

Hartmut Kapteina

Dimensionen der Gruppenimprovisation

Der Titel unterstellt die Vorstellung, es gebe hier einen Raum, der nach verschiedenen Richtungen hin durchmessen werden kann. Zugleich gebe es Wege zurückzulegen und Bewegungen zu vollführen.

In der Tat ist die Gruppenimprovisation so vielschichtig (wiederum eine Raumvorstellung), daß diejenigen, die sie praktizieren, zu ständigen Orientierungsbemühungen und Positionsbestimmungen veranlaßt sind. Im Rückblick auf 20 Jahre Improvisationspraxis habe ich eine Art Landkarte vor Augen, auf der ich verschiedene Gebiete durchschritten habe; und gleichzeitig verwerfe ich dieses Bild, denn es handelt sich keinesfalls um "Gebiete", die jedes für sich durchwandert werden können; jeder Weg führt gleichsam durch alle Gebiete zugleich, wenn auch in unterschiedlicher Bewußtheit. Als Dimensionen der Gruppenimprovisation werden dargestellt

die ästhetische,
die pädagogische,
die politische,
die sozialpsychologische,
die tiefenpsychologische und
die spirituelle.

Mit jeder dieser Dimensionen verbinden sich für mich Lebens- und Arbeitsphasen mit unterschiedlicher Akzentuierung. Sie stehen für Rollen, die jeweils vorrangig eingenommen werden (Musiker, Zuhörer, Lehrer, Forscher, Sozialpädagoge, Leiter von Selbsterfahrungsseminaren, Therapeut) sowie für unterschiedliche Bemühungen um den Menschen.

Sie kennzeichnen auch die gesellschaftliche Entwicklung von den fruchtbaren Aufbrüchen der Sechziger Jahre, denen die Gruppenimprovisation ihre Existenz verdankt, über den "langen Marsch durch die Institutionen", die "Reformpolitik" der frühen Siebziger, die allmählich um sich greifende Resignation und den mit ihr verbundenen "Therapie-Boom", der neuen Innerlichkeit, bis hin zum gegenwärtig erlebten Zustand wirtschaftlichen Wohlstands einerseits, Massenarbeitslosigkeit und Verelendung andererseits, das Schreckgespenst der drohenden atomaren und ökologischen Katastrophe vor Augen.

1. Was ist Gruppenimprovisation?

Improvisieren bedeutet, Musik gleichzeitig zu erfinden und zu spielen. Es wird “das geistige, ideelle Moment musikalischen Schaffens mit dem materiellen Moment der körperlichen Realisierung zur untrennbaren Einheit.” (FERAND, 1938, 426).

Eine Übersicht über die verschiedenen Formen der Improvisation finden wir bei FERAND (10); partielle Improvisationen sind Verzierungen oder improvisierte Passagen (Kadenzen z.B.) innerhalb komponierter Stücke; relative Improvisationen beziehen sich auf Überkommenes (z.B. Volksliedvariationen), gebundene Improvisationen vollziehen vorgegebene Formabläufe nach (z.B. Fuge, Passacaglia, Sonatensatz etc.). Bei der Gruppenimprovisation steht im Allgemeinen das “formlose” Improvisieren im Vordergrund, “das eigentliche Phantasieren, in dem der Spieler seinen musikalischen Eingebungen ohne Einschränkungen folgt.” (10).

Bei der Gruppenimprovisation improvisieren mehrere Menschen gleichzeitig; sie bilden im Sinne sozialpsychologischer Bestimmungen eine “Gruppe”, indem sie “in geregelter Form interagieren (...), sich selbst als ‚Mitglieder‘ betrachten, eine “,Aktivität‘ oder Sache, Aufgabe (...) gemeinsam haben“, “regelmäßige Interaktionen“ miteinander vollziehen, aus denen sich “wechselseitige Gefühlsbeziehungen (...) ergeben.” (MÜLLER, 1984, 465).

Ob es sich um sehr große Gruppen mit geringem Zusammengehörigkeitsgefühl handelt, wie etwa bei den nahezu 300 Teilnehmern der Improvisationen während der “Tage freier Musik” mit Friedrich Gulda (vgl. VETTER, 1976, 4) oder um die feste ambulante Therapiegruppe der Drogenberatungsstelle (vgl. BUTZKO, 1982), unabhängig von der mehr oder weniger ausgeprägten Gruppenkonsistenz ist die alle Beteiligten verbindende Bereitschaft, aus dem Hier und Jetzt heraus frei zu musizieren.

Als Grundsatz für das Musikverständnis in der Gruppenimprovisation können die folgenden “6 Axiome der Unbestimmtheit in der Musik” gelten, die Barney CHILDS aufgrund der Beschäftigung mit der Musik John CAGE’S aufgestellt hat:

1. „Jeder vorhandene oder nicht vorhandene Ton ist so gültig - und ‚gut‘ - wie jeder andere Ton.
 2. Jeder Ton ist ein eigenständiges Ereignis. Er ist mit keinem anderen Ton durch irgendeine Hierarchie verbunden. Er braucht keine Beziehung zu dem zu haben, was ihm vorausgegangen ist oder was ihm folgen wird. Er ist für sich selbst wichtig, nicht für das, was er zu einer musikalischen Linie oder einem musikalischen Verlauf beiträgt.
 3. Jeder Verbund von Tönen ist genauso gültig wie jeder andere.
 4. Jedes Mittel zur Erzeugung eines Verbundes von Tönen ist genauso gültig wie jedes andere Mittel.
 5. Jedes Musikwerk ist genauso ‚gut‘ wie jedes andere, jeder Komponist so ‚gut‘ wie jeder andere.
 6. Traditionelle Wertvorstellungen, Expertentum und Autorität sind bedeutungslos.”
- (zit. n. CHARLES, 1984, 40).

Bei Anwendung auf die Gruppenimprovisation wäre nur der 5. Satz zu modifizieren: „Jede Improvisation ist genauso ‚gut‘ wie jede andere, jeder Improvisator ist so ‚gut‘ wie jeder andere.“ Durch das Außerkraftsetzen jeglicher Normierung ermöglicht die Gruppenimprovisation „ein Musizieren, das nicht in Stücke teilbar, nicht zeitlich versetzbar, nicht wiederholbar ist. Anders gesagt: es wird nicht gefragt nach einer Musik als Lernstoff, Arbeit, Fertigware für Wettbewerb und Business, sondern nach Musik als einem Geschehen von jeweils einmaliger und unwiederbringlicher Aussage, in das wir aktiv einbezogen sind und auf dessen Zeitpunkt, Charakter, Beginn und Ende bestimmte Situationen mehr Einfluß haben als unser Plan und Wille.“ (FRIEDEMANN, 1974, 17).

Je nach Zusammenhang kann im Einvernehmen aller Gruppenmitglieder der Freiraum für die Improvisation begrenzt werden. So kann man vereinbaren,

- nur bestimmte Instrumente zu benutzen,
- nur bestimmte Töne, Lautstärken, Spielarten zu verwenden,
- eine bestimmte Zeitdauer für die Improvisation,
- bestimmte Themen (musikalische: rhythmische oder melodische Motive, formale Verläufe, Lieder oder Melodien usw. oder außermusikalische: Gegenstände und Sachen, Begebenheiten, Gefühle, Bewegungen, Bilder usw.) oder
- bestimmte Verhaltensweisen (immer das Gegenteil machen, Führen und Folgen usw.) oder ähnliches.

