

Martin A. M. Gansinger

**Aspekte von interkultureller Kommunikation in der
Musik**

Die Arbeit, deren praktische Verwertungsmöglichkeiten in diesem Zusammenhang diskutiert werden sollen, beschäftigt sich mit den spezifischen Kommunikationsbedingungen im Zuge des Entstehungsprozesses kollektiv improvisierter Musik. Diese sollen dabei auf Parallelen zu den, von Jürgen Habermas im Rahmen des Konzepts der idealen Sprechsituation artikulierten Kriterien überprüft und in weiterer Folge auf ihre Tauglichkeit als Rahmenmodell interkultureller Kommunikation hin untersucht werden. Die Thematik wurde zwar nicht in Ausrichtung auf Anknüpfungspunkte aus der Praxis konzipiert, bietet aber dennoch einige mögliche Verwertungschancen in sich. So kommt es vor allem im institutionalisierten Bereich interkultureller Beziehungen permanent zu Bemühungen, über gemeinsame musikalische Projekte Brücken zum Austausch von Lebensrealitäten und Erfahrungen zu erzielen. In vielen Fällen kommt es jedoch nicht zur Gelegenheit des gegenseitigen Austausches, weil die beteiligten Akteure entweder nebeneinander agieren, ohne aufeinander einzugehen und die Impulse ihres Gegenübers in den eigenen Beiträgen zu reflektieren, oder aber eine der beiden Bestandteile den anderen dominiert, und keine entsprechende Gelegenheit zur gleichberechtigten Artikulation einräumt. Der Grund dafür liegt häufig in der Starrheit der musikalischen Systeme, die bei solchen Gelegenheiten aufeinander treffen und deren Unfähigkeit, auf Impulse außerhalb des jeweiligen Bezugsrahmens einzugehen. Die Improvisation bietet in diesem Zusammenhang einen tatsächlichen Spielplatz für unterschiedliche Zugänge und Entwürfe, der dazu einlädt, sich spielerisch einander anzunähern. Während im idiomatisch eingeschränkten Ausdrucksspektrum auch hier noch einige Barrieren existieren dürften, stellt sich im Kontext der harmonisch und rhythmisch freien Variante eine scheinbar ideale Basis zum gegenseitigen Erfahrungsaustausch dar. Diese wird nicht zuletzt aufgrund einer stark individualisierten Klangästhetik und Ausdruckspalette erzielt, deren Repräsentationsanteil an deutlich zuzuordnenden Elementen einer jeweiligen kulturellen Entität jedoch oft nicht exakt zu bestimmen ist. So widmet sich ein zentraler Aspekt der Arbeit der Frage nach der Zuweisungsebene der in diesem Zusammenhang getätigten Ausdrucksweisen, die sich im Bereich zwischen eindeutig einer bestimmten

kulturellen Entität zuzuordnenden Elemente – häufig in Form von traditionellen Instrumenten als kulturelle Artefakte einer spezifischen regionalen Zugehörigkeit – und der rein technischen Herangehensweise an die musikalische Praxis der Kollektiv-Improvisation als Bestandteil einer global präsenten Subkultur der freien Improvisationsszene bewegt. Regelmäßig initiierte Projekte, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen werden im methodischen Teil der Arbeit zur Diskussion gestellt und als Ausgangspunkt für Erkenntnisse zur Optimierung von Projekten mit ähnlich ausgerichteten Zielsetzungen herangezogen. Diese finden sich u.a. auch in der Agenda von Organisationen wie dem Wiener Institut für Entwicklung und Zusammenarbeit, das in regelmäßigen Abständen Konzerte von vornehmlich westafrikanischen Musikern in Österreich organisiert. Eine besondere Herausforderung stellt dabei die Integration von heimischen Künstlern bzw. die Initiierung von gemeinsamen Projekten dar, die sich nicht als oberflächliches Aufeinanderprallen von unterschiedlichen musikalischen Konzeptionen begnügen wollen, sondern eine nachhaltige Auseinandersetzung und auf gegenseitige Antizipation des jeweils Anderen fußt. So befindet sich für einen thematischen Schwerpunkt im Rahmen eines Afrika-Schwerpunkts im Wiener Club Porgy & Bess eine Zusammenarbeit von Musikern aus West- und Zentralafrika mit in Österreich lebenden Afrikanern und Vertretern der jungen heimischen Jazz- und zeitgenössischen Musik-Szene in Form der JazzWerkstatt Wien in Planung. Im Sinne einer, auf musikalischen Tiefgang und gegenseitigen Respekt beruhenden Herangehensweise gilt es eine gemeinsame Arbeitsbasis zu schaffen, die genügend Sensibilität für die jeweiligen musikalischen und kulturellen Ausprägungen beinhaltet. Wobei in diesem Zusammenhang etwa nicht nur die Diskrepanz zwischen Afrika und Europa mit zu denken ist, sondern sehr wohl auch jene der in 2. Oder 3. Generation in Österreich lebenden afrikanischen Künstler und ihren Partnern aus dem Ursprungskontinent. Eine relativ heikle Angelegenheit, in dieser Situation die geeigneten Strukturen zu schaffen. Im Rahmen der vorliegenden Seminararbeit soll der Versuch unternommen werden, eine mögliche Annäherung an diese Aufgabenstellung zu leisten, wie sie in Form entsprechender Diskussionspunkte in der thematischen

Ausrichtung der Dissertation enthalten ist. Dabei wird einleitend ein grundsätzlicher Überblick über die spezifischen Voraussetzungen und Bedingungen interkultureller Kommunikation geleistet, wie er auch in Hinsicht den praktischen Ausgangspunkt der hier thematisierten Diskussion von Relevanz ist. Zu diesem Zweck wird v.a. auf eine Annäherung von Kazuma und Scheible zurückgegriffen. In weiterer Folge sollen die Chancen und Risiken der von Musikern wie Vinko Globokar und Derek Bailey postulierten, non-idiomatischen – und damit auch jeden Bezugspunkt zu kulturell tradierten Ausdrucksweisen vermeidenden – Individualstilistiken, wie sie im Kontext der freien Improvisation häufig verwendet werden, genauer beleuchtet werden. Und abschließend wird der Mythos der afrikanischen Ursprünge dieser musikalischen Praxis der kollektiven Improvisation nachgespürt, die oftmals zu naiv das sehr wohl vom Pluralismus der Stimmen und einem kollektiven Gemeinschaftsempfinden geprägte soziale Leben des Afrikaners zu vorschnell auch auf die Musik überträgt, die vielmehr als elitär anmutendes, in jahrelangen Studienjahren mühsam erarbeitetes Kunsthandwerk erscheint, das aber im Dienst der funktionalen Erfordernissen der jeweiligen Gesellschaft steht. Anhand der getätigten Erörterungen sollen die Schwierigkeiten des geplanten Projekts herausgearbeitet und als Beispiel zur Konzeptionshilfe verständlich gemacht werden.

1. Asymmetrische Dialogformen im interkulturellen Kontext

Wie Matoba und Scheible anhand des nachfolgend angeführten Zitats betonen, stellt die Herstellung der im Konzept der idealen Sprechsituation verankerten, symmetrischen Kommunikationsbedingungen gerade im Bereich der interkulturellen Kommunikation eine unmittelbare Notwendigkeit dar:

„Gerade in der interkulturellen Situation muss man sich um die Verwirklichung des herrschaftsfreien Dialogs bemühen, da das gleichberechtigte Verhältnis zwischen Dialogteilnehmern wegen situationsspezifischer Komponenten wie der gewählten Sprache, dem Gesprächsthema und wegen Vorurteilen gegen eine fremde Kultur schwierig zu erreichen ist.“¹

In der Folge sollen jene Faktoren genauer beleuchtet werden, welche die Verständigung der Dialogteilnehmer im Kontext der interkulturellen Kommunikation erschweren und deren Implikationen für die im interkulturellen Rahmen stattfindende freie Improvisation angeführt werden.

In der interkulturellen Kommunikation stellen verschiedene Sprachen, verschiedene Kommunikationsstile, kulturelle Kontexte usw. potenzielle Kommunikationshindernisse dar.²

Zu diesem Zweck erfolgt eingangs eine kurze Auseinandersetzung mit den allgemeinen Voraussetzungen für das Zustandekommen und Gelingen einer dialogischen Gesprächssituation, die als Basisbedingung die Beherrschung eines gemeinsamen Codes zur Übermittlung der Informationen voraussetzt, bei dem Matoba und Scheible zwischen linguistischen Elementen und Beziehungsaspekten unterscheiden:

¹ MATOBA, Kazuma/SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S. 20)
Internet: International Society for Diversity Management, Website: <http://www.idm-diversity.org>,
Link: http://www.idm-diversity.org/files/Working_paper3-Matoba-Scheible.pdf.

² MATOBA/SCHEIBLE 2007: 15

„Damit ein Dialog zustande kommt, müssen die Dialogpartner in ihrer Kommunikation den gleichen Kode beherrschen. Ein derartiges System beinhaltet nicht nur linguistische Elemente (Worte oder Phoneme), sondern auch Beziehungsaspekte (gemeinsame Gefühle, Einstellungen, Ideen, Wissen, Kenntnisse usw.). Hinzu kommen natürlich auch die Vorurteile, Antipathien, Voreingenommenheiten usw. der Partner. Obwohl das gemeinsame Codesystem Voraussetzung für einen Dialog ist, sind die Konturen der Kodes am Anfang noch unscharf.“³

Kannetzky betont in diesem Zusammenhang die, als Nebenresultat aus dem Kommunikationsprozess hervorgehende Konstitution eines gemeinsamen Bezugsrahmens im Sinne eines Orientierungssystems, das den einzelnen Mitgliedern einer Gesellschaft ermöglicht, innerhalb der Gemeinschaft sinnvoll zu handeln. Diese Übereinstimmungen werden in der Regel jedoch nicht auf Ebene eines inhaltlichen Diskurses vermittelt, sondern ergeben sich seiner Ansicht nach aus den formalen Bedingungen des Kommunikationsablaufes selbst:

„Ein Nebenresultat der Kommunikation sind solche Übereinstimmungen insofern, als in der Kommunikation die Weltsicht und der Wertehorizont der Mitglieder einer Gemeinschaft homogenisiert werden. Will man mit anderen kommunizieren, dann muß man die üblichen Kategorisierungen und Begrifflichkeiten benutzen, den üblichen Regeln folgen, oder wenigstens auf diese Bezug nehmen.“⁴

Kannetzky zufolge lässt sich diese Erkenntnis ebenso auf den Bereich der non-verbale Kommunikation, und damit die Praxis der Kollektiv-Improvisation in der Musik, anwenden:

„Das gilt natürlich auch für nichtverbale Kommunikation, sofern das Gelingen von Kommunikation immer einen gemeinsamen Bezugsrahmen voraussetzt. Und es heißt nicht, sich die Sprecher

³ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 21

⁴ KANNETZKY, Frank: Dilemmata der Kommunikationstheorie; In: M. Siebel (Hrsg.): Kommunikatives Verstehen. Leipzig: Univ.-Verl. Leipzig, 2002. (S. 97-137) Internet: Universität Leipzig, Website: www.uni-leipzig.de, Link: http://www.uni-leipzig.de/~kannetzky/Texte/DIL_ART.pdf. (S. 6)

explizit, etwa aus Zweckmäßigkeitüberlegungen, auf diese gemeinsamen Unterscheidungen und Regeln berufen.“⁵

Welche Implikationen ergeben sich daraus nun für die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehenden freien Improvisation? Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits ausführlich dargestellt wurde und im Verlauf der folgenden Diskussion in seinen Auswirkungen auf die Anwendung in der interkulturellen Situation weiter ausgeführt werden soll, zeichnet sich die im Rahmen der Kollektiv-Improvisation entstehende Musik gerade durch Verwendung von individuell entwickelten, persönlichen musiksprachlichen Ausdrucks- und Artikulationsweisen, die jeden Bezug zu vorhandenen, idiomatischen und stilistischen Codes bewusst vermeiden. Anders formuliert stellt die Möglichkeit des Scheiterns eine unverzichtbare Konstante in der Anwendung dieser musikalischen Methode dar, die im Fall eines erstmaligen Aufeinandertreffens der beteiligten Musiker noch deutlich höher einzuschätzen ist, wie Bühler bemerkt:

„Ein mögliches Scheitern ist bereits in der Anlage des Improvisierens vorgegeben. Da in der Gruppenimprovisation die musikalische Kommunikation nicht eindeutig sein kann, gibt es stets das Risiko, die musikalischen Gedanken der Mitspieler zu missverstehen. Darin liegt auch die besondere Spannung von Improvisationsmusik, vor allem dann, wenn sie durch Formationen gespielt wird, die zum ersten Mal gemeinsam improvisieren.“⁶

Das bedeutet aber auch, dass sich die Voraussetzungen einer solchen Situation nicht bedeutend von einer Begegnung im interkulturellen Kontext unterscheiden, da in beiden Fällen eine Auseinandersetzung mit unbekanntem bzw. unerwarteten musikalischen Beiträgen gerechnet werden kann. Der Umstand, dass Angehörige unterschiedlicher kultureller Bezugsmuster auf Ebene der musikalischen Verständigung überhaupt über das Potential verfügen,

⁵ ebd.

⁶ BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz, Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001; Internet: Homepage Hermann Bühler, Website: www.hermannbuhler.com, Link: http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF (17.6.2008, 14:43) S. 10

miteinander in kommunikative Beziehungen zu treten, macht auch gleichzeitig einen wichtigen Unterscheidungspunkt zum verbal geführten Dialog deutlich und legt die Vermutung nahe, dass sich, außerhalb der konkreten kontextuellen Dekodierung des jeweiligen Inhalts, in der Musik auch noch andere, formal bestimmte Strukturen und Organisationsmuster finden, denen eine scheinbar universelle Nachvollziehbarkeit attestiert werden könnte. Eine Auffassung, die u.a. auch von Blacking vertreten wird, wie aus der nachfolgenden Äußerung hervorgeht:

„[T]he point is we can make sense of other musical systems without having to spend time learning their codes, as we must do to make sense of foreign speech. This suggests that there can be supra-cultural cognitive resonance, and that there must be levels at which different composers, listeners, and musical systems use the same *musical* modes of thought.”⁷

Eine Perspektive, die sich auch in den von Blacking getätigten Äußerungen zur Sprachanalogie von Musik widerspiegelt, die trotz der Betonung einer kulturellen Kontextualisierung der Bedeutung von Inhalten die Existenz einer zugrunde liegenden Struktur behaupten, die von einer scheinbar universellen *human biogrammar* beeinflusst wird, wie Sutton anmerkt:

“Blacking saw music as a fundamental form of communication rather than a form of language. Such views were informed by direct experience of the music of many cultures and depended on musical *meaning* being context-specific. A different concept of a musical syntax is recognised by Blacking, seen as being culture and context specific as well as influenced by a deeper *human biogrammar*.”⁸

⁷ BLACKING, John.: Expressing Human Experience through Music; In: BYRON, Reginald/NETTL, Bruno (Hrsg.): Music, Culture and Experience; Chicago & London, Chicago University Press, 1969, 1995 (S .239)

⁸ SUTTON, Julia Patricia: The Invisible Handshake. An investigation of free musical improvisation as a form of conversation; Internet: Music Therapy World by the chair for qualitative research in medicine/University Witten, Herdecke, Website: www.musictherapyworld.de, Link: http://www.musictherapyworld.de/modules/archive/dissertations/pdfs/2001_Sutton.pdf (16.6.2008, 17:32) S. 46

Eine ähnliche Sichtweise entwickeln Gudykunst und Kim⁹ in Bezug auf das Fehlen einer handlungsleitenden Metaethik in der Dialogsituation, obwohl sich diese Haltung im Bereich verbal orientierter Verständigung dennoch mehr auf formale Abläufe als auf inhaltliche Annäherungen beziehen lässt. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Annahme von kulturellen Universalien, vergleichbar der *human biogrammar* von Blacking.

Wie von Matoba und Scheible erläutert wird, kommen diese, auf der Annahme, dass Menschen grundsätzlich zum Dialog befähigt sind basierenden Universalien dann zum Einsatz, wenn im Rahmen einer Kommunikationssituation keine handlungsleitende Metaethik vorhanden ist.¹⁰

Im Gegensatz zum verbal ausgetragenen Dialog, der als Grundvoraussetzung einer sinnvollen Kommunikation einen Konsens über den im Rahmen der Kommunikationssituation gültigen Bezugsrahmen aufweist, wird dieser Konsens auf musikalischer Ebene nicht als Bedingung sondern als Ziel der Verständigung betrachtet. In vielen Fällen musikalischer Begegnungen, die auf die Realisierung interkultureller Kommunikation abzielen, kommt es de facto zu dieser Form von alternierenden Monologen, weil die Rückbeziehung auf die Äußerungen des jeweiligen Gegenübers nicht gegeben ist. Im Gegensatz dazu erfordert ein tatsächlicher Dialog, und damit eine funktionierende interkulturelle Kommunikation, nach Ansicht von Buber, dass

„jeder Teilnehmer den oder die anderen in ihrem Dasein und Sosein wirklich meint und sich ihnen in der Intention zuwendet, dass lebendige Gegenseitigkeit sich zwischen ihm und ihnen stiftet“.¹¹

⁹ GUDYKUNST, William B./KIM, Young Yun: Communicating with Strangers. An Approach to Intercultural Communication. New York, McGraw-Hill, 2003

¹⁰ MATOBA / SCHEIBLE 2007: 15

¹¹ BUBER, Martin, zit. nach: MATOBA, Kazuma/SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S. 23)

Unter Bezugnahme auf Delhees¹² heben Matoba und Scheible jene Charakteristika hervor, die den Kommunikationsablauf im Rahmen des Dialogs von der intraindividuellen Kommunikation in Monologform unterscheiden. So muss zur Vermeidung einer Abfolge von Mitteilungen in Form von alternierenden Monologen vor allem der Aspekt einer Bezugnahme auf getätigte Äußerungen des Gegenübers und die Kontextualisierung der eigenen Aussagen in diesem Sinne gegeben sein, wie dieser feststellt:

„In der komplexen Dialogform ist der Bezug erweitert. Die Partner betten die gegenwärtige Dialogeinheit in eine Anzahl zurückliegender und eine Anzahl kommender Kommunikation ein. Wo der Bezug auf Zurückliegendes und auf Vorannahmen fehlt, entstehen alternierende Monologe. Und der Monolog des anderen wird aus einer egozentrischen Gesprächshaltung heraus als Rauschen oder Störung für den eigenen Monolog empfunden.“¹³

Weiters wird auf die Bedeutung des kulturellen Bezugsrahmens als Quelle kommunikativer Handlungen und den typischen, dynamischen und auf den jeweiligen Wissensstand um diesen Bezugsrahmen aufbauenden Prozess der Kommunikation in diesem Kontext hingewiesen:

„Kultur ist ein Wissensvorrat, der sich aus unserem sozialen Umfeld ableitet und aus dem wir uns mit Interpretationen versorgen. Und für das Verständnis von Kommunikation bedeutet es: Kommunikation ist ein dynamischer Prozess in zwei Richtungen, der auf dem gemeinsamen sozialen Wissen von Sender und Empfänger beruht. Die Botschaften sind nur in dem gegebenen sozialen Rahmen bedeutungsvoll.“¹⁴

Von zentraler Bedeutung ist dabei eine möglichst dialogisch ausgerichtete Kommunikationsstruktur, die eine entsprechend breite Palette an

¹² DELHEES, Karl H.: Soziale Kommunikation. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994 (S.25)

¹³ DELHEES, Karl H.: zit. nach: MATOBA, Kazuma/SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S. 22)

¹⁴ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 32, ff.

Annäherungsmöglichkeiten mit dem Ziel der Herstellung eines Konsenses ermöglichen, wie weiter festgehalten wird:

„Die Kommunikationspartner können sich in ihrem Verständnis von Wirklichkeit während des Kommunikationsprozesses einander annähern, bricht der Prozess aber ab, so divergiert das Verständnis der Teilnehmer wieder. Wirkliches Verständnis füreinander lässt sich nur erreichen, wenn die Kommunikation dialogisch ist, wenn die Kommunikationspartner also bereit sind, sich ohne Rückhalt auszudrücken und zugrunde gelegte Prämissen zu explizieren und so lange zu modifizieren, bis Konsens hergestellt ist.“¹⁵

Vom analytischen Standpunkt aus wäre zwischen zwei unterschiedliche Perspektiven zu unterscheiden, die entweder auf einen bi-kulturellen oder einen multi-kulturellen Kontext abzielen, in dem sich die kommunikativen Handlungen vollziehen:

„Grundsätzlich lassen sich zwei Herangehensweisen unterscheiden: eine kulturspezifische und eine kulturalgemeine. Bei der kulturspezifischen Herangehensweise wird die Kommunikation von Individuen, die bestimmten, unterschiedlichen Kulturen angehören, untersucht. Die kulturalgemeine Herangehensweise untersucht Kommunikationssituationen, in denen die Beteiligten vielen verschiedenen Kulturen angehören.“¹⁶

Unter Berücksichtigung der bisherigen Ausführungen lässt sich anhand eines Zitats von Matoba und Scheible die spezifische Ausrichtung und Intention der transkulturellen Kommunikation auf den Punkt bringen:

„Ziel der transkulturellen Kommunikation ist es, kulturübergreifende Kommunikation zu beschreiben“¹⁷

In Hinsicht auf den Versuch der interkulturellen Kommunikation können Yoshikawa zufolge drei verschiedene Muster der dialektischen

¹⁵ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 33

¹⁶ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 32

¹⁷ ebd.

