

Gruppenimprovisation in der (Schul-)Klasse

Referent: Reinhard Gagel

AG 21, Samstag, 30. April 2005

1. Vom „Wesen“ der Improvisation im Kontext von Schule und Musikschule

Die Bedingungen einer Schul-Klasse.

- Der Einwand einer Musiklehrerin: „Viele Musiklehrer haben das Improvisieren mit Schulklassen deshalb längst aufgegeben. Ihre Einwände sind berechtigt:
 1. Die Gruppen sind zu groß
 2. Die spieltechnischen und sozialen Fähigkeiten der Schüler sind zu unterschiedlich
 3. Die Ergebnisse werden von den Schülern als unbefriedigend oder völlig beliebig wahrgenommen¹.“
- Viele Schüler haben gegenüber der Improvisation Ängste und Vorurteile:
 1. persönlich: nicht improvisieren zu können,
 2. situativ : in die Lage kommen zu müssen, vor anderen etwas Persönliches zeigen zu müssen ,
 3. eventuell mit einer Musik umgehen zu müssen, die nicht bekannt ist, und ev. mit Geräusch- und Dissonanzklängen umgehen zu müssen.

Kann man in einer solchen Situation überhaupt improvisieren?

Argumente fürs Improvisieren:

Charakteristika der Improvisation sind

- Entstehung von Musik aus dem gemeinsamen Erarbeiten, dem sozialen Miteinander. Einbezug von Ideen der Gruppe, Vision von „Übersummativität“².
- ästhetische Offenheit , die Möglichkeit, Fehler „umzunutzen“, auch „mißratenes, unfertiges“ (V. Globokar) in einen gelungenen Kontext zu bringen, nicht „ausgebildete“ Fertigkeiten einbeziehen.
- Das Spiel mit dem Ungewissen und das Erlebnis von besonderen Momenten der gemeinsamen Kreativität.
- Ihr Spielcharakter , das „lustvolle“ Spielen und der „authentische Selbstaussdruck“, die Möglichkeit, „Flow“ zu erleben.
- Ein besonderes, das gesamte Potential des Menschen nutzendes und beeinflussendes ästhetisches Lernen aus der musikalischen Aktivität heraus.
- Eine musikalische Struktur, die immer wieder „so-und-auch-anders“³ provoziert, damit offen ist für Spontaneität im Spiel und flexibel im Einsatz für jede Art von Ensemble .

¹ Gesine Mielitz in Ringgespräch LX 1995, S. 4:

² Begriff, der meint, dass ein improvisatorisches Klangergebnis mehr ist als die Summe der einzelnen „Teile“.

³ Christian Kaden, *Vom Geist der Improvisation* in: Des Lebens wilder Kreis Kassel 1993 S. 56

Improvisation als Methode und als Ausdrucks- und Erfindungs-Fähigkeit

Improvisation als Musizier- und/oder Instrumental-Kompetenz

Zum einen ist Improvisieren also eine musikalische Fähigkeit. Das bedeutet, eine Melodie, einen Rhythmus, eine Folge von Klängen während des Spielens zu erfinden, sei es für sich oder mit anderen.

- Improvisieren ist eine Musizierkompetenz, die mit der Fähigkeit zum Reproduzieren und Interpretieren und dem Komponieren korrespondiert. Es gibt in unserer Kultur sowohl große Komponisten und Interpreten als auch große Improvisatoren (Pop, Jazz, Freie Improvisation). Es lohnt, diese Kompetenz zu entwickeln.

Improvisation als Methode

Man kann Improvisation in einen Unterrichtsablauf einer oder mehrerer Stunden sinnvoll einbauen, um sie „didaktisch“ zu nutzen

- z.B. um das Ensemble einzustimmen, zu konzentrieren, als sog. „Warming up“ innerhalb einer Lernsequenz,
- z. B. mit Interaktionsspielen als Experimentierfeld für musikalisches Material, das im Ensemble aber auch am Instrument geübt werden soll,
- z.B. mit experimentellen Aktionen als Training zum Zuhören und zum Finden von neuen Lösungen, auch anregen, neue Spielregeln selbst zu finden und zu erforschen.

2. Wie kann man improvisieren lernen?

Ziel soll eine interessante, die beteiligten Spieler bewegende, ausdrucksintensive improvisatorische Performance (egal ob öffentlich oder in der jeweiligen Probe) sein.

Im folgenden werden Grundzüge **eines der Improvisation angemessenen Lernens** aufgezeigt. Ich möchte anregen, Improvisieren nicht als „Methode für alles“ *irgendwie* einzusetzen, sondern dies dem Wesen des Improvisatorischen als Ausdrucksform gemäss zu tun. Die angedeuteten praktischen Übungen müssen z.T. auf Alterstufen, Gruppengröße bzw. Art des Ensembles modifiziert werden und sind aus der Literatur genauer zu entnehmen.

Was geschieht eigentlich beim Improvisieren?

Improvisationsprozesse sind komplex auf sich durchdringenden Handlungs- und Wahrnehmungsebenen.

- Die Qualität der Improvisation hängt nicht nur von dem benutzten musikalischen Material ab, sondern auch von der Befindlichkeit der Spieler, ihrer Konzentration, der gemeinsamen Interaktion ab. Es lassen sich nur ungefähre Voraussagen über den Verlauf und die Intensität einer Improvisation machen. All dies lässt sich nur z.T. isoliert betrachten und nur schwer in einzelne Übungsschritte aufteilen.

