stelle genannte Kriterium der Angemessenheit und Nützlichkeit soll sicherstellen, dass nicht alles, was neu ist, auch automatisch als kreativ angesehen wird. Vielmehr sollen bestimmte Einschränkungen, die das Problem vorgibt (z.B. bei der Beleuchtung dunkler Innenräume), möglichst optimal getroffen werden. Großflächige Spiegelsysteme wären im Regelfall dafür ungeeignet.

Neben den beiden Hauptkriterien werden von Lubart 1994, noch drei Nebenkriterien angeführt: (c) Qualität, (d) Bedeutung und (e) Entstehungsgeschichte. Mit diesen Zusatzkriterien kann die Bewertung eines Produkts als kreativ verändert werden. In Hinblick auf *Qualität* dürfte nachvollziehbar sein, dass ein qualitativ hoch stehendes neues Produkt einem noch unausgereiften Produkt überlegen ist. Die *Bedeutung* eines Produkts ergibt sich aus dessen Reichweite: eine neuartige Alarmanlage für Autos, bei der Tierberührungen keinen Fehlalarm auslösen, hat eine geringere Reichweite als eine neuartige Methode, Sonnenenergie zum Kochen zu verwenden. Die *Entstehungsgeschichte* kann die Bewertung insofern verändern, als wir bei Kenntnis einer rein zufälligen Entdeckung weniger Respekt vor der kreativen Leistung

haben, als wenn wir von der mühevollen, langjährigen Entwicklungsarbeit an einem Produkt hören.

Dass Urteile bezüglich des kreativen Werts eines Produkts nicht nur vom historischen Kontext, sondern auch von der sozialen Bezugsgruppe abhängig sind, merkt man an der großen Spannweite von Beurteilungen bei ein und demselben Produkt. Dies liegt zum einen am bereits erwähnten unterschiedlichen Hintergrund der Beurteiler. Kunstlehrer, die viele Zeichnungen gesehen haben, beurteilen das Bild eines Kindes kritischer als die Eltern, die von seinen ersten Produkten ganz begeistert sind, aber kaum Vergleichsmöglichkeiten haben. Zum anderen liegt es auch an der unterschiedlichen Gewichtung der hier aufgeführten Kriterien. Je nach deren anteiliger Bedeutung für das Gesamturteil lassen sich unterschiedliche Bewertungen dadurch gut erklären

Warum brauchen wir kreatives Denken?

Die Notwendigkeit kreativen Denkens für den Fortbestand unserer Welt dürfte außer Zweifel stehen, auch wenn es gerade kreative Erfindungen waren, die die Menschheit mit der Möglichkeit ihrer Selbstzerstörung konfrontiert haben. Brauchen ausgewiesene Experten und Expertinnen in einem Fach überhaupt Nachhilfe in Sachen Kreativität? Interessanterweise ja, denn gerade Fachwissen kann gegenüber neuen Ideen blind machen („deformation professionelle“).

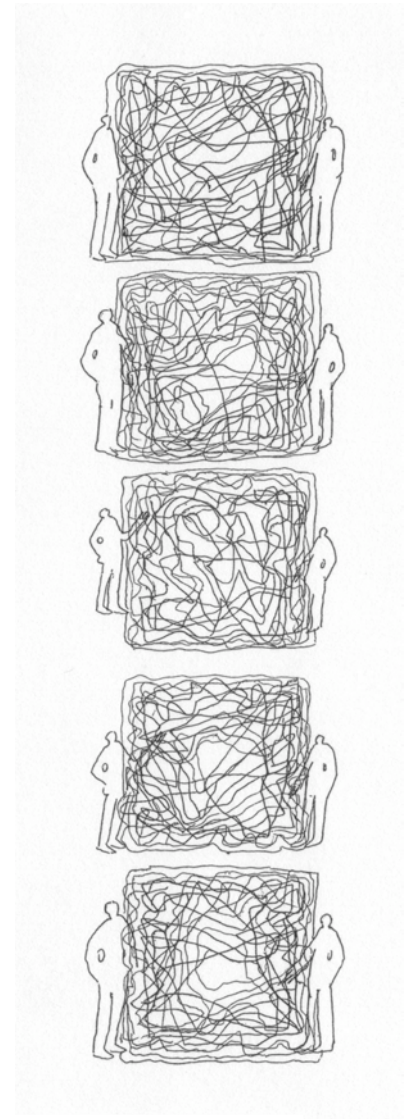
Die Notwendigkeit kreativen Denkens ergibt sich aber nicht nur wegen der möglichen Betriebsblindheit von Experten bei der Lösung komplexer Probleme. Vielmehr erweist sich in einer Welt, in der sich bestimmte Probleme wie z.B. die Versorgung einer exponentiell wachsenden Menschheit mit Nahrung und Wasser immer drängender stellen, in der das kriegerische Zerstörungspotential nach wie vor zur mehrfachen Vernichtung des Globus ausreicht, und in der anthropogene Emissionen inzwischen einen erheblichen Anteil an empfindlichen natürlichen Stoffkreisläufen nehmen, das kreative Potential der Menschheit als ein möglicher Hoffnungsschimmer. Die gesamte (Kultur-)Geschichte der Menschheit wäre ohne kreative Prozesse nicht in der Weise verlaufen, die wir heute rekonstruieren.

Aus diesem Grund ist es wichtig, nicht nur die Bedingungen kreativer Tätigkeit zu studieren, sondern aktive Maßnahmen zur Förderung des kreativen Denkens zu ergreifen. Elternhaus, Schule und Universität stellen ja in gewissem Sinne Sozialisationsinstanzen dar, die zur Förderung kreativen Verhaltens anhalten sollten.

Abschließende Bemerkungen

Die hier vorgetragenen Überlegungen verdeutlichen nochmals die Notwendigkeit zu einer Perspektive, in der kreatives Denken als Interaktionsprozess konzipiert wird zwischen einer kreativen Persönlichkeit und einer kreativitätsförderlichen Umwelt. Sie verdeutlichen ebenfalls,

dass kreative Leistungen nicht „verordnet“ werden können, sondern einen Schatz darstellen, zu dessen Pflege die institutionellen Bedingungen in Schulen und Universitäten sorgsam überdacht werden müssen. Gemessen an der erdrückenden Menge an Problemen, mit denen sich die Menschheit auf globaler Ebene konfrontiert sieht, ist eine große Anstrengung erforderlich, diese Kräfte auf positive Ziele zu bündeln. Gerade die Psychologie der Kreativität zeigt, dass dies nicht dem Einzelnen allein überlassen werden kann.



Literaturempfehlung

Funke, J., & Vaterrodt-Plünnecke, B. (1998). *Was ist Intelligenz?* München: Beck. (ISBN 3406418880)

Holm-Hadulla, R. M. (Ed.). (2000). *Kreativität*. Heidelberg: Springer. (ISBN 3540422749)

Prof. Dr. Joachim Funke ist Ordinarius für Psychologie an der Universität Heidelberg

Zitatensammlung 1

Edward de Bono: Laterales Denken

Auszüge aus: Das spielerische Denken, Reinbek bei Hamburg 1972 (Original: „The Use of Lateral Thinking“, 1967)

Vor langer Zeit, da jemand, der Geld schuldig war, noch ins Gefängnis geworfen werden konnte, hatte ein Londoner Kaufmann das Unglück, bei einem Wucherer mit einer hohen Summe in der Kreide zu stehen. Der Geldverleiher, der alt und häßlich war, hatte es auf die junge schöne Tochter des Kaufmanns abgesehen. Also schlug er einen Handel vor: Er sagte, er würde dem Kaufmann die Schuld erlassen, wenn er statt dessen das Mädchen bekäme.

Vater und Tochter waren entsetzt über diesen Antrag. Daraufhin riet der schlaue Wucherer, das Schicksal entscheiden zu lassen. Er erklärte den beiden, er würde einen schwarzen und einen weißen Kiesel in eine leere



Geldkatze stecken, und dann müsse das Mädchen einen der Steine herausholen. Erwische sie den schwarzen Kiesel, würde sie seine Frau, und ihrem Vater sei die Schuld erlassen. Gerade ihr der weiße Kiesel in die Finger, bliebe sie bei ihrem Vater, und dieser brauche trotzdem nichts zurückzubezahlen. Weigere sie sich aber, einen Stein aus dem Beutel zu nehmen, so wandere ihr Vater ins Gefängnis, und sie würde verhungern.

Widerstrebend gab der Kaufmann seine Einwilligung. Sie standen, während sie dies besprachen, in seinem Garten auf einem kiesbestreuten Weg. Der Geldverleiher bückte sich, um die zwei Steine aufzuheben. Das Mädchen, das die Angst scharfsichtig gemacht hatte, bemerkte jedoch, daß er zwei schwarze Kiesel nahm und in die Geldkatze steckte. Und nun forderte der Wucherer sie auf, jenen Stein herauszuholen, der über ihr Los und das ihres Vaters bestimmen sollte.

Stellen Sie sich vor, Sie ständen auf dem Weg im Garten des Kaufmanns. Was hätten Sie an der Stelle des bedauernswerten Mädchens getan? Wozu hätten Sie ihr geraten?

Welche Art zu denken hätten Sie verwandt, um der Schwierigkeit Herr zu werden? Vielleicht sind Sie der Ansicht, daß, falls es überhaupt eine Lösung gibt, eine

sorgfältige logische Analyse des Problems den rechten Weg weisen müsse. Eine solche Einstellung verrät geradliniges, vertikales Denken. Die andere Art ist laterales Denken.

Vertikale Denker sind gewöhnlich keine große Hilfe für ein Mädchen in dieser Lage. So wie sie die Situation sehen, gibt es drei Möglichkeiten:

1. Das Mädchen weigert sich, einen Stein zu nehmen.
2. Das Mädchen tut kund, daß zwei schwarze Kiesel in dem Beutel stecken, und stellt den Wucherer als Betrüger bloß.
3. Das Mädchen nimmt einen schwarzen Kiesel und opfert sich, um ihren Vater vorm Schuldturn zu erretten.

Keiner dieser drei Vorschläge ist sonderlich hilfreich, denn wenn das Mädchen keinen Stein zieht, wandert ihr Vater ins Gefängnis; im anderen Fall aber muß sie den widerwärtigen Geldverleiher heiraten. Diese Geschichte zeigt den Unterschied zwischen vertikalem und lateralem Denken auf. Vertikale Denker beschäftigen sich mit der Tatsache, daß das Mädchen einen Kiesel ziehen muß; laterale Denker befassen sich mit dem Kiesel, der zurückbleibt. Vertikale Denker nehmen zu einer Situation den vernünftigsten Standpunkt ein und bauen ihn dann achtsam und logisch weiter aus; laterale Denker neigen dazu, sämtliche Betrachtungsweisen, so verschiedenartig sie auch sein mögen, zu erkunden, ehe sie sich die vielversprechendste aussuchen und von ihr ausgehend handeln.

Das Mädchen aus der Kieselgeschichte steckte die Hand in die Geldkatze und zog einen Stein heraus. Ohne ihn anzusehen, stellte sie sich ungeschickt und ließ ihn zu Boden fallen, wo er sich sofort unter all den anderen verlor.

«Oh, ich Tolpatsch», sagte sie. «Aber es macht ja nichts. Wenn Ihr in den Beutel seht, könnt Ihr an der Farbe des anderen Steins feststellen, welchen ich genommen habe.»

Da der verbliebene Stein schwarz ist, müssen die Beteiligten annehmen, daß sie den weißen Kiesel gezogen hat; denn natürlich wagt es der Geldverleiher nicht, seine Unredlichkeit einzugestehen. Auf diese Weise verwandelt das Mädchen, indem es lateral denkt, eine scheinbar ausweglose Situation in eine höchst vorteilhafte. (S.9f.)

Nimmt man ein Problem in Angriff, so ist es allgemein üblich, den Bereich abzuschätzen, innerhalb dessen die Lösung liegen muß. Die Grenzen der Aufgabe werden also als gegeben vorausgesetzt, und nun geht das vertikale Denken daran, innerhalb dieser Umgrenzung eine Lösung zu finden. Häufig werden solche "Zäune" aber nicht von den Tatsachen, sondern von der Phantasie errichtet, weshalb die Lösung durchaus auch außerhalb liegen kann. Man nehme nur die apokryphe Geschichte

von Kolumbus und dem Ei. Als Kolumbus' Freunde den Seefahrer damit neckten, daß es wahrhaftig kein Kunststück gewesen sei, Amerika zu entdecken, da man ja bloß den Bug nach Westen habe richten und drauflossegeln müssen, forderte er sie auf, ein Ei auf die Spitze zu stellen. Sie versuchten es, brachten es jedoch nicht zustande. Daraufhin nahm Kolumbus das Ei, schlug eines seiner Enden platt und stellte es auf. Natürlich erhoben seine Freunde den Einwand, sie hätten gedacht, das Ei dürfe nicht beschädigt werden. Sie hatten also für die Lösung des Problems Grenzen angenommen, die in Wirklichkeit gar nicht existierten. Aber sie hatten ebenso sicher damit gerechnet, daß es nicht möglich sei, den Bug nach Westen zu richten und drauflos zu segeln. Dieses navigatorische Kunststück erschien erst dann einfach, als Kolumbus den imaginären Charakter ihrer Schlüsse aufgezeigt hatte. (S.59f.)

Die Hauptverkehrsstraße des vertikalen Denkens führt geradewegs auf die vermeintliche Lösung des Problems zu, während es im Interesse des optimalen Resultats erforderlich sein kann, daß man die genau entgegengesetzte Richtung einschlägt. Veranschaulichen wir uns dies an Hand eines einfachen Experiments. Ein Tier wird von einem Eßnapf mit Hilfe eines Gitters getrennt, durch das es das Futter sehen kann. Tiere bestimmter Arten (Hühner zum Beispiel) richten den Blick starr auf die Nahrung und versuchen mit allen Mitteln, sich durch den Maschendraht zu zwängen. Tiere von höherem Intelligenzgrad dagegen (zum Beispiel Hunde) begreifen rasch, daß sie, um ans Futter zu kommen, erst von diesem weggehen und das Gitter umrunden müssen. Nun fällt ein derartiger Umweg nicht eben schwer wenn ein erkennbares Hindernis den augenfälligsten Weg zur Lösung eines Problems versperrt. Ist aber keine sichtbare Schranke vorhanden, so gehört Überwindung dazu, freiwillig den entgegengesetzten Kurs zu steuern. Als die zwei Frauen, von denen jede behauptete, die Mutter desselben Kindes zu sein, vor König Salomon gebracht wurden, ordnete dieser an, den Säugling zu teilen und jeder Frau eine Hälfte zu geben. Vermutlich lag ihm vor allem daran, Gerechtigkeit zu üben und das Kind zu retten; nichtsdestoweniger wies sein Befehl genau in die entgegengesetzte Richtung. Er hatte das Endresultat im Auge, nämlich die Ermittlung der rechtmäßigen Mutter, die natürlich lieber der Rivalin das Kind überlassen als zugeben würde, daß man es tötete.

Da das laterale Denken keine festgelegte Richtung kennt, hindert einen nichts daran, daß man sich von einem Problem entfernt, um es lösen zu können. Muß man an einer Steigung anhalten und das Auto vor einem beginnt zurückzurutschen, so ist es das natürlichste, daß man selbst nach rückwärts ausweicht (vorausgesetzt, auf der Nebenfahrbahn herrscht starker Verkehr). Es kann jedoch vernünftiger sein, das Gegenteil zu tun und an den vorderen Wagen heranzufahren. Auf diese Weise wird

die Wucht des Aufpralls vermindert, und womöglich reicht die zusätzliche Bremswirkung des eigenen Wagens aus, um das ins Rollen geratene Fahrzeug anzuhalten. (S.66f.)

Das schöpferische Denken in der Kunst hat einen Haken: Es ist so leicht, auf halbem Wege stehenzubleiben. Schließlich haben die wenigen Talentierten auch gar keine Wahl. Sich von überkommenen Vorstellungen freizumachen, wird zur Tugend an sich. Originalität ist alles. Mit Begeisterung springt man über die Zäune der bestehenden Ordnung und steigt hinunter in das Chaos mit seinen unbegrenzten Möglichkeiten. Aber allzu oft wird dieser Sprung bereits als die eigentliche Großtat betrachtet, statt dass man ihn nur als ersten Schritt auf dem Weg zur Vollendung sieht. Es ist nicht der Zweck des lateralen Denkens, sich im Ungestalteten zu suhlen, man muß mit einer wirksamen neuen Idee aus ihm emportauschen. Diese neue Ordnung besitzt wahrscheinlich eine klassisch einfache Form, eine Ordnung, die mit der Regellosigkeit des Chaos, aus der sie hervorgeht, nichts mehr gemein hat.

Das Ideal, auf das das laterale Denken hinzielt, ist die Einfachheit extremer Differenzierung, die Einfachheit einer Vorstellung, die in Aktion äußerst wirksam und doch in ihrer Form elementar ist. Es ist die Bescheidenheit des Reichtums, nicht die der Armut. Es ist die Schlichtheit der Fülle, nicht die der Leere (S.106f.)

Man kann mit einer bestimmten Betrachtungsweise vollständig zufrieden sein und trotzdem Spaß daran finden, die Dinge gelegentlich unter einem anderen Blickwinkel zu sehen. Humor hat viel mit lateralem Denken zu tun: Er kommt dadurch zustande, daß in eine naheliegende Auffassung die plötzliche Erkenntnis einbricht, man könnte auch einen ganz anderen Standpunkt einnehmen. Noch behauptet ja der Weg hoher Wahrscheinlichkeit seinen Rang als Straße erster Ordnung, und auf ihr gibt es kein plötzliches Umschalten wie beim «Heureka-Moment». Beim Humor dagegen springt der Geist zwischen einer naheliegenden und einer unerwarteten, aber plausiblen Betrachtungsweise hin und her. Dieses Pendeln ist dem lateralen Geist des Humors eigentümlich; sein Effekt hängt weitgehend von der jeweiligen Motivierung ab - daher auch der Erfolg zweideutiger Witze.

Ein Spaßmacher wird zu immer größeren Leistungen angespornt, je stärker er sein Publikum mitreißt. Das Publikum wiederum wird immer gewitzter im Entdecken von neuen Betrachtungsmöglichkeiten, außerdem akzeptiert es laufend bereitwilliger die Nebenwege, für die der Spaßmacher ihm die Augen öffnet.

Wer Sinn für Humor hat, sollte leichter hinter das Wesen des lateralen Denkens kommen als ein humorloser Mensch. (S.129)

Mathes Seidl

Freie Improvisation oder Die kreative Intelligenz des Körpers

„Die Ereignisse sind im Innern“ (Julien Green)

Mit dem folgenden Aufsatz will ich versuchen aus erlebensorientierter Sicht auf das Phänomen der *frei improvisierten Musik* einzugehen.

Ich bin Musiker (Bratschist), Musikwissenschaftler und Psychologe beziehungsweise Psychotherapeut. Als Musiker habe ich reichliche Erfahrung sowohl auf dem Gebiet der improvisierten als auch der komponierten Musik. Als Psychologe und Psychotherapeut beschäftige ich mich theoretisch und praktisch mit kreativen Prozessen. Um über Improvisation beziehungsweise über Kreativität überhaupt etwas sagen zu können, werde ich dort anfangen, wo sie stattfinden, nämlich im menschlichen Erleben – genau gesagt: in meinem persönlichen Erfahrungsraum. Nur so kann ich sicher sein, dass die Konzepte, die sich schließlich aus dem Ganzen ergeben etwas *von* dem Phänomen aussagen und nicht nur *über* es.



Die Frage nach dem Ursprung des musikalischen Materials bringt mich in Kontakt mit nahezu immateriellen inneren Bewegungen, die ich noch als Vorläufer konkreter Empfindungen betrachte. Hierbei handelt es sich um subtilste, noch untönbare klangliche Regungen, die

ich als unmittelbarsten Ausdruck lebendiger *Kreativität* ansehe. Sie sind im Ursprung nicht von dem zu unterscheiden, was ich als spürbare Lebendigkeit bezeichne. Erst in ihrer Bewegungsrichtung gewinnen sie „prätonale“ Qualität.

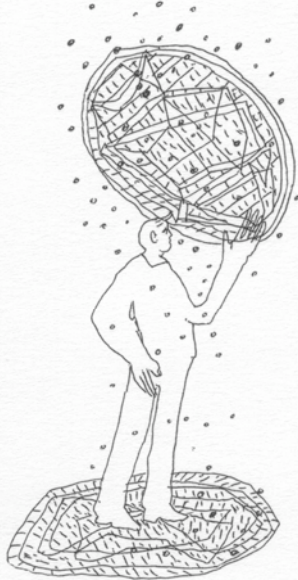
Wenn ich im Folgenden versuche, jene energetischen Vorgänge zu beschreiben, bedeutet das auch, dass ich zu einer Sprache komme, die die Erlebensvorgänge zum Ausdruck bringt und nicht bereits die Reflexionen darüber.

Insofern unterscheidet sich mein Vorgehen nicht wesentlich von der Freien Improvisation selbst. Wie es dort um klangliche Vergegenwärtigung der gelebten momentanen Erfahrung geht, geht es hier um sprachliche. Das entspricht, so sehe ich es im Einklang mit neueren erlebnis-orientierten psychologischen und philosophischen Erkenntnissen, einer neuen Art Wissenschaft. Einer Wissenschaft, die sich aus dem Erleben herausentwickelt und entfaltet; die bei den subtilen inneren Bahnungen des Erlebensstromes beginnt und die sprachliche Darstellung wie die Symbolisierungsprozesse generell (also auch die musikalischen) als prozesshafte organismische Entfaltungsschritte begreift. Bedeutungs- bzw. Symbolisierungsprozesse sind so gesehen lebendige Fortsetzungen des inneren Erlebens. Die französische Schriftstellerin Nathalie Sarraute spielt auf diese Vorgänge an, wenn sie sagt: *ich will den Wörtern Zeit lassen, den rechten Moment auszusuchen, ich weiß, dass ich mich auf sie verlassen kann*. So kann ich es aus meiner Erfahrung auch für die frei improvisierte Musik sagen.

Wenn Sie den folgenden Bericht lesen, tun Sie es, wenn möglich, langsam und versuchen Sie in Kontakt zu kommen mit den durch den Text vermittelten Erlebnisweisen: das können Sie am besten, wenn Sie ihrem Körper Zeit geben die spürbaren Resonanzen auf das Gelesene zu entwickeln. Die Zeit, die ich beim Schreiben aufgebracht habe, um die Wörter kommen zu lassen, brauchen wir auch fürs Umgekehrte, nämlich zurückzukommen zur lebendigen Substanz jenseits der Wörter.

Die *Situation* ist da: ich bin allein oder im Kreis meiner improvisierenden Mitspieler. Vielleicht beginnt jemand zu spielen, vielleicht nicht. Was zählt ist, dass ich *da* bin. Ich richte meine Aufmerksamkeit nicht auf die äußere Umgebung und nicht auf irgendwelche inneren Vorstellungen. Wohin gehe ich mit der Aufmerksamkeit? Der nächste wichtige, vielleicht wichtigste „Schritt“ ist, diese Frage, die als verführerischer innerer Impuls auftaucht, an mir vorbeiziehen zu lassen. Ich halte mich aus jeder auflauernden Ab-Sicht, jedem verführerischen Kalkül heraus, lasse mich ganz auf dieses merkwürdige Nicht-Geschehen ein, warte einen entscheidenden dunk-

len Moment lang... lasse mich dann irgendwie durch eine Enge hindurch pressen, komme heraus und gleichzeitig mit einem Gefühl unmittelbarer Körperlichkeit zusammen... von einer anderen, neuen Seite umfasst mich etwas Neues, beginnt mich aufzuladen, zu weiten und einzuholen...- ich bin in einem zeitlich nicht messbaren augenblicklichen Qualitätssprung frei geworden zu einer ganz neuartigen Präsenz: dieses Gefühl, das nun da ist, nenne ich (alle folgenden durch „...“ verbundenen



sprachlichen Symbolisierungen beziehen sich auf dieselbe Eindrucksqualität): ich bin präsent...ich bin da...ich bin anwesend...ich bin im Kontakt mit mir selbst - ich bin nun auch ganz Finger, Arm, Instrument, Ohr... - ich bin ungetrennt mit den anderen...mit dem Raum, in dem wir sind...den Leuten...dem Licht... Ich bin selbst die gesamte Situation ...diese eine bestimmte, gegenwärtige...ich bin in einer Art „fortlaufender“ Gegenwärtigkeit eingewoben. In dieser Situation pulsiert die Gegenwärtigkeit der Situation, das „Situation-Sein“ beziehungsweise ein Fluidum, das Lebendige der Situation, das sie wie eine absolut immaterielle Substanz zusammenhält. Gleichzeitig bewegt sich das Lebendige mit mir fort, will aus dieser Art von Gegenwärtigkeit heraus...will weiter... die Situation weiterquellen lassen... weitertragen... weiterleben... Es ist wie eine unhörbar strömende Melodie, die von dem, was mich selbst ausmacht, nicht zu unterscheiden ist.

Es ist für mich nun von entscheidender Bedeutung, diesen Moment wirklich zu spüren, einen Moment, eine lebendige Zeitspanne lang dieses Gefühl auf mich wirken zu lassen (die Wichtigkeit des Spürens, die Lust daran, liegt im Spüren selbst, sie erzeugt sich aus sich heraus immer weiter: Es ist, als wolle das Erspüren des Lebendigen mehr von dieser inneren Aktivität, um zu seinem eigenen Grund zu kommen). Das erfordert soviel Zeit, wie ich etwa brauche, um die Qualität eines Geruchs, einer Speise, einer Berührung zu spüren...mit ihr einen

Moment *zusammen zu sein*, körperlich anwesend...- auch hier kommt die Wichtigkeit des Vorgangs, sein eigentlicher Sinn aus dem erlebten Geschehen selbst heraus - aus keiner Vorschrift und aus keinem Konzept. Nur dann kann ich spüren, wie mein Körper sich auflädt...„schwanger“ wird mit etwas, das mich zu einem lebendigen... lebenden Körper werden lässt...

Dieses subtile innere Leben löst sich nun auf in die von innen kommenden ursprünglichen Bewegungen, löst die Körpergrenzen in einen lustvollen Bewegungsreichtum auf, der in das Innere einwilligt...es aholt und weiter auffaltet, sich auflöst in die gegenwärtigen Ereignisse, in denen die eigenen musikalischen Aktivitäten und die meiner Mitspieler „enthalten“ sind, - sie sind nichts Sonderliches...ich hänge mich spielend ein...bewege mich mit...atme...spiele... Eine Art Ausdruckswille regt sich, hält mich einerseits in einem Fluss, der weiterfließt, auch in äußeren Pausen nicht still steht, gleichzeitig aber aus dem Strömen Aktionen freigibt, Bewegungen, musikalische Gestalten...es ist dieser Strom, der mein Tun austrägt.. Etwas in mir entlässt mich in die eigenen Aktionen hinein. Die erklingende Musik, die Töne, die ich produziere, erlebe ich als eine Art Tonkette, Tonspur tönender "Absonderung", sinnhaft allein durch ihr Herauskommen aus einer Verbundenheit mit etwas mich Umfassenden...Übergreifenden. Den erklingenden Tönen gegenüber breitet sich in mir ein gewisses entspanntes anteilnehmendes „Des-Interesse“ aus, ein Sein-Lassen der äußeren Vorgänge. Im Inneren bin ich mit mir und meiner Umgebung verbunden. Das Äußere sind Resultate, mit denen ich im weiteren Verlauf *bin*.

Die Wahrnehmung des musikalischen Materials verändert sich sehr subtil. Die Eindrucksmerkmale von Höhe, Stärke, Dauer treten zurück gegenüber qualitativen Merkmalen wie *offen, brüchig, schleichend, fordernd, durchdringend, bröckelig...* - diese Erfahrung hängt zusammen mit meinem Körpergefühl. Es ist mit der inneren Dynamik der Klänge spürend verbunden, erlebt und hört (das ist dasselbe) das innere Weitergehen der Klänge, ihre Art und Weise der „Tonströmung“, das in ihr Forttönende und nicht ihre statischen strukturellen Merkmale. Durch dieses Erspüren der Töne sensibilisiert sich in mir eine Spielart, die mehr ein *Hervorbringen* und *Produzieren* ist, ein Äußerungsvorgang, der mit allen Möglichkeiten des Klanglichen in Berührung kommt. Die Spuren des Auf- und Austretens des Klanglichen, dort, wo Klänge in Geräusche übergehen, sind es, die wichtig werden. Es ist, als ob das Ohr die definierte Materialität der Klänge auflöst bis in die feinsten Spuren hinein, um von dort in das Spiel einzuhaken, einzufädeln und es fortzuziehen...

Natürlich ist das kein schrankenloser und gefahrenfreier Raum, in dem es einfach so dahingeht. Aber es hat sich ein innerer Ohren-Körper-Ort gebildet, eine Art Ganz-Ohr-Sein, mit dem ich immer in Kontakt kommen kann, wenn äußere strukturelle Abläufe überraschende Bewegungen erzeugen, die sich einen Moment in den Weg stellen.

Eine solche besondere Herausforderung bildet beispielsweise der Schluss einer Improvisation: er ist durch die

äußere Zeitstruktur vorgegeben, das heißt, er *muss* kommen. Wie also schließen, ohne in die unzähligen schlüssigen Angebote zu verfallen, die sich wie Fallen anbieten? Hier entsteht ein oft dramatisch dichter innerer Dialog zwischen einem routinierten Konzept, das sofort einspringen will, und - wenn wir einen "gnädigen Moment" haben - einem totalen Loslassen dieser Situation. Wenn das geschehen kann, wird sich in der Regel etwas ergeben, das als ganz neu und authentisch erlebt wird und das sinnvoll ist - obwohl es von außen betrachtet (ästhetisch) oftmals ein gewisses Scheitern darstellt. In einem solchen Moment wird offenkundig, dass die Lebendigkeit des Inneren Vorrang hat vor der Formlogik des Äußeren.

Das scheint mir wichtig: ich habe oft erlebt, dass Zuhörer, die durch und durch traditionell orientiert sind und mit einem Stück Neuer Musik nichts anfangen können, begeistert reagieren auf geradezu avantgardistisch tönende aber in diesem inneren Sinne gelungene improvisierte Musik. Warum? Meine Antwort lautet: weil sie etwas erleben. Sie erleben, dass die Musiker beim Spielen etwas *erleben*.

Spielen aus dem Erleben? Praktische Musiker werden mit der Bejahung dieser Frage wenig Schwierigkeiten haben. Sie sind mit der Erfahrung vertraut, dass lebendiges und überspringendes Musizieren ohne inneres Erleben nicht möglich ist. Die Musik-Wissenschaft tut sich mit dem Erleben hingegen schwer. Für sie gilt im Allgemeinen, dass die Musik in den Noten steht. Was darüber hinausgeht, ist für sie in der Regel unordentliches, ungeordnetes Gelände - gefühlig, emotional, romantisch...



Was im Bereich der Literatur längst bewusst ist, dass nämlich die Innendynamik oder der Bewusstseinsstrom den primären schöpferischen Grund der „richtigen“ Wörter bildet - siehe Nathalie Sarraute - diese substantielle Einsicht hat die Musikwissenschaft zum Großteil verdrängt. Wie sonst konnte man die Erkenntnisse eines

Ernst Kurth³ übersehen, der für die Musik einen inneren schöpferischen Raum des Menschen ausgeleuchtet hat und konsequent das innere Erleben als Grundlage der Musik angesehen hat: *Musik ist Ausbruch aus dem Inneren*. Ernst Kurths Lehre von der *Energetik*, beschreibt die Musik als *Resultat eines inneren Kräftespiels*.

Von *moderner psychologischer Seite* erhält diese Sicht seine Bestätigung. Psychologie und Philosophie haben entdeckt, dass das *Erleben* einhergeht mit einer bestimmten körperlichen Befindlichkeit beziehungsweise einem spezifischen Körperbewusstsein – im Rahmen der *Focusing-Philosophie* von Eugene T. Gendlin heißt dieses Gefühl *felt sense* (gespürte Bedeutung). Kommen wir mit dieser Bewusstseinslage (zwischen *unbewusst* und *vorbewusst*) in spürenden Kontakt, eröffnet sich ein innerer Prozess, der nach dem Prinzip der Selbstorganisation funktioniert: Das Leben organisiert sich selbst durch ein den Menschen übergreifendes Kräftespiel, das für die Erhaltung und Fortführung der lebendigen Kräfte verantwortlich ist. Dieser uralte kreative „Natur-Prozess“, dessen sich alle schöpferischen Menschen bedienen, ist im Menschen angelegt. Er bildet die *kreative Intelligenz* unseres Körpers. Allerdings bekommen wir Zutritt zu ihm nur durch den Sprung aus den Konzepten, denn er erwartet uns hinter den Türen des Intellekts. Tief in unserem realen körperlichen Dasein, das mehr als ein bloßes Funktionieren ist - es ist Interaktion zwischen lebendigem Leib und Kosmos - ist das umfassende „Wissen“ der Evolution eingefaltet. Unser Intellekt funktioniert dann *organisch* (prozesshaft wachsend), wenn er in Kontakt mit diesem Inneren ist. (So verstehe ich Hellmut Lachenmanns Satz: *Komponieren heißt, sich ein Instrument zum Komponieren schaffen!* Komponieren ist eine innere geistige Angelegenheit, die sich der Materie bedient.)

Obwohl der Prozess uralte ist, gelang es erst der modernen Psychologie ihn zu beschreiben (*Focusing*) und somit auch zu vermitteln – nochmals: es kommt darauf an, die Bewusstseins-Schicht der analytischen Außenorientiertheit zu verlassen und unsere Aufmerksamkeit nach innen auf das spürbare körperliche Erleben (*felt sense*) zu richten. Dann können wir gewahr werden, wie etwas Organisches in Gang kommt, das uns in einer inneren Verbundenheit mit einem Etwas hält und uns gleichzeitig weiter zu tragen vermag.

Ich bin der Auffassung, dass sowohl Ernst Kurths *Energetik* als auch das Paradigma der *Selbstorganisation* oder der *kreativen Intelligenz* („Weisheit“) des Körpers eine gemeinsame Wurzel haben im *mystischen Prozess*: Die menschliche Fähigkeit, die Ich-Grenzen zu überschreiten, bewirkt, dass wir mit den äußeren Dingen durch Innenschau und Einfühlung in einen tiefen inneren, wesenhaften Kontakt kommen können. Wenn wir in diesem Sinne das erfahrende Selbst vor das Verstehen

³ Ernst Kurth (1886-1946), in Wien geborener und in Bern lehrender Musikwissenschaftler zählt zu den bedeutendsten Musiktheoretikern des 20. Jahrhunderts. Seine Lehre von der Energetik als Substanz des Musikalischen ist leider nicht entsprechend ausgeschöpft worden, obwohl sie meines Erachtens die modernste und umfassendste musikpsychologische Theorie bietet (s. dazu u.a. *Musikpsychologie* 1931).

der objektiven Welt setzen, erhalten wir Zugang zu einer uns übersteigenden Kraft, die sich in unsere Aktivität einmischt und uns jenes wunderbare Wie-von-selbst Gefühl gibt.

In den geglückten und beglückenden Momenten erlebe ich in der Tat eine hingebungsvolle Öffnung zu einem wesentlich reicheren Spielen als ich es von der Wiedergabe des kalkuliert-eingeübten Repertoires her gewohnt bin.

Es wäre jedoch ganz falsch von einem Gegensatz hier kreatives Freies Improvisieren und dort kalkulierte Wiedergabe zu sprechen. Meine Erfahrung sagt, dass die eingeübte, konventionelle Haltung der Wiedergabe sich durch die lebendige Erfahrung des Improvisierens völlig verändern kann. Das Gewohnte wird von innen her plötzlich belebt, ja durchlebt und wie neu geschaffen. Diese Erfahrung macht die Auffassung von der „nachschöpferischen Interpretation“ zu einer Mär. Mit der Erlebnisfähigkeit, die durch die Belebung des kreativen Innenraums ins Spiel kommt, ist Musizieren immer Neuschöpfung. Andererseits eröffnet das Spielen aus diesem inneren Fundus beim Hörer den entsprechenden Ohrenbeziehungweise Körperresonanzraum: aus dem Zuhörer wird ein erlebender Horcher.

Die Freie Improvisation ist eine risikoreiche Form. Sie verhilft uns zwar einerseits zu der zutiefst beglückenden Erfahrung, dass wir durch unmittelbares Erleben in einen Innenraum gelangen können, aus dem wir in Kontakt kommen mit schöpferischen und die Situation übergreifenden Kräften. Andererseits lässt sie uns erfahren, wie schnell die Einmischung des Kalküls und Absichtsvollen zum Scheitern und zum untrüglichen Gefühl des Unechten und Schalen führt. Insofern erscheint sie mir wie ein aktuelles Lebenszeichen: sie bringt den existentiellen Grundkonflikt zwischen Falschem und Wahrem Selbst, äußerer und innerer Orientierung, Betrieb und Besinnung, inhaltlicher Vielfalt und Substanz in die musikalische Erfahrung.

