

Zur Frage des Klischees in der Freien Improvisation

Die Frage des Klischees ist ein höchst komplexes Thema. Ein ganzer Katalog von Fragen drängt sich auf. Einige Stichworte dazu:

Banalität – Originalität – Kreativität – Kitsch – Schema – Kontrolle – Information /
Redundanz – Geschmack.

Ab *wann* kann man von Klischee sprechen? Für *wen* ist ein Klischee ein solches?

Wiederholung: Wiederholung in zweifacher Hinsicht: 1. Alles war schon da! 2. Beim Spielen wird vorher Erklungenes wieder aufgegriffen. *Wiederholung* ist zweifellos der wichtigste Begriff zum Thema Klischee. Der scheinbar simple Begriff ist aber nicht so klar zu definieren, wie es auf Anhieb scheint. Er ist kaum einzugrenzen und es ist schwierig, ihn auf schlüssige Weise zu definieren: Wann ist eine Wiederholung eine solche? Wieviel einer Geste muss und welche Parameter müssen wiederholt werden, damit etwas als Wiederholung bezeichnet werden kann oder als Wiederholung empfunden wird? Gehört zum Beispiel *assoziatives Erinnern* in einem ablaufenden musikalischen Prozess auch schon dazu?

Die Vielfalt der Komponenten und Aspekte in musikalischen Prozessen, die Komplexität des Geschehens, bedingt durch das Zusammenwirken einer grossen Anzahl beteiligter Parameter, machen die Wiederholung zu einem sehr dehnbaren Gegenstand. Ich werde später nochmal darauf zu sprechen kommen.

In diesem Beitrag soll jedoch nicht auf systematische Fragen eingegangen werden wie: *Was ist ein Klischee?* oder: *Was ist die Bedeutung von Klischees, z. B. für die verschiedenen Formen von Kommunikation?* oder: *Unter welchen Umständen und wie weit sind Klischees für eine Verständigung notwendig?* oder: *In welchem Umfang enthalten bereits syntaktische Regeln Klischeepotential?* Diese Diskussion erforderte einerseits mehr Raum, als hier zur Verfügung steht und andererseits sind diese Fragen in den verschiedensten Zusammenhängen bereits ausgiebig diskutiert und beschrieben worden.

Ich möchte vielmehr ein paar *grundsätzlichen* und *praktischen* Ueberlegungen zum *Entstehen* und zum *Vermeiden* von Klischees in der *Freien musikalischen Improvisation* nachgehen. – Freie Improvisation soll hier nicht verstanden werden als selbstgenügsames Tun oder als Forum für Beliebigkeit, sondern als künstlerische Form des Musikmachens mit dem Anspruch, auch vor Publikum Musik zu bauen, die in sich folgerichtig, spannend und überraschend ist, und die ihre

Frische und ihre anderen Qualitäten auch nach mehrmaligem Hören nicht verliert. Improvisieren im hier gemeinten Sinn enthält die Intention, *musikalische Kunst* zu schaffen, die sich vom Qualitätsanspruch her nicht von komponierter Musik unterscheidet.

Klischee wird in diesem Beitrag als negativ konnotierter Begriff verwendet, der vor allem das unreflektierte Produzieren von bekannten und im aktuellen Kontext zu erwartenden Gesten meint; er umfasst stereotype musikalische Verhaltensweisen und Reaktionen, denen man als Musiker zu unterliegen droht, ohne sich ihrer bewusst zu sein. Unbewusste Automatismen werden meist zu Leerstellen im musikalischen Geschehen und unterlaufen das Bemühen um Spannung, Komplexität und Originalität; denn das unbewusst verwendete Klischee ist der natürliche Feind von Spannung und künstlerischer Information.

