

Maria Brigitte Gstättner-Heckel

Fagott Performance

—

**Improvisation
Intuition
Transformation**

Dissertation zur Erlangung des Grades
Doktor der Künste – Dr. artium
aus der Studienrichtung Künstlerisches Doktoratsstudium
an der Kunstuniversität Graz

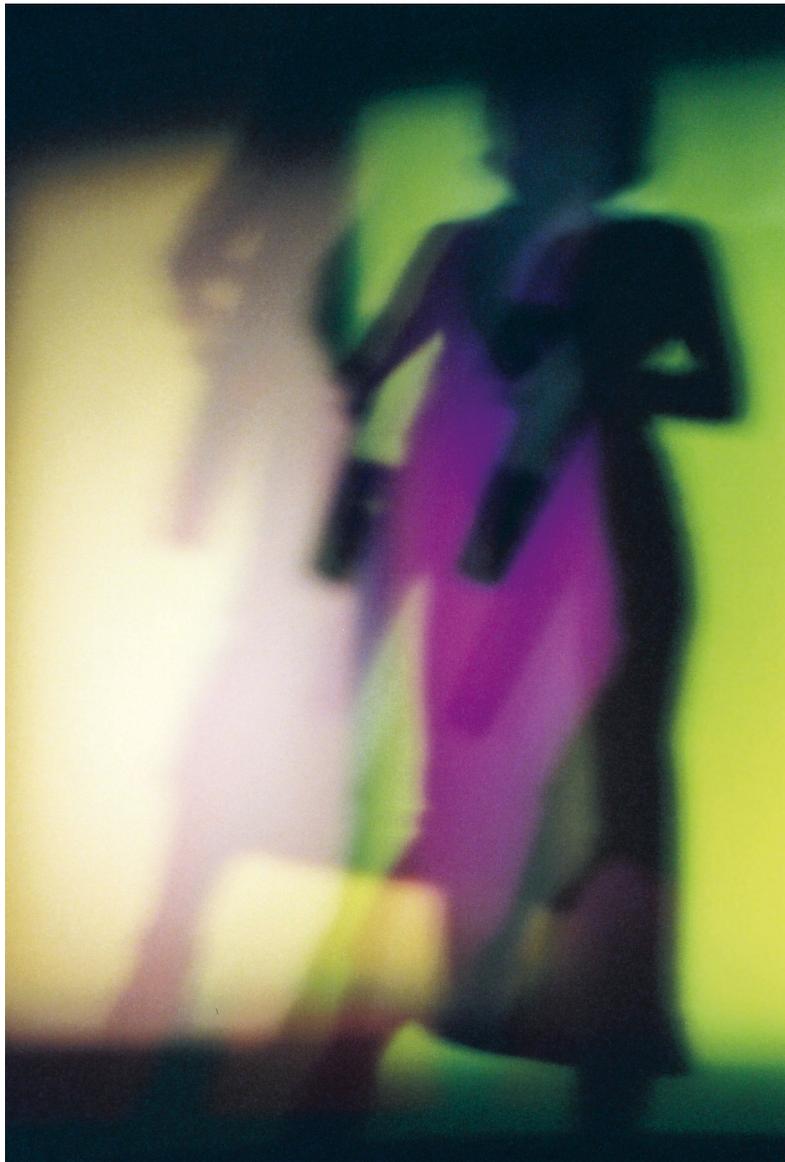
V 795 640

(Dr.-Studium der Künste, Instrumentalstudium)

Matrikelnummer: 9671036

Betreuerinnen und Betreuer:
Univ. Prof. Dr. Christa Brüstle
Univ. Prof. Gerald Preinfalk
Univ. Prof. Dr. Doris Ingrisch
Univ. Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger

Wien, am 31. Juli 2016



Abstract Deutsch

In der vorliegenden Arbeit *Fagott Performance – Improvisation, Intuition, Transformation* wird einerseits die Performance des Fagotts – to perform, engl.: auftreten, aufführen, vorführen, vollziehen – untersucht. Dabei geht es einerseits um die Verwendung des Instruments, das heißt wie wird es eingesetzt, welche Spieltechniken sind möglich. Andererseits werden in der Arbeit vier Performances (Werke, in welchen sich Bewegung, Musik, Text, Malerei, sogenannte interdisziplinäre Settings, zu szenischen Assoziationen verbinden) dargestellt, in denen das Fagott als Instrument fungiert. Bei der Konzipierung und Durchführung der dargestellten Performances steht musikalische Improvisation im Zentrum, die in dieser Arbeit als Schwerpunkt behandelt worden ist. Die Themenfelder Improvisation, Interpretation, Transformation, Intuition werden wissenschaftlich reflektiert. Zur sinnlichen Darstellung und als ein Ergebnis von „*Kunst als epistemische Praxis*“ (Dieter Mersch) wurde für die Arbeit eine Komposition (*windmills*) verfasst, die im letzten Teil der künstlerischen Dissertation kommentiert und abgedruckt ist. Die vier in der Arbeit besprochenen Performances sowie die Komposition *windmills* werden im Anhang als Videomittschnitte auf einem USB-Stick beigegeben. Die vorliegende Arbeit ist als ein künstlerisches Doktorat in der Sparte Musik angesiedelt und entstand aus dem Instrumentalfach Fagott.

Abstract English

The roots of the word ‚performance‘ combine the idea of ‚form‘ with an Old French word meaning ‚to provide completely‘. The proposed dissertation, *Bassoon Performance: Improvisation, Intuition, Transformation*, will offer a description of the playing techniques of which the bassoon is capable – that which the instrument can provide – together with examples of the forms that can be created using these techniques: four interdisciplinary, dramatic performances, combining the bassoon with movement, music, text, and painting. The performances, in concept and execution, have musical improvisation as a major focus, as does the project as a whole. Improvisation, as well as the further themes of interpretation, transformation, and intuition, will also be examined from a theoretical standpoint. A further element of the dissertation, the composition *windmills* (inspired by Dieter Mersch’s *Kunst als epistemische Praxis*) offers a concrete treatment of these themes; the written score, with commentary, will be included at the end of the dissertation. This composition and the four above-mentioned performances will also be included on a USB-stick. The dissertation has its origin in the Bassoon Performance course of studies and constitutes an artistic doctorate in the area of music.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--------------------------|------|
| Inhaltsverzeichnis | S. 6 |
| Danksagung | S. 8 |
| Einleitung | S. 9 |

Kapitel I: Basis – Werkzeug, Methoden und Reflexion S. 29

| | |
|--|-------|
| I.1.) Instrument als Werkzeug – das Fagott | |
| I.1.1. Bezeichnung des Instruments | S. 30 |
| I.1.2. Meilensteine der Instrumentenentwicklung | S. 32 |
| I.1.3. Verwendung: das Fagott als interpretatorisches Instrument | S. 35 |
| I.1.4. Instrumententeile und Spieltechniken | S. 41 |
| I.2.) Arbeitsweisen | |
| I.2.1. Improvisation – Geschichte und Bestimmungsformen | S. 46 |
| I.2.2. Intuition | S. 54 |
| I.2.3. Transformation | S. 64 |

Kapitel II: Tun – künstlerische Arbeit, interdisziplinäre Performances

| | |
|---|-------|
| II.1.) Nichts: Performance für Fagott und Tänzerin | S. 69 |
| II.1.1. Teile / Beschreibung | S. 69 |
| II.1.2. Memos und Merkwürdigkeiten | S. 70 |
| II.1.3. Improvisatorische Aspekte der Performance | S. 74 |
| II.1.4. Intuition in der Performance | S. 75 |
| II.1.5. Transformative Aspekte der Performance | S. 76 |
| II.2.) Caravan – Karawane der Sinne: Musik und Malerei in Echtzeit | S. 77 |
| II.2.1. Teile / Beschreibung | S. 77 |
| II.2.2. Memos und Merkwürdigkeiten | S. 79 |
| II.2.3. Improvisatorische Aspekte der Performance | S. 86 |
| II.2.4. Intuition in der Performance | S. 86 |
| II.2.5. Transformative Aspekte der Performance | S. 87 |

| | |
|---|--------|
| II.3.) Sum-up-Performance: | |
| performative Zusammenfassung einer wissenschaftlichen Tagung | S. 88 |
| II.3.1. Teile / Beschreibung / Improvisationsspiel: | |
| <i>Wünschen I für zwei Personen</i> | S. 88 |
| II.3.2. Memos und Merkwürdigkeiten | S. 92 |
| II.3.3. Improvisatorische Aspekte der Performance | S. 95 |
| II.3.4. Intuition in der Performance | S. 95 |
| II.3.5. Transformative Aspekte der Performance | S. 96 |
| II.4.) Quanten – Kammer für Musik: Improvisation im Kollektiv | S. 97 |
| II.4.1. Beschreibung und Phasen | S. 97 |
| II.4.2. Memos und Merkwürdigkeiten | S. 99 |
| II.4.3 Improvisatorische Aspekte der Performance | S. 101 |
| II.4.4. Intuition in der Performance | S.101 |
| II.4.5. Transformative Aspekte der Performance | S. 101 |
| Zusammenfassung I: Vom Zulassen, Einlassen und Durchlassen | S. 102 |
| Zusammenfassung II: <i>windmills</i> – Wissensvermittlung im Medium Komposition | S. 103 |
| Künstlerische Präsentationen | S. 141 |
| Literaturverzeichnis | S. 145 |
| Weblinks | S. 158 |
| Abbildungsverzeichnis | S. 159 |
| Erklärung | S. 161 |

Danksagung

Ich bedanke mich herzlich für die intensive Zusammenarbeit mit meinen Betreuerinnen und Betreuern Christa Brüstle, Doris Ingrisch, Wolfgang Rüdiger und Gerald Preinfalk.

Weiters sei folgenden Person gedankt, die mich in den letzten Jahren im Prozess meiner Dissertation unterstützt, begleitet, mit mir diskutiert, gearbeitet, geforscht, gedacht, musiziert, gestritten, diskutiert ... und mich motiviert haben:

Juliane Gstättner, Li Gerhalter, Magdalena Bork, Reinhard Gagel, Peter Röbbke, Peter Adacker, Daniela Seiler, Markus Hruska, Andrea Ellmeier, Roland Renner, Peter Herbert, Thomas Stempkowski, Susanna Gartmayer, Katharina Weinhuber, Giulio Camagni, Dieter Preisl, Melissa Coleman, Peter Herbert, Matthias Loibner, Bertl Mütter, Andreas Dorschel, Elena Ostleitner, Jens Badura, Simone Kainz, Kathrin Hirzberger, Karin Holzschuster, Elisabeth Jöbstl, Susanne Ensthaler, Inge Pekerek, Eva Puchner, Burkhard Stangl, Johann Bucher, Clemens Salesny, Harald Huber, Barbara Gisler, Fritz Pfannhauser, Robert Gillinger, Richard Galler, Stepan Turnovsky, Dietmar Zeman, Milan Turkovits, David Seidel, Gottfried Pokorny, Angelika Riedl, Borijana Bukareva, Benedikt Dinkhauser, Christof Dienz, Lorelei Dowling, Adelheid Pillmann.

Meinen Eltern Brigitte und Rudolf Gstättner möchte ich für ihre unermüdliche Unterstützung und Liebe von ganzen Herzen danken.

In unendlicher Dankbarkeit und Liebe widme ich diese Arbeit meiner Familie: Laura, Gabriel, Stefan und Flora. Ihr seid meine ° Herzmusik ° Kopfmusik ° Bauchmusik °

Einleitung

„ ... *she believed in the transcendental power of pure sound.*“

(Sally Potter über die englische Fagottistin, Saxophonistin und Komponistin Lindsay Cooper)¹.

In der vorliegenden Arbeit *Fagott Performance – Improvisation, Intuition, Transformation* wird einerseits die Performance des Fagotts – to perform, engl.: auftreten, aufführen, vorführen, vollziehen – untersucht. Dabei geht es zunächst um die Verwendung des Instruments, wie es eingesetzt wird und welche Spieltechniken damit möglich sind. Andererseits werden in der Arbeit vier Performances (Werke, in welchen sich Bewegung, Musik, Text, Malerei, sogenannte interdisziplinäre Settings, zu szenischen Assoziationen verbinden) dargestellt, in denen das Fagott als Instrument fungiert. Bei der Konzipierung und Durchführung der dargestellten Performances steht musikalische Improvisation im Zentrum, die in dieser Arbeit als Schwerpunkt behandelt wird. Die Themenfelder Improvisation, Interpretation, Transformation, Intuition werden wissenschaftlich reflektiert. Zur sinnlichen Darstellung und als ein Ergebnis von „*Kunst als epistemische Praxis*“² wurde für die Arbeit eine Komposition (*windmills*) verfasst, die im letzten Teil der künstlerischen Dissertation abgedruckt und auf dem beigelegten USB-Stick als Video dokumentiert ist. Auf dem USB-Stick sind auch die vier Performances als Videos aufgezeichnet.

Täglich beschäftigen sich tausende Menschen mit dem Instrument Fagott als Kernprodukt³: Personen, die damit ihren Lebensunterhalt bestreiten. Zum Beispiel in professionellen Orchestern, als Kammermusikerinnen und Kammermusiker, als Solistinnen und Solisten, als Studentinnen und Studenten, als Instrumentallehrerinnen und Instrumentallehrer in Musikschulen oder ähnlichen Institutionen, als Instrumentenbauerinnen und Instrumentenbauer, Komponistinnen, Komponisten, Verlegerinnen und Verleger. Dann gibt es Laienspielerinnen und Laienspieler in Laienorchestern, Kammermusikensembles diverser Genres sowie Instrumentalschülerinnen und Instrumentalschüler. Das *Forschen aller*⁴ im Medium Fagott wird mit Namen wie zum Beispiel Kim Walker, Milan Turkovic,

1 www.theguardian.com/music/2013/sep/24/lindsay-cooper (Stand: 26.07.2016).

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

3 Kotler, P., Armstrong, G., Wong, V., & Saunders, J.: *Grundlagen des Marketing* (5, aktual. Auflage ed.). Verlag Pearson, München, 2011, S. 588. Die drei Produktdimensionen: Kernprodukt, reales Produkt und erweitertes Produkt.

4 Peters, Sibylle (Hg.): *Das Forschen aller – Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, transcript Verlag, Bielefeld, 2013.

Rachel Gough, Klaus Thunemann, Judy Farmer, Lorelei Dowling in ihren Tätigkeiten als Orchester-Ensemblespielerinnen- und Spieler oder Solistinnen und Solisten in der Öffentlichkeit wahrgenommen. „*Wir sitzen alle im gleichen Boot*“ schreiben Gerald Hüther und Christa Spannbauer in ihrem *Plädoyer der Verbundenheit*⁵. Ob nun höchst professionell, nach jahrelangem Studium oder in der ersten Fagottstunde: es braucht ein gut funktionierendes (meist selbst händisch hergestelltes) Doppelrohrblatt (umgangssprachlich nur als „Rohr“ bezeichnet), ansonsten ist jede Perfektion und der besonders klangfarbenaue und charakteristische Sound unerreichbar.

Seit über 500 Jahren beschäftigen sich Menschen mit dem Instrument das aus Bergahorn hergestellt wird: die Instrumentenbauer haben sich zum Beispiel mit Schwierigkeiten wie der extrem langen Luftsäule auseinander zu setzen:

„Bedenkt man die im Verhältnis zum Tonumfang geringe Anzahl der Löcher eines Fagottes, von denen jedes als das Ende einer für sich abgeschlossenen Röhre zu betrachten ist, so ergibt sich die enorme Schwierigkeit für den Konstrukteur, dass auf dem Instrument sämtliche Töne und Triller rein hervorgebracht werden sollen“

schreibt Wilhelm Heckel 1899⁶. Der Komponist Elliott Carter erkannte:

„Für einen Komponisten ist es schwierig, das Fagott zu verwenden, selbst im Orchester, denn man weiß nie genau, wie es andernorts klingen wird. Es gibt Fagottisten, deren Ton sehr weit und rund ist, und andere, die wiederum einen viel feineren und timbrierten Klang bevorzugen, und das manchmal innerhalb derselben Stadt.“⁷ Das kommt daher, dass „wie auch für die Stimmbänder des Sängers, Mund und Kopf des Spielenden als Resonanzraum dienen. Und wie bei einem Sänger kann die Position von Kehlkopf und Zunge deutlich verändert werden.“⁸

Jeder Mensch ist anatomisch anders gebaut, und so klingt auch das Fagott bei jedem Spielenden anders. Weiters trägt das Doppelrohrblatt maßgeblich zum Klang, zur Intonation, Spielfähigkeit- und Flexibilität (zum Beispiel Stakkato-, Legato-, Piano-, Fortespielmöglichkeit) des Fagottes bei. Es besteht aus Schilfrohr – *Arundo Donax* – und ist zusätzlich

5 Hüther, Gerald, Spannbauer, Christa (Hg.): *Connectedness – Warum wir ein neues Weltbild brauchen*, Verlag Hans Huber, Hogrefe AG, Bern, 2012, S. 125.

6 Heckel, Wilhelm: *Der Fagott – kurzgefasste Abhandlung über seine historische Entwicklung, seinen Bau und seine Spielweise*, Verlag Carl Mersener, Leipzig, 1899, 2. Auflage von Wilhelm Hermann Heckel, 1931, S. 7.

7 Carter Elliott, in: Gallois, Pascal: *Die Spieltechnik des Fagotts*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH&Co. KG, Kassel, 2009, S. 8.

8 Gallois, Pascal: *Die Spieltechnik des Fagotts*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH&Co. KG, Kassel, 2009, S. 9.

extrem wetter- und luftdruckabhängig.

Mit Musikerinnen und Musikern und Komponistinnen und Komponisten wie Lindsay Cooper, Ray Pizzi, Janet Grice, Christof Dienz, Bill Douglas, Alaeddin Adlerner und Paul Hanson fand und findet das Fagott Verwendung in musikalischen Genres wie Popmusik, Jazz, improvisierte Musik und Volksmusik.

Singer-Songwriter wie Donovan (Phillips Leitch) und Ludwig Hirsch setzten das Fagott für Studioaufnahmen ihrer Songs (zum Beispiel „Jennifer Juniper“, „Spuck den Schnuller aus“) ein. Die HipHop Band Schönheitsfehler fand für ihren Song „Kopf hoch“ ebenfalls Verwendung für das Fagott. Auch der Querdenker Frank Zappa war ein Fan des Fagottklanges und verwendete es in vielen seiner Kompositionen. Er bemerkt in seiner Autobiographie:

“The bassoon is one of my favorite instruments. It has a medieval aroma, like the days when everything used to sound like that. Some people crave baseball...I find this unfathomable, but I can easily understand why a person could get excited about playing the bassoon.”⁹

Nach dem Instrumentalstudium Fagott an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, in dem Interpretation von klassischen Werken und Probespielstellen als zentrale Expertise vermittelt wird, begann ich mich für Bereiche der selbstbestimmten Musikgenerierung zu interessieren: ich begann zu improvisieren und zu komponieren.

Die Bezeichnung für Musikerinnen und Musiker, die in der Vokal- oder Instrumental-performance ihre Stücke gleichzeitig komponieren und aufführen, lautet seit den 1970er Jahren – mit der Entwicklung der Performancekunst – *Composer-Performer*¹⁰.

In diesem Sinne werden in der vorliegenden Arbeit *Fagott Performance* Möglichkeiten dargestellt, die den Verwendungsradius des Fagotts in interdisziplinäre Bereiche ausweiten.

Die klassische Instrumentalausbildung an vielen europäischen Musikuniversitäten ist momentan in einer großen Umbruchsphase. Durch Veränderungen des Musikerinnen- und Musikermarkts bedarf es einer unbedingten Flexibilisierung der Studierenden hin zu einem vielfältigen Portfolio – nur noch das Ziel einer fixen Orchesterstelle zu verfolgen ist nicht immer zielführend. Das neue prägende Berufsbild der *Patchwork-Karriere*¹¹ ist die Zukunft für Instrumentalistinnen und Instrumentalisten.

9 Zappa, Frank, in: Zappa, Frank, Occiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*, Poseidon Press, New York, 1989, S. 144.

10 Brüstle, Christa: *Interpretinnen in der zeitgenössischen Musik – Körper, Stimmen, Medien*, in: *Körper / Denken. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*, hg. von Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschl (= *mdw Gender Wissen*, Band 6), Wien 2016, 107-126.

11 Bork, Magdalena: *Getragen vom Übertragen*, in: Hasitschka, Werner (Hg.): *Performing Translation – Schnittstellen zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft*, Erhard Löcker GesmbH, Wien, 2014, S. 51ff.

“The music profession is undergoing rapid developments due to changes in the role of music in society at large. Examples of these developments are an increased interest in diverse musical styles by music listeners and a decrease of state support to the arts in general. As a consequence, where music training mainly prepared for a rather structured employment market with orchestras and music schools in the past, the future music profession will be needing musicians that are highly versatile in terms of musical styles, working methods and professional contexts”¹².

Die vorliegende Arbeit entstand als Fortführung und Vertiefung meiner künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeit bei dem Forschungsprojekt „Quo Vadis, Teufelsgeiger?“¹³, bei dem ich von 2010 bis 2012 künstlerisch-wissenschaftlich mitgearbeitet habe. Dieses Projekt war eines der ersten fünf Artistic-Research-Projekte des FWF aus dem neuen Programm *PEEK – Programm zu Entwicklung und Erschließung der Künste*¹⁴. Es war an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien angesiedelt.

In diesem Artistic-Research-Projekt fragten wir unter anderem danach, was sich die Instrumental-Studierenden der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien vom Studium wünschten. Die Fragestellung zu diesem Thema entstand aus der Arbeit von Magdalena Bork „*Traumberuf Musiker? – Herausforderungen an ein Leben für die Kunst*“¹⁵, in dem sie Absolventinnen und Absolventen von Instrumentalstudien an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien über ihr absolviertes Studium und die Kompetenzen, die sie für ihren Beruf als Musikerinnen und Musiker dafür mitbekamen, befragte.

Folgende Grundmotive und wiederkehrende Bedürfnisse kristallisierten sich aus der Arbeit mit den Teilnehmenden heraus¹⁶: *Schöpferische Kraft / Kreativität* – Ermutigung durch die Lehrenden zur selbstständigen Interpretation – Bewusstsein und Eigenverantwortung für die heute zunehmend hybride Aufführungspraxis. *Singularität / Individualität* – Im traditionellen Klassik-Instrumentalstudium liegt der Schwerpunkt auf der optimalen Vorbereitung für Orchester- und Ensemblespiel: die Erweiterung des Ausbildungsangebots im Sinne der Diversität auf die Förderung sich weiterentwickelnder Künstlerinnen-

12 Prechal, Martin, Reinink, Adriaan: *Improvisation? Just do it!* Publication of the Royal Conservatoire, The Hague, 2012, S. 37.

13 www.quovadisteufelsgeiger.at, Einen Überblick über das Forschungsprojekt gibt es weiters unter: www.researchcatalogue.net/view/155614/228747 (Stand: 03.01.2015) zu sehen.

14 siehe: www.fwf.ac.at/de/forschungsfoerderung/fwf-programme/peek/ (Stand: 11.01.2016).

15 Bork, Magdalena: *Traumberuf Musiker? – Herausforderungen für ein Leben für die Kunst*, Schott Music, Mainz, 2010.

16 Gstättnner, Maria: *Ich habe geträumt ... Was wünschen sich die Studierenden des Quo Vadis, Teufelsgeiger? – Projekts*, in: *Kunsträume der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, Jänner 2012, S. 6ff.

und Künstlerpersönlichkeit wird dringend gefordert. *Ebenbürtigkeit / Wertschätzung* – Begegnung zwischen den Studierenden und ihren Lehrpersonen in ebenbürtiger, wertschätzender Haltung. *Bewertungsfreiheit / Präsenzerfahrung* – Würdigen der Lust am Erforschen verschiedener Möglichkeiten ohne die übliche „richtig / falsch“-Bewertungsbrille. Das Richten des Fokus im Unterricht auf das „hier und jetzt“ und die Inspiration aus dem gegenwärtigen Moment.

Die genannten Merkmale sind immanente Bestandteile des musikalischen Improvisierens: Es fordert die Kreativität und fördert Individualität. Im gemeinsamen Spiel verlangt Improvisieren nach Ebenbürtigkeit, Wertschätzung und Bewertungsfreiheit. Improvisieren ist ein hervorragendes Mittel zur Übung von Präsenz.

Die Methoden des Forschungsprojekts *Quo Vadis, Teufelsgeiger?* waren musikalisches Improvisieren und die Fragetechnik der idiolektischen Gesprächsführung. In verschiedenen Settings (Einzel- und Gruppensetting, öffentlich, privat), verschiedenen Räumen (Klassenzimmer, klassische Bühnensituationen bis hin zu Performances in öffentlichen Räumen – zum Beispiel im Museumsquartier Wien), rein musikalisch bis hin zu interdisziplinären Ausdrucksmöglichkeiten – mit Malerei, Tanz und Schauspiel, wurde mit ca. 250 Teilnehmenden eine Fokussierung in ephemere Musikgenerierung gesetzt und evaluiert.