- Erst die **Wechselwirkung** verschiedener Handlungsebenen bringen das „Ergebnis“ zustande. Wechselwirkungen ist der Begriff, der Anwendung findet, wenn vielfältige, auseinander hervorgehende, aufeinander einwirkende Handlungen in natürlichen, sozialen und künstlerischen Zusammenhängen wesentlichen Einfluss auf Gestaltung und Aktion haben.

Wechselwirkungen bei Improvisationsprozessen

Das folgende Modell beschreibt in verschiedenen Ebenen instrumentelle, sensorische, interaktive und musikalische Wirkungsfaktoren, die auf den Improvisationsprozess individuell und als Ensemble einwirken. Grundannahme ist, dass im Improvisieren der musizierende Mensch und das gestaltete musikalische Material eine engste Wechselwirkungs-Verbindung eingehen.

<i>Interesse</i>	Mus. Phantasie	Mus. Struktur	<i>Aktion</i>
Erforschung	Entspannung, Konzentration, Durchlässigkeit des Körpers, Warming ups (Körper)	Klang-Material: Tonmaterial erforschen und Parameter bestimmen (Material)	Suchen
Gestaltung	Spontaneität, Fluss, Präsenz Fließendes Erfinden (Energie)	Interaktives Gestalten Strukturelles Gestalten (Interaktion)	(vorläufig) finden
	Mensch Innen	Gestaltung, außen	

**Agieren
wahrnehmen**

©Gagel 2005

Diese Wirkungsfaktoren treffen im Hören und Agieren des konkreten Improvisationsvorgangs aufeinander. Im folgenden werden die einzelnen Ebenen dargestellt und durch Spiele und Improvisationen konkretisiert.

❖ Entspannung, Konzentration, Durchlässigkeit des Körpers (Körpertraining)

- Verspannungen, Hemmungen, aber auch überschüssige Energie, Tagesreste lösen usw. Wahrnehmungsfähigkeiten, Konzentration, Kontakt fördern.
 - *Allgemeine Warming up – Spiele*
 - *Stärkung durch Handdynamik⁴ Übungen*
 - *Ostinato und Drone-Improvisationen mit modalen Skalen⁵*
- Einsicht in die Wichtigkeit von Emotion: wer Angst hat, sich nicht wohl fühlt, an etwas anderes denken muss, sich gezwungen fühlt, kann nicht über sein Potential verfügen.
 - *Atemübungen⁶ und Stimmübungen*
 - *Meditative Improvisationen: Stockhausen: Aus den sieben Tage, Michael Vetter: Kreisender Klang über lichtem Gewölk (Pianissimo)⁷; andere Klangmeditationen*
- Wer sich wohl und sicher fühlt, hat Kontakt zu sich und den anderen, traut sich, zu berühren und sich berühren zu lassen. Soziale Interaktionsspiele fördern dies.
 - *Übungen: z.B. musikalische Gesellschaftsspiele (Christof Gries⁸e)*
- Die drei Körpersinne: Gleichgewichtssinn, Bewegungssinn (Kinästhesie) und Eigenwahrnehmung (Propriozeption) werden als Handlungs- und Inspirationsquelle genutzt . „Unauflöslich stehen Gehirn und Körper über wechselseitig aufeinander abgestimmte biochemische und neuronale Schaltkreise miteinander in Verbindung“ (Damasio⁹)
 - *Übungen: Gehen in verschiedenen Qualitäten im Raum*
 - *Am Instrument: Bewegungen der Gelenke wahrnehmen, Ansatz von Bewegungen spüren, von Bewegungsbildern fürs Spielen ausgehen.*

❖ Musikalische Kenntnisse und Material

- Unter Material wird nicht allein die Beherrschung eines Repertoires von Spielfiguren und –Techniken verstanden. Um zu improvisieren, reicht es nicht, nur Pattern zu üben. Im Gegenteil: es kann bedeuten, dass man erst wieder verlernen muss, aus Routinen und Klischees herausfinden muss.
- Material (Stoff) ist immer Träger eines „Gehaltes“¹⁰. Man muss mit dem inneren Gehalt der Klänge in Kontakt kommen, „in einen Zustand kommen, der dem Gehalt adäquat ist“. Jede Übung ist Improvisation, d.h. es wird nicht technisch geübt, sondern immer im lebendigen Spielprozess, in dem Hören und Klangsensibilität, inneres Bewegtsein und das Empfinden von Spannungen und Zusammenhängen wahrgenommen werden und für die technische Bewältigung genutzt werden. (Grundannahme: wenn Technik nicht klappt, ist innerlich nicht gehört).

⁴ s. Literaturverzeichnis

⁵ To drone heißt: dröhnen, brummen und Drone Improvisationen meinen modale Improvisation über einem langen Liegeton. Aus: Sigi Busch, *Improvisation im Jazz*, 1996 S. 61f

⁶ s. dazu: Rüdiger, Wolfgang, *Der musikalische Atem* Aarau 1999

⁷ Michael Vetter, *Pianissimo*, s. Literaturverzeichnis

⁸ s. Literaturverzeichnis

⁹ Antonio R. Damasio: *Descartes Irrtum* München 1996 S. 128 f.

