

## Einleitung

Musik, über die ich schreibe, ist umfassender als die Worte, mit denen ich sie verstehen will. Deshalb habe ich durch das Spiel mit verschiedensten Musikern, Freunden, Schülern, Patienten, Jugendlichen, Kindern und auch allein am Instrument fragend und forschend nach den Geheimnissen unter der Oberfläche der Töne gesucht. Solche Entdeckungsreisen in unzähligen Improvisationen führten zu Erfahrungen, deren Fülle in mir nach einer Form riefen, welche sowohl die aufregende Vielgestaltigkeit der Musik selbst als auch deren vielfältige Wirkungen auf uns zu erfassen vermag. Dieses Buch will ein Baustein auf dem Weg zum Verständnis der Wirkung von improvisierter Musik sein und ihr Erlebnis erweitern.

In den frühen Jahren des sog. Free-Jazz hatte ich erstmals die tiefe Einsicht, dass meine eigene Musik mich selbst und meine Mitspieler oder Zuhörer in gewissen Momenten im Kern traf und deutlich zu verwandeln mochte. Ich spürte, dass sich meine klar geglaubten Grenzen verschieben oder dass sich etwas in mir mit anderen Menschen oder Teilen der Umwelt verschmelzen konnte. Dann spielte ich nicht Musik, ich *war* sie. Dieses Erlebnis hat mich seither dauernd begleitet und führte zu den hier aufgezeichneten Überzeugungen. Oft habe ich mitten im Spiel aufgehört und einen wichtigen Gedanken irgendwo hingekritzelt. Dies ergab den Rohstoff zu dieser Arbeit.

Ebenfalls Anfang der siebziger Jahre entdeckte ich in nächtelangen Improvisations-Sessions mit meist jugendlichen Drogenabhängigen, was musiktherapeutisches Arbeiten sein kann, ohne dass wir dies damals so genannt hätten. Die Intensität des musikalischen Austausches schien den Drogenwunsch zu ersetzen und vermittelte das erstaunliche Gefühl einer Entdeckung, wie das menschliche Rauschbedürfnis auch in ungebremstem musikalischem Ausdruck befriedigt werden kann. Durch diese Zusammenhänge hörte ich plötzlich in ganz neue Wirkungsfelder der Musik hinein und ahnte die unausgeschöpfte Potenz und erweiternde Dimension der freien Improvisation.

Das Suchtproblem einerseits und die Frage nach den Ansätzen von kreativer Therapie andererseits zeichneten einige Jahre die stets der Improvisation und ihrer Wirkung folgende Spur. Aus der Verflechtung vieler Beziehungen zwischen Universitäts-, Musik- und Suchtszene in Hamburg resultierte mein im Autorenkollektiv erarbeitetes letztes Buch: „Über die Schwierigkeit, erwachsen zu werden“ (Parow, Hegi et al. 1976). Die Auseinandersetzung mit Abhängigkeit, mit den dadurch entstehenden Widersprüchen und mit Wachstum durch Selbst-Erleben wurde zu einer wichtigen Basis für meine Auffassung von Improvisation und Musiktherapie.

Diese Verbindung kann, ja muss in der Konsequenz ein Instrument der Befreiung von Zwängen und Unterdrückung sein.

Mit diesem Buch habe ich selbst der Ansicht Ausdruck gegeben, dass Schreiben über und von selbst gespielter Musik immer auch eine *Bewältigung persönlicher Lebensprozesse* bedeutet, die Konfrontation gegenwärtiger Standpunkte, Fragen und Probleme mit ihrer Zeit und Umgebung. Es enthält die Erkenntnisse aus meiner bisher erreichten musikalischen Kunst und meinem pädagogisch-therapeutischen Handwerk in ihrer Verknüpfung. Entwicklung und Entfaltung sind zwar nie abgeschlossen, aber es gibt Stationen, die einen befristeten Halt erlauben und damit besonders in Erinnerung bleiben. Solche Stationen waren die Begegnungen mit provozierend frei spielenden Jazz-Musikern, die mich lehrten, dass jede Erwartungshaltung der Improvisationsidee widerspricht; oder mit einigen Drogen-Abhängigen, die mir verständlich machten, dass Autonomie nur durch selbstgewählte, manchmal auch schmerzliche Schritte erreicht werden kann. Wie eine Folge solcher Einsichten erlebte ich so dann meine Aufbauarbeit der „Werkstatt für improvisierte Musik“ in Zürich. Diese „WIM“ wurde zur Brutstätte der vorliegenden Gedanken und ermöglicht mir seit einigen Jahren eine freiberufliche Tätigkeit als Musiker, Musiktherapeut und Improvisationslehrer. Zwischenhalte auf diesem Weg waren die Begegnung mit der methodischen Anwendung der Improvisation bei *Lilli Friedemann* in Hamburg und dann die sich verdichtende Auseinandersetzung mit der Gestalttherapie in Selbsterfahrung, besonders bei *Miriam* und *Erv Polster*, welche auf eindruckliche Weise persönliches Potential in mir befreiten.

