

Maria Gstättner

Ephemeres Verdichten

Über das Potential von intuitiver Improvisation zum
Hör/Fühlbarmachen – Translation und Transformation
von unverantwortbaren Ereignissen in Klang¹

Verortung

Für ein besseres Verständnis und die Verortung meiner Ausführungen möchte ich damit beginnen, welche Stationen mich in meiner Biographie zu der Lecture Performance mit dem Titel *Ephemeres Verdichten: Über das Potential von intuitiver Improvisation zum Hör/Fühlbarmachen – Translation und Transformation von unverantwortbaren Ereignissen in Klang* gebracht haben. Nachdem ich das Konzertsfach und Pädagogikstudium Fagott an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (MDW) abgeschlossen habe, wurde ich mit einer fixen Orchesterstelle und Musikschulstelle den Zielen dieser Studien gerecht. Ein inneres intensives Gefühl, der Kontakt mit und die Erfahrung in anderen Bereichen als der Klassikszene, z. B. Theatermusik, Hiphop, Crossover Projekte, Jazz, interdisziplinäre Performances und Elementare Musikpädagogik, brachte mich dazu, mich mit freier, nonidiomatischer Improvisation zu beschäftigen. Die Orchesterstelle und Musikschulstelle gab ich nach einigem innigen Ringen auf und wagte mich gänzlich in die Selbstständigkeit, um meiner Suche nach ganzheitlichem Musikverständnis, Möglichkeiten und Funktionen² (neben idealen Interpretationen und Aufführungspraxen) von Klangerzeugung zu entdecken und zu entfalten. Ich bekam Gelegenheiten, in diversen Kontexten Improvisationsworkshops zu geben, gründete eine World Music Band und begann nach und nach zu komponieren. Bald wurde ich als wissenschaftliche Mitarbeiterin eingeladen, bei einem Artistic Research Projekt mitzuarbeiten. Dadurch wurde mir der Weg geöffnet, ein künstlerisches Doktoratsstudium mit dem Titel *Fagottperformance Improvisation*

¹ Lecture Performance für die Ringvorlesung *Musik, die Wissen schafft! Perspektiven künstlerischer Forschung* an der Hochschule für Musik und Tanz Köln am 21. November 2018.

² Vgl. Reinhold Schmücker, „Funktionen der Kunst“, in: Bernd Kleimann / Reinhold Schmücker (Hrsg.), *Wozu Kunst?*, Darmstadt 2001, S. 28.

*Intuition Transformation*³ an der Kunstuniversität Graz aufzunehmen, dieses schloss ich im Herbst 2016 ab. Ergebnisse und Erkenntnisse hiervon sind immanenter Bestandteil dieses Textes.

Den ersten bewussten Kontakt mit künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung erlangte ich durch das Forschungsprojekt *Quo Vadis, Teufelsgeiger?*,⁴ welches von 2010 – 2012 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien⁵ angesiedelt und eines der ersten vom FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung)⁶ geförderten PEEK-Projekte (Pogramm zur Entwicklung und Erschließung der Künste) war. Dieses Projekt war die Weiterentwicklung der Arbeit von Magdalena Bork, die ihre Erkenntnisse in der Publikation „Traumberuf Musiker? – Herausforderungen für ein Leben für die Kunst“⁷ beschrieben hat. Die Kernfrage des PEEK-Projekts lautete, inwieweit freie Improvisation und interdisziplinäre Improvisationsperformances klassische Interpret*innen dabei unterstützen kann, die vielfältigen Herausforderungen ihrer Ausbildung und ihres beruflichen Alltags auf der Bühne, im Orchester und auf dem freien Markt zu bewältigen. Als Methoden wandten wir (Magdalena Bork, Reinhard Gagel und ich) nonidiomatische Improvisation und idiolektische Gespräche an.⁸ Parallel zu Improvisationsworkshops in Form von Einzel-, Kleingruppen- und Ensemblearbeit wurden den Musiker*innen ein persönliches Karriere-Coaching (in Form von idiolektischen Gesprächen) angeboten, in denen sie das praktisch Erlebte ressourcenorientiert reflektieren und es in den Kontext ihrer eigenen Musiker*innenwerdung stellen konnten.

Schöpferische Kraft/Kreativität – Ermutigung durch die Lehrenden zur selbständigen Interpretation, Bewusstsein und Eigenverantwortung für die heute zunehmend hybride Aufführungspraxis, *Singularität/Individualität* – die Erweiterung des Ausbildungsangebots im Sinne der Diversität auf die Förderung sich weiterentwickelnder Künstler*innenpersönlichkeiten, *Ebenbürtigkeit/Wertschätzung* – Begegnung zwischen den Studierenden

³ Maria Gstättner-Heckel, *Fagottperformance Improvisation Intuition Transformation*, künstlerisch wissenschaftliche Dissertation an der Kunstuniversität Graz 2016 (siehe: <http://www.magst.at>, Stand: 31.03.2019).

⁴ Magdalena Bork / Peter Röbbke u.a., *Quo vadis, Teufelsgeiger?* Siehe: <http://www.quovadisteufelsgeiger.at>, Stand: 31.03.2019. Einen weiteren Überblick über das Forschungsprojekt gibt es unter: <https://www.researchcatalogue.net/view/155614/228747>, Stand: 31.03.2019.

⁵ Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, <https://www.mdw.ac.at>, Stand: 31.3.2019.

⁶ Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung: <https://fwf.ac.at/de/forschungsfoerderung/fwf-programme/peek>, Stand: 31.3.2019.

⁷ Magdalena Bork, *Traumberuf Musiker? Herausforderungen für ein Leben für die Kunst*, Mainz 2010.

⁸ Vgl. Website der Gesellschaft für Idiolektik und Gesprächsführung (GIG) e.V.: <http://www.idiolektik.de>, Stand: 31.3.2019.

und ihren Lehrpersonen in ebenbürtiger, wertschätzender Haltung, und *Bewertungsfreiheit/Präsenzerfahrung* – Würdigen der Lust am Erforschen verschiedener Möglichkeiten ohne die übliche „Richtig-falsch“-Bewertungsbrille, sowie das Richten des Fokus’ im Unterricht auf das Hier und Jetzt und die Inspiration aus dem gegenwärtigen Moment waren Themenbereiche, die von den Teilnehmenden als wichtig erachtet wurden. Diese Aspekte wünschten sie sich im Studium zu erfahren und zu lernen.