¹⁰ Heinrich Jacoby, zit. nach: Walter Biedermann *Unmusikalisch? Die Musikpädagogik von Heinrich Jacoby*, Aarau 1993 S. 20ff

- *Z.B. Skalen vom Grundton aus aufwärts und abwärts in immer größeren Wellen entwickeln, dabei den sich entwickelnden Energien der Klänge nachlauschen. Den Prozess des „Suchens“ musikalisch darstellen: die Wiederholung, das Abbrechen, die Pausen, das langsame Tempo nicht als „Unsicherheit“ begreifen, sondern als musikalischen Gestaltungsvorgang.*
- Im Spielprozess steigt Spielmaterial aus dem Gedächtnis empor, wird bewusst oder unbewusst erinnert (aber nicht vorher zurechtgelegt). Übungen, um das sensorische Gedächtnis (Tasten, Spüren, Hören, Hören, Motorik) zu stärken; ebenso Übungen, das emotionale Gedächtnis (Emotion, Charakter, Spontaneität, Tiefe) in Bewegung zu setzen.
 - *Ein Klangmaterial auf verschiedene „Gehalte“ hin üben: in verschiedenen Tempi, Lautstärken, Lagen, Taktarten, usw. Dabei aufsteigende Assoziationen aufnehmen: Erinnerungen an Passagen, an Motive und Abschnitte aus Werken, aus gehörten Stücken usw. Dann auch in verschiedenem Topoi üben: als Boogie, als Tanz, als Melodie, als Klangstück usw. Auch Emotionen darstellen: Schüchternheit, Lebensfreude, Verzagtheit, Draufgängertum usw.*
- Der erweiterte Musikbegriff („es würde sich herausstellen, dass es kein Material mehr gibt, das Komponisten nicht nutzen“¹¹) gibt die Möglichkeit, Material aus dem Alltag usw. zum Musizieren zu nutzen, seine Klangerforschung als Teil eines experimentellen Improvisierens zu verstehen. Hörschulung, Klangsensibilisierung, aber auch „Gehalt“: „geheimnisvolles“ Papierrascheln usw.
 - *Die Spielregel „Klänge raten“: Klänge auf Instrumenten vormachen und von anderen Spieler „Raten“ = nachmachen lassen.¹² Ebenso: Die Spielregel „Lautstark“¹³*
- Sich in einen Klang oder eine Klangatmosphäre versenken, um intensiv auf feinste Geräusche zu hören. Untersuchung, welche Varianten von Klangeigenschaften unsere Instrumente haben, wenn sie z.B. anders genutzt werden als in der konventionellen Art.
 - *Der kanadische Komponist Murray Schaffer hat in seiner „Schule des Hörens“ einen anregenden Lehrgang darüber entwickelt.¹⁴*

❖ **Achtsamkeit und Aufmerksamkeit, Hören und Lauschen: Spontaneität und fließende Gestaltung im Moment der Improvisation**

Improvisieren ist ein Vorgang, der nicht nur durch „Können und Virtuosität“ wirkt, sondern durch die Intensität und Hingabe, mit der ein Ensemble agiert.

- Improvisieren ist vor allem „im Fluss bleiben“, sich dem Fließen der gegliederten Zeit überlassen können. Dafür muss man „genügend wach bleiben“ und ein Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten gestärkt bekommen: es

¹¹ Dieter Schnebel *Das musikalische Material – Verhältnisse und Aktionen*. In: *Anschläge-Ausschläge* S. 202

¹² Mathias Schwabe, *Musik spielend erfinden* Kassel 1992 S. 24

¹³ a.a.O. S. 32

¹⁴ s. a. Murray Schaffer, *Schule des Hörens*, Wien 1972

geht nicht um richtige Töne, um den Beweis, eine Tonleiter zu können, sondern um das jeweilige Gestalten in der Jetzt-Aktion.

- *Kurze Improvisationen mit dem „ersten Moment“: Alle beginnen zusammen mit einem spontan gefundenen Klang auf Stimme und Instrument und entwickeln diesen ersten Zusammenklang in einer kurzen Improvisation weiter.*
 - *Skalenimprovisationen im „Vorhaltmodus“: „falsche“ Töne als Teil des Spiels begreifen, nicht verbessern, sondern integrieren.*
- Musikalisches Gestalten ist ein körperlich-emotionaler-geistiger Wechselwirkungs- Prozess. Der Begriff der „Klanggeste“¹⁵ beschreibt diesen Vorgang: die Beachtung der Kongruenz von Hervorbringung und Klanggestaltung, von körperlicher Aktion und sinnlich wahrnehmbarer Klangaktion.
 - *Übung im Kreis: Eine Klanggeste aus dem Zusammenspiel von körperlicher Geste und musikalischer Hervorbringung mit Stimme oder Instrument wird in einer Klangkette sie an den nächsten Spieler weitergegeben. Dieser setzt mit einer eigenen Geste fort und gibt sie an den nächsten weiter.*
 - *Klanggesten in Duos: Einer macht eine Klanggeste – der Partner setzt sie mit Stimme oder Instrument um. Dies soll in einer Art „Bewegungs-Echo“ geschehen.*
 - *Eine „gestische Partitur“, d.h. eine Folge von Gesten wird vom Partner simultan umgesetzt. Dabei sollte der Agierende auf eine gestaltende Phrasierung achten und Pausen und Bewegungsansätze auf den reagierenden Partner abstimmen, so dass „Zusammenspiel“ entsteht.*
 - Neben dem „äußeren“ Spiel läuft im Innern der Spieler das „innere Spiel“. Oft besteht dieses aus Selbstzweifeln („der kann es aber besser als ich“), Selbstkommentierung („das war blöd, uncool“) Angst vor Blamage usw. Um dieses „Selbst“ auszuschalten, helfen die Übungen des „Inner Game“: Übungen zur Stärkung und Fokussierung von Wahrnehmung, Vertrauen und Zielorientierung¹⁶. Nicht Gehörbildung – hören und benennen – sondern „Hören auf den konkreten Klang“¹⁷ fördern die Möglichkeit, dass ein Spieler oder eine Gruppe „selbstvergessen“ agiert. Dazu gehört z.B. das Hören auf den Klang im Raum, auf die anderen statt auf das eigene Spiel, auf ein bestimmtes Klangparameter, usw.