In der vorliegenden Arbeit findet als Weiterentwicklung des Forschungsprojekts *Quo Vadis, Teufelsgeiger?* eine Vertiefung und künstlerische Aktivität in *musikalische Improvisation* statt.

Wie Darla Crispin beschreibt, ist eine der Hauptproblematiken im Feld künstlerischer Forschung – in der Sparte Musik, *die Zeitlichkeit*¹⁷: improvisierte Musik ist ephemere und findet in dem Augenblick statt, in dem sie erklingt, und ist schon wenige Sekunden später Vergangenheit. Ich kann die Musik aufnehmen und nachhören oder -sehen, jedoch ist der eigentliche Moment, in dem die Musik passierte, schon vorbei.

In diesem Wissen habe ich mich als Vorarbeit zu den später erläuterten Performances aufgemacht, kurze intuitiv inspirierte Improvisationen zu spielen – nur so lange, wie meine Aufmerksamkeitsspanne war, um den Beginn und das laufende Spiel noch mit all meinen Sinnen zu erfassen – um direkt danach aufzuschreiben, was ich erlebte, was mir aufgefallen ist, welche *Merkwürdigkeiten* es gab:

17 Crispin, Darla: *Musik*, in: Badura, Jens, Dubach, Selma, Haarmann, Anke, Mersch, Dieter, Rey, Anton, Schenker, Christoph, Toro Pérez, Germán: *Künstlerische Forschung / ein Handbuch*, Diaphanes, Zürich-Berlin, 2015, S. 31 ff.

Hörbeispiele (diese gibt es am USB-Stick zum Mit- und Nachhören):

171012

Das Bedürfnis As zu greifen. Nachhören, den Luftstrom spüren, das Fagott in meinen Händen wahrnehmen. Die Augen sind geschlossen. Ich schlüpfe in den Klang. Spüre Raum um meinen Körper – meinen Raum um meinen Energiekörper.

Es klingt nach Spinat für mich – grün – oliv.

Nach dem Tiefen ist es gut für mich hoch zu werden. Und Luftgeräusche sind heute gut. Es ist angenehm den Wasserbläschen im S-Bogen nachzuhören.

Es braucht Bewegung.

Wenn meine Gedanken abschweifen wird es langweilig. Ich muss mich total konzentrieren um im Jetzt bei meiner Improvisation zu bleiben. Aber dann ist es gut.

Meine Hände suchen sich nach unten – es ist erstaunlich welche Klänge kommen – noch mal bitte.

Die Gedanken sind wieder kurz weg.

Die Augen gehen auf. Ich trete in einen neuen Raum, Mein Blick fällt nach vorne, ist aber immer noch sehr nach innen gerichtet. Meine Ohren sind wichtiger.

Jetzt ist es bald vorbei. Der Improvisationsraum ist bald wieder geschlossen.

Und: AUS

181012

Ich weiß ich habe nur sehr kurz Zeit. Brauche einen Moment um mich auf das Fagott einzustellen. Schließe die Augen und höre das Motiv H-C-H. Weiß im Moment nicht woher – irgendwo aus der Fagottliteratur mit Klavierbegleitung. Es ist angenehm in meinem Improvisationsraum zu sein – es ist ein geschützter Raum in dem etwas möglich ist. Es hat mit Klang und Stille und anderen Dimensionen zu tun. Ich male in diesem Raum mit meinen Tönen Struktur. So wie Tänzer und Tänzerinnen mit ihren Körpern ins Energiefeld malen. Es fühlt sich an wie wenn ich in eine weiche Decke gewickelt wäre und ich male die Struktur auf dem Stoff nach. Meinen physischen Körper kann ich gut wahr nehmen. Und es kommen wieder Klänge – ich höre Klänge in meinem Kopf – die übersetze ich mit dem Fagott. Zuerst der Klang im Kopf, dann aus dem Fagott. Da höre ich im Außen eine Hupe, sie ist einen halben Ton tiefer als mein H. Daraufsteige ich ein und schließe damit meine Improvisation.

191012

Neues Instrument. Klavier. Weil ich gerade Lust dazu habe. Hinsetzen. Die Tasten sehen. Die Augen offen haben und die Tasten sehen. Ich habe Erfahrung was kommt wenn ich die

Tasten spiele. Ich nehme eine Fingerstellung die angenehm ist und lege sie auf die Tasten. Nein, zuvor lege ich mein rechtes Bein auf das rechte Pedal; ich weiß was dann geschieht. Und: los ... es klingt, ich spüre die Tasten unter meinen Fingern, sehe auch zu was ich tue und höre dem Klang nach. Er macht diesen Raum auf. Diesen wunderbaren Klangraum. Ich beginne meine Augen zu schließen. Es ist angenehm. Ich. Mit den Klängen in diesem Raum. Meine Hände suchen sich weiter. Lustig ist der Rhythmus. Kurz schweifen meine Gedanken ab – aber die Lust ist groß wieder nur zu hören und zu wissen, dass ich machen kann was ich jetzt will; nichts sonst. Ich habe mir Zeit gegeben JETZT zu spielen. Ich werde spüren wenn es aus ist, wann die Welle vorbei ist. Noch die Floskel zum Schluss. Ich spüre nach, ob es noch etwas braucht. Ja, es wird einen nächsten Satz geben. Der muss höher beginnen. Aber vorerst schließe ich diesen Raum und meine Augen öffnen sich wieder.

191012-2

Und da kommt sie gleich nach, die hohe Impro. Nach Stimme ist mir jetzt. Es ist brüchig zu Beginn. Meine Augen sind von Anfang an geschlossen. Es tut gut die Töne im Mund zu spüren. Kurz nach dem Beginn kann ich den Klangraum wahr nehmen. Und da kommt auch schon der Impuls, dass ich in die Tiefe soll und dort ein rhythmisches Motiv singen soll. Ich nehme meinen Körper gut wahr. Es klingt aus mir, ich mache was kommt und höre mir zu dabei. Ich hatte eine Blase mit meinem Speichel, als ich den Mund aufmachte – während des Singens platzte sie und das machte einen herrlichen Blopp. Dann war es schon gleich aus. Augen auf – raus aus meinem heiligen Klangraum.

201012

Es wurt. Vibriert. Ich muss schnell losspielen. Die Augen gehen automatisch zu wenn ich beginne zu spielen. Mein Raum ist klein, eng. Es gibt dort viel Arbeit. Meine Finger finden ihren Weg hinunter. Es ist interessant zu hören, wie gut mit der cis- und es- Klappe ein Glissando gemacht werden kann. Super Effekt. Es muss alles schnell gehen heute. Warum eigentlich? Meine Gedanken sind in der Analyse. Aha, was mache ich da gerade? Ist klar – diese Impro muss sich ja abheben von den vorherigen. Wenn der Ton nicht gleich anspricht – das macht nichts, da mache ich gleich etwas daraus. Das liegt mir ja frei, aus dem Fehler quasi einen Effekt zu gestalten. Was ist das – Fehler? Ich kann aus Fehlern Musik machen. Jetzt wollte ich ein tiefes H spielen, ist nicht angesprochen – na dann: mache ich was daraus. Und fertig!

211012

Während ich das Fagott zusammenpacke denke ich daran mit Klappengeräuschen zu beginnen. In der Wohnung über mir spielt jemand sehr laut Techno-Musik und die Waschmaschine im Nebenraum säuselt vor sich hin.

Ich halte das Fagott in Händen und die Augen schließen sich. Als ob sie schon wüssten was mit ihnen geschieht. So finden meine Hände die Klappen hinunter. Es macht Spaß das Metall zu spüren und jeden Moment werde ich weicher vom Gefühl her und meine Hände werden geschmeidiger. Ich habe mir wieder diesen Raum geschaffen in dem ich ganz nur mit mir und meinem Instrument – meiner Musik – bin. Da taucht plötzlich die Frage in meinem Kopf auf: was sagt mir, was ich als nächstes spiele? Wie kommt es, dass ich mich entscheide dieses und jenes zu tun? Wovon hängt das ab? Ist es die reine Lust? Ist es der Raum in dem ich bin? Hat es mit der Umgebung, einem morphogenetischen Feld zu tun? Das es was ausmacht mit WEM ich spiele, das weiß ich ja schon sehr gut.

Ja, ich kenne mein Instrument gut, dass ich weiß was passiert wenn ich dieses und jenes mache. Manchmal kommt das Gefühl dass ich nach vorne spiele – es ist das Gefühl von Zeit, von linearen Prozessen; doch oft ist es ein Raum in dem es kein Zeitgefühl für mich gibt. Es wird breit. Heute ist es ein breiter Moment. Und während ich so überlege und gleichzeitig meinen Fingern freien Lauf lasse – sogar die Stimme schaltet sich kurz ein – beginne ich im Außen die Waschmaschine immer lauter zu hören. Ich entscheide mich mit ihr zu spielen. Sie ist meine Partnerin. Da ich schon vorher fertig bin als sie, beende ich dieses Stück Musik für meinen Teil und lasse sie weiter spielen.

Was ist jetzt das ephemere an diesem Stück? Ich habe es aufgenommen, so ist es wieder und wieder abspielbar. Ich könnte es in langer und ganz präziser Manier verschriftlichen. Versuchen alles so genau wie möglich zu beschreiben und einer meiner Kolleginnen oder Kollegen geben und von Ihr oder Ihm spielen lassen. Das ist eigentlich keine schlechte Idee. Irgendwie kommt mir vor, als ob dieses Stück z.B. 211012 schon da ist und ich es nur abzeichne bzw. abspiele. Oder ich kenne das Gefühl, dass ich mit dem Stück etwas in die Atmosphäre gespielt habe. Wenn ich so denke bekomme ich ein großes Verantwortungsgefühl; ein Maler ist ja auch verantwortlich wenn er den Job bekommt z. B. auf ein Haus ein Bild zu malen. Das sehen dann viele, das macht etwas mit den Betrachtenden.

Ich habe die Erfahrung gemacht, dass es geht, wenn ich an etwas denke während ich spiele, diese Gedanken mit meiner Musik ins Publikum transportieren kann. Eigentlich könnte ich sehr manipulative Geschichten schicken. Das ist auch eine riesige Verantwortung.

Es verlangt von mir äußerste Konzentration und Präsenz. Ich bin mir sicher, dass ich mein Publikum gedanklich ins irgendwo schicken kann wenn auch ich ins irgendwo abdrifte.

221012

Heute ist es schon sehr spät, aber ich möchte unbedingt noch eine Improvisation spielen. Die Augen gehen zu. Das Fagott an meinen Lippen; welcher Impuls kommt? Schnell und spitz – ja, das ist gut jetzt. Zackig nehme ich das Rohr wahr; der Klang des Instruments ist eher rau. Das Rohr fühlt sich abgespielt an, aber ich kann noch sehr flexibel damit umgehen. Und heute sind die Glissandi ums C herum echt gut. Das ist ein so schöner Polster. Gut gelingt mir der Spaltton am tiefen C. Ja, es hat sich ausgezahlt. Ich konnte heute wieder etwas erfinden. Ein Stück mit dem Fagott. Neu gemacht. Das macht Sinn.

231012

Ich mag heute singen, meine Tochter spricht im Nebenraum mit ihrer Freundin am Telefon. Ich schließe die Augen und aus meinem Mund kommt der erste Klang. Irgendwie habe ich das Gefühl, als ob mein Gesicht starr ist. Aber es öffnet sich etwas in meinem Kopf – es kommt eine Landschaft, eine Weite. Während ich singe, kippt in mich eine Landschaft, eine weite, sehr helle mit vielen Wiesen. Ich kann alles klar erkennen und gleichzeitig läuft mein Lied aus meinem Mund weiter. Im Hintergrund meine Tochter und ich im Kopf diese Landschaft. Da mache ich die Augen auf, sehe das Aufnahmegerät, bin auf 2:18 denke, das ist noch nicht so lang gewesen. Schade, die Landschaft war so schön.

Durch meine Erfahrungen in improvisatorischer Musikgenerierung in den Kontexten von Konzerten, dem Forschungsprojekt *Qua Vadis, Teufelsgeiger?* und meiner Lehrtätigkeit in *Improvisation und kreatives Musizieren* an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie in zahlreichen Workshops in unterschiedlichen Kontexten in Improvisation, wollte ich mich für meine künstlerische Forschung in den Themenfeldern Improvisation, Intuition, und Transformation vertiefen. Improvisation quasi als Gefäß, welches durch intuitives Handeln und mit der Translation und Transformation von Gefühltem entwickelt wird, war die Thematik, welche mein Interesse darstellte.

Für die vier interdisziplinären Performances, die in dieser Arbeit vertiefend beschrieben werden, stellte ich mir für meine künstlerische Forschung weiters folgende Frage:

Welche Komponenten sind aus meiner Sicht für eine intuitiv (empathisch) improvisierte, interdisziplinäre Performance von unbedingter Notwendigkeit?

(Was macht es aus, dass eine intuitiv (empathisch) improvisierte, interdisziplinäre Performance von mir als gelungen empfunden wird?)

Künstlerische Forschungsprojekte in der Sparte Musik z.B. *Voice via Violin* in *Intercorporeal Splits*¹⁸, *200 Years of Belgian Horn School, a comprehensive study of the horn in Belgium, 1789 - 1969*¹⁹, *Das-Geräusch-das-man-macht-bevor-man-anfängt-zu-dichten: Eine Schule des Staunens*²⁰ sind Pionierprojekte in einer jungen Disziplin, die unterschiedliche musikalische Felder zur Entwicklung und Erschließung der Künste erschließen. Im Feld der Improvisationsforschung findet im *Online-Journal of Critical Studies in Improvisation*²¹ ein internationaler Diskurs im Themenfeld Improvisation statt. An der Kunstuniversität Graz besteht zum Beispiel das aktuelle PEEK-Projekt *Emotionale Improvisation* unter der Leitung von Deniz Peters. Im Mittelpunkt der Arbeit des *exploratorium Berlin – Zentrum für improvisierte Musik und kreative Musikpädagogik*²² steht ebenfalls die Förderung einer facettenreichen aktiven Improvisationskultur, die das Potential und die Besonderheiten dieser Musizierform in vielfältigster Weise ausschöpft. Neben dem Gründer, künstlerischen und pädagogischen Leiter des *exploratorium Berlin*, Matthias Schwabe, arbeitet Reinhard Gagel als künstlerisch-wissenschaftlicher Forscher im Bereich der Improvisationsforschung im *exploratorium Berlin*. Gemeinsam mit ihm und Magdalena Bork bildeten wir das künstlerisch-wissenschaftliche Team für das PEEK-Projekt *Quo Vadis, Teufelsgeiger?* (von 2010 – 2012), in dem wir Jens Badura zu einem unserer *Critical Friends* zählen konnten. Er nennt drei Typen künstlerischer Forschung²³:

1. Künstlerische Expertise im Austausch mit anderen (insbesondere wissenschaftlicher) Expertisen.
2. Künstlerische Entwicklungsarbeit (Methoden, Materialien, Formate).
3. Künstlerische (Selbst-)Reflexion der Kunst und Reflexion im Medium.

Die vorliegende Arbeit ist eine Durchdringung aller drei Typen. Sie ist in der Sparte Musik angesiedelt und entstand aus dem Instrumentalfach Fagott.

18 Fetzner, Daniel, Dornberg, Martin (Hg.): *Intercorporeal Splits: Künstlerische Forschung zur Medialität von Stimme. Haut. Rhythmus*, Open House Verlag, Leipzig 2015.

19 Billiet, Jeroen: *200 Years of Belgian Horn School? A comprehensive Study of the Horn in Belgium, 1789-1960*. Laureate Programme diss., Orpheus Institute, Ghent, Belgium, 2008.

20 Mütter, Bertl: www.muetter.at/cms/menu-gruen/schule-des-staunens/doctor-artium/dgdmmmbmazd.html (Stand: 14.01.2016).

21 Siehe: www.criticalimprov.com/public/csi/index.html (Stand: 11.07.2016).

22 Siehe: www.exploratorium-berlin.de/de/ (Stand: 11.07.2016).

23 Badura, Jens, Vortrag: *Forschen im Medium der Kunst* beim DoktorandInnenforum Dr. artium an der Kunstuniversität Graz am 12.10.2013.

In der Frage der Darstellung des Erfahrenen beziehe ich mich ebenfalls auf Jens Badura:

„Künstlerische Forschung entsteht mit oder durch Künste und bleibt an die Künste gebunden. Das hat zur Folge, dass Ergebnisse künstlerischer Forschung sich auch in und durch Künste artikulieren können müssen, also nicht zwingend in Form objektiver Nachvollziehbarkeit in Anlehnung an konventionelle Standards vorzulegen sind“²⁴.

In diesem Sinne denkend wurden meine Erfahrungen, die in diesem Forschungsprozess emergierten, in einer poetischen metaphorischen Sprache niedergeschrieben und danach daraus eine Komposition entwickelt. So kann dem Publikum im klingenden Raum erfahrbar und fühlbar gemacht werden, was auch ich auf sinnlicher Ebene erfahren habe.

Florian Dombois spricht davon, dass die meisten Künste *„nichtsprachlich (sind) und ihre Forschung würde naturgemäß gerade außerhalb der Sprache angesiedelt sein“²⁵*. Dies wäre laut Dombois besonders interessant, wenn auf die epistemologischen Entwürfe z. B. von Cassirer, Goodman oder Picht vertraut würde. *„So würde sich mit anderen Darstellungsformen auch ein neuer Kosmos der Erkenntnis, der a priori nicht durch die wissenschaftliche Forschung erfahren werden kann“²⁶* entwickeln. Er proklamiert, dass verschiedene Medien des Ausdrucks – Wort, Bild, Klang – im gleichberechtigten Miteinander bei der Mimesis und Poiesis der Welt stehen.

Wenn weiters in der Diskussion zur künstlerischen Forschung²⁷ ein *Educational Turn*²⁸ diskutiert wird, sehe ich eine Möglichkeit gerade in der gewählten Darstellungsform Komposition. Sie liegt mir am nächsten, da sie meine Expertise als Musikerin und Komponistin ist. Wie Gene Coleman²⁹, Leiter des Ensembles Noamnesia, beschreibt: *“I became an improviser, then later a composer and for me these two ideas are greatly interconnected. Currently, improvisation serves as a laboratory, where ideas can be born*

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

25 Dombois, Florian: *Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen*, in: Hochschule der Künste Bern (Hg.) HKB 2006, Bern 2006, S. 23 – 31.

26 Ebenda.

27 Z.B. Badura, Jens, Dubach, Selma, Haarmann, Anke, Mersch, Dieter, Rey, Anton, Schenker, Christoph, Toro Pérez, Germán: *Künstlerische Forschung / ein Handbuch*, diaphanes, Zürich-Berlin, 2015. Bippus, Elke (Hg.): *Kunst des Forschens / Praxis eines ästhetischen Denkens*, diaphanes, Zürich-Berlin 2009/2012. Peters, Sybille (Hg.): *Das Forschen aller / Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, transcript Verlag, Bielefeld, 2013. Ingrisch, Doris: *Wissenschaft, Kunst und Gender / Denkräume in Bewegung*, transcript Verlag, Bielefeld, 2014.

28 Bertram, Ursula: *Künstlerisches Denken und Handeln*, in: Tröndle, Martin, Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, transcript Verlag, Bielefeld, 2012, S. 310.

29 Siehe: www.genecolemancomposer.com (Stand: 02.01.2016).

and then brought into structures I use in written composition”³⁰, so entwickelte ich die Kompositionen zu *windmills* aus Improvisationen über den zuerst geschriebenen Text.

Die vorliegende Arbeit *Fagott Performance* ist in zwei Kapitel eingeteilt und findet in zwei Zusammenfassungen den Abschluss.

Das Kapitel I. beschreibt die Basis – Instrument und Arbeitsweisen.

Das Werkzeug Fagott wird im Hinblick auf seine Teile, Spieltechniken, historische Entwicklung und praktische Verwendung betrachtet. In diesem Teil befindet sich auch eine Auseinandersetzung mit Interpretation. Musikalische Improvisation wird in historischen Schlaglichtern und Genres dargestellt. Als inhärenter Bestandteil von Improvisation und Interpretation finden sich Intuition und Transformation dargestellt und beschrieben.

Das Kapitel II. beinhaltet die Beschreibung, Darstellung und Merkwürdigkeiten der interdisziplinären Performances (*Nichts* – Performance für Fagott und Tänzerin, *Caravan – Karavane der Sinne* – Musik und Malerei in Echtzeit, *Sum-Up-Performance* – performative Zusammenfassung der wissenschaftlichen Tagung *Wissenskulturen im Dialog*, *Quanten – Kammer für Musik* – Improvisation im Kollektiv).

In in den beiden Zusammenfassungen werden zunächst die Inhalte zusammengefasst, sodann wird das Ergebnis meiner Arbeit in Form einer Komposition (*windmills*) dargestellt. Es wird unbedingt empfohlen, die Texte über die in Kapitel II beschriebenen Performances sowie die Partitur der Komposition *windmills* nur zu lesen, nachdem oder währenddessen die am USB-Stick beigelegten Videomitschnitte konsumiert wurden / werden. Nur so kann sich der Sinn der geschriebenen Worte wirklich entfalten. Über intuitives, empathisches Improvisieren einen schriftlichen Text zu produzieren ist eine ständige Gratwanderung zwischen Unmöglichem und dann doch wieder Möglichem. Die visuelle und auditive Ebene erleichtert das Verständnis des geschriebenen Textes.

Zum Thema Fagott findet sich exemplarisch in folgender Literatur Reflexionsmaterial für die vorliegende Arbeit:

*The Bassoon – its history, construction, makers, players and music*³¹ von Will Jansen ist ein umfangreiches Werk über das Fagott. Auf 2140 Seiten beschreibt Jansen historische, gesellschaftliche, technische Themen das Fagott betreffend. Weiters bietet es eine

30 Coleman, Gene, in: Winter, Manon-Liu, Schneider, Gunter, Stangl, Burkhard (Hg.): *unimpro*, edition echoraum, Wien, 2013, S. 9.

31 Jansen, Will: *The Bassoon – its history, construction, makers, players and music*, Loosdrecht and Uitgeverij Frits Knuf B.V. – Buren, 1978.

riesige Fagottbibliographie und dokumentiert weltübergreifend Fagottspielerinnen und Fagottspieler bis zum Jahr 1969: das ist eines der Problematiken des Buches – es gibt leider keine Fortführung davon und Will Jansen geht in keinem seiner 46 Kapitel – incl. extra Bildband mit 700 Abbildungen – auf eine Verwendung des Fagottes in Genres außerhalb der Klassik, Neuen Musik und alten Musik ein. *Das Fagottensemble – kleines Handbuch zur Musikpraxis*³² von Helge Bartholomäus ist aus dem Jahr 1992, und der Autor vertieft sich in Kammermusik mit Fagott – er beschäftigt sich speziell mit komponierten Stücken für mehr als ein Fagott und auch mit Gesang. Dieses Buch beinhaltet ebenfalls eine umfangreiche Dokumentation von Fagottspielerinnen und -spieler in der Zeit um 1992 und eine umfangreiche Bibliographie für Fagottkammermusikwerke.

Die Mappe mit Hörspielkassette *Systematik moderner Fagott- und Bassontechnik: Bassonographie, Veränderung von Einzeltönen und Mehrklangtechnik*³³ von Heinz Riedelbauch bietet einen Überblick über Spieltechniken – historisch und aktuelle – incl. elektronischer Musik. Diese Ausarbeitung ist für Spielerinnen und Spieler und Komponistinnen und Komponisten als Vermittlungsmedium gedacht. Nach einiger intensiver Auseinandersetzung bieten die Ausführungen durchaus attraktive Darstellungsmethoden, trotzdem möchte ich darauf hinweisen, dass die Möglichkeit tête-à-tête Komponistin, Komponist – Spielerin, Spieler meistens gegeben ist oder herstellbar ist (in Zeiten von skype) und der persönliche Austausch meist spannendere und vor allem leichter, effektiver machbare Spieltechniken hervorbringt, die von den Fagottspielenden leichter und verständlicher graphisch und verbal dargestellt werden können.

In den Performances der vorliegenden Arbeit verwende ich diverse Spieltechniken auf dem Fagott, die in der Mappe von Riedelbauch und in der umfangreichen Sammlung (speziell die Komposition Sequenza XII für Fagott Solo von Luciano Berio betreffend) *Die Spieltechnik des Fagotts*³⁴ von Pascal Gallois nachzulesen sind. Weiters sind die Einführungs- und Begleittexte der beiden Schriftstücke sehr praxisnahe und interessante Dokumentationen das Fagottspiel betreffend.

Die Diplomarbeit *Das Fagott in der Populärmusik*³⁵ von Christof Dienz ist eine Arbeit, welche sich mit der Thematik „Fagott und Populärmusik“ beschäftigt. Es bietet Na-

32 Bartholomäus, Helge: *Das Fagottensemble – kleines Handbuch zur Musikpraxis*, Musik- und Buchverlag Werner Feja, Berlin, 1992.