Ich will die Freie Improvisation nicht voreilig mit Fragen nach ihrem symbolischen musikgeschichtlichen Gehalt überfrachten. Es scheint mir für ihr tieferes Verständnis aber wichtig, dass sie einzig und alleine an die praktische innere Erfahrung gebunden ist. Daher ist die Rede weder vom *Schöpfer*, noch vom *Werk*, *Interpreten* oder vom *Kritiker*. Das wirklich Neue, das mit ihr ins Spiel kommt, scheint mir eine Ästhetik der PROZESSHAFTIGKEIT DER HERVORBRINGUNG zu sein: Musik als energetisches Spiel aus innerer Dynamik gegenüber der alten Werk-Ästhetik, mit der zentralen Vorstellung des Fertigen und Geschaffenen, an das es gilt, sich interpretierend anzunähern. Dieser "neue" Prozess ist ein sich selbst organisierendes *Spiel des Lebens mit sich selbst*.

Ich persönlich glaube auch, dass der tiefere Sinn der Form der Freien Improvisation in ihrer zeitgemäßen Notwendigkeit liegt, die Aufmerksamkeit auf die subti-



len inneren Vorgänge und die damit verknüpften Erfahrungen unseres Selbst beim Musizieren zu richten.

Ich habe mein „Erstes Mal“ nicht vergessen: als erfahrener Orchestermusiker stand ich wie auf einem Sprungbrett - ohne das vertraute Notenpult vor der Nase, niemand war da, der den Einsatz gibt... - nur Nacktheit habe ich gespürt. Doch keine Angst - das ist schon die Wende: manchmal kommt zunächst das überlebenswillige wilde Tier zum Vorschein, manchmal aber auch die beruhigende Wirkung der Zeit. Die improvisierenden Mitspieler sind in aller Regel freundliche und für Erfahrungen offene Gefährten. Mehr und mehr öffnet sich eine kleine Tür, die Zugang zu einer ganz anderen Seite gibt...

Ich empfehle es allen: wer auch immer die Erfahrung machen will, dass es in unserem aufgeheizten äußeren Musikbetrieb lebendige Innenräume zu entdecken gibt, wer immer das geforderte Repertoire von innen her durchlüften und in Bewegung bringen will, wer immer als Anfänger, Schüler, Student, Profi sich nicht zu sehr *vereinnahmen* lassen will von den Vorstellungen und Anforderungen des Immer-Schon-Fertigen, - der wage es! Es lohnt sich über alle Maßen.

Mathes Seidl ist klassisch ausgebildeter Bratschist, promovierter Musikwissenschaftler und Psychotherapeut sowie Mitglied verschiedener improvisierender Gruppen in seiner Heimatstadt Zürich. Dort führt er eine eigene Praxis und bietet daneben Focusing-Workshops an.

Olaf-Axel Burow

Kreative Felder: Das Erfolgsgeheimnis kreativer Persönlichkeiten

(Erstabdruck in managerSeminare Oktober 2000)

*„Ein unzuträgliches Arbeitsumfeld kann selbst Menschen mit den besten Fähigkeiten lähmen. Das passende Umfeld aber stimuliert zu Höchstleistung.“
Cummings & Oldham*

Beim Übergang von der Industriegesellschaft alten Typs zur Wissensgesellschaft stehen Firmen und Institutionen vor der Schlüsselfrage, wie sie das ungenutzte Wissen ihrer Mitarbeiter freisetzen und vernetzen können. Dabei wissen wir, daß vielversprechende Innovationen vor allen an den Grenzen zwischen den Fachdisziplinen entstehen. Aufgrund der Ausdifferenzierung und Spezialisierung ist die Verständigung zwischen den Fachexperten oft schwierig und es findet zu wenig Austausch statt. Deshalb benötigen wir neue Formen der fächer- bzw. abteilungsübergreifenden Zusammenarbeit. Es reicht also nicht, Maßnahmen zu ergreifen, um das kreative Potential von einzelnen Mitarbeitern freizusetzen. Es kommt vielmehr darauf an, "Kreative Felder" zu initiieren, in denen transdisziplinäres Denken entsteht. Wie solche Felder funktionieren, können wir aus der Betrachtung erfolgreicher Teams lernen. In meinen Büchern "Die Individualisierungsfalle - Kreativität gibt es nur im Plural" (1999) und "Ich bin gut - wir sind besser. Erfolgsmodelle kreativer Gruppen" (2000) habe ich erfolgreiche Teams aus unterschiedlichen Bereichen untersucht und daraus nicht nur eine Theorie des Kreativen Feldes entwickelt, sondern Erfolgsmodelle für die eigene Entwicklung zur kreativen Persönlichkeit dargestellt. Was wissen wir über kreative Persönlichkeiten?

Was wissen wir über kreative Persönlichkeiten?

Die klassische Kreativitätsforschung hat sich auf der Suche nach den Quellen von Kreativität vor allem mit der Analyse der Lebensläufe herausragender Persönlichkeiten beschäftigt. So hat der amerikanische Sozialpsychologe Howard Gardner in seinem Buch "So genial wie Einstein" die Lebenswege der "Schöpfer der Moderne", Freud, Einstein, Picasso, Strawinsky, Graham und Ghandi untersucht. Jede dieser Personen steht für eine Neuschöpfung in ihrem Bereich. Was ist diesen Kreativen gemeinsam? Sie verfügten über eine frühe Begabung, die sich in einer frühreifen Meisterschaft in einem Gebiet äußerte; in ihrer Umgebung befand sich eine Person, die diese Begabung erkannte und sie förderte; sie verfügten über die Fähigkeit, Asynchronien auszuhalten, d.h. sich in einen Gegensatz zu den beherrschenden Auffassungen

ihrer Zeit zu setzen; weiterhin benötigten sie mindestens zehn Jahre harter Arbeit, um einen Durchbruch zu erreichen. Entscheidend für ihre Kreativität ist allerdings "eine Denkweise, eine Intuition, wie man sie gewöhnlich dem menschlichen Bewußtsein früherer Altersstufen zuordnet." (Gardner 1996, S.473). Die erfolgreiche "Fusion" von frühreifer Meisterschaft und dem lebenslangen Bewahren der Fähigkeit zum kindlichen, intuitiven Denken bildet den entscheidenden Faktor für ihre außergewöhnlichen Leistungen. Individuelles Talent reicht allerdings nicht aus. Man muß zur geeigneten Zeit, die richtige Domäne (Fachgebiet) wählen und über eine soziale Intelligenz verfügen, die es einem ermöglicht, vom Feld (Fachautoritäten) anerkannt zu werden. Dieses Bild des genialen Einzelnen wird von dem St. Galler Managementforscher Fred Malik unterstützt, der behauptet, daß "alle wirklich großen Leistungen der Menschheit die Leistungen von einzelnen sind." Diese These ist zwar populär, in ihrer Absolutheit aber falsch.

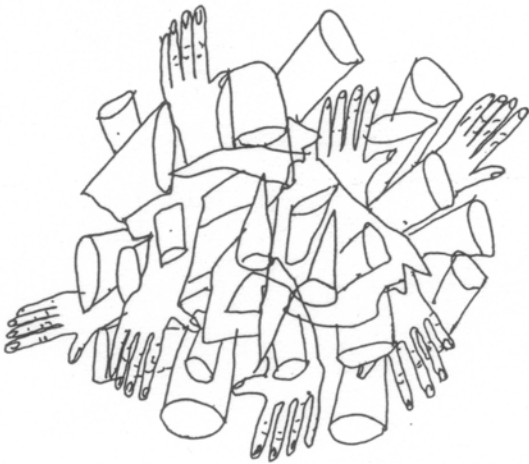
Kreativität gibt es nur im Plural

Malik sitzt dem Geniemythos auf, der seinen Ursprung im Heldenmythos und der Künstlerlegende hat. Demnach verfügten die Helden der Vorzeit, seit der Renaissance dann auch die Künstler, über Zugänge zu höheren Mächten. Der göttliche Funke springt auf den besonders Begabten Einzelnen über und erklärt seine erstaunlichen Leistungen. Doch sind besondere Begabung und göttlicher Funke noch angemessene Erklärungsmodelle? Wie ich in der Individualisierungsfalle zeige, ist das Gegenteil der Fall: Kreativität gibt es nur im Plural! Von der Entwicklung der Heisenbergschen Unschärferelation bis hin zum Personalcomputer - geniale Durchbrüche sind immer Ausdruck spezifischer Milieus, wie der Münchner Sozialpsychologe Heinz Mandl ausführt. Ich nenne solche Milieus "Kreative Felder". Fred Malik strickt an der schon von Kriz & Kriz 1934 widerlegten Künstlerlegende weiter, wenn er behauptet, daß es in der Kunst "kein einziges Beispiel einer Gemeinschafts- oder Teamproduktion" gäbe. Berthold Brecht schuf um sich herum ein Kreatives Feld phantasievoller Frauen, die einen entscheidenden Anteil an seinen Texten hatten. Die Comedian Harmonists waren ebenso wie die Beatles ein Erfolgsteam. Aber auch Mozart ist ohne die Berücksichtigung seines besonderen Umfeldes nicht denkbar.

Die These, daß es Kreativität nur im Plural gibt, bestätigt sich noch eindrucksvoller, wenn wir die Entwicklung technischer Innovationen betrachten. Der Nobelpreisträger Gerd Binnig (1992) zeigt in seinem Buch "Aus dem Nichts. Über die Kreativität von Mensch und Natur", daß die Entwicklung des Elektronentunnelrastermikroskops

Ergebnis einer spezifischen Mischung unterschiedlicher Fähigkeiten im Team war. Die Erfindung des objekt-gesteuerten Personalcomputers durch Steve Jobs und Stephen Wozniak war Ergebnis eines Synergieteam, das um sich herum ein Kreatives Feld schuf

Wer geniale Einzelne und Erfolgsteams untersucht, der stellt fest: Es gibt keine Spitzenleistungen ohne ein Synergiefeld. Fred Malik behauptet, die "einzelne kompetente Person, wenn man sie mit einem klaren Auftrag ungestört arbeiten läßt", sei dem Team überlegen. Dies mag in extrem hierarchisch strukturierten Firmenumfeldern gelten, in denen man Zwangsteams zusammenstellt, die in der Tat schlecht funktionieren. Der Mythos der überlegenen Einzelperson lenkt aber von der Tatsache ab, daß hinter jeder Spitzenleistung ein Unterstützerfeld steht; daß es Kreativität nur im Plural gibt.



Kristallisationskerne ziehen Synergiepartner an

Diese Einsicht hatte auch schon der amerikanische Managementforscher Warren Bennis belegt. In seiner Untersuchung "Genialer Teams" stellt er fest, daß die *besondere Mischung* von Teams entscheidend für ihren Erfolg ist. Allerdings spielen besonders befähigte Führer eine wichtige Rolle. Seine Analyse hochleistungsfähiger Gruppen gipfelt in der Aussage:

"Und in diesen Gruppen gab es jedesmal, wenn wirkliche Durchbrüche erzielt wurden, einen >Anführer<, der es verstand andere auf eine faszinierende, außergewöhnliche signifikante Vision einzuschwören. Da war also jemand, der in der Lage war, Anhänger und >Fans< zur Zusammenarbeit zu begeistern. Alle waren davon überzeugt, sie könnten Berge versetzen."

Ich nenne einen solchen Anführer einen Kristallisationskern im Feld. Was verstehe ich darunter?

Harry Frommermann, der spätere Gründer der Comedian Harmonists, besaß 1927 nichts anderes als eine Vision. Er wollte ein neuartiges Gesangsensemble nach Art der

amerikanischen Erfolgsgruppe "The Revellers" gründen. Weder verfügte er über eine musikalische Ausbildung, noch besaß er Mittel. Er schaltete eine Anzeige und suchte mit erstaunlichem Erfolg Mitglieder für sein Ensemble. Innerhalb eines Jahres erreichten die Comedian Harmonists sensationelle Erfolge. Was war ihr Geheimnis? Es war *die Mischung*. Frommermann, der tolle Ideen hatte und unablässig Songs schrieb, fand in Erwin Bootz einen Pianisten, der über das nötige fachliche Rüstzeug verfügte, um aus Frommermanns Ideen singbare Arrangements zu schreiben. Die übrigen Mitglieder der Gruppe ergänzten sich mit ihren unterschiedlichen Fähigkeiten optimal. Hier zeigt sich: Der Kristallisationskern, der von einer Idee besessen ist, übt wie in einem physikalischen Feld, Anziehungskräfte aus. Er wirkt wie ein Magnet und zieht Synergiepartner mit unterschiedlichen Fähigkeiten an, die gemeinsam ein Kreatives Feld bilden. Erst das Zusammentreffen der unterschiedlichen Fähigkeiten läßt etwas Neues entstehen. *Es kommt auf die Mischung an!*

1978 verkaufte Steve Jobs seinen verrosteten VW-Bus für 1800 Dollar und gründete die Firma Apple. Der langhaarige, ungepflegt aussehende Hippie hatte bei Rank Xerox zufällig ein Computerprogramm gesehen, das über Objekte gesteuert wurde. Die Idee, einen objekt-gesteuerten Personalcomputer zu entwickeln, elektrisierte ihn. Da er jedoch über keinerlei Mittel verfügte und ihm überdies die technische Ausbildung fehlte, hätte er keine Chance gehabt, diese Idee zu realisieren. Doch er suchte und fand in Stephen Wozniak einen technisch versierten *Synergiepartner*. Der Rest der Geschichte ist bekannt. Doch was zeigen diese Beispiele, die ich hier nur verkürzt darstellen konnte?

Wie Kreative Felder entstehen

Wenn Firmen/ Institutionen etc. das unerschlossene kreative Potential ihrer Mitarbeiter freisetzen und Innovationen anstoßen wollen, dann brauchen sie drei Dinge:

- Kristallisationskerne
- Die richtige Mischung
- Das Jazzbandmodell der Führung

Schauen wir uns die einzelnen Elemente der Reihe nach an.

"*Kristallisationskerne*" sind Menschen, die ein Thema entdeckt haben, das eng mit ihrer Identität, ihrem persönlichen Willen im Einklang steht. Man könnte sagen, sie haben ein so hohes Maß an innerer Kohärenz erreicht, daß ihre Art sich zu geben, wie eine anziehende Bot-schaft, als ein starker Attraktor, auf ihre soziale Umgebung wirkt. Spektakuläre Beispiele für solche Kristallisationskerne sind zum Beispiel Nelson Mandela, der obwohl er 27 Jahre im Gefängnis saß, mit seiner Vision der Abschaffung von Apartheid eine Massenbewegung initiierte, die so erfolgreich war, daß der verfolgte Häftling am Ende seines Lebens als erster Schwarzer Präsident Südafrikas wurde. Ein anderes Beispiel ist Martin Luther King, der mit seiner berühmten Rede unter dem

Motto "I have a dream" Millionen Menschen mobilisierte.

Der tschechische Präsident Vaclav Havel war lange Jahre ein verfolgter Regimegegner ohne jede Macht. Und doch setzte sich letztlich seine Botschaft durch. Kristallisationskerne sind aufgrund ihrer überzeugenden Botschaft in der Lage, enorme Energien freizusetzen. Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele für dieses Phänomen finden.

Solche spektakulären Beispiele machen zwar das Prinzip deutlich, verdecken aber die ermutigende Einsicht, daß fast jeder von uns zu einem Kristallisationskern werden kann. Hierzu benötigen wir weder überragende Begabungen noch den göttlichen Funken. Entscheidend ist, daß wir das Thema entdecken, das zu unserer Person gehört, das uns begeistert und das wir hartnäckig verfolgen.

In jedem kreativen Paar, jedem kreativen Team, jeder erfolgreichen Firma gibt es eine Person, die das gemeinsam angestrebte Ziel bzw. die Vision in besonderer Weise verkörpert. Ja, jeder erfolgreiche Unternehmer war ursprünglich ein Kristallisationskern. *Kristallisationskern wird man, wenn es einem gelingt, in überzeugender Weise der eigenen Berufung zu folgen und diese in einer attraktiven Geschichte oder einem begeisternden Ziel anderen mitzuteilen. Kristallisationskerne sind Personen, die mit sich in Übereinstimmung stehen und von einer Mission beseelt sind. Aufgrund der Selbstübereinstimmung und der klaren Zielorientierung ziehen sie andere Personen an, die nach Ergänzung und Orientierung suchen. Sie wirken wie Magnete im Feld.*

In der schnell sich wandelnden New Economy wird diese *Fähigkeit des Magnetisierens* zu einer Schlüsselqualifikation, denn nur Kristallisationskerne ziehen die geeignete Mischung für die zu lösenden Aufgaben an.

Das Jazzband-Modell der Führung

Dabei gilt: Der Kristallisationskern ist nur phasenweise Führer. Er verkörpert die Vision, bündelt die Kräfte; doch im Sinne aufgabenbezogener Führungsrotation, können -je nach den geforderten Fähigkeiten - einzelne Mitglieder zeitweise die Führung übernehmen. Wie ich in der "Individualisierungsfalle" ausgeführt habe, fördert das Jazzbandmodell der Führung das Entstehen Kreativer Felder:

"In einer Jazzband spielen unterschiedliche Personen miteinander, die alle ihr Instrument beherrschen und über ein gemeinsam vereinbartes Thema - ohne Führung von oben - improvisieren. Wenn es ihnen gelingt, gut aufeinander zu hören, sich synergetisch zu ergänzen, dann kann etwas Neues entstehen, das so faszinierend ist, daß es auch die Zuhörer ergreift. Diese lösen sich aus ihrer passiven Rolle, klatschen den Rhythmus, feuern die Musiker durch Zurufe an. Musiker und Zuhörer verbinden sich zu einem Kreativen Feld, das bei allen Beteiligten eine signifikante Energiekonzentrierung bewirkt. Das Erlebnis gemeinsamen Mit-Schwingens löst oft eine machtvolle Resonanz aus, die dazu führt, daß Musiker und Zuhörer beflügelt werden und mit neuen Ideen und einem erhöhten Energiezustand aus der Begegnung herausgehen." (Burow 1999, S.20)

Die Synergieanalyse

Resonanz, Energiekonzentrierung, die Schaffung von Neuem, die Einbeziehung der Zuschauer bzw. Kunden - dies alles sind Ziele, die Unternehmen erreichen wollen.

Doch wie findet man zu seinem Thema und zur richtigen Mischung? Nachfolgendes Schaubild illustriert mein Verfahren der Synergieanalyse.

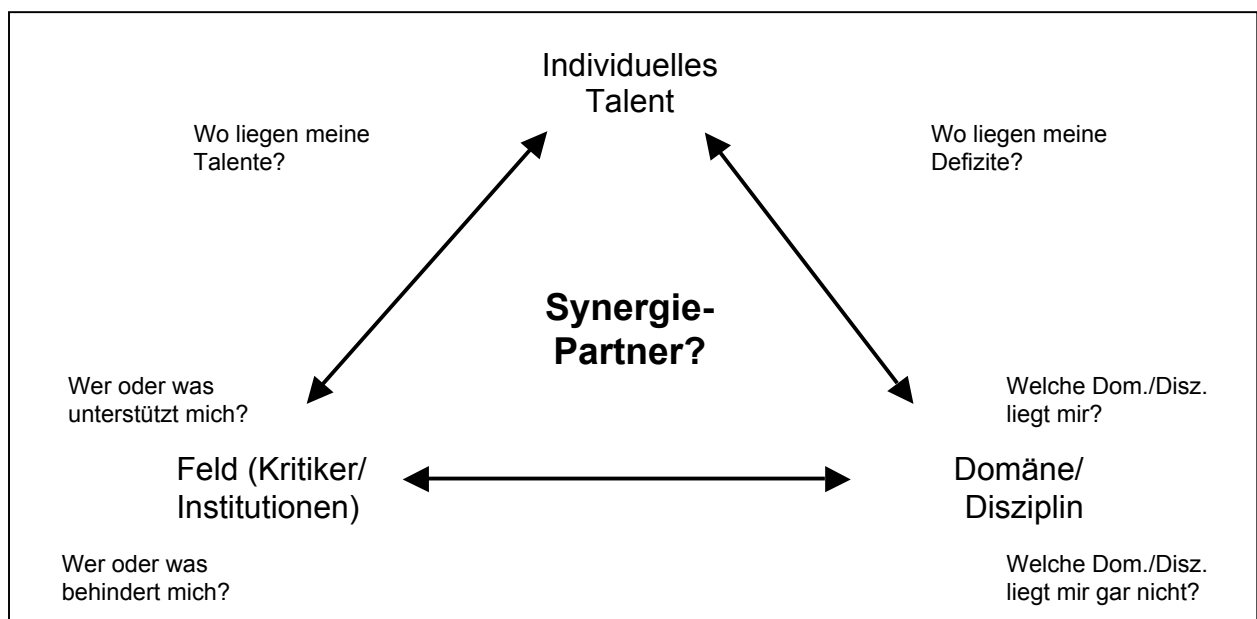


Abb.: Wo sind meine Synergie-Partner? c Burow 1999

Während man sich in der neueren Kreativitätsforschung (Gardner 1998, Csikzentmihalyi 1997) auf die Betrachtung des Individuums beschränkt, lege ich den Fokus auf das Finden des bzw. der signifikanten Anderen. Demnach geht es bei der Synergieanalyse zunächst darum, daß Mitarbeiter herausfinden, welches ihre besonderen Talente und welches ihre Defizite sind. Die neue Sichtweise besteht nun darin, daß die *Defizite gerade die Andockpunkte für passende Synergiepartner* sind. Steve Jobs hat nicht versucht, Programmierer zu werden, sondern hat sich passende Partner gesucht, die über die Fähigkeiten verfügten, die er zum Realisieren seiner Vision benötigte. Gerade weil er kein Fachmann im engeren Sinne war, konnte er eine bahnbrechende Entwicklung anstoßen.

Demnach sollten Personalentwickler nicht nur Stärken ihrer Mitarbeiter untersuchen, sondern sich auch die Defizite genauer anschauen. An diesen Defiziten muß allerdings nicht zwangsläufig gearbeitet werden, denn sie sind die optimalen Andockpunkte für mögliche Synergiepartner. Gerade hier können interessante Mischungen entstehen. In unserer ausdifferenzierten, hochkomplexen, spezialisierten Wissensgesellschaft kann es nicht länger darum gehen, daß jeder alles kann. Vielmehr brauchen wir profilierte Egos, die fähig sind, sich im Team synergetisch zu ergänzen. Personalentwickler brauchen also einen sensiblen Blick, um festzustellen, welche besonderen Talente in der Firma vorhanden sind, welche Synergiepartner förderlich sein könnten und wie sie eine vielversprechende Mischung zusammenstellen können, die zu einem Kreativen Feld wird. Doch wie kann man ein Kreatives Feld definieren?

Eine Definition des Kreativen Feldes

"Das Kreative Feld zeichnet sich durch den Zusammenschluß von Persönlichkeiten mit stark unterschiedliche ausgeprägten Fähigkeiten aus, die eine gemeinsam geteilte Vision verbindet: Zwei (oder mehr) unverwechselbare Egos, die sich trotz ihrer Verschiedenheit ihres gemeinsamen Grundes bewußt sind, versuchen in einem wechselseitigen Lernprozeß ihr kreatives Potential gegenseitig hervorzulocken, zu erweitern und zu entfalten." (Burow 1999, S. 123)

Wie Cummings & Oldham herausgefunden haben, können kreative Persönlichkeiten nur dann ihr Potential entfalten, wenn sie in einem geeigneten Umfeld arbeiten, das folgende Faktoren berücksichtigt:

- Komplexität der Tätigkeit
- nicht-autoritativer Führungsstil
- Unterstützende Vorgesetzte
- Anregende Arbeitskollegen
- Kreative Konkurrenz (motivierende Herausforderungen)

Verfahren zur Schaffung von Kreativen Feldern

In "Erfolgsmodelle kreativer Gruppen" beschreibe ich nicht nur weitere Führungsprinzipien, die zum Entstehen Kreativer Felder beitragen, sondern stelle auch mit der Zukunftswerkstatt, der Zukunftskonferenz, der Open Space Technology, dem Erfolgsteam-Konzept und Dialoggruppen eine Reihe von bewährten Verfahren vor, die dazu beitragen können, daß in Firmen und Institutionen Kreative Felder entstehen. Entscheidend für den Erfolg sind jedoch nicht die spezifischen Verfahren. Worauf es vielmehr ankommt, ist der Abschied von der Mystifikation der Einzelleistung, die Befreiung aus der Individualisierungsfalle und die Entwicklung eines Synergiebewusstseins. Erst wenn wir lernen, die Entfaltungsmöglichkeiten des Einzelnen vor dem Hintergrund förderlicher Umfeldler zu sehen, werden wir dringend benötigte kreative Potentiale erschließen können. Gemäß der Erfolgsformel "Ich bin gut - wir sind besser" kann in einem Kreativen Feld - wenn die Mischung stimmt - fast jeder zu überragenden Neuschöpfungen beitragen.

Literatur

- Binnig G. (1992). Aus dem Nichts. Kreativität von Mensch und Natur. München: Piper.
- Burow O.A. (2000). Ich bin gut - wir sind besser. Erfolgsmodelle kreativer Gruppen. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Burow O.A. (1999). Die Individualisierungsfalle. Kreativität gibt es nur im Plural. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Cummings A. & Oldham G.R. (1998). Wo Kreativität am besten gedeiht. In: Harvard Business manager 4, S.32-43
- Gardner H. (1996). So genial wie Einstein. Schlüssel zum kreativen Denken. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Malik F. (1999). Der Mythos vom Team. In: Psychologie Heute. 26.Jg.,Heft 8,S.32-35.
- Mandl H. (1999). Die Blütezeit für Teamarbeit wird erst noch kommen. In: Psychologie Heute. 26.Jg.,Heft 8, S.36-39.

Links: www.uni-kassel.de/fbl/burow
www.euro-moderator.de

Olaf-Axel Burow, geboren 1951, lehrt Allgemeine Pädagogik an der Gesamthochschule Kassel. Er ist Mitbegründer des Instituts für Synergie und soziale Innovation (ISI) und hat zahlreiche Bücher und Beiträge zur Gestaltpädagogik, Kreativitätsförderung und Zukunftsgestaltung veröffentlicht. Er unterstützt Gruppen und Organisationen dabei, ungenutzte kreative Potentiale freizusetzen.

Zitatensammlung 2:

Gerd Binnig: Über die Kreativität von Mensch und Natur

Auszüge aus: Aus dem Nichts. Über die Kreativität von Mensch und Natur, München 1992

Copyright: Piper Verlag GmbH, München 1989

Meine ursprüngliche Motivation, mich mit Kreativität auseinanderzusetzen, war meine Enttäuschung im Studium der Physik. Ich empfand sehr stark, daß üblicherweise bei der Lehre an der Universität die Kreativität zu kurz kam. Das Hauptgewicht lag darauf, Stoff - also Wissen - zu vermitteln, während das spielerische Umgehen mit diesem Stoff kaum eine Rolle spielte oder vollkommen übergangen wurde. Betrachtet man ein Kind, am besten ein Kleinkind oder einen Säugling, wie es/er lernt, dann stellt man fest, dieses Lernen ist eine Kombination von Spielen und Stoff, oder anders ausgedrückt, von Spiel und Spielzeug. Beides ist notwendig. Das Spielzeug ist Voraussetzung für das Spiel, und das Spiel ist Voraussetzung, um das Spielzeug zu begreifen; »begreifen« in diesem Fall sogar im wahrsten Sinne des Wortes, denn das Spielzeug wird spielerisch abgetastet. Es ist bekannt, daß Kinder, die mit Spielzeug im Übermaß ausgestattet sind, aufhören zu spielen. Die Fülle des Materials, des Stoffes, erdrückt die Kreativität. Ein wichtiger Faktor ist auch, wie der Stoff dargeboten wird. Nehmen wir ein Kind, das zum ersten Mal einen Würfel in der Hand hat und dieses geometrische Gebilde zu verstehen versucht. Dabei kann es stundenlang den Würfel rechtsherum, linksherum, vorwärts und zurück drehen und diese Tätigkeiten immer wiederholen, wobei es mit Vergnügen und großer Gebanntheit auf den Würfel starrt. Das geschieht »spielerisch«. Wenn ich dieses Bild heranziehe, um meine Erfahrungen beim Studium zu beschreiben, dann will ich damit ausdrücken, daß ich das Gefühl hatte, den Würfel nie in die Hand zu bekommen. Der Würfel wurde vor meinen Augen gedreht, mal rechts- und mal linksherum, und dann sollte ich auch gefälligst alles verstanden haben, und ein neues Spielzeug wurde an die Stelle des Würfels gesetzt. Es kommt mir sogar so vor, als ob viele Professoren ein spielerisches Umgehen mit dem Stoff geradezu als kindisch oder als Zeitverschwendung betrachteten. In ihren Augen beginnt Kreativität erst dann, wenn der Stoff »beherrscht« wird.

Dabei werden aber zwei Dinge, zwei wesentliche Dinge, außer acht gelassen. Einmal, daß das spielerische Erfassen des Stoffes die bessere Lernmethode ist, weil sie »Spaß macht«, lustbetont ist, und zum anderen, daß der »Kreativitätsmuskel« trainiert werden muß. Kreatives Denken will gelernt und geübt sein. Ich selbst habe dieses Mangelproblem für mich gelöst, indem ich während meines Studiums andere Dinge getan habe, die meinem Spieltrieb Nahrung gaben. Ich habe komponiert, Gedichte geschrieben und Bilder gemalt. Heute weiß ich, wie wertvoll das für mich war - selbst für meine wissenschaftliche Ausbildung -, denn die Mechanismen, die zu

Kreativität in der Kunst führen, sind exakt die gleichen, die Kreativität in der Wissenschaft bewirken. Der Stoff ist ein anderer, doch das »Spiel« damit ist das gleiche. Ein interessantes Experiment dazu hat Prof. Dudley Herrschbach von der Berkeley Universität gemacht, indem er seinen Studenten (womit er manche schockierte) als Übungsaufgabe im Fach Quantenmechanik vorschlug, Gedichte zur Quantenmechanik zu schreiben. Seine Absicht war, eine andere Art des Denkens zu schulen, die sonst im Studium zu kurz kommt, da üblicherweise das streng logische, das begriffliche Denken betont wird. Er wollte damit wohl den »Kreativitätsmuskel« der Studenten trainieren, denke ich. (S.13ff.)

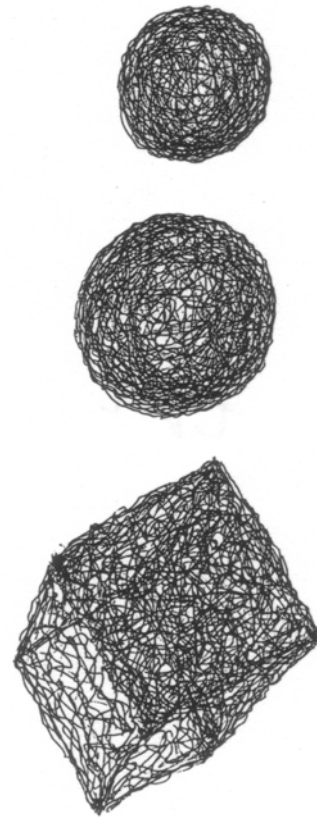
Sieht man sich die herkömmlichen Definitionen der Kreativität in den Lexika an, dann beziehen sie sich alle ausschließlich auf den Menschen - auf das Denken, auf die Phantasie und auf den Verstand, auf Gedankenblitze und Ideen. Von der Natur oder vom Universum ist nicht die Rede. (...) Diese Auffassung schien mir zu eng begrenzt. Denn ist der Mensch wirklich das einzige Wesen oder die einzige »Institution«, die kreativ sein kann? So war es wohl ein kreativer Akt des Menschen, die Zange zu erfinden. Sie wurde jedoch schon etliche Zeit davor von Mutter Natur erfunden - z.B. als Krebschere. Oder nehmen wir die Injektionsnadel. Auch sie wurde schon vor langer, langer Zeit von der Natur erfunden in Gestalt der Giftzähne von Schlangen. Die Ähnlichkeiten beider Erfindungen, der des Menschen mit der der Natur, springen ins Auge, und man fragt sich: »Ist die eine Entwicklung, die des Menschen, kreativ und die der Natur nicht?« Die Ergebnisse ähneln sich so, daß man nicht an Zufall glauben kann. Denkbar ist auch, daß der Mensch sich von der Natur hat inspirieren lassen. Es gibt den Wissenschaftszweig der Bionik, in dem versucht wird, von der Natur zu lernen und »natürliche Technik« auf »menschliche Technik« zu übertragen. Der Mensch hat sicherlich bisher vieles von der Natur gelernt, und er wird weiterhin lernen. Darüber hinaus geht er aufbauend auf der übrigen Natur aber auch einen eigenen kreativen Weg. Ich glaube, daß er dabei nicht nur zu ähnlichen Endergebnissen wie die übrige Natur kommen kann, sondern daß sogar die Wege zu ihnen hin mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede aufweisen. (S.15f.)

Für das Entstehen von menschlicher Kreativität nimmt man oft an, daß die daran beteiligten Menschen besonders ausgeprägte Eigenschaften haben müßten. Betrachtet man aber die Evolution des Universums, erkennt man etwas anderes ganz deutlich: Man braucht für Kreativität in der Natur statt extremer Eigenschaften oder Situationen oft subtil ausbalancierte Bedingungen. So müssen z.B. für das Entstehen von Aminosäuren ebenso wie für das Herstellen von Atomen genau definierte Bedingun-

gen vorliegen: Die Temperatur muß stimmen, die Dichte der Gase muß stimmen usw., damit die Moleküle entstehen können. Wenn z.B. bei zu hoher Temperatur zwei Atome zu schnell aufeinanderprallen, dann werden sie vielleicht sogar zertrümmert, zumindest jedoch wird keine Bindung zustande kommen; sie werden einfach wieder auseinanderbrechen. Wenn die Atome zu stark abkühlen, dann sind sie zu langsam, so daß sie kaum eine Chance haben zusammenzukommen, bzw. es einfach zu lange dauert, bis die zwei Atome ein Molekül bilden können. Derartige Bedingungen fördern eine kreative Entwicklung also nicht.

Damit ist auch klar geworden, daß der Zeitfaktor für die Kreativität eine große Rolle spielt. Wir werden in einem späteren Kapitel besonders darauf eingehen. Dieses Phänomen der subtil ausbalancierten Bedingungen würde ich nach zweitem Hinsehen ohne weiteres auf die menschliche Kreativität übertragen. (S.32f.)

Ein Punkt, der mir bei der menschlichen Kreativität besonders am Herzen liegt, ist der Wille zur Kreativität, daß ich oder eine Gruppe überhaupt kreativ sein will. Wenn ich es nicht will, passiert auch nichts. Ich muß ja immer auf der Suche sein. Und es gibt hundert gute Gründe, dies nicht zu tun. (...) Einige davon sind wirklich gute Gründe. Andererseits gibt es auch schlechte Gründe. So habe ich in Deutschland z.B. immer wieder einen sehr verkrampften Umgang mit Fehlern beobachten können. (...) Man sollte zu Fehlern ein natürlicheres Verhältnis bekommen und einfach wissen, wie notwendig sie sind. Für mich ist das nur eine Aufklärungsfrage. Wir sollten erkennen, daß ein Fehler weder gut noch schlecht ist. Er ist einfach notwendig, wenn ich kreativ sein will. (S.62f.)



Hartmut von Hentig: Lob des Mangels

*Auszüge aus: Hartmut von Hentig, **Kreativität**
Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff
Copyright 1998 Carl Hanser Verlag München - Wien*

(...) »Wo bleibt das Positive?« Es liegt wesentlich in der Bescheidung. Man kann Kreativität nicht so sehr »fördern« oder gar »herstellen«, man muß sich die Verhinderungen klarmachen und diese vermeiden oder ausräumen. Die machtvollsten Verhinderer sind die unbewußten: Sättigung, Gewißheit, die Folgen des Reichtums und der guten pädagogischen Absicht. Wir machen es den jungen Leuten an den falschen Stellen zu einfach (und an anderen zu schwer!). Wir liefern zuviel Ordnung, zuviel fertige Lösung, zuviel Perfektion und System; auch zuviel Wissenspräparate (prae parata = Vor-Bereitetes), zuviel Gerät, zuviel Spielzeug.

Ein EDV-Zubehör-Vertreiber bietet für die Herstellung »raffiniertes Arbeitsblätter« einschlägige »erprobte Lernsoftware« an, die den Lehrern beispielsweise im

Schreibunterricht das ersparen, was sie den Schülern zumuten: die Schriftzeichen ordentlich auf die Linie oder zwischen die Hilfslinien zu setzen. Der Computer simuliert die Handschrift für jede gewünschte Schriftart (die lateinische Ausgangsschrift, die Schulausgangsschrift, die vereinfachte Ausgangsschrift etc.), »für jeden Anlaß«, »zeitsparend« und - Gipfel der Anpreisungen! - gänzlich »problemlos«. Wäre es nicht hilfreich für den Schüler zu erleben, daß dieser Buchstabe oder diese Reihung von Buchstaben auch dem Lehrer Sorgfalt und Anstrengung abfordert? Was hier geschieht, geschieht überall: nachschreiben, nachzeichnen, nacherzählen eines immer perfekten und scheinbar mühelosen Musters. Wer wird da noch das unvollkommene Eigene wagen?

Man kann das auch positiv wenden: Wichtige Voraussetzungen für Kreativität sind

- die Erfahrung eines Problems, das einem selber zu schaffen macht - noch ohne Lösung, aber mit der berechtigten Erwartung, daß es eine gibt,
- ein ermutigendes Vorbild also,
- der Widerstand der Realität gegen beliebige Einfälle (weshalb Kunst nicht der einzige Anlaß für Kreativität sein sollte) und
- ein ermutigendes Echo, eine sachliche, nicht pädagogische Anerkennung.