Wichtig waren sicher auch alle meine öffentlichen Konzerte. Sie vergegenwärtigen jeweils auf verschiedenste Weise das eigenartige Gefühl, dass ich als Musiker meinem Publikum begegne, als wäre ich ein sich öffnender Patient. Das Publikum hört zu und spiegelt zurück, was es aufgenommen hat, als wäre es ein Therapeut, eine Instanz, der ich mich anvertraut habe.

Der erhabenste Vermittler für umfassende Gedanken, ruhige Einsichten, aufbrechende Einfälle und neue Impulse ist für mich jedoch die Welt der Berge. In ihr habe ich sowohl die Musik als auch die Menschen immer wieder neu verstanden und immer wieder auch als grenzenlos empfunden. Die Stufen der Vegetation in den Klimazonen vom grünen Tal bis zum Eis, oder die fast zeitlose Schreit-Meditation einer Gletschertour haben mir körperlich eingegeben, was ein *Rhythmus* ist. Durch die amorphen Übergänge von Eis und Schnee zu Wasser und von diesem wieder zu Wolken, sowie durch die Stimmungsräume und schroffen Wände, die Farben, Zustände, Echos und Schwingungen zwischen allen sich hier treffenden Elementen verstand ich den *Klang*. In den Linien des Geländes, dem Ausdruck und der Gestalt von Felsformen, Flanken, Wasserläufen, Schnee- und Alpfhängen mit dem sich darin bewegenden Licht- und Schattenspiel hörte ich immer wieder *Melodien*. Die Zusammenballungen und Auflösungen der Wolken in der Begegnung mit der Sonnenkraft lehrten mich die *Dynamik* von Verwandlungen. Die gleichzeitige Größe und Begrenztheit einer Landschaft, ihre Überschreitung einerseits und ihr behaglicher Rahmen andererseits zeigten mir die Möglichkeiten des *Formen-*

spiels, welches auch im Vergleich einzelner Steine mit ganzen Bergaufbauten plastisch erscheint. Kurz zusammengefasst ist für mich die Bergwelt gerade durch ihr Schweigen ein Raum voller Musik, worin eine Besteigung ein Solo (mit oder ohne Begleitung) und das Gipfelerlebnis einen musikalischen Höhepunkt mit seiner unvermeidbaren Rückkehr in den Alltag des Lebens symbolisiert.

Wie diese persönliche Philosophie entstanden viele meiner Gedanken mehr durch Erfahrungen und wiederholt geprüfte Empfindungen als durch wissenschaftliche Kompositionen. Es geht mir nicht um etwas Allgemeingültiges, sondern um das Auffinden eines eigenen Wertmusters und Weltbildes durch Musik, welches sicher für jeden Leser verschieden abläuft. Die Improvisation ist ein Experimentierfeld dafür, die bisherigen Grenzen der Freiheit überschreiten zu lernen, ohne jemand anderen dabei einzuschränken. Sie ist auch ein Erfahrungsraum, um das Zuhören so zu erweitern, dass es kein „falsch“, „schlecht“ oder „wertlos“ mehr gibt, sondern nur noch ein ehrliches, offenes oder ein verstecktes So-sein.