33 Riedelbauch, Heinz: *Systematik moderner Fagott- und Bassontechnik – Bassonographie, Veränderung von Einzeltönen und Mehrklangtechnik*, Moeck Verlag, Celle, 1988.

34 Gallois, Pascal: *Die Spieltechnik des Fagotts*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2009.

35 Dienz, Christof: *Das Fagott in der Populärmusik*, Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 1998.

men von Spielenden, Sammlungen von Bands und Kompositionen, mit / in denen das Fagott in Genres wie Pop, Jazz und improvisierte Musik Verwendung findet.

Exemplarisch sind zum Thema Improvisation für die vorliegende Arbeit folgende Bücher von Relevanz:

*Improvisation – Kunst ohne Werk*³⁶ des Gitarristen Derek Bailey – eines der Standardwerke neben *In the course of Performance – Studies in the world of musical improvisation*³⁷ über musikalische Improvisation. Beide streifen historisch über diverse Genres, denen Improvisation inhärent ist, und beleuchten weiters die vermeintliche Grenze zwischen Komponierenden.

Ebenso praxisnahe und viele Aspekte musikalische Improvisation betreffend ist der Band *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*³⁸, herausgegeben von Burkhard Beins, Christian Kesten, Gisela Nauck und Andrea Neumann. Neben einer intensiven Auseinandersetzung mit der Geschichte und Geschichten zu der Berliner Echtzeitmusikszene gibt es Texte und Beiträge zu Theorie und Praxis von improvisierter Musik, mit denen in der vorliegenden Arbeit reflektierend gearbeitet wird. Die Teilgebiete: Rhythmus, Klang, Melodie, Dynamik, Form, welche für Musikimprovisation beschreibbar sind, werden in dem Buch *Improvisation in der Musiktheraphie*³⁹ von Fritz Hegi vertiefend erläutert. Es ist wie *Der tönende Mensch – Psychorhythmie als gehör-seelische Erziehung*⁴⁰ von Aleks Pontvik und das Buch *Aus der Seele gespielt*⁴¹ von Hans-Helmut Decker-Voigt, ein Standardwerk der Musiktherapie, der die Methode Improvisation inhärent ist. Der Aspekt *Musik als heilbringendes Medium* ist eine Haupttriebfeder für mein tägliches musikalisches Schaffen. In dem Text *Funktionalisierung der Musik – ein Rückblick*⁴² macht Wolfgang

36 Bailey, Derek: *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Wolke Verlag, Hofheim, 1987 (Übers. von Hermann J. Metzler u. Alexander von Schlippenbach), Orig.: Bailey, Derek: *Improvisation, its nature and practice in music*, revised edition (1992) The British Library National Sound Archive (UK); Da Capo Press (USA).

37 Nettle, Bruno, Russell, Melinda (Hg.): *In the course of Performance – studies in the world of musical improvisation*, the University of Chicago press, Chicago London, 1998.

38 Beins, Burkhard, Kesten, Christian, Nauck, Gisela, Neumann, Andreas (Hg.): *echtzeitmusik berlin – selbstbestimmung einer scene*, Wolke Verlag, Hofheim, 2011.

39 Hegi, Fritz: *Improvisation und Musiktheraphie – Möglichkeiten und Wirkung von freier Musik*, Reichert Verlag, Wiesbaden, 2010.

40 Pontvik, Aleks: *Der tönende Mensch – Psychorhythmie als gehör-seelische Erziehung*, Rascher Verlag, Zürich Stuttgart, 1962.

41 Decker-Voigt, Hans-Helmut: *Aus der Seele gespielt – Eine Einführung in Musiktherapie*, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 2000.

42 Ruf, Wolfgang: *Funktionalisierungen der Musik – ein Rückblick*, in: Hoffmann, Freia, Gärnter, Markus, Weidenfeld, Axel (Hg.): *Musik im sozialen Raum*, Allitera Verlag, München, 2011, S. 188.

Ruf darauf aufmerksam wie auch Michael Hamel in seinem Buch *Mit Musik zum Selbst – Wie man Musik neu erleben und erfahren kann*⁴³.

Für die Bereiche Intuition und Transformation wird für die vorliegende Arbeit exemplarisch folgende Literatur herangezogen:

*Intuition und Ratio – Wissen / s / kulturen in Musik, Theater, Film*⁴⁴, herausgegeben von Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch, und Claudia Walkensteiner-Preschl, hinterfragt neben klar nachvollziehbaren Definitionen der Themenbereiche unter anderem die Hierarchisierung von Intuition und Ratio: Themenfelder – die für meine Arbeit ein Äquivalent von Improvisation und Komposition bilden. Auch in dem Buch *Bauchentscheidungen – Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*⁴⁵ von Gerd Gigerenzer wird der Wahrnehmungsebene Intuition wichtige Funktionen, Macht und Wissen zugesprochen. Intuition wird in den Merkmalsgruppen anzutreffender Geschlechtsspezifika⁴⁶ von Karin Hausen der Gruppe *Frau* zugeordnet. Hausen beschreibt in *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte* den historischen Prozess der Dissoziation der Geschlechtscharaktere.

Intuition ist essentieller Bestandteil für das Themenfeld „Musik und ihre Wirkfaktoren in Heilritualen“ ebenso wie Transformation, welche neben neun weiteren Beiträgen aus Feldern wie Metaphysik, Psychiatrie, Ritualforschung in *Rhythmus und Heilung – Transzendierende Kräfte in Wort, Musik und Bewegung*, herausgegeben von Esther Messmer-Hirt und Lilo Roost-Vischer, nachzulesen sind⁴⁷.

Die Transformationsfähigkeit von Emotionen, die ein Theaterbesuch hat, wird in *Die Ästhetik des Performativen*⁴⁸ von Erika Fischer-Lichte beschrieben. Dieser Sachverhalt ist musikalischen Darbietungen ebenso inhärent. Es findet zum Beispiel in der auf Seite 77ff beschriebenen Performance die Möglichkeit von Translation von einem Bild in Notenmaterial statt. Weiter werden Erfahrungs- und Wahrnehmungsräume entwickelt, entstehen in dem Akt der Transformation. Solche werden zum Beispiel in Texten über Schnittstellen

43 Hamel, Michael: *Mit Musik zum Selbst – wie man Musik neu erleben und erfahren kann*, Deutscher Taschenbuch Verlag Bärenreiter- Verlag, Kassel Basel London, 1986.

44 Ellmeier, Andrea, Ingrisch, Doris, Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg.): *Ratio und Intuition*, Verlag Böhlau, Wien Köln Weimar, 2013.

45 Gigerenzer, Gerd: *Bauchentscheidungen – Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 2008.

46 Hausen, Karin: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2013, S. 24.

47 Messmer-Hirt, Esther, Roost-Vischer, Lilo (Hg.): *Rhythmus und Heilung – Transzendierende Kräfte in Wort, Musik und Bewegung*, LIT Verlag Münster, 2005.

48 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004.

zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft in *Performing Translation*, herausgegeben von Werner Hasitschka, erläutert⁴⁹.

Das Themenfeld Körper – Leib ist ein in der Wissenschaft viel diskutiertes, besprochenes und erforschtes Feld. Für diese Arbeit werden folgende Quellen exemplarisch herangezogen:

In *Leiblichkeit*⁵⁰, herausgegeben von Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny und Tobias Nikolaus Klass, werden aktuelle Diskussionen zur Thematik (zum Beispiel „*Gender und Performance – Ist leibliche Identität ein Konstrukt?*“ von Marie-Luise Angerer) in drei Kapiteln dargestellt: „*Der Leibbegriff in der Phänomenologie*“, „*Zur Geschichte des Leibbegriffs*“, „*Grenzen und Kritik des Leibbegriffs*“. Themenfelder wie die begriffliche Unterscheidung zwischen Leib und Körper oder Transzendente Leiblichkeit bot für meine Arbeit wichtiges Reflexionsmaterial.

In *Instrument und Körper – Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*⁵¹ von Freia Hoffmann hat die Autorin unter anderem die Frage nach „weiblichen“ und „unweiblichen“ Instrumenten historisch zurückverfolgt. Sie beschreibt in dem Buch eine Sozialgeschichte der Instrumentalmusikerinnen von 1750 bis 1850 und zeigt männlich dominierte Wahrnehmungs- und Denkmuster auf, die das Musizieren von Frauen reglementierten und bis heute latent präsent sind. Mit der Frage: *Ist DIE Musik männlich?*⁵² beschäftigen sich Elena Ostleitner und Ursula Simek bezogen auf die Darstellung der Frau in den österreichischen Lehrbüchern für Musikerziehung in den 1990er Jahren.

Das Musikinstrument als Verlängerung des menschlichen Körpers und Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten des menschlichen Körpers und als äußere Stimme verstanden, beschreibt Wolfgang Rüdiger unter anderem in *Der musikalische Körper: „Das Instrument ist ein musikalischer Körper, der mit dem Musiker-Körper und dem Körper der Musik verschmilzt und eine Einheit bildet“*⁵³. In der *Phänomenologie der Wahrnehmung*⁵⁴ von Maurice Merleau-Ponty entfaltet der Philosoph Problemstellungen zum The-

49 Hasitschka, Werner (Hg.): *Performing Translation – Schnittstellen zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft*, Erhard Löcker GesmbH, Wien, 2014.

50 Alloa, Emmanuel, Bedorf, Thomas, Grüny, Christian, Klass, Tobias Nikolaus: *Leiblichkeit – Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2012.

51 Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper – Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 1991.

52 Ostleitner, Elena, Simek, Ursula: *Ist DIE Musik männlich? – Die Darstellung der Frau in den österreichischen Lehrbüchern für Musikerziehung*, WUV – Universitätsverlag, Wien, 1991.

53 Rüdiger, Wolfgang: *Der musikalische Körper – Ein Übung- und Vergnügungsbuch für Spieler, Hörer und Lehrer*, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, 2007, S. 8.

54 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1965.

ma Leib / Körper und beschreibt den Körper als Gegenstand. „*Das Körperliche macht nichts anderes: als Sinn. Für den anderen aber auch für sich selbst (...)*“⁵⁵ beschreiben Markus Mittmansgruber und Elisabeth Schäfer in dem Text *Immer wieder – die Körper* aus dem Buch: *Korporale Performanz – Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes*, herausgegeben von Arno Böhler, Christian Herzog und Alice Pechriggl⁵⁶. Dieser Band hinterfragt den Körper im Kontext: Riten – Sprache, Bilder – Rhythmen, Performance – Praxis und beschreibt das Forschungsprojekt *Philosophy on Stage*⁵⁷, welches mich für meine Arbeit bezüglich Verwirklichung von Transdisziplinarität inspiriert hat. Im Buch *Intercorporeal Splits – Künstlerische Forschung zur Medialität von Stimme. Haut. Rhythmus*⁵⁸, herausgegeben von Daniel Fetzner und Martin Dornberg, werden drei künstlerische Forschungsprojekte dokumentiert und reflektiert, die für meine Arbeit interessante Reflexionsflächen bezüglich Hören und Wahrnehmung während eines improvisierenden Prozesses boten: *Voice via Violin, Peau / Pli* und *Embedded Phase Delay* beschäftigen sich schwerpunktmäßig mit Stimme, Haut und Rhythmus. Für einen improvisatorischen Prozess ist das Körperwissen von immenser Bedeutung, dieses findet in dem Buch *Körperwissen*⁵⁹, herausgegeben von Reiner Keller und Michael Meuser, in Texten wie *Teaching by Doing: Zur körperlichen Vermittlung von Wissen*⁶⁰ von Larissa Schindler Beschreibung.

Vier Raumdefinitionen wurden und werden in unterschiedlichen Disziplinen beschrieben: Absoluter Raum, Relativer Raum, Relationaler Raum, Topischer Raum⁶¹.

Im Kontext Musik vereinigt Thüning Bräm im Buch *Musik und Raum – Eine Sammlung von Beiträgen aus historischer und künstlerischer Sicht zur Bedeutung des Begriffes*

55 Mittmansgruber, Markus, Schäfer, Elisabeth: *Immer wieder – die Körper*, in: Böhler, Arno, Herzog Christian, Pechriggl, Alice (Hg.): *Korporale Performanz – Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes*, transcript Verlag, Bielefeld, 2013, S. 195.

56 Böhler, Arno, Herzog Christian, Pechriggl, Alice (Hg.): *Korporale Performanz – Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes*, transcript Verlag, Bielefeld, 2013.

57 <http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=2018> (Stand: 11.02.2016).

58 Fetzner, Daniel, Dornberg, Martin (Hg.): *Intercorporeal Splits – Künstlerische Forschung zu Medialität von Stimme. Haut. Rhythmus*, Open House Verlag, Leipzig, 2015.

59 Keller, Reiner, Meuser, Michael (Hg.): *Körperwissen*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2011.

60 Schindler, Larissa: *Teaching by Doing: Zur körperlichen Vermittlung von Wissen*, in: Keller, Reiner, Meuser, Michael (Hg.): *Körperwissen*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2011, S. 335.

61 Latka, Thomas: *Topisches Sozialsystem. Die Einführung der japanischen Lehre vom Ort in die Systemtheorie und deren Konsequenzen für eine Theorie sozialer Systeme*. Verlag Carl-Auer Systeme, Heidelberg, 2003, S. 268.

*Raum als Klangträger für die Musik*⁶² Aufsätze zu geschichtlichen Perspektiven des Themas, „visueller“ Musik und eine Sicht der Thematik der späten 1980er Jahre: Bewusstsein von imaginären Räumen, Räumen, die durch Klänge entstehen.

Die grundlegende Frage danach, welche Raumbegriffe im Bereich der Musik zu finden sind, beantwortet Gisela Nauck in *Musik im Raum – Raum in der Musik*⁶³: In ihrem Versuch einer theoretischen Systematisierung unterscheidet sie den Schallraum, den architektonischen Raum, den musikalischen Raum, den Tonort, den Klangraum, den intendierten Raum oder intendierten Kompositionsraum, den komponierten Raum, den musikalischen Innenraum oder Kompositionsraum.

Für die vorliegende Arbeit und die darin entfalteten Gedanken zu Wahrnehmung von Raum und der Wahrnehmung von Aufmerksamkeit in einem musikalisch improvisatorischen Prozess bietet das Buch *Möglichkeitsräume – Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*⁶⁴, herausgegeben von Christina Lechtermann, Kirsten Wagner und Horst Wenzel in Texten wie *Tönende Zeit-Räume. Aspekte der Inszenierung und Wahrnehmung von Klang*⁶⁵ von Christa Brüstle Reflexionsmaterial. Jede musikalische Improvisation bietet und öffnet Möglichkeitsräume.

In der Emotionalforschung wird dem Thema zum Beispiel in der Publikation *Raum und Gefühl – der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*⁶⁶, herausgegeben von Gertrud Lehnert, ebenfalls Rechnung getragen: Räume haben Auswirkungen auf Emotionssysteme von Lebewesen – Klangräume detto. Otto Friedrich Bollnow⁶⁷ beschreibt unter anderem den von Binswanger geprägten Begriff des *gestimmten Raums*, wobei „mit dem Worte Stimmung der den Menschen im ganzen durchziehende und ihn zugleich mit der umgebenden Welt verbindende Gesamtzustand seines Gefühls gemeint ist, der als der tragende Untergrund alle einzelnen Regungen der Seele in bestimmter Weise beeinflusst“.⁶⁸

62 Bräm, Thüning: *Musik und Raum – Eine Sammlung von Beiträgen aus historischer und künstlerischer Sicht zur Bedeutung des Begriffes „Raum“ als Klangträger für die Musik*, GS-Verlag, Basel, 1986.

63 Nauck, Gisela: *Musik im Raum – Raum in der Musik*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1997.

64 Lechtermann, Christina, Wagner, Kirsten, Wenzel, Horst (Hg.): *Möglichkeitsräume – Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2007.

65 Brüstle, Christa: *Tönende Zeit-Räume. Aspekte der Inszenierung und Wahrnehmung von Klang*, in: Lechtermann, Christina, Wagner, Kirsten, Wenzel, Horst (Hg.): *Möglichkeitsräume – Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2007, S. 163.

66 Lehnert, Gertrud: *Raum und Gefühl – Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, transcript Verlag, Bielefeld, 2011.

67 Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963, 10. Auflage 2004.

68 www.otto-friedrich-bollnow.de/getmedia.php/_media/ofbg/201504/426v0-orig.pdf (Stand: 13.11.2015).

Neben Körper und Raum findet in der vorliegenden Arbeit die Ebene Connectedness / Relatedness im musikalisch improvisatorischen Prozess eine Schwerpunktsetzung.

„*Connectedness bedeutet, die Welt nicht als eine Ansammlung voneinander isolierter Teile zu sehen, sondern als ein lebendiges Netz, in dem alles miteinander verbunden und wechselseitig voneinander abhängig ist.*“⁶⁹

heißt es bei Gerald Hüther und Christa Spannbauer. Mit der Thematik dieser Aussage beschäftigt sich Reinhard Gagel in dem Buch *Improvisation als soziale Kunst*⁷⁰. Er beschreibt Improvisieren als die Kunst, mit ungeplanten und unvorhersehbaren musikalischen Situationen – wie im alltäglichen Leben - umzugehen.

„*Dabei entstehen Prozesse der Erkundung, die gewahrt werden lassen, dass im Modus der Einlassung auf den Moment ein Potential eigenverantwortlicher Kreativität entsteht, einer Kreativität, die die Welt als Möglichkeitsraum annimmt und diese Annahme als Erkenntnis aus der erlebten Praxis heraus zu gewinnen und in künstlerische Artikulation mitteilbar zu machen vermag.*“⁷¹

Zu gestalten, sich mitzuteilen und in Beziehung treten findet im musikalisch improvisatorischen Prozessen statt.

Verbundenheit – Relatedness wird in den beschriebenen Performances dieser Arbeit zu Mitspielenden, Publikum, Räumen etc. wahrgenommen, hergestellt und beschrieben. Verständnis des Gegenübers wird durch Gegenübertragung⁷² initiiert und durch Translation des Wahrgenommenen in Klangräume transformiert. Mit dem Mythos des isolierten Geistes, der Neutralität, der Objektivität beschäftigt sich Chris Jaenicke in *Das Risiko der Verbundenheit – Intersubjektivitätstheorie in der Praxis*⁷³ ebenso wie mit Empathie, Abwehr und Übertragung / Gegenübertragung. Das sind Themen, die alle dem Akt der musikalischen Improvisation innewohnen. Es ist wie Miteinander-Reden – Kommunikation mit all seinen Facetten, die Friedemann Schulz von Thun in *Miteinander reden* –

69 Hüther, Gerald, Spannbauer, Christa (Hg.): *Connectedness – Warum wir ein neues Weltbild brauchen*, Verlag Hans Huber, Bern, 2012, S. 11.

70 Gagel, Reinhard: *Improvisation als soziale Kunst - Überlegungen zum künstlerischen und didaktischen Umgang mit improvisatorischer Kreativität*, Schott Verlag, Mainz, 2011.

71 Badura, Jens: *Forsche im Möglichen – Improvisation als Aufmerksamkeit gegenüber der Gegenwart*. In: Kunsträume der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Jänner 2012, S.8.

72 Gysling, Andrea: *Die analytische Antwort: Eine Geschichte der Gegenübertragung in Form von Autoportraits*. edition diskord, Tübingen, 1995.

73 Jaenicke, Chris: *Das Risiko der Verbundenheit – Intersubjektivitätstheorie in der Praxis*, Verlag Klett-Cotta, Stuttgart, 2006.

*Störungen und Klärungen*⁷⁴ beschreibt. Zwischen *Autonomie und Verbundenheit*⁷⁵ zu changieren und den Punkt zu erreichen, mit sich geschehen zu lassen und sich selbst als Instrument zu sehen, wie John Cage beschreibt:

„Nicht wir sind diejenigen, die zelebrieren, sondern das, was geschieht, vollbringt die Zelebrierung. [...] Meine Musik besteht im Grund darin, das erscheinen zu lassen, was Musik ist, noch bevor es überhaupt Musik gibt. Was mich interessiert, ist die Tatsache, dass die Dinge bereits sind.“⁷⁶

74 Schulz von Thun, Friedemann: *Miteinander reden – Störungen und Klärungen*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1981.

75 Leu, Hans Rudolf, Krappmann, Hans: *Zwischen Autonomie und Verbundenheit – Bedingungen und Formen der Behauptung von Subjektivität*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999.

76 Cage, John: zitiert aus: Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura – Untersuchung zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S.142.

Kapitel I: Basis – Werkzeug, Methoden und Reflexion

Seit über 500 Jahren entwickeln, interessieren und beschäftigen sich Menschen nachweislich mit dem von Expertinnen und Experten in Form gebrachten Bergahorn – dem Fagott. Was wir heute als Fagott selbstverständlich in den Händen halten, entstand aus vielen Stunden Forschen, Experimentieren, Improvisieren, Scheitern, Probieren. Über *Die Lust, sich musikalisch auszudrücken*⁷⁷ machte sich Friedrich Klausmeier Gedanken. In 12 Thesen beschreibt er zum Beispiel, dass von allen Künsten die Musik diejenige ist, die durch die moderne Technik am meisten bereichert worden ist⁷⁸. Die Faszination der vielseitigen Möglichkeiten, die riesige Klangfarbenpalette bis hin zur Stimulation von Emotionen, welche über das Fagott initiiert wird, reicht die Freude und Leidenschaft, sich mit dem Fagott zu beschäftigen. Ungeachtet dessen bleiben es zusammengesteckte Holzstücke, die durch menschliche Geistes-, Hand- und Körperarbeit transformiert worden sind.

Die vorliegende Arbeit entstand im künstlerischen Doktoratsstudium aus dem Instrumentalstudium Fagott heraus. Um den historischen Hintergrund der Entwicklung dieses Holzblasinstruments nachvollziehen zu können und menschliche Errungenschaften aufzuzeigen, wird im Folgenden auf den Namen und Meilensteine der Instrumentalentwicklung des Fagotts eingegangen. Das Fagott wird primär als interpretatorisches Instrument verwendet. Daher kommt es im folgenden Teil zu einer Abhandlung über Interpretation.

Die vier Performances, die im darauffolgenden Teil beschrieben werden, entstanden im Feld der musikalischen Improvisation. Diese wird in den darauffolgenden Seiten in historischen Schlaglichtern und Genres dargestellt. Als inhärenter Bestandteil von Improvisation und Interpretation finden sich Intuition und Transformation wissenschaftlich reflektiert, ebenso werden Spieltechniken, die vom gewohnten Gebrauch des Instruments abweichen und in den Performances verwendet wurden, kurz erläutert.

77 Klausmeier, Friedrich: *Die Lust, sich musikalisch auszudrücken*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1978.

78 Ebenda, S. 310.

I.1.) Instrument als Werkzeug – das Fagott

I.1.1. Bezeichnung des Instruments

Der Name Fagott (ital. *fagotto*, frz., portug. *basson*, engl. *bassoon*, span. *bajon* oder *fagot*) kommt laut Günter Angerhöfer⁷⁹ aus dem Frankreich des 14. Jh. in der noch heute gültigen Bedeutung für „Reisigbündel“ oder „Holzbündel“. Der Fagottist und Musikwissenschaftler Albert Reimann⁸⁰ konnte das Vorkommen des Wortes *fagot* im Altfranzösischen bis ins 13. Jh. nachweisen. Im Jahr 1518 wurde der Name *fagot* laut Reimann nachweisbar für ein Musikinstrument verwendet⁸¹. Es diente als Bezeichnung für ein Blasinstrument mit zwei Pfeifen (Phagotum)⁸². Dass solch ein Instrument der Grundform des Fagotts wirklich entsprach, ist laut Günter Angerhöfer unsicher. Gunther Joppig beschreibt dieses Instrument ebenfalls als eine Sackpfeife mit Metallzungen⁸³.

Die Tatsache, dass im 16. und 17. Jh. regional gleichbedeutende Namen für Fagott (Phagotum, Dulzian, Dolzaina, Bajon, Curtall, Szort und Basson) in Europa im Gebrauch waren sowie sich andererseits die Benutzung dieser Namen teilweise auch für andere Instrumente bzw. Instrumentengruppen aufgrund ihrer baulichen oder blastechischen Beschaffenheit nachweisen lässt, entsteht eine Problematik, die weiters durch nicht genaue Besetzungsangaben für Kompositionen des 16. Jh. unspezifizierbar scheint.