*Improvisation: eine Ensembleimprovisation von höchstens 2 Minuten Dauer.
Bestimmte Fokussierungen der Aufmerksamkeit:*

- *Hören auf den Gesamtklang und nicht auf das eigene Spiel*
- *nun im Gegenteil nur auf ihr eigenes Spiel achten: welche Dynamikabstufungen, welche Tempoabstufungen usw. machen Sie?*

¹⁵ Gertrud Meyer-Denkman *Körper Gesten Klänge* Saarbrücken 1998 S.13

¹⁶ Berne/Gallwey, *Der Mozart in dir*, Frauenfeld 1993

¹⁷ s.u. Abschnitt Hören und Agieren

- *„Stille vor dem Schuss“: nicht sofort losspielen, sondern innwerden: Vorstellung des ersten Klangs, Hören auf die Klänge im Raum,*

Gruppenübungen, die versuchen, einen gemeinsamen Prozess „selbstorganisieren“ zu lassen, führen zu wahrnehmendem, auf die Gruppe bezogenen Handeln und erzeugen einen Sog, der die Präsenz und den Flow ermöglicht ¹⁸.

Improvisation: eine Gruppe soll Regen/Wolken usw. improvisieren: dabei auf die Bilder konzentrieren, die entstehen durch den Klang, oder Gefühle, Intensitäten, die durch die gemeinsame Gestaltung erzeugt wird.

❖ Die aus der Interaktion eines Ensembles entstehenden musikalischen Strukturen (Strukturelle Gestaltung).

„Die Form eines Musikwerkes ist die Gesamtheit der im Hören erlebten Beziehungen seiner Töne“¹⁹. Umgekehrt auch die aus den Beziehungen der Spieler entstehenden Klangformen, die innerhalb eines Zeitablaufs in Bewegung gesetzt werden.

- *Eine kommunikative Spielregel: die zweibis drei Regel von Mathias Schwabe²⁰. Mitglieder eines Ensembles improvisieren in Duos, immer wenn einer dazukommt, muss ein Spieler des vorherigen Duos aussteigen.*

Kommunikation von Klang-Gesten . „Gefühle, die im Klang der Stimme, in Mimik, Gestik und Körperhaltung zum Ausdruck kommen, haben eine kommunikative Funktion. „Spannung und Entspannung, Bewegung und Ruhe innerhalb der Musik sind in der Lage, die dynamischen Kräfte von Gefühlen widerzuspiegeln und können in gleicher Weise wie sichtbare Gesten als Klanggestik verstanden werden. Man hat die Musik daher die Sprache der Gefühle genannt“²¹

- *Eine weitere kommunikative Spielregel: Gespräche. Die Spieler verabreden und improvisieren Gesprächssituationen (Flirt, Streitgespräch, Tratsch, peinliches Gespräch usw.). Eine Hörer- Gruppe muss „raten“, um welche Art von Gespräch es sich handelt.²²*

Musik ist generell als Zeichen aufzufassen, die in einem kommunikativen Kontext drei Bedeutungen haben können

- als Ausdruck: expressive Funktion, Gefühlsausdruck, aber nicht unbedingt „persönlich“
- als Appell: ich will im Hörer (Mitspieler) bewusst bestimmte Gefühle auslösen, aber auch Signalwirkungen usw.

¹⁸ Hoch, Peter Workshop Freie Improvisation In: Gemeinsam musizieren, Wege aus der Vereinzelung. Musikschulkongress 93 VDM Verlag, Bonn 1993

¹⁹ Hermann Erpf, 1967 in: Horst-Peter Hesse, Musik und Emotion, Salzburg 2003 S. 165

²⁰ Mathias Schwabe, Musik spielend erfinden S.16

²¹ Horst-Peter Hesse, Musik und Emotion, Salzburg 2003 S.172

²² a.a.O. S. 26

- als symbolische Darstellung: Stimmungen, Emotionen, die nicht unmittelbar persönlich sind: „Leidenschaft, Liebe, Kritik usw.“²³ (

Das lässt sich auch auf Improvisationen in ganz unterschiedlichen Stilen übertragen und in Ensembles erimprovisieren. Entscheidend ist, dass ein „Verständnis“ auch ohne detaillierte Absprache allein durch die Entwicklung der Musik als „Sprache“ hergestellt wird.

1. Form-Muster und traditionelle Formabläufe von Droneimprovisationen bis zu Popimprovisationen sind oft kommunikativ angelegt: call-response, Refrain, usw.
2. elementare Strukturen der Komposition/Improvisation, wie sie in allen Ländern existieren: Heterophonie, Bordun, Ostinato, Parallelklänge, Klangkontinuum, Polyphonie, Cantus firmus, usw. beruhen ebenfalls auf kommunikativen Strukturen.
3. Freie Improvisationen aus Gesten, Assoziationen, Geschichten, Erforschung von Material, persönlicher Stimmung, schaffen musikalische Kommunikationssituationen .