Die genannten Themenfelder sind immanente Bestandteile des musikalisch freien, empathischen, nonidiomatischen Improvisierens: Es fordert Kreativität und fördert Individualität. Im gemeinsamen Spiel verlangt Improvisieren nach Ebenbürtigkeit, Wertschätzung und Bewertungsfreiheit. Improvisieren ist ein hervorragendes Mittel zur Übung von Präsenz. Es ist *das* Tool zur Flexibilisierung.

In unterschiedlichen Settings (Einzel- und Gruppensetting, öffentlich, privat), verschiedenen Räumen (Klassenzimmer, klassische Bühnensituation bis hin zu Performances in öffentlichen Räumen), rein musikalischen bis hin zu interdisziplinären Ausdrucksmöglichkeiten (mit Malerei, Tanz und Schauspiel) konnten durch die Arbeit des Forschungsprojekts mit rund 250 Musiker*innen eine Reihe grundlegender Dinge bewirkt werden: Zum Beispiel wurde das Fach *Improvisation und kreatives Musizieren* an der MDW als Pflichtfach für alle Instrumentalstudierende seit Wintersemester 2016/17 ins Curriculum aufgenommen. Zudem wurde ein Career Center etabliert, und aus dem Themenbereich Improvisation entwickelten sich seit dem Forschungsprojekt an der MDW spartenübergreifende Dialoge und Zusammenarbeiten.

In mir verdichtete sich während des Prozesses von *Quo Vadis, Teufelsgeiger?* die Frage was es braucht damit eine nonidiomatische Improvisationsperformance gelingen kann. Freies nonidiomatisches Improvisieren quasi als Gefäß, welches durch intuitives Handeln, durch die Translation und Transformation von Gefühltem entwickelt wird. Damit bewarb ich mich 2011 für ein künstlerisches Doktorat an der Kunstuniversität Graz.⁹ Die zentrale Forschungsfrage, welche sich aus meiner Arbeit ergeben hat, lautete: Welche Komponenten sind für eine intuitiv, nonidiomatisch (empathisch) improvisierte, interdisziplinäre Performance (im musikalischen Kontext) von unbedingter Notwendigkeit?

Einerseits verstand ich vier interdisziplinäre Performances als Forschungsmaterial, bei und in dem ich mich dieser Frage widmete. Ferner stellte ich mir ebenfalls in über 250 Veranstaltungen, in denen ich in der Zeit der Dissertation aktiv interpretiert, improvisiert und komponiert

⁹ Kunstuniversität Graz: <https://www.kug.ac.at/einrichtungen/einrichtungen/kuenstlerisch-wissenschaftliche-einheiten/doktoratsschule-fuer-das-kuenstlerisch-wissenschaftliche-doktoratsstudium/doktoratsschule-fuer-das-kuenstlerisch-wissenschaftliche-doktoratsstudium.html>, Stand: 31.3.2019.

habe, diese Frage. Ich integrierte mein künstlerisches Forschen bei jeder Aktivität als Interpretin, Improvisatorin und Komponistin.

Darstellungsproblematik

John Dewey schreibt von „Kunst als Erfahrung“,¹⁰ Dieter Mersch nennt Kunst als „epistemische Praxis“.¹¹ Sich im Feld von intuitiver improvisatorischer Musikgenerierung zu bewegen stellt unüberwindbar die Thematik der Zeitlichkeit¹², wie es Darla Crispin beschreibt, in den Fokus: improvisierte Musik ist ephemere, findet in dem Augenblick statt, in dem sie erklingt, und ist schon wenige Sekunden später Vergangenheit. Die Musik kann aufgenommen werden und nachgehört oder -gesehen werden, jedoch ist der eigentliche Moment in dem die Musik passiert schon vorbei.

Improvisation 1

11:40 – 15:30 <https://www.youtube.com/watch?v=c6HdQDIFgQU>

Durch den Forschungsprozess der letzten Jahre im Bereich der intuitiven Improvisation befand ich mich in einer ständigen Gratwanderung zwischen der Möglichkeit und der Unmöglichkeit über das Erfahrene und Erlebte zu schreiben beziehungsweise dafür überhaupt entsprechende Worte zu finden. Ich befand mich in einem Zwiespalt, Erlebtes, Erforschtes bestenfalls umschreiben zu können und dem Wissen, dass es für eine professionelle wissenschaftliche Forschung zu schriftlichen Ergebnissen kommen sollte, anhand derer nachvollziehbar ist, wie, wer, warum, wann, wo zu den Ergebnissen und Erkenntnissen gekommen ist.

Florian Dombois spricht davon, dass die meisten Künste „nicht-sprachlich“ seien, und ihre Forschung würde naturgemäß gerade außerhalb der Sprache angesiedelt sein.¹³ Er proklamiert, dass es interessant wäre, auf die epistemologischen Entwürfe z. B. von Ernst Cassirer oder Georg Picht zu vertrauen. „So würde sich mit anderen Darstellungsformen auch ein neuer Kosmos der Erkenntnis entwickeln, der a priori nicht durch die wissenschaftliche Forschung erfahren werden kann.“¹⁴ Er führt weiter aus, dass „verschiedene Medien des Ausdrucks – Wort, Bild, Klang – im

¹⁰ John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt 1987.

¹¹ Dieter Mersch, „Kunst als epistemische Praxis“, in: Elke Bippus (Hrsg.), *Kunst des Forschens – Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich / Berlin 2009/2012, S. 27.

¹² Darla Crispin, „Musik“, in: Jens Badura u.a. (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich / Berlin 2015, S. 31 ff.

¹³ Florian Dombois, *Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen*, Hochschule der Künste Bern (Hrsg.), Bern 2006, S. 23–31.

¹⁴ Ebd.

gleichberechtigten Miteinander bei der Mimesis und Poiesis der Welt stehen“. Auch der Jens Badura weist auf andersartige Darstellungsformate aus Prozessen künstlerisch-wissenschaftlicher Prozesse als dem geschriebenen Text hin: „Künstlerische Forschung entsteht mit oder durch Künste und bleibt an die Künste gebunden. Das hat zur Folge, dass Ergebnisse künstlerischer Forschung sich auch in und durch Künste artikulieren können müssen, also nicht zwingend in Form objektiver Nachvollziehbarkeit in Anlehnung an konventionelle Standards vorzulegen sind“¹⁵.