Um die Mitte des 16. Jhs. breitete sich laut Günter Angerhöfer der Name *fagotto*⁸⁴ als Instrumentenbezeichnung, wie erhaltenen Inventarverzeichnissen, Rechnungen, Berichten über höfische und kirchliche Festlichkeiten zu entnehmen ist, von Norditalien über Österreich nach Deutschland aus. Seit jener Zeit ist das von *fagotto* abgeleitete deutsche Wort, *der*⁸⁵ oder das Fagott, im deutschsprachigen Raum in seiner Bedeutung als Instrumentenname erhalten geblieben. Michael Praetorius beschreibt 1620 in seiner *Syntagma*

79 Angerhöfer, Günter, Art. „Fagott“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 270.

80 Reimann, Albert: *Studien zur Geschichte des Fagotts. 1. Das „Phagotum“ des Afranius Albonessii und zwei „fagotti“ in Verona. 2. Geschichte der Namen für das Fagott*. Diss. Phil., Freiburg i. Br., 1956, S. 132.

81 *Rivista Storica Mantovana*, Bd. 1, 1884, S. 70.

82 Massenkeil, Günther (Hg.): *Das neue Lexikon der Musik*, Zweiter Band, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, Stuttgart, 2005, S. 4.

83 Joppig, Gunther: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*, Verlag Schott's Söhne, Mainz, 1984, S. 36.

84 Angerhöfer, Günter, Art. „Fagott“, in: MGG, 1995, Sp. 271.

85 Die Firma Heckel handelt heute noch immer *den* Fagott, siehe www.heckel.de/de/prod-fagott.htm (Stand: 12.03.2016).

musicum neben dem Fagott den Dulzian⁸⁶. Abgeleitet von *Dolzaina*⁸⁷ galt das Wort laut Günter Angerhöfer bereits im 14. Jahrhundert in Frankreich, Spanien und Portugal als Sammelbegriff für sanft klingende Holzblasinstrumente (Schalmei und Krummhorn) – im Unterschied zu den grob klingenden Bombards⁸⁸. Eine genaue Differenzierung zwischen Dulzian und Fagott unter Berücksichtigung ihrer Bau- und namensgeschichtlichen Vergangenheit begann sich im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jhs. in Fachkreisen durchzusetzen. „Sind unter Fagott allgemein die vierteilig gebauten Instrumente zu verstehen, so werden mit Dulzian Instrumente benannt, deren Korpus nach alter Bauweise aus einem Stück Holz (mit teils abnehmbarer Schallstürze) gefertigt wurde“⁸⁹, beschreibt Günter Angerhöfer.

Praetorius erwähnte fünf Typen für die Instrumentenfamilie der Dulziane, Fagotte und Corthole⁹⁰: *Discant Fagott*, *Piccolo Fagott*, *Chorist Fagott* (der Tenor – Dulzian bis zum C), *Doppel Fagott* (das Quart Fagott hinunter bis zum Contra-G), *Doppel Fagott* (das Quint Fagott hinunter bis zum Contra-F).

Das Chorist Fagott war der Vorläufer des sich heute in Verwendung befindenden Fagotts, welches auch für die später beschriebenen Performances verwendet wird.

Im Zusammenhang mit dem Einfluss französischer Kunst, Kultur und Sprache in Deutschland erscheint laut Günter Angerhöfer um 1700 alternativ zu Fagott der Name *Basson*⁹¹ und bleibt weit über hundert Jahre im Sprachgebrauch.

Der *Basson* ist als Fagott-Name in Frankreich ab 1613 nachweisbar. Laut Sebastian Werr liegt es linguistisch nahe, dass *Basson* aus dem spanischen *bajo* (Tiefe, Baß) abgeleitet wird. Heute existiert ein Unterschied zwischen Fagott und Basson. Das Basson ist das „französische Fagott“ und fand früher als das deutsche System zu seiner endgültigen Form⁹². Unter anderem sind Klang, Mechanik und Mensur unterschiedlich im Vergleich mit dem deutschen System. Auch die Rohrblätter sind unterschiedlich.

86 Jansen, Will: *The Bassoon – ist history, construction, makers, players and music*, Loosdrecht and Uitgeverij Frits Knuf B.V. – Buren, 1978, S. 34.

87 Angerhöfer, Günter, Art. „Fagott“, in: MGG, 1995, Sp. 271.

88 Jansen, Will: *The Bassoon – ist history, construction, makers, players and music*, Loosdrecht and Uitgeverij Frits Knuf B.V. – Buren, 1978, S. 35.

89 Angerhöfer, Günter, Art. „Fagott“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 271.

90 Jansen, Will: *The Bassoon – ist history, construction, makers, players and music*, Loosdrecht and Uitgeverij Frits Knuf B.V. – Buren, 1978, S. 35.

91 Angerhöfer, Günter, Art. „Fagott“, in: MGG, 1995, Sp. 271.

92 Werr, Sebastian: *Geschichte des Fagotts*, Wißner-Verlag, Augsburg, 2011, S. 52.

In England fand der Name *Basson* (engl. Bassoon) laut Werr um 1700 rasche Verbreitung und verdrängte den älteren, seit etwa 1570 gebräuchlichen Namen *Curtall* vollends. Heute findet im englischen Sprachgebrauch das Wort *bassoon* Verwendung.

1.1.2. Meilensteine der Instrumentenentwicklung

Das Interesse, es dem Wind gleichzutun und mit spezieller Technik aus einem Rohr Klänge und Töne zu erzeugen, ist so alt wie die Menschheit selbst. Durch ständiges Forschen und Suchen entwickelten Menschen die Kunst, aus einfachen Materialien nach und nach Musikinstrumente herzustellen. Waren es in der Renaissance Stuhlbeindreher, die sich wegen ihres Könnens mit der Bohrung von Hölzern beschäftigten, entwickelte sich nach und nach die Zunft der Instrumentenbauer. Mit diesen Instrumenten für ein Publikum erhebende, meditative, feierliche, transformative, unterhaltende, emotionsgeladene etc. Augenblicke zu erzeugen gelang und gelingt den Spielenden bis heute. Es hat sich ein Bedürfnis danach für Menschen entwickelt. Durch Menschen in Schwingung gebrachte Luftsäulen werden zu Klang. Eine Ordnung dessen (Komposition) wird in der westlichen Welt unter anderem als Musik bezeichnet. Für mich ist Musik ein Werkzeug für Menschen, von Menschen gemacht. Über das Staunen, als jemand auf die Idee kam, zwei Luftsäulen aneinanderzusetzen, ein Verbindungsstück dazwischen zu tun und mit einem Doppelrohrblatt über ein Messingrohr hineinzublasen und den Klang das erste Mal zu hören, kann nur gemutmaßt werden. Das Interesse, das dadurch entstand, war jedenfalls so groß, dass es bis heute gehalten hat.

Laut Sebastian Werr⁹³ bezeichnet Michael Praetorius (1571-1621) in seiner 1619 erschienenen Schrift *De Organographia*, dem zweiten Band des *Syntagma musicum*, ein Musikinstrument aus einem Teil, das aus zwei zusammengesetzten Luftsäulen mit einem Verbindungsstück gebaut wurde, als Fagott. Praetorius kannte, was aus den Abbildungen ersichtlich ist, noch kein mehrteiliges Fagott.

„Einteilige Instrumente mit zusammengesetzter Luftsäule wurden in verschiedenen Größen gebaut. Kennzeichnend für die abgebildeten Instrumente bei Praetorius sind die konische Bohrung, der S-Bogen aus Messing mit direkt angeblasenem Doppelrohrblatt und die direkt geknickte, parallel verlaufende Bohrung“⁹⁴.

93 Werr, Sebastian: *Geschichte des Fagotts*, Wißner-Verlag, Augsburg, 2011, S. 17.

94 Ebenda, S. 17.

Durch die Biegung wurde das Instrument kompakter als der Pommer – speziell der Großbasspommer mit 3,40 m war unhandlich – die Länge erzeugte jedoch eine Tiefe, die mit der geknickten, parallel verlaufenden Bohrung bei dem Dulzian nun ebenfalls erzeugt werden konnte. Laut Wilhelm Heckel⁹⁵ ist die Tonfarbe dadurch gedeckt und biegsam, weil sich die Schwingungen in der Knickung des Doppellocks brechen.

Sebastian Werr beschreibt ebenfalls, dass die in der Mitte des 17. Jhs. entstandenen mehrteiligen Instrumente die charakteristische Akustik des Fagotts festlegten:

„Diese resultiert daraus, dass die Lage der Klappen und der Grifflöcher dadurch diktiert wird, dass sie von den Fingern erreicht werden müssen; ihre Größe wird dadurch begrenzt, dass es möglich sein muss, sie mit den Fingern zu schließen. Diese Greifbarkeit konnte nur erreicht werden, indem eine Reihe von Tonlöchern nicht an den akustisch optimalen Stellen platziert werden konnte und kleiner als eigentlich notwendig ausfiel; zudem mussten sie schräg gebohrt werden. Für den charakteristischen Klang sind die dafür getroffenen Kompromisse jedoch kein Hindernis, sondern sogar unverzichtbare Voraussetzung, wie die zahlreichen gescheiterten Versuche von Fagotten zeigen, die allein nach den Kriterien der modernen Akustik entworfen wurden.“⁹⁶

Der Dulzian war mit zwei Klappen ausgekommen. Durch die Erweiterung in die Tiefe kam es zu einer Zunahme der Mechanik beim Fagott. *„Da einige der mit Gabelgriffen erzeugten Töne hinsichtlich Intonation, Klang und Ansprache problematisch waren, kamen nach und nach weitere Klappen hinzu“⁹⁷.*

Innovationslust und Fortschrittsgedanken wie zum Beispiel von Friedrich Chladni (1759-1827), der in seinem Buch „Die Akustik“ erste wissenschaftlich relevante akustische Untersuchungen verschriftlichte, prägten den Anfang des 19. Jahrhunderts und veränderten so auch die Instrumente, beschreibt Gunther Joppig⁹⁸. Karl Almenräder (1786-1843) war Fagottist und zugleich Instrumentenbauer. Seine Abhandlung „Wesentliche Verbesserungen des Fagotts“ stieß in der Szene auf großes Interesse und wurde ein wichtiges Schriftstück zur Weiterentwicklung des Fagotts. Der Tonumfang wurde laut Joppig durch eine Klappe am Fagottflügel (sog. Oktavklappe) und eine zweite, die a¹-Klappe,

95 Heckel, Wilhelm Hermann: *Der Fagott – Kurzgefasste Abhandlung über seine historische Entwicklung, seinen Bau und seine Spielweise*, Verlag Carl Merserburger, Leipzig, 1931, S. 9.

96 Werr, Sebastian: *Geschichte des Fagotts*, Wißner-Verlag, Augsburg, 2011, S. 18 ff.

97 Ebenda, S. 20.

98 Joppig, Gunther: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*, Verlag Schott's Söhne, Mainz, 1984, S. 61.

von g¹ auf d² erweitert. Dumpfe, unausgeglichene Töne, nicht zu realisierenden Legatoausführungen bei Tonleiter- und Akkordpassagen mit mehr als drei Vorzeichen im mäßigen oder gar schnellen Tempo sowie die fehlenden Töne H₁ und Cis waren jedoch noch große Mankos. Gemeinsam mit Johann Adam Heckel widmete sich Karl Almenraeder diesen Schwachstellen und konnte ein Instrument schaffen, *welches in seiner technischen Beweglichkeit, in der Ausgeglichenheit seiner Töne, im Gesamtklang und in der Intonation die musikalischen Forderungen der Zeit erfüllen konnte*⁹⁹. Es gab zu dieser Zeit weitere Firmen, die Fagotte herstellten (u. a. Grenser, Haseneier, Uhlmann) und ebenfalls an der Weiterentwicklung des Fagotts arbeiteten¹⁰⁰.

Technische Neuerungen, die sich schnell verbreiteten, waren laut Joppig die Fertigung der Klappenteile, Beschläge und S-Bögen aus Neusilber anstatt Messing durch fest in den Korpus eingeschraubte Kugel-Säulchen und das Anbringen von Rollen am Klappenmechanismus zur Flexibilisierung von Tonbindungen (erstmalig am 15-Klappen-Modell der Firma Adler, Paris).

Mit weiteren Ergänzungen und Neuerungen am Almenraeder / Heckel-Modell (unter anderem die Fis / Gis- und cis / dis-Trillermechanik, die Kautschukausfütterung des fallenden Windkanals zur Fäulnisverhütung, Erzielung von Klangverbesserungen durch Änderung am Konusverlauf) setzte nach dem Ableben Johann Adam Heckels 1877 sein Sohn Wilhelm die Arbeit seines Vaters fort und erlangte mit den Erneuerungen international Anerkennung: *der von Heckel entwickelte Typ des Fagotts hat sich weltweit durchgesetzt*¹⁰¹. (Es gibt eine Ausnahme: das französische Basson, das seit Beginn des 19. Jhs. keine wesentlichen Umgestaltungen mitmachte; insbesondere was die Bohrung und damit den Klang betrifft. Zwar wurden die Klappen auch auf diesen Fagotten zahlreicher, aber im Prinzip ließ man das alte Fagott unangetastet, der Ton des Basson ist nasaler und markanter und in Akkordklängen nicht ganz so mischungsfähig wie beim Heckel-Fagott, die hohe Lage – ab c² ist aber durch die schmalere Mensur leichter zu spielen. So wurden zum Beispiel „Le Sacre de Printemps“ von Igor Stravinsky für Basson geschrieben¹⁰²,

99 Angerhöfer, Günter, Art. „Fagott“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 284.

100 Detaillierte Entwicklung der Technik des Fagotts siehe z.B.: Kilbey, Maggie: *Curtal, Dulcian, Bajon. A History of the Precursor to the Bassoon*, St. Albans, 2002; Langwill, Lyndesay G.: *The Bassoon and Contrabassoon*, Ernest Benn Limited, London, 1965; Waterhouse, William: *The Bassoon*, Kahn & Averill, London, 2005; Turkovic, Milan: *Analytische Überlegungen zum klassischen Bläser-Konzert am Beispiel von Mozarts Fagott-Konzert KV 191*, Verlag Katzbichler, München, Salzburg, 1981.

101 Joppig, Gunther: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*, Verlag Schott's Söhne, Mainz, 1984, S. 70.

102 Werr, Sebastian: *Geschichte des Fagotts*, Wißner-Verlag, Augsburg, 2011, S. 57.

auch der „Bolero“ oder das „Klavierkonzert in G-Dur“ von Maurice Ravel wurde für das französische Fagott komponiert: in diesen drei Werken gibt es sogenannte Probespielstellen für das Fagott, das sind technische schwierige Stellen für das Instrument, die bei Probespielen als Aufnahmeverfahren für eine Orchesterstelle verlangt werden).

Aktuell gibt es weltweit zahlreiche Firmen, die Fagotte nach dem Heckel-System bauen (z.B. Püchner, Moosmann, Yamaha, Leitzinger).

Das Instrument, welches in den beschriebenen Performances verwendet wird, ist ein *Yamaha Custom*¹⁰³ YFG-811, dünnwandig. Der S-Bogen Marke: Leitzinger¹⁰⁴ (S D V 1). Die Rohrblätter sind selbst hergestellt, mit einer Facon von Christof Hipper¹⁰⁵.

Möglich sind nun die Ausdehnung des hohen Registers (ab h^1 aufwärts bis f^2 / g^2), Veränderung der natürlichen Klangfarbe (durch Tonlochmanipulation, teils von Klappen- oder Griffbetätigung), das Produzieren von Vierteltönen und kleineren Intervallen (durch Tonlochmanipulation und Ansatzveränderungen, extremes „Fallenlassen“ oder „Hochdrücken“) des vorgesehenen Tones, das Erzeugen von mehrstimmigen Klängen¹⁰⁶. Weitere Techniken, die für die Performances der vorliegenden Arbeit verwendet werden, kommen im Kapitel I.1.4. zur Beschreibung.

I.1.3. Verwendung: das Fagott als interpretatorisches Instrument

In dieser Arbeit wird das Fagott in vier interdisziplinären Performances als Klangerzeuger, Translations- und Transformationsmedium und Kommunikationsmittel verwendet. Im folgenden Absatz wird auf weitere Einsatzgebiete des Instruments eingegangen. Das Fagott kommt und kam stets in geistlicher und weltlicher Musik vor.

„Schon von Anfang an nahm unter den Instrumenten der Fagott-Familie das Baß- oder Choristfagott eine bevorzugte Stellung ein. Seine Verwendung u. a. in Motetten, geistlichen Konzerten und Madrigalen, sowie als wirksame Chorbaßverstärkung,

103 www.de.yamaha.com/de/products/musical-instruments/winds/bassoons (Stand: 04.05.2016).

104 www.leitzinger.de (Stand: 04.05.2016).

105 www.hipper.at (Stand: 04.05.2016).

106 Beispiele für Lehrbücher für neue Spieltechniken am Fagott: Gallois, Pascal: *Die Spieltechnik des Fagotts*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2009, Riedelbauch, Heinz: *Systematik moderner Fagott- und Bassontechnik – Bassonographie, Veränderung von Einzeltönen und Mehrklangtechnik*, Moeck Verlag, Celle, 1988, Bartoluzzi, Bruno: *Neue Klänge für Holzbläser*, Verlag Schott, 1971.

*sicherte dem Instrument seit Ausgang des 16. Jh. einen dauerhaften Platz in der Kirchenmusik*¹⁰⁷.

Nach und nach erweiterte sich die Verwendung des Fagotts über die Continuo-Gruppe hinaus. Antonio Vivaldi schrieb zum Beispiel 39 Solo-Konzerte für Fagott und Streichorchester¹⁰⁸ (zwei davon sind nicht vollendet).

Im 18. Jahrhundert gab es viele Musikerinnen und Musiker, die neben Fagott auch Oboe spielen konnten. Die gleichzeitige Beherrschung wurde nach und nach immer schwieriger, da eine zunehmende Komplexität der Mechanik die beiden Instrumente weit voneinander entfernte. Laut Gunther Joppig¹⁰⁹ setzte so eine Spezialisierung ein, da auch die Anforderungen der Komponierenden an die Instrumentalistinnen und Instrumentalisten immer mehr wuchsen und sich feste Orchester bildeten, in denen für jedes Instrument die entsprechenden Musiker und Musikerinnen eingestellt wurden – ein Allrounder, wie in früheren Jahrhunderten der Jocular und danach der Stadtpfeifer, war nicht mehr zeitgemäß. Nur in der Militärmusik lebte laut Joppig dieser Typ von Musikant weiter, der neben einem Blasinstrument meistens noch ein Streichinstrument beherrschen musste.

Die Militärmusik, in der Blasinstrumente eine entscheidende Rolle spielten, erlebte einen enormen Aufschwung. Musik für Bläser gewann im späten 18. Jahrhundert stark an Popularität, vor allem in Form von Harmoniemusik.

*„Der Fagott ist in geschichtlicher Folge nach der Flöte das nächstälteste Instrument, das im zeitgenössischen Orchester volles Bürgerrecht erlangt hat*¹¹⁰

schreibt Wilhelm Heckel.

Im Instrumentalsatz des 18. Jahrhunderts erhielt das Fagott laut Günter Angerhöfer durch die Begünstigung seine Stimmlage im Bass- und Tenorbereich zusätzlich zu seiner Bassfunktion im wachsenden Orchester Aufgaben als Füll-, Mittel- und Nebenstimme zugeteilt. Weiters inspirierte der charakteristische Klang zahlreiche Komponierende, Solokonzerte für das Fagott zu schreiben (zum Beispiel W. A. Mozart, J. B. Vanhal, Joh. A. Kozeluch, C. Stamitz). Durch die Popularität des Fagotts und der größer werdenden

107 Angerhöfer, Günter, Art. „Fagott“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 276.

108 Dannemann, Ulrich: *Befreiung aus der Bedrängnis – Antonio Vivaldi's 37 Konzerte für Fagott*, Accolade Musikverlag, Holzkirchen, 1997.

109 Joppig, Gunther: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*, Verlag Schott's Söhne, Mainz, 1984, S. 63ff.

110 Heckel, Wilhelm Hermann: *Der Fagott – Kurzgefasste Abhandlung über seine historische Entwicklung, seinen Bau und seine Spielweise*, Verlag Carl Merserburger, Leipzig, 1931, S. 7.

Literatur kam es zu Konzerttätigkeiten reisender Fagottvirtuosens¹¹¹ (zum Beispiel Georg Wenzel Ritter, Felix Rheiner, Johann Gottlob Schwarz).

Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts hielt der Fagottkonzerte-Boom an. Sämtliche Solokonzerte, die aktuell zum fixen Repertoire klassischer Fagottspielerinnen und Fagottspieler gehören, wurden geschrieben¹¹² (zum Beispiel von C. M. von Weber, Joh. N. Hummel, Fr. Berwald, F. David). Danach kam es zu der großen Entwicklungsphase des Instruments (Almenraeder – Heckel), welche schließlich das aktuell verwendete Instrument hervorbrachte¹¹³.

Die Idee einer vom Text und von den Funktionen emanzipierten, alleine durch den musikalischen Sinnzusammenhang begründeten Selbstständigkeit musikalischer Werke kommt im 19. Jahrhundert in der Instrumentalmusik stark zum Tragen.

„Von der autonomen Musik sondert sich allmählich der selbständige Kulturbereich der Trivialmusik bzw. der (industrialisierten) Populärmusik ab: so kam es zur Trennung von E- und U-Musik. Die Grenze zwischen den beiden ist fließend“¹¹⁴.

Christof Dienz proklamiert die Konzertpolka „Mein Teddybär“ von J. W. Gangelberger als Grundstein für das Fagott in der Populärmusik¹¹⁵. In Johann Strauß' Orchester war das Fagott fixer Bestandteil. Mit dem *Donauwalzer*, der als Männerchor uraufgeführt wurde, gelang Strauß der erste „Schlager“, in den Bearbeitungen für Orchester davon war auch das Fagott dabei. Auch in der Salonmusik gehörte das Fagott zur Stammbesetzung. Für Theaternmusik wurde und wird es ebenfalls eingesetzt wie in der Blasmusik.

Singer-Songwriter wie Donovan (Philips Leitch) oder Ludwig Hirsch setzten in den 1970er Jahren das Fagott für Studioaufnahmen ihrer Songs ein (zum Beispiel „Jennifer Juniper“ von Donovan, „Geh spuck den Schnuller aus“ von Ludwig Hirsch). Die schwedische Popband The Cardigans verwendet in ihrem Song „Sick & Tired“ genauso wie die Hiphop Band Schönheitsfehler in dem Song „Kopfhoch“ das Fagott. Alaeddin Adlerness ist seit den 1970-er Jahren und aktuell der Fagottist des freien Improvisationskollektivs *the reform art unit*, Lindsay Cooper verwendete ebenfalls in freien Improvisationskollektiven (zum Beispiel *the feminist improvisers group*) das Fagott, jonglierte in ihren Kom-

111 Angerhöfer, Günter, Art. „Fagott“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 288.

112 Ebenda S. 290.

113 Ebenda S. 291.

114 Ebenda.

115 Dienz, Christof: *Das Fagott in der Populärmusik*, Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – Ipop, 1998, S. 7.

positionen hin und her zwischen den vermeintlichen Grenzen der E- und U-Musik. Sie verwendete zur Erweiterung der Möglichkeiten des „herkömmlichen“ Fagotts elektronische Medien und Spieltechniken, die in den beschriebenen Performances dieser Arbeit ebenfalls Verwendung finden.

Unter anderem Paul Hanson, Janet Grice, Ray Pizzi und Bill Douglas reüssieren aktuell als Jazzfagottisten. Mit dem Projekt *Lava* setzt die Autorin der vorliegenden Arbeit das Fagott in der sogenannten World Music ein und überbrückt in dem Projekt *Dewdrops* mit dem Fagott die Kategorien E- und U-Musik.

Das Fagott wurde und wird großteils als Instrument zur Interpretation von notierter Musik verwendet. Daher folgt in diesem Teil eine kurze Darstellung der Interpretation. Dem vermeintlich gegenüberstehenden Handeln – der Improvisation – wird im Teil I.2. schwerpunktmäßig nachgegangen.

Interpretation (lat. *interpretatio, interpres, interpretari*) – hat „nach sprachgeschichtlichen Anfängen in der römischen Handels- und Rechtssprache – seinen Ursprung in anderen Bereichen: in Theologie, Philologie und Jurisprudenz – im Sinne von Auslegung, Erklärung, Deutung, auch Übersetzung“¹¹⁶.

Interpretation verlangt von den Spielenden als vorrangige Kompetenz mit größtmöglicher Disziplin, dem Notentext zu dienen.

Im Feld der Musik wird laut Hermann Danuser zwischen zwei Hauptdeutungslinien unterschieden: einer hermeneutischen und einer performativen Bedeutungslinie:

„Während die eine Linie aus einer Übertragung des Interpretationsbegriffs auf die Tonkunst auf kognitiver Ebene hervorging – sie lag begriffsgeschichtlich nahe, sobald eine Deutung von Musikwerken durch Analyse ihrer Texte und Kommentierung ihrer Gehalte einsetzte-, bezog die andere Linie die Deutungsproblematik auf die Klangrealisation von Werken“¹¹⁷.

