Erschienen in: Rosemarie Tüpker, Armin Schulte (Hg.) Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag. Zur Psycho-Logik musikalischer Ereignisse. Psychosozial-Verlag. Gießen 2006, 145-174
ISBN 3-89806-466-2 und 978-389806-466-8

Rosemarie Tüpker

Musikalische Improvisation im Alltag*

„Er singt eine alte peruanische Weise,
die er in der niederen Bretagne bei
einem Taubstummen gesammelt hat."
(Erik Satie: Sonatine bureaucratique)

[1]Diese Untersuchung versteht sich als eine Fährtensuche. Sie will einem Phänomen auf die Spur kommen, welches eine andere Seite der Musik zeigen möchte, eine außerhalb der Konzertsäle und Festivals, jenseits der Mühen des stundenlangen Übens und jenseits der europäischen Tradition der Trennung in Komponist - Interpret - Hörer. Ausgehend von künstlerischen, pädagogischen und therapeutischen Erfahrungen mit improvisierter Musik wurde nach musikalischen Alltagsimprovisationen gesucht: kleinen musikalischen Momenten, die sie sich zwischendurch ereignen, mitten im Alltag, jenseits des verabredeten Musizierens, bisweilen kaum bemerkt, bisweilen als gelungenes kleines Kunstwerk, als kleiner geglückter Augenblick erlebt.

Musik ohne Alltag?

In der Sprache sind wir es gewohnt, zwei Bereiche zu unterscheiden: Sprache als alltägliches Mittel der Kommunikation in allen Lebensbereichen und Sprache als Kunst: in der Lyrik, als Prosa, in Theater und Film. Die Unterscheidung dieser zwei Bereiche beihaltet auch die Existenz von Übergängen: Alltagssprache geht in die Kunst ein, wird in ihr überformt, gesteigert oder zitiert. Auch der Tanz als Kunst – als Festliches oder Feierliches oder als geschützte Formenbildung, in der manches erlaubt ist, was sonst verboten ist – hebt sich ab von der alltäglichen Bewegung des Laufens, Greifens und Hantierens. Und auch die Bildenden Künste sind mit alltäglichen Formen verschwistert. Die Zeichnung gibt es auch als Konstruktionszeichnung, Wegskizze und Kritzelei; einen alltäglichen Umgang mit Farben kennen wir vom Bemalen der Wände und Färben von Kleidung; Steine werden auch für Mauern zurecht gehauen und auch Gebrauchsgegenstände werden plastiziert.

Nur in der Musik scheint es – von wenigen unscheinbaren Ausnahmen abgesehen – keinen Alltagsbereich und damit auch keine Übergänge zu geben. Musik tritt immer schon als Kunst auf. Sie scheint mit dem Musik-*Werk* identisch, dem 'Opus' welches komponiert, geübt, aufgeführt, gehört – interpretiert, verstanden oder mißverstanden wird, bleibt oder verloren geht. Natürlich unterscheiden manche zwischen 'guter' und 'schlechter' Musik, und wir sind geneigt, nur die erste als Kunst anzusehen. Aber um diese, sowieso heikle, Unterscheidung geht es hier nicht. Vielmehr stellt sich die Frage, ob es zur Kritzelei, zum Malen, Hauen und Formen jenseits aller Kunst, zur alltäglichen Bewegung, zur Selbstverständlichkeit des Sprechens, welches wir ohne Unterricht mit schon ein bis zwei Jahren 'einfach so' tun, in der Musik so gar keine Entsprechung gibt. Gibt es eine

[1] Ich danke allen, die durch Interviews und Beschreibungen zu dieser Untersuchung beigetragen haben.

Musik im Alltag, eine alltägliche Musik? Woraus entsteht Musik, wovon hebt sich Musik als Kunst ab?

Das Seltsame an der Musik zeigt sich auch darin, daß sie die einzige Kunst ist, die sich ein eigenes Wort für ein generalisiertes (vermeintliches) Nicht-Können leistet: Zu dem Begriff 'unmusikalisch' gibt es in den übrigen Künsten kein Pendant. Niemandem wird durch eine Etikettierung wie: er ist 'unzeichnerisch', 'unsprachlich' oder 'untänzerisch' in vergleichbarer Weise ein kompletter Ausdrucksbereich verstellt, wie dies durch die Zuschreibung 'unmusikalisch' oft geschieht – nicht immer ohne Tragik. Niemand hört auf sich zu bewegen, auch mit Freude, nur weil ihm klar geworden ist, daß er nicht zum Ballett taugt. Und niemand käme auf die Idee, das Sprechen einzustellen, weil er keinen Roman schreiben oder keine Gedichte vortragen kann. Aber vielen, die in der Kindheit einige Male als 'unmusikalisch' abgestempelt wurden, bleibt die musikalische Äußerung lebenslänglich versperrt. 'Ich höre zwar gerne Musik, bin aber völlig unmusikalisch!' – ein seltsam bizarrer und dennoch oft gehörter Satz. Musik ist in unserer Kultur elitär, früh wird ausgelesen (e-ligere) und das anhand oft zweifelhafter Kriterien (vgl. TÜPKER 2001). Seltsame Zuspitzung dieser Auslese: 'Ich bin unmusikalisch, (denn:) Ich kann keine Noten lesen." Dem entspräche, daß der glaubt nicht sprechen zu können, wer nicht lesen gelernt hat.

Und das Seltsame an der Musik zeigt sich auch darin, daß der, der die Werke anderer reproduziert, nicht – wie in der Bildenden Kunst – als 'Fälscher' tituliert wird, sondern 'Interpret' heißt (vgl. FRAUCHINGER 1992). Womit zugleich angedeutet ist, daß das notierte Werk weder technisch noch psychologisch noch historisch nur der bloßen Wieder-Gabe bedarf, sondern daß die Übersetzung des Notenbildes in hörbaren Klang immer angereichert, gefiltert und subjektiv gedeutet ist durch die Person des Aufführenden. Aufgeführte Musik ist immer ein Gemeinschaftswerk von Komponist und Interpret. Die Auseinandersetzung mit der Frage, wer dabei was zu sagen hat, wer was darf, wer wen falsch oder richtig versteht, füllt Bände.

Wir können aber feststellen, daß diese (und andere) Seltsamkeiten der Musik Merkmale einer spezifisch europäischen Entwicklung sind. Mit ihr hängt auch zusammen, wie wir hierzulande als Kinder an die Musik herangeführt werden. Sprechen, Laufen, Malen erschließen sich uns *vor* jeder Schule. Musik scheint immer gleich 'gelehrt' zu werden: als Lied, als erstes Stückchen oder als 'Vorübung' darauf. Erst der Unterricht, Jahre später das Vergnügen – für viele jedoch auch das nie. Wir unterscheiden zwischen 'Üben' und 'Spielen', 'Probe' und 'Aufführung'. Das jeweils letztere erscheint als das 'Eigentliche', ersteres macht (vermeintlich) nur Sinn als notwendiges Übel, um letzteres zu erreichen. Übertragen wir das auf die Sprache, so würden wir nicht mit einem Jahr einfach anfangen zu plappern, sondern zuerst etliche Sprechübungen machen müssen, dann vielleicht ein erstes kleines Gedicht lernen, später längere, schwierigere usw. Und – und das wäre nun wirklich erschreckend: Ein *eigenes* Sprechen gäbe es nicht. Das bliebe den Dichtern vorbehalten. Einige, die Sprachinterpreten, dürften deren Werke aufführen und sie dabei ein wenig mit eigenem Empfinden anreichern. (So wie die meisten Interpreten, zumindest in der sogenannten E-Musik, kein eigenes musikalisches Sich-Ausdrücken kennen. Selbst ihnen, die sich ihr Leben lang mit Musik beschäftigen, ist ihr eigenes musikalisches Sprechen verwehrt.) Die meisten aber sprächen nicht, ihnen bliebe nur die Rolle des Zuhörers.

In anderen Kulturräumen, in denen Musik nicht komponiert und reproduziert, sondern improvisiert wird, ist auch das Lernen von Musik anders gestaltet. So z.B. in der nachahmenden Unterrichtstechnik der oral tradierten klassischen Musik Indiens, bei der es sich dennoch nicht etwa um 'Volksmusik' handelt, sondern eine der unseren durchaus gleichwertigen Hochkultur. Und auch in der europäischen Kultur hat sich in den 1970er Jahren eine Alternativszene entwickelt, in der Musik improvisiert wird (vgl. NIEDECKEN 1988, WEYMANN 2004). Davon waren sowohl die Musik als Kunst als auch die Musikpädagogik betroffen und daraus entstand u.a. die Musiktherapie. Im

Einzugsbereich dieser anderen Musik, in der die Trennung Komponist – Interpret – Hörer aufgehoben ist, lohnt es sich zu suchen nach alltäglichen Formen des Musikalischen.

Flüchtige Momente

Die Frage nach einer Musik zwischendurch, nach einer 'Kritzelei in Tönen' führt zu 'Alltagsimprovisationen', zu einer Musik, die nicht komponiert ist, nicht festgelegt, die keiner Vorbereitung bedarf, einer Musik, die unversehens geschieht und die wir oft gar nicht bemerken – und wenn, dann immer erst, wenn sie schon angefangen hat.

"Ich bin auf dem Weg zur Unibibliothek, laufe zu Fuß dorthin. Da die Zeit knapp ist, gehe ich ziemlich rasch. Plötzlich ist da eine Melodie, die ich summe, genau im Rhythmus der Schritte…"

"… Plötzlich ertappe ich mich dabei, wie ich unruhig mit den Fingern meiner linken Hand auf meinen Oberschenkel trommle…"

Es sind kleine flüchtige Momente, empfindlich wie Seifenblasen: wenn wir mit unserer Aufmerksamkeit nach ihnen greifen wollen, drohen sie zu zerplatzen:

"…das Problem war nicht, daß ich die alltäglichen Improvisationen überhörte, sondern eher, daß diese sofort verschwanden, sobald ich ihnen Aufmerksamkeit schenkte. Da verpuffte jeder Impuls im Nichts…"

Der Flüchtigkeit des Phänomens ließ sich mit der Untersuchungsmethodik qualitativer Interviews nur schwer beikommen. Einmal auf die Spur gebracht, fielen den Interviewten zwar "tausend kleine Szenen" ein und der Alltag schien "voll von solchen Alltagsimprovisationen", aber die Geschehnisse konnten meist nicht genau genug erinnert werden. Die Musik selbst war "nicht mehr im Ohr", man "hat es gar nicht so registriert" oder die Situationen "fallen mir jetzt nicht so schnell ein". Die zunächst durchgeführten Interviews wurden daher ergänzt durch die immer wieder erteilte Bitte, auf solche 'Alltagsimprovisationen' zu achten und diese möglichst genau und möglichst sofort zu Papier zu bringen.[1] Die hier vorgestellte Untersuchung beruht daher auf einigen Interviews und einer Sammlung von gut 60 Einzelbeschreibungen. Aber auch das Beschreiben hat seine Tücken: Einerseits führt die Aufforderung zur Erstellung einer solchen Beschreibung dazu, daß relativ bald danach ein Phänomen bemerkt wird, welches sich als 'Improvisation im Alltag' festhalten ließe, oft schon am selben Tag, was eventuell auf die Häufigkeit und Alltäglichkeit des Phänomens schließen läßt. Andererseits stört das Aufmerken und Identifizieren schon den Fluß des Geschehens, droht es zu unterbrechen. Es bedarf dann einer gewissen Schwebeverfassung, damit die Improvisation weiter geschehen kann:

"Ich gehe vor den anderen beiden her und höre mich plötzlich pfeifen – irgend etwas, keine bestimmte Melodie – und merke, daß es genau zum Takt meiner Schritte paßt – oder umgekehrt? Ich fange an zu denken: Ah, das ist ja eine Improvisation! Daraus wirst du deine Hausaufgabe machen! Während ich anfange zu denken, muß ich mich bemühen, nicht mit dem Pfeifen aufzuhören … Ich beobachte nun bewußt, was ich tue und bemerke, daß ich auch noch mit dem Schlüsselbund in der Hand ein wenig dazu klappere … und schon ist der Moment vorüber …!"