Improvisation 2

18:00 – 18:50 <https://www.youtube.com/watch?v=c6HdQDIFgQU>

Zulassen

Für mein Verständnis bedeutet intuitives Improvisieren im musikalischen Kontext, dass es um Musikgenerierung geht, die sich aus dem Moment heraus schöpft und die Spielenden als selbstbestimmt Kreierende fordert. Improvisation ist auch für mich, wie es der Jazz-Saxophonist Wolfgang Puschnig definiert, „ein Grundelement der menschlichen Existenz. Sie hilft beim Vordringen ins Unbekannte und zeigt neue Möglichkeiten auf. Ebenso in der Musik, einer Kreation des Menschen, die genauso komplex ist wie das Leben selbst.“¹⁶

Der Architekt Jan Silberberger spricht vom „Juwel Improvisation“. Er sieht darin eine Tätigkeit, in der unvermutet, unvorhergesehen Neues entstehen kann. Oder Judith Butler charakterisiert die Gender Performance ebenfalls mit diesem Begriff. Sie formuliert „Gender, das soziale Geschlecht, ein performativer Akt, eine Praxis der Improvisation im Rahmen einschränkender Bedingungen“.¹⁷ Folglich improvisieren wir ständig und wenden soziale Kodierungen an, in denen wir uns zurechtfinden, zu- und in die wir uns einordnen.

Der Musiktherapeut Fritz Hegi erkennt: „Improvisation ist neben dem Ausdruck innerer Verhältnisse einer spielenden Person Spiegel ihrer politisch-gesellschaftlichen Lebensbedingungen.“¹⁸ Der Pianist Reinhard Gagel beschreibt Improvisation als *soziale Kunst*. Er meint, dass Improvisation „könnenbezogenes und seinsbezogenes Handeln verbindet und

¹⁵ Jens Badura, „Forschen mit Kunst“, in: *dramaturgie. Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft* 02/2012, S. 13–16.

¹⁶ Wolfgang Puschnig, *unimpro*, in: Manon-Liu Winter u.a. (Hrsg.), *unimpro*, Wien 2013, S. 9.

¹⁷ Judith Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt 2011, S. 9.

¹⁸ Fritz Hegi, *Improvisation und Musiktherapie*, Wiesbaden 2010, S. 127.

vermutet damit einen Beitrag zu liefern, wie Menschen mit den Herausforderungen des 21. Jahrhunderts persönlich befriedigend und lustvoll umgehen lernen¹⁹. Denn, so der Pianist Harald Huber: „Improvisation heißt ja, ich hebe eine Art von Zensur in mir auf und nehme, was kommt. Dazu kommt natürlich musikalische Bildung. Man kann zu allem, was es auf der Welt gibt, eine musikalische Improvisation machen.“²⁰ Für mich öffnet Improvisation ein Zulassen für den Moment.

Improvisation 3

21:40 – 24:08 <https://www.youtube.com/watch?v=c6HdQDIFgQU>

Einlassen

Für eine musikalische Improvisation, die intuitiv (und) empathisch entwickelt wird, bedeutet es, dass Intuition und Empathie einer rationalen und analytischen Reflexion im Moment des Musizierens gleichgestellt oder vorgezogen werden. Intuition ist laut Doris Ingrisch, „ein Erkennen ohne die diskursiven, analytischen, rationalen Schritte des Verstandes. Sie bezeichnen einen uns zur Verfügung stehenden Zugang, um die Welt zu verstehen und sich in ihr zu bewegen.“²¹ Der Psychologe Daniel Kahneman definiert *schnelles Denken* (Intuition) versus *langsames Denken* (Ratio).²²

*Bauchmusik – Musik aus dem Bauch*²³ nennt Christa Brüstle diese Art von Musikgenerierung. Im intuitiven Zustand fließen Impulse von einem Moment in den nächsten hin zum nächsten Impuls. Gedanken sind dabei beteiligt, um eventuell strukturell mitzugestalten, die Basis des Handelns entsteht jedoch aus der Mitte des Körpers. Um intuitiv zu sein, bedarf es für mich, meinen Körper ganzheitlich wahrzunehmen, mit allen Sinnen wahrzunehmen. „Mit allen Sinnen wahrnehmen heißt deswegen auch Besinnen – sich besinnen auf frühe Erlebnisse, auf intuitiv Erfahrenes“,²⁴ schreibt die Erziehungswissenschaftlerin Renate Zimmer.

¹⁹ Reinhard Gagel, *Improvisation als soziale Kunst*, Dissertation an der MDW, Wien 2008, S. 210; auch: Reinhard Gagel, *Improvisation als soziale Kunst*, Mainz 2010.

²⁰ Doris Ingrisch, *Wissenschaft, Kunst und Gender*, Bielefeld 2012, S. 93.

²¹ Doris Ingrisch, „Intuition, Ratio & Gender? Bipolares und andere Formen des Denkens“, in: Andrea Ellmeier u.a. (Hrsg.), *Ration und Intuition*, Wien 2013, S. 19.

²² Daniel Kahneman, *Schnelles Denken, langsames Denken*, München 2012.

²³ Christa Brüstle, „Bauchmusik – Kopfmusik. Privat – öffentlich. Improvisation, Körper, Publikum“, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012: <http://www.kunsttexte.de>, S. 2, Stand: 31.3.2019.

²⁴ Renate Zimmer, *Handbuch der Sinneswahrnehmung – Grundlagen einer ganzheitlichen Bildung und Erziehung*, Freiburg 2012, S. 18.

Für John Dewey ist „Malen Denken, und zwar in Denken in seinen tiefgreifendsten Formen“.²⁵ Intuitive, empathische improvisatorische Musikgenerierung ist für mich Denken in der ganzheitlichsten Form. Es wird durch Klang einer Translation und somit auch einer Transformation unterzogen und dadurch ins Außen übertragbar gemacht. Das Außen ist nicht unwesentlich am Geschehen mitbeteiligt. Die Mitspielenden sowie das Publikum, welches im Moment des musikalischen Prozesses anwesend ist, sind für das Ergebnis mitentscheidend, da alle miteinander verbunden sind.