Igor Strawinsky spricht in seiner musikalischen Poetik davon, dass der Begriff Interpretation „die Grenzen umschließt, die dem Ausführenden auferlegt sind oder die er sich selbst bei seiner Ausübung auferlegt, um die Musik dem Hörer zu vermitteln“¹¹⁸. Er beschreibt, dass der Begriff Ausführung (Wiedergabe) die konsequente und strenge Verwirklichung

116 Danuser, Hermann, Art. „*Interpretation*“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 4, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 1053.

117 Ebenda, Sp. 1054.

118 Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik*, B. Schott's Söhne, Mainz, S. 74.

eines expliziten Willens darstellt und dieser Wille erschöpft sich in dem, was er aussagt.

Strawinsky spricht davon, dass

„in jedem Interpreten notwendigerweise ein Ausführender steckt, im umgekehrten Fall ist es nicht so“¹¹⁹.

Wenn der Pianist Alfred Brendel von sich behauptet, er ist ein *„Musiker, der auch denkt“¹²⁰*, impliziert das, dass es viele Kolleginnen und Kollegen gäbe, die *nicht* denken und dass es besser wäre, auch zu denken – nicht nur zu spielen. Er nimmt eine Wertung vor, die sich lange Zeit in der westlichen bzw. europäischen Kultur und Wissenschaft etabliert hat:

„vorgezogen und geschätzt wurde lange Zeit der Pol, der mit Rationalität, Kognition und Objektivität verbunden war oder damit verbunden wurde“¹²¹.

Den persönlichen Geschmack zurückzunehmen, ausdrücklich zu tun, was vorgegeben ist, und von Dirigierenden jede Anweisung bestmöglich zu erfüllen¹²² bedarf großen Einfühlungsvermögens, Erfahrungswissens und der Selbstaufgabe. Diese Eigenschaften und Aspekte, derer es bedarf, um professionell und bestmöglich dem Notentext und somit dem Komponierenden zu dienen und zu entsprechen, gehören dem Pol an, der hierarchisch gesehen, weniger wert war / ist, beschreibt Karin Hausen in dem Buch *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*¹²³.

Strawinsky unterscheidet zwischen Ausführenden und Interpreten

„eher in ethischer als ästhetischer Art: Theoretisch kann man von dem Ausführenden nur die nackte Übermittlung seines [des Komponierenden] Notentextes verlangen, die er – sei es gerne oder ungern – bewerkstelligt, während man rechterdings vom Interpreten über diese nackte Vermittlung hinaus eine verliebte Hingabe erwartet – was nicht gleichbedeutend ist mit einer heimlich oder offen zugegebenen Zusammenarbeit“¹²⁴.

In meinem Instrumentalstudium Fagott lernte ich von meinem Fagottprofessor im *Autopilot-Modus* zu spielen und immer wie ein *4-Sternplus-Hotel* zu klingen: sauber, perfekt

119 Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik*, B. Schott's Söhne, Mainz, S. 74.

120 Elstner, Rainer: *Ein Musiker, der auch denkt*, in: *gehört*, das Ö1 Magazin, Nr. 241, S. 16.

121 Brüstle, Christa: *Bauchmusik – Kopfmusik, Privat – öffentlich, Improvisation, Körper, Publikum*, in: *kunsttexte.de/auditive_perspektiven*, Nr. 2, 2012 (9 Seiten), *kunsttexte.de*, S. 1.

122 Es gilt als Kündigungsgrund, wenn sich ein Orchestermitglied den Anweisungen des Dirigenten widersetzt.

123 Hausen, Karin: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2013, S. 24 ff.

124 Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik*, B. Schott's Söhne, Mainz, S. 75.

geordnet und immer einsetzbar. Es ist undenkbar, in der Fülle der Auftritte als Instrumentalistin und Instrumentalist stets mit gleicher Liebe, Intensität und Aufmerksamkeit an die Arbeit zu gehen. Es braucht Schutz, um den körperlichen und emotionalen Belastungen¹²⁵ standzuhalten. Der Fagottist Wilhelm Krankenhagen (1825-1895) vermerkt seine Einstellung zu Richard Wagners Musik auf dem Stimmenmaterial der *Götterdämmerung* während des Probenprozesses in Bayreuth: „*Der Zukunft Musik dereinst oben wird hoffentlich anders sein, sonst möcht' ich nach hiesigen Proben nicht in den Himmel hinein!*“¹²⁶ Gespielt hat er dort trotzdem. Es war seine Arbeit, die ohne Kompromiss zu tun war.

Die Notation ist ein Werkzeug, um Klänge reproduzierbar zu machen. Es ist eine *Technik*, die in unserem Kulturkreis gerne als (Basis von) *Musik* bezeichnet wird. Sie gibt Sicherheit und die Möglichkeit, etwas Bestimmtes wieder und wieder hörbar zu machen. Notation macht es möglich, aus den unzähligen Momenten und Möglichkeiten, mit denen wir ständig konfrontiert sind, auszuwählen und zu wissen, was auf uns zu kommt, es kontrollieren und lenken zu können. Von Komponistinnen und Komponisten vorgegebene Reproduktionsvorgaben werden trotzdem durch den „*rezeptions- und interpretations-historischen Wandlungsprozess durchkreuzt – mag man ihn im Sinne einer Abweichung von der Autorintention beklagen oder im Sinne einer die Autorintention übersteigenden Sinnentfaltung eines Werkes begrüßen*“¹²⁷, Transformation findet statt. Eine Umwandlung des Notierten durch die Spielenden wird in deren „Sprache“ übersetzt, erfährt zuerst Translation und im nächsten Schritt Transformation.

In diesem Sinne findet auch in einer intuitiv emphatischen Improvisation Interpretation statt. In der Improvisation wird wahrgenommen, was im Moment da ist, und von und durch die Spielenden interpretiert und dargestellt. Es findet Auslegung, Erklärung, Deutung und Übersetzung des jeweiligen Augenblicks statt.

125 Siehe zum Beispiel: www.dgfm.org (Website der Deutschen Gesellschaft für Musikphysiologie und Musikermmedizin), oder www.mdw.ac.at/mbm/iasbs/ (Website Abteilung für Integrative Atem-, Stimm- und Bewegungsschulung des Instituts für Musik- und Bewegungserziehung sowie Musiktherapie) beide Stand: 02.01.2016. Eine Kollegin eines A-Orchesters beschrieb ihre Situation in einem persönlichen Gespräch vor drei Monaten folgendermaßen, „*Nach einem Tag an dem ich am Vormittag eine Elektra Probe hatte, am Nachmittag eine Kammermusikprobe mit Mozart und Haydn – Quartetten und am Abend eine Zauberflötenvorstellung, fragte mich ein Kollege wie ich mich denn fühle: ich konnte nur antworten: ich fühle mich, als hätte ich einen Schweinebraten, ein Brathuhn und eine große Portion Gulasch an einem Tag gegessen: mir ist übel und nicht ganz wohl*“.

126 Krankenhagen, Wilhelm, zitiert aus: Paul, Bernhard: *Die erste Reise Wiener Musiker nach Bayreuth*, in: *Wiener Oboen Journal*, Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe, 70. Ausgabe, Juni 2016, S. 18.

127 Danuser, Hermann, Art. „*Interpretation*“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 4, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 1055.

1.1.4. Instrumententeile und Spieltechniken

Das Fagott ist ein Holzblasinstrument und wird mit einem Doppelrohrblatt (Arundo Donax) angeblasen. Der Tonumfang reicht von B bis f² (3 ½ Oktaven). Die Gesamtlänge des Instruments beträgt 2,60 m. Durch die spezielle Knickung (metallenes Knie) ca. in der Mitte des Instruments hat der Ahornholz-Korpus eine Länge von 134 cm. Das Instrument wird aus vier (manchmal fünf) Teilen zusammengesteckt. Hinzu kommt noch der S-Bogen (er trägt seinen Namen nach der gegebenen Form) und das Rohrblatt (oft nur als Rohr bezeichnet).

Die in konischer Fortsetzung gebohrten vier Holz-Korpusteile heißen¹²⁸: Flügel (Flügelstück), Stiefel (Stiefelstück), Bassröhre (Stange) und Schallstück (Stürze oder Kopfstück). Der fünfte Teil, ein in den Flügel aufzusteckender Metall-S-Bogen, auf dessen Eingangsöffnung das Doppelrohrblatt-Mundstück gesteckt wird, dient als Verbindungsstück zwischen Mundstück und Holzkorpus. Das Doppelrohrblatt-Mundstück kann laut Angerhöfer nur bedingt als ein Teil des Fagottes gelten, da es einer Abnutzung unterliegt und vom Spielenden ständig erneuert werden muss (je nach Spielintensität und Mundhygiene zwischen zwei Wochen und zwei Monaten). Dieser kleinste Teil des Fagottes ist aber in der Praxis oft das Objekt, mit dem sich die Spielenden am meisten auseinandersetzen, da ein befriedigendes und wohlklingendes Spiel über alle Maßen und erheblich davon abhängt, ob jemand ein – für ihn oder sie ganz individuell - *gutes* Rohr hat.

Die mittels konischer Bohrstangen ausgebohrten vier Holzcorpusteile sowie die Bohrung der Finger- und Klappentonlöcher beeinflussen Toncharakter, Registerausgeglichenheit, Volumen, Intonation und Ansprache des Instruments. Weiters sind ausschlaggebend für den Klang des Fagotts das oben genannte Doppelrohrblatt sowie der Kehlkopf und die Zungenstellung der Spielenden. Hauptsächlich ist es jedoch jede/r einzelne Spielende mit seiner / ihrer Klangvorstellung und seiner / ihrer gesamten Körperhaltung und Einstellung zum Musizierverhalten verantwortlich dafür, wie es klingt. Es geht um die Öffnung innerer Resonanzräume wie bei Singenden. Weiters hängt es von der persönlichen Verantwortung und Klangvorstellung jedes Einzelnen ab, wie und wohin der Klang nach außen geht. Erfahrungen mit Instrumententausch von Kolleginnen und Kollegen haben immer wieder gezeigt: Kollegin / Kollege XY klingt mit jedem Instrument ähnlich bis hin zu gleich – lediglich Insider würden einen kleinen Unterschied merken.

128 Angerhöfer, Günter, Art. „Fagott“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 271.

Im Folgenden wird auf Spieltechniken und Möglichkeiten eingegangen, die in den in Kapitel II beschriebenen Performances verwendet werden.

Die Grundeinstellungen, die für die Performances vorhanden waren, sind vergleichbar mit Kai Fagaschinski, der sein Instrument „*als Autodidakt erforscht und die Klarinette als Objekt zur Geräuscherzeugung betrachtet, ohne der Tradition des Instruments eine große Bedeutung beizumessen*“¹²⁹. Sich intuitiv auf den Moment, den Raum und die Mitspielenden sowie das Publikum einzulassen bedarf einer Loslösung von Erwartungen und eingeübten Techniken am und mit dem Instrument. Sich jedoch ein Spektrum an möglichen Techniken, Klängen und Spielarten anzueignen ermöglicht im Prozess eines improvisatorischen Aktes, stabiler im Fluss zu bleiben. Die Gefahr von einem solchen Spektrum ist jedoch, dass immer die gleichen Floskeln und Techniken verwendet werden könnten und so einer Weiterentwicklung und etwaigem Suchen entgegengewirkt wird. Im Sinne Friedrich Schillers: „*Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*“¹³⁰“ versuche ich in einen Fluss des Spielens einzusteigen und alles daran zu tun, darin zu bleiben. Im Folgenden werden einige Möglichkeiten exemplarisch dargestellt, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

Ganzes Fagott – Rohrblatt, S-Bogen, Bassstange, Stürze, Stiefel, Flügel

Klangfarbenspiele: Diese werden durch Gaumenstellung – I, E, A, O, U → im klassischen Sinn von hoch nach tief: hohe Lage (f²-h¹): I, höhere Lage (b¹- g¹): E, mittlere Lage (fis¹- a): A, untere Lage (gis - F): O, tiefe Lage (FIS - Kontra-B): U, erzeugt; die Übergänge sind verlaufend und können individuell variieren und für Performances aktiv versetzt werden. Weiters kann durch Abdecken von Klappen – zum Beispiel der Bassstange – die Klangfarbe verändert werden (auch Bisbiglandi durch schnelle Bewegung der Finger), aber auch leichtes Darüberhalten mit Fingern oder der ganzen Hand über offene Löcher kann die Klangfarbe verändern. Die Rohrstellung und der Druck am Rohr verändert die Klangfarbe ebenfalls.

Mehrklänge: Die Grundregel lautet: hohe Töne können hinuntergelassen werden – so entsteht ein Klangfarbenfächer nach unten, tiefe Töne können durch festeres Blasen in

129 Fagaschinski, Kai: *Zehn Jahre im internationalen Nichts*, in: Beins, Burkhard, Kesten, Christian, Nauck, Gisela, Neumann, Andreas (Hg.): *echtzeitmusik berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, Wolke Verlag, Hofheim, 2011, S. 250.

130 Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Reclam, Stuttgart, 2000, S. 62.

die Obertöne aufsplintern. Es gibt auch Sondergriffe, die Mehrklänge erzeugen¹³¹. Meine Erfahrung hat gezeigt, dass es möglich ist, sich ganz individuell Klänge auszuarbeiten, die am jeweiligen Instrument funktionieren. Weiters ist es für mich in jeder Performance einer der spannendsten Momente, wenn durch Griffkombinationen, die ich noch nie zuvor verwendet habe, Klänge entstehen, die ich noch nie zuvor erzeugt habe. Oft entstehen dadurch neue Sequenzen oder weiterführende Phasen können dadurch entwickelt werden. Erika Fischer-Lichte plädiert für eine *Wiederverzauberung der Welt*¹³². Mit einer Verzauberung meiner Welt werde ich in Performances durch Einlassen in den Moment und Wahrnehmung der Verbundenheit mit meinem Gegenüber konfrontiert oder belohnt, denn nicht selten ergeben sich wie durch Zauberhand gelenkte Klangkombinationen mit Mitspielenden, die absolut stimmig sind, keinesfalls abgesprochen und nicht besser hätten gelingen können.

Obertonklänge (von b¹- Cis erreicht man durch erhöhten Blasdruck am leichtesten den 2, von D bis f den 1. Oberton)¹³³ und Rolltöne (sie entstehen durch einen stärkeren Lippen- druck auf das Rohr)¹³⁴.

Anblastetechniken: neben der gewöhnlichen Anblasstellung (die ich bei mir als *inhalativ* bezeichne, damit meine ich, dass das Rohr relativ weit in der Mundhöhle ist und eine Spannung vom Beckenboden bis an die Lippen gegeben ist, welche den Luftstrom fast wie rückwärts saugt), verwende ich verschiedene Möglichkeiten, von der Rohrumschließung nur ganz an der Spitze des Rohres – macht einen näselnden Klang, bis hin das Rohr nach jedem Ton – ähnlich einem rotzigem Saxophonklang – Luft nachzudrücken und aus dem Mund zu ziehen. Lippenglissandi können ebenfalls sehr reizvoll sein.

Zungentechnik: Beginnend mit weichen Portato-Zungenstößen, harten Staccato-Zungenstößen, Flatterzunge, Doppel- Trippelzunge, den Ton mit der Zunge abgestoppt oder nur mit dem Zwerchfell unterbrechend, bis hin zu Flaps (die wegen dem Doppelrohrblatt nicht so laut wie am Einfachblatt-Saxophon – Slaps – klingen – aber auf jeden Fall funk-

131 Gallois, Pascal: *Die Spieltechnik des Fagotts*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2009, S. 36. Weitere Literatur: Riedelbauch, Heinz: *Systematik moderner Fagott- und Bassontechnik – Bassonographie, Veränderung von Einzeltönen und Mehrklangtechnik*, Moeck Verlag, Celle, 1988. Bartoluzzi, Bruno: *Neue Klänge für Holzbläser*, Verlag Schott, 1971.

132 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, edition suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, S. 315.

133 Gallois (2009): S. 32.

134 Ebenda, S. 43.

tionieren) verwende ich jede Technik, die für den Moment, den Raum, das Publikum, die Mitspielenden von meiner Warte aus stimmig ist.

Zirkularatmung: Nach jahrelangem Training kann ich diese Art, gleichzeitig zu atmen und zu spielen in allen musikalischen Genres einsetzen. Ich begann mit einer dünneren Luftröhre (der Bassstange eines Quartfagotts), ohne Rohrblatt – wie ein Didgeridoo – zu üben. Durch die engere Mensur benötigt es weniger Luft und das Nachatmen wird leichter gemacht. Nach und nach wandte ich diese Technik auch an der Bassstange (+Stürze) des normalen Fagotts an (alle Klappen müssen geschlossen werden!) und wechselte schließlich weiter zum Doppelrohrblatt. Für mich war es ein langer Prozess, aber Zirkularatmung zu können ist sehr hilfreich für sonst langatmige Passagen. Achtung ist geboten bei Konzerten, bei denen das Publikum sehr nahe der Bühne sitzt und während eines Konzertes mit den Spielenden (unbewusst) mitatmet. Zirkularatmung kann für ungeübte Menschen von außen bedrohlich wirken und erzeugt den Eindruck von Atemnot (auch wenn die Spielenden durch die Technik keine Atemnot haben).

Spielen und Singen (Sprechen) gleichzeitig: Ein sehr zauberhafter Effekt, der eine geheimnisvolle Ebene öffnen kann. Frauenstimmen werden leiser wahr genommen als Männerstimmen, da die Tonhöhe des Fagotts der von Frauen ähnlicher ist. Um diesen Effekt zu lernen, empfehle ich zuerst zu singen, währenddessen das Fagott (mit Mundstück) in den Mund zu nehmen, versuchen die Lippen um das Rohrblatt zu schließen (wie beim Summen), darauf zu achten, immer weiter zu singen (zu Beginn noch keine konkrete Melodie, nur lang ausgehaltene Töne) und auch einen Ton mit dem Fagott zu erzeugen – das wird zu Beginn eventuell unkonkrete Töne am Fagott erzeugen, aber nach einigem Üben wird es gelingen.

Klappengeräusche: Durch die verschiedenen Größen, Formen und Kombinationen der Klappen am Fagott sind unzählige Effekte möglich. So zum Beispiel konkrete Klappentöne (mit tiefer B-Klappe, tiefer H-Klappe, tiefer C-Klappe), aber auch geräuschhaftere Klänge (zum Beispiel mit der Reihe der Klappen: hohe C-Klappe, A-Klappe, Piano-Mechanik).

Ganzes Fagott (*S-Bogen, Bassstange, Stürze, Stiefel, Flügel*) – ohne Rohrblatt

Pizzikato mit dem Fagott: Wenn das Fagott auf den Boden gestellt wird (am besten auf einem Holzboden, da dieser die Resonanz am besten trägt) und mit dem Finger sanft auf dem S-Bogen gezupft wird, erklingt ein sanftes Pizzikato.

Klänge mit der Zunge ohne Rohr am S-Bogen: Flaps funktionieren gut ohne Rohr am S-Bogen; noch lauter wird der Effekt, wenn ein in der Hälfte der Bahn abgeschnittenes Rohrblatt verwendet wird. Dieser Effekt kann gut mit unterschiedlichen Griffen verstärkt und dadurch in verschiedenen Tonhöhen erklingen.

Luftgeräusche ohne Rohr mit dem S-Bogen: Durch zartes Hineinblasen in die offene S-Bogen-Öffnung entstehen hohe, zwitschernde Klänge.

Saugen am S-Bogen: Durch Saugen am S-Bogen ohne Rohr mit minimalem Anteil von Lippe entstehen hohe, zarte Klänge.

Bassstange und Stürze alleine

Fagotteridoo: Wie schon im Abschnitt über Zirkularatmung kurz beschrieben, können die Teile Bassstange und Stürze quasi wie ein Digderidoo verwendet werden. Zu beachten dabei ist, dass alle Klappen geschlossen werden müssen beziehungsweise dass drei verschiedene Tonhöhen erreicht werden, indem die tiefe B-, tiefe H- und tiefe C-Klappe bedient werden. Besonders reizvoll ist es, mit diesem Teil des Instrumentes gleichzeitig zu singen und zu blasen. Weiters kann in dieses Rohr auch ohne Blasen gesungen werden. Somit wird ein kanalisierter Klang erzeugt, der durch langsames Wegnehmen vom Mund und trotzdem Weitersingen interessante Raumklangeffekte erzeugt.

Rohrblatt alleine

Mit dem Rohrblatt alleine können unter anderem Effekte wie Doppelzunge, Stakkato, Flatterzunge, Singen und Spielen alleine, Glissandi, Melodien spielen erzeugt werden. Der Klang, der dadurch erzeugt wird, wirkt meist skurril und humorvoll.

Nicht ganz so flexibel aber mit interessantem Klang ist es, mit dem S-Bogen mit Rohrblatt zu spielen.

I.2.) Arbeitsweisen

2.1. *Improvisation – Geschichte und Bestimmungsformen*

In der vorliegenden Arbeit werden vier Performances beschrieben, denen zur Generierung von musikalischem und künstlerischem Material die Arbeitsweise Improvisation zugrunde liegt. Es gibt für die Performances (fast) kein notiertes Notenmaterial. Die erzeugte Musik entstand und entwickelte sich aus dem Moment heraus, im Kontakt mit den Mitspielenden, dem Publikum und aus den gegebenen Raumsituationen.

In der Enzyklopädie „*Musik in Geschichte und Gegenwart*“ wird Improvisation wie folgt beschrieben:

„Improvisation bedeutet im allgemeinen Sprachgebrauch unvermutetes, unvorbereitetes, (im lat. Wortsinn adjektivisch: improvisus, adverbial ex improviso) unvorhergesehenes Handeln, genauer: eine Handlung (u. U. auch das Ergebnis einer Handlung), die in wesentlichen Aspekten als unvorhergesehen (eventuell auch unvorhersehbar; lat. improvisibilis) erscheint – und zwar nicht nur für die von der Handlung betroffene(n) Person(en), sondern auch für die handelnden Person(en).“¹³⁵

Für mein Verständnis bedeutet Improvisation im musikalischen Kontext, dass es um Musikgenerierung geht, die sich aus dem Moment heraus schöpft und die Spielenden als selbstbestimmt Kreierende fordert. Improvisation ist auch für mich, wie es Wolfgang Puschnig definiert,

„ein Grundelement der menschlichen Existenz. Sie hilft beim Vordringen ins Unbekannte und zeigt neue Möglichkeiten auf. Ebenso in der Musik, einer Kreation des Menschen, die genauso komplex ist wie das Leben selbst.“¹³⁶

Improvisation ist neben dem Ausdruck innerer Verhältnisse einer spielenden Person Spiegel ihrer politisch-gesellschaftlichen Lebensbedingungen, beschreibt Fritz Hegi.¹³⁷ So gesehen hat auch jede Zeit, jede Epoche *ihre* Herangehensweise und Arten von improvisierter Musik.

Dass in den Chorälen der frühen Mehrstimmigkeit wie der weltlichen Musik bis 1300

135 Frisius, Rudolf, Art. „*Improvisation*“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Spalte 538.

136 Puschnig, Wolfgang: in: Winter, Manon-Liu, Schneider, Gunter, Stangl, Burkhard (Hg.): *unimpro*, edition echoraum, Wien, 2013, S. 9.

137 Hegi, Fritz: *Improvisation und Musiktherapie*, Reichert Verlag, Wiesbaden, 2010, S.127.

von Improvisation in einem begrenzten Sinne gesprochen werden kann,¹³⁸ hat wohl mit einem der Grundaspekte des Themas zu tun: es geht um Schriftlichkeit und Reproduzierbarkeit. *Was* mit den damaligen Möglichkeiten des Schreibens aufgeschrieben wurde, war tatsächlich in den meisten Fällen dafür bestimmt, reproduziert zu werden.

Im 14. bis 16. Jahrhundert gibt es laut Lorenz Welker fünf Ausprägungen der ad-hoc-Entstehung von Musik:

„freie Improvisation, gebundene Improvisation und Diminution sowie die mit der gebundenen Improvisation verwandten Bereiche der improvisierten Liedbegleitung und der Rezitation aufgrund von Modellen.“¹³⁹

Auch im 17. Jahrhundert kann die Improvisation laut Klaus Miehling in fünf Gattungen eingeteilt werden. Davon sind *„einige wesentlich mit der Entwicklung einer eigenständigen Instrumentalmusik verbunden, andere entstehen aus der instrumentalen wie gesanglichen Solopraxis“¹⁴⁰*. Die Gattungen sind: Freie Improvisation (zum Beispiel Praeludium, Toccata, Capriccio und Fantasia), Improvisation über ein Thema, Improvisierter Kontrapunkt, Generalbass- und bassbezogene Improvisation, Ornamentale Improvisation.

Im 18. und 19. Jahrhundert waren die Übergänge zwischen Komposition und Improvisation meistens nahtlos.

„Von vielen Komponisten, unter ihnen J. S. Bach, G. F. Händel, J. Haydn, W. A. Mozart und F. Mendelssohn Bartholdy ist überliefert, dass sie das Improvisieren am Klavier als Mittel, sich in die nöthige künstlerische Begeisterung zu versetzen“¹⁴¹,

diente. Das Improvisieren galt als kompositorischer Akt auch dann, wenn die generierte Musik nicht verschriftlicht wurde. Wenn jemand ein Stück aus dem Moment heraus entwickelte, sprach man davon, dass er *fantasierte*.