"… weiterpfeifend geht mir durch den Kopf, daß sich hier ein Beispiel von 'Improvisation im Alltag' ereignet. Ich kann diesen Gedanken aber wieder soweit fallen lassen, daß sich das Geschehen, welches irgendwie nicht intentional ist, weiter ereignet…"

Besonders schwierig wird es manchmal, wenn man das, was man da tut, genauer musikalisch festhalten will:

"… Über diese Gedanken ist mir der Rhythmus aus dem Gedächtnis entschwunden. Komisch, eben so nebenbei ging es wie von selbst. Jetzt überlege ich und komme nicht wieder drauf…"

So beruhen die Ausführungen dieses Artikels auf den Momenten, die 'gerade noch erwischt' werden konnten und können vielleicht nur verweisen auf all das, was wir unbemerkt musikalisch so alles treiben im Alltag.

Melodisches
In einem großen Teil der Alltagsimprovisationen werden Melodien gesummt, gesungen und gepfiffen. Oft eher leise, damit es von anderen nicht bemerkt wird, obwohl "es nicht so peinlich ist wie Selbstgespräche". Laut gesungen wird meist nur dann, wenn man alleine ist oder sich durch Rauschen abgeschirmt fühlt "unter der Dusche", "in der Wanne". Die Melodien sind "frei erfunden", greifen etwas aus der Umgebung auf oder auf Bekanntes zurück. Dabei können sowohl ganze Lieder Teil des Geschehens sein, aber ebenso Schnipsel daraus. Ein Ohrwurm wiederholt sich immer wieder, bis er nervt und absichtlich variiert wird, oder Mehreres wird zu einem ganz eigenen Potpourri verbunden. Manchmal "ertappt" man sich beim Singen eines Schlagers, den man "eigentlich schnulzig" findet. Da hilft es "die Melodielinien zu synkopieren", "Töne einzubauen" oder "absichtlich schief zu pfeifen". Dem "Nebenbei-Charakter" entspricht, daß oft äußere Dinge ein Lied mittendrin beenden. Manchmal geht es dann "ohne Klang im Kopf weiter" oder es "kommt an jeder Ampel zu einer kurzen Unterbrechung" und geht dann weiter. Improvisieren im Alltag muß sich an den sonstigen Alltagsverkehr anpassen:

"*…An einer Kreuzung verebbte die Impro, weil ich die Konzentration für den Straßenverkehr brauchte. Außerdem fuhr ich zu langsam, so daß das Metrum nicht mehr zum Lied paßte…"*

"… Mir fällt auf, daß das Tempo meiner Melodie sich jeweils an die Veränderungen in der Geschwindigkeit angleicht, die mir durch die Notwendigkeiten des Fahrens aufgezwungen werden…"

Melodiöses erklingt gelegentlich auch instrumental, wenn einem irgendetwas in die Finger kommt, was sich melodisch gebrauchen läßt, wenn man sich einmal aus der Gefangenschaft temperierter Stimmung befreit hat: die Saiten (Drähte) des Eierschneiders, mehrere Fahrradklingeln, ein Holzstapel im Wald, Gläser oder Töpfe ("... toll, was es in der Küche so alles zu entdecken gibt – eine preiswerte Bereicherung des Instrumentariums"). Wenn sie gerade greifbar sind, kommen auch 'richtige' Instrumente zum Einsatz, etwa in der Pause einer Probe, in Unterrichtssituationen in der Musikschule oder in Studentenbuden, in denen sie nah genug herumstehen.

Rhythmisches
Einen gleichgewichtigen zweiten Schwerpunkt nimmt das Rhythmische ein: Da wird getrommelt, geklopft und gehämmert mit allen verfügbaren Körperteilen ('body-percussion') und mit allen Dingen, die einem gerade in die Finger oder unter die Füße kommen. Zum rhythmischen Musizieren läßt sich fast alles gebrauchen und zu kleinen vergnüglichen Alltagskunstwerken verbinden:

"… etwas ungeduldig auf die anderen wartend, trommle ich mal wieder wie zufällig auf dem Autodach mit den Fingern meiner rechten Hand. Ich bemerke, daß sich da offenbar selbständig ein Rap-Grove entwickelt hat: Die Mittelfinger klopfen dumpfere Töne: die Bassdrum. Der Daumen macht einen lautere , höheren, scheppernden Klang wie eine elektronisch verfremdete Snare. Das klingt aber gut, denke ich. Die Grundfigur geht so:

Im Geiste höre ich die Sechzehntel wie eine durchlaufende High Hat; immer wieder entstehen Variationen, Breaks und Fills, die ich mit den übrigen Fingern trommle: Wirbel, Triolen, 32tel usw. Ich verändere gelegentlich den Anschlag und damit den Klang, gewagtere Variationen fallen mit ein oder fließen mir in die Finger und ich muß aufpassen, nicht aus dem Fluß zu kommen, gehe immer wieder zur minimalistischen Basis zurück, versuche exakt zu spielen, empfinde den Swing und beweg' mich ein bißchen dazu, vielleicht sogar mehr innerlich als sichtbar…"

"Plötzlich bemerke ich morgens beim Zähneputzen, daß ich mir tatsächlich die Zähne in einem regelmäßigen Rhythmus putze. Sollte das etwa schon eine Improvisation sein? Tatsächlich: im 4-er Takt: vier mal rechts, vier mal links, vier mal oben, vier mal unten, vier mal hinten rechts …mit der linken Hand trommele ich den passenden Rhythmus auf das Waschbecken. Wie wär's mit einem Walzer? 1,2,3, 1,2,3, da geht tatsächlich der Kopf mit. Und wie sieht's mit dem Gurgeln aus? Ja, wirklich, wieder ein Vierer. Jetzt muß ich so lachen, daß ich ganz schnell den Mund ausspülen muß. Mein lachendes Spiegelbild sieht mich an. Eine schöne Art, den Tag zu beginnen."

Oft sind melodische und rhythmische Produktionen kombiniert und anderes, Nicht-Musik und andere Personen werden eingebunden:

"… gleichzeitig dazu klopft erst die eine Hand den Rhythmus der Melodie auf das Bein, danach kommt die zweite Hand dazu …"

"Gerade als ich mit dem Fahrrad zur Uni fuhr, habe ich plötzlich ein Lied aus dem Praktikum vor mich hin gesungen. Bei den ungeraden Taktzeiten trat ich immer fest ins rechte Pedal. Außerdem habe ich die Melodie etwas entfremdet, zusätzliche Töne eingefügt oder den Rhythmus aufgegriffen und variiert. … Dieses Mal waren die schweren Taktteile mit dem linken Pedal synchron und ich pfiff die Melodie…"

"Im Näherkommen höre ich die mich in Münster immer wieder überraschenden Ampelanlagen: Das rhythmische Klicken verbindet sich mit meinem Herzklopfen und meine Beine übernehmen es als Metrum ihrer Bewegung, im Kopf fühle ich das Pochen in gleicher Geschwindigkeit und ich selbst beginne das Ampelgeräusch als Ton zu übernehmen und es rhythmisch mehr zu unterteilen – plötzlich fällt mir das Laufen leichter. Die Ampel liegt hinter mir – ich habe den Rhythmus im Körper und nutze ihn zum Weiterlaufen … bis die neuen Geräusche in ihrer Vielfalt und Uneinheitlichkeit mich wieder aus dem Sog des Rhythmischen fallen lassen. Meine Kraft läßt nach. Zum Glück bin ich gleich da."

Harmonisches, Kontrapunktisches

Eher seltener kommt es zu Improvisationen, die vom Harmonischen her gestaltet sind. Das ist verständlich, weil es zur Gleichzeitigkeit des Harmonischen entweder mehrerer Personen oder besonderer Umstände bedarf:

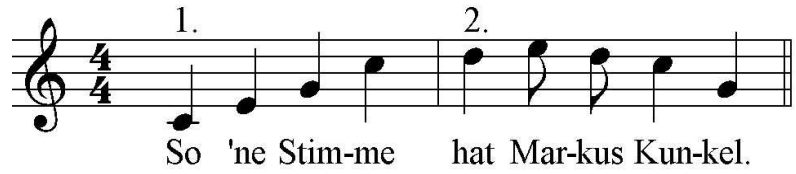
"Es war nachts auf einer Schiffsüberfahrt vom Festland nach Kreta. Im großen Saal unten im Schiff war es zu heiß zum Schlafen, zu viele Leute, und draußen zu unbequem. So saß ich auf irgend einem Schiffsteil und merke irgendwann, wie ich schon seit geraumer Zeit Töne des Brummens des Schiffsmotors mitsang. Wer hätte gedacht, daß so ein Motor einen so schönen und sonoren Klang mit einem solchen Obertonspektrum[2] hat. Aufmerksam geworden auf das Geschehen mischte sich ins Singen das Horchen auf das, was ich da sang: eine Weile war es die Quart und die große Terz drüber. Also befand ich mich im Bereich des dritten, vierten und fünften Teiltones des Klangspektrums, das der Schiffsmotor für mich bereit hielt. Der reiche Klang war immer da und ich konnte mich hineinfallen lassen in die einzelnen Teiltöne. Dadurch war das Springen in den

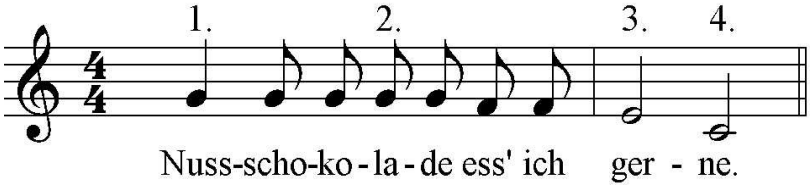
Intervallen ganz leicht. Ich probierte nun auch mit dem sechsten Teilton rum, hatte also jetzt auch den Dur-Dreiklang (4.-5.-6. Teilton) zur Verfügung. Die Quinte unten (2.-3. Teilton) ging auch noch so grade, wenn auch schon fast nicht mehr in meinem Stimmumfang. Sie war wie ein tiefes Fallenlassen. Wahrscheinlich hätte ich den Ton gar nicht mehr singen können, wenn er nicht auch schon da gewesen wäre, ging mir durch den Kopf. Tiefer ging's dann nicht mehr. Den Grundton mußte ich dem Schiffsmotor allein überlassen. Und dann probierte ich mit dem 'schrägen' siebten Teilton rum und der Sekunde drüber. Herrlich! Die Fremdheit dieses Intervalls, welches sonst in unserer Musik nicht vorkommt. Als das reine harmonische Tönen im Klang sich genug ausgebreitet hatte, begann ich mit rhythmischen Variationen, es wurde belebter, vielfältiger, dann wieder ein ruhigerer Teil … Es war eine lange, lange Improvisation, die mir die Zeit der Überfahrt verkürzte und die Nacht, meine damalige Lebenssituation, den Übergang von Arbeit zu Urlaub und vieles mehr zu einer Musik verband. Sie ist mir deshalb so gut im Gedächtnis geblieben."