Kommunikationsform unterschieden, die die sich allesamt durch eine fusionsorientierte Ausrichtung charakterisieren lassen und von Matoba und Scheible folgendermaßen zusammengefasst werden:

- „- A und B überwinden ihre Unterschiede und bilden dadurch ein unabhängiges *Integrativ*.
- A und B fusionieren, wobei A seine Eigenständigkeit verliert und zu einem Teil von B wird. A fällt dabei B gegenüber in eine blinde, absolute Selbstlosigkeit.
- A zwingt B ein Teil von sich zu werden.“¹⁸

Wie ersichtlich wird, kommt es im Kontext der dialektischen Kommunikation entweder zu einer Fusion, die auf der Aufgabe der charakteristischen Eigenheiten der Beteiligten basiert oder aber zu einer Vereinnahmung, in der einer der beiden Kommunikationspartner entweder freiwillig oder auf Zwang seine charakteristischen Eigenschaften hinter sich lässt. Im Gegensatz dazu kommt es im Rahmen der dialogischen Kommunikationsform:

„A und B sind zwar getrennt voneinander, haben jedoch gleichzeitig ein Abhängigkeitsverhältnis. Die kulturelle Vollkommenheit von A und B, ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten, werden anerkannt und geachtet. Wichtig sind hierbei vor allem der Aspekt der ganzheitlichen Sichtweise und das dynamische Aufeinandertreffen von A und B. Bei der Fusion bewahren A und B jeweils ihre eigene Identität. Es ist eine Kommunikation, bei der Gesamtheit, Interdependenz, Inhalt, Prozess, Unterschied und Gleichheit als wichtig erachtet werden.“¹⁹

In diesem Zusammenhang verweisen Matoba und Scheible auf eine Feststellung von Buber, die auf der Anerkennung der Identität des jeweils anderen beruht und Yoshikawa zu der Vermutung veranlasst, dass im Rahmen eines echten Dialogs der Aspekt der Ausgewogenheit gegeben sein muss:

¹⁸ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 26

¹⁹ ebd.

„Buber weist darauf hin, dass man die Wahrnehmung des Fremden benötigt, um die eigene Wahrnehmung zu schärfen. Ausgehend von der jeweils eigenen Identität schaffen A und B etwas Gemeinsames („unity“), indem sie sich gegenseitig annähern. [...] Das aufeinander Zugehen und das sich wieder Trennen stellt sich als ein fortlaufender Prozess dar. Yoshikawa [...] entnimmt aus dieser Überlegung Bubers, dass für einen wirklichen Dialog beide Seiten Balance halten müssen.“²⁰

Aus der Kombination des von Buber geforderten Gleichgewichts zwischen den Dialogpartnern und Elementen der buddhistischen Philosophie leitet Yoshikawa den eigentlichen Kern seines Entwurfs einer dialogischen Kommunikationsform ab:

„In dieser Kommunikationsform lässt die Spannung zwischen A und B eine Dynamik entstehen, die es ermöglicht, dass A und B etwas gemeinsames Neues auf dem *common ground* schaffen. Diese kreative Aktion wird in der interkulturellen Kommunikation durch die kulturelle Realität dann nicht beschränkt, wenn beide Partner gemeinsam die Balance zwischen der eigenen und der fremden Meinung halten können.“²¹

Im Rahmen seiner Studien zu Einflussfaktoren internationaler Zusammentreffen auf Unternehmensebene greift Hogen auf ein System von Klassifizierungen zurück, die von Bartlett und Ghoshal²² entwickelt wurden und die jeweilige Basis des Aufeinandertreffens charakterisieren. So werden etwa im Rahmen des ethnozentrierten Zusammentreffens die charakteristischen Ausprägungen einer fremden Kultur anhand der eigenen Denk- und Verhaltensmuster kategorisiert und bewertet, wie Hogen weiter ausführt:

„Eine solche Aneignung als ein *Sich-zu-eigen-machen* kann nur Erfahrungen selektieren, die das eigene Selbst kennt und zulässt. Das Fremde wird in einem logischen Zugang, zentriert auf den eigenen Logos, nur durch die Relation zum Eigenen sichtbar, anderes Fremdes bleibt systematisch nicht zugänglich, bleibt

²⁰ ebd.

²¹ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 27

²² BARTLETT, Christopher A./GHOSHAL, Sumantra: *Managing Across Borders. The Transnational Solution*. London, Century Business 1989

unbemerkt [...]. Der durch die eigene Kultur geprägte Logos einerseits und der Egozentrismus des Selbsterlebens andererseits werden ethnozentriert zusammengeführt.“²³

Im Gegensatz dazu werden im Rahmen des polyzentrierten Aufeinandertreffens eigene Sichtweisen und Einstellungen zugunsten einer Annäherung an die Eigenheiten des Gegenübers aufgegeben, dadurch ist es Hogen zufolge möglich

„dem Fremden nahe zu sein, spezifisch unbekannte Verhaltensmuster aufzuspüren, sich diese anzueignen und sich das eigene Selbst so zu enteignen“.²⁴

Das geozentristische Modell geht davon aus, dass im Kontext einer symbiotischen Vorgehensweise kulturelle Einflüsse aus dem jeweils eigenen und fremden Bezugsrahmen vereinigt werden können, oder wie Matoba und Scheible es formulieren:

„Ein gemeinsames Fundament für die Überwindung der Differenz zwischen Eigenem und Fremdem hat intersubjektiv objektiven Charakter. Durch gemeinsame Erfahrungen und aufgrund des gemeinsamen Fundaments könnte Eigenes und Fremdes symbiotisch zusammentreffen und den interkulturellen Kontext universalisieren.“²⁵

Eine weitere Variante stellt Hogen zufolge die interzentrierte Annäherung dar, bei der es dezidiert um die Erfassung der Unterschiede zwischen den kulturellen Identitäten der Beteiligten geht, welche in der Folge auch die Basis für die dialogische Kommunikation und die Wahrnehmung des eigenen Selbst darstellen:

„Im Unterschied zum Geozentrismus, dessen Ziel in der Universalisierung der verschiedenen kulturellen Kontexte liegt, geht

²³ zit. nach: MATOBA, Kazuma/SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.27)

²⁴ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 28

²⁵ ebd.

es beim interzentrierten Auseinandersetzen um Lebensweltverständnis durch die Anerkennung kultureller Differenzen.“²⁶

Die bewusste Nutzung des, sich aus erklärten Differenzen zusammensetzenden, kulturellen Zwischenraums als Rahmen für die interzentriert stattfindende Kommunikation zwischen den Interaktionspartnern ist aber nach Hogen an eine Reihe von Bedingungen geknüpft, welche von den Teilnehmern erfüllt werden müssen und von Matoba und Scheible wie folgt dargestellt werden:

„Als Voraussetzungen für eine interzentrierte Auseinandersetzung nennt Hogen die Anerkennung der differierenden Identität des Anderen, die Bereitschaft zur Auseinandersetzung, die Bereitschaft, wieder zum Eigenen zurückzukehren und die Bereitschaft, sich gleichzeitig auf die mögliche Andersheit des eigenen Selbst einzulassen.“²⁷

Aus der Realisierung der bestehenden Differenzen zwischen Kommunikationsteilnehmern, die über unterschiedliche kulturelle Identitäten verfügen, muss sich aber nicht zwangsläufig ein gemeinsamer Rahmen zur gegenseitigen Annäherung ergeben, wie Kardorff bemerkt. Die Erkenntnis vorhandener Unterschiede kann auch dazu führen, dass die beteiligten Akteure mit Angst reagieren, sich zurückziehen oder in die Offensive gehen:

„Interkulturelle Kommunikation verstärkt aber nicht nur Gemeinsamkeiten und sensibilisiert für die Qualität von Verschiedenheit, sondern verschärft Differenzen, die im interkulturellen Kontext oft sichtbar und erlebbar werden. Diese Differenzen machen neugierig, erzeugen aber auch Angst und provozieren Ab- und Ausgrenzung, Ablehnung, Rückzug und Widerstand.“²⁸

²⁶ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 28,ff.

²⁷ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 29

²⁸ zit. nach: MATOBA, Kazuma/SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.13)

Seiner Ansicht nach sind diese Reaktionen nicht zuletzt auf jene emotionalen Anstrengungen zurückzuführen, mittels derer die Auseinandersetzung mit den ungewohnten Denk- und Verhaltenskategorien stattfindet und die sich aus den emphatischen Leistungen der Beteiligten im Rahmen der Annäherung an das Fremde ergeben:

„Dies ist nicht erstaunlich, wenn man sich die vielfältigen Differenzen, widersprüchlichen Anforderungen und ungewohnten Verhaltenszumutungen sowie die dazu erforderliche ‚Gefühlsarbeit‘ vergegenwärtigt, die den beteiligten Kommunikationspartnern erhebliche Abstraktions-, Selbstdistanzierungs- und Reziprozitätsleistungen abverlangen.“²⁹

Matoba und Scheible heben in diesem Zusammenhang die Zwangsläufigkeit der Konzentration auf allfällige Differenzen im Kontext der interkulturellen Kommunikation hervor, die sich ihrer Ansicht nach auf Grundlage der Definition von Kultur im Sinne von Bolten ergibt:

„Wenn Kultur nach Bolten [...] als Orientierungssystem „den kommunikativen Handlungszusammenhang einer bestimmten Lebenswelt auf der Grundlage bestimmter tradierter Wissensvorräte bezeichnet“, kann Interkulturalität per Definition nur das ‚Dazwischen‘, die Beziehung von in dieser Weise unterschiedenen Lebenswelten, bezeichnen.“³⁰

Ob die Einnahme von, für den Kommunikationsprozess kontraproduktiven Abwehrhaltungen im Rahmen der interzentrierten Auseinandersetzung verhindert werden kann, hängt zu einem großen Teil von der interkulturellen Kompetenz der Teilnehmer ab, oder, in den Worten von Thomas, von deren Fähigkeit,

„den interkulturellen Handlungsprozess so (mit)gestalten zu können, dass Missverständnisse vermieden oder aufgeklärt werden können und gemeinsame Problemlösungen kreiert werden, die von

²⁹ zit. nach: MATOBA, Kazuma/SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.13)

³⁰ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 13

den beteiligten Personen akzeptiert und produktiv genutzt werden können“.³¹

Ein entsprechendes Maß an interkultureller Kompetenz der beteiligten Akteure ist seiner Ansicht nach unbedingt erforderlich, um die Zielsetzung interkultureller Kommunikation zu erreichen, die sich für ihn in einer sehr praktisch ausgerichteten Sichtweise manifestiert:

„Wer über interkulturelle Kompetenz verfügt, ist in der Lage, mittels Kommunikation produktive Kooperationen mit fremdkulturellen Interaktionspartnern zu begründen. Die Ergebnisse dieser Kooperation sind für beide Seiten gewinnbringend.“³²

Dementsprechend ist die Forschungsarbeit im Bereich der interkulturellen Kommunikation in der Regel auf die Bestimmung zweier Kulturräume und die Identifizierung der jeweiligen Unterschiede aufgrund einer entsprechenden Gegenüberstellung ausgerichtet.