Der Avantgarde-Saxophonist *Anthony Braxton* sagte einmal: „Ich mag die Idee nicht, dass ich oder jemand fortgeschrittener sei als jemand anderes. Wie kannst du fortgeschrittener sein auf diesem Planeten, wenn du hier gerade nur *die* Musik spielst, die dir hochkommt, davon lernst und versuchst, als Person damit zu wachsen. Musik ist ein natürlicher Boden für all das.“ (Plattenumschlag, Arista Records Inc. AB 4181, New York 1978)

Es gibt ein paar Bezugspunkte in diesem Buch, die ich bewusst unausgewogen, aus politischer oder kompensatorischer Haltung heraus verstärkt und mit Nachdruck behandelt habe. Das in unserer Zeit so strapazierte und vernachlässigte Ohr spielt als zentrales Sinnesorgan eine bevorzugte und emanzipierte Rolle. Außerdem streiche ich den weiblichen Pol vieler Erscheinungen in Musik und Therapie hervor; er soll die Idee der Ganzheit hervorheben, auf die ich gerade auch als Mann zugehen will. Sinnigerweise und wie als Ergänzung sind äußere Form und innere Funktion des Ohres wie auf dieses weibliche Prinzip abgestimmt: aufnehmend, vertiefend, ganzheitlich.

Weiterhin kann ich nicht anders, als meine musikalische Heimat, den Jazz, partiisch zu behandeln. Ich tue dies nicht nur, weil er die Improvisationskultur unseres Jahrhunderts trägt und gerade bei Musiktherapeuten noch zuwenig beachtet wird, sondern auch, weil ich durch den Jazz, die Rockmusik und über den Blues meine in mir verwurzelte Volksmusik auf eine tiefe, selbstbestimmte Weise neu entdecken konnte. An dieser Stelle will ich *Miles Davis* als Vorbild erwähnen, der sein Jazz-Musiker-Leben seit bald 40 Jahren dafür einsetzt, als Komponist und Improvisator immer wieder auch die Rockmusik, die Volksmusik und sogar den Schlager einzubeziehen, und dadurch wegweisende Brücken baut, während er als Mensch schon unzählige Talente zu wecken vermochte und ihr Potential so entwickelte, dass diese instrumental oft über ihn hinauswachsen konnten. Er ist eine natürliche Autorität im Jazz.

Die politische Haltung des Aufbrechens und Erneuerns hat sich bei mir durch die 68er-Bewegung eingegraben. Ein gewisser Pioniergeist und vielleicht auch zivi-

limatorischer Moralismus ist von daher geblieben. Es gelang mir sicher nicht überall, ihn ganz abzulegen; schließlich stamme ich aus einer Lehrerfamilie des Pestalozzi-Landes. Andererseits möchte ich betonen, dass die politischen Utopien, die mir nach wie vor wichtig sind, sich nicht in den Kulturbetrieb oder die Psycho-Szene zurückziehen müssen. Gerade die Improvisation ist einer eindeutigen Parteinahme für alle Kräfte verpflichtet, die benachteiligte Menschlichkeit der vorteilhaften Wirtschaftlichkeit voranstellen.

Ich bin besonders glücklich darüber, dass meine Schwester *Lilot Hegi* Bilder in den Text hineinimprovisiert und komponiert hat, welche nie nur kommentierend wirken, sondern einerseits vertiefend-sinnbildlich und andererseits auflockernd-witzig gelungen sind. Ich liebe darin das Gemisch von spontan hingeworfenem Strich und bedeutsamer Form. Sie lassen dem Auge jene offene und bewegliche Einstellung, welche ich mit Worten dem Gehör nahezubringen versuche. Ich finde in ihnen insgesamt eine eigene Aussage über das Ohr, die Improvisation, das Verhältnis von Männlich-Weiblich oder die Dimensionen von Schmerz und Angst, Wut und Freude. Die Bilder sind wirklich eine geschwisterliche Ergänzung.