Eine ähnliche Improvisation wird beschrieben, in der ein obertonreich klingender Scanner (aus den Anfangszeiten dieser Technik) den Part des Schiffsmotors übernimmt. Die Improvisation untergliedert sich dabei in die jeweils fast drei Minuten lang dauernden Scan-Vorgänge, die insgesamt über hundert mal wiederholt wurden, da ein ganzes Buch zu scannen war. Oder ein Staubsauger wird als Orgelpunkt benutzt:

"Der Staubsauger, den wir früher zuhause hatten, produzierte einen gleichmäßigen gut hörbaren Ton, den ich als ostinaten Orgelpunkt benutzte. Darüber sang ich allerlei weitschweifige Melodien, die an dieser Stelle leider nicht mehr wiedergegeben werden können."

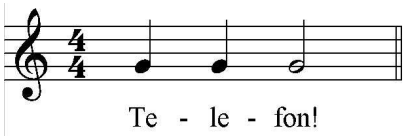
Auch einfache Kanons können improvisatorisch entstehen und sich aufgrund ihrer Prägnanz über die aktuelle Situation hinaus erhalten. In einer Beschreibung wird von Badewannenszenen zweier Schwestern im Grundschulalter berichtet, aus der jetzt, Jahre später, noch zwei dieser spontan erfundenen Kanons erinnerbar sind:



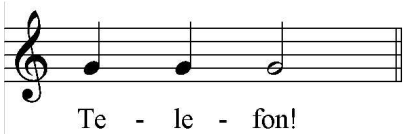


Mehrstimmiges kann sich als einfache Harmonik ausbilden oder als polyphoner Sprechgesang, der sich aus einem zufälligen Handyklingeln, einem Einfall und dem spontanen Aufgreifen zusammenspinnt:

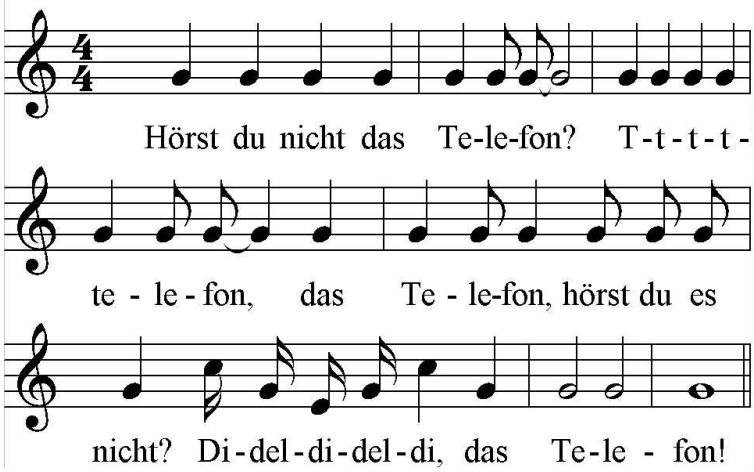
"Generalprobe für ein musikalisches Wintermärchen. Kooperation von Kindergarteneltern, Kindergartenkindern und einer Band mit Kindern und Jugendlichen. Die Probe soll beginnen, alles ist endlich aufgebaut – da klingelt ein Handy. Lächeln, Augen verdrehen, aber keiner geht hin! Ich (die Dirigentin) flüstere ins Mikrophon:



Ein 15-jähriger Junge aus der Band wiederholt flüsternd:



Dadurch entsteht ein Sprechgesang, die 12- und 13-jährigen Sängerinnen stimmen mit ein; wir variieren; jeder singt, was ihm einfällt, ab und zu die Imitation von Klingeltönen:



Es entsteht ein fünfstimmiger flüsternder Chor."

Resonanzen

Kirchenräume, Säle, Hallen, Grotten und Tunnel haben oft einen sogenannten 'Eigenton'. Er klingt nicht von selbst, der Raum gibt aber aufgrund seiner akustischen Eigenschaften auf einen bestimmten Ton eine besonders starke Resonanz. Auch darüber hinaus produzieren manche Räume einen langen Nachhall, der für Konzerte eher gefürchtet ist, aber für einen spontan improvisatorischen Umgang sehr anregend sein kann.

"… 'Oooo – oooo – oooo' nach ein paar mal Ausprobieren hatte ich 'ihn', den *Ton der Kapelle. Marianne machte es mir nach, aber eine Oktav höher war die Resonanz nicht mehr ganz so stark, und so tief wie ich kam sie natürlich nicht. So übernahm ich den Orgelpunkt und sie legte gregorianisch inspirierte Melodien darüber…"*

"Unsere Schritte hallen in dem langen Tunnel. Ein Steinchen springt weg, es macht ein hellen Ton, der sich in ein langgezogenes Geräusch verwandelt. Aber eigentlich ist es kein Geräusch, sondern doch eher ein singender Ton, der sich für kurze Zeit auf eigenartige Weise materialisiert. Er 'steht' in dem Halbdunkel des Tunnels, füllt ihn für einen Augenblick aus und 'vergeht' dann, indem er sich entmaterialisiert oder perspektivisch immer kleiner wird und in weiter Ferne verschwindet. Bevor er jedoch ganz verschwunden ist, höre ich die Wiederholung: 'Pijung' macht deine Stimme und es ist so, als würde der Stein wieder wegspringen. Nicht ganz genauso, aber gut imitiert. Wie ein flacher Kiesel, der über das Wasser hüpft und jetzt seinen zweiten Sprung macht. Wiederholung und Echo zugleich, ähnlich und doch anders.

'Pijung' mache ich auch, und mein Ton ist etwas tiefer. Nun stehen zwei Töne in dem Tunnel, einer eilt dem anderen voraus, mein Ton läuft hinterher, aber er ist auch gleichzeitig da. Sie vermischen sich und sind doch zwei Parallelen. Sind einzeln und sind ein Intervall zugleich.

'Pijung' macht es, da kommt ein neuer Ton von dir. Das macht Spaß, ich antworte und ganz rasch bauen wir eine Kathedrale aus Tönen in dem Tunnel auf. 'Pijung, pijung, pjöng, pjau.....' Die Töne bilden Schichten, die in einer spannungsreichen Balance zwischen Harmonie und Zerstörung hin und her wandern. Ein riesiges Kartenhaus aus Frequenzen baut sich zwischen uns auf. Wir bauen den Turm zu Babel, alle Stimmen erklingen gleichzeitig. Aber wir wollen den Turm nicht einstürzen lassen. Nicht dieses mal. Fast auf dem höchsten Punkt, an dem die Klänge schrill zu werden und sich zu überschlagen drohen, ebbt der Impuls zur weiteren Steigerung auch wieder ab. Langsamer und leiser werden die Töne, bis auch der letzte sich in der Weite des Tunnels verliert und unsichtbar und unhörbar zum Ausgang strebt."

Zeiträume

Viele der Improvisationen dauern nur wenige Sekunden bis zwei, drei Minuten. Gerade so viel, wie benötigt wird, um eine kleine in sich abgeschlossene musikalische Form entstehen zu lassen. Dies braucht überraschend wenig Zeit und erinnert an die Charakterisierung der Musik als die "schnellste aller Welten" (LEIKERT 1990, 30)

"Wir sitzen im Wohnzimmern. Nichts ist. Pause. Die Standuhr neben mir tickt wie immer. Unbeabsichtigt schnalze ich mit einem dem Ticken ähnlichen Mundgeräusch zweimal den Off-Beat zu dem Uhrklicken, woraus sich als Fortsetzung ein kleines rhythmisches Motiv ergibt. B. 'beantwortet' das Motiv mit einem ebenso kurzen – nicht nachahmenden, sondern ergänzenden Motiv – welches die Form zugleich zur a-b-Form (klassische Frage-Antwort-Phrase) ausgestaltet und beendet. Seine Ergänzung ist dabei nicht geschnalzt, sondern mit den Händen auf die Oberschenkel geschlagen. Auch ich schlage jetzt noch einmal auf meine Oberschenkel mit beiden Händen, was von der musikalischen Form her einer Bestätigung der Schlußbildung entspricht…"

Und selbst in diesen wenigen Sekunden kann die entstehende musikalische Form und die Alltagsnotwendigkeit in eine kleine Einheit zusammengeschmolzen werden.

"Wir wollen spazieren gehen. Ich bin schon fertig angezogen und tanze etwas aufgedreht im Zimmer ´rum und singe im Rhythmus eine Melodie auf schubbiduh. Mein Freund setzt sich auf einen Stuhl, nimmt den Schuhanzieher und klopft einige Sekunden auf seinem Knie mit und singt ebenfalls. Dann zieht er den Schuh an, klopft noch mal kurz den Rhythmus auf seinem Knie, legt den Schuhanzieher weg und steht auf. Ich höre auf zu singen, wir gehen raus."

Andere nehmen sinfonischere Zeiträume von einer halben Stunde und mehr in Anspruch. Sie sind dann auch in verschiedene Formabschnitte gegliedert, bisweilen auch unterbrochen durch andere Tätigkeiten, nach denen sie wieder aufgegriffen werden. So tauchen auch Improvisationen beim Kochen oder Putzen auf, bei denen Lieder, Liedabschnitt, frei Erfundenes, Klappern und Dröhnen mit den Geräten bisweilen eine innige Verbindung eingehen.

Musik und Bewegung

Auf der Suche nach Anlaß, Beweggrund und psychologischem Sinn dieser musikalischen Kleinode fällt zunächst auf, daß sie oft mit (Fort-)Bewegung verbunden sind. Es kann mit daran liegen, daß viele der Beschreibungen aus dem Münsterland stammen, daß auffällig häufig Improvisationen während des Fahrradfahrens beschrieben wurden. Daneben aber auch zu Fuß, im Auto, beim Paddeln, bei allen Arten der Fortbewegung. Der Bewegungsrhythmus wird aufgegriffen, rhythmisch abwandelt und variativ weitergeführt. Etwas, was sowieso schon da ist, wird zum Metrum, in Form und Gefühl gesteigert, akzentuiert und weiter entwickelt. Die Gleichförmigkeit der Bewegung wird abwechslungsreicher gemacht. Die enge Verbindung von Musik und Bewegung finden wir natürlich auch im Tanz vor und wir kennen sie aus den Belegen musikalischer Frühformen, die Hinweise darauf geben, daß die Kategorien 'Tanz/Bewegung' und 'Musik' sich erst später als eigene Wirkungseinheiten gegeneinander abgegrenzt haben.

Zugleich betonen die Improvisationen, die mit einer Fortbewegung verbunden sind, aber auch, daß Improvisationen sich oft in Übergangssituationen ereignen: es sind Werke 'auf dem Weg zu', Tätigkeiten des Überbrückens und Verbindens. Manchmal helfen sie auch, eine erzwungene Wartesituation zu überbrücken. Dann fließt der gebremste Bewegungsimpuls in die bewegte musikalische Form. Aber auch umgekehrt: das scheinbar Festgelegte, die Gleichförmigkeit wird durch den musikalischen Impuls aus der Notwendigkeit in eine Freiheit überführt, die uns das Gefühl gibt, Unabänderliches noch verändern und gestalten zu können.