Die Notation diente laut Derek Bailey als eine Art Gedächtnisstütze. Sie *„verkörperte das Skelett dessen, was gespielt wurde“¹⁴²*. Die verschriftlichte Partitur skizzierte einen nackten Umriss.

„Wenn jemand daranginge und – sagen wir: eine Händel-Sonate genau nach dem Text spielt, käme etwas heraus, worüber Händel wahrscheinlich in schallendes Ge-

138 Hiley, David (Übers.: Hankeln, Roman), Art. „*Improvisation*“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, S. 541.

139 Welker, Lorenz, Art. „*Improvisation*“, in: MGG, 1995, Sp. 533.

140 Miehling, Klaus, Art. „*Improvisation*“, in: MGG, 1995, Sp. 565.

141 Seedorf, Thomas, Art. „*Improvisation*“, in: MGG, 1995, Sp. 569.

142 Salter, Lionel, in: Bailey, Derek: *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Wolke Verlag, Berlin, 1987, S. 43.

*lächter ausgebrochen wäre, weil er nicht im Traum daran gedacht hätte, dass man es so stumpfsinnig abspielen könnte*¹⁴³,

bemerkt der englische Cembalo-Spieler Lionel Salter. Die Komponistinnen und Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts waren meist ihre eigenen Interpretinnen und Interpreten – composer / performer. Aus Kostengründen und Zeitgründen wurde nur das Notwendigste aufgeschrieben, um sich ganz sicher wieder daran zu erinnern.

„Der Begriff *Improvisation* wurde offenbar erstmals von J. J. Rousseau in seinem *Dictionnaire (1768) auf Musik bezogen*.“¹⁴⁴ Die heutige Bedeutung erlangte er um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Bis zu diesem Zeitraum wurde im Feld der notationsfreien Musikgenerierung zwischen *Präludieren* (Improvisieren von meist kürzeren Stücken) und *Fantasieren* (komplexe Form der Improvisation) unterschieden. C. P. E. Bach war laut Bailey ein Meister der *freien Fantasie*. Im Gegensatz gab es die *gebundene Fantasie*, welche auch eine Taktart als Basis hatte. In der Vielzahl der stilistischen Ausformungen der Barockzeit, zu welchem Zeitabschnitt und in welchem regionalen Kontext, „*hatte Improvisation ihren festen Platz und war sowohl in die melodische wie die harmonische Struktur der Musik eingebunden*“¹⁴⁵.

Mit virtuos gehaltenen und voller Ideen steckenden Improvisationen konnten Instrumentalistinnen und Instrumentalisten infolge der aufkommenden Entwicklung eines öffentlichen Konzertlebens das Publikum begeistern. Improvisationen gehörten bis ca. zur Mitte des 19. Jahrhunderts weiterhin als fixer Bestandteil in ein Konzert.

Ab dem späten 18. Jahrhundert begann sich ein Graben zwischen Komposition und Improvisation zu bilden.

„*Viele Komponisten begannen den Notentext ihrer Werke verbindlich festzulegen und die traditionellen Freiräume zur Improvisation kompositorisch auszufüllen*“¹⁴⁶.

Verdi ließ sich zum Beispiel „*die notengetreue Aufführung seiner Werke vertraglich zusichern*“¹⁴⁷. In Kadenzen und Fermaten blieb der Freiraum für Instrumentalistinnen und Instrumentalisten jedoch noch bestehen.

Durch die Auflösung der Dur-Moll-Tonalität und die Entwicklungen der Musikpraxis

143 Salter, Lionel, in: Bailey, Derek: *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Wolke Verlag, Berlin, 1987, S. 44.

144 Seedorf, Thomas, Art. „*Improvisation*“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 569.

145 Bailey, Derek: *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Wolke Verlag, Berlin, 1987, S. 45.

146 Seedorf, Thomas, Art. „*Improvisation*“, MGG, 1995, Sp. 572.

147 Ebenda, Sp. 579.

durch das Feld von technischen Medien veränderte sich laut Bailey im 20. Jahrhundert auch die Praxis der Improvisation. Derek Bailey verwendet die Termini „*idiomatisch*“ und „*non-idiomatisch*“, um die beiden Hauptausprägungen der unnotierten Musikgenrerung zu bezeichnen:

*„Idiomatische Improvisation, die weitaus häufigere, bezieht sich in erster Linie auf den Ausdruck eines bestimmten Idioms – wie Jazz, Flamenco oder Barock – und schöpft ihre Identität und ihre Anregungen aus diesem Idiom. Die non-idiomatische Improvisation verfolgt andere Interessen und tritt gewöhnlich als sogenannte ‚freie Improvisation‘ auf.“*¹⁴⁸

In der Neuen Musik des 21. Jahrhunderts haben sich verschiedene Herangehensweisen der freien Improvisation etabliert. Das Buch *Der Begriff „Improvisation“ in der neuen Musik*¹⁴⁹ von Sabine Feißt gibt eine Zusammenfassung der verschiedenen Strömungen und Ansätze der improvisatorischen Praxis, welche sich in der Neuen Musik im europäischen und amerikanischen Raum in den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts ausgeprägt haben und bis in die Gegenwart weiterwirken. Dies ist zum Beispiel die Aleatorik.

Im Jahr 1999 erschien das Buch „Hear and Now“ von Peter N. Wilson¹⁵⁰. Als Bestandsaufnahme dieser Zeit beschreibt er für die improvisierte Musik klar voneinander abgegrenzte Spielidiome. Musikerinnen und Musiker „*verfolgen eine Richtung, forschen und arbeiten an einer Idee*“.¹⁵¹ Ausnahmen wie Lindsay Cooper, Joëlle Léandre oder Derek Bailey

*„bestätigen natürlich auch damals die Regel, Musiker und Musikerinnen, die sich zum Beispiel sowohl dem Experiment und dem freien Spiel verschrieben haben, als auch in anderen Formationen weiterhin Jazz oder komponierte neue Musik spielten“.*¹⁵²

Für die heutige Zeit beschreibt Nina Polaschegg,

„dass einstige Barrieren und stilistische Abgrenzungen nicht mehr ganz so radikal gezogen werden. Und zwar selbst dann, wenn das eigene Spielidiom durchaus

148 Bailey (1987) S. 11.

149 Feißt, Sabine: *Der Begriff „Improvisation“ in der neuen Musik*, Verlag Schewe, Berlin, 1997.

150 Wilson, Peter Niklas: *Hear and Now – Gedanken zur improvisierten Musik*, Wolke Verlag, Hofheim, 2014.

151 Polaschegg, Nina: *Hear and Now – (Einige) Entwicklungen seit 1998*, in: Wilson, Peter Niklas: *Hear and Now – Gedanken zur improvisierten Musik*, Wolke Verlag, Hofheim, 2014, S. 8.

152 Ebenda S. 8.

stringent dem ein oder anderen eng umrissenen Konzept folgt. Aber die gegenseitige Akzeptanz scheint höher zu sein. Oder anders formuliert scheint das Beharren auf der einen Wahrheit über Improvisation im Schwinden zu sein ¹⁵³.

Bert Noglik beschreibt diese Tendenz schon 1990 als *Horizontverschiebungen*¹⁵⁴.

Doch nicht nur in der Improvisation verschwimmen die Grenzen der verschiedenen Zugänge. Auch die Verwendung von Improvisation in diversen musikalischen Genres etablierte sich Schritt für Schritt. In Wien hat sich zum Beispiel vor zehn Jahren ein Kollektiv aus Musikern und Musikerinnen aus Genres von Neuer Musik, Jazz, Free Jazz, Pop und improvisierter Musik zur *Jazzwerkstatt Wien*¹⁵⁵ formiert, das bis heute durch die Durchdringung der Genres gekennzeichnet ist. Die Slowenische Musikerin Maja Osojnik beschreibt ihre Arbeitsweise im Feld der vielfältigen Genres folgendermaßen:

„[...] es ist wie Surfen. Einmal taucht etwas auf, dann widme ich mich dem mehr. Eine gute Welle erwischen mit allen, das ist mein Wunsch“¹⁵⁶.

Für die Performances der vorliegenden Arbeit sind zwei unterschiedliche Herangehensweisen für die Improvisationen von Relevanz – eine *vorbesprochene* oder *bewusst gelenkte aus vorgegebenen Inspirationsmaterialien* und eine *intuitiv emphatische* Herangehensweise:

Eine vorbesprochen oder bewusst gelenkte aus vorgegebenen Inspirationsmaterialien entspringende Herangehensweise für eine Improvisation (Solo, Kleingruppen, Kollektive) ist zum Beispiel die Anwendung improvisatorischer Regeln wie in John Zorns Improvisationsspiel *Cobra* oder in der Materialsammlung *Individuum Collectivum* von Vinko Globokar. Hierbei geht es darum – die Vorgaben wie als Interpretin eines auskomponierten Stückes – auszuführen. Es werden bestimmte Regeln, Spielanweisungen etc. vorgegeben, vorbestimmt. Zum Beispiel veröffentlichte Wolfgang Rüdiger in dem Band *Ensemble & Improvisation*¹⁵⁷ 20 Musiziervorschläge für Ensembles zu improvisieren.

Es gibt auch die Möglichkeit, dass eine Person die Improvisation leitet wie eine Dirigentin oder ein Dirigent. Das *Vienna Improvisers Orchestra*¹⁵⁸ unter der Leitung von

153 Polaschegg, Nina: *Hear and Now – (Einige) Entwicklungen seit 1998*, in: Wilson, Peter Niklas: *Hear and Now – Gedanken zur improvisierten Musik*, Wolke Verlag, Hofheim, 2014, S. 8.

154 Noglik, Bert: *Klangspuren: Wege improvisierter Musik*, Verlag Neue Musik, Berlin, 1990, S. 315.

155 www.jazzwerkstatt.at (Stand: 26.06.2016).

156 Osojnik, Maja, in: Fastenhuber, Sebastian: *Who's that girl*, in: Datum – Seiten der Zeit. (www.datum.at, Stand: 22.06.2016).

157 Rüdiger, Wolfgang: *Ensemble & Improvisation – 20 Musiziervorschläge für Laien und Profis von Jung bis Alt*, ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg, 2015.

158 www.m.fischer.wuk.at/VIO.htm (Stand: 01.07.2016).

Michael Fischer ist eine solche Formation. Auch Butch Morris¹⁵⁹ arbeitete jahrzehntelang als Dirigent improvisierend im Orchestersetting.

Für die Performances, die in dieser Arbeit beschrieben werden, wurden für manche Teile Themen vorbesprochen. Zum Beispiel in der Performance *Nichts* wurde für den Teil *Dazwischen* verabredet, dass ausschließlich Spaltklänge gespielt werden. In der Performance *Caravan* wurde für den Teil *Kabanen Ost: Leben / Party / Spiegelung* im Vorfeld besprochen, dass rhythmisierte Musik mit Tanzcharakter gespielt werden wird.

Bei der intuitiv emphatischen Improvisation geht es darum zu spüren, intuitiv und emphatisch wahrzunehmen, „was auf gefühlten Ebenen da ist“ und dieses dann in Klangmaterial umzusetzen. Strukturen und Modi ergeben sich intuitiv aus dem Moment heraus. Diese Herangehensweise prägt zum Beispiel gänzlich die Performance *Quanten – Kammer für Musik*. Ohne vorher etwas abzusprechen und auch ohne dass die drei Spielenden je zusammen musiziert hätten, wurde der Abend intuitiv emphatisch musiziert und entwickelt.

„Improvisation besitzt die seltsame Eigenschaft, als die verbreitetste Form musikalischer Betätigung zugleich und die am wenigsten anerkannte und verstandene zu sein“¹⁶⁰,

beschreibt Derek Bailey. Dieses Phänomen ist ein Kennzeichen für die Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts. Das Verhältnis Komposition versus Improvisation erfuhr in vielen Bereichen des musikalischen Schaffens ein Ungleichgewicht.

„Nur unter speziellen aufführungspraktischen und musiksoziologischen Bedingungen konnte sie (die Improvisation) sich behaupten oder an Bedeutung gewinnen“¹⁶¹

(zum Beispiel im Bereich der Orgelimitation).

Einer der Pioniere der verschriftlichten Improvisationsforschung¹⁶², Ernst T. Ferand (1887-1972), hinterfragt in der Musikpädagogik Mitte des 20. Jahrhunderts, dass „*Impro-*

159 www.conduction.us/ (Stand: 01.07.2016).

160 Bailey, Derek: *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Wolke Verlag, Berlin, 1987, S. 1.

161 Frisius, Rudolf, Art. „*Improvisation*“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 588.

162 Weitere Literatur zum Thema Improvisation: Nettle, Bruno, Russell, Melinda (Hg.): *In the course of Performance – studies in the world of musical improvisation*, the University of Chicago press, Chicago London, 1998; Beck, Sabine: *Vinko Globokar. Komponist und Improvisator*, Verlag Tectum, Marburg an der Lahn, 2012; Bert Noglik: *Klangspuren: Wege improvisierter Musik*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992.

visation weitgehend zum methodischen Hilfsmittel der Erlernung traditioneller Musiktheorie umfunktioniert“¹⁶³ wird.

Es stellt sich die Frage, wie es zu einer Entwertung dieser Art von Musikgenerierung kam. Blickt man kurz in andere Disziplinen, wird das Format Improvisation in den höchsten Tönen gelobt, bis hin zum allumfassenden Tun erklärt:

Der Architekt Jan Silberberger spricht zum Beispiel vom *Juwel Improvisation*¹⁶⁴. Er sieht darin eine Tätigkeit, in der unvermutet, unvorhergesehen Neues entstehen kann. Oder die Philosophin Judith Butler charakterisiert die Gender Performance ebenfalls mit diesem Begriff. Sie beschreibt:

*„Gender, das soziale Geschlecht, ein performativer Akt, eine Praxis der Improvisation im Rahmen einschränkender Bedingungen“*¹⁶⁵.

Folglich improvisieren wir ständig und wenden soziale Kodierungen an, in denen wir uns zurechtfinden, zu- und einordnen.

Reinhard Gagel beschreibt Improvisation als *soziale Kunst*¹⁶⁶. Er meint, dass Improvisation könnenbezogenes und seinsbezogenes Handeln verbindet und vermutet damit einen Beitrag zu liefern, wie Menschen mit den Herausforderungen des 21. Jahrhunderts persönlich befriedigend und lustvoll umgehen lernen.

Harald Huber, Komponist, Pianist und Präsident des österreichischen Musikrates, beschreibt seine Erfahrung als improvisierender Musiker folgendermaßen:

*[...] Improvisation heißt ja, ich hebe eine Art von Zensur in mir auf und nehme, was kommt. Dazu kommt natürlich musikalische Bildung. Man kann zu allem, was es auf der Welt gibt, eine musikalische Improvisation machen.“*¹⁶⁷

Der Musikwissenschaftler Andreas C. Lehmann erklärt, dass

„es aus schaffenspsychologischer Sicht interessant ist, dass ZuhörerInnen, die mit einem Stil nicht sehr vertraut sind, eine Improvisation kaum von einer Komposition unterscheiden können“.¹⁶⁸

163 Frisius, Rudolf, Art. „Improvisation“, MGG (1995) Sp. 588.

164 www.avbstiftung.de/index.php?id=23&tx_ttnews%5Btt_news%5D=34&tx_ttnews%5BbackPid%5D=24&cHash=d831f41d66, Stand: 02.01.2016.

165 Butler, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 2011, S.9.

166 Gagel, Reinhard: *Improvisation als soziale Kunst*, Dissertation an der MDW, Wien, 2008, S. 210.

167 Ingrisch, Doris: *Wissenschaft, Kunst und Gender*, transcript Verlag, Bielefeld, 2012, S. 93.

168 Lehmann, Andreas C., (2008), S. 340. www.hfm-wuerzburg.de/fileadmin/user_upload/Lehrkraefte/Lehmann/Literatur/Lehmann__A.C.__2008__Komposition_und_Improvisation.pdf (Stand: 25.07.2016).

Das heißt, Rezipientinnen und Rezipienten nehmen mit ihren Sinnen Schallwellen wahr und ordnen diese durch gelernte Kategorisierungsparameter in die Rubrik Musik ein. Es scheint offensichtlich wenig Bedeutung zu haben, mit welcher Arbeitsweise diese entstanden sind, da die Klangerfahrung im Mittelpunkt steht.

Im folgenden Zitat von Gunter Schneider konnte ich für meine improvisatorische Arbeit, die sich in den Performances der vorliegenden Arbeit spiegelt, viele Parallelen entdecken. Er meint:

„Die Improvisation, und zwar die sogenannte freie, nicht eine idiomatische (stilgebundene), ist für mich ein wesentlicher Aspekt musikalischen Gestaltens auch in meinen Kompositionen, sowohl was deren Erarbeitung und Entwicklung als auch was die Einbeziehung des kreativen Potentials der Ausführenden angeht. Die Verbindung von einer überlegten, ‚komponierten‘ und auch wiederholbaren, wiedererkennbaren Form mit gewissen in den Verantwortungsbereich der Musiker übertragenen Details schafft für mich das Spannungsfeld, in dem ich meine Musik entwickle, sowohl was meine solistischen als auch meine Ensembleprojekte angeht.“¹⁶⁹

Auch Pauline Oliveros dient Improvisation zum einen als Forschungs- und Arbeitsmethode zur Ergründung akustischer Phänomene und Entwicklung neuer kompositorischer Perspektiven. Zum anderen bildet die Improvisation oft einen wesentlichen Bestandteil ihrer Kompositionsverfahren. Sie sagt:

„I think of composition as a slowed-down improvisation, and improvisation as a speeded up composition.“¹⁷⁰

Lindsay Cooper, eine englische Komponistin, Fagottistin und Saxophonistin, war eine der wenigen, die mit dem Fagott improvisierte. Sie gründete in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts gemeinsam mit der Sängerin Maggie Nicols in London *The Feminist Improvising Group*, eine Formation, deren Wirken Wellen der Inspiration auf der ganzen Welt auslöste.

Mit Schneider, Oliveros und Cooper richtet sich der Fokus hin zu Musikschaffenden, die mit der Methode Improvisation Material für notierte Kompositionen generieren und Ferruccio Busonis Zitat als Credo mittragen:

169 Schneider, Gunter: www.musikdokumentation-vorarlberg.at/guscstil.htm (Stand: 16.02.2016).

170 Duckworth, William: *Talking Music*, Schirmer Books, New York, 1995, S. 166.

„Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung ... Nehmen wir es uns doch vor, die Musik ihrem Urwesen zurückzuführen, befreien wir sie von architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen, lassen wir sie reine Erfindung und Empfindung sein, in Harmonien, in Formen und Klangfarben (denn Erfindung und Empfindung sind nicht allein ein Vorrecht der Melodie), lassen wir sie der Linie des Regenbogens folgen und mit den Wolken um die Wette Sonnenstrahlen brechen“¹⁷¹.

Improvisation öffnet ein Zulassen für den Moment.

2.2. Intuition

Die Performances, welche in dieser Arbeit beschrieben werden (S. 69-101), sind primär intuitiv entstanden.

Intuition, *„intuito, lateinisch für die unmittelbare Anschauung, erscheint bereits als epibolé, das griechische Wort für schlagartiges Erfassen im Ganzen das bei Epikur eine Rolle spielte“¹⁷²*. Laut Doris Ingrisich bezeichnet

„Intuition also ein Erkennen ohne die diskursiven, analytischen, rationalen Schritte des Verstandes. Sie bezeichnet einen uns zur Verfügung stehenden Zugang um die Welt zu verstehen und sich in ihr zu bewegen.“¹⁷³

Gerd Gigerenzer verwendet für Intuition auch die Begriffe Bauchgefühl und Ahnung austauschbar

„um ein Urteil zu bezeichnen, 1. das rasch im Bewusstsein auftaucht, 2. dessen tiefere Gründe uns nicht ganz bewusst sind und 3. das stark genug ist, um danach zu handeln“¹⁷⁴.

Die Frage nach dem Funktionieren von Bauchgefühlen beantwortet Gigerenzer damit, dass *„ihr Grundprinzip aus zwei Elementen besteht: 1. einfache Faustregeln, die 2. evol-*

171 Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Insel Verlag Band 202, Leipzig, 1916.

172 Ingrisich, Doris, in: *Intuition, Ratio & Gender? Bipolares und andere Formen des Denkens*, in: Ellmeier, Andrea, Ingrisich, Doris, Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg.): *Ratio und Intuition*, Böhlau Verlag Wien Köln Weimar, 2013, S. 19.

173 Ebenda, S. 19.

174 Gigerenzer, Gerd: *Bauchentscheidungen – Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 2008, S. 25.

vierte Fähigkeiten des Gehirns zunutze machen ¹⁷⁵.

In der Geschichte der Intuition erkennt Ernst Oldemeyer¹⁷⁶ sechs Traditionslinien. *„Intuition ist eine Erkenntnisform, die kontemplative Einsichten in die Wesenszüge der Welt und der Welt Dinge erlangt* ¹⁷⁷ (diese Linie geht von Platon über Thomas von Aquin, Baruch de Spinoza, Gottfried Wilhelm Leibniz und Friedrich Schelling aus). Die zweite Traditionslinie

„betrachtet Intuition als einer in sich evidenten, ‚klaren und deutlichen‘ Vernunftfeinsicht [...]. Als intuitiv galt hier das Erfassen oberster, einfacher Prinzipien des Denkens, der logischen Grundsätze ... die eines Beweises weder fähig noch bedürftig sind. ¹⁷⁸

(Vertreter dieser Ansicht waren Aristoteles oder René Descartes). Eine dritte Traditionslinie, zu der unter anderem Henri Bergson und Edmund Husserl beigetragen haben, charakterisiert

„Intuition als komplementärer Modus zum analytischen. In diesem Kontext wird sie als Grundlage dafür betrachtet, sich selbst und die Welt erfassen zu können, als einführendes Verstehen und dementsprechend als wichtige und zu pflegende Methode ¹⁷⁹,

beschreibt Doris Ingrisch.

Oldemeyer sieht in den Mystiken des Orients und Okzidents einen vierten Traditionsstrang.

„Hier werden mit ‚Intuition‘ (oder äquivalenten Ausdrücken) übernormale ‚Erleuchtungen‘ bezeichnet, die durch besondere, in Geheimlehren überlieferten Praktiken der Bewußtseinsweiterung und der sittlichen Läuterung zu erreichen seien. ¹⁸⁰.

Mit C. G. Jung oder Sigmund Freud und deren *„Fragen zum Unterbewusstsein der Psy-*

175 Gigerenzer, Gerd: *Bauchentscheidungen – Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 2008, S.26.

176 Oldemeyer, Ernst: *Zur Phänomenologie des Bewusstseins*. Studien und Skizzen, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005.

177 Ebenda, S. 241.

178 Ebenda, S. 241.

179 Ingrisch, Doris, in: *Intuition, Ratio & Gender? Bipolares und andere Formen des Denkens*, in: Ellmeier, Andrea, Ingrisch, Doris, Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg.): *Ratio und Intuition*, Böhlau Verlag Wien Köln Weimar, 2013, S. 21.

180 Oldemeyer, Ernst: *Zur Phänomenologie des Bewusstseins*. Studien und Skizzen, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, S. 242.

che als Unterscheidung zu einem rationalen Bewusstsein“¹⁸¹ sieht er eine fünfte Traditionslinie. Mit dem sechsten Traditionsstrang fasst Oldemeyer „*Intuition als Inbegriff von glücklichen Einfällen, Eingebungen, Aha-Erlebnissen, assoziativen Verknüpfungen und produktiven Perspektivenwechsel.*“¹⁸²

Für eine musikalische Improvisation, die intuitiv (und) emphatisch entwickelt wird (nicht immer gibt es ein Gegenüber in Form von Mitspielenden und Publikum), bedeutet es, dass rationale und analytische Reflexion im Moment des Musizierens den Wahrnehmungsebenen Intuition und Empathie („*Bereitschaft und Fähigkeit, sich in die Einstellung anderer Menschen einzufühlen*“¹⁸³) gleichgestellt oder vorgezogen werden.