„Interkulturelle Kommunikation zielt auf eine Analyse der Bedingungen von Fremdverstehen und auf die Herstellung und Entwicklung gelingender Verständigung zwischen den Mitgliedern unterschiedlicher Kulturen mit ihren normativen säkularen und religiösen Deutungsmustern, Sprachwelten, historisch-politischen Gesellschaftsformen und Lebensweisen.“³³

Eine Vorgehensweise, die sich Matoba und Scheible zufolge dadurch charakterisieren lässt, dass

„zunächst Kulturräume abgegrenzt werden und für jeden Kulturraum eine einheitliche Kultur beschrieben wird. Die beschriebenen Kulturen werden dann verglichen und Kulturunterschiede identifiziert. Ziel ist es, Gefahren aufzuzeigen,

³¹ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 10

³² MATOBA/SCHEIBLE 2007: 11

³³ KARDORFF, Ernst, zit. nach MATOBA, Kazuma/SCHEIBLE, Daniel: Interkulturelle und transkulturelle Kommunikation. Working Paper of International Society for Diversity Management e. V. No. 3, 2007 (S.12, ff.)

die von den Kulturunterschieden für die interkulturelle Verständigung ausgehen, und Möglichkeiten zu benennen, wie sich diese Gefahren umgehen lassen.“³⁴

Sie kritisieren in der Folge aber die essentialistische Ausrichtung eines solchen Forschungsansatzes, der von der Zwangsläufigkeit und Unveränderbarkeit kultureller Muster im Kontext eines bestimmten Bezugsrahmens ausgeht:

„Ein solcher essentialistischer Ansatz geht also davon aus, dass die Bewohner eines Kulturraums durch feststehende Eigenschaften gekennzeichnet sind und sich aufgrund sprachlicher, sozialer, kultureller, religiöser, ethnischer und nationaler Kollektiv-Identitäten als Gruppe konstituieren.“³⁵

Daher legen Matoba und Scheible die Einnahme einer sozialkonstruktivistischen Perspektive nahe, die Veränderungen in Bezug auf Einstellungen und Verhaltensweisen der Individuen berücksichtigt, die sich aufgrund von Interaktionsprozessen, vor allem im Kontext einer globalisierten Gesellschaft, nahezu zwangsläufig ergeben:

„Indem der Essentialismus von feststehenden Eigenschaften ausgeht, verneint er den Prozess der sozialen Evolution. Wir meinen aber, dass Menschen durchaus in der Lage sind, die gegebenen Wirklichkeiten zu reflektieren und sie in der Interaktion mit anderen zu verändern – weshalb wir eine sozialkonstruktivistische Sichtweise bevorzugen. Demnach sind die Individuen zwar an gesellschaftliche und kulturelle Wirklichkeiten gebunden, sie sind aber auch in der Lage, diese Gegebenheiten zu hinterfragen und weiterzuentwickeln.“³⁶

Wobei jedoch anzumerken ist, dass die Fähigkeit, sich in den Gesprächspartner hineinzusetzen auch außerhalb des interkulturellen Kontexts eine unverzichtbare Voraussetzung für einen sinnvollen Kommunikationsverlauf

³⁴ MATOBA/SCHEIBLE 2007: 12

³⁵ ebd.

³⁶ ebd.

darstellt. Auch hier sind die Gesprächsteilnehmer gefordert, so sie bereit sind, die Informationen und Positionen ihres Gegenübers tatsächlich und ohne Vorbehalte nachzuvollziehen, bestimmte Abstraktions- und Reziprozitätsleistungen zu erbringen, um die Differenzen zwischen den argumentativ vermittelten Standpunkten der Kommunikationsteilnehmer sichtbar zu machen.

2. Sublimierung idiomatischer Ausdrucksmittel auf Individualebene

„Die Improvisation ist lernfähig, denn sie verhält sich nie gleich, ist nicht dogmatisch. (...) In dieser Organisation des Handelns geht es darum, intersubjektive Allianzen zu bilden und autobiographischen Elemente und Potenziale der Gemeinschaft einzufordern, diese zu ordnen und zu nutzen, kurz: Ziel ist die Organisation der Handlung im Bezug auf ihre *Performanz*. Diese Performanz besteht nicht nur aus größtmöglicher Effizienz, sondern trägt in ihrem dialogischen Rahmen auch kulturellen Charakter.“³⁷

Anhand einiger Äußerungen von Preyer soll in der Folge eine kurze Charakterisierung der, dem Bestreben der interkulturellen Kommunikation zugrunde liegenden Diskursebene stattfinden, welche der Vergegenwärtigung der Ausgangsbedingungen der im Mittelpunkt des Interesses stehenden Kommunikationssituation dienen:

„Zunächst ist davon auszugehen, dass Diskurse dadurch zu charakterisieren sind, dass sie unbegrenzt Begründungen und somit alternative Einsichten in Aussicht stellen. Durch Verfahrensregeln werden zwar Argumentationen in ihrem Ablauf strukturiert und empirisch begrenzt, dies betrifft aber nicht die Orientierung an der Konkurrenz von Argumenten, die an den besseren Argumenten ausgerichtet ist.“³⁸

Umgelegt auf den musikalischen Kontext der freien Improvisation lassen sich aufgrund der, im vorhergehenden Teil der Arbeit ausführlich diskutierten, offenen, non-idiomatischen und von individualsprachlicher Artikulation geprägten Ausdrucksweise eindeutige Parallelen attestieren, was den angesprochenen Aspekt der unbegrenzten Formulierung alternativer Einsichten betrifft. Auch in Hinsicht auf bestimmte Verfahrensregeln zur Strukturierung des Ablaufs des Diskurses bzw. der Improvisation kann von entsprechenden Analogien

³⁷ DELL, Christopher: Improvisation. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2002 (S.63)

³⁸ PREYER, Gerhard: Kritik der totalen Kommunikation (S.6); Internet: SKOP – Experimentelle Musik und Kunst im interdisziplinären Kontext, Website: www.skop-ffm.de, Link: http://www.skop-ffm.de/Uebergaenge_PDF/Preyer_KdtK.pdf (17.6.2008, 21:17)

ausgegangen werden, wie aufgrund der Darstellung entsprechender Prozesse im vorigen Abschnitt sichtbar wurde. In anderen Aspekten können jedoch klare Unterscheidungen zwischen der jeweiligen Situation im Rahmen des verbal bzw. musikalisch ausgetragenen Diskurses getroffen werden, die sich zum einen aus dem selbstreferentiellen Charakter der Musik ergeben, wie er im Kontext der Auseinandersetzung mit den Analogien zum sprachlichen Ausdruck erläutert wurde und andererseits auf den non-linearen Charakter der freien Improvisation zurückzuführen sind:

„Es gibt sicher immer auch empirische Gründe, Argumentationen an einem bestimmten Punkt des Verfahrens zu beenden, zum Beispiel auf der Ebene eines gegebenen Wissenstandes der Teilnehmer oder bei dem Übergang in eine Entscheidungssituation. Das wird auch die Regel sein. *Die Knappheit der Zeit und der Vorrang des Befristeten* ist die Limitationalität einer jeden argumentativen Problemlösung.³⁹

Ähnliches lässt sich auch von dem Prozess der Entscheidungsfindung behaupten, der den, im Gegensatz zu internalisierten, von der physiologischen Intelligenz gesteuerten, motorischen Bewegungsabläufen bewusst ausgeführten Handlungen der Musiker vorausgehen. Auch in diesem Fall kann aufgrund des stark verkürzten Reaktionszeitraumes im Kontext der symmetrischen, von simultanen Artikulationen der Teilnehmer geprägten Kommunikationssituation im Rahmen der kollektiven Improvisation von einer de facto Limitationalität gesprochen werden, die sich aber durch den bereits erwähnten, komplexen *phase space* und die damit verbundene, große Anzahl an möglichen Impulsen und Reaktionen wieder relativiert, wie Pressing hervorhebt:

“If the nature of improvisation entails the seeking out of a satisfactory trajectory in musical action space, such redundancy of description and generation allows maximal flexibility of path selection, so that whatever creative impulse presents itself as an intention, and whatever attentional loadings may be set up, some means of cognitive organisation and corresponding motor

³⁹ ebd.

realisation will be available within the limiting constraints of real-time processing.”⁴⁰

Seinen weiteren Ausführungen ist zu entnehmen, dass diese kreativen Impulse, von denen in obigen Zitat die Rede ist, zumindest teilweise von kulturell und kognitiv bedingten Interpretationen und Vorverständnissen in Bezug auf musikalische Formen und Inhalte beeinflusst wird:

“(I)n associative generation, a set of constraints is produced associatively, while in interrupt generation the set of strong constraints on action includes uncorrelated resetting. To this may be added the obvious stipulation that event generation is also informed by a vast repertoire of culturally and cognitively based musical processes and stylistic preferences for such things as motivic development, phrase design, transposition, scale usage, rhythmic design, etc. But it is only informed, not unambiguously specified.”⁴¹

Diese Sichtweise wird in Folge anhand einer Formulierung verdeutlicht, die vom improvisierenden Musiker als produktives System ausgeht, in dessen Kontext sich bestimmte Einflüsse aus den kulturellen und historischen Erfahrungen des Individuums auswirken, das aber vor allem durch die spezifischen Eigenschaften des menschlichen Denkvermögens ergeben:

“Stereotypes have their usual meaning and are parts of the norms of musical style, but are often avoided by the best improvisers. Rule models describe the common features shared by a set of rules which form the basis for a *production system*. If the improvising musician is the production system, the important rules will be largely heuristic and the rules about rules may be termed metaheuristics. Some of these will be culturally and historically

⁴⁰ PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; In: SLOBODA, John A. (Hrsg.): Generative processes in music; Oxford University Press, 1987; Internet: Melbourne University, Website: www.psych.unimelb.edu.au, Link: <http://www.psych.unimelb.edu.au/staff/jp/improv-methods.pdf> (17.6.2008, 16:38) S. 24

⁴¹ PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; In: SLOBODA, John A. (Hrsg.): Generative processes in music; Oxford University Press, 1987; S. 26

based, while others presumably reflect intrinsic properties of the human thinking apparatus.”⁴²