Eine Variation stellen die Improvisationen dar, die Arbeitstätigkeiten musikalisch kolorieren. Da kann ein umfangreicher Spülvorgang mit einer Mischung aus lautem Singen, Selbstgespräche führen und mit den Töpfen klappern opernhaft zusammen gehalten werden. Aber auch einzelne gleichförmige Bewegungen der Alltagstätigkeiten Spülen, Putzen, Bügeln, Kochen werden in Alltagsimprovisationen aufgegriffen, belebt und gesteigert: Rühren, Wischen, Reiben, alles, was Wiederholung enthält, eignet sich zu einer Fortführung im Musikalischen.

"Plötzlich merke ich, wie ich das Hin und Her des Bügeleisens ausgerechnet mit einem gepfiffenen Tritonus nach oben begleite, dessen Spannung ich dann beim Wenden des Wäschestücks in die Quinte auflöse…."

"… passend zum Rühren singe ich kurze kinderliedartige Phrasen. Ich merke, wie ich die Länge des Rührens quasi von der musikalischen Logik abhängig mache. Frage – Antwort – rechtsrum rühren, neue Phrase – linksrum rühren, erste rechtsrum, zweite linksrum – Pause: das nächste Ei … Das ist einer der Vorteile, wenn man keinen elektrischen Mixer hat…"

Musik in der Ruhe

Es gibt aber daneben auch Improvisationen, die aus dem Gegenteil, aus der Ruhe, der Pause, aus dem Überfluß eines wohligen Allein- oder Beisammenseins entstehen, in denen noch Platz ist für Weiteres, was sich in dieses "Nichts ist" (s.o.) hinein ausbreiten kann.

"Wir sitzen zu dritt auf dem Balkon. Kerzenschein und Bieratmosphäre breiten sich aus. Jemand sprach davon, noch 49 Pfennig (oder waren's 39?) vom anderen zu bekommen, wohl mit der Begründung, Kleinvieh mache auch Mist… Einer begann: Klei- ˜ - ˍ n – vieh- ˜ ˍ - …die anderen stimmen spontan mit ein: Klei- ˜ - ˍ n – vieh- ˜ ˍ - … ma ---cht t t t au—ch Mmmmmm-iiii- - - st t t … etc. Wenn uns jemand gehört hätte …"

"…Der letzte Artikel ist gelesen, jetzt schaue ich aus dem Fenster und träume. Da bemerke ich, daß ich summe, ganz leise: eine Melodie aus der Abendmesse vom vorigen Tag…"

Auch das folgende Beispiel entsteht aus der Situation beschaulicher Muße, einem 'verdienten' Nichts-Tun, welches dem Seelischen so ganz ohne lustvolle Aktivität denn doch nicht ausreicht. Der Genuß läßt sich durch musikalisches Tun noch steigern.

Innen und Außen

In einigen Beschreibungen ist "der Rhythmus einfach da", es "beginnt wie von selbst eine Melodie in mir zu entstehen", die Musik wird als von innen oder nirgendwo kommend erlebt, man findet sich quasi singend oder summend vor. Andere Improvisationen zeichnen sich dadurch aus, daß mit einer eigenen musikalischen Aktivität auf etwas von außen Wahrgenommenes reagiert wird und man mit der Welt in eine – teilweise sehr innige – Beziehung tritt. Erwähnt wurden die Beispiele eines solchen 'gemeinsamen Musizierens' mit einem Schiffsmotor, einem Scanner, einer Ampel und einem Staubsauger. Als weitere Varianten finden wir alles, was klanglich, durch rhythmische Wiederholung oder Motivik musikalisch reizvoll erscheint und was in ähnlich musikalisierender

Wahrnehmung spätestens seit John CAGE auch Eingang in die komponierte Musik gefunden hat: das Klopfen des Handwerkers draußen, tropfende Wasserhähne, tickende Uhren, medizintechnische Geräte im Krankenzimmer, quietschende Scheibenwischer, das Klicken des Blinkers, das Tatütata des Unfallwagens und auch die Musik aus dem Radio, die häufiger zum Anlaß für eigene Co-Produktionen genutzt wird.

"…Da liege ich nun und genieße das warme, dampfende, duftende Naß genauso wie die Ruhe. Kurz vor Mitternacht tut sich in diesem hellhörigen Aus wirklich nichts Geräuschvolles mehr. Ohne es zu merken, während meine Gedanken noch an dem hinter mir liegenden Tag hängen, übernimmt einer meiner Finger – auf die Wasseroberfläche schlagend – den Rhythmus des tropfenden Wasserhahnes. Nach und nach werden die anderen Finger involviert und es entsteht ein Rhythmus, dessen Grundmetrum noch immer der tropfende Wasserhahn angibt. Inzwischen hat meine Aufmerksamkeit den verlebten Tag verlassen und richtet sich nun auf die entstehende Rhythmik. Da die Tropfen des Wasserhahnes durch das Plätschern und Schlagen meiner Hände nunmehr kaum noch zu hören sind, hebe ich meinen Fuß aus dem Wasser und verstärke das Grundmetrum, indem ich die Fußsohle rhythmisch an die Wand patsche. Ja, das ist besser! Jetzt kann ich lauter rhythmisieren: Irgendwann nehme ich noch den Mund dazu und blubbere and der Wasseroberfläche rhythmische Sequenzen, bis mir das zu anstrengend wird und ich dann doch lieber in leises, luftiges Pfeifen verfalle. Nicht so laut! Ich möchte schließlich nicht der nächtlichen Ruhestörung bezichtigt werden. Nach einer Weile fällt mein Blick erneut auf den Wasserhahn und ich stelle fest, daß die Tropfen inzwischen viel langsamer aus dem Hahn zu fallen scheinen. Mein Rhythmus hat also eine Eigendynamik gefunden. Eine Weile pfeife und plätschere ich noch weiter und genieße dann erneut die Stille und hören nur noch den leisen um mich herum platzenden Seifenblasen zu."

Das Erleben nimmt diese Beziehung durchaus als wechselseitige Kommunikation wahr und realisiert musikalisch eine illusionäre Beziehung. Das tritt verstärkt auf, wenn es sich um eine Improvisation mit Vögeln handelt:

"*Ich komme mit dem Fahrrad vom Einkaufen. Höre einen Vogel einmal eine Quart abwärts pfeifen und pfeife ihm spontan die Quart zurück. Da er aber nichts mehr von sich hören läßt, sequenziere ich die Quart, nun nicht mehr für den Vogel, sondern nur für mich… Doch jetzt meldet sich der Vogel wieder, wenn auch schon weit weg. Na gut, ich antworte ihm noch einmal …"*

"Es ist 7 Uhr früh und ich wache auf, obwohl ich doch heute endlich mal ausschlafen könnte… Draußen gurrt eine Taube, direkt vor meinem Fenster. Unverschämtheit, um diese Uhrzeit! Unwillkürlich forme ich die Hände zu einem Hohlraum und blase durch eine Öffnung zwischen den beiden Daumen. Die Tonhöhe stimmt genau. Das klingt wirklich fast wie das, was die Taube von sich gegeben hat. Jetzt fängt die Taube wieder an zu gurren, als hätte sie auf eine Antwort von mir gewartet. Was ich da wohl gesagt haben mag? Als die Taube fertig ist, gurre ich wieder durch meine Daumenöffnung, diesmal lange, um zu prüfen, ob die Taube mir ins Wort fällt. Kaum mache ich eine Pause, gurrt die Taube ungefähr so lange wie ich zuvor. Das kann doch kein Zufall sein! Ich gurre kurz, die Taube auch. Ich gurre länger und wieder wartet die Taube ab, bis ich fertig bin. Ich möchte wissen, über was wir uns gerade unterhalten, die Taube und ich? Oder vielleicht singen wir auch? Ich gurre noch einmal ganz lange und erhalte keine Antwort. Habe ich etwas falsch gemacht und ist die Taube beleidigt? Oder hat sie gemerkt, daß ich gar keine Taube bin? Ich starte einen neuen Gurr-Versuch – wieder keine Antwort. Na ja, dann kann ich mich ja noch mal rumdrehen und weiter schlafen."

Daß Musik die Möglichkeit der Umdeutung einer schwer zu ertragenden Situation schaffen kann, finden wir im nachfolgenden Beispiel eindrucksvoll geschildert:

"Seit heute morgen bin ich an eine Apparatur angeschlossen, beide Arme fixiert zur intravenösen Versorgung über einen 12fach verzweigten Herz-Arterien-Katheter … Rechts neben meinem Bett steht ein Apparat, der aus mehreren Apparaten besteht, den die Krankenschwestern und ich auch liebevoll 'Weihnachtsbaum' nennen. Wenn einer von diesen 16 Apparaten piept, pfeift oder sich sonst irgendwie bemerkbar machen sollte, kommt dann auch gleich eine Schwester angerannt. Aber es gibt auch Tage, an denen es etwas länger dauert … Ich döste so vor mich hin, als ein Klacken als Vorwarnung, daß da gleich eine Anwendung zu Ende gehen wird, hörbar wurde, ein sich wiederholendes Piepen folgte … aber die Schwester kam nicht … Nach irgendeiner Zeit, ich weiß nicht mehr, wie viele Minuten vergangen waren, pfiff ich zu diesem Piepen einen Kontrapunkt dazu. Der ganzen Apparatur gefiel das wohl, denn plötzlich kratzte der Insulinperfusor an der Endmarkierung. Ich antwortete mit einem 'Shabadu' und, frei nach Frank SINATRA, 'dobeedobee dou dou'. Das ließ sich eine offenbar eine andere Apparatur nicht zweimal sagen. Mit einem ähnlichen Laut – es kann auch sein, daß ich es mir in dem Moment eingebildet habe – erwiderte von ganz oben rechts die Apparatur mit der Kochsalzlösung ebenfalls mit einem Pfeifton. Im nächsten Moment stürzten sich noch zwei weitere Apparaturen, bei denen plötzlich eine rote Schrift aufleuchtete, mit Luft- und Druckwarnungen, mit in Unterhaltung. So langsam machte ich mir Gedanken über das, was da geschah, und verspürte ein deutliches Unbehagen mit diesen pfeifenden und piepsenden Apparaturen, obwohl ich wußte, daß mir nicht viel, zumindest nichts Schlimmes passieren kann. Mein Kontrapunkt zum ersten Apparat stimmte auch nicht mehr, mein 'Shabadou' und 'Dobeedo' hatten keine Geltung mehr. Ich überlegte mir rhythmische Floskeln, die dazu paßten, verwarf sie und dachte mir neue aus. Das Ganze klang, vom Rhythmischen aus gesehen, ziemlich versetzt und irgendwie daneben. Meine innere Spannung wuchs. Ich fing an zu singen, irgendwas, auf langen Tönen. Meinen Herzschlag hörte ich in diesen Tönen; Melodien fielen mir ein, melodiöse Rhythmen. Meine Beine, die ich zum Glück frei hatte, übernahmen den Grundrhythmus und so ein bißchen auch das Dirigieren. Durch diese Bewegungen ausgelöst gab das Bett noch quietschende Geräusche dazu. Anscheinend war das der auslösende Moment für die anderen Geräte, die plötzlich wie wild unbedingt ihre fiepende 'Meinung' noch dazu bringen wollten. Eine kurze Zeit hörte ich auf und lauschte diesen unterschiedlichen Klängen von Fiepen, Piepsen und sonstigen fast-musikalischen Einlagen. Durch dieses 'Sich-Absetzen von dem Klangkörper' wurde mir meine Situation unheimlich. Ich sang das 'Lied von der freiwilligen Feuerwehr', ich erfand irgendwelche Lieder, die ich laut dem Apparat entgegen grölte. War es vorher noch ein Mitmachen mit dem, was vom Apparat ausging, so wendete ich mich nun mit meinen Liedern gegen den Apparat. Ich weiß nicht mehr, wie viel Zeit vergangen war, zwei, fünf oder mehr Minuten: Die Angst, die sich mir auftat, wurde mir immer mehr bewußt, obwohl ich keine Angst zu haben brauchte, was ich mir auch in diesem Moment wieder selbst sagte. Als ich mich entschloß, das Lied "Hoch auf dem gelben Wagen" zu singen, mir fiel kein anderes ein, kam eine Krankenschwester in den Raum mit den Worten: 'Jetzt muß ich das Konzert aber mal beenden'."