*Bauchmusik – Musik aus dem Bauch*¹⁸⁴ nennt Christa Brüstle diese Art von Musikgenerierung. Im Gegensatz zur Kopfmusik werden Impulse für die Musik aus dem Zentrum des Körpers ausgesandt. Im intuitiven Zustand fließen Impulse von einem Moment in den nächsten hin zum nächsten Impuls. Gedanken sind dabei, um eventuell strukturell mitzugestalten, die Basis des Handelns entsteht jedoch aus der Mitte des Körpers. Um intuitiv zu sein, bedarf es für mich, meinen Körper ganzheitlich wahrzunehmen, mit allen Sinnen wahrzunehmen. „*Mit allen Sinnen wahrnehmen heißt deswegen auch Besinnen – sich besinnen auf frühe Erlebnisse, auf intuitiv Erfahrenes.*“¹⁸⁵ Das auditive System – der Hörsinn, das taktile System – der Tastsinn, das kinästhetische System – der Bewegungskraft- und Stellungssinn, das vestibuläre System – der Gleichgewichtssinn, das olfaktorische System – der Geruchssinn und das gustatorische System – der Geschmackssinn sind alles Möglichkeiten, mit denen die Intuition korreliert und Impulse aussendet. Während des Musizierens gibt es immer die Möglichkeit zu entscheiden, ob dem Impuls der Intuition nachgegangen wird – lasse ich mich auf ihn ein, oder lasse ich ihn vorbeiziehen und warte auf einen nächsten Anstoß. Für mich ist Intuition wie ein impulsierender lauwarmer Mantel, der sich wie eine Wolke aus schützender Lebendigkeit aus mir um mich legt und mich gleichzeitig mit der Erde und dem Himmel verbindet. Intuition gibt Impulse. In diesem impulsierenden Mantel gibt es meinen Kopf, von dem aus Gedanken auf- und

181 Oldemeyer, Ernst: *Zur Phänomenologie des Bewusstseins*. Studien und Skizzen, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, S. 242.

182 Ebenda, S. 243.

183 Duden, 5., Auflage 1990, Sp. 216.

184 Brüstle, Christa: *Bauchmusik – Kopfmusik. Privat – öffentlich Improvisation, Körper, Publikum*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (9 Seiten), www.kunsttexte.de, S. 2.

185 Zimmer, Renate: *Handbuch der Sinneswahrnehmung – Grundlagen einer ganzheitlichen Bildung und Erziehung*, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 2012, S. 18.

eintauchen und Dinge, Zustände, Situationen, Personen ... benennen, bewerten, zu- und einordnen können. Intuition findet im Körper und durch ihn statt. Alle Körperteile werden für das (Im)Pulsieren miteinbezogen. Schwingung von außen und innen wird wahrgenommen, durch den Körper in Translation gebracht und kann in Handlungen in neue Darstellungsformen transformiert werden.

„Wir wissen heute, dass das im Bauchbereich situierte enterische Nervensystem eine ähnliche Struktur aufweist, ähnlich wie dieses funktioniert und mit dem Gehirn in permanentem Kontakt steht“¹⁸⁶,

beschreibt Doris Ingrisch. *Unbewusstes Nachdenken* – eine Beschreibung für Intuition ist Thema in Psychologie, Bildungsforschung oder Sozialpsychologie.

Daniel Kahneman¹⁸⁷ unterscheidet *schnelles Denken* (Intuition) versus *langames Denken* (Ratio). Er proklamiert, dass beide Arten zu denken ihre positiven und negativen Seiten haben. Ein gut verknüpftes Miteinander wäre ein erstrebenswerter Zustand.

Für John Dewey ist „Malen Denken, und zwar Denken in einer seinen tiefgreifendsten Formen“¹⁸⁸. Intuitiv, emphatische improvisatorische Musikgenerierung ist für *mich* Denken in der ganzheitlichsten Form, das durch Klang einer Translation (und somit auch einer Transformation siehe S. 64) unterzogen wird und ins Außen übertragbar gemacht wird. Das Außen ist nicht unwesentlich am Geschehen mitbeteiligt. Die Mitspielenden sowie das Publikum, welches im Moment des musikalischen Prozesses anwesend ist, sind für das Ergebnis mitentscheidend, da wir miteinander quasi „verbunden“ sind. Aleks Pontvik, ein schwedischer Neurologe und Musiktherapeut, spricht von der *vierdimensionalen Ganzheit Mensch*¹⁸⁹. Dreidimensional ist die physische Ebene, die mit der Haut eine Grenze zur vierdimensionalen Ebene bildet. Es entsteht dadurch ein Innen und ein Außen. Unsere Sinnesorgane sind Transformatoren vom Innen nach Außen und umgekehrt. Pontvik interessierte in seinen Forschungen die Hypothese: der Mensch *höre* nicht mit den Ohren allein. Er beschreibt, dass „der *Vibrationssinn* eine Etappe der Entwicklung ist, die vom *Tastsinn* zum *Gehörsinn* führt“¹⁹⁰. Auch der Gehörlosenpädagoge und Psychologe Antonius von Uden¹⁹¹

186 Ingrisch, Doris, in: *Intuition, Ratio & Gender? Bipolares und andere Formen des Denkens*, in: Ellmeier, Andrea, Ingrisch, Doris, Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg.): *Ratio und Intuition*, Böhlau Verlag Wien Köln Weimar, 2013, S. 25.

187 Kahneman, Daniel: *Schnelles Denken, langsames Denken*, Siedler Verlag, München, 2012.

188 Dewey, John, zitiert aus: Ingrisch (2013) S. 33.

189 Pontvik, Aleks: *Der tönende Mensch*, Rascher Verlag, Zürich und Stuttgart, 1962, S. 45.

190 Pontvik, Aleks: *Der tönende Mensch*, Rascher Verlag, Zürich und Stuttgart, 1962, S. 83.

191 Uden, von Antonius: *Das gehörlose Kind – Fragen zu seiner Entwicklung und Förderung – Untersuchungen zur Körpersprache, Phonetik, Psycholinguistik und Soziologie*. Hörgeschädigten Pädagogik,

spricht vom *Kontaktfühlen* (durch den Fußboden oder durch das Befühlen einer Schallquelle mit den Händen) und dem *Resonanzfühlen* (mit der Luft als Medium). Nach seinen Angaben wirkt das *Kontaktfühlen* feiner, das *Resonanzfühlen* dagegen tiefer.

Pontvik stellt die Vermutung auf, dass ein *peripheres* Sinnesorgan rudimentärer Natur ist, welches die Funktion hat, die es dem Menschen ermöglicht, außerkörperliche schwingende Organismen durch *Vor-Fühlung* wahrzunehmen. Er spricht von einem *Empfangssystem*, welches gemeinsam mit dem Ohr die diesem erreichbaren Frequenzgebiete umfasst und darüber hinaus auch noch weitere Schwingungen jenseits dieser Frequenzgebiete auf der Skala der Schwingungen wahrnehmbar zu machen imstande ist.

Er spricht von der *peripherrezeptiven Zone*, einer vor-körperlichen Zone.

„Der hörende und empfindende Organismus vollzieht durch gegenseitige Oszillationsakte als Empfangsstation diesen Empfang und vollzieht diesen durch Ausstrahlung des eigenen Schwingungsfelds“¹⁹².

Die Einflüsse einer peripherrezeptiven Zone wird vom vollsinnigen Menschen laut Pontvik „meistens nur registriert, wenn eine erhöhte Bereitschaft und erhöhte Sensibilität vorhanden ist“¹⁹³. Das ist ein wichtiger Aspekt für intuitiv improvisatorische Musikgenerierung. Es geht um ein Einlassen aufeinander. Diese Wahrnehmung ist als Empathie angezeigt.

Deniz Peters beschreibt, dass es in einer musikalischen Performance zwei Ebenen von Empathie gibt, nämlich eine „*social and musical empathy*“¹⁹⁴. Durch das gegenseitige Einwirken und Durchdringen von Gefühlen der Spielenden und der Rezipierenden aufeinander kann laut Peters ein „*musical other*“¹⁹⁵ entstehen. Von einem *dritten Körper*, der durch Übertragung und Gegenübertragung entsteht, spricht auch Klaus Theweleit¹⁹⁶.

Eine Klassifizierung und Ausweisung von Intuition im Bereich der Improvisation stellt Fragezeichen in den Raum. Meine Erfahrung als Musikerin hat mir gezeigt, dass eine noch so komplex ausnotierte Komposition ohne Intuition kaum realisiert werden kann. Auch im Ensemblespiel oder im Orchestersetting ist eine Öffnung eines intuitiven Sensoriums von immenser Wichtigkeit.

Beiheft 5. Julius Groos Verlag, Heidelberg, 1987.

192 Pontvik, Aleks: *Der tönende Mensch*, Rascher Verlag, Zürich und Stuttgart, 1962, S. 88ff.

193 Ebenda.

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

195 Ebenda.

196 Theweleit, Klaus: *Übertragung. Gegenübertragung. Dritter Körper: Zur Gehirnveränderung durch neue Medien*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004.

Der Begriff *intuitive Musik*¹⁹⁷ wurde laut Sabine Feißt in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts unter anderem für Musikschafter wie Terry Riley, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Carl Bergström-Nielsen und Pauline Oliveros geprägt. Der Begriff beschreibt eine primär intuitive Herangehensweise zur Schöpfung von musikalischem Material und soll dem Publikum offenbaren, dass es zur Entstehung der Musik durch intuitive Herangehensweise kam oder kommt. Eine Zerlegung der Einzelteile von Musik ist jedoch wie eine Auflistung der Zutaten für eine Speise. Ist das notwendig? Oder ist es als Warnung gedacht? Sind Improvisatoren gefährlich? Da es nicht möglich ist, im Vorfeld genau zu wissen, welche Musik im improvisierten Konzert im Moment entstehen wird, könnte dieser Umstand eventuell als gefährlich empfunden werden.

Im Gegensatz zu einer intuitiven Musik steht eine Herangehensweise zur Generierung von Musik, die streng logischen Parametern entspricht und unter anderem als Antwort auf die beiden Weltkriege entstand:

*„Auf die Irrationalität der beiden Weltkriege, der Revolutionen und des Völkermords habe die Musik mit einer Flucht in streng logische Kompositions-Systeme reagiert. Dies habe wiederum Gegenreaktionen hervorgerufen und den Reiz größtmöglicher Freiheit erhöht“*¹⁹⁸,

beschreibt Marie-Agnes Dittrich die Diagnose der Bipolarisierung von Musik des Musikhistorikers Richard Taruskin. Der Versuch, Musik von allen emotionalen und sinnlichen Ebenen zu befreien, um die manipulative Kraft der Musik, die in den Weltkriegen für Propagandazwecke eingesetzt wurde, auszulöschen, ist missglückt: funktionslose, intuitive und emotionslose Musik zu erzeugen ist schlichtweg unmöglich.

*„Theodor W. Adornos Idee einer Musik, die sich total der ästhetischen Autonomie des Kunstwerks verschreibt und jeglicher Verwertung oder Nutzbarmachung verweigert, entsprang dem Zwang, eine Alternative zu jenen Arten von Musik zu entwerfen, die sich ungeschützt dem Gesetz des Marktes aussetzt“*¹⁹⁹

proklamiert Wolfgang Ruf. Es ist gleichgültig, auf welche Art und Weise Musik generiert wird. Schallwellen, welche durch die in Schwingung gebrachten Instrumente (Stimmen)

197 Feißt, Sabine: Der Begriff „Improvisation“ in der neuen Musik, Verlag Schewe, Berlin, 1997, S. 177.

198 Dittrich, Marie-Agnes: *Das große Zickzack: Der scheinbare Gegensatz von Logik und Zufall (oder Ration und Intuition) in der Musik*, in: Ellmeier, Andrea, Ingrisch, Doris, Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg.): *Ratio und Intuition*, Böhlau Verlag Wien Köln Weimar, 2013, S. 45.

199 Ruf, Wolfgang: *Funktionalisierungen der Musik*, in: Hoffmann, Freia, Gärtner, Markus, Weidenfeld, Axel (Hg.): *Musik im sozialen Raum*, Allitera Verlag, 2011, S. 190.

und deren Luftsäulen ausgesandt werden, lösen – ob nun aus intuitiver oder rationaler Herangehensweise entstanden – emotionale Reaktionen aus.

„*Musik ist wenns schön ist*“²⁰⁰ meint die Performancekünstlerin und Percussionistin Elisabeth Flunger. „*Musik ist, was klingt*“ beschreibt Fritz Hegi ebenso wie „*Klang ist Gefühl*“²⁰¹. Und dass „*Musik nicht mehr eine Sache der Wenigen ist*“²⁰², hat Kurt Weill 1928 bezüglich der Anfangsjahre des Rundfunks proklamiert. „*Wenn die Musik nicht in den Dienst der Allgemeinheit gestellt werden kann, so hat sie heute keine Daseinsberechtigung mehr*“²⁰³ diagnostiziert Weill weiter. Die Idee, Musik sei für alle Menschen, ist so alt wie die Menschheit selbst. Sie ist für mich ein Werkzeug, mit dem wir Menschen durch aktiv und bewusst gesetzte Schwingungen grundlegende Veränderungen auf diversen menschlichen Ebenen schaffen können. Zum Beispiel sahen

„*Platon und Aristoteles die primäre Aufgabe der Musik in der charakterlichen und seelischen Erziehung und schätzten sie als ein vorrangiges Mittel der Sozialhygiene und der Staatserhaltung*“²⁰⁴.

Wolfgang Ruf unterscheidet zwischen *primären oder genuinen Funktionen* von Musik und *sekundären Funktionen*. Ersteres Feld ist

„*Musik im Dienst der Entspannung und Erholung, der angenehmen Unterhaltung und Betäubung, der Bewältigung seelischer Not, der Verständigung zwischen Individuen und Gruppen und schließlich der Schaffung von Gemeinschaftsgefühl*“²⁰⁵.

Das zweite Feld ist für das 20. Jahrhundert charakteristisch, war aber auch schon seit der Geschichte der Früh- und Hochkulturen präsent. Sekundäre Funktionen gehen über das Musikalische hinaus:

200 Flunger, Elisabeth in einem Interview zur Frage: Was ist Musik für dich / Sie? Interview für einen Vortrag zum Thema *music?* beim Komponistenforum Mittersill 2010.

201 Hegi, Fritz: *Improvisation und Musiktherapie – Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik*, Reichert Verlag, Wiesbaden, 2010, S. 61 und S. 66.

202 Weill, Kurt, zitiert aus: Ruf, Wolfgang: *Funktionalisierung der Musik*, in: Hoffmann, Freia, Gärtner, Markus, Weidenfeld, Axel (Hg.): *Musik im sozialen Raum*, Allitera Verlag, 2011, S. 188.

203 Ebenda S. 188.

204 Ruf, Wolfgang: *Funktionalisierungen der Musik*, in: Hoffmann, Freia, Gärtner, Markus, Weidenfeld, Axel (Hg.): *Musik im sozialen Raum*, Allitera Verlag, 2011, S. 191.

205 Ebenda, S. 190.

Vgl. Rotschopf, Teresa: In der Arbeit „*Techno in Wien – Geschichte und Beschreibung einer Szene*“, Diplomarbeit, Universität Wien, 2012, hat sich die Autorin intensiv mit der Thematik Musik, Trance und Drogen beschäftigt.

„zur Abwehr von Gefahren, zur Ausprägung von Ritualen, zur Repräsentation, Demonstration oder Stabilisierung von Macht, zur politischen Aufklärung, zu Manipulation, zu Disziplinierung, zur Regulierung von Werten oder zum Protest gegen inakzeptable Lebensbedingungen“²⁰⁶.

All diesen Punkten wird damit Rechnung getragen, dass Musik zu den meritorischen Gütern (siehe S. 65) gezählt wird. Musik ist gut für Menschen, sie ist förderungswürdig, auch wenn sie ökonomisch zu wenig Gewinn erzielt.

Wenn Michael Ternai über den intuitiv musizierenden Gitarristen Karl Ritter schreibt:

„er ist in jeder Phase seines Tuns geleitet von der Idee, Brücken schlagen zu müssen, Dinge, scheinen diese auch noch so weit voneinander entfernt zu sein, miteinander in Verbindung zu setzen, um sich auf diesem Wege seiner eigenen musikalischen Visionen so weit wie möglich anzunähern“²⁰⁷,

gibt es Parallelen zu meinem Zugang zur Musikgenerierung. Von verschiedenen Stilrichtungen geprägt, verwende ich diese als *unterschiedliche Sprachen*, die miteinander korrelieren und ein neues Ganzes bilden.

In der Arbeit Markus Stockhausens konnte ich Äquivalente zu meiner Arbeitsweise erkennen: Meine Art der intuitiv empathischen Improvisation ist ein Improvisationsansatz, der stilistisch breit gefasst ist und Erfahrungen von harmonischen, melodischen und rhythmischen Variationen mit einbezieht. Ergebnis ist eine Musik, die für alle Stilrichtungen offen ist.

„Nur so kann der Intuition wirklich freien Lauf gelassen werden und eine Musik entstehen, die allen Gegebenheiten Rechnung trägt: dem akustischen und qualitativen Raum, der (Tages-) Zeit, der Qualität und Gestimmtheit der Mitmusiker, der eigenen Befindlichkeit, dem anwesenden Publikum, der momentanen Inspiration, und so dem Musikerschaffenden die größtmögliche Ausdrucksfreiheit gibt.“²⁰⁸

Spielende entscheiden über das Tonmaterial, die Form, den Ausdruck, über sämtliche Gestaltungsmöglichkeiten der Musik. Das alles findet im Hier und Jetzt statt. Das Ziel für Markus Stockhausen ist *„eine integrale Musik, die vor allem den Menschen berühren kann, sein seelisches Empfinden, die seine Phantasie beflügelt, ihn erhebt“²⁰⁹.*

206 Ruf, Wolfgang: *Funktionalisierungen der Musik*, in: Hoffmann, Freia, Gärtner, Markus, Weidenfeld, Axel (Hg.): *Musik im sozialen Raum*, Allitera Verlag, 2011, S. 191.

207 Ternai, Michael über Karl Ritter auf: <http://www.karlritter.at/biographie> (Stand: 24.06.2016).

208 Siehe: www.intuitive-music-and-more.com/de/intuitivemusik (Stand: 21.06.2016).

209 Siehe: www.intuitive-music-and-more.com/de/intuitivemusik (Stand: 21.06.2016).

Intuition gehört zum Inventar, zur Grundausstattung eines jeden Menschen. Die diskursiven Fähigkeiten des Verstandes entwickeln sich nach und nach. Im Idealfall arbeiten beide Faktoren zusammen. Eine Über- oder Unterbewertung des einen oder anderen ist gegen die menschliche Natur. Karlheinz Stockhausen beschreibt den Zustand des intuitiven Spielens folgendermaßen:

„Wenn man intuitiv spielt, ist man einfach leer, offen. Da hört man nur, ist ein Riesenohr; man spielt fast wie beim automatischen Schreiben, das heißt: ‘es’ spielt sich von selber“²¹⁰.

Er wie manche andere auch (zum Beispiel John Cage) behaupten, dass die intuitiv generierte Musik übers Improvisieren hinausgeht, weil ihr eine spirituelle Dimension zukommt, die bei den durch außen gesetzte Inspirationspunkte entstandenen Improvisationen in der Regel nicht im Vordergrund steht.

Kontroverse Stimmen dazu, wie zum Beispiel Derek Bailey, erläutern, die Arena würde sie nicht glücklich machen, in der ein bemerkenswertes Kunstwerk von Kunstschaffenden enthüllt wird, um dann in der Ferne zu verschwinden, während sich das Publikum versammelt und applaudiert. *„Sie hat für mich nicht jene Bedeutung, mit der Künstler gemeinhin ihre Arbeit befrachten – eine Betrachtung, die, wenn ich es recht verstehe, grenzenlos ist und sogar unser Leben beeinflussen kann“²¹¹.*

Von welcher Betrachtungsrichtung jemand seine Tätigkeit als Improvisator oder Improvisatorin sieht – diese wird sich höchstwahrscheinlich im Laufe eines Lebens ändern beziehungsweise in unterschiedlichen Kontexten unterschiedlich bewertet. Eine Ausprägung in der westlichen Welt ist jedoch bedenkenswert.

„Der historische Status eines musikalischen Schamanen wurde von der Zivilisation eingeschränkt. In westlicher Kultur wird dieses Konzept eines starken, naturnahen Vermittlers zwischen Menschen und deren Umwelt nicht unterstützt. Diese Rolle wurde zugunsten ‚des Komponisten‘ verworfen, der nun unser ausgewiesener, musikalischer Forscher ist. Das Spielfeld für diese kulturelle Form der Entdeckung (Improvisation) wird von unseren didaktischen, marktbezogenen und habituellen Reaktionen abgesteckt,“²¹²

210 Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik 1970-1977*, Bd. 4, hg. v. Chr. v. Blumröder, Köln, 1978, S. 511.

211 Bailey, Derek in: Wilson, Peter Niklas: *„Niemand wird dieses Zeug mit Kunst verwechseln!“*, in: Wilson, Peter Niklas: *Hear and Now – Gedanken zur improvisierten Musik*, Wolke Verlag, Hofheim, 2014, S. 112.

212 Prévost, Edwin: *Exploratoria*, in: Gagel, Reinhard, Schwabe, Matthias (Hg.): *Researching by Improvisation – Essays about the exploration of musical improvisation*, Transcript Music and Sound Culture Verlag, Bielefeld, 2016, S. 266ff.

beschreibt Edvin Prévost. In der Musiktherapie wird dem Aspekt der Heilung durch Musik Rechnung getragen, jedoch die Möglichkeit, dass sich jeder Mensch mit Hilfe der Stimme in das persönlichen *Heil-Sein*²¹³ singen oder summen könnte, wurde in unserem Kulturkreis vielerorts vergessen. Es ist den Komponierenden oft vorbehalten, *Musik* zu machen, bewusst einen Raum für Klang zu schaffen.

Die Verantwortung und auch das Vermögen, Musikgenerierung ausschließlich an Außenstehende abzugeben, zieht einen Mangel mit sich, welchen Dieter Mersch folgendermaßen beschreibt: „mit dem Verlust von Alterität und Responsivität ist eine Zerstörung des Auratischen angezeigt“²¹⁴. Das heißt, dass dem Menschen vielerorts durch den Verlust der Empfindung eines Eingebettetseins in ein großes Ganzes und einer intuitiv-emphatischen Wahrnehmung die Existenz der Aura abgesprochen wurde. Ein Weltbild, das rein auf kognitiven Erfahrungen aufbaut, verbannt(e) feinstoffliche Körperwahrnehmungen und Empfindungen. Dass solch eine Sicht im Feld Musik nicht zu halten war, zeigt sich zum Beispiel in einer immer größer werdenden Anzahl an Musikerinnen und Musikern, die sich nicht scheuen, unkommentiert intuitiv emphatisch Musik zu entwickeln. Einen Wertewandel hin von „*Improvisierte Musik, und besonders jene, die formale Harmonik und musikalische Konventionen meidet, wird als naiv und primitiv angesehen*“²¹⁵ zu „*Vielfalt und Interdisziplinarität sind die Norm. Grenzen werden bis heute charmant ignoriert*“²¹⁶, wie es das Kollektiv *snim*²¹⁷ (spontanes Netzwerk für improvisierte Musik) lebt, konnte Wolfgang Seierl in seiner Arbeit „*Antimusic*“ *Versuch einer Darstellung des Wertewandels in der Musik nach 1980*²¹⁸, erkennen.

Intuition ist Eingelassensein in den Moment.

213 „*Heil-Sein im schamanischen Sinne ist die Erfahrung des ungehemmten Fließens unserer Lebensfreude und unserer Kreativität. Es ist das sichere Wissen eines ‚Ich bin‘, eingewoben in das unendliche Netz aller Lebensenergien*“. Aus: Bösch, Jakob: Schamanisches Heilen in der Psychiatrie, in: Messmer-Hirt, Esther, Roost Vischer, Lilo (Hg.): *Rhythmus und Heilung*, LIT Verlag, Münster, 2005, S. 94.

214 Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura – Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 106.

215 Prévost, Edwin: *Exploratoria*, in: Gagel, Reinhard, Schwabe, Matthias (Hg.): *Researching by Improvisation – Essays about the exploration of musical improvisation*, Transcript Music and Sound Culture Verlag, Bielefeld, 2016, S. 266.

216 Winter, Manon-Liu, Schneider, Gunter, Stangl, Burkhard (Hg.): *unimpro*, edition echoraum, Wien, 2013, S. 36.

217 Siehe: www.snim.klingt.org/blog/ (Stand: 04.07.2016).

218 Seierl, Wolfgang: „*Antimusic*“ *Versuch einer Darstellung des Wertewandels in der Musik nach 1980*, Dissertation, Universität Mozarteum Salzburg, 2009.

2.3. Transformation

Transformation, (lat. transformare)

„bezeichnet allgemein eine Umgestaltung oder Wandlung. Was sich dabei umgestaltet beziehungsweise wandelt, ist diesem Begriff noch nicht inhärent, das heißt dieser legt an sich noch keinen Gegenstandsbereich fest, kann man sich doch vieles vorstellen, das einem Wandel unterworfen ist“²¹⁹

Jeder Moment transformiert sich in den nächsten, kein Augenblick ist so, wie der oder ein vorheriger Augenblick war.