In der Eisenbahn hatte ich neulich folgendes Erlebnis. Am Tisch im ICE-Großraum saß neben mir ein kleines vier- oder fünfjähriges Mädchen. Es hatte für die lange Reise einen Zeichenblock und eine Traumkollektion von 24 Buntstiften geschenkt bekommen. Die Mutter ermunterte es mit den Worten: »Nun fang mal an, kleine Künstlerin.« »Was soll ich denn malen?« »Vielleicht ein Haus?« »Welches?« »Irgendeines - guck doch mal aus dem Fenster!« Während die Mutter sich wieder ihrer Illustrierten zuwandte, schaute das Kind in die vorbeirahende Landschaft. Ratlos fing es an zu »malen«: Kreise, Krakel, Kreuze; es war offensichtlich, daß es dies noch



nie recht versucht hatte; es konnte den Buntstift nicht halten; es mochte schon die ersten Linien nicht; es hatte keine Vorstellung von dem Bild, das hier entstehen könnte - und zerstörte das Angefangene sofort wieder. Ich war mit Schreibearbeit beschäftigt. Das Kind sah mir zu. Nach einer Welle fragte es: »Was machst du?« »Ich schreibe einen Brief an einen Freund«, schwindelte ich, denn die Wahrheit war zu kompliziert. Das Kind dachte nach: »Und was schreibst du?« »Was ich bei ihm vergessen habe und wie ich mich auf zu Hause freue und neugierig bin, ob meine Blumen noch am Leben sind und ob der Hund von meinem Nachbarn Junge bekommen hat ... « »Ich habe auch etwas bei meiner Oma vergessen - meine Hausschuhe.« »Dann schreib ihr doch das und bitte sie, daß sie sie dir nachschickt!« sagte ich -

und sofort fing die kleine Person an: Auf einem neuen Blatt ihres Blocks imitierte sie einen Brief; immer wieder innehaltend, erzählte sie mir, was sie jetzt schreibe: Weil ihr Nachbar keinen Hund habe, sondern nur einen Kater, der keine Kleinen kriege, könne sie »so was« nicht schreiben, aber wie er sie füttere und wo der Kater schlafe und daß er einen Luftballon kaputtgemacht habe, das habe sie der Oma zu erzählen vergessen. Katzen müsse man die Nägel schneiden. Ein anderer Luftballon sei fortgefliegen. Vielleicht nach Afrika. Da sei es heiß, und da platzten deshalb die Ballons. Wegen der Sonne seien die Leute dort auch schwarz. »Und wenn Oma zu uns kommt, soll sie mir Schokoküsse mitbringen, schreibe ich ihr ...« So ging das eine gute Stunde lang, ein kleiner Dialog mit der eigenen Vorstellung, begleitet von einem immer regelmäßiger werdenden Auf und Ab des Schreibstiftes, das nun wirklich wie Schrift aussah. Ich habe dem Kind einen neuen weißen Umschlag geschenkt - das war gleichsam mein Applaus. Es hat ihn adressiert und zugeklebt und die Mutter um eine Briefmarke gebeten.

Da waren sie - die förderlichen Momente: Eine kleine, selbstempfundene Not, ein bißchen Anregung, ein Stück zustimmende Begleitung. (...)

»Lügen in Zeiten des Krieges« von Louis Begley heißt das wichtigste Buch, das ich im vergangenen Jahr gelesen habe. Der kleine Judenjunge Maciek überlebt mit seiner Tante Tanja im von den Deutschen besetzten Polen durch Tarnung und Lüge. Lügen - das sind nicht irgendwelche Phantasiegeschichten, sondern präzise, sich dauernd anpassende, dauernd der Wirklichkeit vor-denkende Täuschungen:

»Meine Existenz war ein ständiges Problem, für das sich keine befriedigende Lösung finden ließ. Kinder waren in diesen Etablissements eine Seltenheit; sie erregten Aufmerksamkeit und beschworen damit Gefahr herauf. Fragen der Art, die Tanja und ich geprobt hatten, mußten beantwortet werden, bevor sie aufkamen, damit neugierige Wirtinnen und Mituntermieter gar nicht erst die Spur aufnahmen, die zur Wahrheit führen mochte: Warum hat die Familie die junge Frau nicht aufgenommen, warum muß sie statt dessen mit ihrem kleinen Jungen an diesem Ort ein einsames, fragwürdiges Leben fristen? Arm sind sie offenbar nicht, sonst könnte sie doch die Miete nicht bezahlen, die wir kaum aufbringen, die wir arbeiten, oder wir, die immerhin eine kleine Rente haben. Arbeitet sie denn? Nein. Und welche Rente haben eigentlich junge Leute wie sie? Ob die beiden am Ende Juden sind? Das müßte sich doch feststellen lassen. Mal sehen. -ja, Fallenstellen macht Spaß.«(S. 110)

Ich kenne keine wirksamere »Schule« der Kreativität - und keine, an der klarer abzulesen wäre, daß diese nichts für sich allein taugt, daß Erkennen, Prüfen, Verstehen, Durchhalten hinzukommen müssen, ja, daß Erfindung an sich keinen Wert darstellt, sondern eines Zweckes bedarf. Der kann dann sogar die Lüge adeln.

Ulrich Baer:

7 Fragen zu kreativem Denken und Handeln

1. Wie schaffe ich eine besonders günstige Ausgangslage für kreatives Handeln?

Ich sammle einen riesigen Materialfundus an: Gestaltungsmaterial, Urlaubsmitteln, Kleinspielzeug, Folien/Stoffen, Verkleidungssachen/Accessoires, Masken, Steinen, Plastikteilchen, etc.

Ich sammle einen riesigen Informationsfundus an: Büchern, Zeitschriften, Zeitungsartikeln, Katalogen, Software, Internetrecherche-Ergebnissen, CDs, CD-ROMs, Videos, Dias, Postkarten, Plakaten.

2. Wie verschaffe ich mir Anlässe, bei denen ich kreativ sein muss?

Ich nutze alle Gelegenheiten in meinem privaten Alltag, um immer mal wieder kreativ tätig zu sein, z. B. Essen zubereiten, Geburtstagsgeschenke verpacken, Raum umgestalten, Getränke mixen, originelles Reiseziel suchen.

Ich nutze alle Gelegenheiten in meinem beruflichen Alltag, um immer mal wieder kreativ tätig zu sein, z. B. Büro neu dekorieren, Tag der offenen Tür gestalten, Betriebsfeiern ausrichten, Wochenmotto für die Arbeit einführen.



3. Was unterstützt mein kreatives Handeln wirkungsvoll?

Ich versuche möglichst oft, meine kreativen Ideen zu verwirklichen und für andere gut sichtbar darzustellen, auch zu veröffentlichen: "Sei kreativ und zeige es!" Beifall und Anerkennung unterstützen stark.

Ich zwinge mich manchmal richtig zu kreativem Handeln: Abgabetermine, vereinbarte Teamsitzungen, Erwartungen von Kollegen oder Bekannten.

Kreativ-Rituale einführen, z. B.: Auf jeder Reise Museumsshops besuchen!

4. Was ist dein ganz persönlicher Ratschlag für Leute, die dich fragen, wie sie etwas kreativer werden können?

Interessiere dich. Interessiere dich. Interessiere dich. Interessiere dich für alles mögliche, was dir angetragen wird, was dir in den Sinn kommt und was du im Fernsehen siehst!

Und mein zweiter ganz persönlicher Ratschlag: Sei optimistisch und positiv, es gibt eine Lösung. Und es macht Freude, sich für sie einzusetzen. Vertraue deinem Gefühl, sei offen für Menschen und vor allem -glaube an dich! Das hört sich sehr "New Age-ig" an

und dennoch bin ich überzeugt davon, dass es richtig ist. Eine sozial und demokratisch organisierte Gesellschaft braucht Bürger und Bürgerinnen, die selbstbewusst von ihrer Kompetenz überzeugt sind.

Außerdem ist der erste Schritt immer der Beginn eines langen, aufregenden Weges. Und ich weiß, du hast den Mut ihn zu gehen, sonst hättest du mir nicht diese Frage gestellt.

5. Wie erfindet man eine neue kreative Methode?

Man muss es vor allem wollen und sich auch die Zeit nehmen, eine neue Methode für die eigene pädagogische Arbeit zu entwickeln. Das braucht Einsatz, Engagement und eben jene Motivation, die einen vorantreibt, bisherige Routine-Methoden variieren oder verändern zu wollen. Woher kommt diese Motivation? Für den einen ist die professionelle Langeweile, die sich einstellt, wenn man immer dieselbe (gut bewährte) Methode anwendet, der Hauptantrieb für das Erfinden. Für jemand anderen ist das Risiko beim ersten Ausprobieren einer neuen Idee die entscheidende Motivation. Was immer einen treibt, hilfreich sind drei Dinge: Erstens die klare Diagnose, weshalb bewährte Sachen nicht immer ausreichend gut sind. Zweitens eine neue Herausforderung in Gestalt einer besonderen Zielgruppe (Senioren, Behinderte, Hochbegabte, ...). Drittens der Spaß an gestalterischen Möglichkeiten wie z. B. das Erproben eines neuen Materials, einer neuen Software oder der Idee eines Freundes.

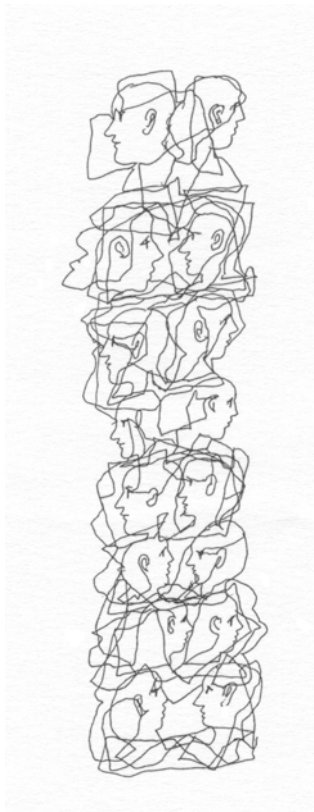
So, und der Rest ist reines Anwenden oder Nutzen der verschiedenen Denkpulse und Kreativitätstechniken, wie sie in meinen 111 Methoden aufgeführt werden. (Anm. d. Red.: daraus nachfolgend 7 Beispiele)

6. Welche Kreativitätstechnik ist wann am besten geeignet?

Schwierige Frage. Generelle Antworten sind nicht leicht zu geben. Als allgemeine Kriterien für die

Auswahl haben sich in meiner Praxis (in *meiner Praxis!*) folgende Gesichtspunkte bewährt:

- Wenn Menschen wenig Zutrauen zu den eigenen Einfällen haben, dann würde ich alle Methoden bevorzugen, die ihren Entscheidungs-, Assoziations- und Denkraum eher eng umgrenzen, ihnen innerhalb des Rahmens aber viel Freiheit lassen. Bei einem Fragebogen kommen die Personen mit Auswahlantworten viel besser zurecht als mit völlig freien Antworten.



- Wenn Menschen wenig gewöhnt sind abstrakt, strukturell und logisch
- exakt zu denken, dann würde ich alle konkreten und ganz praktischen Impulse wie z. B. anschauliche Fallsituationen bevorzugen als Motor des kreativen Denkens.
- Wenn die Gruppe jedoch eher bürokratisches oder wissenschaftliches Denken gewöhnt ist, würde ich gerade intuitive, assoziative und metaphorische Methoden anwenden, weil man damit diese Zielgruppe erfahrungsgemäß am besten herausfordert ohne sie zu überfordern (was trotzdem leicht passieren kann).
- Gestalterische Techniken (Modellieren, Ausprobieren, Aufmalen) sind für Kindergruppen ein sehr effektives Mittel, nicht nur ihre Fantasie, sondern auch ihre anwendungsspezifische Kreativität zu aktivieren.
- Wenn Sie in Mitarbeitergruppen kreative Planungs- oder Auswertungsmethoden anwenden möchten, dann klappt das recht gut, wenn Sie sich vorher klar machen, dass irgendjemand aus reinen Konkurrenzgründen die Methode angreifen wird. Ein dickes Fell hilft in diesem Fall.

7 Was behindert die Kreativität von Gruppen oder Einzelnen?

Die Standard-Antworten ("Killerphrasen", "wenig Lob, viel Kritik", "enormer Leistungsstress", "Angst vor dem Versagen") sind alle richtig und dennoch gebe ich eine andere Antwort: Nur ein mangelndes Selbstvertrauen behindert kreatives Denken und Handeln wirklich.

Methoden für die pädagogische Arbeit

(Ausschnitt aus: 111 Methoden für die pädagogische Arbeit)

ALLES ERST MAL FALSCH MACHEN!

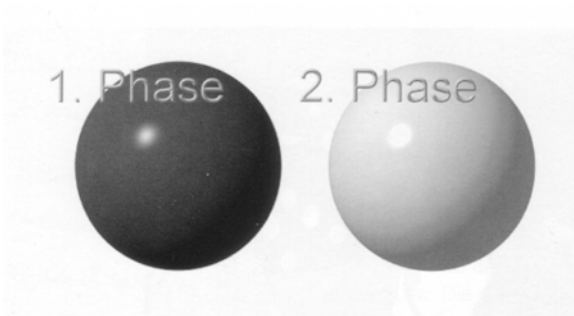
Sich zunächst alle Maßnahmen zur Verhinderung des Ziels ausdenken, dann diese ins Gegenteil verkehren

1. Wenn die Gruppe ein positives Ziel vor Augen hat, dann sammeln alle in einem ersten Schritt alle Maßnahmen, die zur Verhinderung des Ziels führen würden, schreiben die Einfälle auf einzelne Kärtchen und heften sie nebeneinander an

3. Nun werden einige Positiv-Ideen ausgewählt und auf Paare aufgeteilt, die sich in begrenzter, kurzer Zeit Gedanken dazu machen sollen, wie man diesen Vorschlag verwirklichen könnte.

4. Dann berichten die Paare im Plenum ihre Vorschläge für die Realisierung.

5. Eine abschließende Bewertung erfolgt durch "Experten" (können die tatsächlich Zuständigen oder Rollenspieler aus der Gruppe sein) für Finanzen, Personalwesen, Materialeinkauf, Öffentlichkeitsarbeit, Politikerkontakte, Jugendbeirat.



2. Im zweiten Schritt werden dann alle Ideen jeweils unter die Kärtchenreihe der Verhinderungsideen angeheftet, die das genaue Gegenteil darstellen.

+ IDEEN SAMMELN

+ KREATIVITÄTSSTECHNIK

+ VORSCHLÄGE BEWERTEN

DIE GESCHICHTE DES BAUMS

Jeder erfindet die Geschichte eines Baums, dessen Bild man gewählt/gezogen hat

MATERIAL: Bilder von Bäumen

Paarweise oder einzeln wird aus einem Stapel das Bild eines Baumes gezogen und jedes Paar oder jeder einzelne Mitspieler denkt sich in drei Minuten die Geschichte des Baums aus.

- Was hat der Baum alles schon erlebt und gesehen?
- Warum ist er gerade so gewachsen?
- Was hat sich im Laufe seines Lebens in seiner direkten Umgebung verändert?
- Was wurde schon alles mit ihm gemacht?

Dann werden nacheinander die Bilder gezeigt und die Geschichten erzählt. Es kann auch reizvoll sein, einige Bilder doppelt zu haben und die unterschiedlichen Geschichten zu demselben Bild zu hören



+ GESCHICHTEN ERFINDEN

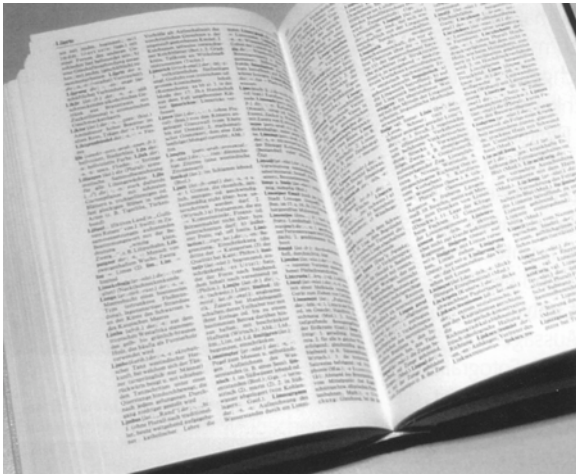
+ KREATIVITÄTSTRAINING

VARIANTE: Jeder wählt sich ein sympathisches Baum-Bild. Dann erzählt man in einer Kleingruppe, warum man sich gerade diesen Baum ausgesucht hat und was der Baum mit dem eigenen Leben zu tun hat.

FREMDWÖRTER ALS KREATIVKICK

Unbekannte Wörter als Anregung für kreative Problemlösung

MATERIAL: Fremdwörterlexikon



Nutzen Sie ein Fremdwörterlexikon als Kreativkick, indem Sie sieben beliebige Wörter herausuchen (wahllos auf die Seiten tippen) und versuchen, diese in Beziehung zu dem kreativ zu lösenden Problem oder zu der Aufgabe zu setzen. Glauben Sie nicht, dass das funktioniert? Probieren Sie es aus: je entfernter Anregungspunkte manchmal sind, umso stärker ist der Kreativschub.

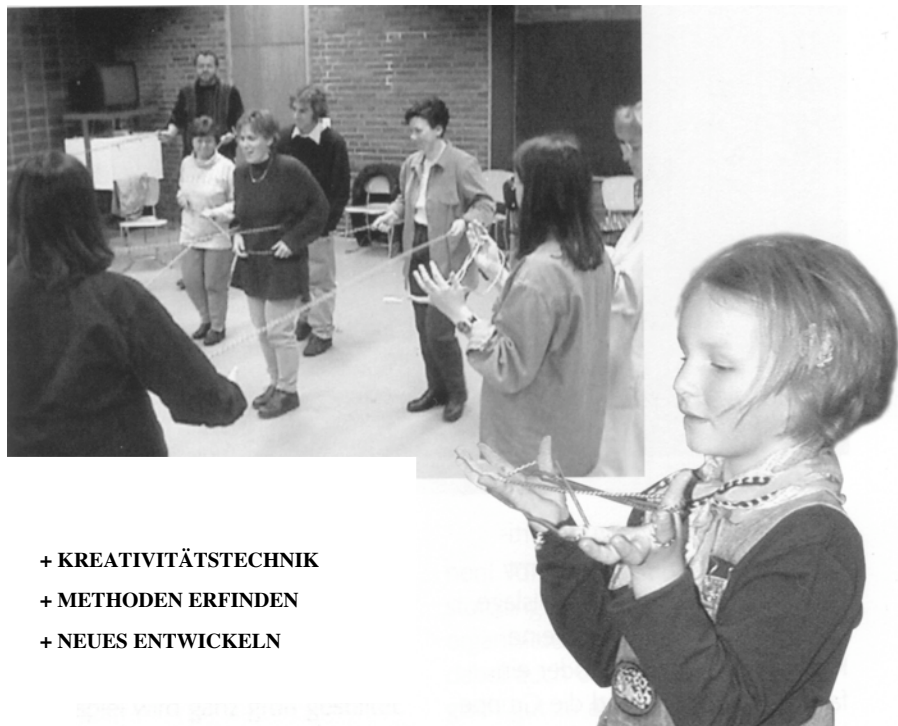
VARIANTE: Ein schönes Kreativspiel ist das Ausdenken von Bedeutungen eines unbekanntes Fremdworts. Dann nachschlagen, was es wirklich bedeutet. Damit kann man auch ein Quizspiel mit Auswahlantworten entwickeln.

- + ASSOZIATIONEN
- + KREATIVIMPULS
- + KREATIVSPIEL
- + QUIZ
- + SPIEL ERFINDEN

KLEINES GROSS UND GROSSES KLEIN MACHEN

Auf neue Ideen kommen, indem ein Merkmal einer Sache verändert wird

Unter dem Motto "Kleines groß und Großes klein machen" entsteht beispielsweise eine neue Spielidee: Das kleine, traditionelle Fadenspiel wird ganz groß gestaltet, mit Menschen statt Fingern und Seilen statt Wollfäden. Wenn man ein Merkmal einer Sache, einer Veranstaltung, einer Methode oder eines Projekts bedeutsam verändert, entsteht daraus vielleicht eine völlig neue Idee. Möglicherweise ist sie völlig verrückt und nicht zu verwirklichen, aber dann probiert man eben die Veränderung eines anderen Merkmals!



- + KREATIVITÄTSTECHNIK
- + METHODEN ERFINDEN
- + NEUES ENTWICKELN

MERKWÜRDIGE BILDER ERKLÄREN

Surreale Bilder mit einer Geschichte "logisch" erklären

MATERIAL: Manchmal findet man auch auf Reklame-Postkarten verrückte Bildmontagen oder man fertigt sie mit Digitalfotos und Bildbearbeitung software selbst an.

Jeder bekommt die Fotokopie oder einen Farbdruck eines surrealen Bildes (Bilder von Salvador Dali, Henri Matisse oder Quint Buchholz "Der Sammler der Augenblicke" [siehe unser Beispiel-Bild] oder ähnliche Kinderbilderbücher). Zu den Bildern soll man sich eine Geschichte ausdenken, die die abgebildete Situation logisch herleitet bzw. begründet. Haben alle ihre Story parat, werden reihum die Bilder gezeigt und die Geschichten erzählt.

+ BILDERSPIEL

+ GESCHICHTEN ERFINDEN

+ ERZÄHLEN



Abbildung: Quint Buchholz, *Der Sammler der Augenblicke*
Copyright: 1997 Carl Hanser Verlag München-Wien

PERSONENRATEN: BIOGRAFIEN ERFINDEN

Sich von unbekanntem Leuten Lebensläufe ausdenken

Eine Kreativitätsaufgabe, die jeder an allen Orten erfüllen kann, wo viele sind: in öffentlichen Verkehrsmitteln, im Kaffeehaus, im Wartezimmer, Events. Picken Sie sich eine Person heraus, die aus irgendeinem Grund Menge heraussticht - weil sie eine besondere Kopfbedeckung trägt, weil Ihnen sympathisch ist, weil sie doppelt so alt wie die anderen ist oder, Denken Sie sich einen kleinen Lebenslauf dieser Person aus: Alter, Beruf, vielleicht Name, Familienstand, hervorstechende Charaktereigenschaften. Hat die Person schon Schlimmes und Schönes erlebt? Wenn Sie zu zweit spielen, vergleichen Sie Ihre Einfälle!

VARIANTE: Stellen Sie Bilder (Porträtfotos) von Leuten zusammen, von denen Sie die wahren Daten wissen oder ermitteln können (Verwandte, nicht allgemein bekannte Prominente, CD-ROM "Bilder von Jugend" aus München). Einzelne Gruppen bekommen dann diese Bilder und sollen sich auf Biografien einigen. Zum Schluss werden die Tatsachen bekannt gegeben. Es soll unbedingt diskutiert werden, aufgrund welcher äußeren Merkmale man die Daten ausgedacht hat.

ANMERKUNG: Dieses "Bildnis machen" führt durch die Varianten und den Vergleich mit der Wirklichkeit nicht zur Klischee- oder Vorurteilsbildung, sondern zu differenzierter Wahrnehmung und zur Förderung von Empathie (sich in andere hineinversetzen können).



Leute auf aus der sie oder.

Was dieses

denen ganz

+ BIOGRAFIE

+ EMPATHIE

+ RATEN

PERSPEKTIVE WECHSELN

Durch einfachen Platzwechsel eine andere Sichtweise erlangen



Diesesw Foto hat übrigens ein Kind zum Deutschen Jugendfotopreis eingereicht!

- | | |
|----------------------|-----------------|
| + BERATUNG | + EMPATHIE |
| + KONFLIKTMANAGEMENT | + KREATIVIMPULS |
| + RAUMGESTALTUNG | + ROUTINE |

Einige weiterführende Literaturangaben:

- Bugdahl, Volker: Kreatives Problemlösen. Würzburg: Vogel-Verlag 1991
- Ulmann, Gisela: Kreativität. Weinheim: Beltz Verlag 1968
- Hoffmann, Achim: Kreatives Spielen. Leipzig: Urania Verlag 1990
- Wilkes, Malte W.: Kreativität ist Kribbeln im Kopf. München: Goldmann Verlag 1984
- Akademie Remscheid (Hrsg.): Konzept Kreativität in der Kulturpädagogik. Remscheid 1989
- Luther, Michael und Gründonner, Jutta: Königsweg Kreativität. Paderborn: Junfermann 1998
- Gäde, Ernst-Georg und Listing, Silke: Sitzungen effektiv leiten und kreativ gestalten. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 1998_
- Rodari, Gianni: Grammatik der Phantasie. Die Kunst Geschichten zu erfinden. Leipzig: Reclam Verlag 1999_
- v. Hentig, Hartmut: Kreativität - Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff. München: Carl Hanser Verlag 1998
- Baer, Ulrich: 666 Spiele. Seelze: Kallmeyer 1993

Setzen Sie sich doch mal auf einen anderen als ihren angestammten Platz bei der Teamsitzung, der Dienstbesprechung, der Lehrerkonferenz oder beim Schülerrat-treffen. Sie haben andere Nachbarn, ein anderes Gegenüber, ein anderes Gefühl für den Raum. Die örtliche Veränderung kann erhebliche Änderungen in ihrem Kopf bewirken. Setzen Sie sich mal auf die andere Seite ihres Schreibtisches (da, wo Besucher sitzen) oder stehen Sie auf und gehen in die entfernteste Ecke Ihres Zimmers oder stellen Sie sich mal auf einen Stuhl, schauen Sie unter die Stuhlreihe ...

Bei Konflikten und Interessengegensätzen ist es oft hilfreich, sich mal in den anderen hineinzusetzen - nicht um seine Meinung zu übernehmen, sondern um seine Sichtweise nachvollziehen zu können. Da hilft eine Veränderung der üblichen Position im Raum ganz erheblich. Sie könnten auch mal ihre Büromöbel umstellen! Probieren Sie die verschiedensten räumlichen Veränderungen aus - auch mit Gegenständen, Vorhängen, Blumen, Büchern.

Die beiden abgedruckten Beiträge sind ein kleiner Auszug aus dem Buch von Ulrich Baer „Kreativität für alle“, das im Kallmeyer Verlag, Seelze erschienen ist. Das Buch enthält über 200 Kreativideen und –methoden für den pädagogischen Alltag und einige konzeptionelle Beiträge sowie eine CD-ROM mit Spielen, Bildern und Kreativ-Software.

Ulrich Baer ist Erziehungswissenschaftler mit den Schwerpunkten Jugendarbeit und Spielpädagogik. Seit 1973 ist er Dozent, Studienleiter und stellv. Direktor der Akademie Remscheid für musische Bildung und Medien-erziehung. Herausgeber der Fachzeitschrift für kreative Gruppenarbeit „gruppe & spiel“. Autor zahlreicher Spiele und Bücher (u.a. 666 Spiele, Lernziel: Lebens-kunst).

Matthias Schwabe

Vom Wert des „Eigenen“ Oder: Wenn Kreativität zum Begabungsdefizit wird

Es war einmal ... vor ungefähr 18 Jahren, da schneite mir ein neuer Klavierschüler in den Unterricht, ganze 5 Jahre alt. Ich war zuerst skeptisch, ob er nicht zu jung sei, aber der kleine Kerl hatte solchen Spaß am Klavierspielen, dass er meine Zweifel bald zerstreute. Jede Stunde musste bei ihm mit Improvisation beginnen. Lange Zeit genügten uns dafür zwei Spielregeln. Entweder wir spielten 3-händig Melodie (er mit 1 Hand) mit Begleitung (ich mit 2 Händen) oder wir gaben uns gegenseitig Klangrätsel auf, bevorzugterweise mit Handpuppen. Welche Handpuppe stelle ich gerade musikalisch dar: den Teufel, den Zauberer oder den Räuber? Das machte uns beiden großen Spaß. Weit aus weniger Spaß machte es, ihn mit konventionellem Klavierspiel zu konfrontieren, denn selbstverständlich wollte er auch das lernen. Egal ob nach Gehör oder nach Noten: die einfachsten Liedchen, die andere Schüler in kürzester Zeit bewältigten, dauerten bei ihm viele Wochen - und am Ende klangen sie immer noch holprig und unsicher.

17 Jahre später: der mittlerweile 22jährige kommt zum Unterricht und stellt 2 Seiten Gershwin-Noten aufs Klavier: *'S Wonderful*. Dann beginnt er zu spielen, und was es da zu hören gibt, ist ausgesprochen schlüssig und überzeugend. Ein Unerwarteter allerdings würde sich die Augen reiben, denn das Gehörte hat eigentlich ziemlich wenig mit dem zu tun, was notiert ist. Oder doch? Ah ja, die Harmonien der Einleitung tauchen plötzlich auf und mit einem Mal ist auch das Thema zu hören, genau wie in den Noten - na ja, fast genau so - aber jetzt ist er schon wieder woanders... - Aus den 2 Seiten wird ein 10minütiges Stück, das als Ablauf sehr geschlossen wirkt, sehr nach Gershwin klingt und dennoch die Noten nur hin und wieder streift. Ich bin mir sicher, Gershwin hätte seine Freude daran gehabt, angeblich hat er selbst nie ein Stück zweimal auf dieselbe Weise gespielt.

Das tut mein Schüler übrigens auch nicht. Beim Vorspiel drei Tage später präsentiert er zu meiner großen Verblüffung eine in großen Teilen ganz andere, diesmal sehr nachdenkliche Version. „Was und wie ich spiele, hängt von meiner Verfassung ab“ erklärt er nachher einer Zuhörerin.

Ein Mensch, der sich mit Musik selbst ausdrücken kann, und zwar sehr überzeugend - was will man mehr? Natürlich bin ich stolz auf ihn. Aber nur, solange er improvisiert oder eigene Stücke spielt! Denn mit festgelegten Stücken ist es immer noch ähnlich wie früher: er braucht Monate, um 2 Seiten Notentext halbwegs sicher zu spielen, und ist dann immer noch befangen. Wer ihn notierte Stücke spielen hört und weiß, wie lange er schon Unterricht hat, muss mich als Klavierlehrer für einen kompletten Versager halten!

In Wirklichkeit aber ist er mein „Vorzeige-Schüler“. Denn an ihm lässt sich deutlich zeigen, dass es eine Art

von Musikalität gibt, die sich in Vorgegebenem nicht entfalten kann, oder nur, wenn zu dem Vorgegebenen Eigenes hinzukommt (wie bei dem Gershwin-Stück), wenn das Vorgegebene im wahrsten Sinn des Wortes angeEIGNET wird.

Um es klipp und klar zu sagen: nach den Kriterien eines herkömmlichen Instrumentalunterrichts ist dieser Schüler eine Niete! In Wahrheit aber ist er ein talentierter Musiker! In einem konventionellen Unterricht nach Noten hätte er spätestens nach 3 Jahren das Handtuch geworfen. Welch großes Talent wäre dabei verloren gegangen! Halten wir uns dann vor Augen, welcher Prozentsatz der Instrumentalschüler an Musikschulen früher oder später aufgeben (ich glaube von 80% gelesen zu haben), dann stellt sich die Frage: Wie viele von ihnen hätten gute Musiker werden können, wenn ihnen erlaubt worden wäre, ihren eigenen Weg zu gehen, IHRE Musik zu machen?

Musikalische Kreativität, also die Fähigkeit, eigene Musik zu erfinden (manchmal wird ja auch das zum Leben erwecken von Notiertem als kreativ bezeichnet - aber hier soll nicht um Worte gestritten werden) ist, das wird in der praktischen Unterrichtsarbeit deutlich, nicht den „großen Genies“ vorbehalten. Es gibt Kreativität auf vielen Stufen, von der ganz großen Bahn brechenden bis zu der ganz kleinen, die sich damit begnügt, für das eigene Anliegen eigene Formulierungen zu finden - egal ob verbal oder musikalisch. Ist das wirklich kreativ? Hat Kreativität nicht mit Originalität zu tun? Ich würde behaupten, dass das Maß an Eigenem ein Gradmesser für Kreativität ist; Eigenes nicht in dem oberflächlichen Sinne, etwas selbst gemacht zu haben, sondern in dem Sinne, dass das Resultat eben *nicht* klischeehaft ist, *nicht* klingt wie tausend andere Stücke, sondern vielmehr EIGENSCHAFTEN hat, die das Stück zu einem Einzelstück machen.

Eine 15jährige Schülerin (15 scheint das magische Alter zu sein, in dem eigene Stücke an- und entstehen), die erst seit kurzem bei mir ist und sich sehr geschickt anstellt, präsentierte kürzlich ihr erstes Stück, eine einfache Melodie mit Dreiklangs-Begleitung. Der Anfang ist identisch mit „All my Loving“ von den Beatles (was sie nicht kannte), doch unversehens wechselt die in a-moll begonnene Melodie nach gis-moll, um dann über H-Dur wieder in a-moll zu landen, als sei nichts passiert. Kurz vor dem Ende mündet das Stück in einen übermäßigen Dreiklang, der sich dann in den Schluss auflöst. Das Ganze wirkt eher schlicht, die eigentlich ungeheuerlichen harmonischen Dreistigkeiten, derer sich die Schülerin wohlgegar nicht bewusst war, wirken ausgesprochen organisch, und verleihen dem Ganzen einen besonderen Charme.

Ich glaube nicht, dass dieses Mädchen wirklich originell sein wollte, Sie wollte einfach nur ein Stück schreiben, das ihr gefällt. (Keiner hatte sie übrigens dazu aufgefordert!) Aber es zeigte sich, dass sie bei aller Harmlosigkeit des Vorhabens (Melodie mit Dreiklängenbegleitung) etwas sehr Eigenes entwickelte, das wohlgerne nicht nur eigen, sondern auch überzeugend war (wobei ich mich frage, ob wirklich eigene Stücke nicht immer überzeugend sind).

Wir haben es hier mit einem anderen Schüler-„Typus“ zu tun als beim ersten Beispiel: dieses Mädchen ist im Spielen vorgegebener Stücke nach Noten sehr erfolgreich (das Klavier ist schon ihr drittes Instrument), aber sie hat eben - wie viele andere auch - eine kreative Begabung, eine Kompetenz, die sich entwickeln möchte. Ob daraus mehr wird als gelegentliche eigene Stückchen, lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht sagen. Aber darum geht es nicht. Sie will sich musikalisch entfalten, und zwar nach allen Seiten. Dazu gehört auch das (improvisatorische) Komponieren.

Noch einen dritten Typus möchte ich vorstellen. Dabei handelt es sich um Schüler, die mit gleicher Motivation vorgegebene Stücke nach Noten (oder auch nach Gehör) spielen und improvisieren. Der entscheidende Unterschied aber ist, dass sie beim Improvisieren deutlich besser musizieren als beim Interpretieren: rhythmisch präziser, in der Gestaltung gezielter, als Person authentischer. Improvisation ist für sie der geeignete Rahmen, um ihre Musikalität zur Geltung zu bringen und zu kultivieren.

Damit ließen sich also drei „Sorten Kreative“ auflisten:

1. Die „existentiell Kreativen“, für die das eigene Erfinden (i.d.R. in Form von Improvisation) der einzige und entscheidende Zugang zum Musizieren und damit existentiell notwendig ist
2. Die „potentiell Kreativen“, die beim Selbst-Erfinden eigene Kompetenzen entdecken, weiterentwickeln und ausleben
3. Die „musikantisch Kreativen“, für die das „freie Spiel“ die beste Methode ist, ihre Musikalität zu entfalten (wohin auch immer sie sich später entwickeln mögen)

Die Situation des „real existierenden Instrumentalunterrichts“ ist bekannt und kaum noch der Erwähnung wert. Immerhin haben viele Lehrer mittlerweile erkannt, dass Kreativität eigentlich einen festen Platz in ihrem Unterricht haben müsste. Leider haben sie nie gelernt, wie das zu praktizieren ist. Und leider haben viele von ihnen Angst davor, sich einer Fortbildungssituation ausgerechnet im Fach Improvisation zu stellen, weil sie sich nicht vorstellen können, wie sich ihre enorme instrumentell-technische Kompetenz mit ihren noch ganz unentwickelten kreativen Fähigkeiten vertragen soll.

Vor diesem Hintergrund muss man die Realität der drei genannten Kreativitäts-Typen anders formulieren. Es gibt

1. begabte Schüler, die den Instrumentalunterricht abbrechen, weil ihre Lehrer nicht in der Lage sind, ihr eigentliches Potential zu erkennen und/oder zu fördern
2. begabte Schüler, die im Instrumentalunterricht enge Musizierweisen festgelegt werden, weil ihre Instrumentallehrer nicht bemerken, welche weiteren Fähigkeiten in ihnen stecken.
3. begabte Schüler, deren tatsächliches Maß an Begabung nicht zum Tragen kommt, weil das, was ihnen am meisten liegt, im Unterricht keinen Platz hat.

Instrumentalunterricht schneidet in (viel zu) vielen Fällen einen gesamten Musik- und damit auch Begabungsbereich einfach ab bzw. definiert für ein ganz eingegrenztes Feld musikalischer Aktivität die alleinige Gültigkeit. Dabei ist der Instrumentalunterricht nur ein Beispiel, das stellvertretend für viele steht. Es ist allerdings ein besonders krasses Beispiel, weil es sich dabei um Einzel- oder zumindest Kleingruppen-Unterricht handelt, die Lehrenden also wirklich die Möglichkeit haben, sich auf die Besonderheiten ihrer Schüler einzustellen.