Die Gefahr, Klischees zu produzieren, ist beim Improvisieren, vor allem beim Freien Improvisieren, grösser als bei andern Formen des Musikmachens. Ein Grund dafür ist, dass oft sehr schnell reagiert werden muss, dass reflexartig Entscheide gefällt werden und dass folglich nicht umsichtig geplant werden kann. Ein anderer Grund ist, dass es schwierig ist, auf so viele Dinge gleichzeitig zu fokussieren, wie sie beim Improvisieren anfallen. Die Beteiligten müssen beim Spielen vor allem folgenden Aspekten permanent grösste Aufmerksamkeit schenken:

1. Die *Energie* und *Spannung* aufrecht zu erhalten.
2. Dem *Material*: Seinem Potential, seiner Flexibilität und Transformierbarkeit, aber auch seiner Erschöpfung.
3. Der *Klarheit* und *Entschiedenheit* der musikalischen Ideen und ihrer Realisierung.
4. Der *Wahrnehmung der aktuellen* (strukturellen, formalen, energetischen) *Prozesse*.
5. Der strukturellen und formalen Bedeutung seiner eigenen musikalischen Ebene im Verhältnis zum Ganzen im Moment und im Hinblick auf den weiteren Verlauf.
6. Der *Uebersicht über die Form* – was ist bis jetzt gelaufen; wo befinde ich *mich*, wo befinden wir *uns* aktuell; was bahnt sich an, wohin könnte die Reise gehen?

Die Verlockung, sich angesichts der Komplexität improvisatorischer Prozesse auf automatisierte Gesten zu verlassen, auf Bewährtes zu vertrauen oder den Focus lediglich auf einzelne Komponenten zu richten, ist gross. Gross ist dann aber auch die Gefahr, Klischees zu produzieren. Musikalische Prozesse – strukturelle, formale, energetische, Zusammenhang stiftende – unterliegen einer Reihe von teilweise fundamentalen und häufig nicht zu umgehenden Gesetzmässigkeiten. Oft sind es **archetypische Regulative**, vor allem physische und emotionale, die uns beim musikalischen Improvisieren und bei andern spontanen Handlungen steuern. Diese haben meist einen energetischen Ursprung – etwa *Spannung* / *Entspannung*, *Einatmen* /

Ausatmen, die Schwerkraft – und viele scheinen nicht nur überkulturell wirksam zu sein, sondern nebst uns Menschen auch andere höher entwickelte Lebewesen zu beeinflussen und bestimmen. Nehmen wir als Beispiel die Katzen: Wenn eine Katze sich streckt, ist ihr Bewegungsablauf ähnlich wie bei uns: Das Strecken, Spannen erfolgt langsam, die Entspannung danach zügig und in viel kürzerer Zeit als das Anspannen. Oder: Wenn sie sich wohl fühlt, etwa, wenn sie zärtlich gekraut wird, reisst sie ebenso wenig die Augen auf wie wir, wenn wir uns wohl fühlen. Wie wir macht sie eher das Gegenteil, nämlich die Augen tendenziell schliessen oder sanft blinzeln. Genauso wie wir reagiert eine Katze bei unfreundlicher Rede in erster Linie auf den Tonfall, – wenn wir sie anzischen, auch mit noch so netten Worten, verzieht sie sich. Andererseits können wir ihr in sanftem Tonfall drohen, ihr den Kopf umzudrehen, trotzdem fasst sie Vertrauen. Die energetische "Verpackung" dessen, was man sagt, ist wichtiger als der Inhalt. *C'est le ton qui fait la musique.*

Auch beim Musizieren sind solche Automatismen zu beobachten, und wie schon erwähnt, sind diese meist energetischer Natur. Einer der häufigsten ist das reflexartige, automatische Koppeln von verschiedenen Parametern, das heisst, die gleichzeitige Zu- oder Abnahme von Energie auf verschiedenen Ebenen. Einige Beispiele, die Allen, die sich musizierenderweise mit energetischen Fragen beschäftigt haben, bekannt sein dürften:

- Aufsteigende melodische Linien gehen, sofern wir nicht bewusst etwas dagegen tun, automatisch mit einem Crescendo einher.
- Um ein Ritardando mit einem Crescendo zu verbinden, müssen wir auf der Ebene der Dynamik bewusst Energie mobilisieren.
- Ebenso "natürlicherweise" werden wir bei einer Tempozunahme lauter, sofern wir nicht bewusst Gegensteuer geben.
- Abphrasieren koppeln wir automatisch mit Ausatmen (was die Gefahr in sich birgt, dass man zu viel Spannung verliert. Abhilfe kann in diesem Fall zum Beispiel "gegenläufiges" Atmen bieten: ins Abphrasieren hinein einatmen und in den Anfang der nächsten Phrase hinein ausatmen. So bleibt der Bogen und die Spannung eher erhalten. – Für Bläser gilt diese Handhabung des Atems natürlich nur in übertragenem Sinn).
- Auch bei einer schärfer, prägnanter werdenden Artikulation besteht die Tendenz, dass sie mit einem Crescendo gekoppelt wird.
- Und so fort ...

All diese Koppelungen sind natürlich nicht einfach falsch, im Gegenteil, oft machen sie musikalisch ausgesprochen Sinn, z. B. weil eine dramaturgische Steigerung auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig mehr Kraft hat. Wenn solche Koppelungen jedoch unbewusst passieren, geben wir einerseits ein Mittel aus der Hand, um Spannung und Erwartungen zu erzeugen, und andererseits schleichen sich auf diese Weise stereotype Reaktionen und klischeehaftes Verhalten ein.

Im Zusammenhang mit "naturegegebenen" Regulativen sind auch einige andere Phänomene (Wahrnehmungs-Phänomene), die uns bestimmen oder bestimmen können, interessant: So haben etwa musikalische Motive in aller Musik in der Regel eine Dauer von 1,5 - 3 Sekunden. Sobald wir versuchen, Motive zu bauen, die wesentlich über diese Dauer hinaus gehen, merken wir, dass das nicht funktioniert. Solch verlängerte Motive "zerfallen" in zwei oder mehr Teile; wir unterteilen sie automatisch in "handliche", leicht fassbare Elemente. Das weist daraufhin, dass unsere Zeitwahrnehmung anscheinend grundsätzlich gestalthaft ist, dass wir also prozesshafte Phänomene in kleine, überschaubare Einheiten gruppieren, die energetisch zur Geste verschmelzen.

Ein damit verwandtes Phänomen ist unsere Orientierungsfähigkeit bei sehr schnellen oder langsamen Tempi! Unsere Orientierungsfähigkeit hat auch hier ziemlich enge Grenzen: Wenn wir einen sehr schnellen Puls (etwa Sechzehntel ab $M = 120$ die Viertelnote) übernehmen wollen, so gelingt das nur, wenn wir ihn gliedern in z. B. **1 2 3 4 1 2 3 4** oder **1 2 3 1 2 3**, also indem wir den Puls energetisch ordnen und Gestalten bilden. Ein ähnliches Problem stellt sich bei sehr langsamen Pulsen, beispielsweise bei einem Schlag pro 2 Sekunden; hier können wir sicher und präzise nur einsteigen, wenn wir den Puls innerlich unterteilen, ihn in ein bequem nachzuvollziehendes inneres Tempo gliedern und so wiederum Gestalten bilden.

(In diesem Zusammenhang ist auch die Beobachtung interessant, dass wir uns ein Kontinuum nicht wirklich vorstellen können. Dies gilt nicht nur auf auditiver, sondern auch auf visueller Ebene: Es gelingt uns beispielsweise nicht, uns einen 100m langen Weg, auch wenn wir ihn tausendmal gegangen sind und ganz genau zu kennen glauben, als Kontinuum vorzustellen. Auch hier unterteilen, gliedern wir, was wir wegen Mangel an Struktur - ein Kontinuum ist per definitionem nicht gegliedert - nicht fassen können, indem wir in der Vorstellung von Punkt zu Punkt springen und in unserer Vorstellung Gestalten bilden.)

Die im „Untergrund“ wirkenden und uns steuernden Gesetzmässigkeiten zu erkennen, über sie zu verfügen und mit ihnen spielen zu können, macht den Musiker zum mündig Handelnden und ist eine der Voraussetzungen dafür, dass Anspruchsvolles und über Platitüden

Hinausgehendes entstehen kann. Es gilt also, ein "Klischeebewusstsein" zu entwickeln. – Klischees sind nicht nur schon immer vorhanden, sondern entstehen beim Improvisieren auch immer wieder neu, und zwar als persönliche Klischees jedes einzelnen Musikers als auch solche der Gruppe als Ganzes.