Aleks Pontvik, ein schwedischer Neurologe und Musiktherapeut, spricht von der „vierdimensionalen Ganzheit Mensch“.²⁶ Dreidimensional ist die physische Ebene, die mit der Haut eine Grenze zur vierten Dimension bildet. Es entsteht dadurch ein Innen und ein Außen. Unsere Sinnesorgane sind Transformatoren vom Innen nach Außen und umgekehrt. Auch der Gehörlosenpädagoge und Psychologe Antonius von Uden spricht vom *Kontaktfühlen*²⁷ (durch den Fußboden oder durch das Befühlen einer Schallquelle mit den Händen) und dem *Resonanzfühlen* (mit der Luft als Medium). Nach seinen Angaben wirkt das Kontaktfühlen feiner, das Resonanzfühlen dagegen tiefer. Pontvik stellt die Vermutung auf, dass diese periphere Sinneswahrnehmung rudimentärer Natur ist, welche die Funktion hat, die es dem Menschen ermöglicht, außerkörperliche schwingende Qualitäten durch Vor-Fühlung wahrzunehmen. Er weist auf ein Empfangssystem hin, welches gemeinsam mit dem Ohr dieses erreichbare Frequenzgebiet umfasst und darüber hinaus auch noch weitere Qualitäten jenseits dieser Wahrnehmungsebenen auf der Skala der Schwingungen fühlbar zu machen imstande ist. Er spricht von einer peripherrezeptiven Zone, einer vor-körperlichen Zone. Die Einflüsse dieser peripherrezeptiven Zone wird vom vollsinnigen Menschen laut Pontvik meistens nur registriert, wenn eine erhöhte Bereitschaft und erhöhte Sensibilität vorhanden ist.

Das ist ein wichtiger Aspekt für intuitiv improvisatorische Musikgenerierung: Es geht um ein Einlassen aufeinander. Diese Wahrnehmung ist als Empathie angezeigt. Deniz Peters beschreibt, dass es in einer musikalischen Performance zwei Ebenen von Empathie gibt, nämlich „social and

²⁵ Doris Ingrisch, „Intuition, Ratio & Gender? Bipolares und andere Formen des Denkens“, S. 33.

²⁶ Aleks Pontvik, *Der tönende Mensch*, Zürich 1962, S. 45.

²⁷ Antonius von Uden, „Das gehörlose Kind – Fragen zu seiner Entwicklung und Förderung – Untersuchungen zur Körpersprache, Phonetik, Psycholinguistik und Soziologie“, in: *Hörgeschädigten Pädagogik*, Beiheft 5, Heidelberg 1987.

musical empathy“.²⁸ Durch das gegenseitige Einwirken und Durchdringen der Spielenden und der Rezipierenden aufeinander kann laut Peters ein „musical other“ entstehen. Etwas Neues, Drittes tut sich auf. Von einem „dritten Körper“²⁹ der durch Übertragung und Gegenübertragung entsteht, spricht auch der Kulturtheoretiker Klaus Theweleit. Eine spirituelle Komponente beginnt mitzuwirken. „Wenn man intuitiv spielt, ist man einfach leer, offen. Da hört man nur, ist ein Riesenohr; man spielt fast wie beim automatischen Schreiben. Das heißt, „es“ spielt sich von selber“, wie es Karlheinz Stockhausen formuliert hat.³⁰ Er behauptet (wie manche andere auch, z. B. John Cage), dass intuitiv generierte Musik übers Improvisieren hinausgeht, weil ihr eine spirituelle Dimension zukommt, die bei idiomatischen Improvisationen in der Regel nicht im Vordergrund steht.

Kontroverse Stimmen dazu, wie zum Beispiel Derek Bailey, erläutern, dieser Zugang (spirituelle Komponente) würde sie nicht glücklich machen: „Sie, die Arena, hat für mich nicht jene Bedeutung, mit der Künstler gemeinhin ihre Arbeit befrachten – eine Betrachtung, die, wenn ich es recht verstehe, grenzenlos ist und sogar unser Leben beeinflussen kann.“³¹ Von welcher Betrachtungsrichtung jemand seine Tätigkeit als Improvisator*in sieht – diese wird sich höchstwahrscheinlich im Laufe eines Lebens ändern beziehungsweise in unterschiedlichen Kontexten verschieden bewertet. Eine Ausprägung in der westlichen Welt ist jedoch bedenkenswert: „Der historische Status eines musikalischen Schamanen wurde von der Zivilisation eingeschränkt. In westlicher Kultur wird dieses Konzept eines starken, naturnahen Vermittlers zwischen Menschen und deren Umwelt nicht unterstützt. Diese Rolle wurde zugunsten „des Komponisten“ verworfen, der nun unser ausgewiesener, musikalischer Forscher ist. Das Spielfeld für diese kulturelle Form der Entdeckung (Improvisation) wird von unseren didaktischen, marktbezogenen und habituellen Reaktionen abgesteckt“³² kritisiert Edvin Prevost.

In der Musiktherapie wird dem Aspekt der Heilung durch Musik Rechnung getragen. Jedoch die Möglichkeit, dass sich jeder Mensch mit Hilfe seiner Stimme jederzeit in sein persönliches Heil-Sein singen oder

²⁸ Deniz Peters, „Musical Empathy, Emotional Co-Constitution and the ‘Musical Other’“, in: *Empirical Musicology Review*, Vol. 10, Nr. 1, 2015, S. 2 ff.

²⁹ Klaus Theweleit, *Übertragung. Gegenübertragung. Dritter Körper: Zur Gehirnveränderung durch neue Medien*, Köln 2004.

³⁰ Karlheinz Stockhausen: *Texte zur Musik 1970-1977*, hrsg. von Christoph von Blumröder, Bd. 4, Köln 1978, S. 511.

³¹ Derek Bailey, „Niemand wird dieses Zeug mit Kunst verwechseln“, in: Peter Niklas Wilson (Hrsg.), *Hear and Now – Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 2014, S. 112.

³² Edvin Prevost, „Exploratoria“, in: Reinhard Gagel und Matthias Schwabe (Hrsg.), *Researching by Improvisation – Essays about the exploration of musical improvisation*, Bielefeld 2016, S. 266 ff.

summen könnte, wurde in unserem Kulturkreis (zum größten Teil) vergessen, da es den Komponierenden (oft) vorbehalten ist, Musik zu machen, bewusst einen Raum für Klang zu schaffen.