3. Improvisieren als musikalische Kommunikation

Sozialformen der Gruppenimprovisation

Bestimmte Sitzordnungen und Gruppenformationen haben großen Einfluss auf die Art der Interaktion. Manche Spielregeln und Konzepte geben diese vor, andere überlassen es der Gruppe, der eigenen Darstellung angemessene Aufstellungen zu finden, die „das Gruppengeschehen so regeln, dass aus den kreativen Impulsen der Einzelnen und dem gegenseitigen Aufeinander Reagieren musikalisch sinnvolle Ergebnisse entstehen“²⁴)

- Aus dem **Kreis** heraus ergibt sich eine Stafette oder ein Hoquetus, d.h. eine festgelegte Spielreihenfolge.
- Es gibt für einige Zeit einen „**Leiter**“, der Klänge durch seine Bewegungen oder Gesten dirigiert.
- Grosse Gruppen können sich **im Raum** aufstellen, jeder Spieler versucht, einen persönlichen angenehmen Platz zu finden. Jeder spielt oder singt seine eigenen Klänge, die Teil eines Gesamtklanges sind. Statt Klangketten nun **Klangflächen**.
- „**Solisten**“ und „**Tutti**“ kann man natürlich auch durch Aufstellung markieren – oder aber innerhalb einer Mischung verstecken, sie „tauchen“ dann auf aus dem Klanggeschehen.
- Wenn sich Paare gegenüberstehen/beisammensitzen, dann ergeben sich gesprächsähnliche Interaktionen: vormachen, nachmachen, Frage Antwort, einleitenweiterführen usw.

²³ Karl Bühler in: Horst-Peter Hesse, *Musik und Emotion*, Salzburg 2003 S. 172

²⁴ Kieseritzky/Schwabe in: Kraemer/Rüdiger *Ensemblespielen in Schule und Musikschule* S. 160

Hören und Agieren

Indem sie hören, zuhören und „aktiv hören“, versuchen die Spieler, die Klangstrukturen einer musikalischen Interaktion zu verstehen. Relevant fürs Hören sind die klanglichen Äußerungen der interagierenden Spieler in ihrer Vielschichtigkeit. Ebenso relevant ist in improvisatorischem Zusammenhang die Wahrnehmung von Klangmaterial als ein im weitesten Sinne „energetisches“. Hören im aktiven Spielen kann nicht meinen, dass man in irgendeiner Weise „richtig“ hört. Ganz im Gegenteil: benennendes Hören würde extrem hinderlich sein, in einen musikalischen Fluss zu kommen und zu erreichen, dass alle Spieler einer gemeinsamen Struktur verbunden sind, sie aktiv hörend gestalten und mit Intensität ihre Spiel-Impulse einbringen.

Wenn Spieler nicht genug musikalische Vorerfahrung haben, die ihnen sagt, was geschieht und was es innerlich auslöst, plädiere ich dafür, nicht mit Anweisungen („tu das“) zu arbeiten. Höraufgaben, die die Aufmerksamkeit im Spielprozess lenken, das Hören „fokussieren“, fördern das „konkrete Hören“, nach dem Spiel sind sie hilfreich, den Prozess des Spielens zu rekapitulieren und auf seine Qualität hin zu reflektieren:

- Genau auf **bestimmte** Eigenschaften des eigenen Spiels hören
- Waren **signifikante** soziale Interaktionen (einer wird Solist, einer ist immer provokativ usw.) im Spiel?
- Haben die Spieler **aufeinander** gehört, ihre Interaktionen wahrgenommen?
- War das Spielen gelangweilt, spannungslos, oder **intensiv** und hingeeben?

Die **Fokussierung der Spieler aufs Zuhören** sind ein sicherer Garant dafür, dass sich Improvisationssituationen intensivieren, musikalische Vorgänge sicherer erfasst werden und eine intensivere Zusammenstimmung stattfindet.

4. Didaktische Überlegungen

Unterricht als reflektierte Improvisation (nach Danner 2001²⁵)

Eine Probe, in der ein Ensemble improvisiert und ein Unterricht, in dem das Improvisieren das Thema ist, müssen dem Unterrichtsgegenstand angemessen geleitet bzw. methodisch geführt werden. Unter der Voraussetzung, dass Improvisation ein „offener Prozess“ ist, wird Unterricht selbst zu einer „reflektierten Improvisation“. Das bedeutet, dass Unterrichtsprozess und künstlerischer Prozess sich auf die denkbar engste Weise verzahnen.