Was an Musikhochschulen ganz allmählich durchzusickern beginnt und an der einen oder anderen Stelle schon Wirkung zeigt, muss eine Selbstverständlichkeit unseres Kultur- ebenso wie unseres Ausbildungsbetriebes werden: Kreativität ist ein wichtiger Bestandteil des Musizierens, (mindestens) ebenso wichtig wie das Spiel nach Gehör (welches ein ähnliches Schattendasein fristet) und das Spiel nach Noten. Auszubildende - Instrumentalschüler ebenso wie Musikstudierende - haben ein ANRECHT darauf, in dieser Musizierweise gefördert zu werden.

Und: es darf nicht sein, dass die Fähigkeit zur Kreativität gar zum Fluch wird, wenn Kinder „nur“(!) kreativ begabt sind. Wichtig für eine angemessene Würdigung von Kreativität ist sicherlich die Erkenntnis, dass es nicht nur die „große“, sondern auch alle möglichen Grade „mittlerer“ und „kleiner“ Kreativität gibt. Diese Eigenschaften sind - welchen Umfang auch immer sie haben - kostbar und förderungswürdig.

Ein Ernstnehmen von Kreativität heißt aber auch - und dies sei abschließend betont - dass man nicht angesichts jeglichen kreativen Produkts in unkritischen pädagogischen Jubel ausbricht, sondern das tut was auch für die Förderung anderer kostbarer Eigenschaften gilt: mit dem jeweils richtigen Maß an Kritik, Anerkennung und Ermutigung und der (individuell unterschiedlich) angemessenen Balance aus Freiräumen und Vorgaben den Schülern dabei zu helfen, ihre Talente zu erkennen und auszubauen. Angemessene Methoden dafür fehlen nicht: Sie werden seit Jahrzehnten (beispielsweise in unseren Kreisen) praktiziert und stetig weiterentwickelt.

INTERVIEW

„Wer nicht sucht, der findet!“

Das Phänomen Kreativität aus Sicht der Affektlogik

Prof. Luc Ciompi, interviewt von Reinhard Gagel und Matthias Schwabe

Herr Prof. Ciompi, Sie haben eine Affekttheorie - oder vielmehr eine Theorie des Zusammenwirkens zwischen Fühlen und Denken - begründet. Können Sie uns deren Grundprinzipien in komprimierter Form erläutern?

Ich will es versuchen. Die Theorie hat den Namen „Affektlogik“, was zunächst paradox klingt. Was hat denn die Logik mit Affekten und was haben die Affekte mit Logik zu tun? Gerade dies aber ist der Kern- und Ausgangspunkt der ganzen Affektlogik: dass es nämlich kein Fühlen ohne Denken und kein Denken ohne Fühlen gibt und geben kann. Für diese Behauptung gibt es zahlreiche wissenschaftliche, aber auch alltagspraktische Begründungen. Die neuesten und härtesten Belege dafür kommen aus der Neurophysiologie, aus den Hirnwissenschaften, nach denen Fühl- und Denkbereiche funktionell aufs engste miteinander verflochten sind. Dasselbe beobachteten aber längst auch schon die Psychoanalytiker, und Gleiches erfahren wir sozusagen ständig im Alltag.

Ich fasse Gefühle bzw. Emotionen oder, als Oberbegriff, sog. Affekte (von lateinisch *afficere* = anmachen) als umfassende körperlich-seelische Gestimmtheiten auf. Solche Gestimmtheiten gibt es schon im Tierreich. Affekte haben tiefe evolutionäre Wurzeln. Affekte sind Energien bzw. gerichtete bioenergetische Muster. Es handelt sich um bestimmte biologisch sinnvolle Energieverteilungen sowohl im Körper wie in der Psyche und im Gehirn. Solche Energieverteilungen sind evolutionär gekoppelt mit wichtigen Verhaltensweisen wie Flucht, Kampf, Kommunikation, Geselligkeit, Sexualität, Nahrungssuche usw. Interesse, Angst, Wut, Freude, Lust und Trauer, nach manchen Autoren wohl auch noch Schreck, Scham und Ekel sind sogenannte Grundgefühle, wie man sie ganz gleich in sämtlichen Kulturen, aber auch bei allen höheren und z.T. niedrigeren Tieren antrifft. Daneben gibt es – speziell beim Menschen - noch unzählige Gefühlsnuancen, die teils als Mischungen und teils als kulturelle Aus- und Überformungen von Grundgefühlen aufgefasst werden.

Bestimmte Grundgefühle koppeln sich erlebnis- und situationsabhängig mit bestimmten Wahrnehmungs- und den entsprechenden Denk- und Verhaltensweisen. So bilden sich funktionell integrierte Fühl-Denk-Verhaltensmuster oder "Fühl-Denk-Verhaltensprogramme", die in ähnlichen Situationen immer wieder aktiviert werden. Ein Beispiel: Ich komme in eine fremde Stadt und verbinde dabei ganz automatisch alles Neue, das ich nach und nach kennen lerne – Strassen, Plätze, Hotels, Restaurants, Menschen usw. - mit bestimmten positiven oder negativen Gefühlen. In

der Folge funktionieren diese Fühl-Denkverbindungen, die durch zusätzliche Erlebnisse laufend verfeinert und zum Teil auch korrigiert werden, gewissermassen als Leitplanken oder Fühl-, Denk- und Handlungsprogramme, auf deren Grundlage ich mein ganzes weiteres Verhalten orientiere und organisiere.

Weitreichende Folgen hat ferner die - evolutionär wiederum höchst sinnvolle - Tendenz, die Umwelt immer wieder durch die Brillen der einmal angelegten Fühl-, Denk- und Verhaltensweisen wahrzunehmen. Habe ich mit einer bestimmten Stadt, einem Lokal oder Menschen einmal besonders gute oder schlechte Erfahrungen gemacht, so werde ich emotional ähnliche zusätzliche Erfahrungen bevorzugt wahrnehmen, unähnliche dagegen eher vernachlässigen. So bilden sich emotional einseitig eingefärbte Fühl-Denkweisen bzw. Mentalitäten und Vorurteile.

Wie ich meine Umwelt wahrnehme, hängt somit in hohem Maße von meiner aktuellen emotionalen Verfassung ab. Je nachdem, ob ich in Wut, Freude, Gelassenheit, Ruhe, Entspannung oder einer ihrer unzähligen Abwandlungen bin, werde ich entsprechende Denkweisen entwickeln. Fühlen und Denken wirken zirkulär zusammen: Einerseits lösen bestimmte Erlebnisse, Wahrnehmungen oder Gedanken bestimmte Gefühle aus, und andererseits beeinflussen diese Gefühle dann ihrerseits das Denken und Wahrnehmen in einem viel höheren Ausmaß, als wir gemeinhin für wahr halten. Herrschen entsprechende Gefühlsverfassungen vor, so kann es zur Ausbildung einer richtiggehenden "Angstlogik", "Wutlogik", "Hasslogik", aber auch "Freudelogik", "Liebeslogik" oder "Trauerlogik" kommen.

Von besonderem Interesse ist ferner – insbesondere auch für das Problem der Kreativität – ein affektlogisches Verständnis der sog. Alltagslogik, also unseres gewöhnlichen und scheinbar weitgehend affektneutralen Alltagsdenkens. Zum Alltag wird alles einmal Neue und Aufregende, das sich oft genug wiederholt. Das Alltagsdenken und -fühlen entsteht durch Gewöhnung: Die ursprünglich intensiven positiven oder negativen Gefühle, die wir allem zunächst Neuen gegenüber empfinden, verflachen immer mehr, je öfter wir damit konfrontiert werden. Sie wirken jedoch im Untergrund grundsätzlich gleichartig weiter: Autofahren z.B. erlernen wir zumeist mit viel Angst, vielleicht auch Freude oder manchmal z.B. Wut über sich selbst oder den blöden anderen Autofahrer, der einem in die Quere kommt. Mit der Zeit treten alle intensiveren Gefühle in den Hintergrund, und wir fahren "ganz neutral" und "automatisch" richtig. Dabei

leiten indessen die gemachten emotionalen Erfahrungen unser Verhalten unbewusst durchaus weiter, so etwa in Form von besonderer Vorsicht an unübersichtlichen Stellen oder von gelassener Entspannung, wenn man auf einer Gradstrecke einmal so richtig Gas geben kann. Schliesslich bewegen wir uns selbst noch im komplexesten Verkehr wie selbstverständlich, ohne irgend etwas Besonderes zu denken oder fühlen. Sobald aber etwas Ungewöhnliches passiert, so kommen die ursprünglichen Gefühle mit alter Heftigkeit wieder zum Vorschein.

Grundsätzlich ganz Ähnliches geschieht nicht nur mit unzähligen anderen vergleichsweise einfachen Alltagsfertigkeiten wie Lesen, Schreiben, Bruchrechnen, Klavierspielen, sondern auch mit viel komplexeren Fühl-Denk-Verhaltensweisen bis hin zu den Konzepten und Theorien, an denen wir uns in Kunst und Wissenschaft orientieren.

Sie haben sich ja u.a. auch speziell mit Kreativität auseinandergesetzt. Wie würden Sie mit Ihrer Theorie Kreativität erklären?

"Erklären" ist vielleicht nicht ganz das richtige Wort. Eher handelt es sich darum, gewisse Phänomene, die mit Kreativität zusammenhängen, auf der Grundlage der Affektlogik in neuem Licht zu sehen. Zwei Aspekte sind dabei besonders wichtig: einerseits die Funktion der Affekte als Energiequellen, und andererseits das geschilderte Verständnis der Alltagslogik als Gegenpol zum innovativen Fühlen und Denken.

Kreativität zeichnet sich durch eine besondere Fühl-Denk-Verhaltensdynamik aus, die mit der Alltagslogik im Widerspruch steht, bzw. aus ihr heraustritt. Zu etwas nicht mehr Aufregendem und schliesslich ganz Alltäglichem verflachen mit der Zeit auch alle anfänglich hochgradig affektintensiven künstlerischen "Sprachen" und Stilformen – denken wir nur an die Barockkunst, die Klassik, die Romantik, den Jugendstil oder die "klassische Moderne", deren Möglichkeiten von den Epigonen der kreativen Pioniere schliesslich bis zum Gehtnichtmehr ausgeschöpft wurden. Mit der ewigen Wiederholung immer desselben grundsätzlichen Fühl-, Denk- und Verhaltensmusters sinkt die emotionale Intensität auf den Nullpunkt. Zumindest in der künstlerischen Avantgarde stellt sich Langeweile und Überdruß ein, und gerade dieser Überdruß schafft, verbunden mit Widerspruch und Kritik, neue emotionale Spannung. Emotion aber ist, wie wir gesehen haben, gerichtete biologische Energie, und emotionale Spannung ist energetische Spannung. Mit anderen Worten: Ein affektenergetisches Potential baut sich auf, das das alte Fühl-, Denk und Verhaltenssystem zunehmend labilisiert und sich an einem kritischen Punkt plötzlich entlädt, entladen *muss*, ganz ähnlich wie ein Blitz, der auf nicht vorhersehbare Weise den Himmel zerschneidet.

Ebenso unvorhersehbar sind Form und Struktur des "kreativen Funkens", beziehungsweise des neuen künstlerischen Fühl-, Denk- und Verhaltensmusters, das an einem kritischen Punkt der emotionalen Spannung plötzlich aufblitzt. Bemerkenswert ist dabei indes ein Mechanis-

mus, mit dem sich die sog. Chaostheorie – eine Theorie von unvorhersehbaren plötzlichen Phasensprüngen in energiegeladenen Systemen aller Art, die meiner Meinung nach ebenfalls für psychische Prozesse von grossem Interesse ist - in allgemeingültiger Weise auseinandergesetzt hat. Die neuen spannungslösenden Funktionsmuster gruppieren sich nämlich bevorzugt rund um gewisse Kristallisationskeime, die vorher zwar meist auch schon vorlagen, aber bloss eine ganz unbedeutende Rolle spielten. Der Chaostheoretiker Hermann Haken spricht dabei von vorher peripheren, nun aber plötzlich zentral werdenden sog. Ordnungsparametern, um die herum sich ein neues Energieverteilungsmuster automatisch neu ordnet.



Auf das Problem der künstlerischen und sinngemäss auch der wissenschaftlichen Kreativität übertragen bedeutet dies, dass an einem kritischen Punkt der (kollektiven oder individuellen) emotionalen Spannung sich neue Ausdrucksformen plötzlich an periphere Ideenkeime anlagern, die vorher oft die längste Zeit völlig unbeachtet geblieben waren, aufs Mal nun aber alle freien Energien in ihren Bann ziehen. Konkret kann es sich bei diesen spannungslösenden Entdeckungen um neue Stilformen, neue Harmonien etwa in der Musik oder in der Malerei handeln - jedermann macht eine Zeit lang nur noch in Nouvelle Art, oder in Konzeptueller Kunst, in Neuer Musik oder sonst etwas noch nie Dagewesenem. Bis schließlich alle Möglichkeiten auch dieser Innovation wieder ausgereizt sind und neue Spannungen sich aufbauen, die den ganzen Prozess von vorne beginnen lassen.

Man kann derartige kreative Umwälzungen grundsätzlich ganz gleichartig sowohl im ganz grossen Maßstab, das heißt auf der kollektiven und kulturellen Makroebene, wie auch im kleinsten und individuellsten Rahmen beobachten. Immer wieder sind es emotionale Energien, die den kreativen Prozess in Gang bringen, und immer wieder lösen sich die Spannungen für einige Zeit durch eine mehr oder weniger umfassende Neuorganisation des vorherrschenden Fühlens und Denkens.

Wie kann man aus Sichtweise der Affektlogik Kreativität fördern?

Wenn wir die kreativen Künstler und Wissenschaftler befragen, unter welchen Bedingungen sie Neues schaffen, so werden wir wohl ebenso viele unterschiedliche Antworten bekommen, wie Personen befragt wurden. Kreativität ist letztlich immer wieder ein persönliches Mysterium. Aus Sicht der Affektlogik lässt sich indessen wohl doch etwas allgemeiner Gültiges dazu sagen. Wenn Emotion = Energie ist, so bedeutet dies zunächst, dass ohne eine gewisse emotionale Spannung – man könnte auch sagen ohne ein gewisses emotionales Leiden – nichts Kreatives zustande kommen kann. Wenn keine emotionale Energie im System ist, wenn keine unangenehmen Fragen gestellt werden, nichts kritisiert und nichts hinterfragt wird, dann passiert nichts. Überhaupt kommt Neues wohl immer von Kritik, die Spannung schafft. Kritik ist unangenehm, aber ungeheuer produktiv – doch nur bis zu einem gewissen Grad. Wenn wir nämlich zu viel emotionale Spannung haben – z. B. vor lauter Kritik so angstvoll oder wütend sind, dass wir nur noch an die Angst oder Wut zu denken vermögen, so blockiert auch dies die Kreativität.

Folglich braucht es etwas dazwischen. Der Nährboden der Kreativität scheint – immer auf der Grundlage einer hinreichend beherrschten Technik, versteht sich – eine emotionale Spannung zu sein, die sich einerseits auf eine kritische, das bisherige Gleichgewicht genügend labilisierende Höhe aufbaut, aber andererseits im entscheidenden Moment auch in eigentümlicher Weise wieder nach- bzw. "loslässt" und ein Stück weit entspannt. Nicht selten stellt sich der kreative Einfall nämlich gerade dann ein, wenn man ihn nicht mehr verbissen sucht, so z.B. auf einer langen eintönigen Wanderung, bei irgendeiner ganz anderen Zwecken dienenden stereotypen Tätigkeit, im Halbschlaf oder sogar im Traum. Der "kreative Einfall" – ein wunderbares Wort! – fällt in der Tat ganz unversehens ein, und immer kommt dieses "Einfallen", affektlogisch gesehen, einer Spannungslösung gleich. Da fügt sich ein vorheriges unangenehm gespanntes und widerspruchsvolles Fühl-Denk-Verhaltensmuster plötzlich zu neuer und freudvoller Harmonie. „Heureka!“ ("Ich habe es gefunden!") rief der nackt aus dem Bad auf die Strasse stürzende Archimedes schon vor 2500 Jahren voller Freude, nachdem er das Gesetz des spezifischen Gewichts und Auftriebs im Wasser entdeckt hatte.

Sie haben dies kürzlich in einem Vortrag in die Worte gefasst „Wer nicht sucht, der findet!“

Ja, genau, und dieser Satz kommt wiederum einer paradoxen Aussage gleich. Doch die Realität der Kreativität ist tatsächlich paradox. Der zitierte Satz, der mir vor mehr als 30 Jahren einmal eingefallen ist, bedarf jedoch einer Ergänzung, die auf die beschriebene emotionale Mittellage hinweist. Vollständig, und noch paradoxer, lautet er nämlich: „Wer nicht sucht, der findet – vorausgesetzt dass er wirklich ein Suchender ist“

Sie betrachten ja Kreativität auch mit einer gewissen Skepsis. Könnten Sie den Grund dafür erläutern?

Ja, Skepsis, denn ich denke, dass auch die Kreativität ihre zwei Seiten hat. Die eine ist die schöne und gute, deretwegen jedermann gerne kreativ sein möchte – besonders natürlich wenn er ein Künstler ist. Kreativität wird heutzutage fast nur als positiv gewertet. Aber es gab auch Zeiten, wo dies keineswegs der Fall war, so in mancher Hinsicht z.B. im Mittelalter oder bei den alten Ägyptern. Da war es geradezu eine Sünde, Neues zu erfinden und einzuführen, und auch dies war meiner Meinung nach nicht bloß Erstarrung, sondern fürs Ganze ein Stück weit sinnvoll. Denn damit eine Gesellschaft, aber auch damit ein einzelner Mensch, eine Familie, ein Unternehmen usw. existieren kann, braucht es nicht bloß ständige Innovation, sondern ebenfalls Konstanz und Kontinuität. Wir können nicht andauernd Neues einführen, das alles Alte über den Haufen wirft. Vielleicht haben wir gegenwärtig gar nicht zu wenig, sondern zu viel an Kreativität, und damit an Beschleunigung und permanenter Umwälzung. Deshalb ist es ganz gut, dass die echt kreativen Menschen, die großen und begnadeten Künstler, eine winzige Minderheit bilden. Sie haben die Aufgabe, die Gesellschaft zu hinterfragen und neue kreative Lösungen vorzuschlagen, wenn die alten aus irgendeinem Grund hinfällig werden. Aber auch die Nicht-Künstler und Nicht-Entdecker, kurz die konservativen Nicht-Kreativen sind, aufs Ganze gesehen, notwendig, denn ohne sie kann sich kein lebensfähiges Gleichgewicht zwischen den beiden Extrempolen ergeben.

Sie sprechen sich also für eine Balance zwischen Kreativität und Kontinuität aus?

Ja, so ist es.

Literatur:

Luc Ciompi: Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik. Göttingen 1997

Ders.: Außenwelt – Innenwelt. Zur Entstehung von Zeit, Raum und psychischen Strukturen. Göttingen 1988

Ders.: Affektlogik. Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung. Ein Beitrag zur Schizophrenieforschung. Stuttgart 1982

Ders.: Gefühle, Affekte, Affektlogik – ihr Stellenwert in unserem Menschen- und Weltbild. Wiener Vorlesungen, Picus- Wien 2002

Prof. em. Dr. med. Luc Ciompi leitete als Psychiater und Psychotherapeut 17 Jahre lang die Sozialpsychiatrische Universitätsklinik Bern und war anschließend Gastprofessor am Konrad Lorenz-Institut für Evolutions- und Kognitionsforschung in Altenberg bei Wien. Er ist Autor zahlreicher wissenschaftlicher Publikationen, Begründer neuartiger Methoden zur milieuthérapeutischen Behandlung von schweren psychischen Störungen sowie Gewinner mehrerer internationaler Forschungspreise. Seit über 20 Jahren entwickelte er das Konzept der Affektlogik...

AUSBILDUNG

Peter Jarchow

Das Fachgebiet Improvisation an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig

Zur Geschichte

Es begann alles damit, dass Mitte der siebziger Jahre in der DDR für die Musikhochschulen in Dresden, Weimar, Leipzig und Berlin neue, verbindliche Lehrpläne erstellt werden sollten. Dabei wurden auch neue Ausbildungsfächer ins Leben gerufen. Einmal Korrepetition, um die Klavierstudenten neben dem Konzertieren und Unterrichten auch auf die Tätigkeit des Korrepetierens an Schulen und Theatern vorzubereiten. Da der Tanz in den entscheidenden Gremien (Ministerium für Kultur und Verband der Theaterschaffenden) vertreten war und der Mangel an geeigneten Ballettkorrepetitoren deutlich war, wurde neben vokaler und instrumentaler Korrepetition auch Ballettkorrepetition als Ausbildungsfach etabliert.

Einige Zeit später wurde das Fach Improvisation eingerichtet, vorerst für Studenten der Fächer Klavier, Korrepetition, Dirigieren, Musik-Pädagogik und Komposition.

Wohl deshalb, weil ich zu der Zeit Pianist bei Palucca in ihrer Dresdner Schule war und weil ich zusammen mit Wolfgang Drengk die Tradition der Weimarer Improvisationswettbewerbe (gegründet von dem Organisten Johannes-Ernst Köhler und dem Musikwissenschaftler Albrecht Krauss) weiter entwickelte, wurde ich in beide Lehrplan-Gremien berufen. Und wohl deshalb, weil ich in beiden Gremien tätig war, bekam ich einen Lehrauftrag für Ballettkorrepetition an der Leipziger und Dresdner Musikhochschule. Es ergab sich, dass in Leipzig sich auch andere Studenten – und nicht nur Pianisten – in meinem Unterricht einfanden. Großzügig erteilte mir die Hochschule einen Lehrauftrag für Gruppenimprovisation. Mehrfach holten sich die Studenten bei den Weimarer Improvisationswettbewerben erste Preise und 1977 kamen sie in bunten Scharen nach Dresden zu Palucca und spielten bei ihr das Blaue vom Himmel und gründeten so die Winterkurse für Improvisation.

Die Idee hatte Bestand. Die Winterkurse für Improvisation haben sich von musikalischer Begleitung für Tanzunterricht erweitert auf Schauspiel, Stummfilm, Malerei, Musiktheater und Tanztheater und finden im Februar 2004 zum 25. Mal statt.

Es gab viele Improvisationsveranstaltungen in Dresden, Leipzig, Gera, Dessau und Magdeburg, bei denen Tänzer der Palucca Schule Dresden, der Dresdner Staatsoper und Musiker aus Leipzig mitwirkten. In Leipzig waren Improvisationsabende mit Studierenden der Musikhoch-

schule und der Theaterhochschule (Choreographie und Schauspiel) an der Tagesordnung.

Die Unterstützung oder auch nur Billigung solcher Aktivitäten seitens der DDR-Hochschulen war offensichtlich und widerspricht eigentlich ihrem Ruf der Bevormundungen. Improvisation als künstlerisches unvorhersehbares Wirken birgt eigentlich in sich die Gefahr, den Idealen des sozialistischen Realismus nicht in jedem Fall entsprechen zu müssen. Ein Beweis der Unterstützung, die heutzutage kaum vorstellbar ist, ist die Tatsache, dass Tilo Augsten 1987 einen Vertrag als Assistent von mir bekam, mit dem Auftrag zu hospitieren und gelegentlich, wenn mir so war, den Unterricht weiterzuführen.

So kam Tilo Augsten ins Boot der Improvisation an der Hochschule für Musik in Leipzig und ist heute Fachgebietsleiter Improvisation der Fachrichtung Komposition/Tonsatz.

Und so kam 1989 die Wende auf uns zu. Dass gerade Leipzig das Zentrum des Aufbegehrens und Tilo Augsten einer der Aktiven war, mag ihn bewogen haben, in der Zeit nicht ratlos und ängstlich abzuwarten, sondern mit kühnen Ideen in die Offensive zu gehen.

Wir hatten die Idee eines regulären Hauptfaches Improvisation, wollten für die Musikpädagogen (alle Instrumente und Gesang) verbindliche Lehrpläne des Faches Improvisation (bisher nur im geringen Umfang für Klavier) und wollten alle anderen Studenten in dem neuen Fach „Übungen zu Neuer Musik“ mit Improvisation vertraut machen.

Und so kam es auch. Der neue Rektor, Professor Siegfried Thiele, unterstützte unsere Vorschläge entschieden, indem er Tilo Augsten und mir hauptamtliche Verträge anbot und meine Stelle 1992 in eine Professur für Improvisation und Ballettkorrepetition umwandelte. So hatten wir ideale Bedingungen. Da die Fülle der anfallenden Stunden nicht von uns beiden geleistet werden konnte, wurden Honorarverträge unter anderem mit dem Komponisten und Pianisten Michael Schorcht, dem Gitarristen Michael Lauer, dem Cembalisten Armin Thalheim und dem Komponisten und Posaunisten Friedrich Schenker abgeschlossen, die alle heute noch in Leipzig unterrichten.

Es waren insgesamt um die 30 Hauptfachstudenten, die mit akademischen Grad „Diplom-Musikpädagoge für Improvisation“ ihr Studium abschlossen. Es waren nicht nur Leipziger, sondern auch aus Hannover, Bremen, Dresden, Berlin, Würzburg und Linz kamen die Studen-

ten. Der Unterricht dieses zweijährigen Studiums teilte sich ein in Einzelunterricht, Methodik, Lehrprobe, zeitgenössische Musik und Gruppenimprovisation. Für die Aufnahme wurden eindeutige improvisatorische Fertigkeiten und pädagogisches Gespür vorausgesetzt. Der Abschluss bestand aus einem Konzert einschließlich Organisation und Konzeption, einer Lehrprobe Einzel und Gruppe in unterschiedlichen Besetzungen und einer theoretischen Arbeit, damals schriftlich, heute als Vortrag.

Einige Abschlusskonzerte hatten durch die Wahl des Ortes bereits spektakulären Charakter. Ein Gitarrist, eine Sängerin und ein Posaunist verbanden sich mit einer Tänzerin zu mitternächtlicher Stunde in einem Wald und hatten an einem Brunnen, im und um einen alten Turm und auf einer Waldlichtung ihre Spielplätze. Ebenso war eine alte stillgelegte Fabrikhalle oder ein Treppenhaus Austragungsort der Abschlussprüfungen.

Für die Musikpädagogen waren insgesamt zwei Jahre Improvisation als Pflichtfach vorgesehen. Das erste mit Einzelunterricht diente zum Erlernen improvisatorischer Fertigkeiten. Im zweiten Jahr wurde der Unterricht paarweise erteilt und es ging um das Ausprobieren pädagogischer Möglichkeiten, mit dem Ziel, später den Musikunterricht mit improvisatorischen Elementen anzureichern. Die Abschlussprüfung dieser Studenten war so gut wie identisch mit der Aufnahmeprüfung für das Hauptfach Improvisation.

Übungen zu Neuer Musik hatten die Bestandteile zum Inhalt, die vornehmlich nur mit Improvisation zu leisten waren oder im besonderen Maße das Verständnis für neue Musik stärkten: Minimal-Musik, Aleatorik, Bitonalität und Bimetrik, graphische und verbale Notation und offene Formen wurden von Tilo Augsten und anderen Mitarbeitern der Fachrichtung Komposition/Tonsatz unterrichtet.

In dieser Zeit haben sich zwei Aktivitäten etabliert, die sich regen Zuspruchs erfreuten. Einmal die Leipziger Improvisationswettbewerbe, die für alle Instrumente und Gesang ausgeschrieben sind und wo man einzeln, zu zweit oder in Gruppen starten kann. In der Jury waren neben Tilo Augsten und mir als Vorsitzender unter anderen Prof. Günter Philipp (Dresden), Dietburg Spohr (Frankfurt / Main), Friedrich Schenker (Berlin), Thomas Reuter (Hannover), Armin Thalheim (Berlin), Prof. Holger Bey (Berlin) und Prof. Ralf Schrabbe (Leipzig). Jedem Wettbewerb war eine Gesprächsrunde angeschlossen, bei denen die Jurymitglieder mit den Teilnehmern über Bewertungskriterien, Methodik und Stellenwert in der Ausbildung und in der Praxis diskutierten.

Als Pendant zum Winterkurs der Palucca Schule Dresden finden in Leipzig Herbstkurse für Improvisation statt, die von den Honorarlehrkräften, den Jurymitgliedern und anderen Gastdozenten bestritten wurden und sich zwar auf Musik beschränken, diese aber in vielen Spielarten anbieten.

Meine persönliche Entscheidung, 1999 den Ruf einer Professur für Ballettmusik an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin im Studiengang Cho-

reographie anzunehmen, brachte ein wenig Unruhe in die Improvisationsausbildung an der Leipziger Musikhochschule. Unser Wunsch nach einer Neuausschreibung der Professur für Improvisation scheiterte trotz vehementer Proteste namhaftester Künstler. Die Professur wurde dringend für die neu eingerichtete Fachrichtung Schulmusik benötigt und für schulpraktisches Musizieren umgewidmet. Es blieb zwar alles beim Alten, die Leitung des Fachbereichs Improvisation wurde an die Fachrichtung Komposition / Tonsatz angegliedert und mit der Leitung wurde Tilo Augsten beauftragt. Es wurde alles in allem aber etwas schwieriger, die Improvisation mit allen Aktivitäten aufrechtzuerhalten oder gar weiter auszubauen, aber dank der Beharrlichkeit von Tilo Augsten, dem ungebrochenem Interesse der Studenten und der Leistungsbereitschaft aller Honorarlehrkräfte konnte die Improvisation im wesentlichen erhalten werden. Es wurde sogar ein Aufbaustudium für zeitgenössische Musik eingerichtet für Instrumentalisten und Sänger in der Kombination von Interpretation zeitgenössischer Musik und entweder Improvisation oder Komposition. Im Frühjahr 2003 konnte die Cellistin Corinna Eikmeier aus Hannover mit hervorragenden Ergebnissen als Interpretin und Improvisatorin das Studium abschließen.

Wir in Leipzig aber haben wieder Wünsche für die Zukunft. Wir denken an ein grundständiges Studium Improvisation, welches selbstverständlich in Verbindung mit einer instrumentalen oder Gesangsausbildung einhergeht. Wir wollen die Ergänzungs- und Zusatzstudiengänge aufrechterhalten und wir wollen ein Aufbaustudium mit dem Schwerpunkt Improvisation einrichten. Die Herbstkurse könnten auch andere improvisatorische Ausbildungen der Leipziger Musikhochschule einbinden wie Jazz, Alte Musik, Kirchenmusik und Schulmusik. Und wir planen für Frühjahr 2004 einen Wettbewerb für Tänzer und Musiker, die in Gruppen von 1-3 Musiker und 1-3 Tänzer antreten können. Die Aufgaben sollen in der ersten und dritten Runde gemeinsam gelöst werden, in der zweiten werden Tänzer nach einer noch zu erstellenden Komposition improvisieren und die Musiker nach einer Filmvorlage. Die nächsten Wettbewerbe werden dann wechselnd jeweils andere Gebiete der Improvisation zum Inhalt haben. Wir wollen den Winterkurs für Improvisation der Palucca Schule Dresden in das Ausbildungsprogramm fest einbinden.

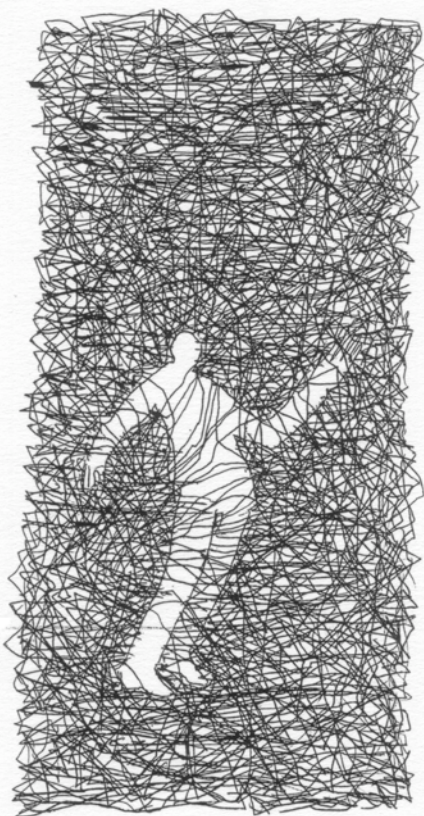
Ein Symposium über Improvisation in der Gesamtheit von Kunst und Pädagogik, welches parallel zum 25. Winterkurs für Improvisation stattfinden wird, kann inhaltlich auch neue Anregungen geben, die das Gebiet der Improvisation in der Ausbildung der Musikhochschule Leipzig bereichern kann. So hoffen wir alle weiter und stärken diese Hoffnung mit ungebremstem Taten-drang.

Zur Methodik

Es gibt viele Meinungen zur Methodik als „Kunst des planmäßigen Vorgehens“, zur Lehr- und Lernbarkeit der Improvisation. Wir in Leipzig haben zwar unsere Vorstellungen (und sicher hat jeder unserer Pädagogen da

noch seine eigenen und wir hoffen, dass unsere Studenten im Laufe des Studiums zu eigenen und vielleicht ganz anderen kommen), wir meinen deshalb, dass es richtig sei, unsere Vorstellungen grundlegend zu praktizieren und zu vermitteln, aber nicht unter dem Aspekt der Einmaligkeit und Richtigkeit.

Wir begreifen Improvisation als Spiel mit Musik. Dies im doppelten Sinn: Einmal die Tatsache des Spielens, einmal das dauernde schöpferische Entwerfen, Verändern und Verwerfen der Spielregeln. Wir fordern auf zur Besinnung auf Ursprünglichkeit, wir wollen jedes improvisatorisches Tun ohne erprobte und erfolgversprechende Muster anfachen. Wir legen Wert auf Befreiung von fixierten Vorgaben, vom Denken in und Handeln nach Noten. In diesem Punkt sehen wir auch einen Unterschied zur Komposition: Eine Improvisation ist nur einmal in der Zeit des Erklingens lebendig und entzieht sich so weitgehend einer exakten Analyse, und der Weg vom Klangerlebnis zur Abstraktion der Notierbarkeit ist so nicht notwendig, ist überflüssig und eigentlich sogar schädlich.



Nach dem Ausspruch von Leonardo da Vinci „die Kraft entsteht aus dem Zwang und stirbt durch die Freiheit“ treten wir der Ansicht entgegen, Improvisation sei einfach so drauflos spielen und man könne ohnehin tun, was man wolle. Wir wollen durch Begrenzung, Einschränkung und striktes Beachten der vorgegebenen Aufgaben und Regeln die Studenten zur Entfaltung ihrer Kreativität bringen. Wir sehen Improvisation als eine Möglichkeit zur Erhöhung der Sensibilität, einerseits zu musikalischen

Strukturen und Prozessen, andererseits zu eigenen Einfällen und im Zusammenspiel zu den Einfällen der Mitspieler. Wir verstehen Improvisation als Ermunterung zum eigenen, eigenwilligen und eigenartigen Umgang mit Musik, mit sich selbst und mit anderen und hoffen so auf glückliche Studenten mit unerschütterlichem Vertrauen auf ihre eigenen schöpferischen Kräfte.

So haben Faktoren des Unterrichtens bei der Improvisation eine andere Bedeutung als beispielsweise einer Englisch- oder Mathematikstunde. Da das Ziel die Besinnung und Entfaltung eigener schöpferischer Kräfte ist, steht die Frage der Planung und des Verlaufs einer Stunde im anderen Licht, ebenso Beurteilung und Kritik, die helfen und fördern, auch fordern sollen, aber nie den Fluss des Erfindens hemmen oder gar unterbrechen dürfen. Wie ein Gärtner sich liebevoll um seine Pflanzen kümmert und ihnen nur beim Wachsen helfen kann, in dem er gute Bedingungen schafft: Er kann den Pflanzen das Wachsen nicht vormachen. Der Improvisationslehrer kann auch nur helfen und gute Bedingungen schaffen, damit der Student seine eigene Kreativität findet.

Ausgehend von der improvisatorischen Praxis haben wir „Tugenden“ erkannt, die dem Improvisierenden sozusagen gut zu Gesicht stehen. Diese Tugenden kann man in Übungen trainieren. Sie erfordern vollen Einsatz und wenn sie den Spieler überfordern, erweist sich daraus die Notwendigkeit des Trainings. Eine Tugend wäre die Genauigkeit, die in erster Linie das Hören betrifft. Kleinste Nuancen im Tempo, in der Dynamik oder in der Schwere oder Leichtigkeit der einzelnen Töne sollen registriert werden und im weiteren Spiel Raum finden. Es wäre Schnelligkeit zu trainieren. Diese weniger im schnellen Spiel, mehr in der Schnelligkeit des Erfassens neuer Wendungen im eigenen Spiel oder im Spiel der Partner, aber besonders im Entscheiden über Umgang mit dem musikalischen Material. Diese Entscheidungen verlangen noch eine andere Tugend, die leicht zu beschreiben ist, aber schwer zu machen: Nämlich zu einer einmal gefällten Entscheidung auch zu stehen und sie auch bei anscheinend widrigen Umständen beizubehalten, um so einen musikalischen Konflikt zu verschärfen, der dann - zwar schwierig - zu lösen wäre, die Improvisation aber so spannend macht. Nicht zuletzt wäre der Sinn für Außergewöhnliches und die Weiterführung ins Extreme zu fördern. Improvisationen leben davon, dass sie bis an die Grenze des Unmöglichen kommen, manchmal sogar im Feld des Unmöglichen doch noch Möglichkeiten entdecken, die das Verständnis der Spieler und Zuhörer überraschend erweitern. Solche Momente können zu den Sternstunden gerechnet werden. Der Grundsatz „mir wird schon etwas einfallen, nichts ist unmöglich, fangen wir an“ könnte als Kardinaltugend eines Improvisierenden genannt werden und bedarf der ständigen Pflege, des Trainings und der Auffrischung.