„Mit dem Verlust von Alterität und Responsivität ist eine Zerstörung des Auratischen angezeigt“,³³ erkennt Dieter Mersch. Das heißt, dass dem Menschen vielerorts durch den Verlust der Empfindung eines „Eingebettetseins in ein großes Ganzes und einer intuitiv-empathischen Wahrnehmung die Existenz der Aura abgesprochen wurde“. Ein Weltbild, das rein auf kognitiven Erfahrungen aufbaut, verbannt(e) feinstoffliche Körperwahrnehmungen und Empfindungen. Für mich ist Intuition wie ein pulsierender lauwarmer Mantel, der sich wie eine Wolke aus schützender Lebendigkeit aus mir um mich legt und mich gleichzeitig mit der Erde und dem Himmel verbindet. Intuition gibt Impulse. In diesem schwingend schwebenden Mantel gibt es meinen Kopf, von dem aus Gedanken auf- und eintauchen und Dinge, Zustände, Situationen, Personen (...) benennen, bewerten, zu- und einordnen kann. Intuition findet im Körper und durch ihn statt. Alle Körperteile werden für das (Im)Pulsieren miteinbezogen. Schwingungen (Qualitäten) von außen und innen werden wahrgenommen, durch den Körper in Translation gebracht und können in Handlungen in neue Darstellungsformen transformiert werden. Intuitiv sein evoziert Eingelassensein in den Moment.

Improvisation 5

35:36 – 37:45 <https://www.youtube.com/watch?v=c6HdQDIFgQU>

Transformation

Der Musikwissenschaftler Wolfgang Ruf unterscheidet zwischen *primären oder genuinen* Funktionen von Musik und *sekundären* Funktionen. Ersteres Feld ist „Musik im Dienst der Entspannung und Erholung, der angenehmen Unterhaltung und Betäubung, der Bewältigung seelischer Not, der Verständigung zwischen Individuen und Gruppen und schließlich der Schaffung von Gemeinschaftsgefühl.“³⁴ Sekundäre Funktionen gehen über das Musikalische hinaus: „zur Abwehr von Gefahren, zur Ausprägung von Ritualen, zur Repräsentation, Demonstration oder Stabilisierung von Macht, zur politischen Aufklärung, zu Manipulation, zu Disziplinierung, zur Regulierung von Werten oder zum Protest gegen inakzeptable

³³ Dieter Mersch, *Ereignis und Aura – Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2002, S. 106.

³⁴ Wolfgang Ruf, „Funktionalisierung der Musik“, in: Freia Hoffmann u.a. (Hrsg.), *Musik im sozialen Raum*, München 2011, S. 188.

Lebensbedingungen³⁵. In allen diesen Bereichen findet unter anderem eine Transformation von emotionalen Zuständen statt. Es wird Transformation durch die Spielenden, Komponierenden, Veranstaltenden etc. initiiert.

In seinem Buch *Der musikalische Körper* stellt der Pädagoge und Fagottist Wolfgang Rüdiger den transformativen Aspekt wie folgt dar: „Mit der Kraft musikalischer Körperlichkeit in Werk und Wiedergabe affizieren die Spieler die Körper und Seelen der Hörer und verändern deren Leben und damit ihr eigenes. Beim körperberedten, gestenreichen Vortrag wirkt das Spiegelnervensystem umso stärker, als es durch Hören und Sehen ein verwandtes Körper- und Bewegungsgefühl im Hörer auslöst und die gleichen musikalischen Affekte erregt, die der Spieler musikalisch verkörpert.“³⁶ Er hält fest, dass Körper durch die Musik auf der Bühne wie ein Spiegel für Rezipient*innen fungieren können. Diesen Umstand zeigt die Journalistin Elfi Oberhuber in dem Text *Entsetzen tut gut* über Performancekünstlerinnen und -künstler, auf: „Die Performancekünstler_innen Ivo Dimchev, Rebecca Patek und Florentina Holzinger haben sich in den Produktionen für das Impulsfestival 2014 der 'Heilung durch Kunst' verschrieben. Sie greifen auf den im Theater fast schon vergessenen Begriff der 'Katharsis' zurück, den der Theoretiker Aristoteles hinsichtlich der griechischen Tragödie aufgestellt hat: der 'Reinigung' von bestimmten Affekten durch das Durchleben von Jammer (Rührung) und Schrecken (Schauer). Im Gegensatz zu den gemäßigten Formen des bürgerlichen Theaters, wo der Zuschauer bei der Rezeption in einer distanziert-moralisierenden Haltung verbleibt, wird über tabulose Grenzgänge in Grauzonen der Abbau psychischer Spannungen bei Zuschauern und Protagonisten bewirkt – zugunsten einer Neuorientierung der Lebensgrundsätze.“³⁷

Dass einer solchen Transformation von Kirchenvätern und anderen Kritikern des Theaters im Mittelalter und in der frühen Neuzeit nicht immer nur wohlwollend entgegengeblickt wurde, vermerkt Erika Fischer-Lichte. Andererseits wurde ein Theaterbesuch zum Beispiel vom kaiserlichen Leibarzt 1609 ausdrücklich empfohlen, weil durch die Rezeption von Komödien „gemüth und herz erweitert, und allgemach zu recht gebracht“³⁸ werden.

Beide Positionen haben die transformativen Aspekte von Aufführungen im Visier, die als Gefahr oder als Segen gesehen wurden (und werden). Fischer-Lichte schreibt weiter, „dass die Gefahr bzw. Chance einer Transformation stets in den besonderen medialen Bedingungen von

³⁵ Ebd.

³⁶ Wolfgang Rüdiger, *Der musikalische Körper*, Mainz 2007, S. 155.

³⁷ Elfi Oberhuber, *Entsetzen tut gut*, Impulstanz 14, Falter 28/14, S. 23.

³⁸ Willi Flemming, *Barockdrama*, Bd. 3, *Das Schauspiel der Wanderbühne*, Hildesheim, 1965, S. 14, zit. nach: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2004, S. 334.