Im musikalischen Spiel mit den fiependen Apparaten wird ihre Bedrohlichkeit umgedeutet und sie werden eingebunden in eine andere Welt. Aus Warnsignalen werden musikalische Beiträge im gemeinsamen Konzert. Der Kranke wird zum Kapellmeister: Er kann sich für einen Moment aus der Verfassung des Ausgelieferten in die des Schöpfers und Dirigenten eines musikalischen Werkes befördern und aus den resonanzlosen Apparaten ein antwortendes Gegenüber machen.

Ist das Musik?

Die Beispiele, in denen von außen Kommendes, auditiv Wahrgenommenes zum Anlaß des Improvisierens genommen wird, zeigen, daß die Antwort auf die Frage, ob etwas Musik sei, von Wahrnehmung, Erleben und kultureller Erfahrung des Subjektes abhängt. Es liegt am Einzelnen, ob eine bestimmte Kombination von Klängen und Geräuschen *als* Musik wahrgenommen wird oder *zur* Musik gestaltet werden kann. Und es liegt dann an den *anderen* Subjekten, ob sie dieses Erleben teilen, wie hier die hereinkommende Krankenschwerster.

"… Festival …eine Eisenbahnüberführung aus Metall, über die manchmal einige hundert Menschen gingen … sowie man auf die Stufen trat, durchzog der eindringlich stampfende Rhythmus den ganzen Körper. Ich hatte meist schon vor der Brücke meinen Gang diesem Rhythmus angepaßt, der über weite Teile des Geländes zu hören war. Manchmal sammelten sich Leute vor der Brücke und trommelten auf verschiedenen Gegenständen zum Rhythmus der Brücke … mir war aufgefallen, daß ich – auch wenn nur wenige Menschen auf der Brücke waren – immer versuchte, Musik heraus zu holen, indem ich meine Schritte so platzierte, daß es einen bestimmten Rhythmus ergab. So erlebte ich bei jeder Überquerung dieser Brücke eine rhythmische Improvisation."

Insofern sind auch die Ränder des untersuchten Gegenstandes unscharf und in einem gewissen Umfang sogar selbstgenerierend: Mit der Aufforderung, auf das Phänomen der musikalischen Alltagsimprovisation zu achten, schaffen wir eine Auf-merk-samkeit, durch die das Phänomen, welches wir untersuchen, bisweilen erst als solches wahrgenommen wird. Es gibt keinen archimedischen Punkt und die Grenzen erweitern sich. Einmal auf die Spur gebracht, kann selbst das gänzlich Tonlose als musikalische Improvisation aufgefaßt werden:

"Unhörbar:
Verschwitzt und angenehm k.o. schließe ich die Saunatür hinter mir und lasse mich auf das kleine Steinbänkchen fallen, vor dem die Fußbecken stehen. Erst jetzt bemerke ich den kleinen, etwa drei oder vierjährigen Jungen, der mich, ein paar Meter von mir entfernt stehend, neugierig mustert. Die Bank auf der ich sitze ist so niedrig, daß der Kleine nicht einmal seinen Kopf heben muß, als er mir nun geradewegs in die Augen blickt. Das Gesicht des Jungen ist völlig regungslos. Kein Mundwinkel, dessen Anheben ein Lächeln andeuten würde, kein Zucken, das verrät, was er denkt, selbst der Ausdruck der Neugier ist Glätte und Absichtslosigkeit gewichen. Selbst jetzt, da ich direkt in die großen, klaren Kinderaugen sehe, wendet er den Blick nicht ab. Sekundenlang sehen wir uns in die Augen, ernst und regungslos beide. Plötzlich muß ich lächeln. Ich kann gar nichts dagegen tun. Es ist einfach da. Im selben Moment blinzelt der Kleine, ohne seinen Blick von mir zu wenden. Ich weiß nicht, ob das Absicht war, aber sicherheitshalber zwinkere ich zurück. Ohne daß der Junge auch nur den kleinsten Muskel bewegt hätte, legt sich ein Ausdruck von Überraschung auf sein Gesicht. Eine Weile schaut er regungslos, dann zwinkert er – jetzt deutlich erkennbar; ich blinkere zweimal zurück. Jetzt zwinkert er zweimal kurz und einmal lang, dann abwechselnd links und rechts – das klappt noch nicht so gut, da müssen Mundwinkel und Wangen mithelfen. Ich wiederhole, zwinkere schließlich einige Motive, die der Kleine nachzwinkert. Irgendwann zwinkern wir im Duett die interessantesten Rhythmen. Imitationen, kunstvolle Verschränkungen, Polyrhythmik – alles ist das, und ist das vielleicht keine Musik, nur weil man sie nicht hören kann? Unser Spiel wird durch die Stimme der Mutter beendet, die unter der Dusche hervortritt und den Kleinen ruft. Sofort dreht er sich um, blickt noch einmal zurück und schließt, jetzt über das ganze Gesicht strahlend, noch einmal die Augen – ein deutlicher und gelungener Schlußton."

Andere 'Grenzfälle' gruppierten sich um die Frage, was ist noch Improvisation, was ist Reproduktion. In vielen der Beschreibungen fanden sich komponierte Elemente integriert, vor allem Lieder, aber auch Ausschnitte aus Instrumentalwerken kamen gelegentlich vor. Sie wurden hier nicht ausgegrenzt, wenn der Umgang mit diesem Material improvisatorisch war. Das zeigte sich zum einen daran, daß oft erst rückwirkend bemerkt wird, was man da singt, pfeift oder trommelt; zum anderen daran, daß variiert und modifiziert wird. Das Material wird an den Rhythmus der Bewegung angepaßt wird oder scheint aus ihm zu entstehen. Wenn etwas nicht mehr von alleine in den Kopf kommt, wird es durch eigene Weiterführungen ergänzt. Komponierte Musik tritt hier absichtslos als 'Einfall' auf. Sie stellt damit neben den üblichen musikalischen Parametern (Melodik, Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Klangfarbe) eine Art Meta-Parameter dar, über das der Einzelne verfügen kann, vergleichbar der Technik des musikalischen Zitierens bei Bernd Alois ZIMMERMANN, mit der er, angeregt von Schriften Paul KLEEs, als Gegenpol zur

Durchorganisiertheit des Seriellen wieder traumhaftere Schichten und Ungreifbares in die Musik aufnehmen wollte (vgl. ZIMMERMANN 1974, 100).

Eine weiterer Grenzbereich führt als Übergang von der Improvisation zur Komposition, wenn spontane Einfälle als musikalisch wertvoll wahrgenommen und dann aufgeschrieben werden, sei es *"nur so, um das erst mal festzuhalten"* oder um es später für einen Song, ein Stück weiter zu verwenden.

Allein, zu zweit und mit vielen

In den gesammelten Beispielen finden wir zu etwa gleichen Teilen Improvisationen, bei denen jemand allein ist und improvisiert, und solche, in denen entweder eine nahe zweite Person, kleine Gruppen und – seltener – größere Gruppen von Menschen beteiligt sind. In einigen Beschreibungen kommt in Gedanken ein möglicher Zuhörer in Betracht, manchmal kommt auch jemand hinzu. Hier zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen denen, die eher eine Anerkennung erwarten (und bekommen) und denen, bei denen die eigene musikalische Produktion mit Schamgefühlen verbunden ist.

"…Plötzlich öffnet sich die Küchentür. Ich erröte leicht und mein Gesang geht nach kurzem Stocken in ein 'Tun-Als-Ob-Nichts-Gewesen-Wäre' über…"

"In der Öffentlichkeit würde ich nie singen, weil das bestimmt niemand hören wollte. Man onaniert oder pinkelt ja auch nicht vor anderen."

Sind mehrere Personen beteiligt, so scheint die gemeinsame Improvisation eine Verbindung herzustellen, die den paradoxen Charakter einer spontan sich ereignenden Innigkeit trägt:

Glasmusik *(Dauer: schätzungsweise 20 Minuten)*
"Wir verbringen unsere Osterferien mit zweien unserer drei Kinder auf Mallorca. Am letzten Abend sind wir mit guten Freunden zum Essen verabredet. Sie kommen mit ihrem jüngsten Sohn und dessen Freund. So sind wir am Tische schon die beachtliche Zahl von acht Leuten. Die vier Buben sitzen sich gegenüber. Ich habe ein von vorneherein mulmiges Gefühl, denn es startet sofort ein lautes Gekicher; ein Geschiebe der Stühle mit viel Lärm bringt die Gläser fast zu Fall.

Wie immer in südlichen Ländern dauert das Essen für die Jungen reichlich lange. Sie fahren fort, dumme Sprüche zu machen. Die Ober haben ihren Spaß. Das recht kleine Restaurant ist bis auf den letzten Platz besetzt. Da erklingt rechts neben mir ein Ton: Hell, schrill, aber ganz gleichmäßig. Mein kleinster Sohn hat sein leeres Limonaden-Glas in Schwingung versetzt. Er steckt sofort eine Ermahnung meinerseits ein. Die drei übrigen Jungen lachen. Kurze Ruhepause, dann wieder ein Ton, diesmal von der anderen Tischseite. Kurz drauf der nächste und dann haben wir alle vier Kinder am schmieren.

Es geht zu wie beim Ballwerfen: Ein Ton erklingt, dann der nächste, dann wieder der erste, dann ein dritter. Zwischendurch wird Mineralwasser dazugeschüttet oder aus einem zu vollen Glas wieder etwas herausgenommen. Dann einigen sie sich alle auf einen Ton. Es dauert mir unerträglich lange bis all die halben, 3/4, 1/4 Töne sich zu einem Ton zusammentun. Dann haben die Buben ihren Ton gefunden und dieser klingt durch den ganzen Raum. Plötzlich kommt aus einer Ecke ein zweiter. Benni (in der Schule LK Musik) jauchzt: "Mann, die kennen ja hier auch Beethoven." Drei von uns spielen ganz schnell nach kurzer Absprache ihre drei gleichen Töne, aus der Ecke kommt die große Terz und der Anfang der 5. von Beethoven ist perfekt. Aus einer weiteren Ecke ertönt eine Stimme: 'Ta - ta - ta – tam' und der ganze Laden klatscht Beifall. Irgendwoher erklingt dann noch eine kleine Terz. Mein Kleinster ist erstaunt: 'Gibt es hier in Spanien auch einen Kuckuck?':

Eine Weile schieben sich die großen und die kleinen Terzen durcheinander. Wir Erwachsenen sind völlig platt. Niemand spricht mehr. Es klingen nur die Gläser durch den Raum und nur in Terzen. Die Ober trauen sich kaum, weiter zu bedienen. Irgendwann klatscht ein Ober den entstandenen Rhythmus. Ein paar Spanier nehmen ihn auf. Unsere Kinder sind zunächst ärgerlich, wechseln dann aber auch das 'Instrument'. Es geht eine Weile im Klatschrhythmus durch den Saal. Irgendwann schreit ein Ober dazwischen: 'Wir müssen leider unser Essen servieren.' Von da an wird wieder gegessen und es entsteht eine muntere Unterhaltung zwischen Deutschen und Spaniern quer über alle Tische hinweg."