Aufgrund von Vorerfahrungen kann eine Gruppe allgemeine Vereinbarungen treffen, die sich hilfreich für den musikalischen Umgang miteinander erwiesen haben wie z.B.

„Ich muß nicht spielen — ich kann zuhören. Ich spiele nur, wenn ich etwas mitteilen will. Ich möchte mich klar und deutlich mitteilen. Ich übernehme die Verantwortung für mein Spielen und trage die Konsequenzen mit. Ich suche meinen Platz in der Gruppe, ohne die anderen aus den Augen zu verlieren. Mein Spielen hängt von meinem Wachsein ab.“ Oder eine andere Festlegung: „Während des Spielens wird nicht gesprochen; während des Sprechens wird nicht gespielt.“ (MARKMANN und MARKMANN, 1984, 17 f.).

Der Ablauf eines Improvisationstreffens umfaßt im allgemeinen eine „Experimentierphase“, während derer die Gruppenmitglieder Kontakt zu den Instrumenten aufnehmen, sich das Instrumentarium zusammenstellen, mit dem sie jeweils arbeiten wollen; vor der eigentlichen Improvisation gibt es eine „Besinnungsphase“, während derer eventuell die Spieler einander begrüßen, sich über Wünsche und Erwartungen verständigen und Vereinbarungen zur folgenden Improvisation treffen. An die anschließende „Musizierphase“ schließt sich die „Reflexionsphase“ an, während derer sich die Spieler über das musikalische Erleben austauschen.

2. Die ästhetische Dimension der Gruppenimprovisation

Die Idee der Gruppenimprovisation kam Ende der Sechziger Jahre auf. Lilli Friedemann erwähnt in ihrem 1969 erschienenen Heft "Kollektivimprovisation als Studium und Gestaltung neuer Musik" "gänzlich freie Improvisationen ohne jede Verabredung mit ihrer unwiederholbaren Frische und teilweise ‚Genialität‘" (30). Sie ging damals noch davon aus, daß eine Gruppe lange und asketisch gearbeitet haben muß, um zu solchen freien Improvisationen fähig zu sein.

Ich selbst - damals Kompositionsstudent und Musiklehrer an einer Fachschule für Sozialpädagogik - unzufrieden mit der Perspektive, meine schöpferischen Fähigkeiten dem kapitalistischen Verwertungsprozeß zur Verfügung zu stellen, suchte nach Möglichkeiten, Komposition der Aura des Elitären zu entreißen und zu vergesellschaften. Ich experimentierte mit meinen Schülern, und wir fanden über graphisch fixierte Kollektivkompositionen allmählich zu freien Improvisationen, zunächst noch an Themen gebunden und schließlich ganz frei.

Voraussetzung für die Entwicklung der Gruppenimprovisation war Ende der Sechziger Jahre

- die Beschäftigung mit Zwölftonmusik, die das Ohr veranlaßt, musikalische Artikulationen konsequent jenseits der Tonalität aufzufassen. Das Verbot des Musizierens in Dur- und Molldreiklängen und tonalen Beziehungen (vgl. EIMERT, 1952, 34 und KRENEK, 1952, 9) eröffnet der musikalischen Phantasie den Zugriff auf die gesamte Klangwelt;
- die Beschäftigung mit der seriellen und elektronischen Musik der Fünfziger und Sechziger Jahre erweiterte diesen Horizont auf alle Elemente der Musik: Rhythmus bleibt nicht länger auf Takt und Metrum bezogen, auch Lautstärke und schließlich die Klangfarbe werden aus ihrer Bindung an den tonalen Ablauf gelöst und separat nach "Reihen" komponiert.
- Die musikalische Phantasie löste sich so allmählich immer mehr von den tonalen Hörgewohnheiten; sie blieb aber andererseits eingebunden in strengste Kompositionsverfahren, die in ihrer Komplexität die Grenzen menschlicher Virtuosität erreichten, so daß schließlich in der elektronischen Musik Maschinen als Realisatoren der Musik Einsatz fanden.

Der entscheidende Impuls aber ging von John CAGE aus. Sein "anarchistisches Komponieren" (METZGER, 1978, 151) erlaubte es der vom tonalen Denken befreiten musikalischen Phantasie, die komplizierten, technokratischen Ordnungsprinzipien der seriellen Komposition abzulegen und neue, humanere Wege zu gehen. John CAGE läßt die Musiker "in seinem Werk tun und lassen was sie wollen, schenkt ihnen die Würde von autonomen musikalischen Subjekten." (11) Die Töne sollen aus ihren Zentren kommen; der Komponist aber verzichtet vollständig auf seine Funktion, festzulegen, "wie Musik sein sollte" und "wie sie ausdrucksvoller geraten könnte"; (CAGE, 1978, 60) es ist so offenkundig, "daß jeder - sei's der Dirigent, sei's der Komponist - auf Kontrolle verzichtet." Statt dessen haben die Musiker die "Möglichkeit, ein Individuum eigenen Rechts zu sein und aus ihrem eigenen Zentrum heraus zu handeln." (59)

Diese revolutionäre Musikauffassung, in der die Vision von “einer emanzipierten Gesellschaft” aufscheint, in der “einmal jeder sein Werk ohne Zwang vollbringen dürfen,” (METZGER, 1978,11) eröffnete die Perspektive auf eine Musikpraxis, bei der die traditionelle Arbeitsteilung und die ihr innewohnende Entfremdung überwunden wird: alle sind Spieler, Komponisten und Zuhörer in einer Person, und die sich den Verwertungsinteressen des Musikmarktes vollständig verweigert (vgl. KÖNIG, 1977, 171 f.).

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

“Ich muß”, so formulierte John CAGE, “einen Weg finden, die Menschen freizusetzen, ohne daß sie dumm werden.” (1959, 102). So versperrt dieser Weg im Bereich des Musikmarktes letztlich bleiben mußte, um so eher öffnete er sich dort, wo keine direkt auf die musikalische Verwertung bezogenen ökonomischen Zwänge im Spiel waren, bei der Arbeit mit den sogenannten “musikalischen Laien” in der Sozialpädagogik und in therapeutischen Einrichtungen.