Aufführungen lokalisiert wird, das heißt, in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern. Sie wird vor allem durch die Art und Weise, in der die Schauspieler ihre Körper einsetzen, heraufbeschworen bzw. eröffnet.“³⁹

Für eine musikalische Performance, in der die Körper der Spielenden präsent sind und in der durch sie Musik erklingt, ergeben sich zwei Ebenen der Transformationsinitiation. Diese sind mögliche Spiegelungen der Körperaffekte und die körperliche Affizierung von Musik. Eine weitere Transformations-Dimension kommt bei jeder musikalischen Performance hinzu: Es handelt sich dabei um Kognition – Gedanken. „Unsere mentale Aktivität interagiert immer mit den physikalischen Prozessen unserer Umwelt“⁴⁰ erklärt der Psychiater Jakob Bösch. So kommt es nicht unerwartet, dass „Klang zum Träger von Energie wird“⁴¹, wovon Esther Messmer-Hirt in einer Forschungsarbeit berichtet, bei der sie Intuition in musikalischen Lehr- und Lernprozessen untersuchte. Musik wird in diesem Kontext zu einem Medium. „The medium is the music“⁴² proklamiert auch die Musikwissenschaftlerin Deborah Kapchan über marokkanische Gnawa Transglobale Trance.

Somit kann in einem musikalischen Prozess über die Musik auch geistig Information vermittelt und transformiert werden. Dabei können beispielsweise Gedanken und Assoziationen geteilt werden. Diese Dimension des Musikmachens wird in der Regel kaum berücksichtigt. Jeremy Hayward, Kernphysiker und Molekularbiologe, zeigt auf: „Manche durchaus noch der wissenschaftlichen Hauptströmungen angehörende Wissenschaftler scheuen sich nicht mehr, offen zu sagen, das Bewusstsein/Gewahrsein neben Raum, Zeit, Materie und Energie eines der Grundelemente der Welt sein könnte (vielleicht sogar grundlegender als Raum und Zeit). Es war vielleicht ein Fehler, den Geist aus der Natur zu verbannen.“⁴³

Aus meiner Erfahrung als Musikerin und Improvisatorin ist der Aspekt der intuitiv empathischen Übertragung wichtig, weil es damit möglich ist, Realität zu gestalten. Der Neurobiologe Gerald Hüther stellt in seinem

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Jakob Bösch, „Schamanisches Heilen in der Psychiatrie“, in: Esther Messmer-Hirt / Lilo Roost Vischer (Hrsg.), *Rhythmus und Heilung*, Münster 2005, S. 100.

⁴¹ Esther Messmer-Hirt, „Intuition in musikalischen Lehr- und Lernprozessen“, in: *Rhythmus und Heilung*, S. 156.

⁴² Deborah Kapchan, *Moroccan Gnawa Transglobal Trance*, <http://www.penn.museum/documents/publications/expedition/PDFs/46-1/Moroccan%20Gnawa.pdf>, Stand: 02.07.2016.

⁴³ Jeremy Hayward, *Briefe an Vanessa. Über Liebe, Physik und die Verzauberung der Welt*, Frankfurt 1998, S. 233.

Buch *Etwas mehr Hirn, bitte*⁴⁴ dar, dass es uns Menschen gelingen kann, wenn wir in einer Umgebung sind, in einer Gemeinschaft, „deren Mitglieder einander einladen, ermutigen und inspirieren, noch einen Schritt weiter zu gehen, noch einmal etwas Neues auszuprobieren und über sich hinauszuwachsen, die sich gegenseitig dabei helfen, ihre Lust am eigenen Denken und ihre Freude am gemeinsamen Gestalten wiederzuentdecken“,⁴⁵ unsere Realität selbstbestimmt zu transformieren und zu gestalten.

Wenn Musik ein Übertragungsmedium für Gedanken- und Emotionsqualitäten ist, ist es möglich, dass sie ein Werkzeug für Menschen ist, transformativ zu wirken. Improvisation als Handlungsmodell eines *Kontingenz-Entfaltungs-Spiels*⁴⁶ zu betrachten, wäre im Sinne von Gerald Hüther als Potenzialentwicklungsmedium möglich. Musikalische Improvisation ist, wie Fritz Hegi aufzeigt: „durch ihre Symbol-Gestalt der Wirklichkeit so etwas wie ein Treibhaus der Phantasie. Wer improvisiert, spielt sich nicht nur von der tätigen Phantasie frei, sondern setzt auch neue in Gang. Diese prägt, mehr als wir uns bewusst sind, die zukünftigen Gefühle, Gedanken und Handlungen.“⁴⁷ Sie ist Transformation par excellence. Transformation ist Durchlassen des Moments.

Improvisation 6

47:53 – 49:23 <https://www.youtube.com/watch?v=c6HdQDIFgQU>

Körper

Es ist in der Performance-Kunst wesentlich, dass, laut Hermann Danuser, „die Körperlichkeit, die Gestik, die Mimik, das Visuelle insgesamt ins Gewicht fallen.“⁴⁸ Mein Körper ist während der Dauer der intuitiv entwickelten Performance Werkzeug. Ich werde zur Schau-Spielerin. Ich verlasse bewusst den Zustand der Privatheit. Der Kunsthistoriker Beat Wyss spricht davon, „dass der Körper als Membran zwischen mir und allem andern wirkt.“⁴⁹ Der Körper dient als Transformationsmedium – als Werkzeug,

⁴⁴ Gerald Hüther, *Etwas mehr Hirn, bitte – Eine Einladung zur Wiederentdeckung der Freude am eigenen Denken und der Lust am gemeinsamen Gestalten*, Göttingen 2015.

⁴⁵ Ebd. S. 184.

⁴⁶ Hans-Friedrich Bormann u.a., „Improvisieren: eine Eröffnung“, in: Hans-Friedrich Bormann u.a. (Hrsg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010, S. 8.

⁴⁷ Fritz Hegi, *Improvisation und Musiktherapie*, Wiesbaden 2010, S. 128.

⁴⁸ Hermann Danuser, Art. „Neue Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Finscher (Hrsg.), Sachteil 7, Kassel u.a. 1997, Sp 109.

⁴⁹ Beate Wyss, „Körper im Blick“, in: Beat Wyss u. Markus Buschhaus (Hrsg.), *Den Körper im Blick*, München 2008, S. 15.

welches den Zuhörenden und Zusehenden Momente, Zustände, Darstellungen spiegeln kann. Sei es zum Beispiel ein Bild, welches in Klang transformiert wird, eine Situation, welche durch den Körper klingend gemacht wird und dadurch auf einer weiteren Ebene rezipiert werden kann.