Ich bin mir des hohen Anspruchs bewusst, Bilder und geschriebene Sprache zu benützen, um die Ganzheitlichkeit musikalischen Erlebens darzustellen. Der Respekt vor der Unantastbarkeit dieser Ganzheit führte zu dem eingeschlagenen Weg, das „Menü Musik“ einmal wie ein Koch in all seinen Elementen zu begreifen und es je nach Beschaffenheit der einzelnen Teile und nach eigener Lust anders zu mischen oder zu verbinden. Ein Koch kennt den Geschmack des fertigen Essens, entscheidet sich dann für das Verhältnis der Grundstoffe und Zutaten, um sie schließlich wieder als Ganzes zu genießen. So will ich den ersten Teil darstellen. Im zweiten Teil wird, um bei diesem Bild zu bleiben, das Menü gekaut, geschluckt und verdaut, dabei teilweise integriert, teilweise ausgeschieden. Rezepte und Speisekarten folgen dann im dritten Teil.

Die Teile können auch als methodisch nützliche Aufteilung in den ersten eher *musikpädagogischen Teil*, den zweiten *musiktherapeutischen Teil* und den dritten *animatorischen Teil* verstanden werden. Die Improvisation hat zwar in allen drei Feldern dieselbe Funktion, nämlich den Ausdruck im Jetzt spielerisch zu ermöglichen. Aber der in beruflicher Verantwortung mit Improvisation Arbeitende soll sich immer bewusst sein, ob er Pädagogik, Therapie oder Animation betreibt. Deren Vermischung dient oftmals als Ausweichmanöver und ist für den Empfänger verwirrend oder sogar schädlich.

Als Improvisationslehrer habe ich mit pädagogischen oder animatorischen, weniger mit therapeutischen Fragen zu tun; die Musik als universale Kunst steht im Vordergrund. Als Musiktherapeut habe ich mit psychologisch-therapeutischen und weniger mit pädagogischen und animatorischen Fragen zu tun; der leidende, behinderte oder kranke Mensch steht im Vordergrund. In beiden Feldern stütze ich mich nicht auf eine Geheimkraft der Musik (eine solche wirkt ohne unser Zutun besser), sondern benütze auf verschiedene Weise das Material, den Stoff, auf dem musikalisches Geschehen aufbaut. Dieses ist aus den fünf Komponenten zusam-

mengesetzt, die ich im ersten Teil beschrieben habe: Rhythmus, Klang, Melodie, Dynamik und Form. Über diese Stützen des figürlichen oder methodischen Zuhörens können die Ursprünglichkeiten des spontanen musikalischen Ausdrucks, die Bevorzugen oder Neigungen zu komplexen musikalischen Bewegungen eher auf ihren Grund zurückverfolgt werden. Sie sind einerseits diagnostische Hinweise und andererseits künstlerische Bauelemente. Das Hören auf Teile, auf Figuren der Musik fügt sich, je mehr die Zusammenhänge dieser Komponenten bewusst werden, immer wieder zu einem Ganzen. Ich beschreibe diese Zusammenhänge im Rhythmus als Körper- und Zeiterfahrung, im Klang als Gefühlsraum, in der Melodie als Linie des Ausdrucks, in der Dynamik als Kraft der Verwandlung und in der Form als Abgrenzung und Zusammenfassung.

Natürlich bestehen diese fünf Komponenten nie für sich allein, sondern sie sind alle in jeder einzelnen enthalten. Das wird z. B. in Kapiteln wie „Melodie des Rhythmus“, „Klang und Zahlensymbolik“ oder „Strukturen der Melodie“ verdeutlicht. Aber gerade die Praxis bestärkte mich immer wieder in der Idee, nicht alles auf einmal, sondern etwas Einzelnes ganz besonders, konsequent oder umfassend zu hören und dadurch die Vertiefung in der Vereinfachung zu erleben.

Im zweiten Teil habe ich das therapeutische Werkzeug für diese Verbindungen von Musik-Komponenten zu den menschlichen Grundbedingungen oder deren Störungen zusammengetragen. Es liegt meines Erachtens in der Gestalttherapie bereit, wenn man ihren Grundgedanken, dem Kontakt zu sich und der Umwelt folgt. Das Figur-Hintergrund-Konzept und andere zentrale Begriffe wie Bewusstheit, Experiment oder eben Kontakt verdanke ich *Fritz Perls* und seinem Menschenbild, wobei ich für die fünf Kontaktstörungen neue, der Musiktherapie entsprechendere und dem Alltagsgebrauch geläufigere Namen gewählt habe. Da ich die Gestalttherapie nur sehr knapp dargestellt habe, wäre eine zusätzliche Auseinandersetzung des Lesers mit diesem Gebiet für das Verständnis des zweiten therapeutischen Teils sinnvoll (Perls/Hefferlin/Goodman 1979; Polster/Polster 1975).