Dieser Aussage zufolge entstammt das Regelsystem, welches die formale Struktur und den inhaltlichen Ausdruck im Rahmen der freien Improvisation bestimmt weniger einem allgemein anerkannten Konsens zwischen den Musikern, als vielmehr den persönlichen, zu einem bestimmten Anteil auch kulturell geprägten Erfahrungen, die das einzelne Individuum in die Improvisation mit einbringt. Der Annahme, dass sich kulturell tradierte Denkmuster und Verhaltensweisen auf das Spiel und die Ausdrucksweise der Musiker am Instrument auswirken bzw. dass sich aus der Bau- und Spielweise eines Instruments bestimmte, kulturbezogene Rückschlüsse ziehen lassen⁴³, kann der kulturwissenschaftliche Ansatz der Inkorporiertheit des Wissens bzw der Performativität des Handelns zugrunde gelegt werden. Wie Loenhoff bemerkt, rückt dabei die rein intellektuelle Auseinandersetzung mit einer bestimmten Kultur, die sich vor allem auf die Analyse von inneren Einstellungen beruft, zugunsten einer, an der Erzeugung und am Umgang mit materiellen Artefakten interessierten Zugangsweise in den Hintergrund, die entsprechende Informationen aus der jeweiligen kulturellen Praxis ableitet:

„Der Verweis auf die Inkorporiertheit des Wissens und die Performativität des Handelns will eine Gegenposition zur Entmaterialisierung des Handelns markieren. Dies schließt auch den Umgang mit materiellen Artefakten explizit ein, da diese Artefakte aufgrund ihrer zweckgerichteten Erzeugung Teilelemente und zugleich Ergebnisse kultureller Praxis sind.“⁴⁴

⁴² PRESSING, Jeff: Improvisation. Methods and Models; In: SLOBODA, John A. (Hrsg.): Generative processes in music; Oxford University Press, 1987; S. 19

⁴³ In diesem Zusammenhang sei auf jene zentralafrikanischen Instrumente hingewiesen, die sowohl der Jagd als auch der Musikerzeugung dienen.

⁴⁴ LOENHOFF, Jens: Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Vortrag in der Ringvorlesung „Wege der Kulturwissenschaft“ im WS 2004/5 am 8. Dezember 2004
Internet: Universität Mainz, Fachbereich Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft, Website: www.fask.uni-mainz.de, Link: http://www.fask.uni-mainz.de/inst/romanistik/ringvorlesung/vortrag_JL/Loenhoff_Ringvorlesung.pdf (18.6.2008, 11:43) S. 15, ff.

Bühler verweist in diesem Zusammenhang auf eine Analogie von Derek Bailey, der die bisher identifizierten Faktoren freier Improvisation – historisch-kulturelle Erfahrungen und Prozesse des zentralen Nervensystems, welche die Grundlage für den Denkvorgang des menschlichen Organismus bilden – der Funktionsweise des Erinnerungsvermögens gegenüberstellt:

„Die improvisierenden Musiker sind im Spiel gleichzeitig mit dem momentanen Geschehen und mit den Entscheidungen über den weiteren Verlauf der Musik beschäftigt. Nach Bailey ist dieser zweigeteilte Vorgang mit der Arbeitsweise des Erinnerungsvermögens vergleichbar. Dieses funktioniert durch einen ständigen Austausch zwischen Intuition, rationalem Wissen und einem im Unbewussten gespeicherten Informationsreservoir. In der Improvisation wird dieser Austausch hörbar gemacht.“⁴⁵

Den genannten Einflussfaktoren des Erinnerungsvermögens werden in der Folge bestimmte Entsprechungen aus dem Kontext der freien Improvisation in der Musik zugeordnet, welche Bailey zufolge auch die wichtigste Quelle der für diesen Prozess unerwünschten Störfaktoren sichtbar macht:

„Es kann angenommen werden, dass der Intuition die musikalische Erfindung, dem rationalen Wissen die möglichen Absprachen unter den Musikern und dem Unbewussten das stilistische oder idiomatische Repertoire der Musiker entsprechen könnte. Sobald in diesem Austausch von Intuition, Wissen und Unbewusstem das stilistische Repertoire zu stark Einfluss auf die Musik nimmt, wird der Improvisationsprozess behindert.“

Sobald sich aber aufgrund der im Unterbewusstsein der Musiker verinnerlichten Formvorstellungen und Praktiken erkennbare, tradierte Spielweisen und Strukturen im Prozess der Improvisation bemerkbar machen, wird dieser Bailey zufolge seines ureigenen Charakters beraubt, wie Bühler weiter hervorhebt:

⁴⁵ BÜHLER, Hermann: Improvisierte Musik im Spannungsfeld zwischen indeterminierter Musik und der Kollektivimprovisation im Jazz; Internet: Lizentiatsarbeit an der Universität Zürich, 2001
Website: www.hermannbuhler.com, Link:
http://www.hermannbuhler.com/PDF/Improvisation%20im%20Spannungsfeld_kurz.PDF
(17.6.2008, 20:12) S. 26

„Dadurch entstehe nach Bailey eine paradoxe Situation: Einerseits lebe die Improvisation von erinnerungsbezogenen Schemata, welche die Spieler mit sich bringen. Andererseits verliere die Musik dann ihren improvisatorischen Charakter, wenn traditionelle Muster erkennbar werden.“⁴⁶

Die Lösung dieses Problems liegt nach Ansicht von Musikern wie Bailey oder dem Posaunisten Vinko Globokar in der Transformation von historisch-kulturell tradierten, idiomatischen Ausdrucksmitteln, Artikulationsweisen und Strukturen auf Individualebene, also der Entwicklung einer eigenen, zutiefst persönlichen Musiksprache, die sich frei macht von unbewussten Referenzen an kulturelle Normen:

„Um dieses Dilemma zu überwinden, fordert Globokar für die improvisierenden Musiker die Ausarbeitung einer individuellen Musiksprache, in welcher die idiomatischen Mittel der Tradition auf einer persönlichen Ebene sublimiert werden. Dadurch erhalte die jeweilige Musiksprache einen „non-idiomatischen“ Charakter, der nicht durch stilistische Eigenarten eingeschränkt ist. Musiker, die auf diese Weise eine persönliche Musiksprache entwickelt haben, improvisieren dann *frei*“.⁴⁷

Dazu im Gegensatz befindet sich eine Aussage von Derek Bailey, in der sich der englische Gitarrist zu der theoretischen Annahme zu dem angesprochenen, aus der Verweigerung jeglichen tradierten Materials und Zuordbarkeit resultierenden, stilistisch nicht festzumachenden Charakter der Musik im Kontext der freien Improvisation äußert:

“It's just a rejection of certain other idioms or perhaps an opening up to any idiom but you can't really say it's non-idiomatic. It exists and therefore it must have an idiom.“⁴⁸

Eine Interpretation, die auch der Auffassung von Stanyek entspricht, der die besondere Fähigkeit der freien Improvisation zur Miteinbeziehung der

⁴⁶ ebd.

⁴⁷ ebd.

⁴⁸ Resonance, Vol. 7 No. 1 (S. 23)

persönlichen Stimme und Herkunft jedes einzelnen Musikers hervorhebt und deren, als Bedingung für die Anwendung dieser Methode anzusehenden, inneren Voraussetzungen als wichtigeres Merkmal zur Charakterisierung dieser Musik nennt als bestimmte klangliche Aspekte:

“[in free improvisation there is] a commitment to a type of music making that is distinguished by its remarkable ability for incorporating the personal voices and histories of a wide variety of musicians. In this sense, free improvisation is less a type of music with a definable sound-scape than it is a set of strategies deployed by musicians to engender a very inclusive space for music making...Free improvisation is also a set of beliefs or ideologies about what music is or what it could be.”⁴⁹

Bei der Erarbeitung eines persönlichen musikalischen Vokabulars steht naturgemäß die Auseinandersetzung mit dem Instrument als funktionelles Werkzeug des Musikers im Mittelpunkt, wobei die Abwandlung, Erweiterung oder Umdeutung der jeweils charakteristischen klanglichen Möglichkeiten angestrebt wird, die als Quelle für ein individualsprachliches Tonmaterial dienen:

„Eine spezifische Möglichkeit, eine solche Musiksprache zu entwickeln, ist z. B. der unorthodoxe Gebrauch der Instrumente. Das Instrument ist das funktionelle Werkzeug, mit dem der Spieler eine breite Palette von Timbres, Artikulationen, Intensitäten und Tonhöhenunterschieden erzeugt. Durch das Üben unorthodoxer Techniken erschliesst sich ein Improvisator auf seinem Instrument eine Quelle für musikalisches Material, die im Moment abrufbar ist.“

Bei der Formierung dieses Tonrepertoires wählen die Musiker höchst unterschiedliche Methoden und Zugänge, die von Innovationen im Bereich der Handhabung oder Intonation über Präparierungen bis hin zu technischen Erweiterungen reichen, wobei sich zur Aneignung dieser persönlichen musikalischen Identität Bailey und Globokar zufolge besonders die Solo-Improvisation eignet, wie Bühler hervorhebt:

⁴⁹ STANYEK, Jason: Articulating Intercultural Free Improvisation: Evan Parker's Synergetics Project Resonance, Vol. 7 No. 2, 1999 (S.45)

„Diese Techniken können unterschiedlich geübt werden. Die einen Musiker wählen das Instrument als Gegenüber und erzeugen Klänge, die nicht der herkömmlichen Spielweise entsprechen. Andere modifizieren ihr Instrument durch elektronische Zusatzgeräte oder verändern die Bauweise und erzeugen damit überraschende Resultate für ihr Klangmaterial. Sowohl Bailey als auch Globokar entwickeln auf ihren Instrumenten persönliche Musiksprachen. Dabei betrachten sie die Soloimprovisation als die beste Methode, eine solche Musiksprache zu entwickeln, da dort auf Gruppenloyalitäten keine Rücksicht genommen werden müsse.“⁵⁰

Die Beherrschung eines individualsprachlichen Vokabulars führt nach Auffassung von Bailey und Globokar zu einem Höchstmaß an Flexibilität im Umgang mit den unterschiedlichsten musikalischen Situationen, inklusive Aufeinandertreffen mit Musikern, die in einem bestimmten Idiom oder einer den Konventionen einer traditionellen Spielauffassung verhaftet sind, wie von Bühler verdeutlicht wird:

„Sobald ein Musiker es geschafft habe, sein individuelles Klangmaterial zu einer Sprache zu entwickeln, könne er sich einer beliebigen Situation optimal anpassen, ohne sich stilistisch und ästhetisch dauerhaft festzulegen. Solo und im Austausch mit anderen Improvisatoren werde es möglich, dass eine Musik entstehen könne, die einen „non-idiomatischen“ Charakter hat und das spezifische Klangbild von frei improvisierter Musik prägt. Mit einer persönlichen Musiksprache sei es aber auch möglich, mit Musikern zu improvisieren, deren Musik durch einen konventionellen Stil geprägt ist.“⁵¹

Demzufolge entsteht aus den jeweiligen Individualstilistiken der frei improvisierenden Musiker, die sich an die Methode der Erarbeitung einer persönlichen Musiksprache im Sinne von Bailey und Globokar halten, interessanter Weise wiederum ein ganz bestimmtes, von homogenen Stilmitteln und Techniken geprägtes Klangbild verbunden, das zur Abgrenzung gegenüber stilistisch oder idiomatisch bestimmten Ausdrucksformen gereicht. Der

⁵⁰ BÜHLER 2001: 27

⁵¹ ebd.

schwedische Gitarrist und Musikwissenschaftler Christian Munthe beschreibt mit folgenden Worten aus seinem Aufsatz „What is Free Improvisation“ die öffentliche Wahrnehmung frei improvisierter Musik als eigenständiges musikalisches Idiom mit charakteristischen Gesetzmäßigkeiten, zu deren zentralen Bestandteilen eine bestimmte, von orthodoxen Harmonievorstellungen abweichende, Klangfarbe gezählt wird.