Ich erinnere mich noch gut an einen Volkshochschulabend 1969 oder 1970 mit Gertrud Meyer-Denkman, an dem wir zu unserer größten Verblüffung aufgefordert wurden, mit unseren Stühlen zu musizieren; an diesem Abend erhielt ich den entscheidenden Anstoß dazu, meine ganzen bisherigen musikalischen Anstrengungen auf die Entwicklung der musikalischen Gruppenimprovisation auszurichten: wir standen zaghaft auf und wandten uns unseren Stühlen zu, betasteten sie vorsichtig; unmerklich geschah eine Veränderung mit mir: ich wurde Komponist und Musiker - mit dem Stuhl: er wurde Instrument - und mit der Beziehung zwischen dem Stuhl und mir. Es versank alles um mich herum; ich war gefangen vom Zauber einer rätselhaften Interaktion: zuerst war da eine stetig anwachsende Neugierde auf die klanglichen Möglichkeiten des Stuhls; von dem Zeitpunkt an, da die Freude an immer wieder neuen klanglichen Entdeckungen zu verebben begann, stellte sich die Lust am Wiederholen, Kontrastieren, Rhythmisieren, Crescendieren ein, am Formulieren von Motiven, am Variieren. Dann hielt ich inne und horchte in mich hinein. Die Klänge wirkten in mir nach, verklangen allmählich; es entstanden neue Klänge in meiner Vorstellung, die ich dann am Stuhl realisierte. Dann öffnete sich allmählich meine Wahrnehmung zu dem hin, was die anderen machten. Ich nahm die Vielfalt der unterschiedlichen Klanggestalten auf, spürte den Botschaften nach, die sie enthielten, und wußte von diesem Moment an, daß nicht mehr erforderlich ist, um mit Menschen in eine musikalische Beziehung zu treten: ein Stuhl - oder sonst irgendein klangfähiger Gegenstand - und die Bereitschaft, dessen klangliche Möglichkeiten zu erfassen, die eigene Klangphantasie zuzulassen, nach innen zu hören und die musikalischen Botschaften in sich selbst wahrzunehmen und diesen die ihnen entsprechende Klanggestalt zu verleihen.

3. Die pädagogische Dimension der Gruppenimprovisation

Die Gruppenimprovisation ermöglicht eine ganzheitliche Musikpädagogik, bei der alle Beteiligten mit hoher Motivation bei der Sache sind. "Durch die harmonische Vereinigung von seelischen und körperlichen (ideellen und materiellen) Elementen wird die Improvisation geradezu Sinnbild eines ewigen Erziehungsideals", formulierte Ernst FERAND bereits 1938 (426); Lilli FRIEDEMANN hebt 1973 hervor, daß Gruppenimprovisation "die Fähigkeit, Musik zu verstehen und zu beurteilen, ebenso wie soziales Verhalten, Kreativität und Initiative" entwickelt. (7) In gleicher Weise werden auch bei Gertrud MEYER-DENKMANN musikbezogene und persönlichkeitsbezogene Lernziele zueinandergebracht; auf der einen Seite "Intensivierung der Wahrnehmungsfähigkeit, der künstlerischen Sensibilität, Befähigung zur kritischen und bewußten Differenzierung des musikalischen Angebots" und auf der anderen Seite: "Aktivierung der Selbstverwirklichung im Spannungsfeld individuellen und sozialen Verhaltens, Förderung kreativer Fähigkeiten und produktiven Denkens." (1972, 62)

Das musikalische Lernen geschieht im praktischen Vollzug, in der Einheit von innerer Vorstellung, Auseinandersetzung mit dem Instrument, seinen Möglichkeiten und Grenzen, in der körperlichen Aktion des Spielens, im Hören und im darüber Reflektieren. In diesem komplexen Erfahrungszusammenhang entsteht das Bedürfnis, genauer zu verstehen, was geschieht, und das Geschehene zu benennen. Differenziertes Hören und die Entwicklung eines geeigneten Begriffsinventars zur Beschreibung und Beurteilung musikalischer Erfahrung ist das Ergebnis der musikbezogenen Lernprozesse wobei sich die Terminologie der Improvisatoren von der Terminologie der Musikwissenschaftler wesentlich unterscheidet, ohne dabei der Sache weniger adäquat zu sein. Wo ein Musikwissenschaftler von einem "Crescendo" und "Accelerando" spricht, mag ein Improvisator von einer "immer wilder werdenden" Musik sprechen; seine Terminologie enthält eben auch die Qualität des subjektiven, emotionalen und sozialen Erlebens: wild ist ein Mensch, ein Tier, ein Verhalten und die Musik zugleich. In der Terminologie wie im Erleben werden die klanglichen Ereignisse nicht abstrakt und für sich selbst stehend erlebt, sondern eingebunden in die gesamtpersönliche Wirklichkeit.

Mir ist immer wieder aufgefallen, daß die Improvisatoren die musikwissenschaftlichen Bezeichnungen für musikalische Gegenstände meistens weder sich merken konnten noch auf ihr Erleben anwenden wollten. Das verweist auf ihre Inadäquanz. Sie enthalten offensichtlich für die Improvisatoren wesentliche Erfahrungsinhalte nicht. Es sind dies die persönlichkeitsbezogenen, die bei Improvisationen ein erheblich größeres Gewicht haben als sonst im Musikerleben.

Hinter dem Spielcharakter des aktiven Musizierens, betont Almut SEIDEL, sei "auch immer der ‚Ernstfall‘ abgebildet." Zum Beispiel könne bei Kindern "spielerisches Erkunden der Klang- ‚welt‘ eines Klaviers (...) exemplarisch für oder einübend in das Erkunden eines Wohnviertels stehen, denn es setzt gleiche Verhaltensweisen voraus, genauso wie ‚Spiel‘-regeln in der

Gruppenimprovisation ebenso eingehalten sein wollen wie gewisse Interaktionsregeln im Alltag der Kinder.“ (1976,54) Also nicht nur die Musik, sondern das gesamte Leben, der Umgang mit sich selbst, mit anderen, mit der Natur sind von der pädagogischen Dimension der Gruppenimprovisation umschlossen.

Ich konnte 1976 in einer kleinen Untersuchung mit 70 Improvisatoren nachweisen, daß die Teilnahme an einem Gruppenimprovisationskurs zur Weiterentwicklung auf musikalischem wie auf persönlichem Gebiet führte. Die Improvisatoren behaupteten von sich:

- zu einer differenzierteren Auseinandersetzung mit Musik fähig geworden zu sein,
- empfindlicher gegen Manipulation in den Medien geworden zu sein,
- generell genußfähiger und sensibler geworden zu sein und
- ihr Alltagsleben bewußter zu gestalten. (vgl. 51 f.)

Hervorzuheben ist schließlich, daß Gruppenimprovisation eine Möglichkeit darstellt, “bessere Genüsse als die kommerziell empfohlenen und oktroyierten zu erfinden (oder wiederzuerfinden) und besser zu genießen.” (SEIFFERT, 1975, 115) Sie erfüllt die Sehnsucht nach rauschhaften, extatischen Erlebnissen, nach exzessivem Ausagieren von Lebensfreude und Lebensenergie wie die nach zarter und inniger Begegnung mit sich selbst und anderen. Sie ermöglicht das Erlebnis von Ausnahme- und Höhepunkterfahrungen, die Genugtuung darüber, einmal “total anders sein zu können als sonst”, neues bei sich selbst und bei anderen entdecken zu können, wie es im normierten Geschehen in Diskotheken und Konzerten oder an der heimischen HiFi-Anlage kaum möglich ist.