Kinder

Da die meisten Beschreibungen vom eigenen Improvisieren handeln, finden sich Schilderungen des Improvisierens von Kindern im vorliegenden Material nur vereinzelt, obwohl es in den Interviews wie in Gesprächen über das Thema immer wieder als Beobachtung erwähnt wird. Kinder singen häufig *"allein vor sich hin"*, spielen mit selbst produzierten Geräuschen, was mit zunehmendem Alter einer gewissen Eingrenzung unterliegt (wie z.B. das so reizvolle rhythmisierte Schlürfen, Blubbern und Prusten mit dem Strohhalm).

"*…bei den Umkleidekabinen im Schwimmbad…ca. 15 Kinder im Alter von 4 bis 7 Jahren … mit einigen Müttern, die meist auf mehrere Kinder aufpassen …überall ist Geschwätz … Ein kleiner Junge, ca. 4 Jahre steht ungefähr 2 m von mir entfernt im Gang. Er steht da in seiner Badehose und schaut gedankenverloren an mir vorbei und singt irgendwelche Töne vor sich hin auf 'la'. Er scheint alles um sich herum zu vergessen. Mit seinen Fingern kratzt er sich links und rechts am Bauch. Er schaut ganz verträumt und in sich gekehrt. Er hat einen freundlichen Gesichtsausdruck, woran er wohl denkt? … Nach ca. 30 Sekunden, die mir ziemlich lange vorkommen, läuft eine Frau von hinten auf den Jungen zu, spricht ihn an und legt ihm ein Handtuch über die Schulter. Der Junge zuckt zusammen, er ist wieder 'Hier', läuft zu seinem Platz und trocknet sich ab."*

Besonders charakteristisch für Kinder ist eine Verbindung des freien Singens mit einem nachsinnenden Sprechen über das gerade Erlebte. Hat man die Gelegenheit, solchen gesungenen Selbstgesprächen zuzuhören, so gewinnt man den Eindruck, man lausche dem sonst nicht sinnlich wahrnehmbaren Prozeß der Verinnerlichung.

"Wie schon häufiger, wenn ich im Garten saß, hörte ich Lena, das 5-jährige Nachbarkind, singen. Wie immer saß sie dabei auf der Schaukel und Mutter und Schwester waren nicht in Sicht- und Hörweite. Da ich sowieso Stift und Papier zur Hand hatte, versuchte ich nun endlich einmal mitzuschreiben, was ich hörte, was ich mir schon oft vorgenommen hatte – wenigstens den Text: '…sind noch nicht …aha … ver--heiratet, aber sie beko-ommen trotzdem ein Ba-aby …… und die Petra und Uwe sind auch nicht verheiratet, aber sie schlafen auch in einem Bett …… dada dada daaa …… morgen kommt der Papa wieder und dann kaufen wir ein neues Auto …… und ich darf zuerst mitfahren ……Kinder dürfen nicht vorne sitzen, neiheihein, Kinder dürfen nicht vorne sitzen, …… auch Saskia [die 9-jährige Schwester] darf nicht vorne sitzen, neihein, neihein ……da da da …… und dann kommt auch die Oma und –' 'Lena! Lena!! Der Besuch ist da!' Das Rufen der Mutter unterbricht leider den Singsang. Lena springt von der Schaukel und läuft davon. Das Singen war rhythmisch an das Schaukeln angepaßt, nicht alles konnte ich verstehen. Melodisch ist das Ganze hauptsächlich auf der aufsteigenden Quarte aufgebaut, dann noch der Ganzton drüber, ab und zu ein paar Schleifer und Verzierungen. Die Quart schien mir, obwohl Lena vor mir durch Büsche getrennt war und ich sie nicht sehen konnte, jeweils das Schwungnehmen beim Schaukeln aufzugreifen. Ich glaube, insgesamt blieb es melodisch im Tonraum der bekannten Kinderpentatonik [3]. Lautdehnungen und Wiederholungen schienen Platz für das Nachsinnen und Formulieren und zu schaffen. Auch durch die 'Dadadas' war das Ganze zerdehnter, als dies beim nur Sprechen üblich wäre."

Das spontane Singen von Kindern, die musikalische Kommunikation im frühen Mutter-(Vater-)Kind-Dialog sind ein eigenes Thema, welches an dieser Stelle nicht in der ihm gebührenden Gewichtung mit behandelt werden kann. Anknüpfen ließe sich hier an die umfangreiche psychologische Literatur der Säuglingsbeobachtung, in der die musikalische Struktur der vorsprachlichen Dialoge immer wieder betont wird, an Interviews (vgl. NAGEL 1994) sowie an musikwissenschaftliche Untersuchungen zu den Übergängen vom spontanen Singen zum Lied als einem kulturellen Einbindungsvorgang (vgl. STADLER-ELMER 2000). Weiter verfolgen ließen sich die Forschungen, die den Weg von den ersten unwillkürlichen Lautäußerungen über Musikalisierungen zur Sprache anhand konkreter Aufzeichnungen und Analysen nachzeichnen (vgl. PAPOUCEK 1994).

Verdeutlichung

Am folgenden Beispiel, welches viele charakteristische Merkmale des vorliegenden Materials insgesamt beinhaltet, soll anhand einer genaueren Analyse hervorgehoben werden, was sich psychologisch in den Alltagsimprovisationen abspielt.

"Flitsch!!!! Die Handfläche wischt blitzschnell mit ganz leichtem Druck über den Holztisch, um einen mikroskopisch kleinen Krümel ins Nirwana zu befördern. Ein feiner Ton entsteht. Noch einmal: flitsch!!!!!!!!!. Aber diesmal ist es kein Krümel, sondern Spaß an der Aktion.

Du antwortest und läßt deine Hand ebenfalls so über die Tischplatte gleiten, daß ein reibendes, gleichzeitig aber auch schwirrendes Geräusch entsteht: Flitsch, flitsch.

Auf einmal entsteht ein Spiel. Mal wird es schneller, mal lauter. Mal ist es unterbrochen, ein kurzes Zögern, wer den Rhythmus wieder aufnimmt. Neue Variationen zwischen laut und leise, schnell und langsam. Wer überrascht wen? Ein schönes Spiel mit feinsten Tönen und Nuancen. Das Flitsch-Spiel, aus dem Augenblick geboren. Die Spannung liegt darin, wer den Schluß findet. Plötzlich ist er da, unerklärbar und trotzdem eindeutig. Das letzte langsame, fast 'sterbende' Fliiiiitsch……

Wir lachen beide über dieses Spiel. Aus dem Augenblick entstanden und gleichzeitig perfekt ausgeführt, nicht ohne Absicht geboren und dennoch ein Geschenk."

Es beginnt mit der *Umdeutung* einer dem Alltagsbereich angehörenden Handlung zu einem dem musikalischen Bereich angehörenden Ton. Aus der Zweckhandlung, deren praktische Notwendigkeit – eventuell im Nachhinein – schon angezweifelt wird (*"einen mikroskopisch kleinen Krümel ins Nirwana befördern"),* wird der entstehende *"feine Ton"* herausgegriffen. Eben noch unbedeutendes Accessoire einer Zweckhandlung ist *"Flitsch!!!!"* jetzt der erste Ton der Improvisation. Wodurch wird er das? Handlung oder Wahrnehmung? Das ist hier untrennbar. *Indem* das akustische Accessoire der Zweckhandlung als "feiner Ton" gehört wird und indem er *zugleich wiederholt wird* (*"Noch einmal: flitsch!!!!!!!!!"),* wird er zum entscheidenden ersten Ton einer musikalischen Form: "*Aber diesmal ist es kein Krümel, sondern Spaß an der Aktion."*

Untrennbar ist diese Umwandlung, durch die Musik wird, auch vom Subjekt. (Ohne Subjekt keine Musik oder: eine objektive Musik gibt es nicht oder auch: objektiv gibt es keine Musik.) Erst durch den, der aus diesem *"Flitsch"* eine musikalische Gelegenheit heraus- oder hineinhört, wird *"Flitsch"* zum Beginn der Improvisation. Er tut dies zugleich musikalisch handelnd, indem er das nochmalige Wischen als 'Wiederholung' im musikalischen Sinne definiert, was in der Beschreibung durch die höhere Zahl der Ausrufungszeichen angedeutet wird. Sie bedeuten: Das ist nicht einfach dasselbe noch mal! Wiederholung ist ein musikalisches *Form*element, dem eine bestimmte *Wirkung* innewohnt. Etwas wird wieder(ge)holt, dadurch wird es zugleich erst zu einem 'Etwas', welches in

der Verdoppelung wi(e)derhallt. Beide zusammen – der erste Ton und seine Wiederholung – bilden zugleich eine erste musikalische Zwei-Einheit ($_x$|- $_x$|). Aber: Noch ist das Ganze in einer Art Schwebezustand zwischen zwei Welten. Noch ist nichts wirklich-wirksam entschieden. Paradoxerweise sind diese beiden Töne erst nachträglich der Anfang einer musikalischen Improvisation. Wäre es hier zu Ende, so wäre es – als Musik – nicht.

Die umdeutende musikalische Einverleibung des 'feinen Tones' durch seine Wiederholung wird gehört – und verstanden: *"Du antwortest"*. Das geschieht unmittelbar und schnell. Der Schnelligkeit kommt hier durchaus eine struktur- und sinnstiftende Bedeutung zu. Käme die Antwort nicht schnell genug, so wäre sie wiederum keine. Damit etwas im musikalischen Sinne als 'Antwort'[4] erlebt wird, muß es rhythmisch-metrisch zum 'richtigen' Zeitpunkt geschehen, gerade dann, wenn wie hier eine melodische Bindung nicht gegeben ist. Das hat – je nach musikalischer Erfahrung – eine gewisse Bandbreite, ist aber nicht beliebig. Wir müssen also davon ausgehen, daß das *"Flitsch, flitsch"* der zweiten Person zum einen durch eine rhythmisch-metrische Bezogenheit für die beiden zur Antwort wird. Auch hierbei kommt es zu einer (rückwirkenden) Deutung, da erst durch die 'Antwort' das erstere zu einer Phrase im Sinne von 'Frage' wird. Zum anderen entsteht die Bindung hier durch Ähnlichkeit *"ebenfalls so"* – und Variation: hier die Verdopplung *"Flitsch, flitsch"*, sie ist anders als die Wiederholung des ersten Spieles, dichter zusammen, ohne Pause ($_x$| $_x$|).

Wie hier beinhalten alle Improvisationen, an denen mehrere Personen beteiligt sind, immer auch eine *Einigung*, auch eine Einigung auf Umdeutungen im beschriebenen Sinne. (So gibt es zwar keine 'objektive' Musik, aber durchaus eine Entstehung des Musikalischen aus der intersubjektiven Beziehung zwischen Menschen. Dies ist selbst dann der Fall, wenn wir Musik von einer CD hören, auch wenn der, der sie geschrieben hat, schon lange tot ist und vielleicht der, der sie eingespielt hat, weit weg.)