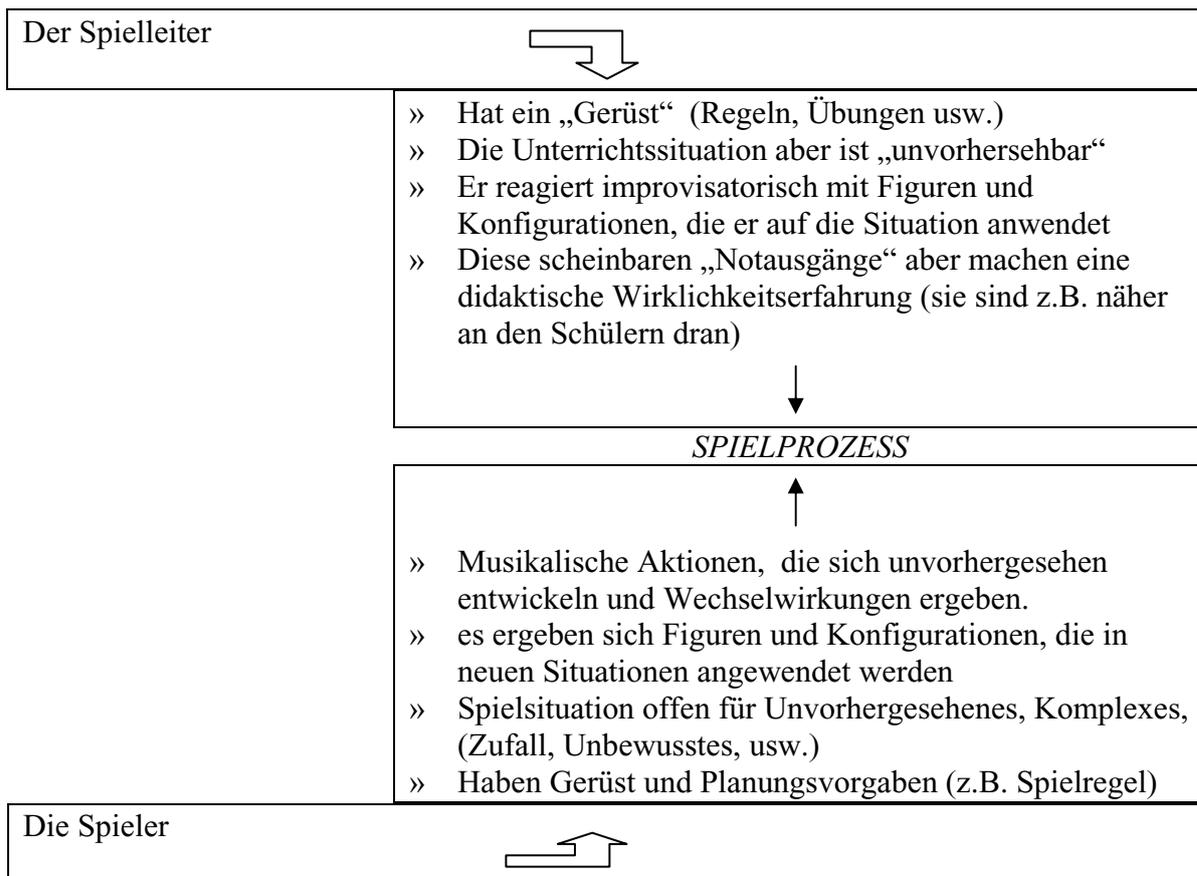
Das heißt nun nicht, dass man unvorbereitet in den Unterricht/in die Probe geht und dann „improvisiert“. Die gesamten Überlegungen, die angestellt wurden, zielen darauf ab, dass es Materialien, Methoden, Kriterien und didaktische Überlegungen zu Leiterverhalten, Reflexionsweisen und Qualitätskriterien gibt, die eine Probe/ eine Spielaktion/ einen Unterricht mit einem „inneren Gerüst“ versehen, aber variiert, verlassen, neu strukturiert werden müssen, wenn etwas „Unvorhergesehenes“ passiert. Dies ist dann keine „Störung“ im geplanten Verlauf, die die Probe oder das Unterrichtsverlauf aus dem Ruder laufen lässt, sondern :

- Improvisationsergebnisse, die in eine neue Richtung weisen als erwartet.

²⁵ Danner, Stefan *Erziehung als reflektierte Improvisation* Bad Heilbrunn/Obb. 2001

- Einfälle von Schülern oder Schülergruppen, die interessant erscheinen und denen nachgegangen werden sollte
- Plötzlich auftauchende Bezüge, die thematisiert werden sich lohnt
- Einfälle und Überlegungen des Ensembleleiters aus der Situation heraus.

Dies sind die Ideen, Aktionen, Spielflüsse usw., in denen individuelles Einfallsvermögen der Spieler zusammenwirkt, um das gemeinsame kreative „Produkt“ zu gestalten und zu verbessern, und die es den Spielern/Schülern ermöglicht, sich mit diesem auf viel stärkere Weise zu identifizieren – ein Beitrag zur „Wirklichkeit“ in der Musik.



Reflexion des Improvisationsprozesses

allgemeines

- Geschmackliche Wertungen, die entmutigen oder diffamieren vermeiden, eher nach besonders guten Eindrücken fragen. Persönliche Eindrücke jeder Art sind wichtig.
- Immer versuchen, das musikalisch Gehörte zu beschreiben, die Klänge, Formwechsel usw.
- Die Gruppen in Spieler und Zuhörer aufteilen und Hörer wie Spieler beschreiben lassen.

- Improvisationsergebnisse mit Tonband dokumentieren, abhören und unter einer Fragestellung diskutieren: z.B. „hört auf die Interaktion der Spieler untereinander“.

Methoden, Gespräche zu führen:

Den Wechselwirkungen in der Improvisation sollte eine Methode des Proben- und Unterrichtsgesprächs zur Seite gestellt werden, in dem die Spieler in Wechselrede so verantwortlich und kooperativ miteinander reden, wie sie es im Spielen auf den Instrumenten tun.

- Durch animierendes Fragen in der Gesamtgruppe (wenn sie nicht zu groß ist), Ergebnisse am besten auf Flipchart fixieren.
- Als Zweiergespräch der Spieler, dessen Ergebnisse dann in der Gesamtgruppe vorgestellt wird und gemeinsam weiter besprochen und ausprobiert werden.
- Mit Karten oder Zetteln, auf die jeder Spieler seine Meinung fixiert, die an eine Pinnwand geheftet und später unter Gesichtspunkten geordnet werden, die den o.g. Fragen entsprechen können. (**Clustering**)
- Auch in Kleingruppen können die Spieler Aufgaben selbständig erarbeiten und ihre Improvisationen dann der Gesamtgruppe präsentieren.