”One understanding of free improvised music is that this is also a tradition (or in the process of so developing) - an idiom with certain (strangely) sounding characteristic timbral properties, structure, idea of form, praxis for performance etc. This view of things - that free improvised music is characterised by its peculiar (and strange) sound - is typical of many reports and reviews of this music in the mass media.”⁵²

Eine Wahrnehmung, die den Erfahrungen von Munthe widerspricht. Er sieht die musikalische Praxis der freien Improvisation weniger durch formale oder klangliche Parameter definiert, sondern durch eine spezifische Spielsituation, die per se nach einem gegenseitigen Aufeinander eingehen der beteiligten Musiker verlangt und sich insofern auch als vielversprechender Rahmen für den interkulturellen musikalischen Austausch eignen würde:

”I also contend that free improvisation is less a type of music with a definable sound-scape than it is a set of strategies deployed by musicians to engender a very inclusive space for music making. And, insofar as these strategies privilege the dialogic, the heterogeneous, the spontaneous and the incommensurable, I suggest that free improvisation provides a particularly fertile and distinctive space for intercultural music making.”⁵³

Dem zu Folge würde sich ein Aufeinandertreffen von Musikern unterschiedlicher kultureller Prägung nicht sonderlich von einer Spielsituation unterscheiden, in der

⁵² MUNTHE, Christian: What is Free Improvisation? Internet: European Free Improvisation Pages, Stockholm University, Website: www.shuf.ac.uk, Link: <http://www.shuf.ac.uk/misc/rec/ps/efi/fulltext/ftmunt.html> (17.6.2008, 22:54)

⁵³ ebd.

die Beteiligten auf einen bestimmten Vorrat an kulturellen Gemeinsamkeiten zurückgreifen können, da letzten Endes vor allem die individuelle Persönlichkeit und Spielauffassung des einzelnen Musikers entscheidend ist. Insofern könnte die, aus der Spielpraxis des Free Jazz der 1960er Jahre hervorgegangene Methode der kollektiven Improvisation, welche traditionelle Musikkonzeptionen und formal-institutionalisierte Handhabung der Instrumente zugunsten höchst individueller Ausdrucksmöglichkeiten und größt möglicher Freiheit bei der Wahl der musikalischen Artikulation in den Hintergrund treten ließ, als günstige Ausgangssituation für interkulturelle Kommunikation im musikalischen Rahmen betrachtet werden. Nicht zuletzt aufgrund der starken Öffnung vieler, im Kontext der freien Improvisation agierender Musiker für ethnische Musik aus Afrika⁵⁴, Indien⁵⁵, Südamerika⁵⁶, Asien⁵⁷ oder Arabien⁵⁸ ab den späten 1960er Jahren ergibt sich die Vermutung, dass sich der Kontakt mit „fremden“ Kulturen und unbekanntem Musiktraditionen im Kontext der Kollektiv-Improvisation nahezu anbietet und auch immer wieder angestrebt wird.

⁵⁴ Ethnic Heritage Ensemble Three Gentlemen from Chicago Moers Music 1976 (LP)

⁵⁵ Codona Codona ECM 1979 (LP)

⁵⁶ Gato Barbieri The Third World Flying Dutchman 1969 (LP)

⁵⁷ Pharoah Sanders Tauhid Impulse 1966

⁵⁸ Archie Shepp Live at the Pan-African Festival BYG Records 1969 (LP)

3. Back to the Roots?

“Jazz has spread all over the world to the extent that it can be referred to as a global music. One of the main reasons for this relatively fast dispersion is to be found in the African elements of jazz. By this I am referring to the African ways of behaviour with respect to life and music, which are closely interwoven.”⁵⁹

Die von Alterhaug im Rahmen der obigen Äußerung angesprochene Existenz afrikanischer Qualitäten im Jazz entspricht einerseits voll und ganz der allgemeinen Einschätzung über bedeutende kulturelle Einflussfaktoren aus diesem geographischen Bezugspunkt, macht aber andererseits auch deutlich, dass damit weniger bestimmte, klar zu identifizierende oder als homogen zu bezeichnende musikalische Muster als vielmehr charakteristische, von Aspekten der Kommunikation und kollektiver Partizipation geprägte Praktiken gemeint sind, wie aus der nachfolgenden Präzisierung hervorgeht:

“The expression *African ways*, however, should not be construed as something unambiguous or homogenous. *African* refers to heterogeneous practices. Fundamental to these ways of communicating is the inclusive, interactive, dialogic aspect; where the actor or musician *is the message*. (Sidran, 1981)”⁶⁰

Dieser interaktive Aspekt macht sich nicht zuletzt in einer funktionalen Verknüpfung einzelner Ausdrucksformen und Lebensbereiche sowie der allgemeinen Bereitschaft der Teilnehmer zu individuellen Äußerungen bzw. der Offenheit von vorhandenen, Partizipation und Transformation begünstigenden Strukturen für diese bemerkbar macht:

“In the combination of singing, dancing and drumming, there is a celebration of life which has many layers of tacit knowledge, experience, religion, and joy. In every such performance and

⁵⁹ ALTERHAUG, Bjorn: Improvisation on a triple theme. Creativity, Jazz Improvisation and Communication, 2004 (S. 100) Internet: Tromso University College, Website: www.konferanse.hitos.no, Link: <http://konferanse.hitos.no/norAforsk/papers/papers/SMN-04-5-Alterhaug1.pdf> (17.6.2008, 23:59)

⁶⁰ ebd.

meeting it seems very important to bring forth personal, individual voices, inviting others to make their contribution and to be open to all directions and possibilities such dialogues and interactions may take.”⁶¹

Wie Alterhaug weiter betont, entstammt die spezifische Ausrichtung dieser Praktiken nicht zuletzt einem tief verwurzelten Zugehörigkeitsgefühl zu einer geteilten, lokalen Identität:

“Behind these actions and activities, which involve communities of practice full of joy and sorrow, there is a deep sense of belonging to a collective of local identity where nature plays a decisive part.”⁶²

Unter Bezugnahme auf Keil⁶³ wird weiter auf den katharsischen Ritualcharakter dieser Praktiken hingewiesen, der im Kontext von Feldern des künstlerischen Ausdrucks von Außenstehenden in der Regel als Aspekt der Unterhaltung gedeutet wird:

“Keil points out how the idea of ritual has a clear connection to West African musical practices, arguing how *entertaining* black musicians became masters of what concerns sound, movement, timing and the spoken word, all of which he sees as the kernel in the black culture.”⁶⁴

Anhand dieser Ausgangsbedingungen formuliert Alterhaug seine Annahme eines, den immer stärker reglementierten und durchstrukturierten Abläufen innerhalb einer globalisierten Gesellschaft entgegenlaufenden, *alternative modernisms*, der sich in den, u.a. im Kontext des Jazz adaptierten, auf Improvisation und der Fähigkeit, aufgrund von verinnerlichten Erfahrungen heraus zu agieren basierenden African Ways widerspiegelt:

The influence of *African ways*, then, seems to represent a potential for action that may be looked upon as an *alternative modernism*:

⁶¹ ALTERHAUG 2004: 100, ff.

⁶² ALTERHAUG 2004: 101

⁶³ KEIL, Charles: *Urban Blues*. University of Chicago Press, Chicago 1966

⁶⁴ ALTERHAUG 2004: 101

the celebration of the unpredictable – improvisational – rooted in tradition and internalized knowledge and experience combined with a training to act *on the spot*.⁶⁵

Im Rahmen der folgenden Seiten soll eine Auseinandersetzung mit jenen kulturellen Einflüssen stattfinden, welche untrennbar mit dem Schwarzen Bewusstsein und den zentralen sozialen und politischen Entwicklungen der 1960er Jahre verbunden sind und auch für eine Vielzahl an Musikern im Umfeld des Free Jazz einen dezidierten Bezugspunkt darstellten. Die Rede ist von den offen zur Schau getragenen Symbolen eines Afro-Zentrismus, der aus Unabhängigkeitsbestrebungen und der erklärten pan-afrikanischen Orientierung vieler afrikanischer Staaten in jener Phase der Geschichte hervorgeht, die auf eine breite Solidarität innerhalb der, im Zustand einer schwierigen Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Identität befindlichen, Schwarzen Bevölkerungsgruppe in den Vereinigten Staaten trifft. Neben einer breiten Palette von Referenzen an die *african roots*, die sich von Bestandteilen des äußeren Erscheinungsbildes über innere Einstellungen und Philosophien bis hin zum Gebrauch von afrikanischen Namen erstreckt, kommt es in diesem Zeitraum auch zu einem verstärkten Interesse und einer vermehrten Inkorporation von authentischen Instrumenten und musikalischen Formeln, wie u.a. von Jenkins erläutert wird:

“The expeditious growth of Afro-awareness [...] gradually led to the conceptualization of a music specifically calculated as a means of black expression. Blacks started going *back to the roots* in wardrobe, religion, and music. Traditional African instruments and rhythms became more prominent in performances.”⁶⁶

Im Zuge dessen setzen sich auch und gerade im Umfeld des Free Jazz, von vielen Protagonisten als musikalischer Ausdruck von *Black Power* empfunden und allein aufgrund seiner Radikalität eine unmissverständliche politische

⁶⁵ ALTERHAUG 2004: 101, ff.