Aufgabenstellungen lassen sich aus dem musikalischen Material entwickeln. Ein Ton oder eine Tonfolge, ein Intervall oder ein Zusammenklang kann Ausgangspunkt sein, der jedoch schon bei der ersten bescheidenen Ausführung sofort ein komplexes musikalisches Ereignis ist. Durch weitere Begrenzung und neue Bedingungen kann

der Improvisierende dann die grenzenlose Vielfalt eines Tones oder eine Tonfolge erkennen und nach eigenen Entscheidungen zu einem Kunstprodukt formen. Ebenso können Phrasierungsvorgaben, Rhythmen oder metrische Strukturen Ausgangspunkt sein. Nichtmusikalische Programme, zum Beispiel aus Märchen, aus der Natur oder aus der Psyche, bieten gerade im Extremen immer wieder unendliche Möglichkeiten, Improvisationsfreude zu entfachen. Sie können fast garantieren, dass die improvisatorischen Lösungen der Eigenwilligkeit und Einmaligkeit der Aufgabenstellung nicht nachstehen.

Im Methodikunterricht und in den Lehrproben legen wir großen Wert auf das Erlernen von Formulierung der Aufgaben und haben Maximen herausgefunden. Die Formulierung soll unmissverständlich sein, Nachfragen sollen sich so erübrigen. Sie soll dem Improvisierenden das Gefühl vermitteln, es handle sich um eine neuartige, vorher noch nie existierende Sache und er soll sofort den Drang in sich spüren, die Aufgabe anzugehen und die Formulierung der Aufgabe soll ihm die Zuversicht vermitteln, dass er auch bei extrem enger Begrenzung die Freiheit hat, mit seinem Können und mit seiner Phantasie ureigene Lösungen zu finden, die alle richtig und gut sind, weil es die eigenen sind.

Jeder Pädagoge wird in jeder Improvisationsstunde mehrmals damit konfrontiert, die Improvisation seiner Schüler zu bewerten. Das ist nicht einfach und auch noch frei von widersprüchlichen Ansätzen. Der subjektive Faktor soll dabei nicht verschleiert oder gar geleugnet werden. Der Lehrer urteilt sofort und ohne die Möglichkeit, sein Urteil abzuwägen. Er kann nur darüber reflektieren, was er während des Improvisierens bemerkt hat und am Ende der Improvisation auch noch behalten hat. Er darf auf keinen Fall *seine* Vorstellungen einer Lösung zum Maßstab machen, sondern muss versuchen, die *Idee des Schülers* zu verstehen und ihn in seinem Sinn auf Unvollkommenes, Langweiliges oder Sprunghaftes auf-

merksam machen. Und die Bewertungen sollen dem Schüler sofort verständlich und plausibel sein, er muss die Veränderungsvorschläge für machbar halten, seinen Möglichkeiten angemessen und zum Vorteil für seine Improvisation ansehen. Und die Bewertungen dürfen niemals den Schüler in seiner kreativen Würde verletzen.

Fazit:

Dies sind alles Ergebnisse unserer Arbeit an der Leipziger Musikhochschule. Ich habe sie aufgeschrieben, ohne meine Kollegen vorher zu konsultieren oder umfangreiche Recherchen über frühere Ansichten anzustellen. So widerspiegeln sie meine derzeitige Haltung, zu einem anderem Zeitpunkt hätte ich vielleicht wieder andere Ansichten. Ich möchte aber gern mehr über Improvisation wissen. Zum Beispiel darüber, wie und in welchen Ebenen das Denken während einer Improvisation funktioniert, was den Improvisierenden bewegt, seine Idee weiterzuführen, zu verändern oder etwas Neues zu beginnen und was von seinem Wissen und seinem Können in diesen Bruchteilen von Sekunden ihm tatsächlich zur Verfügung steht. Und ich möchte auch mehr darüber wissen, wo ich jetzt noch gar keine Ahnung habe, dass ich es einmal wissen möchte. So gesehen hoffe ich auf stete Veränderungen und wäre betrübt, wenn ich in einigen Jahren immer noch von diesem Artikel angetan wäre.

Peter Jarchow ist Professor für Musik an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin sowie Direktor des Deutschen Instituts für Improvisation. Ferner hat er einen Lehrauftrag für Improvisation an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig inne, wo er den Hauptfachstudiengang Improvisation gegründet hat.

Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im

www.impro-ring.de

Wir über uns

Jahresprogramm 2003

Kurskalender Improvisation 2003

Ringgespräch über Gruppenimprovisation

Virtuelle Bibliothek

Aktuelles

Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu im Netz Neu

PORTRAIT

Peter K Frey, Michel Seigner, Alfred Zimmerlin

KARL ein KARL - ein Selbstbildnis

Ende 70er Jahre: Die musikalischen und politischen Aufbrüche und Ausbrüche der 60er Jahre waren wieder zurückgedämmt worden. Beherzte Free-Jazzler waren zu 32-taktigen Chorusformen zurückgekehrt; die erneuernden Impulse der Rockmusik waren durch deren kommerzielle Vereinnahmung weitgehend gebrochen; die zeitgenössische Musik fand zurück zur neu-alten Tonalität.

In Zürich fand die einzige Konzertsreihe, in der neue Strömungen des Jazz und der improvisierten Musik eine Heimat hatten (Modern Jazz Zürich), mangels weiterer finanzieller Unterstützung ein abruptes Ende. Die Musiker, die sich aber nicht unterkriegen lassen wollten, gründeten 1975 die Musiker Kooperative Schweiz

(MKS), ein Zusammenschluss der improvisierenden Musikerinnen und Musiker. Die MKS schaffte neue Auftrittsmöglichkeiten in der ganzen Schweiz und verbesserte die Situation gegenüber den Behörden und Stiftungen sowie gegen-

über der schweizerischen Urheberrechtsgesellschaft

SUISA: Die improvisierte Musik wurde förderungswürdig. Zudem belebte sich der künstlerische und persönliche Austausch unter den Musizierenden. 1978 wurde in Zürich die Werkstatt für Improvisierte Musik (WIM) gegründet, anfänglich ein Proberaum, ab 1980 bis heute mit wöchentlichen Werkstatt-Aufführungen. Von den Anfängen bis heute ist die WIM ein wichtiges Forum für die improvisierenden Musikerinnen und Musiker nicht nur der Schweiz. Sie wurde zu einem Labor, in welchem Neues und Ungewöhnliches ausprobiert werden konnte. Heute beispielsweise tritt auch vermehrt die junge Elektronik-Szene in Erscheinung. Die WIM hatte eine katalytische Wirkung auf andere Musikzentren, z.B. Bern, Basel, Freiburg i.Br., Wiesbaden. Sowohl in der MKS als auch in der WIM waren Mitglieder von KARL ein KARL als Haupt-Initianten zuvorderst dabei.

In diesem Umfeld fanden sich 1983 drei Musiker mit

sehr unterschiedlichen musikalischen Laufbahnen zusammen: das Trio KARL ein KARL entstand. Peter K Frey hatte die charakteristische Entwicklung des Jazzmusikers von Swing bis Free-Jazz durchlaufen. Michel Seigner war nach seiner klassischen Ausbildung vorwiegend als Komponist von Film- und Theatermusik tätig und pflegte neben zeitgenössischer Musik eine Vorliebe für Rock und improvisierte Musik. Alfred Zimmerlin, ausgebildeter Komponist und Musikologe, war einerseits mit Kompositionen zeitgenössischer Musik, andererseits als frei improvisierender Musiker an die Öffentlichkeit getreten.

Allen gemeinsam war eine ungebrochene Lust am Experimentieren,

große Erfahrung im Umgang mit Improvisation und der Wunsch, eine gemeinsame, eigenständige musikalische Ausdrucksform zu entwickeln, die sich vom damals gängigen üppigen Free-Jazz-Idiom absetzte. Die unterschiedliche

musikalische Herkunft der drei sollte sich

befruchtend auswirken können. Um vom kleinsten gemeinsamen Nenner ausgehen zu können, reduzierte KARL ein KARL das musikalische Material radikal auf seine elementaren Bestandteile: Punkt, Strich, Stille. Die Besinnung auf die Bauelemente der Musik auf tiefster Ebene führte zu einer Untersuchung der Wirkung von Veränderung in den verschiedenen Parametern Zeit, Farbe/Geräusch, Dynamik, Tonhöhe. Im Zentrum standen beispielsweise das Verhältnis zwischen Klang und Stille, gezielter und differenzierter Umgang mit Klangfarben, Lautstärkeproportionen, Klangdichte, Form und Struktur. Stilistisch bzw. idiomatisch gebundene Floskeln und Formeln wurden vermieden. Solches Spielverhalten führte zwangsläufig dazu, dass auf instrumententechnische Automatismen nicht mehr zurückgegriffen werden konnte. All dies geschah im stillen Kämmerlein – gewissermaßen als Training – und führte zu einem kompositorischen Bewusstsein innerhalb improvisierter Mu-



v.l.n.r.: Michel Seigner, Peter K Frey, Alfred Zimmerlin

sik. An Konzerten dagegen spielte KARL ein KARL frei improvisierte Musik ohne Abmachungen und vorgegebene Gesetze, aber sie klang anders – neu – und konnte nach so viel Askese im Proberaum überbordende Sinnlichkeit entwickeln.

Aus dieser Arbeit ergab sich die besondere Charakteristik der Musik von KARL ein KARL. Hinzu kam der Umgang mit Stimme und Wort, das spontane Kreieren von Lautgebilden im dadaistischen Sinn. Die Sprache lieferte KARL ein KARL einerseits Klang- und Lautmaterial für vokale Aktionen, andererseits löste ihre Semantik auch Experimente mit neuen dramaturgischen und formalen Überlegungen aus. Beispielsweise entstand 1983 das einminütige experimentelle Hörspiel **karl ein karl**, bei welchem die Sprache des gleichnamigen Textes von Konrad Bayer einerseits radikal musikalisiert wurde, andererseits seine Semantik wörtlich genommen und als Mikrodrum in extreme Ausdrucksbereiche getrieben wurde. Dies war die erste kollektiv-kompositorische Arbeit von KARL ein KARL, dokumentiert auf dem Cassettensampler "sieben vor 84". Die Arbeit mit Texten des Wiener Autors Konrad Bayer begleitete KARL ein KARL von Anbeginn bis heute; sein "karl ein karl"-Text gab dem Trio auch seinen Namen.

Die Auseinandersetzung mit den Lautballungen und dem Schillern zwischen Semantik und Phonetik in Bayers Poesie, aber auch in Werken von Eugen Gomringer, Ernst Jandl, Dario Fo, Helmuth Heissenbüttel etc., löste die Entwicklung einer neuen improvisatorisch-sprachlichen Ausdrucksform aus, die wir "instant poetry" nannten. Dies ist eine jeweils aus dem musikalischen Augenblick heraus entwickelte Poesie, deren Gehalt Kriterien wie Rhythmus, Klangfarbe, Gestus etc. gehorcht. Wortlaut, Semantik und Klang dieser improvisierten Texte sind also nicht – wie sonst üblich – der Ausgangspunkt für die Musik, sondern deren Resultante. Ein Blick auf den Text "karl ein karl" lässt unmittelbar folgende Fragen aufkommen: Ist es eine Geschichte? Ist es Unsinn? Ist es Lautmalerei? Ist es beiläufig oder Hauptsache? Ist es Spiel mit Sprachrhythmus? Ist es ein Manifest? ... Der Text steckt voller Ambivalenzen und berührt sich damit mit dem zentralen Thema der Arbeit von KARL ein KARL: narrativem und nicht narrativem Verhalten, ständigem Wechseln zwischen Vorder- und Hintergrund, permanenten Klangtransformationen und -transporten zwischen den drei Instrumenten und den Stimmen, etc. Alle Beziehungen zwischen Stimme und Instrument bzw. Sprache, Musik und Sprachmusik werden ausgeschöpft. Festgehalten ist dieser Ansatz auf der LP **Gramelot** (1985). Der Musikpublizist Bert Noglik formulierte seine Eindrücke davon folgendermaßen:

"Ausbruch, Aufschrei, Geschnatter, Gegacker und Gestöhn, die Stimme als Medium zwischen musikalisiertem Laut und assoziativem Hof von Silben und Wort - so, wie 'Karl ein Karl' das macht, ist es neu. Und das ist ebenso bemerkenswert wie die Frage, wieso in der so experimentierfreudigen bis -wütigen Musik noch keiner darauf gekommen ist. In Richtung Fläche, Bühne und Szene hat die improvisierte Musik längst grenzüberschreitend in den Raum gegriffen. Dass eine Be-

wegung, die ihren Kick vom Jazz bekam, mithin die Instrumentalisierung der Stimme und die Vokalisierung des Instrumentalspiels zum erspielt/ersungenen Bestand zählen kann, im Übergang zum Lautgedicht, zum Lautmalerischen – beide Begriffe verweisen auf das Genreübergreifende – sich versuchen würde, hätte man erahnen können. Da man es nicht tat, tritt 'Karl ein

der verzweifelte karl greift zum karl. aber schon hat karl karl genommen. da erscheint karl mit karl auf dem karl und wirft karl auf karl in den karl. karl kommt und findet karl. da stösst karl auf karl und karl verstösst karl. karl stösst auf. über karls karl knallt sich karl über karl.

aber karl gibt nicht auf. karl weiss was er will. und karl brennt. karl verbrennt. karl hat sich verbrannt. und karl fällt.

aber karl gibt nicht auf.

karl weiss was er will.

und karl stirbt.

aber karl gibt nicht auf. karl weiss was er will.

karl greift über karl nach karl auf karl über.

und da steht karl. karl ist da. karl und karl be-

fällt ein karl. karl und karl ahnen dass karl

über karl auf karl gegriffen habe. karl gefällt

karl. karl entfällt. karl gefällt sich und karl

zerfällt.

aber karl gibt nicht auf. karl weiss was er will.

(...)

(Ausschnitt aus: Konrad Bayer: *karl ein karl*)

Karl' mit 'Gramelot' nun den Beweis an. Der italienischen Theatersprache entstammend, schließt der Begriff 'Gramelot' die Nachahmung einer fremden Sprache mit klangtypischen Silben ein. Mitteilungen bleiben nun mal auf die programmierbare Logik und Aussagebeschränktheit von Computersprachen begrenzt, sofern es nicht gelingt, sie mit lebendigen Emotionen zu erfüllen. Und gerade so eine Aufladung mit Persönlichem bzw. Zeitbedingtem gelingt 'Karl ein Karl' auf komplexe Weise zwischen abstrakter Musikalisierung und semantisch vieldeutiger Laut und Wortbildung. Doch Neuigkeit allein wäre heute schon ein alter Hut. Wenn all das tiefer greift als die sich auf gekonnte Weise verschleißenden Muster von Werbung und Kommerz, so vor allem deshalb, weil Frey, Seigner und Zimmerlin sich in unvoraussagbaren Gehversuchen kollektiver Improvisation erproben und auf den schnell mit Beifall bedachten Gag verzichten. Was 'instant poetry' und Lautgedicht anbelangt, so führt eine der (im allgemeinen Bewusstsein wohl schon verschollenen) Traditionslinien bis zu Raoul Hausmann und Kurt Schwitters, eine andere zur artifiziellen Widerborstigkeit der 'Wiener Gruppe'. Auch der Ausbruch aus dem Bildungsbürgertum hat in Bildung verankerte Wurzeln. Und 'Karl ein Karl' würde nur Verschollenes hervorkehren, wäre da nicht eine historisch neue Qualität: die im ImprovisatorischMusikalischen gewonnene Souveränität

für die integrative Spannung von Sound und Rhythmus. Man höre sich das einzige Stück dieser Platte an, das auf den Einsatz der Stimme verzichtet und das den vokalinspirierten oder ergänzten Parts in nichts nachsteht. Sichtbar/hörbar wird schließlich eine Musikauffassung (wie auch eine Art des gemeinsamen Musizierens), die nur bedingt an instrumentale Möglichkeiten gebunden ist. Improvisation als eine im Musikalischen erfahrene Qualität, macht vor dem Medium der Erfahrung nicht halt. Im unkonventionellen Zusammenklang (wie im Geräusch-Prozess) offenbaren Frey, Seigner und Zimmerlin einen sehr eigenwilligen Sinn für musikalischen Drive."

(Bert Noglik in: *Jazz Podium*)

KARL ein KARL setzt ein breites Spektrum von Klangfarben ein. Durch neue Spieltechniken, durch Anbringen von Tonabnehmern an verschiedenen Stellen der Instrumente, durch Präparation der Instrumente und durch Skordaturen werden Bereiche erschlossen, die über das konventionelle Klangspektrum hinausgehen. Hinzu kam während einiger Jahre auch eine Erweiterung durch den Einsatz elektronischer Mittel, wobei eine stark vergrößerte Klangpalette möglich wurde, aber auch zusätzliche, rhythmisch strukturierte Ebenen durch den Einsatz von Digital Delays. Die Elektronik machte uns die Möglichkeit bewusst, das Trio auch als ein einziges Instrument aufzufassen, an welchem drei Menschen arbeiten. Der gezielte Umgang mit dem ganzen Spektrum zwischen den Polen eines von einem Trio produzierten Gesamtklangs und drei heterogenen, individuellen Klangebene wurde für die Tonsprache von KARL ein KARL prägend. In letzter Zeit wurde die Elektronik drastisch reduziert und schließlich ganz wegelassen. Das Klangspektrum beschränkt sich nun auf die Instrumentalklänge. Auch die Stimme wird nur noch sehr sporadisch eingesetzt. Gegenwärtig arbeiten wir an einem neuen Konzept für den Umgang mit elektronischen und computer-gestützten Ausdrucksmitteln: Schnelle Wechsel von rein instrumentalen zu stark elektronisch verfremdeten Klängen (und umgekehrt) sollen es ermöglichen, die Musik durch große und schnelle Bewegungen zwischen Gegensätzen auch ins Extreme zu treiben.

Die Musik von KARL ein KARL durchläuft einen ständigen Entwicklungsprozess. Den drei Musikern ist daran gelegen, ihre eigenen musikalischen Tabus immer wieder zu durchbrechen. So gelingt es KARL ein KARL beispielsweise heute, Stil bzw. musikalische Idiome als gleichberechtigte Klangmaterialien in den Spielraum ihrer Musik einzuflechten: ein Vorgehen also, das ursprünglich einer eigenständigen Sprachfindung zuliebe tabuiert wurde. So können in freien Improvisationen von KARL ein KARL schon seit der LP **Gamelot** Modelle von Populärmusik unterschiedlicher Herkunft fetzenweise oder auch ausgedehnter, verborgen oder penetrant auftauchen. Damit arbeitet KARL ein KARL wie mit jedem anderen Material auch. Dieser Bereitschaft, ihre Musik immer wieder neu zu befragen und Grundsätze zu übertreten, verdanken die drei Musiker von KARL ein KARL ihre Spiellust.

Kollektivkompositionen

Parallel zur ständigen Weiterentwicklung der freien Improvisationskunst entwickelte sich aus KARL ein KARL aber auch ein eigentliches Komponistenkollektiv, und zwar in dem emphatischen Sinne, dass jede kompositorische Entscheidung gemeinsam getroffen und verantwortet wird – eine Seltenheit. Nach dem oben erwähnten Kurzhörspiel entstand 1987 **Nine to Nine**, eine Komposition für das Sextett *string field* (sechs Saiteninstrumente), deren Aufführung 24 Stunden dauert. Die sechs Musikerinnen und Musiker durchschreiten diesen Zeitraum in individuell verschiedenen Zeitmaßen. Grundgerüst ist eine Struktur von sechs verschiedenen Pulsen, deren Klänge von Computer gesteuerten, digitalen Synthesizern erzeugt und durch eine Lichtquelle visualisiert werden. Jedem der Performer ist ein bestimmter Puls zugeordnet. Wie Planeten kreisen die sechs Pulse um ein imaginäres Zentrum und bilden dabei Konjunktionen. Die Aufführung beginnt mit der totalen Konjunktion von allen sechs "Planeten": die Pulse starten gleichzeitig. Genau nach 24 Stunden tritt die nächste totale Konjunktion ein. Sie bestimmt den Endpunkt des Stückes. Damit dies möglich ist, basieren die Zeitverhältnisse der Pulse auf den Primzahlen 3, 5, 7, 11, 13, 17. Innerhalb der 24 Stunden bilden sich auch Konjunktionen von 5, 4, 3 oder 2 Pulsen. Fünfer-Konjunktionen sind eher selten, Zweier-Konjunktionen häufig. Die Fünfer-Konjunktionen bestimmen die biologischen Rhythmen von Aktivität und Passivität der Performer. Dadurch bilden sich permanent wechselnde Gruppierungen von Solo bis Sextett.

Als Äquivalent zum individuellen Puls ist jedem Performer eine individuelle Tonhöhe in einer fixierten Oktavlage zugeteilt. In Phasen von Aktivität erklingt diese Tonhöhe unabhängig vom übrigen harmonischen Geschehen. Im Verlauf des ganzen Stückes werden 98 Akkorde unterschiedlicher Dichte durchschritten. Ihre Einsatzpunkte werden durch einen Teil der Vierer-Konjunktionen bestimmt. Diese Akkorde liefern das Tonhöhenmaterial, das die sechs improvisierenden Musikerinnen und Musiker individuell, jedoch von ihrem persönlichen Puls bestimmt, ausdeuten. Vergleichbar mit Meteoriteneinbrüchen in Systeme, die strengen Gesetzmäßigkeiten folgen, durchbrechen spontane, "chaotische" Aktionen Einzelner die oben beschriebenen Strukturen. – Die Uraufführung fand in Burgdorf statt. Weitere Aufführungen mit stets an die neuen Situationen angepassten Versionen wurden in Zürich (Tramdepot Tiefenbrunnen) 1988, in Miami USA als Beitrag zum *New Music America Festival* 1988, in Zürich (Helmhaus) 1996 und in Baden/AG (forumclaque) 1998 gespielt.

Karls Fest (1991) ist eine medienspezifische Produktion, welche die Möglichkeiten der Compact Disc nutzt, indem das Publikum das Werk vollständig, aber auch in je verschiedenen Ausschnitten anhören kann: Durch entsprechende Programmierung des CD-Abspielgeräts kann beispielsweise das berühmt gewordene Donaueschinger Konzert von KARL ein KARL (1989) ganz wiedergegeben werden. Es gibt aber auch die Möglichkeit, eine Karl'sche "Tafelmusik" oder eine Folge exquisiter Songs zusammenzustellen und sich gar ein wunderbares Nach-

tisch-Rezept diktieren zu lassen. Als Ganzes bringt Karls Fest eine enge Verbindung von komponierten und improvisierten Passagen und ordnet sie zu einem lukullischen Bankett mit sechs Gängen, Unterhaltung, Information und Küchenarbeit. Neben Studio und Live-Aufnahmen hat KARL ein KARL bei Karls Fest erstmals extensiv Samples und digitale Klangbearbeitung verwendet. So ist beispielsweise der Song "Nos traditions? Notre addition!" ausschließlich aus veränderten "Abfallgeräuschen" und Sprachfetzen von zwei Interviews gewonnen, welche KARL ein KARL mit einer Spezialistin für gesundes Essen und einem Spezialisten für Fast Food geführt hat. Küchen-, Koch- und Essgeräusche werden ebenso musikalisiert wie der Applaus des Donaueschinger Publikums.

Mit dem **Projekt Stans** (1992) hat KARL ein KARL eine räumliche Computerinstallation mit elektronischen Klängen und Instrumentalmusik geschaffen. Das Publikum wird durch Klangereignisse in elementar einfacher Gestik und variabler Dichte durch ein Gebäude zu einem Ort der Konzentration geführt. Dort spielte KARL ein KARL ein langes, frei improvisiertes Stück, in welches ein Computer mit sparsamen Interventionen eingreifen konnte. In doppeltem Tempo und mit verändertem Hörbewusstsein wurde das Publikum danach wieder hinaus geleitet. Je eine Variante dieses Konzepts wurde 1993 im Podewil (Berlin) und 1999 im Kaskadenkondensator in Basel aufgeführt.

Genaugenau (1995) ist die erste musikdramatische Arbeit von KARL ein KARL. Es entstand ein szenisches Hörspiel auf Texte von Konrad Bayer zusammen mit zwei Schauspielern (Peter Schweiger und Wolfram Berger). Regie führte Peter Schweiger. Die Basis des Werkes ist ein Tonband, auf welchem ausschließlich mit dem Computer bearbeitete Sprachklänge zu hören sind, die aus einem mit verschiedenen Sprechhaltungen gelesenen Text von Konrad Bayer gewonnen wurden. Dieses Grundband von etwa 70 Minuten Dauer steuert die Dramaturgie des ganzen Stücks und bewirkt auf der Bühne überraschende Wechsel der Bilder und Szenen. Das Band bringt gleichsam Klänge aus einem riesigen Hirn hervor und rekonstruiert ein Gedächtnis. Dieses besteht aus einem Kontinuum von fünf Schichten, die immer wieder durch die im Bayer-Text verborgenen Kurven der "Gehirnströme" je verschieden an die Oberfläche gespült und hörbar werden: Wir finden eine erste Schicht des Elementaren, ein zweite Schicht im Innern des Menschen mit dem Rauschen seiner Nerven und seines Blutes, die (3) lautlichen Äußerungen des Menschen in der Masse, die (4) lautlichen Äußerungen der technischen Produkte, der Maschinen des Menschen, den (5) Klang des Universums. Auf der Bühne treffen sich in der chaotischen Küche eines Sandler zwei Schauspieler. Mit gelesenen, rezitierten und gespielten Bayer-Texten kommunizieren die beiden auf seltsame Weise miteinander, handfest bis metaphysisch. Drei Musiker gesellen sich zu ihnen, greifen ein, kommentieren, schaffen wechselnde akustische Bühnenbilder, setzen sich ab. Aus einem Ghettoblaster klingen ab und zu Bayer-Songs, von KARL ein KARL mittels Samplingtechnik komponiert. Absurde Szenen und ein Wahrnehmungsraum entstehen, welche die

Sprachwelt Bayers und seine Poesie mit dem vom Dichter geforderten "sechsten Sinn" zur Geltung bringen. Rund dreißig Aufführungen im Theater an der Winkelwiese, Zürich, in Feldkirch (A) und in Aarau fanden statt.

Diese Arbeit trieb KARL ein KARL weiter in **Ja – Sprachmusik und Musiksprachen auf Texte von Konrad Bayer** (1996), ein medienpezifisches, auf CD veröffentlichtes Hörspiel, welches die Verbindung von Sprache und Musik, wie sie in **Genaugenau** entwickelt wurde, mit anderem Material weiter verfolgt. "Ja" heißt bekanntlich oft nicht ja. Die unterschiedlichen Tonfälle, in denen es ausgesprochen wird, verleihen ihm die mannigfaltigsten Bedeutungen: ein JA, das "vielleicht" sagt; ein JA, das "unmöglich" sagt; ein JA, das "leck mich" sagt; ein JA, das "nein" sagt; ein JA wie ein "Amen". Die gesamte musikalische Ebene von **Ja** ist von KARL ein KARL mittels Sampling und computergestützter Montage gestaltet und produziert worden. Diese besteht aus fünf ineinander verflochtenen Grundelementen: Der Rahmenhandlung und anderen gesprochenen Texten von Konrad Bayer, dem JaSagerLied und seinen Variationen, Instrumentalstücken, Songs und einer aus dem Untergrund sporadisch auftauchenden *musique concrète*.

Die Rahmenhandlung des Werkes bildet der Text "Frühstück" von Konrad Bayer, dialogisch gesprochen von Peter Schweiger und Wolfram Berger: Zwei Männer gesellen sich zum Frühstück. Der Eine wendet sich mit lapidaren Fragen an sein Gegenüber, um am Ende der CD bei der Feststellung zu landen, dieser sei der richtige Mann für seine undurchsichtigen Pläne. Der Andere beantwortet alle Fragen und Unterstellungen durchwegs mit "ja", jedoch mit so differenzierten Untertönen, dass sich für die Zuhörenden eine schillernde Geschichte aufrollt. Dieser Text, in Teilabschnitte zerlegt, strukturiert wie ein Refrain das ganze Stück. Dazwischen werden neun weitere Texte Bayers unterschiedlichen Inhalts eingeflochten, die in eine poetisch-musikalische Assoziativwelt eingebettet sind. Das JaSagerLied (Ritornello 1 u.2, Aria: "alles mag auch etwas anderes heißen") greift in Liedform die Rahmenhandlung auf, bildet eine zweite strukturelle Ebene und führt das Stück zu einem makaber fulminanten Ende.

Die Instrumentalstücke sind Improvisationen, bestimmt durch ihre spezifische Platzierung im Stück und deren dramaturgische Funktion.

Die Songs wiederum greifen oft die Melodik der gesprochenen Sprache auf, setzen sie in überraschend neue Zusammenhänge und scheuen sich nicht, "besetztes", popularmusikalisches Klangmaterial zu verwenden. Die *musique concrète* (Fantasie) ist ausschließlich aus der Stimme von Peter Schweiger gewonnen worden. Aus dem von ihm auf sehr verschiedene Weise gesprochenen Text "Stadt" wurden Fragmente und Sprechmelodien ausgefiltert und anschließend mit elektronischen Mitteln in musikalische Klänge umgewandelt. Dies war das Basismaterial für die Komposition von Klangräumen in denen sich Texte wie "lapidares museum", "mirjam" oder "versuch einer musterstemwarte" ereignen.

Es lassen sich somit fünf verschiedene Grade der Musikalisierung von Text feststellen, im Werk benannt mit aus der Tradition bekannten Titeln:

- Recitativo secco: trocken gelesene Texte, begleitet von einem sparsamen "basso continuo".
- Capriccio: Texte mit Klang und Geräuschcollagen und instrumentalen Aktionen.
- Fantasia: Texte im Klangraum der *musique concrète*, die ihrerseits durch eine totale Musikalisierung von Sprache erzeugt worden ist.
- Aria: Textmusikalisierung als Song.
- Notturmo, Toccata etc.: Instrumentalstücke mit deskriptiven Zügen.

Millennium (1999/2000): KARL ein KARL gestaltet den Jahreswechsel 1999/2000 mit einer Klanginstallation von 1999 elektronischen, Computer gesteuerten Klängen: Die vergangenen 1999 Jahre unserer Zeitrechnung wurden auf die drei Stunden vor Mitternacht an Silvester 1999 zusammengedrängt, und zwar in einer exponentiellen Beschleunigungskurve, welche das Wachstum der Erdbevölkerung in dieser Zeitspanne nachzeichnet. Dem ersten Jahrhundert entsprach somit eine Dauer von einer Stunde und zwanzig Minuten, dem zwanzigsten nur noch neun Sekunden. Jedes Jahrhundert umfasste 100 Klänge mit je einer einheitlichen Klangfarbe, jedes neue Jahrhundert wurde mit einem Salutschuss begrüßt. Das zweite Jahrtausend (etwa 11 Minuten) begleitete KARL ein KARL live. Die Aufnahme auf unserer Compact Disc setzt im Jahre 973 ein, gegen das Ende der Karolinger-Zeit und genau fünfzig Jahre nach dem Tod von König Karl III. dem Einfältigen. Nach Mitternacht spielte KARL ein KARL ein Stück für das Jahr 2000.

Auf Grund der gemachten Erfahrungen ist KARL ein KARL nun daran, ein interaktives Werk im Sinne eines "work in progress" für das **Internet** zu entwickeln: **lookup – überdir**. Den Zuhörenden / Zuschauenden soll eine Plattform geboten werden, die es ihnen erlaubt, spielerisch und aufmerksam auf Klang- und Bildereignisse Einfluss zu nehmen. Angestrebt ist eine gleichberechtigte Verknüpfung der auditiven und der visuellen Ebene. Dazu hat KARL ein KARL sich mit dem visuell wie auch auditiv arbeitenden Ernst Thoma zu einer Koproduktions-Gemeinschaft zusammengetan. Form und Präsentation der Arbeit sind mobil, und die Besuchenden unserer virtuellen Bühne können in das Geschehen eingreifen und es mitgestalten. Dennoch sollen die vielfältigen Konstellationen, die sich aus solchen Operationen ergeben, denselben hohen Grad an Verbindlichkeit aufweisen, der sich als Standard von KARL ein KARL etabliert hat.

Die wichtigsten Konzerte:

- New Music America Festival in Miami mit der eigenen Komposition *nine to nine*.
- Donaueschinger Musiktage
- Dresdener Tage für Neue Musik
- Illinger Burgfest
- Jazzfestival Zürich
- *Ein Fest für Konrad Bayer* im Schauspielhaus Wien
- Internationales Bachfest Schaffhausen
- *nine to nine* zur Kunstausstellung *Zürcher Inventar*
- Frühjahrstagung des Institutes für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt

Discographie:

- "Gamelot" LP Unit-Records 4008 (1985)
- "KARLS FEST" CD Unit-Records 4039 (1991)
- "ja" CD MGB 9705 (1997)

Zu den Mitgliedern der Gruppe

Peter K Frey, Kontrabass, Stimme

www.tonundton.ch

Geboren 1941. Arbeitet als frei improvisierender und komponierender Musiker (Kontrabass und Stimme) u.a. KARL ein KARL und im Kontrabassduo mit Daniel Studer sowie in Soloauftritten.

Mitgründer und Co-Leiter der (WIM), Zürich.

Seit 1978 ist er frei schaffend und für verschiedene Institutionen als Kursleiter für freie Improvisation und Musik mit Computer tätig.

Michel Seigner, Komposition, Sounddesign und Gitarre

www.klangbau.com

Geboren 1946. Studierte klassische Gitarre bei Hermann Leeb und Kontrapunkt / Komposition bei Yehoshua Lakner. Autor zahlreicher Bühnenmusiken und Musiktheater an europäischen Bühnen.

Komponist zahlreicher Filmmusiken für Deutsche und Schweizerische Produktionen.

Internationale Konzerttätigkeit vorwiegend mit dem Trio KARL ein KARL

Dozent an der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich (HGKZ), Studienbereich "Neue Medien"

Alfred Zimmerlin, Violoncello

www.timescraper.de/komponisten/alfred_zimmerlin.html

Geboren 1955. Studierte Komposition (Hans Wüthrich-Mathez, Hans Ulrich Lehmann), Theorie (Peter Benary), Musikwissenschaft (Kurt von Fischer) und Musikethnologie (Wolfgang Laade).

Seit 1980 Mitarbeit in der "Werkstatt für improvisierte Musik" (WIM) Zürich. International tätig als improvisierender Musiker (Violoncello) und Komponist.

DOKUMENTATION

Wolfgang Schliemann, Joachim Zoepf

Improvisierte Musik - ars sui generis Ein kleines Manifest

Die Notwendigkeit, Improvisierte Musik als eigenständige künstlerische Kategorie zu behaupten, ergibt sich für Praktizierende nahezu zwangsläufig aus der alltäglichen Erfahrung, dass niemand sonst daran ein plausibles Interesse hat. Zu viele Missverständnisse und absichtsvolle Ungenauigkeiten beherrschen den Diskurs, sofern dieser überhaupt ernsthaft geführt wird. Wenig pragmatisch scheint es uns, eine umfassende, sich gegen alle Anfechtungen absichernde Definition der Improvisierten Musik anzustreben, wo doch die Einführung einer abgrenzenden Bezeichnung viel dringlicher wäre.

An einer Definition haben sich bezeichnender Weise schon viele mit unterschiedlich fragwürdigen und wenig verbindlichen Ergebnissen versucht. Die Sache jedoch so zu benennen, dass man weiß, was damit gemeint ist und auch, was nicht, scheint ein Fettnapf voll heißem Brei zu sein.

Es geht eben nicht nur um ein Etikett, sondern vielmehr um die angemessene Einordnung eines musikalischen Phänomens, dessen Aktualisierung seit Mitte des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle in Theorie und Praxis zeitgenössischen Musikschaffens zukommt.

Treffend beschreibt Derek Bailey das Phänomen Improvisation in seinem 1980 erschienenen Buch „Improvisation – It's nature and practice in music“ (deutsch 1987: „Musikalische Improvisation – Kunst ohne Werk“):

„Improvisation besitzt die seltsame Eigenschaft, als verbreitetste Form musikalischer Betätigung zugleich die am wenigsten anerkannte und verstandene zu sein“.

Kein Zweifel, Improvisation als Grundhaltung des handelnden Subjekts ist auch über die musikalische Betätigung hinaus in vielen Lebensbereichen immer schon da, bevor sich für die Einnahme einer anderen Haltung entschieden wird: sie ist das Wesen allen Spiels. In dieser Grundhaltung drückt sich Unmittelbarkeit aus, ein Bedürfnis nach Gegenwärtigkeit und Klarheit. Damit steht Improvisation keineswegs im Widerspruch zu den Anforderungen an Komplexität und Differenzierung. Im Gegenteil, Improvisation macht beides erst möglich - wann immer es um authentische Kommunikationsprozesse geht, also um Gleichzeitigkeit.

So auch die musikalische: „Improvisation bedeutet Gleichzeitigkeit von musikalischer Erfindung und klanglicher Realisierung“, sie ist darüber hinaus „(...)auch als autonome und unwiederholbare Interpretation und Rezeption in einem zu verstehen.“ (Das neue Lexikon der Musik, J.B.Metzler 1996).