Improvisation ist eine Gestalt, und somit ist Musiktherapie ein Versuch, schwierigen und bedrohlichen Ereignissen mit einfachen und unbedrohlichen Mitteln zu begegnen. Kann Musik Gefühle, Emotionen, Realität ausdrücken, oder löst sie diese nur aus? Beides! Mein Verständnis von Improvisation gleicht einem Fenster, das auf beiden Seiten geöffnet werden kann und den Blick nach Außen wie ins Innere freigibt. *Nordoff* und *Robbins* sagen in der Einführung zu ihrem Buch (1975): „Aus der Vollständigkeit der Beziehungen zwischen Musik und Mensch erwächst im wahrsten Sinne des Wortes Musiktherapie.“

Es geht tatsächlich auch mir vor allem um Beziehungen: im pädagogischen Teil zwischen Vermittelnden und Aufnehmenden, im therapeutischen Teil zwischen Musiktherapeut und psychisch Kranken und im animatorischen Teil zwischen allen möglichen Spielern und Partnern. Für einen Kontakt in Beziehungen ist es egal, ob es sich um sog. Normalneurotiker oder Mehrfachbehinderte, um Kinder, Jugendliche oder Erwachsene handelt. Allerdings beschränken sich die Fallbeispiele



aus meiner Praxis auf Störungen bzw. Konflikte ohne manifeste geistige oder körperliche Behinderungen. Heilpädagogische Sondersituationen, ein wichtiges Gebiet der Musiktherapie, sind dadurch weitgehend ausgeklammert. Die vielen Ideen, die ich oft meinen Klienten, Schülern, Teilnehmern von Improvisationsgruppen und Mitmusikern verdanke, sollen als Anregungen sowohl von Therapiebedürftigen als auch von therapeutischen Fachkräften, von Lehrern wie von Alltags-Gebrauchern gleichermaßen verwendet werden können und hiermit wieder zu ihnen zurückfließen. Die Spielkartei im dritten Teil ist eine Fundgrube von Ideen, die ich allesamt mehrfach ausprobiert und selbst als Bereicherung erfahren habe. Die Umsetzungsprobleme der Spiele haben dabei manchmal zu neuen Begegnungen geführt, die Begegnungen in den Spielen manchmal zu neuen Problemen. Oft bekam ich durch die erfrischende Respektlosigkeit gegenüber Spielregeln vor allem von Kindern neue, bisher unbekannte Schwierigkeiten und fand dadurch improvisierte Lösungen. Spielregeln oder Formen sind genauso gut, wie sie auch zu sprengen sind. Das wünsche ich mir weiterhin und diesem Buch als Ganzem.

Zusammenhang und innere Logik meines Gedankengebäudes möchten sich etwa so der Erfahrung des Lesers stellen, wie eine Komposition der Interpretation und Improvisation der Spieler übergeben wird. Das Formulieren steht zwischen dem Festlegen und dem Auslösen. Auf diesem Grat ist verschiedene Male die Erinnerung an das musikalische Erlebnis, z. B. die Dramatik einer Dynamik oder die Magie eines ‚Rhythmus‘ mit solch überwältigender Eindringlichkeit über mich gekommen, dass die Suche nach passenden Worten eher den Mühen eines Goldwäschers glich als der Spontaneität eines erfahrenen Improvisators. Mein Versuch, theoretische und praktische Beispiele aus der musikalischen und therapeutischen Praxis in einer systematischen Betrachtung zu erfassen, stellt sich als ein Stück festgelegte Erkenntnis dar. Diese soll nun weitere Versuche und riskante Phantasien auslösen. So entsteht vielleicht gemeinsam eine Theorie vom „Weg über das Ohr“ (wie eine Titel-Idee für dieses Buch hieß) und hilft uns, die Improvisations-Expeditionen immer wieder von der Erfahrung her aufzurollen.