Zu den virulentesten Klischeefallen beim Improvisieren gehören:

- Das reflexartige gegenseitige Imitieren von Motiven, des Materials, der Gestik und Dynamik, der Bögen usw.;
- stereotype Reaktionen in wiederkehrenden und deshalb vertrauten Situationen;
- das Sich-gehen-lassen: Die Emotionen und der Körper (Motorik) allein produzieren ohne wache mentale Kontrolle meist nichts anderes als vertraute, automatisierte und stereotype Abläufe;
- Zitate (unkritisch oder ohne musikalische Notwendigkeit gesetzt);
- Wiederholungen in ihren verschiedenen Erscheinungsformen. (Nicht nur das Imitieren, sondern auch *reflexartiges Kontrastieren* ist übrigens ein häufig zu beobachtendes klischeehaftes Verhalten in Improvisationen.)

Dialektisch gesehen lässt sich eigentlich alles auf die Wiederholung beziehen. Sie ist ganz allgemein und ohne Zweifel das wichtigste formbildende Element und in ihren verschiedenen Spielformen für die Formbildung weitgehend unverzichtbar. Einen Bezug zu einer Sache kann man auf vier voneinander unterscheidbare Weisen bewerkstelligen:

1. Durch genaues Wiederholen von etwas Vorhergegangenenem.
2. Durch Ähnlichkeit (z.B. durch das Variieren einer Sache oder eines ihrer Parameter).
3. Durch Anderssein (etwas ganz klar Anderes spielen, aber ohne die Bezugssache explizit kontrastieren zu wollen).
4. Durch Kontrastieren (offensichtliches, bewusstes Kontrastieren einer Sache).

Alle diese musikalischen Verhaltensweisen bedingen das Erinnern an das, auf was Bezug genommen wird. Das "Gegenwärtighaben" der verschiedenen, in einem musikalischen Prozess sich in der Regel laufend mehrenden Bezugspunkte ist Bedingung für das Vermeiden stereotyper Reaktionen für bewusstes und umsichtiges Operieren.

Am wenigsten klischeegefährdet sind zweifellos das Variieren und das deutliche Abweichen, das Anderssein eines Materials oder einer Struktur. Sie geben beim Improvisieren in der Regel am meisten her, sind aber zugleich schwieriger zu handhaben als genaues Wiederholen oder Kontrastieren, da sie umsichtiges und eigenständiges musikalisches Denken erfordern.

Wie wir wissen, bereitet das Wiederholen eines gelungenen Einfalls aus verschiedenen Gründen oft viel Vergnügen. Doch lauert darin immer die Gefahr, dass das Vergnügen "kippt", dass die Intensität des Erlebens und die Spannung auch für den Zuhörer abnimmt und dass Langeweile oder Überdruß einkehrt, wenn zu oft wiederholt wird. Diese Grenze zum Zuviel ist während des engagierten Spiels aber leider nicht immer leicht zu orten. Das Variieren einer wiederholten Sache und deren Anreichern mit immer neuen Informationen sind mögliche Massnahmen für das Aufrechterhalten der Spannung.

Wie kann man sich nun übend auf *nichtklischeehaftes Verhalten* beim Improvisieren vorbereiten? Folgende fünf Übungsfelder bieten sich an, die allein und in der Gruppe geübt werden können. Sie helfen dabei, eine im Idealfall jederzeit abrufbare oder herstellbare Spielbereitschaft zu trainieren und weiterzuentwickeln:

1. Musikalische "Ausdruckskerne" herstellen, d. h. so schnell wie möglich, am besten bereits mit dem ersten produzierten Klang, mit der ersten Geste eine bestimmte und klare musikalische Haltung einnehmen. Musikalische Orte, Räume zu erzeugen versuchen, diese entwickeln und sich darin auf verschiedene Arten bewegen. Wichtig ist dabei die Ganzheitlichkeit und die Echtheit der Intuition, des Erlebens (Ergriffenheit). Mit den energetischen Äusserungen und den erzeugten Klängen sollte man sich möglichst vollständig identifizieren, oder besser, man sollte das, was man musikalisch von sich gibt, *sein*. – Die das Geschehen begleitenden und kontrollierenden Gedanken dürfen dabei nie in das energetische Feld der Musik eindringen. Sie haben draussen zu bleiben und sollen das Geschehen lediglich von aussen beobachten und steuern. Nie aber sollte ein gedanklicher Entscheid umgesetzt werden, ohne dass die energetischen Ebenen - Emotion und Körper(-spannung) - den Entscheid "verstanden" haben und präzise realisieren können.
2. Materialien, Strukturen und instrumentale Bewegungsformen entwickeln und trainieren, um ihre Handhabung technisch auf ein sicheres Niveau zu bringen. Bausteine und ihr Potenzial kennenlernen und mit ihnen vertraut werden, um frei zu werden im Umgang mit ihnen. Das hat nicht zuletzt natürlich viel mit instrumentaler Fitness zu tun.

Wichtig ist bei dieser Art des Übens, Materialien zu finden oder zu wählen und kennen zu lernen, die flexibel und transformierbar sind. Jedes Material hat bekanntlich zentrale und periphere Eigenschaften. Die Bedeutung der einzelnen Aspekte eines Klanges oder einer Klangstruktur ändert sich beim Improvisieren oft kurzfristig. Welchen Parameter, welche Eigenschaft eines Klanges, einer Geste, einer Struktur ich ins Zentrum meiner

Aufmerksamkeit, meiner "bautechnischen Arbeit" stellen will, muss ich als Spieler immer wieder von Neuem und möglichst klar und bewusst entscheiden.

3. Entscheide treffen und diese schnellstmöglich umsetzen lernen, ohne dass der energetische Bogen einen Bruch erlebt. Solche Entscheide können und sollen alle Ebenen musikalischen Agierens betreffen, so zum Beispiel die Tonhöhen, das Tempo, die Klangfarbe, Dynamik, Dichte, die Richtung von Prozessen, usw. Dabei ist es nützlich, einerseits das Entscheiden selber zu üben, d. h. irgendwelche Änderungen oder Neuigkeiten sich sofort und mit grösstmöglicher Klarheit vorzustellen. Andererseits sollte das unmittelbare und präzise Umsetzen von Entscheiden trainiert werden. Allerdings werden Alle, die improvisieren, die Erfahrung gemacht haben, dass sich klangliche Entscheide manchmal anders anhören, als sie zuvor gedacht waren. Das gehört natürlich zum Improvisieren. Das Sich-Zurechtfinden in überraschenden, nicht vorher gesehenen Situationen gehört deshalb genauso zum Trainingsprogramm.
4. Nie anders als wach und bewusst spielen / üben. Bewusstheit wird dabei selbstverständlich nicht als intellektuelle allein verstanden! Gemeint ist damit vielmehr die Gleichzeitigkeit und Verbindung von a) grösstmöglicher Wachheit des Geistes, b) der motorischen Bewegungstendenzen im locker(!) gespannten Körper und c) der Energie und Bewegung der Emotionen.
 Aus diesen drei Ebenen kann das entstehen, was wir *Intuition* nennen. Damit sich dieser Zustand einstellen kann, ist es wichtig, gleichzeitig locker und gespannt und hellwach zu sein. Die Entscheide während des Spielens sollten letztlich immer der Intuition, also dem feinen, austarierten Zusammenspiel von Gedanken, Emotionen und motorischen Tendenzen überlassen werden! Denn die Intuition ist nach meiner Erfahrung eine sehr treffsichere "Instanz" und hat (fast) immer recht. Die Sensibilität für intuitive Zustände und Richtungen kann man entwickeln und verfeinern. Auch kann diese Weise des Agierens und Reagierens praktisch geübt werden. Eine der Voraussetzungen dafür ist, dass nicht eine der drei Ebenen überhand nimmt und die andern zwei an den Rand drängt. Ähnlich einem Mobile, das sich im Wind bewegt und doch nie sein Gleichgewicht verliert, ist es das feine, sensible Zusammenspiel der Kräfte, das angestrebt werden sollte.
5. Die Hörfähigkeiten trainieren und verbessern. Das bedeutet hier nicht Gehörbildung im akademischen Sinn (die allerdings auch für das Improvisieren wertvolle Dienste leisten kann). Vielmehr kann und soll man seine Hörfähigkeiten trainieren, indem man lernt, Klänge, Klanggebilde, Strukturen und musikalische Prozesse hörend zu erfassen und zu durchdringen.