Unmissverständlich wird so die Unterscheidung zwischen Improvisation und Komposition getroffen, denn letztere

beruht immer auf der Ungleichzeitigkeit von Vorgängen der musikalischen Kreation. Irreführend hingegen wäre es, eine solche Unterscheidung an der Werkhaftigkeit eines Musikstücks festmachen zu wollen. Denn den Werkbegriff ausschließlich im Falle schriftlicher Fixierung und individueller Autorenschaft noch anwenden zu wollen, hieße, fünf Jahrzehnte der Diskussion um dessen Gültigkeit zu ignorieren: danach kommt dem sinnlich erfahrbaren musikalischen Endprodukt - gleich, ob komponiert oder improvisiert -, wegen seiner Vergänglichkeit ohnehin eher überhaupt kein Werkcharakter zu. In der bildenden Kunst hingegen wird unterdessen sogar erkannt, dass nicht das Objekt, sondern die Tätigkeit das eigentliche Werk ausmacht...

Immer wieder wird musikalische *Improvisation* fälschlicher Weise gleichgesetzt mit *Improvisierter Musik*, es muss sogar häufig von regelrechtem Missbrauch gesprochen werden, wo immer damit Musik charakterisiert werden soll, bei deren Zustandekommen Improvisation eine auch noch so geringe Rolle spielt. Dabei hat schon Bailey selbst eine hinreichend brauchbare Differenzierung eingeführt: die zwischen idiomatischer Improvisation, also solcher, die sich im Kanon bestimmter Stilmittel ansiedeln lässt, und non-idiomatischer Improvisation, welche jene Praxis bezeichnet, die sich außerhalb solcher Festlegungen bewegt.

Dass es auf dem weiten Feld zwischen tradierten und innovativen musikalischen Formvorstellungen unzählige Hybride auf der Basis geschriebenen, gezeichneten oder erinnerten Materials gibt und die zu realisieren alle eines gewissen Improvisationsvermögens bedürfen, steht außer Frage. Daher können wir hier auch tatsächlich von einem legitimen Mittel zum Zweck des Erzeugens von Musik reden: Improvisation als Methode.

Wenn aber Improvisation als Selbstzweck ernst genommen wird - und nur dann - können die improvisierenden Subjekte sich wieder jener spielerischen Haltung vergewissern, die ihnen ganz am Anfang ihrer Persönlichkeitsentwicklung zu eigen war. Es ist dies jetzt eine Haltung, die sich durch ihre bewusste Ergebnisoffenheit von allen anderen wesentlich unterscheidet und die die Wahl der Mittel im Spielprozess immer wieder hinterfragt. Ein ästhetisches Dogma ist ihr ebenso äußerlich wie das Kalkül der Reproduzierbarkeit, wodurch eine unbegrenzte Vielfalt unikater Musik ständig neu entsteht und vergeht.

Die klingende Manifestation dieser Improvisationspraxis schließlich, ob sie nun mit dem Attribut *non-idiomatisch*, *frei* oder *rein* versehen ist, erfordert einen eigenen Gat-

tungsbegriff. Dieser muss deutlich machen, dass es sich hierbei um Musik handelt, der zwar dieselben universellen Parameter zugrunde liegen wie aller Musik, die aber wegen ihrer grundlegend anderen Entstehungs- und Wirkweise eben auch nach grundsätzlich anderen Kriterien beurteilt zu werden verdient:

IMPROVISIERTE MUSIK IST EBEN EINE KUNST FÜR SICH.

Im Raum steht nun die Aufgabe, adäquate Qualitätskriterien zu finden, sie zu benennen, anzuwenden und damit der Improvisierten Musik endlich zu eigener Geltung zu verhelfen. Das bedeutet, jener falschen Bescheidenheit

ein Ende zu setzen, die sich mit dem Status der zweiten Wahl zufrieden gibt. Ein Selbstbewusstsein ist gefragt, das sich die Wahl gestattet, Ungesichertes nicht nur zu wagen, sondern auch zu sagen. Denn ebenso sehr wie Improvisierte Musik von der Fähigkeit zu freier Assoziation und nicht von Virtuosität lebt, benötigt ihre Bewertung anstatt akademischen Hochmuts den schlichten Mut zur Ehrlichkeit.

sui generis (lexikal.): von eigener Art, nur durch sich selbst eine Klasse bildend, einzig, besonders, >lat.<: von seiner eigenen Art

Reinhard Gagel

Manifest der Improvisation - eine Provokation?

Künstlerische Manifeste, die eine Ästhetik zu etablieren und Künstlergruppen eine Identität zu geben versuchten, sind in der Geschichte der Kunst, der Literatur und der Musik vielfältig bekannt. In den letzten Jahren haben der dänische Filmemacher Lars von Trier und seine Kollegen mit dem „Dogma95“ einer neuen Filmproduktionsweise (z.B. nur mit Handkamera aufzunehmen) für Aufsehen gesorgt. Vor kurzer Zeit trat eine Hamburger Literatengruppe mit einem sich selbst auferlegten „Manifest“ (nur einfache Sätze, wenig Adjektive usw.) an die Öffentlichkeit. All diesen Traktaten ist gemeinsam, dass sie gemeinsame Arbeits-Regeln offensiv formulieren, die sich bewusst abgrenzen und auf Reduktion und Beschränkung zielen, um sich selbst zu vergewissern und dieses als eine Kraft nach außen zu tragen. Nicht zuletzt waren die Manifeste auch Werbung und stellen Qualitätsmaßstäbe dar, an denen die Ergebnisse gemessen werden konnten.

Die improvisierte Musik der letzten 30 Jahre hat sich vielfältig entwickelt. Vorangetrieben durch Regeln spieltechnischer, moralischer und ethischer Art, die sich Musiker und Gruppen selbst gegeben haben und die manchmal auch über die musikalische Arbeit hinaus veröffentlicht sind. Diese Regeln werden natürlich nicht blind „befolgt“, sie werden nicht gelehrt, sie sind kein „Kanon“; aber manche von ihnen werden weitergegeben und bieten das Gerüst für einen guten Workshop.

Dennoch folgen die Improvisatoren ihren individuellen Kunst-Vorstellungen und fühlen sich „frei“ zu tun, was von den Regeln für sie sinnvoll ist und was immer ihnen musikalisch einfällt. Dieses Phänomen ist übrigens auch für die komponierte Musik der letzten 50 Jahre zu beobachten. Spätestens wenn man beginnt, über die Musik anderer oder die eigene Musik sprechen zu wollen, wird diese Individualität zum Mangel, weil es wenig gemeinsam entwickelte und bewährte Begrifflichkeiten gibt. Noch schwieriger wird es, mit Zuhörern darüber zu sprechen, was sie gerade gehört haben. Vielleicht ist das ein

Grund, warum sich die improvisierte Musik leider weiter auf einen kleinen Kreis von Spezialhörern beschränkt, obwohl sie das Zeug hätte, über eine Avantgarde hinaus zu wirken.

Denn die Zeiten haben sich geändert: Über die engeren Zirkel hinaus ist Improvisation mittlerweile in der musikwissenschaftlichen, -ästhetischen und vor allem in der musikpädagogischen Diskussion angekommen: dort in der Frage der Vermittlung von Neuen Klängen, der Motivation zu musikalischen Experimenten und einer aus der Oberfläche in die Tiefe gehenden Musikausbildung ist sie wie ein „Deus ex machina“: alle hoffen auf sie, keiner kennt sich aus und alle meinen, sie nicht zu können. Darüber hinaus fehlen dem Musikbetrieb die Ideen, etwas wesentlich Neues zu präsentieren; der Konzertbetrieb und seine traditionellen Strukturen sind ausgelaugt. Mit klar formulierten Arbeitsregeln, nicht einer ästhetischen Diskussion um Legitimation und Begründung, könnte die Improvisation für Musiker und Zuhörer transparenter werden: Improvisation steht für eine Arbeitsweise, an die wir MusikerInnen uns halten; an der man uns messen kann, und deren Ergebnisse gerade wegen dieser Regeln ihre eigene Qualität haben.

Manifest der improvisierten Musik

Improvisation ist die authentische Art und Weise, Musik zu machen. Sie ermöglicht, die eigene Expressivität zu erleben und in eine klingende Formung zu bringen. Sie ist eine künstlerische Methode, die ebenso einfach ist wie sie verfeinert werden kann. Sie ist stilistisch nicht gebunden und entsteht immer im Dialog, ist im weitesten Sinne eine „soziale Kunst“. Mit Improvisation kommt man zu wesenhaft und qualitativ eigenständigen musikalischen Ergebnissen und ihre Arbeitsweise ist grundsätzlich verschieden von der Reproduktion und Interpretation.

Es folgen einige Punkte, die eine Arbeitsweise beschreiben, die ImprovisatorInnen befolgen und ihrem Spiel zugrunde legen.

1. Nur das aus dem Prozess, d.h. in der Echtzeit, also in einem fixierten Zeitraum Entstandene ist das musikalische Ergebnis. Jeglicher Zeitsprung, unterbrechen oder wiederansetzen (z.B. um sich zu verbessern) ist nicht erlaubt.
2. Die Musik baut sich aus den jeweiligen musikalischen und kommunikativen Fähigkeiten der Beteiligten auf, die dem jeweiligen Prozess dienen. Die Musik entsteht aus dem Zusammenspiel von Spielern mit eben diesem Bewusstsein.
3. Konkreter Zeit- und Spiel-Raum sowie die jeweilige Situation haben Einfluss auf die Gestaltung der Musik. Es gibt kein „objektives“, das heißt davon unabhängiges Spiel, sondern im Gegenteil, besondere Gelegenheiten und Räume werden gesucht, um in ihnen zu improvisieren.
4. Jede Improvisation ist einmalig, es gibt keine Wiederholung (außer in der Dokumentation auf Tonträgern).
5. Vorplanungen verschiedenen Grades, z.B. Gliederungen, Organisation des Zusammenspiels, Spielre-

geln und Anfangsideen usw. können vereinbart werden. Sie müssen aber zu immer wieder offenen ästhetischen Ergebnissen führen.

6. Spielroutinen, Klischees und Patterns sollen zugunsten einer höchstmöglichen „Varietas“, d.h. Vielfältigkeit und Beweglichkeit im Ausdruck, vermieden werden.
7. Im Mittelpunkt stehen der lebendige Gedanke und seine unmittelbare Entfaltung. Ihm hat die jeweilige individuelle technische „Perfektion“ zu dienen, die nicht Selbstzweck ist. Das Einfache steht gleichberechtigt neben dem Virtuosen; das Reduzierte gleichberechtigt neben dem Komplexen. Es gibt keine Stilvorgaben oder -einschränkungen.
8. Damit ist jede in diesem Sinne musikalische Handlung ein MUSIKWERK.

Das Manifest ist ein Spiel des Geistes, kein starres Reglement. Aber vielleicht gibt diese Provokation einen Anstoß, mit einem klaren Statement an die Öffentlichkeit zu treten und erkennbar zu werden. Zumindest aber helfen explizite Arbeitsregeln, das eigene musikalische Handeln und das der anderen, mit denen man spielt, immer wieder zu überprüfen, zu reflektieren und weiterzuentwickeln.

Luis Zett

Zweieiige Zwillinge Komponieren und/oder Improvisieren

Im "ringgespräch" LXVII betont Martin Speicher, er wolle "keineswegs Komposition gegen Improvisation ausspielen"; das klingt überzeugend nach Brückenschlag - es bleibt aber doch der Verdacht hängen, da gäbe es, wenn man nicht ganz so konziliant eingestellt wäre, durchaus zwei rivalisierende, durch Andersartigkeit sich abgrenzende, durch Grundsatzentscheidungen konkurrierende, durch eine Äquatorlinie klar sich abgrenzende polare Hemisphären des Musikschaffens.

Neulich fand ich im Notenstapel meines Sohns das von einem fleissigen Arrangeur Ton für Ton aufgeschriebene legendäre "Köln Concert" von Keith Jarrett - ein Höhepunkt konzertanter Jazzimprovisation. Nanu, dachte ich, ist da eine Improvisation plötzlich zur Komposition mutiert? Wie ist das möglich?

Es ist möglich. Eigentlich, dämmerte es mir, ist so was allemal möglich. Denn ob ein Musikstück von Hand (in Notenschrift) oder digital (auf CD) konserviert ist, spielt eigentlich keine Rolle - fixiert ist fixiert. Wenn also Improvisation und Komposition (jedenfalls theoretisch) in der Form ihrer Bewahrung zusammenfallen können, so dürften beide wohl auch vom Ansatz und vom Weg her nicht "zwei Paar Schuhe" sein, zwei (wie es gelegentlich suggeriert wird) fundamental unterschiedliche

Zugänge zur und Umgänge mit Musik. Es dürfte also von Nutzen sein, erst einmal die *Gemeinsamkeiten* herauszuarbeiten, um dann zu sehen, was an *Unterschiedlichkeiten* bleibt.

Lassen wir hier beiseite, dass natürlich jeder Anfänger auf seiner Gitarre, seiner Geige, seinem Klavier etwas ad hoc daherspielen (improvisieren) und das Gespielte vielleicht auch in Noten aufschreiben (komponieren) kann. Uns interessiert der konzertant-relevante Bereich. Und hier dürften wir mühelos darin übereinstimmen, dass sowohl das Improvisieren wie auch das Komponieren eine gewisse Meisterschaft, eine Souveränität im Umgang mit Musik bzw. einem bestimmten Musikgenre voraussetzt. Man muss sein Handwerk - egal ob es um Jazziges, Poppiges, Modernes, Experimentelles etc. geht - beherrschen, man muss einen starken Sinn für Aufbau, Zusammenhang, Gestalt eines Musikstücks haben, man sollte das kreative Potenzial für eine "eigene Handschrift" mitbringen.

Nun ist ja das gängige Klischee dieses: Der Improvisierende schüttelt quasi die Musik aus dem Ärmel, er ist der Spielmann und Hexenmeister - der Komponierende ist der stupende Tüftler und Mechanikus, der nach Bauplänen arbeitende, die Arbeit überarbeitende Musikingeni-

eur. Beides kann in Einzelfällen zutreffen, bleibt aber in der Regel naives Klischee. Glaubt jemand im Ernst, ein Keith Jarrett habe zu Beginn seines Köln Concert noch gar nicht gewusst, was ihm im Lauf des Abends alles einfallen würde? Dass ein auf der Bühne improvisierendes Duo oder Ensemble nicht jede Nummer in zig Durchgängen geprobt, abgesprochen, verfeinert habe - auch wenn dann nicht alles bis ins letzte festgelegt wurde? Andererseits weiss man, dass Mozart manche Kompositionen "aus dem Ärmel schüttelte" während ihm seine Constanze Geschichten vorlas; in einer einzigen Nacht schrieb er die Ouvertüre zu "Don Giovanni"; in 28 Tagen hat Verdi seinen ganzen "Troubadour" heruntergeschrieben - viel Zeit für Überarbeitung und Feilerei wird da nicht dringewesen sein. Man sollte sich nicht von Begriffen täuschen lassen. Auch der Improvisation liegt in der Regel eine Idee, ein Konzept, ein Voraus- und Herumprobieren zugrunde; die per Titel als aus dem Stand heraus entstandenen "Impromptus" von Schubert sind durchaus streng durchkomponierte Kompositionen; wiederum wirken etwa Mozarts Klavier-"Fantasien" oder Teile aus Bachs "Toccaten" als hätte jemand beim Herumprobieren und Improvisieren heimlich mitgeschrieben. Der "geniale Wurf", egal ob aufgeschrieben oder nicht, setzt allemal einen gewissen konzeptionellen Sinn und eine beharrliche Arbeit am musikalischen Material voraus.

Irgendwo bin ich auf das Statement gestoßen, Improvisation habe es mit dem "nicht geplanten Moment" zu tun. Das kann eigentlich nur für den musikalisch minderbemittelten Improvisierer gelten, der eben nicht vorausweiß, wie der nächste Ton klingen wird, wenn er auf der Geige eine Saite "irgendwo" abdrückt oder auf dem Klavier "irgendeine" Taste drückt, während der versierte Musiker auch dieses "irgend was" vorausweiß und deshalb von Moment zu Moment plant, was er macht. Dies gilt auch für das Improvisieren im Ensemble; zwar weiß hier der einzelne Spieler nicht, was der/die andere/n im nächsten Moment bringen werden (obwohl dies für eine gut aufeinander eingespielte Truppe auch nur bedingt gilt), aber jeder Spieler wird seine Reaktion auf das Nichterwartete wiederum bewusst, geplant vornehmen. Freilich - und da haben wir es mit einem klaren *Unterschied* von Impro- und Kompo-Musik zu tun - kann der Improvisierende *im Moment des Spielens seine Planung bzw. sein Konzept ändern*. Darin liegt eine Entscheidungsfreiheit, die derjenige der seine oder eine fremde Komposition vorführt (in der Regel) nicht hat. Dass also Improvisieren viel mit einer Fähigkeit zur spontanen Entscheidung zu tun hat, liegt auf der Hand.

Der Improvisation wird - *vive la liberté!* - zugute gehalten, dass selbst wenn das "gleiche" Stück zweimal oder mehrmals gespielt wird, das Ergebnis nie gleich ausfallen wird. Aber dieser Bonus kann auch nur unter Vorbehalt vergeben werden. Erstens weiss man auch aus der klassischen Musik, dass Komponisten ihre bereits aufgeführten Werke oft überarbeitet, abgeändert haben ("Urfassung", "Überarbeitete Fassung", "Neufassung"...); und zumal in der modernen Musik, in der Improvisatorisches oft konzeptuell in die Komposition integriert ist, kann vom "zweimal gleichen Ergebnis" nicht mehr die Rede sein - dasselbe Stück von John Cage kann in der einen

Aufführung beträchtlich anders klingen als in der anderen! (Auf solche Kompo/Impro-Connections werde ich noch zu sprechen kommen.)

Betrachtet aus der Perspektive des Musikkonsumenten, der sich z.B. improvisierte Stücke über eine CD-Aufzeichnung zuführt, ist es (abgesehen vom Wissen, dass...) ohnehin so, dass es eigentlich keinen Unterschied macht, ob er sich eine Komposition anhört oder eine Improvisation - auch diese wird, so oft er die Scheibe auflegt, immer gleich klingen, könnte also auch (siehe "Köln Concert") aufgeschrieben werden. Ich wage zu behaupten, dass selbst ein erfahrener Musikliebhaber (ohne das Wissen, dass bzw. ob...) in sehr vielen Fällen von CD-konservierter Musik, gerade neuerer Herkunft, nicht entscheiden könnte, ob er es nun mit einem komponierten oder improvisierten Stück zu tun hat.

Mit welchem Recht dürfte man also die eine Art des Musikmachens gegen die andere ausspielen! Die Vorstellung von den beiden durch einen Äquator von einander abgegrenzten Hemisphären trifft nicht zu - es sei denn, man macht sich klar, dass man diese Äquatorlinie auf einer Reise von "Nord" nach "Süd" überhaupt nicht bemerken würde, denn der Übergang wäre völlig fließend. Vielleicht denkt man sich das Ganze besser als zwei sich überschneidende Kreise, wobei die sich deckende Fläche - die Gemeinsamkeiten - größer wäre als die zwei sich nicht deckenden Flächen - die Unterschiede.

Es ist ja nicht nur so, dass die beiden Vorgehensweisen beim Musikmachen halt "irgendwie" gleich sind - sie lassen sich ja oft gar nicht auseinander nehmen. Zwei Beispiele aus meiner eigenen Werkstatt: In meiner Sammlung "Com-Positionen - 18 Klavierklangstücke zu 18 land-light-paintings von Diether Kunerth" (veröffentlicht als Musik-Video) ist das Schluss-Stück so organisiert, dass die linke Hand ein fortwährendes Bass-Oktavenostinato spielt, die rechte im strikten Takt einen 5-tönigen Akkord anschlägt, dessen beide Ecktöne immer gleich bleiben, während die mittleren drei ständig variiert werden sollen - ein kleiner Spielraum für Improvisation also. In der zur Veröffentlichung anstehenden Sammlung "Beyond..." ist bei einem Stück nur eine Skala von 8 Tönen vorgegeben mit der Anweisung, diese ca. 5 Minuten lang auf alle Möglichkeiten hin (akkordisch, melodisch rhythmisch) zu "erkunden" - ein nie zu erschöpfender Spielraum für Improvisation.

Es *gibt* Unterschiede, aber sie sind wohl kaum ausschlaggebend. In der Regel braucht der Improvisierende mehr Mut zu spontanen Entscheidungen - sein "Ergebnis" bleibt letztlich immer offen; in der Regel braucht der Komponist mehr Mut zu klaren Entscheidungen - sein Ergebnis gilt als fertig, er muss dafür ohne Wenn und Aber eintreten. Um ein weniger geografisch-geometrisches Sinnbild zu wählen, könnte man auf zwei-eiige Zwillinge verweisen: dieselbe Herkunft, dasselbe Anlagepotenzial, engste Verwandtschaft, dennoch unterschiedliche Lebenswege - nicht ganz gleich, dennoch ganz ähnlich. Hier irgend etwas zu *werten*, wäre wirklich das Allerletzte, was angebracht wäre.

BERICHTE

TAGUNGEN & KURSE

„KLANGUMWELT: SCHON GEHÖRT?“ Tagung am 15.3.2003 in Meran, Italien

Bereits im siebten Jahr treffen sich Mitglieder und Interessenten des Forum Klanglandschaft (FKL), welches als Verein Menschen verschiedener Disziplinen verbindet, die Interesse am Hören und einer verantwortungsbewußten Gestaltung der akustischen Umwelt haben. Es entstand aus einem Impuls des seit 1993 bestehenden World Forum for Acoustic Ecology (WFAE) und dient als Informations- und Kontaktplattform auf europäischer Ebene.

Die bis jetzt real durch Italien, Österreich, Schweiz und Deutschland getragene Arbeit wird im Wesentlichen durch die persönlichen Arbeitsschwerpunkte der Mitglieder geleistet. Dies sind u.a. Landschaftsgestalter und -ästhetiker, Musiker, Pädagogen, Akustiker und Klangdesigner, Rundfunk- bzw. Hörspielmacher, Ethnologen, Ökologen, Tourismus-Vertreter, EDV-Spezialisten. Das Hören und Zuhören braucht interdisziplinäre Ansätze, um sowohl als Alltagseigenschaft als auch Kunst neue Räume zu öffnen. In einer Zeit des technologischen Wandels verändern sich in kürzester Zeit Hörgewohnheiten (z.B. Signale von Handys), andererseits sterben vorher vertraute Klänge aus (z.B. Kohlen abkippen, Hahnkrähen). Allein mit negativen Schlagzeilen über wachsenden und zu bekämpfenden Lärm (Schallschutzwände) oder die Unfähigkeit vieler Menschen, Stille zu ertragen, sind die Probleme unserer Klangumwelt nicht zu lösen. Sinnvoll sind qualitative Ansätze, die die hörbare Umwelt mehr ins Bewusstsein rücken, auch nach Bedeutungen und Identitäten fragen, die Menschen mit den Klängen ihres Ortes verbinden. Eine Möglichkeit dazu sind die vom kanadischen Klangökologen M. Schafer entwickelten Hörspaziergänge, auf denen mit verschiedener Zielstellung vorher gewählte Parcours gemeinsam ohne zu reden begangen und ggf. aufgenommen und ausgewertet werden. Die für Wirtschaftszwecke hochfinanzierte Zunft der Klangdesigner, die z.B. am Klang des Zuschlagens einer Tür oder dem Motor eines Porsche arbeiten oder jenen Klang entwickeln, welcher bestimmte Chips beim Kauen gut verkäuflich macht, ist nur ein Spezialfall. - Hören und Zuhören bedeutet, Kriterien zu entwickeln zur Mitgestaltung und Einflussnahme auf die akustische Umwelt. Die Tagung stand im Zeichen, die Themen und Zusammenhänge einer breiteren Öffentlichkeit nahe zu bringen. Die italienischen Angebote gingen von musikalischen Spielen mit Kindern, Vorträge zu historischen Klanglandschaften

in einem musikpädagogischen Projekt mit Internetprogramm - THEBIGEAR in welchem aus aller Welt Klangbeschreibungen gesammelt werden, die die Initiatoren mit ihren Mitteln akustisch inszenieren und in einer 24-Stunden-Eingangs-Echtzeit-Komposition hörbar machen bis zu einem nach spezieller Anleitung inszenierten Hörspaziergang und Fragen, wie die Kommune rechtlich und inhaltlich akustische Ökologie praktizieren kann. Aus Deutschland kamen Beiträge zu Soundscapes als musizierpraktischem Impuls (Prof. G. Olias, Potsdam), sowie ein Workshop Stein und Flöte (H. Heyne, KlangHütte) der mit dem realen Klang und Sinneserfahrungen mit Steinen und Naturflöten arbeitete. Aus Österreich kommt die derzeitige Präsidentin des Forums, Gabriele Proy, die als Soundscape-Designerin neben anderen auch eigene Klanglandschaftskompositionen vorstellte. In solchen werden konkrete oder elektronisch erzeugte bzw. verfremdete Aufnahmen aus Landschaften musikalisch oder/und pädagogisch entwickelt. Dies geht bis zur völligen Verfremdung von Kontext und Zeit/Frequenz, z.B. rhythmisches Zirpen von Grillen mehrfach nach unten oktaviert als Bass-Beat für darüber gelegte andere Klänge und kommt damit in die Nähe der Geräusch-Kulissen verschiedenster gesampelter Techno-Musik. Für mich als Improvisationsmusiker interessant war die Erfahrung eines ca. halbstündigen Hörspaziergangs, den A. Colimberti aus Rom leitete. Er begann direkt am Tagungshaus von *kunst meran*, innen durch moderne Architektur akustisch nicht abgetrennt, in den dunklen, hellhörigen Gewölben der Laubengasse eingebunden, dann an einem Kirchplatz vorbei, Serpentina durch einen Steingarten hinauf in gleißendes Licht mit Vogelstimmen und die Kulisse der nahen Schneeberge. Das Hauptmerkmal waren Klänge aller Art. Zusätzlich aber konnten die nahe folgenden Teilnehmer gerade zufällig oder auch absichtlich erzeugte Klänge durch Füße oder Anschlag wiederholen, untersuchen. Das Interessante war, daß dies immer dann musikalisch stimmig erschien, wenn es trotz Absicht absichtslos blieb. Der gesamte Spaziergang wurde eine Komposition bzw. Improvisation. In einer bestimmten Stimmung lenkte auch das Sehen nicht mehr vom Hören und Tun ab. A. Colimberti möchte, um ein besseres Verhältnis zwischen Mensch und Natur (wieder) herzustellen zu den Wurzeln europäischer Kultur zurückgehen und damit dem klanglichen Element als Weltharmonie. Gleichzeitig bezieht er auch Elemente ein, die im Schamanentum Verwendung finden wie z.B. durch bestimmte Wiederholungen vertiefte Wahrnehmung zu erreichen. Anregen für den RING für Gruppenimprovisation möchte ich ein (Tagungs-) Thema, das Improvisation mit/in der Natur (Kultur) aufgreift.

Hannes Heyne

IMPROVISIEREN: WOZU?

5. Internationale Tagung für Improvisation in Luzern am 7. - 12.10.2003

Alle drei Jahre wieder findet sie statt, die Internationale Tagung für Improvisation in Luzern, 2002 bereits zum 5. Mal. Leider kommen von Mal zu Mal weniger Teilnehmer, in diesem Fall waren es gerade mal 70 angemeldete. Das ist besonders deshalb schade, weil das Programm ausgesprochen spannend und gewinnbringend angelegt war. Wie immer bildete der Dreiklang Konzerte - Vorträge - Workshops/Seminare die Grundstruktur.

Die Konzerte waren insbesondere hinsichtlich ihrer Gegensätzlichkeit sehr gut konzipiert. Kaum denkbar, dass es jemanden gab, dem ausnahmslos alles gefiel. Für mich persönlich war von „unzumutbar“, „peinlich“, „unverständlich“ über „ambivalent“, „passabel“, „interessant“ bis zu „höchst ungewöhnlich“, „vorbildlich einfühlsam“ und „großes musikalisches Erlebnis“ alles dabei.

Ein Thema war dabei offenbar die Rolle des Computers in der Improvisation. Bezeichnend Stephan Wittwers Performance am ersten Abend. Da schlappt einer teilnahmslos auf die Bühne, schabt ein wenig an seiner Gitarre herum und fummelt dazu an verschiedenen Geräten, erzeugt einige sehr scheußliche kratzbürstige Klänge und Geräusche, sagt nach einiger Zeit schulterzuckend „Das war's!“ und schlappt wieder von der Bühne. Hat der da oben nur mal eben seine Geräte ausprobiert? Nein, es war sein „Auftritt“! Entweder, das ist völliger Unsinn oder es ist das Zelebrieren von Inkompetenz oder aber - vielleicht ist es eine neue Ästhetik? (Vielleicht die „Neue Wurschtigkeit“?) Ich war - wie viele andere - eher abgeschreckt, aber das war ja auch nur das eine Ende der Skala.

Ein Computer spielte auch im Auftritt des Trios Hans Koch, Martin Schütz und Fredy Studer eine Rolle. Der hervorragende Bassklarinetist Koch hatte einen Laptop dabei, den er weitaus häufiger bediente als sein Musikinstrument. Wer nun wie ich erwartete, dass der Computer wenigstens interessante Klänge hervorbringen würde, sah sich enttäuscht. Was vielmehr passierte war, dass Koch beim Bedienen des Laptops völlig aus der Kommunikation mit den anderen ausstieg und nur noch dem Gerät hingegeben war, während seine beiden Mitspieler intensiv versuchten, diese Kommunikationslücke zu schließen, indem sie sich ganz auf ihn bezogen. So war plötzlich der Computer im Zentrum des Geschehens - Kommunikation auf der Einbahnstraße. Schade drum, die Bassklarinetten wäre ergiebiger gewesen. Fairerweise sollte hinzugefügt werden, dass andere dieses Konzert deutlich besser bewerteten.

Schauen wir mal ans andere Ende der Skala. Da gab es Maria de Alvear, die in einer kurzen, jedoch äußerst vehementen Performance gesprochene Worte in gesungene musikalische sowie Körper-Gesten übersetzte. Ein sehr ungewöhnlicher, sehr ausdrucksstarker und mit höchster Intensität präsentierter Beitrag, der von totaler Ablehnung bis zu völliger Euphorie wohl die gesamte Palette an möglichen Reaktionen hervorrief (wobei die

positiven deutlich überwogen). Zuvor war ein Duo mit der Sängerin Lauren Newton und dem Schlagzeuger Fritz Hauser zu hören. Lauren Newton setzte ihre Stimme zweifellos sehr professionell und sehr sicher ein, aber für meinen Geschmack war es zu sehr „übliche“ neue Musik. Der Schlagzeuger Fritz Hauser agierte eigentlich eher als Begleitung, aber diese war so intensiv, einfühlsam und bei aller Sparsamkeit präzise und treffend platziert und pointiert, dass er für mich der eigentliche (stille) Star dieses Auftritts (und einer der überzeugendsten Musiker der gesamten Konzertreihe) war.

Mein persönliches Highlight war die Gruppe „adesso“ mit Walter Fähndrich (Viola), Peter K Frey (Kontrabass) und Hansjürgen Wäldele (Oboe). Ihre Art Neuer Musik ist sehr intensiv, sehr karg und doch zugleich ausgesprochen klangschön (dabei keineswegs gefällig). Die Mittel werden extrem sparsam eingesetzt: oft spielte jeder nur eine einzige Idee, so dass Ikebana-artige Trios entstanden, die dann lange und mit Liebe zum Detail ausgespielt wurden (Lilli Friedemann hätte ihre Freude daran gehabt!): ein Klangerlebnis der sehr ästhetischen Art (insbesondere die ppp-Melodie auf der Oboe!).

Zweites Element des Tagungs-Dreiklangs: die Vorträge. Wie immer waren sie hochkarätig besetzt und wie bei den Konzerten ging es auch hier um gegensätzliche Sichtweisen. Da war der Psychiater Ciompi (vgl. das Interview in diesem Heft), der die Sicht der von ihm entwickelten Affektlogik darstellte, Christian Kaden nahm die ethnologische Perspektive ein, Hans Ulrich Reck war als Kunsthistoriker geladen und Franz Josef Czernin als Schriftsteller. Wer Näheres erfahren möchte, dem sei die demnächst erscheinende Dokumentation IMPROVISATION 5 anempfohlen, die im Amadeus Verlag Winterthur erscheint.

Das dritte Tagungs-Element waren die Workshops und Seminare, die nachmittags an drei aufeinander folgenden Blöcken zu je 90 Minuten stattfanden. Auch hierzu waren interessante und renommierte Referenten geladen. Eher zufällig verschlug es mich anfangs in Eckart Altenmüllers Seminar „Zur speziellen Hirnphysiologie erdachter, erlernter und automatisierter musikalischer Handlungen“. Dieses trockene Thema wurde so lebendig und spannend präsentiert, dass es zu einem festen Bestandteil meines täglichen Stundenplans wurde. Die Inhalte, die ich hier unmöglich zusammenfassen kann, werden ebenfalls in der geplanten Publikation enthalten sein. Während diese Veranstaltung recht gut besucht war, mussten andere kompetente und interessante Referenten mit sehr geringen Auditorien von häufig weniger als 5 Personen Vorlieb nehmen.

Stattdessen tummelten sich die TeilnehmerInnen lieber in den (Praxis-)Workshops, die größtenteils von den abends konzertierenden Musikern geleitet wurden. Diese Workshops waren für mich (und viele andere) eine Enttäuschung, denn leider zeigte sich, dass gute improvisierende Musiker nicht unbedingt gute Kursleiter sind. Besonders viele - ca. 40 - Teilnehmer kamen zu dem renommierten Schlagzeuger Pierre Favre. Der erzählte nette Dinge über Improvisation, ließ dann 1 Spieler improvisieren (ein Vergnügen, das mir zuteil wurde), er-

zählte weiter, ohne auf das Gespielte einzugehen, ließ mich dann mit einem zweiten Spieler spielen - wieder erzählen, dann die beiden alten + 1 neuer Spieler und so fort. Das Erzählen hatte nichts mit dem Gespielten zu tun (oder doch? Das wusste man nicht so genau. Meint er mich, wenn er etwas sagt oder meint er das eher allgemein? Eine unangenehme Situation, aus der leider nichts zu lernen ist). Die Spieler passten nicht zueinander, weil sie ganz unterschiedliche stilistische Hintergründe und Erfahrungen hatten - alles in allem enttäuschend. Hans Koch hingegen begann mit sehr schönen Übungen, die sowohl zum Ein-Spielen wie zum Ein-Hören gut waren. Dann aber wurde - ich konnte es kaum fassen - dirigiert. Und zwar so präzise, dass für eigenes Erfinden überhaupt kein Platz mehr war. Hören konnte man schon gar nicht, alle Konzentration war auf „korrekte“ Ausführung gerichtet. Wir mussten lernen, welche Geste was bedeutet, an bestimmten Stellen gab es Sonderzeichen: diese Stellen sollte man sich merken um sie später auf Zeichen wieder reproduzieren zu können. Also: dunkle Töne, sehr leise, dann kurze laute hohe dazu, dann Symbol 1 - „welche Idee war das noch mal?“ - zu spät, es geht schon weiter und jetzt bitte nochmal Idee 2. Ich kam mir vor wie ein Computer. Da improvisiert einer und ich bin sein Instrument. Herzlichen Dank - aber weshalb sollte ich? So besonders gut war die Musik, die dabei entstand, nun auch wieder nicht und man konnte ihr noch nicht einmal wirklich zuhören. So war ich froh, am Ende bei Helmut Bieler-Wendt zu landen (der „nur“ zum Unterrichten geladen war). Er hatte ein Grüppchen mit sehr lebendigen Leuten um sich versammelt, die nach Herzenslust mit Musik und Bewegung experimentierten.

An dieser Stelle also die Bitte an die Organisatoren: die Workshop-Leiter sollten eher nach ihrer Unterrichtsfähigkeit ausgesucht werden als nach ihrem Renommé als auftretende Künstler. Und manche bekannten Leute können ja beides: auftreten und unterrichten (wie beispielsweise der originelle Posaunist George Lewis aus Kalifornien).

Nichts desto trotz und bei aller Kritik an Einzelheiten: diese Tagung war eine Labsal an Anregungen, bot eine Woche intensiver Erfahrungen und fachlicher Auseinandersetzung. Und da man bekanntlich auch aus negativen Erfahrungen lernt, sehe ich die von mir kritisch angemerkten Aspekte durchaus positiv. Sofern die Organisatoren Fährdrieh, Frey und Baumann die große organisatorische Mühe noch einmal auf sich nehmen, wozu ich sie ausdrücklich ermuntern möchte, sei allen Lesern empfohlen, sich die nächste Tagung nicht entgehen zu lassen. Eine solche Fülle an Erfahrungen ist am heimischen Herd unmöglich zu machen.

Matthias Schwabe

IMPROVISIAKUM

Treffen improvisierender MusikerInnen
28.-29. September 2002 in Köln.

"Es stehen mehrere Spielräume in einem Haus zur Verfügung, in denen MusikerInnen sich finden, improvisie-

ren und in einen Prozess der musikalischen Interaktion treten. Der besondere Aspekt dabei ist, dass im ganzen Haus parallele Improvisationsprozesse entstehen. In diese kann man einsteigen, aber auch aus ihnen aussteigen und neue musikalische Orte suchen, indem man in neue Räume geht oder im Haus herumwandert und zuhört".