Spielen wir das Beschriebene nach, so wird deutlich, daß diese Eröffnung nur möglich ist, wenn ein gemeinsamer Puls entsteht und der zeitliche Umfang mit maximal ein bis zwei Sekunden anzusetzen ist, und schon ist die Sache zwischen den beiden entschieden: *"Auf einmal entsteht ein Spiel"*. Dieses Spiel ist zugleich Ergebnis einer Einigung und Verwirklichung dieser Einigung *in* der nun entstehenden musikalischen Unterhaltung. Fragen wir an dieser Stelle nach der *Wirkung* des Ganzen, so können wir daher zunächst die Verwandlung der Beteiligten selbst als ein Resultat erkennen, welches sich aus dem *Arrangement* und der gemeinsamen Deutung dieser vier Töne/Klänge ergibt: Die zwei werden durch sie zu 'Spielern' im musikalischen Sinne, während sie eben noch einer anderen Stundenwelt angehörten und vielleicht 'miteinander Frühstückende' waren.

Nun entfaltet sich das, worauf man sich in oder Bruchteilen von Sekunden geeinigt hat. Die *Entfaltung* ist dabei nun so vielschichtig, daß sie nur zusammenfassend beschrieben wird: *"Mal wird es schneller, mal lauter. Mal ist es unterbrochen."* Das, was zuvor noch in der Schwebe war, ist längst entschieden: Jetzt hat sich ein 'Es' konstituiert, welches schneller, lauter, unterbrochen und variiert werden kann: *"Neue Variationen zwischen laut und leise."* Bei diesem Spiel zu zweit sind die Rollen nicht genau festgelegt. Es muß jeweils in Bruchteilen von Sekunden entschieden werden: *"Ein kurzes Zögern, wer den Rhythmus wieder aufnimmt … Wer überrascht wen?"* In dieser Nicht-Festlegung und Deutungsoffenheit liegt die psychästhetische Spannung improvisierter Musik, auch das Können, das Gelingen oder Mißlingen. Was sich wie entfalten kann, ist weniger abhängig von der vorhandenen materialen (instrumentalen) Ausstattung als von der inneren Ausrüstung der Spieler, ihrer musikalischen Erfahrung und Spannung, der Abstimmung untereinander, der Konsequenz in der Fortführung eines Motivs etc. Die 'kleine Zauberei' der Alltagsimprovisationen scheint auch in der Tatsache begründet, daß die materiale Ausstattung eher besonders gering ist. Instrumente, die übliche musikalische 'Ausrüstung', sind nicht zur Hand. Hier reicht ein gewöhnlicher Tisch. Daß dennoch Musik gelingt, macht den besonderen Reiz aus und die Freude am eigenen Können: *" Aus dem Augenblick entstanden und gleichzeitig perfekt ausgeführt...."*

Nun entsteht *Wirkung* in dem Sinne, daß auch einer hinzukommenden dritten Person auffallen würde, daß hier Musik gespielt wird (und dies nicht mehr Teil eines Frühstückes ist.) In der Beschreibung spiegelt sich die Erfahrung dieser Wirkung in dem Satz: *"Ein schönes Spiel mit feinsten Tönen und Nuancen."* Ob der Dritte das darin auch enthaltene ästhetische Urteil (*"schön"*) teilen würde, ist dabei natürlich unentschieden, aber ebenso unentscheidend. Das hinge von seiner musikalischen Erfahrung, Auffassung und seinem Stilgefühl ab. (Das wird oft verwechselt. Wer eine Musik gar nicht leiden mag, drückt dies oft damit aus, daß er sagt: 'Das ist doch keine Musik mehr.') Die konkrete Wirkung hängt ab vom *Arrangement*. Davon wie die 'Töne' zeitlich, in ihrer klanglichen Qualität, in ihrem Verhältnis zueinander gesetzt werden. Dieses entspringt – im Falle des Improvisierens – aus dem Sich-Arrangieren der Spieler selbst und geht zugleich darin auf, da dieses Spiel nicht für einen Dritten ist.

Was sich da genau abspielt, ist in der Beschreibung nicht näher ausgeführt. Mitgeschnitten ließe es sich in Noten aufschreiben und sähe dann aus wie ein Nebeneinander und Übereinander, was aber ebenso eine Täuschung ist wie die, daß das Notierte die Musik sei. Erst wenn sie wieder erklingen würde – und sei es nur im Kopf des Notenkundigen – würde sie erneut zur Musik.

Aus dem Spiel *"Wer überrascht wen?"* erwächst die Spannung *"wer den Schluß findet"*. Auch in dieser Formulierung spiegelt sich eine komplexe formale Einigung. Sie beinhaltet, daß es nicht eine längere Improvisation mit verschiedenen 'Teilen' werden soll, sondern daß das gemeinsame Ziel nach dieser kurzen Ausbreitung der ersten Idee ein 'guter Schluß' ist, daß es eine ein-szenige Improvisation werden soll, ein 'Fragment'. Bezeichnend ist auch, daß gesagt wird, der Schluß müsse 'gefunden' werden, nicht 'gemacht'. Und dann wird er gar nicht von einem der beiden gefunden, sondern stellt sich ein: *"Plötzlich ist er da, unerklärbar und trotzdem eindeutig."* Das funktioniert nur, wenn beide das sofort 'merken'. Auch das hat mit einer vergleichbaren musikalischen Erfahrung und Ästhetik der beiden Spieler zu tun. Dieses 'Merken' ist – wie der Beginn – keine bloße Wahrnehmung, kein einfaches Registrieren, sondern zugleich eine Deutung, eine Entscheidung und ein (Nicht-Mehr-)Handeln. (Welches in solchen Improvisationen tatsächlich manchmal in der noch einmal erhobenen Hand, die sich aber nicht mehr senkt, realisiert ist. Auch das löst dann häufig ein Lachen aus.)

Aus anderen (ausgedehnteren und verabredeten) Improvisationserfahrungen wissen wir, daß auch eine solche 'Eindeutigkeit' paradox ist: Es ist eindeutig der Schluß, wenn es der Schluß ist. Ein Spieler kann einen solchen Schluß umdeuten, in dem er danach doch noch einmal weiter spielt, dann wird er zum 'Trugschluß', zum Drehpunkt für einen Übergang zu einem zweiten, dann zumeist deutlich unterschiedenen Teil. Oft wird dann hinterher von den Spielern beschrieben, daß es mit diesem Ton hätte zu Ende sein können, daß man erst dachte, jetzt sei es zu Ende und dann merkte, daß es doch noch weiter ging. Aber auch das ist nicht beliebig. So kann es z.B. nicht (gut) in derselben Art einfach weiter gehen.

Der erste Satz nach der Musik *"Wir lachen beide über das Spiel"* erkennt und bestätigt das Erlebte als ein musikalisches *Spiel*, zeigt die Freude an der darin erlebten Verbundenheit, am eigenen und gemeinsamen Können und realisiert zugleich, daß dies nicht (nur) selbst geschaffen ist: *"Aus dem Augenblick entstanden und gleichzeitig perfekt ausgeführt, nicht ohne Absicht geboren und dennoch ein Geschenk."* Das erinnert an WINNICOTTS Darstellungen der Entstehung von Spiel und Kreativität im intermediären Raum, der – wie das Übergangsobjekt – halb geschaffen und halb gefunden ist (WINNICOTT 1995).

Kleine Kunstwerke im Alltag

Was läßt sich als Charakteristikum der Alltagsimprovisationen – und damit als *eine* Konkretisierung des Musikalischen – verallgemeinernd hervorheben? Durch alle beschriebenen Situationen zieht

sich die Tatsache, daß die Alltagsimprovisationen Unterschiedliches zu einer kleinen musikalischen Form verbindet. Daß Musik verbindet, klingt banal und bekannt. Dafür finden sich – auch außerhalb des hier untersuchten Phänomens – viele Beispiele und die Bindungsqualität wird vielfach sozial genutzt. Zumeist ist damit auch jene zwischenmenschliche Ebene gemeint, die wir im Beispiel der Glasmusik vorfinden, in dem die Improvisation ein ganzes Restaurant, Kinder, Erwachsene, Spanier, Deutsche in ein gemeinsames Konzert einbindet. Die Musik der Alltagsimprovisationen bindet aber auch noch in anderen Bedeutungen. Sie bindet strukturell und materialiter Divergentes zu einer Form zusammen, indem sie aus dem Divergenten etwas Einheitliches macht: Musik. Aus dem wahrgenommenen Geräusch von außen, einer Befindlichkeit, einer Empfindung der Not, der Freude, des Überflusses, aus den musikalischen Kenntnissen, Erinnerungen, Fertigkeiten und Erfahrungen und den gerade verfügbaren Möglichkeiten (Stimme, Alltagsgegenstände, der eigene Körper) wird ein kleines Etwas, abgegrenzt, geformt und vereinheitlicht zu einem kleinen Stück Musik. Damit sind immer Umwandlungs- und Aneignungsprozesse verbunden, denn das, was hier zusammengebunden wird, ist zuvor keine Musik. Insofern können wir mit den Alltagsimprovisationen etwas von der Komplexität dessen erhaschen, woraus Musik wird. Psychologisch finden wir hier die Fähigkeit, kleine ästhetische Welten zu schaffen. Es sind Eigenwelten, die aber durch die Bindung an das Medium Musik kommunizierbar werden.

In dem ausführlich analysierten Beispiel ist es eine eigene (Zweck-)Handlung, deren akustischer Anteil umgedeutet wird. In anderen Beispielen wird etwas umgedeutet, was zunächst nur zufällig in der Außenwelt vorhanden ist und für sich keine musikalische Qualität hat: ein Schiffsmotor, eine Taube, das Signal des Unfallwagens etc. Dieses fällt dem Subjekt zu, wird ergriffen, der Außenwelt entwendet, dem bisherigen Zweck entfremdet und als musikalischer Beitrag, als Musikinstrument oder als Mitspieler engagiert. Diese Auswahl und Einverleibung des Zufälligen geschieht nicht ohne Eigen-Mächtigkeit. Wer das kann, kann vieles passend machen und gewinnbringend zu einem kleinen Stück Musik einheimsen. Und es sind nicht nur Gegenstände, die sich von sich aus Laut gebend bemerkbar machen, sondern in anderen Beispielen weiß das Subjekt aus Erfahrung, daß etwas wahrscheinlich gut klingen wird: Gläser, Holzstapel, Steine, Tunnel und Kirchenräume, Wasser und Wind. Zurückgreifend auf einen früher vorgeschlagenen Begriff (vgl. TÜPKER 2002 und 2003) können wir all diese Gegenstände als 'musikabel' bezeichnen. Damit ist gemeint, daß sie sich verwenden lassen für musikalische Zwecke, daß aus ihnen durch einen (zwischen)menschlichen Akt Musik werden kann. Sie eignen sich zu Musik, ohne daß ihnen selbst Musik zu eigen ist. Diese entsteht vielmehr in einem ineinander verflochtenen Prozeß der umdeutenden musikalischen Aneignung. In diesem Sinne musikabel sind auch gleichmäßige Bewegungen, unabhängig davon, ob sie mit etwas Hörbarem verbunden sind oder nicht.