Improvisationen können durchaus einmalig „für sich stehen“. Es kann durch die Reflexion des Klanggeschehens aber auch der Wunsch entstehen

- das musikalische Geschehen weiter zu intensivieren,
- individuelle Klänge und Klangbild der Improvisation zu präzisieren,
- Aktionsformen bewusster zu gestalten oder
- das individuelle Spielgefühl ebenso wie das Ensemblegefühl zu stärken. Wenn dies in dem Ensemble Konsens ist, werden weitere Spielphasen folgen.
- Neue Improvisationen zu gestalten
- Texte und Bilder einzubeziehen usw.

Qualitätskriterien²⁶

Es wird nicht die instrumentale Kompetenz, die Sauberkeit der Tonhöhen, die Schönheit des Ansatzes, die Fehlerlosigkeit beurteilt. Es geht um die Handlungen im Kontext der jeweiligen **Situation**: der Gruppe, der Spielregel usw. Oberstes Prinzip: die Verantwortung und Spielfreude der Spieler stärken.

- **Aufmerksamkeit und Verantwortungsgefühl in der Behandlung des Materials.**
 - wie wird Klangmaterial ausgehört und entwickelt (z.B. Konsequenz des Einsatzes von bestimmtem Tonmaterial beobachten)
 - die Prägnanz des Ausdrucks zu beachten (sind die Spieler innerlich beteiligt?)

²⁶ s.a. Reinhard Gagel, *Improvisieren in Schule und Musikschule - ein Widerspruch in sich?* In: Ringgespräch für Gruppenimprovisation LXVII 2001

- **Spiel- und Einsatzdichte** und die abwechslungsreiche und interessante Gestaltung: Gibt es Vielspieler, Garnichtspieler? Agiert die Gruppe miteinander, als Einzelne, usw.
- **Beziehung zur Spielregel**, zur Geschichte oder einer zugrunde liegenden anderen Regel beobachten. Wie wurde das „Problem“ gelöst?
- **Gegenseitiges und sich selbst Zuhören, Dichte und Intensität**: Hatten die Klangereignisse eine innere Spannung? Wurden Strukturen und Verabredungen gehört und eingehalten? Wurden klangliche Entwicklungen gehört und mitgestaltet?
- **Konzentration und Versenkung** in den musikalischen Prozess: welche Intensität haben die einzelnen Spieler im musikalischen Handeln?
- **Das Interagieren der Gruppe**: haben die Spieler kooperiert? Wurde jemand nicht beachtet, ist jmd. nicht zum Zuge gekommen, hat jemand dominiert, hat jemand gestört?
- **Die Beobachtung der Durchlässigkeit von Bewegungen und Atem**, von Verspannung, Unlust und Angst, körperlicher Hemmung usw.
- **Originalität**: hat das Stück/die Übung neues, Unvorhergesehenes gebracht? War das Spiel der Spieler vielgestaltig, nuancenreich, fantasievoll?

Zur Rolle des Spielleiters:

- Der Ensembleleiter ist kein „befehlsgewaltiger Dompteur, sondern ein behutsamer Moderator“²⁷ Er wacht über die Einhaltung von Spiel- und Kommunikationsregeln, er fasst zusammen, fokussiert. Alles in teilnehmender Beobachtung – und auch als Mitspieler in einem Ensemble.
- Er arbeitet mit „Personal knowledge“: Kompetenz und Können eines Ensembleleiters und Lehrers lassen sich nicht auf methodische oder handwerklich-technische Fertigkeit reduzieren, sie sind kein mechanisches Wissen. Mit „personal knowledge“ ist gemeint, dass die Kompetenz eines Leiters/Lehrers untrennbar mit dem Verstehen und normativen Interpretation des jeweiligen soz. Handlungsfeldes (Ensemble-situation) verbunden ist.

Die Kunst ist, sich genau dem Verlauf der Situation anzupassen. Mit Improvisation arbeiten, heißt

- in einem dynamischen Arbeitsprozess (hohe Variabilität)
- ohne Teilschritte vollständig im Vorhinein definieren zu können
- und unter Bedingungen, in der die Anforderungssituation sich konstant ändert und unter dem hohen Einfluss von Umwelt, Situation, und sozialen Bedingungen musikalisch tätig zu sein.

Es ist natürlich notwendig, eine Idee eines Ablaufes geplant zu haben. Man muss aber ebenso schnell bereit sein, diesen Plan zu ändern. Meine Erfahrung: Die Planung der weiteren Schritte findet „NACH“ dem Unterricht statt, indem der Probenverlauf schriftlich oder mit Tonband dokumentiert wird, sich entwickelnde Ideen konturiert und für den nächsten Probenabschnitt in Arbeitsschritte umgesetzt werden.

²⁷ Ulrich Mahlert in: Kraemer/Rüdiger *Ensemblespielen in Schule und Musikschule* S. 73

Anhang: Arbeitspapier zum Seminar

Improvisation in Schulklassen und Ensembles braucht:

- Eine angemessene Spiel- und Reflexionsmethode, die mehr berücksichtigt als nur Klangmaterial und formale Gestaltungsideen.
- als didaktische Zielvorstellungen : Teammusik, ästhetische Offenheit, Spiel mit Unvorhersehbarem, Spielen und Flow, umfassendes ästhetisches Lernen.
- Einsicht in den Unterschied zwischen Improvisieren als einer musikalischen Kompetenz und Improvisation als Methode.

Ziel ist interessantes, ausdrucksintensives improvisatorisches Handeln und seine Performance.