So hieß es u.a. im Ausschreibungstext, und ich hatte eine Art Marathon erwartet, mit vielstündigem ununterbrochenem Spiel. Weniger marathonsähnlich wurde die Veranstaltung allerdings durch die Plenums-Diskussionen, die regelmäßig stattfanden. Samstagmorgen begrüßte uns Organisator und Moderator Reinhard Gagel an der Rheinischen Musikschule Köln und präsentierte die Idee einer Wechselwirkung zwischen Musikmachen und Diskussion. Es wurden sogleich die Themen Improvisation contra Komposition und ästhetisch contra sozial erwähnt ... ein philosophischer Ansatz, schien es mir, wie manchmal bei den Deutschen! Doch bald gingen wir zur praktischen Planung über. Reinhard erwähnte, dass vorher verschiedene Modelle verwendet wurden: im Flur und Treppenhaus spielen, oder in den Räumen mit offenen Türen. Wir einigten uns darüber, uns in zwei Gruppen zu teilen und fingen an zu spielen (mit geschlossenen Türen). Dem oben zitierten Text gemäß wanderten einige Spieler nach einiger Zeit zur anderen Gruppe über. Dann Plenumsdiskussion - Mittagspause - und Aufteilen des Plenums beim Spielen in Spieler und Zuhörer. Zunehmend mehr Teilnehmer waren im Laufe des Tages "hinzuge-tröpfelt".

Sonntag fingen wir an mit einem kurzen Tutti - und dann gab es verschiedenen Formationen, Duo bis Quartett, mit den übrigen als Zuhörer. Mit Besprechungen dazwischen verging die Zeit schnell - und mit einer Improvisation in den Fluren und im Treppenhaus endete die Musizieraktivität.

Bei der abschließenden Diskussion wurden von einigen Teilnehmern die Länge der Diskussionen kritisch berührt, sie wurden aber auch generell als positiv beurteilt. Auch wurde die Idee eines öffentlichen Konzerts als Teil der Veranstaltung in Vorschlag gebracht.

Dank der sensiblen Moderation von Reinhard war die Veranstaltung offen für Wünsche und für den Prozess der Teilnehmer. Für mich als Gast aus Dänemark war dies eine Begegnung mit einer gemütlichen Musikkultur worin Amateure und Profis (wenn diese Trennung noch Sinn hat) sich mischten - wie es scheint, typisch wenigstens für Ring-Veranstaltungen (so auch bei der Herbsttagung Dassel 1997). Einige Teilnehmer hatten sich vorher über die improvisierte Musik in der "Klangwerkstatt" in einem Kölner Bürgerhaus getroffen - interessant, von so einer "volkstümlichen" Aktivität auf dem Gebiet zu hören. Die vorherigen Erfahrungen der Teilnehmer waren verschieden, das Niveau von Konzentration und musikalischer Qualität aber sehr hoch - das Syndrom des "Einheitsbreis" kam z.B. meinem Eindruck nach nicht vor, dafür aber eine Reihe von beeindruckenden Klangbildern, wie der Wechsel von Musikerformationen sie ins Relief zueinander rückte.

Carl Begrstrøm

SPRACHKLANG / KLANGSPRACHE: Linzer Improvisationstage 2003

„ein
wort
neben
das

ein wort
neben das
ein zweites
wort tritt

ein wort neben
das ein zweites
neben das ein
drittes.wort tritt.

ein wort.neben das
ein zweites neben das
ein drittes neben das
ein viertes wort tritt“

Ernst Jandl (darstellung eines poetischen problems)

Dazu meinte Andi Schreiber einer der 7 Workshopleiter, die heuer die Linzer Improvisationstage mit dem Thema Sprachklang/ Klangsprache mitgestalteten:

„Das ist wie Improvisation. Einer spielt einen Ton. Der zweite Spieler kommt dazu und schon hat man zwei Töne, ein Intervall, Material, mit dem man starten kann. Außer beide spielen gleichzeitig den selben Ton, das ist dann eine böses Geschenk“

Sein Workshop „Him Han Fang war das Wort“ - Improvisationen mit und über Texte von Ernst Jandl war einer der vielen Kurse die sich dem Thema Sprachklang//Klangsprache widmeten.

Im Gegensatz zum Vorjahr wo man in viele verschiedene Stilrichtungen hineinschnuppern konnte (elementare Gruppenimprovisation, Barock, Jazz, Neue Musik, indische Musik,...), fand heuer eine Schwerpunktbildung in den Richtungen Jazzimprovisation und Neue Musik statt. Elfi Aichinger, Dozentin für Jazzgesang, bot „Groove and Fantasy“ an: Ein Workshop in dem man mit und über Patterns z.B. im Elfer, überlagert durch 5er, und 6er... improvisieren konnte.

Agnes Heginger ebenfalls Dozentin für Jazzgesang verband im Plenum als auch in ihrem Kurs "Sichtbarer Klang - Hörbares Bild" - Lust-, und humorvolles Experimentieren mit dem eigenen Klang-Körper“ (Stimme, Bewegung und Körperausdruck).

Peter K.Frey, seit 20 Jahren praktizierender improvisierender Musiker aus der Schweiz. Und Vertreter der Freien Improvisation. forderte seine Kursteilnehmer ziemlich heraus: Vorspiel, Konzertsituation, unbekannte Mitspieler, zusammengewürfelte Besetzungen... Anschließend wurde über das Gespielte reflektiert: Wie bringe ich meine musikalischen Ideen ein, agiere ich oder reagiere ich nur, welche Stellen waren interessant zum Zuhören.... Auch die Verbindung von fremden Sprachklängen und Instrumenten konnte man mit einem indischen Sprecher

bei dem Workshop „Le lunlinguale Sprachmusik“ bei Karen Schlimp erforschen.

Dem Thema Sprache und andere Materialien z.B Zeitungen, Boomhackers ... widmete sich Michaela Ulm in ihrem Workshop „O-Ton. Aus dem Off ins Geschehen“



Andy Schreiber beim Workshop

Neu waren in diesem Jahr Improvisationskonzerte der Dozenten: Soloperformances mit Peter K Frey (Kontrabaß und Stimme) und Agnes Heginger (Stimme), ein Duokonzert mit Andi Schreiber und Elfi Aichinger (Violine und Stimme), und eine multiästhetische Performance mit dem Titel

„Schriftstücke“. Diese fand in einer Kirche aus dem 8. Jhdt statt mit Nader Mashajeki, (Kalligraphie und persische Sprache) mit Corinna Eickmeier (Cello), mit Werner Radschnig (Schreibmaschine) und Karen Schlimp (Klavier und Konzeption)

Wie auch letztes Jahr beruhte das Organisationskonzept der Linzer Improvisationstage auf der Grundlage die Kurse mit einem Gastdozenten von auswärts und Lehrern aus der eigene Institution (dem Linzer BrucknerKonservatorium) zu bestreiten. Ziel der Initiatorinnen und Organisatorinnen Heidi Schneider und Karen Schlimp war



es den Teilnehmern Zugang zu verschiedenen Improvisationsstilen zu eröffnen, und Möglichkeiten für die Erweiterung des musikalischen Ausdrucksrepertoires zu schaffen. Auch wenn die Begegnung mit fremden Stil-

richtungen manchmal Verunsicherung auslösten, konnte vielleicht gerade dadurch grenzüberschreitendes Denken entstehen, das für die Improvisation eine entscheidende Rolle spielt.

Ein schöner Nebeneffekt ergab sich heuer durch dieses Thema, da Schauspieler, Jazz -und Klassische Musiker, Studenten, Musikschullehrer, Musikuniprofessoren und Lehrende des Brucknerkonservatoriums (insgesamt 67 Teilnehmer) in den Kursen miteinander improvisierten und voneinander profitierten. Begegnungen die im normalen Berufsalltag und Studienbetrieb nicht so schnell stattfinden können.

Ausblicke auf das kommende Jahr gibt es auch schon: „Improvisierte Musik verschiedener Kulturen“ von 23.-25. Februar 04. in Linz.

Karen Schlimp

Gemeinsames Musizieren im Schnittpunkt von Interpretation und Improvisation

Workshop an der Musikakademie Gheorghe Dima in Cluj-Napoca (Rumänien) im April 02

Motivation

Es ist heute mehr als 20 Jahre her, dass Lilli Friedemann durch ihr künstlerisches und musikpädagogisches Schaffen Pionierarbeit im Bereich instrumentaler Gruppenimprovisation geleistet hat und wegweisend für die Entwicklung der Musiktherapie war. *Gruppenimprovisation als Musikalische Basis-Ausbildung* - wie steht es heute mit diesem pädagogischen Ziel Lilli Friedemanns in der Hochschulausbildung?

Die Bedeutung von Gruppenimprovisation in der Musikausbildung von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen ist unumstritten wie durch zahlreiche Veröffentlichungen belegt ist. Auch gibt es eine Vielfalt an Workshops für Laien und BerufsmusikerInnen im Bereich Gruppenimprovisation. Die Arbeit Lilli Friedemanns trägt also inzwischen reichhaltige und vielfältige Früchte. Trotzdem ist die Integration von Gruppenimprovisation in das Veranstaltungsangebot der Hochschulen, die eine Musikausbildung anbieten, noch immer nicht selbstverständlich, wenn man mal vom musikpädagogischen Bereich mit Schwerpunkt Grund- und Sonderschulen absieht. Im Veranstaltungskanon des Instrumentalfachstudiums ist, wenn überhaupt, Platz für das Improvisieren innerhalb einer Gruppe im Bereich Komposition oder Kammermusik. Letzterer beschränkt sich meist auf die Interpretation komponierter Werke, wobei zeitgenössische Kompositionen eher eine Ausnahme bilden. Die Vorteile des Improvisierens in der Gruppe sind wichtige Prozesse musikalischer Entwicklung und Lebenserfahrung, wie z.B. die direkte Auseinandersetzung mit seinem Instrument, eigene musikalische Entfaltung und nonverbale Kommunikation, das Fließen von Klängen durch den ganzen Körper mit der Verbindung von Innen und Außen, Gehen eigener Wege sowie das Entgegen-

wirken einer Eingleisigkeit zukünftiger MusikerInnen und MusikpädagogInnen.

Gruppenimprovisation als eigenständige Veranstaltung im Bereich Ensemblespiel in jeder Art der Musikausbildung sowohl an Konservatorien und Musikhochschulen als auch an Universitäten einzurichten, ist ein wünschenswertes Ziel. Das regelmäßige Veranstellen von Gruppenimprovisations-Workshops innerhalb der Musikausbildung, möglichst mit wechselnden DozentInnen, stellt dabei ein kurz- und mittelfristiges Ziel in diese Richtung dar. Förderprogramme im Hochschulbereich, wie z.B. Sokrates, DAAD und Goethe, erleichtern die Umsetzung dieser Ziele.

So möchte ich mit dem folgenden Bericht

- KollegInnen Mut machen, sich an den Bereich Gruppenimprovisation heranzuwagen (z.B. durch Fortbildung, Ergänzungsstudium),
- DozentInnen im Bereich Gruppenimprovisation motivieren, ins Ausland zu gehen und auch dort Kurse durchzuführen,
- KollegInnen anzuregen, Workshops an Hochschulen zu geben, an denen Gruppenimprovisation bisher unterbelichtet ist,
- Neugier und Interesse von MusikstudentInnen wecken, sich im Rahmen ihrer Ausbildung mit Gruppenimprovisation auseinanderzusetzen,
- am Instrumentalspiel interessierte Laien auffordern, über den Tellerrand zu schauen/spielen und sich beim Musizieren in Gruppen nicht auf die Interpretation von Kammermusikwerken zu beschränken, sondern Gruppenimprovisation als andere kreative Möglichkeit des Ensemblespiels miteinzubeziehen.

Vorstellung des Projektes

Vom 23. bis 25.4.02 fand an der Gheorghe Dima Musikakademie in Cluj-Napoca (Rumänien) ein Workshop im Bereich Gruppenimprovisation unter meiner Leitung statt. In der Musikausbildung dieser Musikakademie steht das Instrumentalstudium im Mittelpunkt. Neben den Instrumentalfächern gibt es eine kleine musikpädagogische Abteilung, eine Abteilung Musikethnologie sowie eine Komponistenausbildung.

Seit Herbst 2001 existiert eine Hochschulpartnerschaft zwischen der Musikakademie Cluj und dem Fachbereich Musik der Carl-von-Ossietzky Universität Oldenburg. Aufgrund dieser Partnerschaft konnte der Workshop im Rahmen des EU-Sokrates Programms veranstaltet werden. Der Workshops mit dem Thema "Playing Music as Crossover of Interpretation and Improvisation of Music" bot Musikstudierenden der Musikakademie ohne Begrenzung auf Studienschwerpunkt und -semester einen praxisorientierten Einstieg in den Bereich Gruppenimprovisation.

Zur Vorbereitung des Workshops

Das Projekt war für mich eine Herausforderung besonderer Art. Es war sowohl meine erste Reise nach Rumänien als auch das erste Mal, dass ich einen Workshop an einer Hochschule im Ausland gegeben habe. Vorbereitung und Durchführung des Workshops verliefen ohne große Probleme und mit positiven Überraschungen. Entsprechend der mir verfügbaren Information über Studieninhalte und Ausbildungsschwerpunkte der Musikakademie Cluj und meiner Berufserfahrung im musikpädagogischen und musikpraktischen Bereich habe ich Thema und Lernstoff des Workshops konzipiert. Da für alle TeilnehmerInnen (TN) die Auseinandersetzung mit Gruppenimprovisation neu war, wählte ich die Verbindung von Interpretation und Improvisation als Verbindung von Vertrautem und neuen Erfahrungen. Anregungen zur Konzeption des Workshops gaben mir dabei u.a. (1). Wichtige Inhalte des Workshops waren das Kennenlernen verschiedener Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung, die über die den TN aus dem Studium gewohnten Interpretationen traditionell komponierter und notierter Musikwerke der verschiedenen Epochen hinausgingen sowie das gemeinsame Musizieren ohne Noten als direkte Kommunikation und persönlicher Ausdruck in Verbindung mit dem erlernten Instrument. Dabei waren das Experimentieren mit Klängen und das Erfinden von musikalischen Phrasen als Stegreifspiel ebenso Spielinhalt wie die Auseinandersetzung mit Rahmenkompositionen westlicher/deutscher Kammermusikliteratur des 20. Jh. Wichtig für die Auswahl der Stücke, die ich aus organisatorischen Gründen in der Vorbereitungsphase des Workshops treffen musste, war die instrumentale Flexibilität in der Besetzung der Stimmen. Ergänzende Literatur und Notenmaterial hatte ich aufgrund eines Finanzausschusses des Fachbereichs Musik der C.v.O.- Universität Oldenburg und der freundlichen Spende von Partituren der Komponistin Barbara Heller aus Darmstadt für die Durchführung meines Workshops verfügbar. Dieses Unterrichtsmaterial steht durch den Verbleib in der Bibliothek der Gheorghe Dima Musikakademie für weiterführende Studien nun Lehrenden und Studierenden in Cluj zur Verfügung.

Zur Durchführung des Workshops

An meinem Workshop haben 8 StudentInnen des Instrumentalfachs teilgenommen. Die StudentInnen spielten verschiedene Instrumente (Geige, Klavier, Percussion, Gesang, Mandoline) und waren in unterschiedlichen Ausbildungssemestern (zwischen dem 1. und 5. Studienjahr von insgesamt 5 Studienjahren). Der zeitliche Rahmen des Workshops umfasste drei Blöcke, wobei jeder Block aus zwei Unterrichtsstunden mit Pause bestand. Der Workshop fand an drei Tagen hintereinander jeweils von 12h bis 15h im Schlagzeugraum der Musikakademie statt.

Die Einführung bildete ein kurzer Dozentenvortrag mit Literaturbeispielen über die Möglichkeiten der Darstellung von Musikstücken in der Palette von traditioneller Notenschrift, Rahmennotation, verbaler Spielanweisung und Grafik (2). Jeden der drei Blöcke habe ich von der

Struktur des Lernstoffs her ähnlich aufgebaut, inhaltlich jedoch sehr verschieden. Begonnen wurde jeder Block mit kleinen Spielaufgaben zum Wahrnehmen und

(Re-)Agieren der TN mit ihrem Hauptinstrument in der Gruppe. Auch das Einbeziehen von Körperperkussion war als Einstieg gut geeignet und machte den TN besonderen Spaß. Anschließend wurden die durch Experimentieren gemachten Erfahrungen zu einem komplexen Musikstück, das gemeinsam entwickelt und in der TN-Gruppe realisiert wurde, kombiniert. Im dritten Teil eines jeden Blocks beschäftigten wir uns mit verschiedenen Möglichkeiten der Interpretation einer aus dem Angebot westlicher Kammermusikliteratur von mir vorab ausgewählten und der Gruppe vorgegebenen Rahmenkomposition (3), (4), (5) und (6). In der musikalischen Auseinandersetzung loteten die TN die interpretatorischen Freiräume der individuellen Gestaltung aus. In den Rollen als SpielerInnen und ZuhörerInnen hatten sie die Möglichkeiten von Interpretieren, Wahrnehmen, Analysieren und Vergleichen. Die TN erfuhren zugleich eine Fülle von Anregungen zur Konzeption und Gestaltung der Mikro- und Makrostruktur von Musikstücken. Während des Workshops stand der Spaß am kreativen Arbeiten ebenso im Vordergrund, wie das unvoreingenommene sich Einlassen auf die als Mosaiksteine eines Gesamtkonzeptes im Bereich Neue Musik entwickelten Spielaufgaben. Die Verbindung von Farben und Klängen als Kombination der akustischen mit der visuellen Ebene stellte hierbei eine Besonderheit der individuellen Ausdrucks- und Gestaltungsmittel dar. Dieser Ansatz der Gruppenimprovisation (7) wurde von mir in der musikpädagogischen Praxiserfahrung entwickelt und hat sich in langjähriger Praxisanwendung im Hochschulbereich bewährt.

Alle TN konnten sich sehr gut auf den Inhalt der Lehrveranstaltung einlassen. So waren Beteiligung und Mitarbeit der Studierenden optimal. Da der Workshop mitten in der Veranstaltungszeit der Musikakademie lag und relativ kurzfristig organisiert war, entstanden einige Raum- und Zeitprobleme, die jedoch schnell vor Ort geklärt werden konnten. Besonders gefreut hat mich, dass zeitweise einige Kolleginnen trotz ihres vollen Terminplans begeistert mitgespielt bzw. interessiert zugehört haben. Die Verständigung lief in Deutsch, Englisch und Rumänisch, es fand sich immer jemand der dolmetschte.

Die Ausstattung der Unterrichtsräume hatte bei weitem nicht den Standard und den Komfort einer deutschen Musikhochschule. Trotzdem war das keine beim gemeinsamen Musizieren spürbare Einschränkung. Entstandene organisatorische Probleme wurden durch das Können und die Musikalität der TN wettgemacht, so die Begrenzung der zur Verfügung gestellten Räume auf zwei aneinander angrenzende relativ kleine Räume, vollgestellt mit Klavier und verschiedenen Perkussionsinstrumenten, so dass z.B. die Durchführung von Spielaufgaben mit Bewegung nicht möglich war. Ich musste also auch bei der Durchführung des Workshops improvisieren, was aufgrund der flexibel gestalteten Spielaufgaben ohne weiteres möglich war.

Aufgrund der knapp bemessenen Unterrichtszeit für das gemeinsame Improvisieren wurde auf ein Abschlusskonzert verzichtet. Der Prozess der Erarbeitung der Workshopinhalte war allen Beteiligten wichtiger als die Präsentation der Lernergebnisse nach außen. Diese Projekt mit einem zweiten Gruppenimprovisationsworkshop fortzusetzen, in dem es um die individuelle Konzeption und die gemeinsame Realisierung und Gestaltung komplexer spartenübergreifender Spielkonzepte geht, ist geplant.

Ausblick

Mit meinem Workshop habe ich einigen rumänischen StudentInnen einen Musikbereich nähergebracht, mit dem sie sich in ihrer Ausbildung nicht oder nur am Rande auseinandersetzen und der seit 1976 einen Schwerpunkt in der Oldenburger Musikpädagogikausbildung bildet. Der Workshop hat alle TN begeistert. Die Wichtigkeit von Gruppenimprovisation und Interpretation zeitgenössischer Musik als Studieninhalte wurde von den rumänischen StudentInnen und KollegInnen bestätigt. Es war eine sehr intensive Woche mit sehr viel Musik. Konzerte des Hochschulorchesters und -chores, Kammermusik und Folklore standen auf dem Programm ebenso wie Besichtigungen und Ausflüge. Die rumänische Gastfreundschaft und Herzlichkeit hat mich beeindruckt. Ich habe mich auch sehr gefreut, zwei rumänische Musikpädagoginnen wiederzutreffen und so die Kontakte früherer Jahre aus Deutschland zu vertiefen. Auch neue Kontakte zu KollegInnen der Partnerhochschule gaben Impulse für zukünftige Projekte. *Voneinander lernen, miteinander Musik erleben und gemeinsam Musikbereiche entdecken* - das war und ist die spannende Herausforderung dieser Hochschulpartnerschaft.

Literatur:

- (1) Nimczik, Ortwin/ Rüdiger, Wolfgang: Instrumentales Ensemblespiel, Übungen und Improvisationen - klassische und neue Modelle, Material- und Basisband, ConBrio 1997
- (2) Karkoschka, Erhard: Das Schriftbild der Neuen Musik, Moeck Verlag 1966
- (3) Cage, John: Five, Henmar Press New York 1988
- (4) Bauckholt, Carola: Quintett in freier Besetzung, Thürmchen Verlag Köln 1989
- (5) Heller, Barbara: Stationen, Furore Verlag Kassel 1994
- (6) Heller, Barbara: Domino, Furore Verlag Kassel 1993
- (7) Levens, Ulla: Wir machen Musik mit Farben und Klängen: Spielideen und Lernerfahrungen durch Gruppenimprovisation, Oldenburger VorDrucke, Didaktisches Zentrum der C.v.O.- Universität Oldenburg 2003 (im Druck)

Ulla Levens

(Ulla Levens ist Dozentin für Geige/Bratsche, Kammermusik und Gruppenimprovisation an der Carl-von-Ossietzky Universität Oldenburg und Mitglied des Ersten Improvisierenden Streichorchesters).

HERBSTTAGUNG 2002 des Rings im Jugendhof Vlotho - ein Reisebericht

Nach Vlotho kommt man nur mit einem Zug, der keinen Schaffner hat. Keine Auskunft ist zu bekommen in diesem Zug. Wahrscheinlich ist es immer dunkel und regnerisch, wenn man hier ankommt. Nur ein Ruf ("ist das hier Vlotho?") bringt Klarheit über den Namen der Bahnstation. Allein im Westen. Und im Dunkeln. Wo bitte ist hier dieser ominöse Jugendhof? Können die ihre Herbsttagung nicht an einem etwas bekannteren Ort machen? "Hallo, ich fahr' auch zur Herbsttagung - da vorn steht das Taxi, Du kannst gleich mit zum Jugendhof kommen!"... Zufälle gibt's! ...

"Stimme - Geste - Raum": Peter Ausländer hat den Untertitel zur diesjährigen Herbsttagung vergessen! - "Eine Fahrt ins Ungewisse..." Denn mit 'Raum' ist nicht irgendein Raum gemeint, sondern der sogenannte 'öffentliche'. Schon am Vormittag des zweiten Tages wird es also hinaus aus dem geschützten Rahmen des Jugendhofes und hinein ins Vlothoer Stadtleben, genauer gesagt in ausgewählte Ladenlokale - z.T. mit Publikumsverkehr - gehen. Inspiriert vom konkreten Ort sollen wir versuchen, nach kurzer Vorbereitungszeit eine zur Situation passende Aktion zu gestalten. [Ganz schön kalt das Fahrwasser, in das wir hier geraten sind!]

Bloß gut, dass wir am Freitagabend *daran* noch nicht denken. Bloß gut, dass Peter Ausländer schon zu Beginn so schöne, so witzige und so gute Ideen mit uns realisiert und uns mit diesen Übungen ganz nebenbei auf die samstäglichen Performances vorbereitet.

Aber was heißt vorbereitet.... . Der berechtigte Widerspruch aus der Gruppe folgt Samstag auf dem Fuße - erwischt P.A. aber nicht auf dem falschen. Die Verschmitztheit und Ruhe seiner Reaktion ist vielsagend. Peters Beispiel des Jungen, der - mit Verweis auf die mögliche Verletzungsgefahr - das Gehenlernen lieber sein lässt, habe ich bis heute nicht vergessen. Die für den Abend vorgesehene Performance im Café "MULI" wird im Ergebnis der Diskussion nicht abgesagt, aber offen gelassen. Als wir Bier, Apfelsaft und Wein trinkend dort um einen Tisch herum sitzen, entsteht sie fast von allein, zum richtigen Zeitpunkt, aus freier Entscheidung, mit ungewissem Ausgang....

Summa summarum: Ich finde mich mit meiner Stimme, meiner Stimmung und meiner Körperlichkeit im Raum. Ich erfinde aus mir selbst heraus Kombinationen von Klängen, Gesten und Bewegungen, die dieser Körperlichkeit, dieser Stimmung und dieser Stimme Ausdruck verleihen. Andere Menschen hören und sehen mich - und ziehen womöglich ihre Schlüsse. Die "Anderen" zeigen mir - allein durch ihre Anwesenheit - überdeutlich, was es heißt, zu improvisieren: sich dem Ungewissen auszusetzen. Es ist wie im richtigen Leben: Wer wagt, kann auch gewinnen.

Marno Schulze

FRÜHJAHRSTAGUNG 2003 des Rings für Gruppenimprovisation

Die diesjährige Frühjahrstagung vom 2. – 4. Mai in Schlüchtern war dem Thema „Improvisation nach Konzepten“ gewidmet. Neben den Moderatoren Matthias Schwabe und Herwig von Kieseritzky fanden sich 15 Musiker aus ganz Deutschland, Dänemark und Österreich ein.

Die musikalischen Hintergründe (Musiktherapie, klassische Musikausbildung etc.) waren ebenso vielfältig wie die Motivationen an der Tagung teilzunehmen. Diese reichten von der puren Lust auf das gemeinsame Musizieren über den Wunsch Impulse für die musikpädagogische Arbeit zu erhalten bis zur kritischen Auseinandersetzung mit eigenen Vorbehalten gegenüber dem Tagungsthema. Da die Auswahl an Konzepten reichhaltig und vielfältig war, gelang es, allen gerecht zu werden.

Nachdem wir in spontan gebildeten Kleingruppen rundum verteilte graphische Vorgaben direkt realisiert hatten, war eine lockere Atmosphäre entstanden und jeder hatte einen ersten musikalischen Eindruck der anderen Teilnehmer. Bei der Vorstellung der mitgebrachten Konzepte (z.T. aus *Ringgespräch LXVIII*, aber auch Kompositionen von John Cage, Steve Reich u.a.), wurde mir persönlich erst bewusst, dass an diesem Ort nicht über das alte Thema der Grenze zwischen Komposition und Improvisation diskutiert werden würde. Es sollte schlicht darum gehen, sich mit Neugier auf eine Vorgabe einzulassen, und mit der eigenen improvisatorischen Erfahrung etwas daraus zu machen.

Die Urheberfrage war zwar deutlich präsent, wurde aber nicht problematisiert, sondern mit einem Augenzwinkern erwähnt: „Gehört das Stück jetzt Stockhausen oder uns? Und wie ist das bei Globokar...?“

Mit dieser angenehm unverkrampften Haltung dem Thema gegenüber wurde sehr intensiv und konzentriert an einzelnen Stücken gearbeitet. Am Samstag verteilten wir uns in drei Arbeitsgruppen auf verschiedene Räume. Die kleinste Gruppe versammelte sich um Ivan Vincze, sie realisierten u.a. dessen Kompositionen, eine Gruppe ließ sich auf vokale (Chor)konzepte ein und die Gruppe, zu der ich gehörte, beschäftigte sich mit verbalen Spielanweisungen.

Wir hatten uns Vorlagen von Globokar und Spahlinger ausgesucht. Zwei Sätze Text genühten, um uns über eine lange Zeit zu beschäftigen. Unsere Vorstellungskraft und Erfahrung reichten aus, um schon im Vorhinein beurteilen zu können, was für uns spannend sein würde, oder um gegebenenfalls gewisse Anteile zu verändern oder wegzulassen (wozu Globokar ausdrücklich auffordert).

Spielen, darüber Sprechen, etwas verändern, wieder spielen – war ein Ablauf, der sich sehr bewährte. Die Fokussierung mittels eines Konzepts auf ein bestimmtes Parameter bringt den einzelnen Spieler und auch die Gruppe an Grenzen, die im freien Spiel seltener erreicht werden. Auf diesen Aspekt reduziert, wäre das Konzeptspielen quasi eine Übung für freies Improvisieren. Allerdings entstand dabei jedesmal gute Musik und die ein-

zelnen Versionen enthielten in ihrer Verschiedenheit als Grundcharakter die „Idee“ des Konzepts. Die Arbeit mit verbalen Anweisungen machte es möglich, sich eine bestimmte Idee einzuprägen, beim Spielen jedoch unabhängig von einer Vorlage (Noten, Graphik o.ä.) zu sein. Somit war es möglich, die Intensität und Unmittelbarkeit zu erhalten, die ich vom freien Spielen her kenne.

In einem internen Konzert am Samstagabend wurden die Ergebnisse der einzelnen Arbeitsgruppen präsentiert. Ein Teil der ausgewählten Konzepte enthielt weitaus konkretere Vorgaben. Ich empfand die Stücke mit vorgegebenem Tonmaterial längst nicht so intensiv in der musikalischen Wirkung. Möglicherweise reicht allein die Vorgabe bestimmter Tonhöhen, um dem Musiker soviel Eigenverantwortung abzunehmen, dass er sich zu sehr auf das „Funktionieren“ der Vorlage verlässt, und damit das Halten der Spannung gefährdet.

Die Realisierung von Chormusik für eine Gruppe von wenigen und teils unerfahrenen Vokalisten musste eine prozessorientierte Erfahrung bleiben, wobei das präsentierte Ergebnis durchaus eine Vorstellung eröffnen konnte, was chorisches möglich ist.



Die Kombination und Überlagerung verschiedener Fluxus-Konzepte zu einem „Fluxus-Mix“ (mit Wassergläsern, Regenschirm-Duell, und anderen theatralischen Aktionen) hat gut funktioniert und Spielern wie Zuhörern größten Spaß bereitet.

Den Sonntagvormittag widmeten wir in großer Runde der Realisierung von zwei Kompositionen, wobei jeweils zwei Versionen gespielt wurden. Bei Stockhausen spaltete sich die Gruppe in zwei Lager: die einen wollten den Text ganz wörtlich nehmen („spiele einen Ton...“), die anderen fanden es wichtig, bekannte Aussagen Stockhausens zu diesem Stück mit zu berücksichtigen. Wieder ergaben sich zwei verschiedene Versionen, die die gleiche „Idee“ erahnen ließen.

Die Beschäftigung mit „Stones“ von Christian Wolff war, neben den Fluxus-Stücken, die experimentellste Arbeit. Auch hier zeigten sich verschiedene Einstellungen: liegt der Schwerpunkt auf dem Zulassen des Spieltriebs (ausprobieren, Steine kullern lassen...) oder auf der musikalischen Gesamtgestalt? Außerdem machten wir die deutliche Erfahrung, wie das Hören einer ersten Version das Spielen der zweiten beeinflusst.

Die Atmosphäre innerhalb der Gruppe ließ es zu, dass verschiedene Haltungen nebeneinander stehen konnten, jede Art der Herangehensweise hatte ihre Berechtigung und brachte je eigene interessante Aspekte hervor.

Da wir bis zum Schluss intensiv musiziert hatten, blieb für ein abschließendes Resümee keine Zeit. Die Einstellung zum Improvisieren nach Konzepten hat sich für manche im Laufe dieser drei Tage gewiss verändert.

Insgesamt ist zu betonen, dass unter den Tagungsteilnehmern viele erfahrene Improvisatoren waren, die es gewöhnt sind, sich auf andere Spieler und deren Eigenheiten einzulassen und gleichzeitig ein Höchstmaß an Verantwortung für die Musik, die entsteht, zu übernehmen. Dass dies ideale Voraussetzungen auch für die Umsetzung von Improvisationskonzepten sind, braucht wohl kaum erwähnt zu werden.

Margret Trescher

SYMPOSIUM IMPROVISIERTE MUSIK in Kleinsassen / Rhön

Kleinsassen ist ein Dorf in der Nähe von Fulda. Das neben der Kirche größte Gebäude ist die Kunststation, am Ortsrand im Grünen gelegen. Mit ihren großzügigen Ausstellungsräumen, in deren einem sogar ein Flügel steht, bietet sie beste Voraussetzungen, darin ein Symposium für Improvisierte Musik zu veranstalten.

Konzerte, Gespräche und reichlich Gelegenheit zum Spielen in ad-hoc-Gruppen sind Programm eines Konzepts, das die Veranstaltung als offene Kollektiv-Werkstatt in lockerer und konzentrierter Arbeitsatmosphäre für maximal 30 Teilnehmende vorstellt. Gemeinsam entwickelt haben es Mitglieder der Landesarbeitsgemeinschaft Jazz und Improvisierte Musik Hessen und Jazzfreunde Fulda e.V. (wobei sich von Jazz niemand irritieren lassen sollte), um schon in der Form dem Inhalt des Symposiums gerecht zu werden.

Sein Verlauf zwischen Samstagmittag und Sonntagabend folgt einem flexiblen Zeitgerüst, innerhalb dessen die organisatorischen Belange soweit geklärt sind, dass sich die TeilnehmerInnen ihrem Thema voll und ganz zuwenden können: freie Improvisation als eigenständige Praxis im Kontext zeitgenössischer Musik konkretisiert sich als das, was die Beteiligten daraus machen.

Statt eines oder mehrerer Dozenten tragen den Ablauf der Zusammenkunft verantwortlich bis zu zehn Mitglieder der LAG, die als Ensemble-H-Pool musikalisch bei der Bildung von ad-hoc-Ensembles wie auch gesprächsweise als KommunikatorInnen präsent sind.

Einer ersten Spielrunde mit spontan zusammen gestellten Gruppen folgt ein erstes öffentliches Konzert mit dem Ensemble-H-Pool, womit schon ausreichend Stoff für spätabendliche Gespräche geschaffen ist. Darin dreht es sich sowohl um die ästhetischen Aspekte der musikalischen Improvisation als auch die kommunikativen, weil das Improvisieren – zumal das „frei“ genannte – natürlich neben künstlerischen erfahrungsgemäß auch soziale Fragestellungen aufwirft.

Der Sonntagvormittag ist weiterer ad-hoc-Gruppenbildung vorbehalten, aus der heraus sich in fließendem Übergang die Gestaltung des zweiten öffentlichen Konzerts mit Ensembles aller Beteiligten ergibt. Der eher geringe Publikumszuspruch von außen bewirkt hier keine Stimmungstrübung, da das Symposium allein schon eine eigene Öffentlichkeit darstellt und gegenseitiges Zuhören sich – je nach Kondition – für alle gebietet. Die abschließende Gesprächsrunde jedenfalls ist immer auch eine Reflexion des Gespielten resp. Gehörten und entscheidet darüber, ob ein open end mit weiteren ad-hoc-Gruppen gewünscht wird.

Der zentrale Gegenstand des Symposiums sind Prozesshaftigkeit und Indeterminiertheit des konkreten Ereignisses. Daher sind die drei bisherigen Zusammenkünfte trotz des weitgehend beibehaltenen Konzepts und der überwiegend wiederkehrenden Teilnehmenden (u.a. aus Hamburg, Berlin, Köln und München) durchaus verschieden ausgefallen.

Garantiert wird dies allein schon durch die Unterschiedlichkeit der Herkünfte resp. Erfahrungsstände und zwischenzeitlichen Entwicklungsschritte sowohl der angesprochenen TeilnehmerInnen als auch der Pool-Mitglieder, deren Kompetenz und Engagement im übrigen auch künstlerische Ernsthaftigkeit und kommunikative Verbindlichkeit der Veranstaltung sicherstellen.

Der Diskurs zur auf dem Symposium erklingenden Musik als einer, die der Authentizität wegen auf jegliche Vorgaben verzichtet, kreist bezeichnenderweise immer wieder um die Facetten des Begriffs der nicht-idiomatischen Improvisation (nach Bailey): „Die Vorstellung einer nicht-idiomatischen Musik, wie sie Derek Bailey formulierte, meinte nicht das Neu-Erfinden des eigenen Spiels bei jedem Anlass, die permanente tabula rasa, sondern zielte ab auf das vorab Unkategorisierbare des Zusammentreffens mehrerer Musiker, die ihre eigenen, oft inkompatiblen Sprachen sprechen. Mag auch jeder sein persönliches Idiom mitbringen, so ist das kollektive Ergebnis doch keineswegs idiomatisch vorprogrammiert.“ (Peter-Niklas Wilson)

Insofern ist der hohe Anspruchsrahmen des Symposiums abgesteckt; mit einem dank Landesförderung sehr geringen, die Selbstkosten für Verpflegung und Unterbringung deckenden Teilnahmebeitrag kann dagegen die Einstiegsschwelle bislang noch niedrig gehalten werden. Ob damit auch in weiterer Zukunft noch gerechnet werden kann, muss jedoch dahingestellt bleiben. Zu hoffen ist, dass diesem Symposium nicht das gleiche Schicksal zuteil wird wie seinem „urbanen“ Pendant, den FUSSNOTEN – Improvisierte Musik im Kontext. Dem wurde nämlich kürzlich der Landeszuschuss (aus dem Etat für Jazzförderung) auf Empfehlung einer neuen Jury gestrichen – FUSSNOTEN 7) in Gießen fand trotzdem statt und hat ein neues Betätigungsfeld gefunden: die Bemühung um einen neuen Landesförderetat für Improvisierte Musik...