⁶⁶ JENKINS, Todd S.: Free Jazz and Free Improvisation. An Encyclopedia. Volume I: A–L; Greenwood Press, London 2004 (Introduction, S. xlv)

Äußerung, konkret mit verschiedenen Formen afrikanischer Musik auseinander, unter ihnen auch Randy Weston und Ornette Coleman, die auf der Suche nach ihren Wurzeln den afrikanischen Kontinent bereisen und dabei auch mit ortsansässigen Musikern zusammenarbeiten:

“Musicians like Randy Weston and Ornette Coleman made pilgrimages to the Motherland to seek out their ancestry and the meaning of their lives, sometimes performing with noteworthy groups like Morocco’s Master Musicians of Jajouka and Gnawa.”⁶⁷

Auf die Spitze getrieben wird die Tendenz der offenen Bekennung zur afrikanischen Herkunft in den späten 1960er Jahren von dem, in Chicago ansässigen und bereits an anderer Stelle diskutierten Art Ensemble of Chicago, das die von ihm gewählte und einen ausdrücklichen afrikanischen Nexus beinhaltende Stilbezeichnung Great Black Music – Ancient to the Future als Gesamtkonzept umzusetzen wusste, wie Jenkins anmerkt:

”Along with that cultural flowering came a peaked interest in black heritage, from the plantations back to Africa. The face paint, native costumes, and African instruments of the Art Ensemble of Chicago hint at the importance of roots-awareness during that time.”⁶⁸

Ein zentraler Grund dafür, warum die Herstellung kultureller Bezüge in diesem Zusammenhang gerade im Umfeld des Free Jazz eine sehr starke Rolle spielen sollte und auf eine hohe diesbezügliche Bereitschaft der Musiker traf besteht nach Ansicht von Pressing darin, dass diese ihre Spielweise in den traditionellen Praktiken ethnischer Musikkulturen – vor allem afrikanischer Herkunft – reflektiert sahen. Er betont aber dabei einen ganz entscheidenden Punkt, der zugunsten vorschneller und zumeist oberflächlicher Aussagen über die Rückbeziehbarkeit und historische bzw. kulturelle Verortung der musikalischen Methode der freien Improvisation gerne in den Hintergrund gedrängt wird :

⁶⁷ ebd.

⁶⁸ JENKINS 2004: Introduction, xlvi

“Free playing in jazz is not without historical precedent in music. Although in the mainstream folk or traditional musics of the world, free self-expression reliably gives way to social function, something at least approaching free improvisation can emerge in some situations of religious ecstasy, trance or transcendence of the self, notably in traditional shamanism, and traditions of the Arabic world, India, and many parts of Africa – though such situations often feature fixed music, too.”⁶⁹

Wie Pressing richtig bemerkt, handelt es sich in vielen Fällen, in denen bestimmte klangliche oder organisatorische Parallelen, die sich vor allem in Hinsicht auf den Aspekt der Expressivität und den Grad der Intensität beziehen, mit dem sich die Musiker ihrer Tätigkeit widmen, nur scheinbar um spontane musikalische Äußerungen, die entsprechenden Strukturen und Muster werden von Generation zu Generation überliefert und eine individuelle Interpretation der Tradition wird in der Regel kein Platz eingeräumt. Auch die vielzitierte kollektive Partizipation im Kontext afrikanischer Musik⁷⁰ und Gesellschaft lässt sich angesichts eines streng hierarchisch organisierten Systems von solierenden Meister-Musikern und begleitenden Ensemblemitgliedern nicht mit der symmetrischen Kommunikationssituation im Rahmen der freien Improvisation vergleichen und wie von Jenkins angemerkt wird, bezieht sich der Aspekt der Interaktion grundsätzlich stärker auf Impulse von, im Kontext einer Gesellschaft, die künstlerischen Ausdruck in einen oftmals integrativen, funktionalen Zusammenhang stellt, in die musikalische Darbietung eingebundene Akteuren, die sich anderer Ausdrucksformen bedienen:

“Despite the Africanization of the jazz mindframe and repertoire, much of the 1960s’ musical abstraction seemingly conflicted with traditional African standards of expression. The emphasis on group participation partially reflects a basic principle of African music, the

⁶⁹ PRESSING, Jeff: Free Jazz and the Avantgarde Internet: Melbourne University, Website: www.psych.unimelb.edu.au ,Link: <http://www.psych.unimelb.edu.au/staff/jp/free-jazz.pdf> (S. 4)

⁷⁰ Obwohl das weit gefassten inhaltliche Spektrum dieses Begriffes der komplexen Vielfalt des Kontinents und der Musik niemals gerecht werden kann, lassen sich prinzipiell verbindende Abgrenzungsmerkmale gegenüber der musikalischen Methode der freien Improvisation im Kontext des Free Jazz vereinheitlichen, Zudem treffen auch die aus diesem Umfeld stammenden Musiker keine differenzierten Unterscheidungen, etwa zwischen Nordafrika und Sub-Sahara-Regionen, wie auch aus dem Besuch von Ornette Coleman in Marokko deutlich wird.

derivation of meaning from interaction. But in free jazz, this is often a function of the musicians' responses to each other, while in African cultures it pertains more to rhythmic directions being inspired by dancers."⁷¹

Wie aus dem obigen Zitat bereits hervorgeht, stellt sich musikalischer Ausdruck im afrikanischen Kontext häufig eingebunden in einen größeren, funktionalen Zusammenhang dar, der in vielen Fällen die Partizipation von Tänzern vorsieht bzw. nur den Rahmen für bestimmte gesellschaftliche Rituale darstellt. Eine Auslegung, die den musikalischen Entwicklungsprozess zum Selbstzweck erklärenden Auffassung von freier Improvisation konträr gegenübersteht, wie Jenkins an einem einfachen Beispiel festmacht:

“A Zulu percussion group may conduct an improvisation for twenty minutes or more, with almost imperceptible shifts in texture coming in accordance to the audience's reaction. By its very nature, free jazz is not often danceable, and by that fact alone it is far removed from African concepts of music.”⁷²

Auch ein weiterer Unterscheidungspunkt wird anhand dieser Aussage angesprochen, nämlich der eindeutige Kontrast zwischen den, angesichts einer, im Verlauf eines Musikstücks in der Regel durchgehend aufrecht erhaltenen, dominierenden metrischen Pulsation bzw. eines entsprechenden repetitiven Leitmotives, kaum wahrnehmbaren, diffizilen Variationen einzelner Ensemblemitglieder in der traditionellen afrikanischen Musik und den dynamischen Sprüngen und Schüben des eines sich frei entfaltenden Improvisationsprozesses im Rahmen des Free Jazz. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass Jenkins als größte inhaltliche Annäherung der Musiker aus dem freien Kontext an afrikanische Musiktraditionen das von Ornette Coleman entwickelte System der Harmolodics⁷³ bezeichnet, welches auf einer

⁷¹ JENKINS 2004: Introduction, xlvi

⁷² ebd.

⁷³ Eine fundamentale Erklärung findet sich u.a. in den Liner Notes zu der LP *Dancing in your Head* von 1975: This means the rhythms, harmonics and tempos are all equal in relationship and independent melodies at the same time." In an essay on harmolodics Coleman wrote that he "realized harmolodics can be used in almost any kind of expression. You can think harmolodically,

stark an melodischen Progressionen orientierten Improvisationsweise basiert, durch die das Regelsystem der westlichen Funktionsharmonik beinahe vollkommen ersetzt wird, und das sich in ähnlicher Form auch im afrikanischen Kontext wiederfindet:

“In this regard, perhaps the melodically grounded harmolodics of Ornette Coleman comes closest to reflecting African traditions among free styles. Coleman was pleased to learn during a visit to Africa that native musicians in certain cultures had long been performing in the manner he was pursuing.”⁷⁴

Als ein weiteres Anzeichen der Annäherung an, im afrikanischen Kontext übliche Praktiken bezeichnet er auch die, aus dem Umstand des nachlassenden öffentlichen Interesses an der freien Improvisation hervorgegangene Loft-Szene der späten 1970er Jahre, in der es zu einem intimen Aufeinandertreffen von Publikum und Musikern in deren privaten Räumlichkeiten kommt, das der Kommunikation und Partizipation im Kontext der Darbietungen durchaus förderlich ist:

“That said, the jazz lofts of the 1970s finally brought the performers closer to their audiences, letting them respond more intimately to the crowd’s exhortations. This drawing together brought a corresponding return to this root function of collective performance.”⁷⁵

Wie Jenkins anhand eines Referenz an den Musikologen Chernoff weiter hervorhebt, bezieht sich dieser Gedanke von Musik als soziale Kraft im afrikanischen Kontext aber nicht nur auf formale und organisatorische Aspekte, sondern besitzt auch in Hinsicht auf den Inhalt bedingungslose Gültigkeit. Eine Auffassung, die sich in völligem Widerspruch zu der Praxis freier Improvisation befindet, eine möglichst alle Referenzen an traditionelle und kulturell bestimmte,

you can write fiction and poetry in harmolodic. Harmolodics allows a person to use a multiplicity of elements to express more than one direction. The greatest freedom in harmolodics is human instinct. Ornette Coleman, *Dancing in your Head* (A & M)

⁷⁴ JENKINS 2004: Introduction, xlvi

⁷⁵ ebd.

und damit innerhalb einer Gemeinschaft kollektiv nachvollziehbare, Erkennungsmuster zugunsten einer auf abstrakten und surrealen Elementen basierenden Individualstilistik zu vermeiden, deren vollständige Bedeutung sich letztlich wohl nur dem Erfinder erschließt. Damit entzieht sich die Ästhetik der freien Improvisation ganz bewusst der im Rahmen afrikanischer Musik im Mittelpunkt stehenden Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit, die auf der Eindeutigkeit der Aussagen beruht, wie Chernoff feststellt:

“In African music, expression is subordinated to a respect for formal relationships, and technique is subordinated to communicative clarity. On this consideration stands the integrity of the music as a social force. . . . The greatest improvised verses and the cleverest lyrics mean nothing unless they work with the chorus to build clarity and not confusion.