4. Die politische Dimension der Gruppenimprovisation

Wolfgang ROSCHER bezeichnete “Improvisationspädagogik als konkreten Anwendungsfall einer ästhetischen Erziehung, die den heranreifenden Menschen an den Prozessen von Material- und Umweltveränderung beteiligen möchte”; “durch solche Teilhabe” werde “seine Entfremdung aufgehoben und eine qualitative Transparenz kultureller Erscheinungsformen als Medien der Kommunikation erreicht.” (1970, 36)

In der Gruppenimprovisation eignen sich Menschen musikalische Produktionsmittel an, um sie für die Befriedigung ihrer musikalischen Bedürfnisse einzusetzen. Sie tun dies jenseits der für den Vollzug musikalischer Kommunikation gültigen Normen bzw. setzen sich über diese hinweg. Diese Normen besagen zum Beispiel, musikalische Kommunikation sei nur mit “richtigen” Musikinstrumenten, reinen Tönen, bei “richtiger” Beherrschung des Instruments, Kenntnis der Notenschrift, musikalischer “Begabung” u.s.f. möglich. In der Gruppenimprovisation erfahren die Spieler jedoch, wie fragwürdig diese Normen sind, wie sie musikalisches Erleben eingrenzen und beschneiden und letztlich nur dazu dienen, Eliten zu definieren, an die die musikalische Bedürfnisbefriedigung gebunden bleibt.

Vor allem das Terrain des musikalischen Schaffens (Komponieren) und das des musikalischen Handelns (Ausführen) sind nach den Normen allgemeinen Bewußtseins unter die Herrschaft entsprechend ausgebildeter und “begabter” Eliten gestellt; diese Terrains werden in der Gruppenimprovisation von Leuten besetzt, die laut Norm dazu nicht befugt sind. Und beim Vorpreschen auf diese Gebiete entsteht keineswegs das allseits befürchtete Chaos; die Menschen lernen, als gleichberechtigte Subjekte vernünftig miteinander zu handeln.

Die Gruppenimprovisation vollzieht als musikalische Erfahrung Befreiung; sie enthält - als musikalische Erfahrung — Momente revolutionärer Praxis, ohne diese jedoch zu ersetzen: Max E. KELLER hat darauf verwiesen, daß Improvisation nicht mit politischer Praxis in eins zu setzen sei. Sie könne nicht über den Scheincharakter von Kunst springen und müsse Befreiung im Schein bleiben. Sie nehme aber die Chance wahr, “im Bereich des Scheins, in dem solches gegenwärtig noch möglich ist, individuelle Freiheit zu retten, damit sie oder zumindest die Sehnsucht danach für die Realität erhalten bleibt”, (1973, 201) woran er die Hoffnung knüpft, “daß die Erfahrung der Spieler in der Improvisation nicht auf den musikalischen Bereich beschränkt bleibt.” (203)

Um diesen Transfer zu ermöglichen, reicht die musikalische Erfahrung allein nicht aus. Die Diskrepanz zwischen der Freiheit dort und den Einschränkungen im politischen Alltag muß Gegenstand von Reflexion werden. “Man muß theoretisch das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Phantasie und Erfahrung der entfremdeten Realität begreifen; nur so kann die in Phantasieform gebundene Erfahrung rückübersetzt werden.” (NEGT/KLÜGE, 1974, 67)

Aspekte dieser theoretischen Auseinandersetzungen sind

- die Beschreibung des musikalischen Ablaufs der Improvisation (musikalische Analyse),
- die Beschreibung der an den Ablauf geknüpften emotionalen und sozialen Erfahrungen der einzelnen Spieler,
- Austausch über Assoziationen, Erinnerungen und Phantasien im Zusammenhang mit dem musikalischen Erleben,
- Diskussion von Analogien; inwieweit können musikalische Erfahrungen für Alltagserfahrungen stehen?
- Impulse zur Veränderung; was kann musikalisch, was im Alltag verändert werden?

5. Die sozialpsychologische Dimension der Gruppenimprovisation

Gruppenimprovisation ist bestimmt durch ein hohes Maß an persönlicher Betroffenheit bei allen Beteiligten: Im Gegensatz zu allen anderen musikalischen Situationen, wo sein Handeln sich stets auf vorgegebene Anweisungen bezieht, auf Partituren, Regeln oder Spielmodelle, kann der Spieler in der Gruppenimprovisation nur das spielen, was für ihn im Moment des Spiels das Nächstliegende ist; er kann nicht anders als so handeln, wie es für ihn typisch ist. Es gibt keine Instanz, die sein

Spiel bestimmt als nur sein eigenes Wesen. Das heißt: Wer sich auf die Improvisation eingelassen hat, unterliegt einem unentrinnbaren Prozeß der Offenbarung seiner selbst. Die Art, wie ich meine musikalischen Äußerungen vollziehe, wie ich mit Instrument und Stimme umgehe und wie ich mit den anderen zusammenspiele - diese Art, in der Improvisation musikalisch zu agieren, ist dieselbe Art, wie ich mit mir selbst, mit Gegenständen, Sachen, der Natur und mit anderen Menschen umgehe.

Diese Spiegelfunktion der Musik bewirkt es, daß die Gruppen nach einer ersten Phase, die durch die Faszination über die neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten bestimmt ist, mehr oder weniger stark verunsichert reagieren. Hemmungen und Ängste werden spürbar und begleiten die sich einstellende Ahnung, daß hier mehr geschieht als nur ein fröhliches Hantieren mit Instrumenten und Tönen.

Jetzt ist es wichtig, daß die Spieler erfahren, daß sie den sich anbahnenden Prozessen der Selbsterkenntnis und des Erkanntwerdens nicht schutzlos ausgeliefert sind. Je mehr das Vertrauen in die Gruppe und den Leiter wächst, desto eher sind die Spieler bereit, das Neuland zu betreten.

Das bedeutet für den Musikpädagogen, daß er sich eingehend mit den Prinzipien der Gruppendynamik beschäftigen und sich die Methoden der sozialen Gruppenarbeit aneignen muß. Gleichzeitig gilt es aber auch, sich wiederum als Musikpädagoge eindeutig zu definieren und gegenüber den gruppenspsychologischen Verfahren abzugrenzen. Zwar ist es unerlässlich, diese Verfahren einzubeziehen, doch kann die Gruppenimprovisation nicht als eine Variante sozialer Gruppenarbeit gelten, denn das Spezifische, was die Musik in ihr bewirkt, ist etwas genuin Eigenständiges und bedarf einer eigenen Methodik.

Als hilfreich hat sich das Prinzip der "Themenzentrierten Interaktion" (vgl. COHN, 1975) erwiesen, weil bei seiner Anwendung die Gefühle des einzelnen, die Situation der Gruppe und die Faktizität der musikalischen Erfahrung in ausbalancierter Gleichzeitigkeit berücksichtigt werden. Dies entspricht den "drei Hauptaufmerksamkeitsrichtungen bei Gruppenimprovisationen", die Johannes Th. ESCHEN 1975 darstellte:

1. auf das ‚Werk‘ und seine ‚Material-Aspekte‘,
2. auf die Partner, die Gruppe und die ‚Beziehungs-Aspekte‘,
3. ‚nach innen‘, auf die Bilder, Worte, Erinnerungen, die uns in, mit und unter dem Improvisieren einfallen." (44)

Besonders während der Gespräche im Anschluß an die Improvisationen können die Spieler aus dem Bedürfnis heraus, das Geschehen zu benennen, sich gegenseitig auf Begriffe festlegen, etikettieren und einander mit kränkenden und verletzenden Be- und Verurteilungen belegen, ohne es zu wollen. Die Aufgabe des Leiters besteht dann darin, für die Transparenz des Gemeinten zu sorgen: Was wird mit der jeweiligen Aussage benannt: das subjektive Erleben des einzelnen, ein Beziehungsaspekt in der Gruppe oder ein musikalisches Geschehen? Die Kunst der Gesprächsführung besteht darin, stets in der Gruppe präsent zu halten, auf welcher dieser drei Ebenen man sich jeweils

befindet, und Vermischungen zwischen Aussagen, die von verschiedenen Ebenen her gemeint sind, und damit Mißverständnisse zu verhindern.