Wenn Maurice Merleau-Ponty in seiner Phänomenologie der Wahrnehmung *Leib* als Gegenstand darstellt: „Die Funktion des lebendigen Leibes kann ich nur verstehen, indem ich sie selbst vollziehe, und in dem Maße, in dem ich selbst dieser einen Welt sich zuwendende Leib bin“⁵⁰, verstehe und weiß ich mich und meinen Körper im Moment der intuitiven Improvisation als Medium Klänge zu erzeugen. Diese Klänge sind eine Übersetzung dessen, was ich überwiegend intuitiv und empathisch wahrnehme. Fritz Hegi formuliert: „Musik ist, was klingt“,⁵¹ und er weist darauf hin, „dass der Klang die Botschaft ist“.⁵² Der Begriff des *sounds*, der unter anderem in der Popmusik, dem Jazz und der Weltmusik ein primäres Arbeitsfeld ist, welchen es zu finden, weiterzuentwickeln, immer wieder neu zu suchen gilt, hat große Bedeutung, da er eines der großen Merkmale für eine Musik/Band ist. Mit ihm kommen die *vibes* zum Publikum. Es sind Schallwellen, Schwingungen, gefärbt und getränkt von Gedanken, Gefühlen der Spielenden, die aktiv über die Ohren und immer auch über den Körper rezipiert werden. Über meinen Körper trete ich unter anderem empathisch oder gestisch in Resonanz mit den Mitspielenden, mit dem Publikum und mit dem Raum, in dem ich spiele.

Raum

Die Thematik *Raum* ist eine ebenso breit gefächerte wie die des Körpers. Es gibt unzählige Möglichkeiten und Dimensionen, in denen der Begriff *Raum* eingesetzt werden kann. „Raum wird durch menschliches Handeln (wozu auch Wahrnehmung zählt) konstituiert, umgekehrt wirken Räume auf das Handeln und die Gefühle zurück“,⁵³ erklärt Gertrud Lehnert. Diese Thematik ist für mich ganz essentiell im Blick auf das Gelingen einer intuitiven Improvisationsperformance. Sich auf den Raum einzulassen, in dem die Performance dargeboten wird, ist von unbedingter Notwendigkeit. Aus dem Raum heraus in dem die Performance stattfindet, wird ein weiterer Raum geschaffen: ein Klangraum, ein Performanceraum. Beide Teile befruchten sich, wirken aufeinander ein und transformieren sich dadurch.

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1965, S. 99.

⁵¹ Ebd. S. 61.

⁵² Ebd. S. 62.

⁵³ Gertrud Lehnert, „Raum und Gefühl“, in: Gertrud Lehnert (Hrsg.), *Raum und Gefühl. Der spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld 2011, S. 11.

Auf der dreidimensionalen Ebene ist es zum Beispiel für die Akustik wichtig, wie ein Raum beschaffen ist, welche Strukturen die Wände des Raumes aufweisen, welche architektonischen Gegebenheiten es gibt, wie die Materialien für einen Raum beschaffen sind. Nach den Gegebenheiten der oben genannten Kriterien können sich die Schallwellen eines Musikinstruments (der Stimme) ausdehnen. Dadurch entsteht ein einzigartiger Klang, welcher für jeden Raum besonders ist. Das Instrument selbst ist ein Raum in sich, welcher der Luft die Möglichkeit gibt, durch das in Schwingung gebrachte Rohrblatt sich in spezieller Bahn auszubreiten. Der Körper der Musizierenden ist ein Raum mit allen seinen Zwischenräumen und Hohlräumen, die durch Fleisch, Blut, Knochen etc. wieder weitere Räume bilden. Die Atmung ist die Möglichkeit, mit dem Inneren des Körpers nach außen zu treten. Sie stiftet „Einheit zwischen der ‚Musik des Körpers‘ und dem klingenden ‚Körper der Musik‘ und leistet einen grundlegenden Beitrag zur Verschmelzung körper-seelischer und künstlerischer Ausdrucksgehalte im musikalischen Vortrag“,⁵⁴ formuliert Wolfgang Rüdiger.

Wie vorhin bereits über Intuition angemerkt kann durch die Präsenz und die Durchdringung der vierdimensionalen Ebenen von Menschen mit Musik ein *dritter Körper*, ein Zwischenraum, entstehen: „Es geht um eine Veränderung im Raum: etwas drittes Körperhaftes, eine Art dritter Körper, der keine Imagination ist, kein eingebildetes Wesen, sondern etwas materiell Anwesendes, das beide spüren und zu dessen Existenz beide etwas beigetragen haben“⁵⁵, so Klaus Theweleit über dieses Phänomän. Durch die Präsenz von Menschen, die Hervorbringung von Musik und die Gegebenheiten des architektonischen Raumes ist es möglich, dass neue Räume entstehen können. *Möglichkeitsräume* zu schaffen ist eine grundlegende Herausforderung einer intuitiv entwickelten Improvisations-Performance. Mit diesem Bewusstsein dahingehend in den Prozess einer Performance einzutreten, dass Möglichkeitsräume geschaffen werden, in die es bewusst *Qualitäten – Absichten* wie Gedanken, Vorstellungen, Gefühle usw. zu integrieren gilt: Das ist eine Hauptaufgabe von Improvisierenden.

Verbundenheit

Ohne Verbundenheit zwischen Körper und Raum findet kein Austausch, kein Fließen, kein Leben statt. Verbundenheit ist der See in den Körper und Räume eingebettet sind, sich materialisieren, differenzieren und trans-

⁵⁴ Wolfgang Rüdiger, *Der musikalische Atem. Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik*, Aarau 1995, S. 161.

⁵⁵ Klaus Theweleit, „Rhythmen. Dritter Körper“, in: Daniel Fetzner / Martin Dornberg (Hrsg.), *Intercorporeale Splits. Künstlerische Forschung zur Medialität von Stimme. Haut. Rhythmus*, Leipzig 2015, S. 161.

formieren. Es findet *Connectedness* statt: „Connectedness bedeutet, die Welt nicht als eine Ansammlung voneinander isolierter Teile zu sehen, sondern als ein lebendiges Netz, in dem alles miteinander verbunden und wechselseitig voneinander abhängig ist. Dies beinhaltet die Erkenntnis, dass das Ganze immer schon mehr ist als seine Teile, da ständig Neues entsteht durch die Beziehungen zwischen den Teilen, deren Wechselwirkung und Vernetzung untereinander“,⁵⁶ definiert Gerald Hüther.