Wie Jenkins in Bezug auf diese Anmerkung weiter ausführt, steht im Rahmen afrikanischer Musik gerade jene kulturelle Kontextualität ganz zentral im Mittelpunkt, die von der freien Improvisation im Sinne von Bailey und Parker bewusst und gezielt ausgegrenzt und umgangen wird:

“In other words, despite sounding random and improvisatory, African music has to be logically structured in a specific cultural context in order to be understood and appreciated by the audience and performers.”⁷⁶

Unter Berücksichtigung dieser Aspekte werden nahezu unüberwindbare Unterschiede in Bezug auf die jeweilige Haltung und Absichten der Musiker deutlich, die eine Kooperation auf interkultureller Ebene problematisch erscheinen lassen und die von vielen Musikern behauptete Nachvollziehbarkeit der *Black experience* in den musikalischen Manifestationen des Free Jazz in Zweifel zieht, wie folgende Anmerkung von Jenkins belegt:

⁷⁶ zit.nach:JENKINS, Todd S.: Free Jazz and Free Improvisation. An Encyclopedia. Volume I: A–L; Greenwood Press, London 2004 (Introduction, xlvi)

“If this is indeed the case, then the notion construed by some New Thing players that one could gain some understanding of the black experience in America by listening, for example, to a performance by Pharoah Sanders or Joseph Jarman, would be incomprehensible to an African native, especially a seasoned African musician. The mindset of *I don't get it, but I respect it* is noble but fairly inapplicable to the motherland mentality in this light.”⁷⁷

Wobei einer solchen Sichtweise die Perspektive vieler frei improvisierender Musiker gegenüberzustellen wäre, die für ihre Musik sehr wohl die Existenz einer inneren Logik beanspruchen, was auch den Erkenntnissen hinsichtlich der *chaotic dynamics* innerhalb der Musik entspricht, wie sie im vorangegangenen Teil der Arbeit ausgebreitet wurden. Nach Ansicht der Musiker wären freie Improvisatoren gerade aufgrund des egalitär organisierten Beziehungssystems im Kontext der kollektiven Improvisation in der Lage, einen von allen Beteiligten gemeinsam formulierten und getragenen inneren Zusammenhalt zu entwickeln, der sich zumindest für die handelnden Personen als bedeutungsvoll erweist:

“Free musicians, however, counter this by arguing that their music is indeed clear and unconfused from *their* viewpoint, which is the most important. It is closed-minded adherence to European musical standards that prevents listeners from hearing and accepting the logic within free music. Their music does not have *formal relationships* in a Western hierarchical sense. Instead, the performers are equally yoked, each on the same level as a melody player or solo improviser would be in more traditional forms, and therefore better able to create a music with its own internal logic.”⁷⁸

Dem oftmals geäußerten Vorwurf der mangelnden Nachvollziehbarkeit haben die Musiker dabei eine ebenso einfache wie berechtigte Schlussfolgerung entgegensetzen, die von Jenkins folgendermaßen formuliert wird:

“If the listener does not pick up on that logic, then the blame should not be laid at the performers' feet.”⁷⁹

⁷⁷ ebd.

⁷⁸ JENKINS 2004: Introduction, xlvi, ff.

⁷⁹ JENKINS 2004: Introduction, xlvii

4. Fazit

Anhand der zur Diskussion gestellten Punkten lassen sich folgende Schlussfolgerungen ableiten, welche über die spezifischen Bedingungen der Kommunikation im Kontext von interkulturell bestimmten, musikalischen Projekten mit einer, aus dem Jazz heraus entwickelten Haltung zur Improvisation Auskunft geben und in weiterer Folge auch Aufschluss über den potentiellen praktischen Nutzen der zugehörigen Dissertation geben. Wie erläutert, stellt die Herstellung von möglichst machtfreien Kommunikationsbedingungen speziell im interkulturellen Kontext eine unabdingbare Notwendigkeit dar, da aufgrund des Vorhandenseins von unterschiedlichen Bezugssystemen der angestrebte Konsens umso schwieriger zu erzielen ist. Spezifische Codes, als Ergebnis eines gemeinsamen Orientierungsprozesses einer Gemeinschaft, erzeugen eine scheinbare Inkompatibilität mit jeweils anderen, in sich geschlossenen kulturellen Systemen, wobei Kannezky zufolge auch und vor allem die non-verbale Kommunikation davon betroffen ist. Wie Bühler zu bedenken gibt, besteht im Kontext der Kollektiv-Improvisation aufgrund des Toleranzspielraumes der jeweiligen Beiträge, der sich als ganz entscheidend für den improvisatorischen Prozess darstellt, per se das Risiko einer, dem intersubjektiven Verständnis zuwiderlaufenden Dynamik, wie sie auch im Rahmen der interkulturellen Kommunikation eine Gefahr darstellt. Die Gruppenimprovisation macht sich aber gerade jene Unschärfe und die, im Vergleich zum verbalen Diskurs, der letztlich freilich auch nie frei von Interpretationsspielraum sein kann, fehlende Eindeutigkeit der musikalischen Botschaften zu Nutze und nimmt diese als Ausgangspunkt für eine, von gegenseitigem Respekt und Toleranz bestimmten Annäherungsprozess zwischen den einzelnen Teilnehmern. Bulackin spricht in dem Zusammenhang gar von einer universellen human biogrammar – bestimmten kulturellen Universalien entsprechend – die im Gegensatz zur verbalen Ebene eine unmittelbare interkulturelle Verständigung ermöglichen soll, was aber zweifelsohne einer eingehenden Überprüfung bedarf. Diese universal nachvollziehbaren Muster würden demnach dann zur Anwendung kommen,

wenn keine erkennbare, Handlungsleitende Metaethik zur Verfügung steht. Im Sinne eines dynamischen, rückbezüglichen Kommunikationsverlaufs, der im Gegensatz zum intra-individuellen Monolog zu sehen wäre, benötigt die interkulturellen Kommunikation damit eine Bezugnahme auf die getätigten Äußerungen des Gegenübers, die bei mangelnder Kenntnis des entsprechenden Codes im verbalen Kontext zwangsläufig ausbleiben muss, im musikalischen Dialog aber potentiell möglich ist, vor allem angesichts des Aspektes der durch die unmittelbare Beteiligung der einzelnen Teilnehmer am gemeinsamen Prozess generierten Intersubjektivität.

Im Mittelpunkt steht dabei die Überlegung einer Kommunikationssituation unter Verwendung von jeweils persönlich entwickelten, musikalischen Individualsprachen und Ausdrucksmitteln der beteiligten Akteure, welche potentiell bestehende kulturelle Barrieren aufgrund unterschiedlicher Bezugssysteme weitgehend belanglos und zu einem geeigneten Rahmenmodell für den Prozess interkultureller Kommunikation machen würde. Daraus könnte nach Auffassung von Bailey und Globokar eine größtmögliche, demokratischen Kriterien entsprechende Beziehungsstruktur erzielt werden, die ein Höchstmaß an Flexibilität und persönlichem Entfaltungsspielraum erlaubt. Dieser Annahme einer Idealsituation, welche u.a durch eine entsprechende Manipulation bzw. Präparation oder Re-Kontextualisierung der zur Verfügung stehenden Instrumente entspringt, lassen sich die in der Praxis zur Anwendung kommenden, zumindest subtil wahrgenommenen und reflektierten Gesetzmäßigkeiten dieser konkreten musikalischen Methode entgegenhalten. Auch aufgrund des Aspektes des Einflusses von autobiographischen Erfahrungen auf das individuell erarbeitete Spiel der Musiker können Rückbezüge auf eine bestimmte kulturelle Verortung – so das Individuum als unweigerlich mit dem sozialen Kontext verbunden angesehen wird – nicht von der Hand gewiesen werden.

So lässt sich für die musikalische Praxis der kollektiven Improvisation sehr wohl eine bestimmte, wenn auch gerade aus dem Verzicht auf gängige, tradierte und zu kontextualisierende musikalische Versatzstücke hervorgehende, spezifische Formensprache attestieren, die paradoxer Weise auch dem scheinbar non-idiomatischen Genre der freien Improvisation eine mehr oder weniger konkrete, klangliche Ästhetik beschert, welche sich nicht zuletzt aus einer damit verbundenen Erwartungshaltung ergibt.

Es muss festgehalten werden, dass die Antizipation von afrikanischen Elementen im Zuge des politisch bewussten Free Jazz der 1960er Jahre vielfach auf recht oberflächliche Bereiche beschränkt blieb, wie übrigens auch in Bezug auf die, ein Jahrzehnt vorher einsetzende Welle an Konvertierungen zum Islam, die sich größtenteils lediglich in einer Namensänderung der betreffenden Musiker niederschlug.

Klar geworden ist außerdem, dass die vielfach geäußerte Nähe des Jazz im Allgemeinen und der daraus abgeleiteten, musikalischen Methode der Kollektiv-Improvisation zu traditionellen, in ihrer Gestalt mitunter katharsisch anmutenden musikalischen Praktiken aus dem west- und zentralafrikanischen Bereich einer genaueren Überprüfung nicht standhalten kann. Während im Rahmen der freien Improvisation, wie ausführlich erläutert, ein möglichst ohne Bezugspunkte zu bestehenden Idiomen und Charakteristika auskommender, individueller Ausdruck angestrebt wird, der seine Intersubjektivität aus der Teilhabe der beteiligten Akteure bezieht, sind die im afrikanischen Kontext anzutreffenden Praktiken geradezu darauf ausgerichtet, klar und deutlich als Referenz an einen bestimmte Bezugsrahmen wahrgenommen zu werden, erfüllen sie doch primär spezifische Funktionen in einem komplexeren, sozialen bzw. kulturellen, Gemeinschaft konstituierenden Ganzen. Insofern kann eine klare Differenz bei der Intention dieser unterschiedlichen Ansatzweisen festgestellt werden, welche mit der Methode der kollektiven Improvisation eine scheinbar günstige, gemeinsame Basis vorfinden. Als größtmöglicher gemeinsamer Nenner wurde mit Ornette

Colemans harmolodischen System eine konkrete, auf bestimmten Grundregeln aufbauende Herangehensweise identifiziert, die tatsächliche Ähnlichkeiten zur musikalischen Praxis im afrikanischen Kontext aufweist. Auch dem Aspekt der Spontaneität kommt im afrikanischen Kontext wohl nicht jene Bedeutung zu, von der in der Regel gerne ausgegangen wird und beschränkt sich vor allem auf kaum wahrnehmbare, subtile Variationen einer bestimmten Struktur oder Phrase, die üblicherweise oral weitergegeben und bis zur Perfektion memoriert, internalisiert und wiedergegeben wird.

Aus praktischer Sicht ergibt sich daraus die Erkenntnis, dass sich das kreative Verständnis von kollektiv improvisierenden Musikern und jenem von – dieser Praxis scheinbar nahe stehenden – Vertretern afrikanisch geprägter Musikalität nicht zwangsläufig in einem Konsens äußern muss, ja, im Gegenteil, zu einer äußerst missverständlichen Situation führen und damit weit am beabsichtigten Ziel der Verständigung vorbei führen kann. Indem die spezifischen Bedingungen des vielfach mystifizierten und unreflektiert wahrgenommenen Prozesses der Improvisation im Kontext der kollektiven Improvisation einer genaueren Untersuchung unterzogen werden, ergibt sich eine klarere Sichtweise auf die spezifischen Abläufe, Beziehungsstrukturen und Mechanismen, welche in weiterer Folge Auskunft über eine mögliche Kompatibilität mit anderen, beispielsweise afrikanisch geprägten, musikalischen Systemen Auskunft geben. Gerade aufgrund der Tatsache, dass sich Zusammenführungen dieser Art in der Praxis nicht selten als unausgewogen darstellen, indem eine der beteiligten Identitäten die andere dominiert, oder aber in einem ohne jede Aussage bleibenden, Monologmäßigen Nebeneinander ohne Bezugnahme auf die Äußerungen des jeweils Anderen bleiben, kann eine derart gestaltete Analyse wichtige Erkenntnisse für eine ausgewogene, funktionierende und im gleichberechtigten Rahmen stattfindenden Kommunikationsablauf liefern.