Aus diesem Grunde wende ich mich nicht so sehr an die Fachleute oder Profis, sondern vielmehr an die breite Gruppe der Suchenden in der ganzen Landschaft von Musik bis Therapie. Ich möchte durch aufgezeigte Zusammenhänge neue Türen aufschließen, durch provokative Ideen neue Impulse wecken und durch gefundene Lösungen neue Fragen hervorrufen – und dies sowohl im psychologischen wie auch im musikalischen und soziokulturellen Bereich. Ich bin überzeugt, dass die engagierte Auseinandersetzung mit improvisierter Musik soziale Konsequenzen hat und dass die Musiktherapie eine so unterschätzte wie unentwickelte psychotherapeutische Richtung ist.

Nun bleiben mir noch einige Bemerkungen zur Lese-Art des Textes: Die überall erscheinenden fettgedruckten Großbuchstaben mit einer Zahl (z. B. **A 11**) weisen auf den Zusammenhang zwischen Textstelle und dem entsprechenden Spiel im dritten Teil hin. Dieses Spiel kann entweder das Verständnis des Textes durch eine praktische Erfahrung bzw. die Vorstellung davon vertiefen oder lediglich das Ge-

meinte durch eine Modellsituation ausgestalten, wie dies auch ein gewöhnliches Sprachbeispiel tut. Die Anmerkungen nach dem dritten Teil sind eine Sammlung aller aus dem Textfluss heraus- oder weiterführenden Gedanken. Ich habe darin die auf dem Weg angetroffenen Zulieferanten, Nebenrinnsale, Tümpel oder Versickerungen und vielleicht auch den angedeuteten Verlauf dieses Flusses bis zum Meer untergebracht. Das Literaturverzeichnis schließlich steckt diese ganze Ideenlandschaft ab, in der ich mich bewegte. Bei einigen Wörtern erscheinen bewusst gesetzte Bindestriche, wie z. B. bei „Per-son“ oder „takt-los“. Sie dienen der Erfahrung des vollen, manchmal auch doppeldeutigen Sinngehaltes, der sonst im Begriff als gewohntes Bedeutungsbild verloren gehen könnte. – Kapitelbezogene Lesehilfen finden sich in den speziellen Einleitungen zu den „Praxisbeispielen“ und der „Spiel-Kartei“.

Als vorläufig nicht lösbares stilistisches Problem erwies sich die männlich-weibliche Schreibweise. Meine politische Einstellung und die hervorgehobene Bedeutung des Weiblichen quer durch das Thema hindurch würden eigentlich eine konsequente Schreibweise bei der Geschlechtsformen wie folgt verlangen: „Als Spieler/in ist man/frau gleichzeitig Zuhörer/in, Beobachter/in und Führer/in, Geführte(r) des Partners/der Partnerin. Er/sie kann seinem/ihrem Begleiter/in folgen ... usw.“. Ein derart verschandelter Text behindert aber das Lesevergnügen arg und beleidigt eher die Gleichberechtigung, zumal die männliche Form hier weiterhin vorangestellt ist – andererseits z. B. beim persönlich gemeinten Wort „man“ gegenüber „frau“ eine absurde Selbstbescheidung des zweiten „n“ von „mann“ passiert! So geht es also nicht. Ich habe mich deshalb entschlossen, außer in wichtigen Einzelfällen, die konventionelle Schreibweise beizubehalten und dafür inhaltlich auf die volle Gleichberechtigung der Frau zu achten.

Zahlreiche Unterlassungen, Mängel, Lücken oder Verirrungen, die jetzt noch unerwähnt geblieben sind, will ich dem Umstand zuschreiben, dass viele Bereiche eines so umfangreichen Themas nur angesprochen, manchmal eher wie ein Katalog behandelt werden konnten; das verraten die vielen kleinen Titel. Es entspricht aber auch der Absicht, dass dies eine Arbeit „unterwegs“ ist, die mir gerade deshalb Spaß gemacht hat, weil sie keinen Perfektions-Ansprüchen genügen musste und von jedem Leser selbst weiterentwickelt werden kann. Schon bloßes Lesen setzt Entwicklung in Gang, weil Lesen inneres Zu-hören bedeutet und dadurch jene Stimmen auslöst, die neue Ideen und neue Musik hervorbringen.