Das Gespräch nach der Improvisation setzt meistens mit einem Austausch darüber an, wie die Musik erlebt wurde, wie man sich während und nach der Improvisation fühlte, was einem so durch die Kopf gegangen ist und auch Beurteilungen: "Ich fand's gut," "Mich hat's genervt" etc. Aufgabe des Leiters ist es, mit behutsamer Beharrlichkeit immer wieder die Aufmerksamkeit auf die musikalischen Ereignisse zu lenken: an welcher Stelle entstand das Gefühl, über das ich rede, welche Töne lösten in mir Gedanken oder Erinnerungen aus, was fand ich gut, was hat genervt? Der Leiter hilft, die musikalischen Situationen möglichst genau zu beschreiben, die beteiligten Instrumente zu benennen, die Eigenschaften der Töne und Geräusche sowie deren Abfolge so genau es irgend geht zu kennzeichnen, Lautstärke, Klangfarbe, Melodiegestalt, Rhythmus, ebenso den formalen Zusammenhang zwischen den einzelnen Abschnitten der Improvisation und zwischen den einzelnen Beiträgen der verschiedenen Spieler, also die musikalische Syntax zu beschreiben: Identisches, Ähnliches, Verschiedenes, Kontrastierendes zu erkennen, Wiederholungen, Variationen, Reihungen und Entwicklungen im musikalischen Geschehen zu registrieren. (vgl. FALTIN, 1979, 8-17) Dabei kommt es dann immer wieder vor, daß jemand eine Seite von sich erkennt oder daß ihm Verhaltensweisen bewußt werden, die ihm bisher vollständig verborgen waren; im beschreibenden Nachvollzug seiner musikalischen Handlungen wird er von der Erkenntnis überrascht: so wie ich dort spielte, so lebe ich auch sonst und in die Konflikte, in die ich mich im Spiel hineinmanövrierte, in die verstricke ich mich auch immer wieder im Leben.

Solche über den Weg der Musikanalyse gewonnenen Einsichten in die eigene Person haben erfahrungsgemäß wegen ihres hohen Wirklichkeitsbezugs große Bedeutung für die weitere Entwicklung, für Wachstum und Veränderung. Sie sind keinesfalls traumhaft oder phantasiert; sie sind mit empirischem Faktenmaterial sozusagen, den musikalischen Ereignissen nämlich, belegt und, wo sie sich einstellen, ist der Betreffende von ihnen sofort sicher überzeugt, manchmal wird er von ihnen geradezu überfallen, sie brechen regelrecht über ihn herein und in der Wucht, mit der sie zuweilen Illusionen zerstören und trügerische Hoffnungen zunichte machen, lösen sie oftmals Erschrecken oder Verunsicherung aus. Niemals stoßen sie den Menschen jedoch in Resignation und Verzweiflung.

Das liegt nun wiederum in der Art und Weise begründet, wie diese Einsichten in die eigene Person zustande kommen: Sie sind dem Menschen nicht von anderen vorgesetzt worden, sondern er hat sie sich selbst erschlossen, indem er sich über die Musik einen Spiegel schuf, auf dem Wege der Musikanalyse das musikalische Spiegelbild eingehend studierte und so die neue Erkenntnis über sich selbst gewann. In diesem Ablauf ist bereits enthalten, wie es weitergehen kann. Es ist klar, daß ich nicht schicksalhaft gezwungen bin, immer und immer wieder so zu spielen wie ich im letzten Stück gespielt habe. Mag es noch nahezu aussichtslos erscheinen, im Leben eine Veränderung

herbeizuführen, in der Musik erscheint es verhältnismäßig leicht, geradezu verlockend, all die Verhaltensweisen auszuprobieren, die ich mir im Alltag versage oder die mir versagt erscheinen.

Erkenntnis und Entscheidung zur Veränderung gehören in der Gruppenimprovisation zusammen und das nächste Stück, das gespielt wird, ist der Beweis dafür, daß Veränderung grundsätzlich möglich ist; es vermittelt dadurch den Mut und die Kraft, auch im Alltag Veränderungen anzugehen.

Neben problematischen Verhaltensweisen entdecken die Spieler in der Improvisation auch Fähigkeiten und Eigenschaften, die sie an sich mögen, über die sie sich freuen und die sie weiterentfalten möchten. Es gibt aber auch Ereignisse in den Stücken, Konstellationen und Prozesse, die in ihrer Bedeutung rätselhaft bleiben, sich vielleicht später oder nie aufklären.

Neben den Prozessen, die bewußt verarbeitet werden, indem sie benannt und beschrieben werden, ohne daß immer ihre Bedeutung ermittelt werden kann, gibt es solche, denen gegenüber einzelne Spieler massive Widerstände aufbringen. Das kann sich in einer nicht näher erklärbaren Verstimmtheit äußern, in plötzlich auftretendem Desinteresse, in Müdigkeit, in körperlichen Symptomen wie Verspannungen oder Unruhe. In solchen Situationen werden die Symptome thematisiert, die sich auflösen, sobald ersichtlich geworden ist, welche Beunruhigung ihnen zugrunde liegt. Es ist sehr wichtig, daß jeder frei entscheiden kann, ob und wie weit er sich einem Themenkomplex nähern will.

Besonders eindrucksvoll zeigen sich Widerstände bei der Musikanalyse darin, daß sich Spieler an bestimmte Phasen der Improvisation gar nicht erinnern können, ja, daß sie diese Phasen sogar beim nochmaligen Hören der Improvisation vom Tonband nicht wahrnehmen oder nur teilweise wahrnehmen oder daß sie ihr eigenes Spiel nicht als ihr eigenes Spiel, sondern als das Spiel eines anderen wahrnehmen. Solche und ähnliche blinde Flecken in der Wahrnehmung zeigen an, daß die verhüllten musikalischen Ereignisse an seelische Konflikte rühren, die der Betreffende im Moment noch nicht zu bearbeiten vermag. Das heißt, daß sich im Verlauf der Musikanalyse auch Tempo und Ökonomie der seelischen Entwicklung jedes einzelnen zeigen.

Aus musikpädagogischer Sicht mag man dazu neigen, gegen solche Wahrnehmungsbarrieren anzugehen (Lernziel: "bewußte Wahrnehmung"); man wird es aber nur unter Aufgabe des Verständnisses von Musikpädagogik im Sinne einer Entwicklung der Gesamtpersönlichkeit tun. Denn dieses Verständnis beinhaltet die Erkenntnis, daß die beschriebenen Wahrnehmungsbarrieren ein notwendiger und wirksamer Schutz gegen mögliche seelische Verwirrungen darstellen, die vom Menschen und der Gruppe in der jeweiligen Situation nicht bewältigt werden können. Akzeptiert man, daß unter diesen Umständen die Musikanalyse in wesentlichen Teilen unvollständig bleiben muß, kann man dann zuweilen die überraschende Erfahrung machen, daß der Spieler die Situation, die er heute nicht wahrzunehmen vermag, zu einem anderen Zeitpunkt, vielleicht nur wenige Tage oder Wochen später, in allen Einzelheiten erinnern und beschreiben und

für sich deuten kann. Immer aber geschieht es, daß ähnliche Situationen, wie die verdrängte, in späteren Stücken reproduziert werden und irgendwann auch einer bewußten Bearbeitung zugänglich werden.