Das Symposium Improvisierte Musik in der Kunststation Kleinsassen 2003 wird dessen ungeachtet am 6. und 7. September stattfinden. Informationen sind unter 06657-919658 (fon) bzw. 8399 (fax) bei Johanna Walther oder unter w.schliemann@claranet.de erhältlich.

Wolfgang Schliemann

KONZERTE

"FRÜHLINGSBEBEN"

Improvisationskonzert von "peter hoch & friends" in Trossingen

Der in Trossingen ansässige Komponist und Improvisationsmusiker Peter Hoch hatte Kolleginnen und Kollegen zu einem "Frühlingsbeben" am 29. März in den Kulturspeicher des Klavierhaus Hermann nach Trossingen eingeladen.

Für die Pianisten Claudia Ulla Binder aus Zürich, Uli Johannes Kieckbusch, Balingen und Gerd Lisken, Bielefeld, stellte das Klavierhaus zwei hervorragende hand made S4 Yamaha Flügel bereit. Peter Hoch brachte zusätzlich noch ein ganzes Arsenal an Klangerzeugern mit und die Blockflötisten Eiko Yamada, Heidelberg und Albrecht Barth, Bernau, hatten alle Instrumente der Blockflötenfamilie zur Verfügung. Die sechs Musiker und ihr Instrumentarium erlaubten ein abwechslungsreiches Programm in vielfältigen Besetzungen-. 4 Pianisten an zwei Flügeln, Duette von Pianisten und Flötisten, Triobesetzungen an zwei Flügeln oder mit Piano, Blockflöte und Percussion, Soli und Tutti.

Die Veranstaltung fand außerdem in einer besonderen Form statt: von 17:00 bis 20:00 Uhr konnten die Besucher nach Belieben kommen und gehen; dazwischen wurde in einer ausgedehnten Pause zu einem Umtrunk und einem Imbiss eingeladen, um mit den Zuhörern ins Gespräch zu kommen. Dieser kommunikative Aspekt, zusammen mit der intensiven Hörbereitschaft und der inspirierenden "Werkstatt"-Atmosphäre, fanden beim Publikum große, positive Resonanz; viele der Besucher blieben drei Stunden lang bis der letzte Ton verklungen war. In einer Zeit, in der die Popmusik den allgemeinen Musikgeschmack beherrscht und als das Kulturgut ins Bewußtsein der Menschen gerückt wird, ist es nicht hoch genug zu schätzen, dass Zuhörer von der Einmaligkeit dieser Musik zu beeindruckt und zu begeistern waren. Dazu trugen allerdings die sechs Musiker bei, die dank ihrer technischen Fertigkeiten und ihrer umfassenden musikalischen Erfahrungen ein Publikum - dem solcherlei Musik noch nie zu Ohren kam - mit der Intensität ihres Spiels in den Bann ziehen und faszinieren können.

Ein Ausschnitt des Konzertes wird als Mitschnitt auf einer CD dokumentiert.

CDs & BÜCHER

IndiviDuo: ein ander hören

Die CD-Produktion einer improvisatorischen Live-Aktion ist die Stunde der Wahrheit: Trägt die Musik auch jenseits der Aufführungs-Atmosphäre und dem bei Improvisation stets mehr oder weniger vorhandenen Performance-Charakter? Hat das reine Klangerlebnis wirklich musikalische Substanz? Rechtfertigt die Musik das mehrmalige Anhören?

Die Geigerin und Bratschistin Rike Kohlhepp und der (kompositorisch ausgebildete) Pianist Thomas Reuter, die seit 5 Jahren gemeinsam improvisierend als *IndiviDuo* auftreten - haben sich dieser Herausforderung gestellt und präsentieren mit ihrer CD *ein ander hören* den Live-Mitschnitt eines Konzertes vom Januar 2002 in Kassel. Dem Ablauf liegen weit gefasste Vereinbarungen zugrunde: eine Folge frei gestalteter Sätze als Suite, die räumliche Trennung der Spieler, die Einbeziehung der Stimme, die Konzentration auf den Verlauf der Klangfarben im einen Stück, auf die verschiedenen Qualitäten des Rhythmus und der Bewegung in einem anderen u.v.m.

Die beiden Akteure sind glänzend aufeinander eingespielt. Von der totalen Verschmelzung bis zur völligen Individualisierung kosten sie die Möglichkeiten der musikalischen Interaktion genüsslich aus. Sie agieren mit überbordender Spiellaune und zugleich mit Lust an präziser farblicher Nuancierung ebenso wie an der Spielbewegung und den daraus resultierenden rhythmischen Gestaltungs- und Variationsmöglichkeiten. Dabei demonstrieren sie einen souveränen Umgang mit dem Tonhöhenmaterial. Insbesondere der Klavierpart verblüfft mit atmosphärisch präzise ausgehörten Vielklängen; bisweilen wie Erinnerungsbilder aufblitzende tonale Elemente fügen sich wie fremdartige Puzzleteile in eine unvorhersehbare und darum umso spannendere Ordnung ein.

Das Besondere aber an dieser vorwiegend ästhetischen und klangschönen Musik ist deren heiter-nachdenklicher Grundcharakter. Schwere, Pathos, selbst Dramatik ist ihr fern, vielmehr sucht und findet sie ihren Mittelpunkt in der Stille, im genauen Hören, im sorgfältigen zeitlichen und klanglichen Dosieren, das eine merkwürdige und doch sehr überzeugende Verbindung mit lustvoller - und trotzdem wohlbemessener - Ausgelassenheit und einem Sinn für gestalterische Verspieltheit und dezenten Humor eingeht.

Alles in allem ein geglücktes musikalisches Ereignis, das auf CD zu konservieren sich wahrlich lohnt und auch nach wiederholtem Anhören immer noch nach mehr verlangt!

Matthias Schwabe

*IndiviDuo: ein ander hören, upalarecords 99015.
Vertrieb: Opal Verlag, Wilhelmshöher Weg 47,
34128 Kassel, www.upala.de*

Felix Klopotek: HOW THEY DO IT Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik

Die Schubladen sind voll, die Texte müssen raus. Es ist diese Art von Musikbuch. Da hat einer sechs Jahre lang, von 1996 bis 2002, protokolliert, räsoniert, rezensiert, theoretisiert, hier und da veröffentlicht, wo man eben in Deutschland veröffentlichen konnte über Free Jazz, Improvisation und «Niemandsmusik», was soviel heißt wie aktuelle Musik, von der keiner so recht weiß, wo sie hingehört, avancierte DJ-Kultur, Elektronik, haltloser Gitarrenlärm. Die Schubladen sind voll, und eigentlich ist es ein bisschen schade um die Texte, die da so verstreut in der Welt sind. Es ist diese Art von Buch, und diese Bücher werden gebraucht. Als Bestandsaufnahme, Gedächtnisprotokoll, Quellensammlung. Es geht nicht immer sehr ordentlich in diesen Büchern zu. Wie könnte es auch, bei so unordentlichen Musiken, bei so unterschiedlichen Textsorten, Medien, Entstehungsanlässen? Man versucht, Text-Stapel zu bilden, Post factum Kapitel zu konstruieren: «Free Jazz» (aber passt da der Trompeten-Minimalist Franz Hautzinger wirklich hinein?). «Post-Serialismus» (aber ist das wirklich die Schublade für Keith Rowe?). «Gitarrenrenaissance» (aber ist Derek Bailey ein Wiedergeborener?) Es wäre kleinlich, da allzu sehr zu kritteln.

Felix Klopotek, Musikbegeisterter aus Köln, Musikschreiber, Mittäter auch als Aktivist des GROB-Labels, hat seine Stapel sortiert. Klopotek ist jung, keine dreißig. Aber er hat viel gehört, viel «Repertoirekenntnis» erworben in einem überaus unübersichtlichen, schlecht dokumentierten Musikkosmos, zu dem Peter Brötzmann zählen und Cecil Taylor, AMM und Eugen Chadbourne, Christian Marclay und Jim O'Rourke, Mouse on Mars und Fennesz. Klopotek ist jung, und seine Texte verbinden auf entweder sehr lässige oder sehr kunstvolle Weise (ich bin mir da noch nicht sicher) Seminaristenprosa und Szenejargon. Mal geht es ganz akribisch mit Fußnoten zu, dann wird wieder frei assoziiert. Gelegentlich wandert Klopotek auf dünnem Eis. So, wenn er über komponierte Neue Musik schreibt, und auf historische Daten und Fakten sollte man ihn nicht unbedingt festnageln. Aber das wäre ja auch eine andere Art von Buch.

Klopotek versammelt die Texte nicht nur, stellt sie nicht nur aus, sondern versieht sie nachträglich mit einer Ebene von Sub-Texten, Marginalien, Fragen. Das ist sympathisch, weil es das Unabgeschlossene des Schreibens über eine so frische Musik erfahrbar macht, die Notwendigkeit, die gerade gebildeten Kategorien und Hierarchien sofort wieder zu hinterfragen, wenn die Musik sie falsifiziert. Und das tut sie andauernd, zum Glück.

Peter Niklas Wilson

*Felix Klopotek HOW THEY DO IT
Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik
Ventil Verlag, Mainz 2002, 222 Seiten*

Aus: Neue Zeitschrift für Musik 3/2003, copyright: Neue Zeitschrift für Musik, Postfach 3640, 55026 Mainz

Christopher Dell: PRINZIP IMPROVISATION

Eine Straßenszene in Kairo aus der Vogelperspektive: kreuz und quer um eine Verkehrsinsel herumstehende Busse und Autos, dazwischen hin- und herwuselnde Menschengruppen. Chaos pur, und irgendwie funktioniert dieses urbane System doch - dank des «Prinzips Improvisation». Das Foto zielt den Schutzumschlag von Christopher Dells gleichnamigem Buch, und man darf es als Metapher lesen: Improvisation nicht allein als künstlerische Strategie, sondern als «Sozialtechnologie», die einen «Flow» auch dort ermöglicht, wo Rationalität an der Komplexität der Situation scheitert.

Die Literatur über musikalische Improvisation ist überschaubar. Derek Balleys Klassiker *Improvisation. Its Nature and Practice in Music* versuchte, das weite Panorama von Improvisation zwischen Barock, Flamenco und «nicht-idiomatischer», sprich: «freier» Improvisation ins Blickfeld zu rücken, Improvisation eher als Normaldenn als Sonderfall musikalischen Handelns darzustellen. Eddie Prévoist war mit *No Sound is Innocent* der Phänomenologie des «MetaMusician» auf der Spur, des Improvisators also als einer Art höherem Musik-Wesen. Und die von Walter Fähndrich herausgegebenen Berichte der Luzerner Improvisationstagungen betonten stets die weit übers Musikalische hinausreichende Relevanz von Improvisation.

Wenn *Prinzip Improvisation* irgendwo anschließt, dann am ehesten hier. Ansonsten steht dieses Buch wie ein Monolith in der Improvisations-Literatur da. Kein Verweis auf vorliegende Publikationen zum Thema, stattdessen Rekurs auf Peter Brook, Pierre Bourdieu, Hannah Arendt, Martin Heidegger oder Aristoteles. Dell entwirft eine Theorie der Improvisation *ex nihilo*, eine Philosophie einer oral tradierten sozialen Handlungsform, die in einem «bodily turn» lange verdrängtes «Körperwissen» neu verfügbar macht. Kernbegriffe einer solchen interdisziplinär angelegten Philosophie von Improvisation als «im Handeln begriffener Intuition» sind «Kairos», der günstige Augenblick, und «Metis», eine Form der praktischen Intelligenz, die eben jenen opportunen Moment geistesgegenwärtig zu ergreifen vermag.

Was diesen Entwurf indes mühsam zu verfolgen macht, ist sein hoher Abstraktionsgrad. Nur selten nennt Dell Beispiele aus sozialer oder künstlerischer Praxis. So bleibt der Text eine Folge von Setzungen, die der Leser mehr oder weniger plausibel finden mag. Nicht minder fragwürdig scheint Dells stete Rede von Improvisation im Singular, seine Hypostatisierung von Improvisation zu einer homogenen, nicht weiter differenzierten Größe - als stünde nicht gerade der Begriff Improvisation für einen ganzen Komplex heterogener Motivationen und Handlungsformen. Doch dies ist wohl der Preis von Dells Absage an den Diskurs mit der vorliegenden Literatur, eine Absage, die bei Dells emphatischer Betonung des kommunikativen Impetus von Improvisation um so widersinniger wirkt. So werden wir auf Christopher Dells angekündigte Abhandlung zur Technologie der

Improvisation warten müssen, um die Plausibilität der Theorie am praktischen Exempel überprüfen zu können.

Peter Niklas Wilson

Christopher Dell: PRINZIP IMPROVISATION, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2002, 268 Seiten

Aus: Neue Zeitschrift für Musik 3/2003, copyright: Neue Zeitschrift für Musik, Postfach 3640, 55026 Mainz

Gertrud Meyer Denkmann: KÖRPER - GESTEN - KLÄNGE

Das kürzeste Kapitel steht am Anfang: dort sagt Gertrud Meyer Denkmann, was dieses Arbeitsbuch nicht sein soll: keine Klavierschule, kein Dogma einer neuen Klaviertechnik, kein vollständiges Technik- oder Improvisationsprogramm.

Auf mehr als 160 Seiten dann, im praktischen Querformat, entwickelt sie, was sie stattdessen meint: sie beschreibt als Ausgangspunkt den Körper (des Spielers), seine Gesten, seine Bewegungs- und Klanggesten. Sie nimmt den Begriff der Geste, den Vilem Flusser beschrieben hat als eine Körperbewegung, bei der es sich um eine Sinnggebung handelt, beim Wort und wandert unter diesem Aspekt durch verschiedenste Klang- und Ausdrucksbereiche der Neuen, aber auch der Alten Musik. Der Spieler soll sich dem Klang mit Atem, Bewegung und Stimme nähern. Hier ist nicht Bewegung nur Mittel zum Klang, sondern Klang ist Bewegung: er bewegt und wird bewegt.

Eine Fülle von Spielmaterialien sind zusammengetragen und unter verschiedensten Aspekten von Gesten geordnet. Dabei ist dies ein wirkliches Arbeitsbuch: mit Erläuterungen, Anregungen, Aufgaben, um ins Spiel zu kommen; und damit alles ganz klar wird, meist auch von der grafischen Seite zusätzlich in Notation oder grafischer Notation dargestellt.

Das Kapitel „Gesten der Körpersprache“ stellt elementares Spiel mit Hand- und Armlustern in den Mittelpunkt: von der Bewegungsgeste, der schlichten Bewegung, zur Klanggeste, zu geformten strukturierten musikalischen Zeitabläufen. „Gesten taktile Kontakte“ im 2. Kapitel meint sowohl das Spielen auf dem Gehäuse, dem Rahmen, dem Deckel als auch Improvisationen mit den Klanggesten als Alternative zu Fingerübungen. Ein ganz neuer Umgang mit „Technik“ tut sich hier auf. Im dritten Kapitel unter dem Begriff „Gesten der Klangerzeugung“ sind alle ungewöhnlichen Klänge des Instrumentes zum Erproben freigegeben: Obertonspiel, Harmonics, Filter usw.

Im Zentrum des Arbeitsbuches steht die Klangwelt der Neuen Musik: Literaturbeispiele zu Cluster- und Akkordtechniken (u.a. Cowell, Ustwolskaja, Brown, Kagel), wobei nur Ausschnitte - und daraus abgeleitet, Aufführungsvorschläge - vorgestellt werden, an denen dann die Wirkung der bisher improvisatorisch erarbeiteten Cluster

auch in kompositorischem Zusammenhang erfahren werden.

Improvisationsvorschläge, die abgeleitet wurden aus Kompositionen, sind in einem weiteren Kapitel einerseits Heranführung an Werke von Beethoven (!), Debussy, Cowell, Kurtág, Klaus Huber, Boulez, Stockhausen, B.Heller, Nikolaus A. Huber, Zender, Messiaen, Schnebel, andererseits eigenständiges Klangerforschen und Improvisieren. An den Variationen für Klavier op.27 von Anton Webern wird das Prinzip, Werke in einzelnen Schritten durch Klangerforschung in Improvisation zu erarbeiten, an einem „Klassiker“ demonstriert.

Die weiteren Kapitel sind eine anregende und faszinierende Sammlung von Materialien für Stücke, Improvisationen, Performances, musiktheatrale Aktionen, an denen deutlich wird, dass Gertrud Meyer Denkmann eine der erfahrensten Kennerinnen der Entwicklung der Neuen Musik der letzten Jahrzehnte ist.

Das Kapitel „Gesten der Klangrede“ beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Texten und Musik, vor allem den Spielanweisungen von Schumann und Satie, aber auch Kompositionen von Hesperos und dem gemeinsamen „Dialogisieren“ an einem oder zwei Klavieren. Instrumentales Theater von Schnebel und Kagel, aber auch selbst inszenierte darstellerische Aktionen stehen im Mittelpunkt des Kapitels „Klanggesten als Visible Music“. Und keineswegs Geschichte, (wie bei Aufführungen während der letzten Ringtagung deutlich wurde), sind die unter dem Titel „Gesten der Verweigerung“ zusammengefassten Fluxus-Texte und Kompositionen .

Dieses Arbeitsbuch bietet eine Fülle von Anregungen für diejenigen Klavierspieler und -Pädagogen, die abseits der Pfade des Üblichen Literatur und Spielmaterial suchen. Improvisation ist hier einerseits die Erforschung und Erfahrung mit Klang- und Spielmaterial, andererseits eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmittel, das Spieler und Schüler zum Arbeiten und Bearbeiten dieses gewiss nicht so populären Musikbereiches anregt.

Reinhard Gagel

Gertrud Meyer-Denkman: Körper - Gesten - Klänge. Vorschläge zur Improvisation, Interpretation und Komposition neuer Musik am Klavier, Saarbrücken 1998

Wilfried Gruhn: DER MUSIKVERSTAND

Wilfried Gruhn, Professor für Musikpädagogik an der Musikhochschule Freiburg, beschäftigt sich in diesem Buch mit einer Frage, die sicher alle diejenigen interessiert, die mit Musikunterricht in der einen oder anderen Form zu tun haben: Wie „funktioniert“ Musiklernen? Oder, präziser ausgedrückt: Welche neuropsychologischen und -physiologischen Prozesse laufen eigentlich ab, wenn wir Musik hören und lernen?

Die Lernforschung ist ein brandaktuelles Thema der Hirnforschung, und erst durch neue, in den letzten Jahren entwickelte Test- und Untersuchungsverfahren ist es

heute möglich, neurologische Verarbeitungsprozesse des Cortex (der Großhirnrinde, in der alle Wahrnehmungsverarbeitungsprozesse ablaufen) genauer zu beschreiben und zu verstehen. Wer sich auf diesem Gebiet speziell mit musikalischen Fragen beschäftigt, hat mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Frage beispielsweise, was Musikhören von „normaler“ akustischer Reizverarbeitung unterscheidet, kann nur dann befriedigend beantwortet werden, wenn zumindest ansatzweise eingegrenzt wird, was unter Musik zu verstehen sei. Und wenn es um solche Begrifflichkeiten wie „Musik verstehen“ geht, wird die Sache erst recht kompliziert.

Hier gibt es keine einfachen Lösungen. Gruhns Weg, seine Leserschaft an dieses Themengebiet heranzuführen, ist ebenso einfach wie überzeugend: Detailgenau zeichnet er den Weg seiner Forschungen nach. Ein gewisses Basiswissen über neurophysiologische Vorgänge ist dabei unerlässlich; dieses wird aber allgemein verständlich und didaktisch gut aufbereitet dargeboten. Wer die Mühe auf sich nimmt, die naturwissenschaftlichen und verfahrenstechnischen Details „über sich ergehen zu lassen“, wird durch wirklich interessante Einblicke in diese Forschungsarbeit belohnt.

Die Ergebnisse, die Gruhn zusammenfasst, scheinen auf den ersten Blick (besonders für diejenigen, die viel mit Improvisation arbeiten!) wenig spektakulär: Das *Selbstentdecken* ist für Schülerinnen und Schüler besonders wertvoll; es ist in jedem Fall sinnvoll, zunächst musikalische Erfahrungen zu machen und diese erst danach systematisch zu strukturieren – was nützt es, die Töne der Subdominantparallele hersagen zu können, wenn man keine Ahnung hat, wie das klingt?

Gruhns Forschungen bestätigen also, was die moderne Musikpädagogik längst fordert: Nicht Anhäufen von Wissen macht wirkliche musikalische Bildung aus, sondern der direkte, in der Praxis möglichst freie Umgang mit Musik: Es geht darum, ein produktives Verhältnis zu seiner eigenen musikalischen Erfahrungswelt zu gewinnen. Dass Improvisation dabei eine bedeutende Rolle spielen kann und sollte, liegt auf der Hand, Gruhn betont dies ausdrücklich.

Auf weitere Ergebnisse der auf die Musik bezogenen Lernforschung darf man gespannt sein; es bleibt zu hoffen, dass sich langfristige Auswirkungen auf die allgemeine Praxis des Musikunterrichts ergeben.

Albert Kaul

Wilfried Gruhn: Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens, Georg Olms Verlag 1998

„ICH KLINGE, ALSO BIN ICH!“

Alles wird Musik. Eine spielerische Entdeckungsreise für Kinder von Beate Quaas.

Dieses Buch ist eine Art Anleitung für Erzieherinnen oder auch Eltern, wie Musik auf vielfältigste Weise in

das Leben von Kindern bzw. in den Kindergarten-Alltag einbezogen werden kann: Musik als selbstverständliche menschliche Aktivität, die sich auf einige Rituale und Spielregeln stützt, aber keiner präzisen Fixierung bedarf. Der Buchtitel ist Programm: Alles wird Musik.

Es beginnt mit Hören (1. Kapitel): Das Ohr wird ertastet, Klänge werden entdeckt, versteckt, gefunden, die Kinder spüren akustische Schwingungen (mit einem Luftballon in der Hand), nehmen Alltagsgeräusche bewusst wahr, sprechen darüber, beziehen sie in Verse ein, imitieren sie, bewegen sich dazu, reagieren auf musikalische Gestaltung: laut - leise oder langsam-schnell, erraten dargestellte Tiere, imitieren einander. All dies geschieht in kleinen Spielen, kurzen Versen oder Geschichten und zu teils ganz beiläufigen Anlässen.

Die Stimme wird entdeckt (2. Kapitel): Situationen, die das Singen der Kinder fördern, Atem- und Stimmbildungsübungen für Kinder - überzeugend und praxiserprobt! -, Spiele zur stimmlichen Körpererfahrung, Spiele mit stimmlichen Lauten, Worten, Sprachmelodie. Dann Lieder, eher kurze musikalische Formeln, aus dem Alltag mit Kindern entwickelt und für den alltäglichen Gebrauch geeignet: das Vorfreude-Lied, das Zähneputzen-Lied, das Lied zum Aufräumen, das Spazierengehen-Lied ...

Schließlich kommen die Instrumente an die Reihe (3. Kapitel): zuerst die Körperinstrumente, dann die wunderbare Musik aus der Hosentasche (Zitat: „*Ich klinge, also bin ich*“), u.a. mit dem Vorschlag, eigene Handy-Melodien und SMS-Muster für selbst gebastelte Papp-Handys zu erfinden sowie der Anleitung für ein Hosentaschenkonzert. Und noch ein Thema, das den Praxisbezug unterstreicht: bewährte Rituale für das Verteilen und auch Einsammeln von Instrumenten. Aber natürlich wird auch musiziert - mit gemischten Instrumenten, mit Trommeln, auf Blasinstrumenten. Als Anregung dienen improvisatorische Grundformen von Lilli Friedemann (deren Mitarbeiterin die Autorin früher einmal mehrere lang Jahre war).

Den Abschluss bildet ein kurzes Kapitel über den Einsatz von CDs.

Dies ist kein Buch über Improvisation im engeren Sinne. Improvisatorische Ideen erscheinen ganz nebenbei und ohne großes Aufsehen als ein wichtiger Bestandteil des eigentlichen Themas: Musik zu einer Selbstverständlichkeit im Leben von Kindern zu machen, Geburtshilfe zu leisten für ihre Beziehung zu allem Klingenden, sowohl hörend als auch selbst musizierend. Dass die Autorin bei ihren Vorschlägen auf eigene praktische Erfahrung zurückgreift - mit ihren eigenen Kindern, mit ihrer Arbeit im Kindergarten und ihrer Tätigkeit in der sozialpädagogischen Ausbildung - ist das ganze Buch hindurch spürbar und unterstreicht den Wert ihrer Aussagen. Eine echte Bereicherung für die frühkindliche musikpädagogische Literatur!

Matthias Schwabe

Beate Quaas: ALLES WIRD MUSIK. Eine spielerische Entdeckungsreise für Kinder, Christophorus-Verlag, Freiburg i. Br. 2003, 60 Seiten

RING-INTERNES

Seit letzten Sommer sind dem Ring dreizehn **neue Mitglieder** beigetreten:

Anne Fricker ist Klavier-, Rhythmik- und Improvisationslehrerin und wohnt in Adelberg (Raum Stuttgart)

Masayuki Nakaji hat in Salzburg bei W. Roscher Poly-ästhetische Erziehung studiert und bildet in Tokyo Musiklehrer aus.

Sabine Wreski lebt als Musikpädagogin in Berlin und gibt u.a. Improvisationskurse für Kinder.

Anne-Oda Würzebesser aus Dresden ist Diplom-Musikpädagogin und Pianistin und unterrichtet auch Musikalische Improvisation.

Gabriele Detering ist Musiktherapeutin und lebt in Velbert. Sie war Teilnehmerin der Herbsttagung 2002.

Anke Ames lebt als Musikerin in Dortmund, spielt Akkordeon und Violine und arbeitet im Grenzbereich zwischen Improvisation und Komposition. Sie war Teilnehmerin der Frühjahrstagung 2003.

Christine Appelt lebt in Bamberg und war Teilnehmerin bei W. Metzlers Arnoldshainer Improvisationswerkstatt

Wolfgang Schliemann ist Schlagzeuger und Musikpädagoge und schon seit vielen Jahren improvisatorisch tätig. Er spielt und verschiedenen Besetzungen und ist Mitinitiator zahlreicher Improvisationsveranstaltungen, insbesondere in und um Wiesbaden. (siehe auch unter "DOKUMENTATION" in diesem Heft)

Eva Maschke studiert Schulmusik in Hamburg und ist Mitbegründerin des Improvisations-Ensembles „Die Rote Finger“.

Theresa Hackel ist Musikstudentin in Berlin und ebenfalls Mitbegründerin des Improvisations-Ensembles „Die Rote Finger“.

Jeannine Jura studiert Klarinette und Elementare Musikpädagogik und hat ebenfalls das Ensemble „Die Rote Finger“ mitbegründet.

Jonathan Jura studiert in Berlin Korrepetition und komplettiert das Quartett „Die Rote Finger“.

Raffael Sommer ist Rhythmiklehrer und Schlagzeuger und lebt in Ludwigsburg (Raum Stuttgart)

Herzlich willkommen im Ring!

Ausgetreten sind Christine von Renesse (Berlin), Edeltraud Schwarz (Stuttgart-Leonberg), Philipp Richter (Lübeck), Silvia Hansen (Berlin) und Gerhard Bartning (Ahrensburg)

Der aktuelle **Mitgliederstand** des Rings ist **165**.

www.impro-ring.de:

Seit April dieses Jahres ist die komplette **Homepage des Rings** im Internet. Sie enthält u.a. eine Selbstdarstellung des Vereins mit Anmeldeformular (beides deutsch und englisch), das Ring-Jahresprogramm, den Kurskalender, Informationen über das Ringgespräch (u.a. Inhaltsverzeichnisse und je 1 - 2 Probeartikel von sämtlichen Heften, dazu ein Bestellformular), eine sogenannte „virtuelle Bibliothek“ (mit ca. 50 kurz kommentierten Literaturhinweisen zum Thema Improvisation, aufgeteilt auf 5 Themen-Regale) und eine Seite mit Aktuellem. Vielen Dank an Gundhild Fischer, die diese Seiten sehr überzeugend gestaltet hat!

Ausblick auf das kommende Jahr. Die **Frühjahrstagung 2004** wird sich dem Thema „Hören und Improvisieren“ widmen. Es soll darum gehen, Aufnahmen von improvisierter und komponierter Musik gemeinsam anzuhören und diese als Anlass zum gemeinsamen Improvisieren zu nutzen. Der genaue Termin steht noch nicht fest, wird aber an einem Mai-Wochenende sein, Veranstaltungsort ist voraussichtlich wieder Schlüchtern (Hessen)

Längerfristig gesehen sind wir auf der Suche nach einem neuen **Tagungsort** als Alternative zu Schlüchtern. Anforderungen: möglichst zentral in der Mitte Deutschlands (Umkreis Kassel wäre perfekt), über ICE-Bahnhof erreichbar, ruhige Lage, großer Gruppenraum, möglichst mit Flügel, 2-3 Kleingruppenräume wünschenswert, angenehme Raumatmosphäre, gute Küche und trotzdem bezahlbar ... schwer zu finden also! Sachdienliche Hinweise nimmt die Redaktion (siehe Impressum S. 2) entgegen.

Zahlungserinnerung

Wer seinen Beitrag 2003 noch nicht entrichtet hat, möge dies bitte möglichst bald nachholen.

Die aktuellen Beitragssätze lauten:

Vollzahler 25 - 40 € (Selbsteinstufung!)

Studenten, Rentner

Arbeitslose 5 €

Ehepaare,

Familien 45 - 70 € (Selbsteinstufung!)

Zahlungen bitte auf das Konto:

Ring für Gruppenimprovisation

Konto-Nr. 47 49 51 - 105

Postbank Berlin, BLZ 100 100 10

RING-INFORMATIONEN

Die Veranstaltungen des Rings für Gruppenimprovisation im Herbst 2003:

23.-24. August, Bremen:

Improvisation in der Gruppe - Musik spielend erfinden für musikalisch und musikpädagogisch Interessierte, mit oder ohne Improvisationserfahrung (Leitung: Matthias Schwabe)

12.-14. September, 24.-26. Oktober, 5.-7. Dezember in Berlin:

Musikalische Gruppenimprovisation - Intensivkurs für Fortgeschrittene für musikalisch und musikpädagogisch Interessierte mit Improvisationserfahrung (Leitung: Herwig von Kieseritzky und Matthias Schwabe)

11.-12. Oktober, Köln:

5. IMPROVISIAKUM - ein offener Prozess für improvisierende MusikerInnen (Organisation und Moderation: Reinhard Gagel)

21.-23. November, Schlüchtern (Hessen)

14. Herbsttagung des Rings für Gruppenimprovisation mit **Peter K Frey (Zürich)** als Gestreferent zum Thema „Freie Improvisation - Das Erfinden einer noch nie gehörten Musik als ‚anarchischer‘ Prozess“

Nähere Angaben sind dem **Jahresprogramm** des Rings bzw. den kürzlich verschickten Flyern zu entnehmen.

Weitere Kursangebote sind im **Kurskalender Improvisation 2003** abgedruckt.

Beides ist gegen ein Rückporto von je 0,55 € bei der Redaktionsadresse (siehe Impressum S.2) zu erhalten oder im Internet unter www.impro-ring.de nachzulesen.

Regionale Kontaktpersonen des Rings:

Berlin: Matthias Schwabe, Tel. 030-8472 1050
Fax: 030-814 15 03, email: mjwschwabe@aol.com,

Frankfurt: Gabriele Stenger-Stein
Tel. 069-465 142, Fax: 069-3535 8673

Hamburg: Ute Schleicher, Tel./Fax: 04101-851 552

Heidelberg: Eiko Yamada, Tel. 06221-484 973
Fax: 06221-474 915, email: eiko.yamada@t-online.de,

Kassel: Barbara Gabler, Tel. 0561-897 352 (Verlag)
Fax: 0561-897 352, email: gabler@furore-verlag.de,

Köln: Reinhard Gagel, Tel./Fax: 0221-590 77 35
email: martens-gagel@t-online.de

Folgende **alte Ausgaben des Ringgesprächs** sind zum Stückpreis von 3 € zuzüglich Versandkosten käuflich zu erwerben: (bei Abnahme des Gesamtpakets gilt ein vergünstigter Preis):

- ringgespräch LV, juni 1992:
„Zum Gedenken an Lilli Friedemann“
- ringgespräch LVI, dezember 1992:
„Zum Gedenken an Lilli Friedemann (2)“
- ringgespräch LVII, juni 1993
„Improvisation im Instrumentalunterricht“
- ringgespräch LVIII, januar 1994
„Improvisation im Konzert“
- ringgespräch LIX, august 1994
„Musik und Bewegung“
- ringgespräch LX, februar 1995
„Improvisation in der Schule“
- ringgespräch LXI, november 1995
„Improvisation - Haltung oder Handwerk?“
- ringgespräch LXII, juni 1996
„Improvisation in Literatur, Tanz, Theater
Bildender Kunst und Architektur“
- ringgespräch LXIII, april 1997
„Improvisation und ihre Wirkung“
- ringgespräch LXIV, märz 1998
„Die Stimme in der Improvisation“
- ringgespräch LXV, märz 1999
„Dimensionen der Improvisation“
- ringgespräch LXVI, märz 2000
„Improvisation und Spiel“
- ringgespräch LXVII, juni 2001
„Qualität in der Improvisation“
- ringgespräch LXVIII, juni 2002
„Improvisieren nach Konzepten“

Bestellungen bitte an die Redaktionsadresse (siehe Impressum S. 2), Bezahlung nach Erhalt der Sendung, Rechnung liegt bei.

Zum **Abonnieren** des Ringgesprächs genügt eine formlose schriftliche Nachricht

München: Dazze Kammerl, Tel. 08151-95 33 44
Fax: 95 33 45, email: DazzeKammerl@hotmail.com

Österreich: Karen Schlimp, Tel. 0699-1134 6601

IMPRO-NACHRICHTEN

Der **Grimme-Preis** ging in diesem Jahr - kaum zu glauben - **an eine Improvisation**, und zwar - noch unglaublicher - an eine Fernseh-Improvisation: „Blind Date 2 - Taxi nach Schweinau“ war am 8. Juni 2002 von der ARD ausgestrahlt worden. Die beiden Komiker Anke Engelke und Olli Dittrich hatten sich jeder zuvor eine Rolle ausgesucht - sie als Taxifahrerin, er als Fahrgast - und trafen so aufeinander. Allerdings handelte es sich nicht um eine live-Improvisation, vielmehr wurde das Stück aufgezeichnet und geschnitten. Trotz allem - eine der begehrtesten deutschen Film-Trophäen für eine Improvisation - das ist neu.

Das **4. Symposium Improvisierte Musik in Kleinsassen** (Rhön) findet am 6.-7. September statt (siehe auch Bericht auf S. 57). Information und Anmeldung bei Johanna Walther, Thiergarten, 36145 Hofbieber, Tel. 06657 - 919 658, Fax: 06657 - 8399

Vom 10. bis 16. August findet in Centre de Sornetan ein Improvisationskurs „**improvisation d' ensemble**“ mit **Hansjürgen Wäldele** und **Nicolas Rihs** statt: „Vom Abschätzen des Potentials einer Geste bis zur Gestaltung von Kammermusik“. Und zwar „pour tous musiciens curieux, amateurs ou professionnels“. Näheres unter www.list-woodwind.net/GS.html, email: centre_sornetan@bluewin.ch, Tel. 032 / 484 95 35 (vermutlich Ländervorwahl der Schweiz)

Die Autonomie des Spielers in der freien Improvisation: Selbstverwirklichung - oder Selbstaufgabe im Kollektiv? Lautet der Titel des Workshops Freie Improvisation mit Urs Leimgruber (Paris), der am 3.-5. Oktober 2003 in Heidelberg stattfindet. Näheres ist zu erfahren bei: Eiko Yamada, Tel. 06221-48 49 73, Fax: 47 49 15, email: eiko.yamada@t-online.de

Ein ganz auf InstrumentallehrerInnen abgestimmtes Kursangebot veranstaltet die Landesmusikakademie Berlin am 7.-8. November: **Elementares Improvisieren im Anfangsunterricht**. Eigene Spielerfahrung, konkrete Unterrichtsideen und methodisch-didaktische Hinweise werden Inhalt dieses Workshops sein, der von Matthias Schwabe geleitet wird. Anmeldung bis 24.10. an: Landesmusikakademie Berlin, An der Wuhlheide 197, 12459 Berlin, Tel. 030 - 53072-203 (Fax: -222) email: welcome@landesmusikakademie-berlin.de www.landemusikakademie-berlin.de

Internetadressen zum Thema Improvisation:

hjem.get2net.dk/intuitive (Denmark's Intuitive Music Conference, Carl Bergström-Nielsen, „Quotation of the Month“ und mehr)

www.aimev.de (Arbeitskreis Improvisierte Musik, Köln)

www.klangundkoerper.de oder www.humantouch.de (Klang&Körper / HumanTouch, Klein Jasedow: Improvisations-Workshops und Konzerte des Now!-Ensembles)

www.improinstitut.de (Deutsches Institut für Improvisation)

www.impro-ring.de (Ring für Gruppenimprovisation)