Das Wechselwirkungsmodell der Improvisation (Körper, Material, Energie, Zeitgestalt) gibt Kriterien für einen angemessenen Methodenpool, um das Improvisieren als Musizier- und Spielkompetenz in Unterricht und Ensembles zu entwickeln.

Kriterien für Qualität eines Improvisationsprozesses:

- sind die Spieler körperlich „fit“ und vorbereitet?
- Ist Klang-Material geklärt, eingegrenzt und in seinen Qualitäten erlebt?
- In welchem Spielraum sind Spielregeln realisiert worden?
- Wie war die Konzentration und Intensität des Spiel- und Erarbeitungsprozesses?
- Wie war die Interaktion der Gruppe?
- War die Spielweise originell, fantasievoll, nuanciert?

Didaktische Planung:

- erarbeiten Sie ein Gerüst, eine Unterrichtssequenz auf der Basis der Schritte
 1. Warming up Übungen.
 2. Materialexperimente
 3. Gestaltungsarbeiten: Improvisationen nach Spielregeln, nach Akkorden usw.
- In der Spiel- und Arbeits- Situation wird mit dem gearbeitet, was die Gruppe musikalisch bietet in Bezug zu den Planungen und Vorstellungen des Ensembleleiters. Seien Sie neugierig auf das, was kommt.
- Nach der Ensemblestunde bereiten Sie nach, nehmen ev. neue Ideen auf, berücksichtigen Sie für die Planung der Weiterarbeit.

Dem Hören/Agieren im Spielprozess große Sorgfalt zukommen lassen:

- Wie wurde gehört und zugehört?
 - Achtsamkeit, situatives Hören: Raum/Zeit/Aktion im konkreten Moment und Zusammenspiel. Nicht Struktur hören und benennen, sondern (inter)aktive konkrete Klanglichkeit
- Waren die Spieler präsent? Gab es innere Vorbehalte, Unsicherheiten?

Literaturliste

A. pädagogische und allgemeine Literatur

Bamberger, Ruth und Micol, Philippe	Vom Umgang mit dem Zufall Acht Gespräche mit MusikerInnen	Autorenverlag Matern 2000
Biedermann, Walter	Unmusikalisch? Die Musikpädagogik von Heinrich Jacoby	Aarau 1993
Biesenbender, Volker	Von der unerträglichen Leichtigkeit des Instrumental-Spiels	Aarau 1992
Busch, Sigi	Improvisation im Jazz darin: Drone Improvisation	Advance music 1996
Danner, Stefan	Erziehung als reflektierte Improvisation	Bad Heilbrunn/Obb. 2001
Doerne, Andreas	Es spielt. Das Geheimnis des Musizierens und seine Vermittlung	Essen 2002
Duderstadt, Mathias	Improvisation und Ästhetische Bildung	Köln 2003
Gagel, Reinhard	Gestisches Improvisieren nach Bildern in der Ensemblearbeit in: Hören und Sehen, Musik audiovisuell	Mainz 2005
Gagel, Reinhard und Zoepf, Joachim	Können Improvisatoren tanzen?	Hofheim 2003
Green, Barry und W. Timothy Gallwey	Der Mozart in uns The Inner Game of Music	Frauenfeld 1993
Hoch, Peter	Workshop Freie Improvisation In: Gemeinsam musizieren, Wege aus der Vereinzelung. Musikschulkongress 93	VDM Verlag, Bonn 1993
Klopotek, Felix	How they do it Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik	Mainz 2002 Ventil Verlag
Kraemer, Rudolf-Dieter Rüdiger, Wolfgang	Ensemblespiel und Klassenmusizieren in Schule und Musikschule	Augsburg 2001 (Wißner Verlag)
Ringgespräch	Zeitung des Rings für Gruppenimprovisation Heft LXVIII Juni 2002 Improvisieren nach Konzepten	Erscheint 1mal jährlich Hrsg. Mathias Schwabe u.a. www.improving.de
Rüdiger, Wolfgang	Der musikalische Atem	Aarau 1995
Schulze, Gerhard	Die Beste aller Welten	München Wien 2003
Wilson, Peter Niklas	Hear and now Gedanken zur improvisierten Musik	Hofheim 1999

B. Spielmaterial

Friedemann, Lilli	Einstiege in neue Klangbereiche durch Gruppenimprovisation	Wien 1973 (Rote Reihe)
Gagel, Reinhard und Rüdiger, Wolfgang	Ensembleleitung Neue Kammermusik	VDM Bonn 2004
Griese, Christoph	Experimentelle Improvisationsspiele In: Terhag, Jürgen (Hrsg) Populäre Musik und Pädagogik 1	Oldenburg 1998
Gubler, Marcel u.a.	Musik Theater Musik	Zürich 1998
Hegi, Fritz	Improvisation und Musiktherapie	Paderborn 1997
Meyer-Denkman Gertud	Körper Gesten Klänge	Saarbrücken 1998
Nimczik, Ortwin Rüdiger, Wolfgang	Instrumentales Ensemblespiel 2 Bände Basisband/Materialband	Regensburg 1997
Reibel, Guy	Jeux musicaux	Paris 1984
Rüdiger, Wolfgang und Nimczik, Wolfgang	Teamwork: Sprache, Bild, Bewegung, Szene: neue Musik für Schülerensembles	Musik&Bildung spezial Mainz 2004
Schwabe, Mathias	Musik spielend erfinden	Kassel 1992
Terhag, Jürgen	Warm ups – den richtigen Einstieg finden	In: Gruppe&Spiel 3/1999
Vetter, Michael	Pianissimo	Zürich 1996