Daraus ist der Grundsatz abzuleiten, daß das Tempo, in dem jeder Spieler seine persönliche Thematik bearbeitet, vom Leiter und der Gruppe zu respektieren ist. Jegliches Forcieren muß vermieden werden.

Wenn die anderen Mitspieler in dieser Weise Druck ausüben, wird deren Ungeduld thematisiert.

Das hier dargelegte Verständnis der Gruppenimprovisation als Selbsterfahrungsarbeit mit Musik darf keinesfalls losgelöst von ihrer ästhetischen und politischen Dimension gesehen werden. Das geschieht, wenn sie als "Spiel" aufgefaßt wird, durch das "seelische und soziale Themen verdeutlicht werden sollen", oder als "Medium für gruppensdynamische Prozesse" usw., also in irgendeiner Weise als ein Mittel für einen außer ihr selbst liegenden Zweck. So sehr die Selbsterfahrungsprozesse für sich faszinieren mögen, sie existieren so nur im Kontext eines ganzheitlichen musikalischen Aneignungsvorgangs auf Grundlage der Neuen Musik. Die Gruppenimprovisation vollzieht sich stets zugleich als Kunstpraxis, Musik lernen und Selbsterfahrung.

Die Prozesse, die sich in der Gruppenimprovisation ereignen, können nur von der Warte eines avantgardistischen musikästhetischen Bewußtseins aus angemessen erfaßt und gelenkt werden; Merkmal dieses Bewußtseins ist, daß es musikalische, seelische und gesellschaftliche Gesichtspunkte aufeinander bezieht und zu immer neuen musikalischen Lösungen treibt, mit denen individuelle und gesellschaftsbezogene Erkenntnisse, Erfahrungen und Veränderungen korrespondieren.

6. Die tiefenpsychologische Dimension der Gruppenimprovisation

Kritiker bringen zuweilen den Einwand hervor, vieles in der Improvisation beruhe auf Zufalls- oder Fehlleistungen, und auch die Spieler sagen gelegentlich, das, was sie eigentlich hätten spielen wollen, sei ihnen nicht gelungen und was sie stattdessen gespielt haben, sei zufällig und unbeabsichtigt entstanden. Nun liegt es aber gerade im Wesen der Improvisation, daß "selbst Fehlleistungen, technische Entgleisungen, Zufallsgriffe zu schöpferischen Anlässen werden" (FERAND, 1938, 17) und die Integration des zufällig sich Ereignenden gehört wesentlich zum neuen Musikverständnis.¹

¹ John CAGE veranschaulicht diesen Zusammenhang mit folgender Episode:

"An einem Tag, als die Fenster offen standen, spielte Christian Wolff eins seiner Stücke auf dem Klavier. Verkehrsgeräusche, Schiffssirenen hörte man nicht nur in den Pausen, sondern, da sie laut waren, besser als die Töne des Klaviers. Nachher bat einer Christian Wolff, das Stück bei geschlossenen Fenstern zu wiederholen. Christian Wolff meinte, gerne würde er so tun, doch wäre es eigentlich nicht nötig, da doch die Klänge der Umgebung durchaus nicht jene der Musik unterbrächen." (1959, 89)

Die Kunst der Gruppenimprovisation besteht also unter anderem darin, das sich zufällig und unbeabsichtigt Begebende bewußtseinsmäßig und praktisch in den Verlauf der musikalischen Gestaltung zu integrieren. Dabei wissen wir seit FREUD, daß es, psychologisch gesehen, keine Zufälle gibt. “Herkunft und Ursache der erwähnten Zufälle und Fehlleistungen” liegen in den “tiefsten Schichten des psychischen Geschehens”, in “unter der Schwelle des Bewußtseins sich abspielenden Vorgängen.” (FERAND, 1938, 425) Insofern darf ein Zusammenhang hergestellt werden zwischen musikalisch-formaler Integration und seelischer, wie es Wolfgang Andreas SCHULTZ sehr treffend darlegt: Das musikalische Formgefühl, “das Streben nach Gleichgewicht und nach Integration alles neu Auftretenden in den Gesamtzusammenhang” korrespondiere mit “der Art, wie die individuelle Psyche ein neues, vielleicht schockierendes Erlebnis verarbeitete”, dem “Streben des Unbewußten, die Ganzheit des Menschen herzustellen durch Ausgleich der Spannungen” entspreche die formale Gestaltung in der Musik. (1978, 383)

Insoweit vermag die Gruppenimprovisation den psychischen Integrationsprozeß zu fördern, zu begleiten, abzubilden und bewußtzumachen. Sie kann aber auch dahin führen, daß einzelne Spieler in besonders starken Kontakt zu bestimmten Gefühlen geraten, z.B. Schmerz, Angst, Wut, oder daß sie in einem tranceähnlichen Zustand weit zurückliegende vergessene Ereignisse aus ihrem Leben nacherleben. Solange diese Vorgänge eingebunden bleiben in den organischen Verlauf der musikalischen Improvisation, kann bereits in der Musik diese Konfrontation mit einem bisher verborgen gebliebenen Winkel des Inneren ausgelebt und - zumindest musikalisch - integriert werden.

Gelegentlich aber brechen die Gefühle mit einer solchen Wucht hervor oder vollzieht sich die Regression derart stringent, daß von einer bewußten klanglichen Artikulation im Sinne musikalischer Gestaltung nicht mehr gesprochen werden kann; die Musik, als “Gefäß”, das die seelische Dynamik aufnimmt, birst und hervor bricht mit elementarer Gewalt der Schrei oder die Klage als direkter Ausdruck des Gefühls. Der Spieler nimmt die Klänge der anderen nicht mehr bewußt auf, sie versinken im Hintergrund, er ist ganz bei sich selbst.

In Zusammenarbeit mit Fachleuten, die die erforderlichen psychotherapeutischen Kenntnisse und Erfahrungen besitzen, ist es notwendig zu lernen, mit solchen Situationen in der Gruppenimprovisation umzugehen. Folgendes ist dabei wichtig:

1. Wir lassen das Ausagieren der Gefühle ungehindert zu, sorgen allerdings dafür, daß niemand zu Schaden kommt.
2. Durch Körperkontakt geben wir Widerstand (bei Wut) oder Schutz (bei Angst) oder Nähe und Zärtlichkeit (bei Schmerz).
3. Sofern es den anderen Gruppenmitgliedern möglich ist, begleiten sie den emotionalen Prozeß mit Klängen, die den Gefühlsausdruck stimulieren oder besänftigen können oder überhaupt wie eine Art Klangtapete die Botschaft vermitteln: Wie beängstigend es auch sein mag, was du jetzt erlebst, du bist damit nicht allein, wir sind bei dir.