Am besten beschränkt man sich dabei nicht auf eine Musikart allein, sondern beschäftigt sich mit ganz unterschiedlichen Formen und Stilen von Musik. Ob diese komponiert oder improvisiert ist, ist nicht so wichtig. Es geht vor allem darum, die in jedem Musikstück wirksamen Voraussetzungen (Materialien, Strukturen, Farben, Dichten, Bautechniken usw.), die ablaufenden Prozesse, die formbildenden Massnahmen, die Dramaturgie des Stückes und die vielen andern für den Bau von Musik wirksamen Dinge auseinander zu halten und das Potenzial der einzelnen Bausteine und deren Bedeutung für den aktuellen Moment und für die weitere Entwicklung zu erkennen und zu werten. Am besten bezieht man bei dieser Arbeit das "Analyse"-Instrumentarium in jedem einzelnen Fall aus dem aktuellen Musikstück selber und nimmt irgendwelche bekannten Modelle nur falls unbedingt nötig und wirklich zweckdienlich zur Hilfe. – Diese Form des aktiven Hörens kann und sollte man unbedingt auch während des Spielens / Übens trainieren! Wichtig ist dabei aber, dass man sich innerlich nicht vom energetischen Zentrum des Musizierens entfernt. Das umsichtige und aktive Sichorientieren in musikalischen Prozessen darf nicht dazu führen, dass man sich aus dem musikalischen Raum oder Kraftfeld wegbegibt, sondern soll helfen, diesen Raum gezielt aufrecht zu erhalten und musikalisch mündig (mit)zugestalten.

Als Strategien, Massnahmen gegen klischeehaftes Verhalten beim Spielen *im Konzert* bietet sich eine ganze Palette von Verhaltensweisen an. Die wichtigsten seien hier zum Abschluss stichwortartig aufgezählt:

1. Waches, nachvollziehendes Hören des gesamten Geschehens.
2. Genaues und möglichst umfassendes Erinnern des im Stück Vorgegangenen.
3. Lust am Entdecken und am Ausprobieren (bereits naives aber waches Ausprobieren führt aus dem Stand der Naivität hinaus).
4. Lust am Denken / Verstehen.
5. Lust an der aktiven Teilnahme an energetischen Prozessen.
6. Lust an der Teilhabe und am Sich-Orientieren in nicht prädeterniertem Geschehen.
7. Lustvolles Eingehen von Risiken.
8. Lust auf Spannung (Spannung = Schwierigkeiten der internen Klischees, mit eintreffenden Reizen fertig zu werden, sie einzuteilen; Spannung als (graduelle) Nichtübereinstimmung der internen Modelle mit den eintreffenden Informationen – siehe Wiederholung).
9. Sich (seiner Intuition) vor und während jeder Art von Musizieren folgende zwei Fragen stellen:
 - a) Was will ich?

b) Was möchte ich hören?

10. Lust darauf, musikalischen Sinn zu erzeugen!

Ich möchte mit einem Zitat von *Heiner Goebbels* schliessen:

Es geht darum, Entfernungen zu bilden, die vom Hörer mit Gewinn zurückgelegt werden können, Brüche die überbrückt werden können. Das schliesst die Sehnsucht nach Identität, Kontinuität, Homogenität, Schönheit nicht aus; im Gegenteil, sie ist der Motor.

Walter Fähndrich

Brissago, Juni 2010