Der Physiker Hans-Peter Dürr spricht davon, dass es „am Anfang gar keine Hardware gibt, sondern nur Software. Eine Software, die man nicht begreifen kann, die nur eine Gestalt, aber keine Existenz im ursprünglichen Sinne des Wortes hat. Materie besteht also nicht aus Materie. Am Ende finden wir etwas das weit mehr dem Geistigen ähnelt, eine Art `verkrusteter Geist`“⁵⁷. Aus dieser Software heraus verdichtet sich das Leben und die Welt mit allen ihren Aspekten.

Sich als Individuum und abgetrennt von anderen zu fühlen, war laut der Kommunikationswissenschaftlerin Barbara von Meibom ein „notwendiger Schritt, um sich von Bevormundung und Fremdbestimmung durch Autoritäten zu befreien, die sich der Entfaltung des menschlichen Potenzials widersetzen und Menschen für ihre Interessen manipulierten: Kirchen, Herrscher, Ausbeuter aller Art.“⁵⁸ Transformation in einer Performance kann dann entstehen, wenn das Festhalten an das Subjekt-Sein im Moment des Aktes der Darbietung zurückgestellt werden kann. Wenn es möglich wird, dass Grenzen zwischen den Beteiligten einer Performance verschwimmen können, kann durch den Klang und die Körper Verbundenheit initiiert werden. Diese Verbundenheit erlaubt rückkoppelnd eine Klarheit des Selbst-Seins der Spielenden, des Publikums, aller Anwesenden. Es ist eine ständige Gratwanderung *zwischen Autonomie und Verbundenheit*.⁵⁹

Für eine intuitiv entwickelte Improvisationsperformance braucht es für mich ein *Körper-Raum-Verbundensein (Körper-Raum-Verbundenheit)* sowie ein *Zulassen des Einlassens in und ein Durchlassen durch mich durch*. Und es braucht *Liebe* zur und in der Sache der intuitiven Improvisation. „Die Fähigkeit zu Lieben ist die Lösung, die die Evolution des Lebendigen gefunden hat, um lebendige Wesen aus dem Dilemma zu befreien, in dem alle Lebensformen gefangen sind: gleichzeitig mit allen anderen verbunden

⁵⁶ Gerald Hüther / Christa Spannbauer, „Wege zum Wir“, in: Gerald Hüther u. Christa Spannbauer (Hrsg.), *Connectedness – Warum wir ein neues Weltbild brauchen*, Bern 2012, S. 11ff.

⁵⁷ Hans-Peter Dürr, „Teilhaben an einer unteilbaren Welt“, in: ebd., S. 19.

⁵⁸ Barbara von Meibom, „Vom Ich zum Du zum Wir? Eine neue Kultur der Verbundenheit kommunizieren“, in: *Warum wir ein neues Weltbild brauchen*, S. 81.

⁵⁹ Hans Rudolf Leu / Lothar Krappmann (Hrsg.), *Zwischen Autonomie und Verbundenheit, Bedingungen und Formen der Behauptung von Subjektivität*, Frankfurt 1999.

zu bleiben, obwohl sich die Welt in die jede einzelne Lebensform hineinwächst, ständig verändert und jedes Lebewesen dazu gezwungen wird, eigene Antworten auf diese Veränderungen zu finden, sich also ständig weiterzuentwickeln, dabei anders als die Anderen zu werden und deshalb die Verbindung zu den Anderen immer wieder zu verlieren. Die Liebe ist also das Ergebnis eines evolutionären Prozesses“⁶⁰, zeigt Gerald Hüther auf.

Im Zustand der Liebe zu improvisieren bedeutet im Flow zu bleiben, in der Verbundenheit mit sich selbst, den Mitspielenden und dem Publikum zu agieren. Es braucht das ICH der Spielenden in den ANDEREN.

Dabei kommt es zu folgenden Verbindungen und Konstellationen, die sich im künstlerischen Tun von intuitiv empathischen Performanceimprovisationen durchdringen und bedingen:

_____ Zulassen _____
 _____ Einlassen _____
 _____ Durchlassen _____
 _____ Körper _____
 _____ Raum _____
 _____ Verbundenheit _____
 _____ Liebe _____

Improvisator*innen arbeiten mit der Absicht Klangräume zu öffnen und haben die Möglichkeit diese mit Qualitäten zu füllen. In diesen Räumen kann es unter anderem zur „unmittelbaren Gestaltung des Hier und Jetzt“⁶¹ kommen wie es der Musikkritiker Bert Noglik proklamiert. Es kommt sozusagen zu einer Translation des Hier und Jetzt in Klang. Dadurch und unabhängig davon kann Transformation eintreten, indem die Musizierenden ihren persönlichen, laut dem Philosophen Roy Bhaskars Intra/Inter⁶² Zustand/Raum hervorbringen, klangbar, fühlbar werden lassen. Reflektierend mit Hilfe von Gegenübertragung⁶³ kann Selbstaktualisierung evoziert werden.

Nonidiomatische empathische Improvisation kann Ephemeres Verdichten. Durch sie können unverantwortbare Ereignisse durch Translation und Transformation Hör- und Fühlbar gemacht werden. Sie ist ein

⁶⁰ Gerald Hüther, „Die Kinder der Liebe“, in: *Die Liebe ist ein Kind der Freiheit, die Freiheit ist ein Kind der Liebe*, Gerald Hüther u. Maik Hosang (Hrsg.), Freiburg i. B. 2012, S. 62.

⁶¹ Bert Noglik, „Musikalische Improvisation als Aktion in Raum und Zeit“, in: Walter Fähndrich (Hrsg.), *Improvisation II. 10 Beiträge*, Winterthur 1994, S. 83.

⁶² Susanne Ensthaler, *Intra/InterSein – Carl Rogers’ Konzept der Selbstaktualisierung aus dem Blickwinkel des Kritischen Realismus nach Roy Bhaskar*, Diplomarbeit, Universität Wien 2010.

⁶³ Andrea Gysling, *Die analytische Antwort: Eine Geschichte der Gegenübertragung in Form von Autorenportraits*, Tübingen 1995.

Werkzeug für Menschen Transformation zu initiieren und das Eingebettetsein in ein großes Ganzes zu erleben. Sie ermöglicht das pure Hier und Jetzt. To be in the zone. To be connected.

Improvisation 7

59:25 – 59:56 <https://www.youtube.com/watch?v=c6HdQDIFgQU>