Auf diese Weise geschützt und begleitet können die abgespaltenen Gefühle und Erlebnisse allmählich zugelassen, durchlebt und durchlitten, integriert und bewältigt werden. In einem längeren Prozeß steigen wellenähnlich unterschiedliche Gefühle auf und mit ihnen verbunden werden mehr oder weniger deutlich verschiedene Lebenssituationen erinnert und nacherlebt. Während dieser ganzen Zeit vermitteln die Klänge und die körperliche Nähe Halt und Sicherheit, wobei insbesondere die Klänge Stagnation verhindern, die Gefühle in Bewegung halten; sie stellen eine ungebrochene Verbindung zwischen dem Inneren und der Außenwelt her, über die schließlich die Regression ihren Abschluß findet und eine befreite und meist beglückende Hinwendung zum Hier und Jetzt geschieht. Freude und Liebe sind dann die vorherrschenden Gefühle, die in ekstatischen Tänzen und Gesängen oder in ganz zarten Vokal- und Instrumentalimprovisationen ihren Ausdruck finden.

Wenn der musikalische Prozeß zum Abschluß gekommen ist, wird in einem Gruppengespräch das Erleben rekapituliert. Dabei zeigt sich, daß musikalische Ereignisse Gefühle erregt oder auch Assoziationen und die Erinnerung an längst vergessene Lebenssituationen ausgelöst haben, denen sich die Spieler zu überlassen den Mut fanden, weil sie den Schutz der Gruppe spürten. So konnten sie im Nacherleben das Unbewältigte verarbeiten und Befreiung erleben. Ebenso wird im Gespräch deutlich, an welchen Stellen zurückgewichen wurde und beängstigende Inhalte liegengelassen wurden, weil die Angst vor ihnen noch zu groß war oder die Kraft nicht mehr ausreichte oder einfach die Zeit dafür noch nicht reif war.

Wenn einzelne derart intensiv an ihrer individuellen Problematik arbeiten, werden die übrigen Gruppenmitglieder sehr tief berührt und kommen ihrerseits mit Gefühlen und Erfahrungen in Kontakt, die ihnen bisher versorgen geblieben waren. Deshalb ist es wichtig, daß jeder sagt, wie er den Prozeß erlebt hat; bei der Darstellung der eigenen Betroffenheit wendet er sich dem beunruhigenden Thema zu und kann entscheiden, ob er es bearbeiten will oder nicht. Wenn ja, wird entschieden, ob es sofort geschehen soll oder in der nächsten Sitzung.

Themen können sein: ein bestimmtes Gefühl, eine schlimme Situation oder Lebenslage, eine angstbesetzte Begegnung mit Menschen oder auch bestimmte körperliche Beschwerden. Zunächst erscheinen die Themen oft diffus, komplex und unklar hinsichtlich ihrer Bedeutung für den Betreffenden.

Klarer und bearbeitbar wird das Thema, wenn wir gemeinsam mit dem Betreffenden ein passendes musikalisches Setting suchen: "Mit welchem Instrument könntest du am besten darstellen, was du spürst?" "Was sollen sie anderen machen, während du spielst?" usw. Unter Rückgriff auf sein musikalisches Wissen, mit Einfühlungsvermögen, Phantasie und Kreativität findet der Leiter gemeinsam mit der Gruppe eine Spielsituation, in der das Thema gestaltet und durchgearbeitet werden kann. Dabei kommt es darauf an, möglichst ohne viele Umschweife aus der verbalen Situation in die musikalische zu treten, weil dann das Thema für alle erfahrbar wird. Über diese gemeinsame Erfahrung kann dann wieder gesprochen werden.

Mittlerweile hat sich die Gruppenimprovisation als wirksames Verfahren auf allen therapeutischen Gebieten erwiesen, wobei wiederum betont werden muß, daß bei ihrer verantwortungsvollen Anwendung nicht nur psychotherapeutisches Wissen und Können, sondern vor allem auch besondere musikalische Fähigkeiten vonnöten sind; Gruppenimprovisation ist keine "Gestalttherapie mit Musik", keine "musikalische Primärtherapie" oder ähnliches. Sie betrifft die therapeutische Funktion unter anderem und sie wird unzulässig reduziert - und damit die Komplexität musikalischer Erfahrungsmöglichkeiten überhaupt -, wollte man sie allein auf diese therapeutische Funktion begrenzen.

7. Die spirituelle Dimension der Gruppenimprovisation

Daß der Sinn der Musik darin bestehe, den Geist zu ernüchtern und zu beruhigen, um ihn so für göttliche Einflüsse empfänglicher zu machen, soll John CAGE gesagt haben.

Die Frage nach dem Lebenssinn stellt sich in verschiedenen Lebensphasen, pädagogischen und therapeutischen Zusammenhängen mit unterschiedlicher Dringlichkeit, z.B. besonders bei Süchtigen - denn Sucht ist immer auch verzweifelter Ausdruck einer vergeblichen Sinnsuche. In der Tat kann Musik den Geist ernüchtern und beruhigen; sie kann jenes Vermögen, das Welt und Sein analysiert und auf das Mach- und Habbare hin bewertet, von der Mühe und Anmaßung der Sinnfindung entlasten. Sie tut dies, indem sie alle Seelenkräfte anrührt, nicht nur die geistigen. Indem sie aber die Grenzen geistiger Erkenntnis und damit sprachlicher Mittelbarkeit überschreitet, öffnet sie transzendente Erlebnisräume: sie handelt immer auch von Unaussprechlichem und Unbegreifbarem.

Bei der Gruppenimprovisation wird dieser Aspekt in dreierlei Hinsicht wirksam; zum ersten in der meditativen Einstellung, die die Spieler einnehmen müssen, um improvisieren zu können. Beim musikalischen Phantasieren seien "Meditation und Exekution unmittelbar verbunden" heißt es in einer Anleitung zur praktischen Musik aus dem 18. Jahrhundert (vgl. FERAND, 1938, 19). In die eigene Mitte kommen, ins Innere spüren und hören ist Ausgangspunkt aller Improvisation. Das zweite ist der Vorrang der Intuition vor bewußter Planung. Intuition aber "ist etwas, das jenseits der Persönlichkeit des Menschen liegt und über seinem Wissen von Dingen und Mitteln. Intuition kommt zu Zeiten, da der Mensch passiv geworden ist und wenn jedes Wissen bewußt oder unbewußt aussetzt (...) Intuition ist etwas viel Höheres und Herrlicheres als Gedankenlesen und Verkehr mit Geistern, weil sie rein ist." (Hazrat Inayat KAHN, zit. n. HAMEL, 1976, 45). Das dritte ist das Erlebnis von Synchronizität in der Gruppe. Es gibt immer wieder Improvisationen, bei denen alle Spieler den Eindruck haben, nicht sie spielen, sondern es spielt aus ihnen heraus, sie wissen oder ahnen bereits im voraus, was als nächstes geschehen wird, sie musizieren in einer traumwandlerischen Sicherheit die Stimmen einer Musik, die sie bereits zu kennen scheinen, obwohl sie sie noch nie gehört haben und doch im Spielen wiedererkennen.