In wieder anderen Improvisationen scheint eher etwas 'Inneres' zur Musik zu werden. Charakteristisch ist bei diesen Beispielen eher und gerade die (vermeintlich) fehlende Anknüpfung. Die Musik scheint *wie von selbst in einem zu entstehen*, *ist einfach da: Man hört sich pfeifen*. Man findet sich musizierend vor und weiß nicht, woher der Impuls zur musikalischen Äußerung kommt. Zweifelhaft ist überhaupt, ob da *vorher* ein Impuls war. Immer bemerkt man erst, was man tut, wenn man es schon tut. Der Beginn ist immer schon vorbei und das Woraus nicht mehr auffindbar. Eine parallele Erscheinung ist das jedem bekannte Phänomen des 'Ohrwurms', wenn dieser nicht zuerst von außen aufgeschnappt wurde, sondern aus unergründlichen Tiefen plötzlich im Kopf (und schwer wieder loszuwerden) ist. Wir finden hier Hinweise darauf, daß es auch verinnerlichte Strukturen, Engramme, gibt, die über-setzen können in Musik. Aus musiktherapeutischen Zusammenhängen wissen wir, daß es dabei nicht primär um Strukturen erinnerter Musik selbst geht, sondern vielmehr um wiederholte Erfahrungen jeglicher Art, die sich strukturell niedergeschlagen haben. Vorstellbar vielleicht in der Art, wie STERN die Entstehung der sogenannten RIGs (*R*epresentions of *I*nteractions that have been *G*eneralized) beschreibt (STERN 1986, 174).

In einem abstrakteren Sinne können wir auch diese inneren Strukturen als 'musikabel' bezeichnen. Welche dieser strukturellen Einschreibungen die Neigung haben zur Musik zu werden und welche vielleicht eher zum Bild, zur Sprache, zum Bewegungsausdruck neigen, ist schwer zu erforschen. Wir können hier bisher nur Hypothesen darüber bilden, ob es hinsichtlich dieser Über-Setzungen feste ‚Spuren' gibt, wie weit die Ausdrucksmedien variabel sind und inwiefern struktur- oder personenabhängig (vgl. TÜPKER 2002). Vielleicht entscheidet aber auch das uns aus dem sinnlichen Moment Zufallende, daß für dieses Mal der musikalische Ausdruck 'gewählt' wird. In den Alltagsimprovisationen kommt es so zu einer "Zwiesprache" zwischen musikablen (verinnerlichten) Strukturen und dem musikabel Gegenständlichen der Welt (vgl. SALBER 1999, 65).

Deutlich anhand der beschriebenen Alltagsimprovisationen ist nur, daß sie ganz ohne bewußtes Zutun einfach direkt *als Musik* in Erscheinung treten können. Sie müssen nicht zur Musik bearbeitet werden. Wohl kann es sein, daß in der Produktion durchaus kleine Bearbeitungsprozesse im Kopf ablaufen. Diese musikalischen Einfälle sind psychologisch dem vergleichbar, was wir auch aus den biographischen Notizen von Komponisten als 'musikalischen Einfall' kennen. Auch dieser wird erst bemerkt, wenn er schon Musik ist. Wobei es hinsichtlich der Durchstrukturiertheit sehr markante Unterschiede zwischen eher keimhaft auftauchenden Einfällen gibt, die einer mühsamen kompositorischen Bearbeitung bedürfen (Beispiel BEETHOVEN) und solchen, die quasi komplett 'fertig' einfallen und lediglich der 'Mitschrift' bedürfen (Beispiel MOZART).

Einige Alltagsimprovisationen ähneln 'dem glücklichen Augenblick' (vgl. BLOTHNER 2003), indem der Musizierende das Empfinden hat, in diese musikalische Form alles einbinden zu können, auch das Zufällige, und alles zueinander zu passen scheint, auch das Gegensätzliche und Getrennte. Die Alltagsimprovisationen tragen immer die psychologische Charakteristik des Spiels und sind vermutlich nur denen verfügbar, die spielen können. Mit ihnen ist das Zwischendurch nicht nur gefüllt, sondern zugleich kann etwas, was sonst keinen Platz hatte, schnell einmal zwischendurch erledigt werden und kann dabei dennoch unerkannt bleiben. Das und die Verdichtung in der Formenbildung macht ihre Ähnlichkeit zum Traum aus, da sie durch ihre Symbolisierung nicht derselben 'Zensur' unterliegen wie ein sprachlicher Einfall. Sie sind wie ein kleiner Traum im Alltag, der ohne Schlaf auskommt und deshalb besser in den Alltagsverkehr paßt.

Anders als der Traum – und als Rèverie und Tagtraum – kann die musikalische Improvisation auch zu zweit (und mehreren) geträumt werden. Vielleicht macht auch das einen Teil des (zwischenmenschlich) Verbindenden der Musik aus: Wir können einander nicht in den Kopf gucken, aber in der gemeinsamen musikalischen Gestaltung kommen wir einem gleichen Erleben und der unausgesprochenen, aber nicht unhörbaren Rückversicherung, *daß* wir etwas gleich erleben, ziemlich nahe. Diese Option der Musik ist vielen Menschen durch die (Rollen-)Teilung in Komponist – Interpret – Hörer wenig verfügbar. In der gemeinsamen Improvisation können wir davon etwas realisieren.

Alltagsimprovisationen sind kleine musikalische Kunstwerke im Dazwischen. Sie stellen sich häufig in Übergangssituationen ein, auf Wegen 'von – zu' oder im Zwischenraum zweier Handlungseinheiten (Pause). Sie gestalten diese Übergänge, in denen sie sich ereignen, und unterhalten so unterhaltsam den seelischen Betrieb. Dabei verarbeiten sie so manchen Impuls, dem sonst nicht nachgegangen werden kann. Sie verhindern nicht nur, daß der Zwischenraum 'ungenutzt' bliebe, sondern geben ihm eine eigene Gestalt, die aus ihm ein eigenes durchformtes Etwas macht. Sie sind ein Zeitvertreib, in dem aber die Zeit nicht vertrieben, sondern erfüllt wird und nebenbei das, was sonst im Alltag keinen Platz hatte, eingeladen und in die musikalisch verdichtete kleine Zeitspanne eingebunden wird. Sie gestalten diesen Zwischenraum zu einem erfüllten Augenblick. Damit tragen sie zu einer Ästhetisierung unserer alltäglichen Welt bei und machen ihre Schöpfer zu kleinen Künstlern im Alltag. Anders als die großen Kunstwerke sind die Alltagsimprovisationen

dabei nicht *für* ein Publikum und erst recht nicht 'für die Nachwelt'. Sie genügen sich *für den Augenblick*, indem sie ihm eine besondere Note geben. Sie wollen nicht ankommen, weil man in ihnen schon angekommen ist, auch wenn man sich freut, wenn ein zufälliger Hörer das Besondere dieses Augenblicks teilen kann. Sie zeigen, daß wir trotz aller Kommerzialisierung der Musik nicht darauf angewiesen sind, alles 'serviert' zu bekommen, sondern daß wir uns die Ästhetisierung und damit Sinngebung der Welt selbst immer wieder und überall schaffen können.

Literatur

BLOTHNER, D. (2003[2]): Der glückliche Augenblick. Gießen
BREUER, O. (1985): Der Jazz, der Fuß und die Einheit. Eine psychologische Studie auf der Spur der musikalischen Erfahrung. Zwischenschritte (4)2
FRAUCHINGER, U. (1992): Was zum Teufel ist mit der Musik los? München
LEIKERT, S. (1990): Die Lust am Zuviel. Der Wirkungsraum der Instrumentalimprovisation. Zwischenschritte (9)2
NIEDECKEN, D. (1988): Einsätze. Material und Beziehungsfigur im musikalischen produzieren. Hamburg
NAGEL, R. (1994): Untersuchungen zu musikalischen Kommunikationsformen in der frühen Mutter-Kind-Beziehung. Unveröff. Dipl.-Arbeit, Studiengang Musiktherapie Universität Münster.
PAPOUCEK, M. (1994): Vom ersten Schrei zum ersten Wort. Bern
SALBER, W. (1999[3]): Kunst – Psychologie – Behandlung. Köln
STADLER-ELMER, S. (2000): Spiel und Nachahmung. Über die Entwicklung der elementaren musikalischen Aktivitäten. Aarau
STERN, D.N. (1986): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart
TÜPKER, R. (2001): Zum Musikbegriff der musiktherapeutischen Improvisation. In: BERTRØM-NIELSEN, C./WEYMANN, E. (2001): Vermittlungen … musically speaking. In: Einblicke, DBVMT, Heft 12. Berlin
- (2002): Wo ist die Musik, wenn wir sie nicht hören. In: OBERHOFF, B. (Hg) (2002): Das Unbewußte in der Musik. Gießen
- (2003): Selbstpsychologie und Musiktherapie. In: OBERHOFF, B. (Hg) (2003): Die Musik als Geliebte. Gießen
WEYMANN, E. (2004): Zwischentöne. Psychologische Untersuchungen zur musikalischen Improvisation. Gießen
WINNICOTT, D.W. (1995[8]): Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart
ZIMMERMANN, B.A. (1974): Intervall und Zeit. Mainz

Anmerkungen

[1]Diese Bitte sei hier wiederholt. Die bisherigen Beschreibungen wie auch die Interviews stammen bis auf einige Ausnahmen von Musikern und Musikerinnen oder Menschen, die aktiv musizieren. Daher ist auch eine Aussage darüber, ob auch Menschen, die weniger mit Musik befasst sind, ähnliche Phänomene kennen, nicht möglich. Leser und Leserinnen mögen sich daher ausdrücklich zur Zusendung von Beschreibungen jeglicher Art von 'Improvisationen im Alltag' aufgefordert fühlen. Zusendungen über den Verlag oder tupker@uni-muenster.de

[2]Zur Erläuterung: Das, was wir üblicherweise als einzelnen Ton wahrnehmen, ist akustisch ein Klang, der aus einem geregelten Spektrum verschiedener Teiltöne besteht. Der hier erwähnte erste Ausschnitt dieser Teiltonreihe entspricht z.B. von dem Grundton C aus: C – c – g – c' – e' – g' – b´ - c" … Oder in Intervallbezeichnungen Grundton – Oktave – Quinte – Quarte – große Terz – kleine Terz – ein Intervall etwas größer als die kleine Terz – entsprechend verminderte große Sekunde. Bei der parallel gebrauchten Bezeichnung Obertöne wird der 2. Teilton als der 1. Oberton bezeichnet.

[3]Ein musikalisches Idiom, welches – auf fünf Tönen beruhend, ohne richtungsgebende Intervalle – ein unbestimmt bleibendes melodisches Phantasieren besonders gut ermöglicht. Es besteht nur aus Ganztönen und kleinen Terzen und ist aus vielen Kinderversen bekannt.

[4]'Frage – Antwort' als musikalischer Terminus technicus bezeichnet zwei aufeinander bezogene kurze Phrasen. Die 'Frage' beinhaltet die Öffnung für eine notwendige Ergänzung, die ‚Antwort' schließt die Form oder findet zu einer vorläufigen Schließung. Ein einfaches Beispiel kann sich jeder auch ohne Notenkenntnisse singend verdeutlichen mit: "Hänschen klein, ging allein" (Frage) – "in die weite Welt hinein" (vorläufige Antwort) – "Stock und Hut, steht ihm gut" (Frage) – "ist gar wohlgemut"(Antwort). Das Formprinzip 'Frage – Antwort' ist auf den rhythmischen Bereich übertragbar.