Joachim Ernst BERENDT vergleicht diese Ereignisse mit dem Verhalten von Zugvögeln oder Fischeschwärmen. “Früher haben die Zoologen geglaubt, es müsse ein ‚Leittier‘ geben, nach dem sich die anderen richten. Heute weiß man: ‚Leittiere‘ gibt es allenfalls dann, wenn zwei oder drei Vögel zusammen fliegen. Wenn aber eine große - meist wohlformierte - Gruppe von Vögeln plötzlich spontan ihre Richtung ändert — z.B. einen scharfgezogenen S-Bogen beschreibt oder abrupt und plötzlich eine nahezu entgegengesetzte Richtung fliegt und sich gleichwohl auch durch die unwahrscheinlichsten Kursänderungen nicht ‚aus der Form bringen‘ läßt —, ist sie im Sinne der neuen Biologie ein Wesen. Kein Leittier bestimmt sie. Der Schwarm bewegt sich synchron. Er ist ein ‚System‘; ebenso sei “eine Gruppe improvisierender Musiker ein ‚System‘. Sie kann (...) reagieren, sich bewegen und sich verändern wie ein einziges Wesen. (...) Was in solchen Gruppen geschieht, gehorcht stärker den Gesetzen der Synchronizität als denen der Kausalität und kann deshalb nicht in allen Details erklärt werden. Auch die Musiker selbst können das nicht. Aber sie sprechen vom ‚Hochgefühl‘, das sie trägt, wenn eine kollektive Improvisation in besonderem Maße gelingt.” (1985, 408 f.)

Meditation, Intuition und Synchronizität sind Bestimmungsmerkmale der Gruppenimprovisation, die die Öffnung in transzendente Erlebnisräume hinein kennzeichnen. Inwieweit diese Möglichkeiten in den Zusammenhang mit religiösen Denk- und Vorstellungssystemen gebracht werden, bleibt den einzelnen anheimgestellt.

Sicher jedenfalls ist, daß Improvisationen auch Anlässe sind, sich in unvorbelasteter Weise über religiöses Erleben auszutauschen und die Beziehung zur Welt, zum Leben, zu Menschen und zu Gott zu verändern. Sie können auch als Meditationen oder Gebete gelten, aus denen die Spieler Trost, Stärkung und Beglückung erhalten und über die sie die innere Verbindung zueinander und zu Gott zum Ausdruck bringen. In der improvisierten Musik gelingt es den Spielern, die über ihre diesseitige und empirische Existenz hinausweisenden Ängste, Sehnsüchte, Fragen und Antworten angemessen zu artikulieren.

Und letztmalig bleibt zu betonen, daß auch die Verabsolutierung dieser Dimension der Gruppenimprovisation unzulässig ist, käme sie doch einer Realitätsflucht gleich.

Gruppenimprovisation ist nach allem Gesagten ein musikalischer Erlebnisbereich, in dem ästhetisches Handeln, musikalisches, soziales und politisches Lernen, individuelle Entwicklung und Heilung sowie Transzendenzerfahrung gleichzeitig, vielfältig aufeinander bezogen und an der aktuellen Lebenssituation der musizierenden Menschen orientiert geschehen.

(Erstveröffentlichung in: Musik und Kommunikation. Hamburger Jahrbuch zur Musiktherapie und intermodalen Medientherapie, 2/1988, Hrsg. H.H. Decker-Voigt u.a., Lilienthal 1988)

Literaturverzeichnis

BEHRENDT, Joachim Ernst: Das dritte Ohr, Reinbek 1985

- BUTZKO, Harald: Eine musikalische Problemlösung. Freie Gruppenimprovisation als Möglichkeit therapeutischer Arbeit in der Drogenberatung, in: Musik und Medizin, 5/1932,41—50 und 6/1982, 45—56
- CAGE, John: Unbestimmtheit, in: die Reihe 5, Wien 1959
- CAGE, John: Rede an ein Orchester, Obers. v. Rainer RIEHM, in: METZGER, a.a.O., 56-61
- CHARLES, Daniel: Musik und Vergessen, Berlin 1984
- COHN, Ruth: Von der Psychoanalyse zur Themenzentrierten Interaktion, Stuttgart 1975
- EIMERT, Herbert: Lehrbuch der Zwölftontechnik, Wiesbaden 1952
- ESCHEN, Johannes Th.: Skizzen einiger Aspekte musiktherapeutischer Gruppenarbeit, in: DECKER-VOIGT, Hans-Helmut (Hg.), Texte zur Musiktherapie, Lilienthal 1975, 42-45
- FALTIN, Peter: Phänomenologie der musikalischen Form. Wiesbaden 1979
- FERAND, Ernst: Die Improvisation in der Musik, Zürich 1938
- FRIEDEMANN, Lillie: Kollektivimprovisation als Studium und Gestaltung neuer Musik, Wien 1969
- FRIEDEMANN, Lilli: Einstiege in neue Klangbereiche durch Gruppenimprovisation, Wien 1973
- FRIEDEMANN, Lilli: Musizieren als unwiederholbares Geschehnis, in: BLASL, Franz (Hg), Experimente im Musikunterricht, Wien 1974
- HAMEL, Peter Michael: Durch Musik zum Selbst, Bern 1976
- KAPTEINA, Hartmut: Musikpädagogik und Alltagsleben, in: Archiv f. Angewandte Sozialpädagogik, 2/1976, 41-59
- KELLER, Max E.: Improvisation und Engagement, in: Melos 4/1973, 98—203
- KÖNIG, Wolfgang: Vinko Globokar, Komposition und Improvisation, Wiesbaden 1977
- KRENEK, Ernst: Zwölften—Kontrapunkt-Studien, Mainz 1952
- MARKMANN, Anke und Jürgen: Die Bedeutung von Körperwahrnehmung, Körperausdruck und -bewegung in der musikalischen Gruppenimprovisation, Diplomarbeit, Siegen 1984
- METZGER, Heinz-Klaus und RIEHM, Rainer (Hg): Musik-Konzepte, Sonderband, John Cage, München 1978
- MEYER-DENKMANN, Gertrud: Struktur und Praxis Neuer Musik im Unterricht, Wien 1973
- MÜLLER, Burkhard: Gruppendynamik, in: EYFERTH u.a. (Hg), Handbuch Sozialarbeit/Sozialpädagogik, Neuwied 1984, 464—474
- NEGT, Oskar und KLUGE, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt am Main, 1974
- ROSCHER, Wolfgang: Ästhetische Erziehung/Improvisation/Musiktheater, Hannover 1970
- SCHULTZ, Wolfgang-Andreas: Zur Psychologie der musikalischen Form, in: Melos, 5/1978, 383
- SEIDEL, Almut: Musik in der Sozialpädagogik, Wiesbaden 1976
- SEIFFERT, Johannes Ernst: Pädagogik der Sensitivierung, Lampertsheim 1975
- VETTER, Jochen: Freiheit: wovon, wozu, für wen? "Tage freier Musik" mit Friedrich Gulda, in: Neue Musikzeitung 5/1976, 4

Hartmut Kapteina ist Professor an der Uni-GH-Siegen und Leiter der dort angesiedelten „Musikalisch-Therapeutischen Zusatzausbildung“, bei der Gruppenimprovisation als „Kerndisziplin“ unterrichtet wird.