Im menschlichen Körper finden jeden Augenblick Transformationen zum Beispiel im Stoffwechsel statt. Dabei geschehen Wandlungen unbewusst, sie können jedoch auch bewusst initiiert werden. Wenn am Ende der Produktionskette aus Milch zum Beispiel Käse wird, haben viele einzelne Transformationsprozesse stattgefunden. Die Sentenz *Alles fließt* ist eine deutliche Metapher für Transformation. Alles ist im Fluss und verformt, transformiert sich im langsameren oder schnelleren Tempo. Glas fließt langsamer als Wasser, aber es fließt auch, was bei sehr alten Gläsern in ihrer Struktur oft wunderbar ersichtlich ist.

Wenn *„Translation (Übertragung, Übersetzung) eine Bewegung von einem Ort zu einem anderen oder eine Veränderung von einem Zustand in einen anderen meint“²²⁰*, steht Transformation für mich in einer engen Verbindung mit Translation. Ein Text zum Beispiel, welcher aus einer Sprache in eine andere übersetzt wird, findet über die Person, welche die Übersetzung tätigt, durch die Übertragung zu einer neuen Form, wurde dadurch in einen neuen Text transformiert. Der Maler und Musiker Dieter Preisl formuliert sehr eindrücklich den Prozess von Transformation in und durch Translation: *„Meine Bilder sollten so sein, als ob man als stiller Betrachter an einem Wasser säße, einen Stein reinwirft und dabei die Wasseroberfläche beobachtet, wie sich die Wellen ausbreiten“²²¹*. In dem eine Translation initiiert wird, kommt es zur Transformation des ursprünglichen Bildes.

Wenn man den Bereich der notierten Komposition betrachtet, wurden zuerst Ideen, Erfahrungen, Vorlieben etc. von Komponierenden aus deren Gedankenwelt in geschrie-

219 Reiche, Ruth, Romanos, Iris, Szymanski, Berenika: *Transformationen, Grenzen und Entgrenzung*, in: Reiche, Ruth, Romanos, Iris, Szymanski, Berenika, Jogler, Saskia (Hg.): *Transformationen in den Künsten – Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, transcript Verlag, Bielefeld, 2011, S. 13.

220 Zembylas, Tasos: *lost and found in translation*, in: Hasitschka, Werner (Hg.): *Performing Translation – Schnittstellen zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft*, Erhard Löcker GesmbH, Wien, 2014, S. 29.

221 Preisl, Dieter, in: *Falter mit Falter: Woche*, laufende Nummer 2556/2016, S. 35.

bene Notentexte transformiert, und in Aufführungsprozessen finden durch die Spielenden wiederum Transformationsprozesse statt.

Wie schon auf Seite 60 beschrieben, hat Musik primäre und sekundäre Funktionen. Zu den primären Funktionen gehören neben angenehmer Unterhaltung und Entspannung, die Verständigung zwischen Individuen und Gruppen, die Schaffung von Gemeinschaftsgefühl, die Bewältigung seelischer Not sowie Erholung. In allen diesen Bereichen findet unter anderem eine Transformation von emotionalen Zuständen statt. Dabei kann Transformation initiiert werden durch die Spielenden, Komponierenden, Kulturmanagerinnen- und Manager, die eine Veranstaltung ermöglichen.

Laut einer Studie des IHS (Institut für Höhere Studien), im Auftrag gegeben von der Wirtschaftskammer Wien, zum Thema *Ökonomische Effekte der Musikwirtschaft in Wien und Österreich* wird Musik als *meritorisches Gut* gesehen. Meritorische Güter sind Güter, die von Seiten des Staates als gesellschaftlich wichtig bewertet werden, auch wenn der Markt diese meritorischen Güter allerdings aus verschiedenen Gründen nicht ausreichend hervorbringt. Diese Güter werden daher vom Staat als besonders förderungswürdig erachtet.²²² „Meritorische Güter sind Güter, von denen angenommen wird, dass sie positive externe Effekte verursachen“²²³.

In seinem Buch *Der musikalische Körper* stellt Wolfgang Rüdiger einen transformativen Aspekt folgendermaßen dar:

„Mit der Kraft musikalischer Körperlichkeit in Werk und Wiedergabe affizieren die Spieler die Körper und Seelen der Hörer und verändern deren Leben und damit ihr eigenes. Beim körperberedten, gestenreichen Vortrag wirkt das Spiegelnervensystem umso stärker, als es durch Hören und Sehen ein verwandtes Körper- und Bewegungsgefühl im Hörer auslöst und die gleichen musikalischen Affekte erregt, die der Spieler musikalisch verkörpert“.²²⁴

Wolfgang Rüdiger schreibt hier von den Körpern, welche durch die Musik auf der Bühne wie ein Spiegel für Rezipienten und Rezipientinnen fungieren können. Diesen Umstand beschreibt Elfi Oberhuber in dem Text *„Entsetzen tut gut“* über Performancekünstlerinnen und -künstler:

„Die Performancekünstler-innen Ivo Dimchev, Rebecca Patek und Florentina Holzinger haben sich in den Produktionen für das Impulsfestival 2014 der ‚Heilung

222 www.ihs.ac.at/publications/lib/musikwirtschaft_volltext.pdf (Stand: 16.02.2016).

223 Ebenda, S. 5.

224 Rüdiger, Wolfgang: *Der musikalische Körper*, Schott, Mainz, 2007, S. 155.

*durch Kunst‘ verschrieben. Sie greifen auf den im Theater fast schon vergessenen Begriff der ‚Katharsis‘ zurück, den der Theoretiker Aristoteles hinsichtlich der griechischen Tragödie aufgestellt hat: der ‚Reinigung‘ von bestimmten Affekten durch das Durchleben von Jammer (Rührung) und Schrecken (Schauer). Im Gegensatz zu den gemäßigten Formen des bürgerlichen Theaters, wo der Zuschauer bei der Rezeption in einer distanziert-moralisierenden Haltung verbleibt, wird über tabulose Grenzgänge in Grauzonen der Abbau psychischer Spannungen bei Zuschauern und Protagonisten bewirkt – zugunsten einer Neuorientierung der Lebensgrundsätze“.*²²⁵

Dass einer solchen Transformation von Kirchenvätern und anderen Kritikern des Theaters im Mittelalter und in der frühen Neuzeit nicht immer nur wohlwollend entgegengeblickt wurde, beschreibt Erika Fischer-Lichte. Andererseits wurde ein Theaterbesuch zum Beispiel vom kaiserlichen Leibarzt 1609 ausdrücklich empfohlen, weil durch die Rezeption von Komödien „*gemüth und herz erweitert, und allgemach zu recht gebracht*“²²⁶ werden. Beide Positionen haben die transformativen Aspekte von Aufführungen im Visier, die als Gefahr oder als Segen gesehen wurden und werden.

Die Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte beschreibt weiter,

*„dass die Gefahr bzw. Chance einer Transformation stets in den besonderen medialen Bedingungen von Aufführungen lokalisiert wird, das heißt, in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern. Sie wird vor allem durch die Art und Weise, in der die Schauspieler ihre Körper einsetzen, heraufbeschworen bzw. eröffnet“*²²⁷.

Für eine musikalische Performance, in der die Körper der Spielenden präsent sind und in der durch sie Musik erklingt, ergeben sich schon zwei Ebenen der Transformationsinitiation. Die beiden Ebenen sind eine mögliche Spiegelungen der Körperaffekte und die körperliche Affizierung von Musik. Ob dies nun eine Verstärkung der Transformation zu Folge hat, sei in Frage gestellt, jedenfalls gibt es für Menschen mit unterschiedlichen Wahrnehmungsschwerpunkten eine breitere Palette an Möglichkeiten.

Klang ist Schwingung, Körper sind (in) Schwingung(en) (eingebettet). Das klingt zwar esoterisch, entspricht aber meiner Erfahrung als Musikerin. Musik und Klang bietet immer die Möglichkeit, Körper in einer klanglichen Situation einzubetten. Eine weitere

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

226 Flemming, Willi: Barockdrama. Bd. 3, *Das Schauspiel der Wanderbühne*, Hildesheim, 1965, S. 14, zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 334.

227 Ebenda.

Transformations-Dimension kommt bei jeder musikalischen Performance hinzu: Es handelt sich bei dieser weiteren Dimension um Kognition – Gedanken. „*Unsere mentale Aktivität interagiert immer mit den physikalischen Prozessen unserer Umwelt*“²²⁸ schreibt Jakob Bösch. So kommt es nicht unerwartet, dass „*Klang zum Träger von Energie wird*“²²⁹, wovon Esther Messmer-Hirt in einer Forschungsarbeit berichtet, bei der sie Intuition in musikalischen Lehr- und Lernprozessen untersuchte. Musik wird in diesem Kontext zu einem Medium. „*The medium is the music*“²³⁰, schreibt Deborah Kapchan über marokkanische Gnawa Transglobale Trance.

Somit kann in einem musikalischen Prozess über die Musik auch geistig Information übertragen werden, transformiert werden. Dabei können beispielsweise Gedanken und Assoziationen geteilt werden. Diese Dimension des Musikmachens wird in der Regel kaum berücksichtigt.

Der Kernphysiker und Molekularbiologe Jeremy Hayward beschreibt:

*„Manche durchaus noch der wissenschaftlichen Hauptströmungen angehörende Wissenschaftler scheuen sich nicht mehr, offen zu sagen, das Bewusstsein / Gewahrsein neben Raum, Zeit, Materie und Energie eines der Grundelemente der Welt sein könnte (vielleicht sogar grundlegender als Raum und Zeit). Es war vielleicht ein Fehler, den Geist aus der Natur zu verbannen.“*²³¹

Aus meiner Erfahrung als Musikerin und Improvisatorin ist der Aspekt der intuitiven Übertragung wichtig, weil es damit möglich ist, Realität zu gestalten, die wir uns mit unseren Gedanken vorstellen können. Gerald Hüther beschreibt in seinem Buch *Etwas mehr Hirn, bitte*²³², dass es uns Menschen gelingen kann, wenn wir in einer Umgebung sind, in einer Gemeinschaft,

„deren Mitglieder einander einladen, ermutigen und inspirieren, noch einen Schritt weiter zu gehen, noch einmal etwas Neues auszuprobieren und über sich hinauszugehen.“

228 Bösch, Jakob: *Schamanisches Heilen in der Psychiatrie*, in: Messmer-Hirt, Esther, Roost Vischer, Lilo (Hg.): *Rhythmus und Heilung*, LIT Verlag, Münster, 2005, S. 100.

229 Messmer-Hirt, Esther: *Intuition in musikalischen Lehr- und Lernprozessen*, in: Messmer-Hirt, Esther, Roost Vischer, Lilo (Hg.): *Rhythmus und Heilung*, LIT Verlag, Münster, 2005, S. 156.

230 Kapchan, Deborah: Moroccan Gnawa Transglobal Trance, www.penn.museum/documents/publications/expedition/PDFs/46-1/Moroccan%20Gnawa.pdf (Stand: 02.07.2016).

231 Hayward, Jeremy: *Briefe an Vanessa. Über Liebe, Physik und die Verzauberung der Welt*, Verlag Fischer, Frankfurt am Main, 1998, S. 233.

232 Hüther, Gerald: *Etwas mehr Hirn, bitte – Eine Einladung zur Wiederentdeckung der Freude am eigenen Denken und der Lust am gemeinsamen Gestalten*, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2015.

wachsen, die sich gegenseitig dabei helfen, ihre Lust am eigenen Denken und ihre Freude am gemeinsamen Gestalten wiederzuentdecken“²³³,

unsere Realität selbstbestimmt zu transformieren, zu gestalten.

Wenn Musik ein Medium für Gedanken-Energie und Emotions-Energie ist, ist es möglich, dass sie ein Werkzeug für Menschen ist, transformativ zu wirken.

Improvisation als Handlungsmodell eines „*Kontingenz-Entfaltungsspiel*“²³⁴ zu betrachten, wäre im Sinne von Gerald Hüther als Potenzialentwicklungsmedium möglich. Musikalische Improvisation ist, wie Fritz Hegi beschreibt:

*„durch ihre Symbol-Gestalt der Wirklichkeit so etwas wie ein Treibhaus der Phantasie. Wer improvisiert, spielt sich nicht nur von der tätigen Phantasie frei, sondern setzt auch neue in Gang. Diese prägt, mehr als wir uns bewusst sind, die zukünftigen Gefühle, Gedanken und Handlungen.“*²³⁵

Sie ist Transformation par excellence. Transformation ist Durchlassen des Moments.

233 Hüther, Gerald: *Etwas mehr Hirn, bitte – Eine Einladung zur Wiederentdeckung der Freude am eigenen Denken und der Lust am gemeinsamen Gestalten*, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2015, S. 184.

234 Bormann, Hans-Friedrich, Brandstetter, Gabriele, Matzke, Annemarie: *Improvisieren: eine Eröffnung*, in: Bormann, Hans-Friedrich, Brandstetter, Gabriele, Matzke, Annemarie (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*. Kunst – Medien – Praxis, transcript Verlag, Bielefeld, 2010, S. 8.

235 Hegi, Fritz: *Improvisation und Musiktherapie*, Reichert Verlag, Wiesbaden, 2010, S. 128.

Kapitel II: Tun – interdisziplinäre Performances

II.1. Nichts, *Performance für Fagott und Tänzerin*

II.1.1. Teile / Beschreibung

Akteurinnen: Maria Gstättnner: Fagott, Stimme, Konzept
Katharina Weinhuber: Tanz, Konzept

Location: Porgy & Bess, strenge Kammer, Wien 1010, Riemergasse 11

Datum: 29. April 2013, 19 Uhr



Abbildung 1: Maria Gstättnner: Fagott, Stimme, Konzept, Katharina Weinhuber: Tanz, Konzept

Ziel dieser Performance war es, sich mit der Thematik des *Nichts* auseinander zu setzen. Der Auftrag des Porgy & Bess Wien an die Tänzerin und mich, eine Performance zu gestalten, gab uns die Inspiration, dieses Motto zu finden.

In einer Probe eine Woche vor der Performance erarbeiteten wir gemeinsam folgende Teile für die Performance aus (die Zeiten in der Klammer sind die Zeitangaben für den Videomitschnitt am USB-Stick):

0. Anfangen (0:0:00 – 0:01:26)
1. Tonspender (0:01:27 – 0:03:25)
2. Dazwischen (0:03:26 – 0:06:15)
3. Licht weg: „*Stell dir vor es geht das Licht aus ...*“ (0:06:20 – 0:11:24)
4. Soli: Maria beginnt (0:11:24 – 0:12:35)
 - Katharina führt weiter (0:12:54 – 0:15:25)
5. Schön ist das Nichts „Kitschmoment“ (0:15:30 – 0:18:07)
6. Zwei bis drei Sätze über das Nichts (0:18:29 – 0:21:13)
7. nICHts nICHts nICHts (0:21:14 – 0:22:10)
8. Nachspielen (0:23:12 – 0:32:44)

II.1.2. Memos und Merkwürdigkeiten

Im Folgenden kommt es in drei Schritten zu einer Reflexion der Performance. Schritt eins und zwei sind in gebündelter Form, Schritt drei folgt den beiden ersten als separater Teil. In Schritt eins kommt es zu ersten Gedanken, Assoziationen, Eindrücken, Memos, welche sofort nach der Performance aufgeschrieben wurden. Im Schritt zwei kommt es zu einer intuitiven Reflexion der Performance durch das Medium eines Video-Livemitschnittes einige Tage nach der Performance. Die Fragestellung lautete: Was war *bemerkenswert*? Was waren die *Merkwürdigkeiten*? Der dritte Teil ist eine Reflexion der Performance aus den Betrachtungsrichtungen, welche in dieser Arbeit wissenschaftlich behandelt wurden: Improvisation, Intuition und Transformation.

Anfangen (0:0:00 – 0:01:26)

Memos:

Im Abseits sein ... alles vorbereiten ... hören was klingt ... freue mich drauf ... bin gespannt wie es wird ... das Nichts ... den Raum dafür aufmachen ... hervortreten.

Merkwürdigkeiten:

- Zu Beginn wurde der Raum im gegenseitigen Konsens (Tänzerin und Musikerin) für die Performance mit *nicht viel* geöffnet. Die Musikerin hielt sich im Hintergrund, die Tänzerin bewegte sich, sichtbar für das Publikum, an der Wand auf der Bühne. Dazwischen war ein *Nichts*. In diesem *Nichts* hat *Vieles* und *Nichts* Platz. Ein Raum für Erwartungen kann entstehen.
- Die Musikerin kommt aus dem dunklen Teil in den beleuchteten Abschnitt der Bühne.

Es geschieht ein *sich Zeigen*. Die Qualität des *aktiv aktiv Seins* erwächst aus diesem Moment.

Tonspender (0:01:27 – 0:03:25)

Memos:

Ich gebe etwas von mir ... einen Klang ... überall hin setze ich Klangpunkte ... wie Zuckerl ... eine Schwingung ... Aufmerksamkeit schaffen ... selbstverliebt sein ... hätten es mehr sein können ... so schnell vergehen die Abschnitte.

Merkwürdigkeiten:

- Einzelne Klänge werden dem Publikum wie Süßigkeiten oder andere kleine Geschenke gegeben.
- Dass es in diesem Teil zum bewussten Kontakt zur Tänzerin kommt, wurde im Voraus besprochen. Die Musikerin gibt dem Publikum Klänge, zu denen sich die Tänzerin im Rhythmus bewegt.
- Der Teil erscheint als sehr kurz. Der Fokus auf diesen Teil scheint schon nach zwei Minuten uninteressant geworden zu sein.
- Der im Voraus besprochene Übergang in den nächsten Teil gelingt fließend und unspektakulär.

Dazwischen (0:03:26 – 0:06:15)

Memos:

Spaltklänge ... welche Klänge kommen? ... macht Spaß ... Katharina tanzt toll ... dazwischen ... gurgeln ... so schnell vergeht der Teil ... was kommt nachher? ... der Klang fühlt sich gut an.

Merkwürdigkeiten:

- Dieser Teil vergeht ebenfalls sehr schnell.
- Das Miteinander funktioniert gut, der Kontakt und die Inspiration durch die Bewegungen der Tänzerin wirken stark und klar.
- Eine Neugierde entwickelt sich dahingehend, welche Spaltklänge entstehen werden.

Licht weg: „Stell dir vor, es geht das Licht aus ...“ (0:06:20 – 0:11:24)

Memos:

Singen ... mir selbst zuhören ... öffentlich peinlich sein ... hoffentlich gelingt es ... das es nichts war ... auch schon vorbei ... im Dunkeln sein ... nach hinten treten ... mit dem Raum spielen ... ich kann Katharina gut wahrnehmen ... Raum offen halten ... Spannung hält sich

Merkwürdigkeiten:

- Es fehlt die Routine, öffentlich ein konkretes Lied zu singen. Diese Erkenntnis lässt innerlich Spannungsgefühl entstehen.
- Öffentlich die Rolle des Clowns einzunehmen ist eine unangenehme und ungeübte Situation.
- Innere Sicherheit ist vorhanden, dass danach weitere Teile kommen, die angenehmer sind. Selbstkritik findet innerlich während des Singens statt. Die Frage, warum dieser Teil – das Singen des konkreten Liedes - ins Programm genommen wurde, stellte sich.
- Der Teil im Dunklen ist reizvoll. Atemgeräusche und Stimme schaffen eine Atmosphäre wie unter Wasser. Es entsteht das Gefühl wie ein Tasten mit den Ohren.

Soli – Spot: Maria beginnt (0:11:24 – 0:12:35)

Memos:

Vorne stehen ... herzeigen was geht ... im Schwung sein ... nach vorne Spielen ... die Finger gehen wie von selbst ... eine Melodie wahr nehmen ... präsent sein ... im Fluss sein ... kurz und bündig

Merkwürdigkeiten:

- In diesem Teil aufs Ganze gehen und eine Lust am wilden Spielen öffentlich demonstrieren. Es kommt zu einem Herzeigen, was und wie wild mit dem Fagott gespielt werden kann.
- Die Zirkularatmung macht Spaß und Sinn. Öffentlich Virtuosin zu sein erzeugt ein Wohlgefühl.

Soli – Spot: Katharina führt weiter (0:12:54 – 0:15:25)

Memos:

zur Seite gehen ... Platz überlassen ... zusehen ... beeindruckt sein ... daran denken wie es weiter geht ... wie spät ist es? ... wie lange spielen wir schon? ... so schön schaut das aus ... aktiv-passiv sein ... zusehen ... wie war das Zeichen? ... schön ist das Nichts

Merkwürdigkeiten:

- Im Hintergrund einen *aktiv-passiven* Zustand für die Performance halten, innerlich eingestimmt bleiben für den weiteren Verlauf der Vorstellung.
- Es entsteht ein Gewahrsein für den Moment und die Qualität, die innere Spannung weiter zu halten.

Schön ist das Nichts Kitschmoment (0:15:30 – 0:18:07)

Memos:

Herrlich ... zusehen und Impulse geben und nehmen ... mit den Händen gezeichnete Linien nachspielen und malen ... selbstverliebt sein ... was ist kitschig? ... in mir sein ... schöne Klänge ... noch mehr ... Klangbad für alle ... mit dem Fagott singen.

Merkwürdigkeiten:

- Wohlklingende, kitschige Klänge mit dem Fagott zu spielen und den Bewegungen der Tänzerin zu folgen und nachzuzeichnen ist eine Qualität dieses Teiles.
- Das Gefühl in voller Kraft zu stehen und Klänge nach außen zu tragen prägt diesen Abschnitt.

Zwei bis drei Sätze über das Nichts (0:18:29 – 0:21:13)

Memos:

Vorbereitet sein ... auswendig sprechen ... jetzt kommt die Drehung ... das Nichts ist die Freundin der Zeit.

Merkwürdigkeiten:

- Dieser Teil ist gekennzeichnet durch eine choreographisch und textlich einstudierte Passage.
- Es entsteht ein angenehmes Gefühl, dass das Proben wirksam war.

nICHts nICHts nICHts (0:21:14 – 0:22:10)

Memos:

singen ... pur ... hoffentlich ist es nicht zu heilig ... schön ... so ein Lied wird das ... wie eine Predigt ... soll so sein ... wie spät ist es? ... es hat funktioniert ... wie spät ist es?

Merkwürdigkeiten:

- Im Inneren entsteht eine Unsicherheit, ob das Gesungene passend ist. Ein Zweifel taucht auf, ob das Gesungene eventuell zu predigend sei?
- Das Gefühl haben, dass die Performance bis jetzt zu kurz war und dass nun schon der letzte Programmpunkt ist, schafft innere Spannung. Trotzdem professionell bleiben und eine öffentliche Spannung halten, in der Qualität des *sich Zeigens*, bleiben.
- [Beim Abgang in den Off-Bereich stellte sich tatsächlich heraus, dass von den gewünschten 40 Minuten erst gut 25 Minuten genutzt wurden ... nach kürzester Absprache mit der Tänzerin wurde entschieden, die Performance gänzlich improvisiert fortzusetzen.]

Nachspielen (0:23:12 – 0:32:44)

Memos:

Gut, weiter geht's ... den Raum abstecken ... miteinander spielen ... in Kontakt sein ... aufeinander eingehen ... ich bin ein Klangteppich ... Zeit haben und Platz zu spielen ... Ideen bekommen ... Einfälle ... Zufälle ... direkt sein ... miteinander sein ... zusehen ... direkt ansprechen ... ein Ende finden ... fröhlich sein ... gut.

Merkwürdigkeiten:

- Der Fluss dieses Teiles ist leichter und klarer als in den vorstrukturierten Teilen davor.
- Es entstand mehr Kontakt zur Tänzerin in diesem Teil. Ein Mehr an Aufeinander -Eingehen konnte entstehen. Es entstand ein Übernehmen, ein Zulassen und das Erfahrene durchzulassen, zu transformieren.
- Die Stimmung dieses Teiles war ungezwungener – beim Singen wird dieser Umstand deutlich.

II.1.3. Improvisatorische Aspekte der Performance

Die Performance *Nichts – Performance für Fagott und Tänzerin* gliedert sich in zehn Einzelteile auf. Die ersten neun waren im Voraus bewusst konzipiert improvisierte Teile. Der zehnte – ein rein intuitiv emphatisch improvisierter - Teil entstand aus der Tatsache, dass die vorgesehene Auftrittszeit noch nicht verstrichen war. Die ersten neun Teile (*Anfangen, Tonspender, Dazwischen, Licht weg, Soli 1, Soli 2, Schön ist das Nichts, Zwei drei Sätze über das Nichts, nICHts nICHts nICHts*) waren im Voraus besprochene Improvisationen mit ungefährem Inhalt beziehungsweise fix vorgesehenen Teilen. Zum Beispiel die Textpassagen in *Sätze über das Nichts* oder in *Licht weg* das Lied *Stell Dir vor, es geht das Licht aus* (Musik: Hans Lang, Text: Erich Meder) wurden im Vorhinein besprochen und in einer Probe geübt. Wie wir beiden Akteurinnen gemeinsam improvisatorische (bewusst gelenkt und intuitiv emphatisch) Akte bestreiten, probierten wir ebenfalls in einer Probe davor aus. Neben ungefähren Inhalten der einzelnen Teile wurden in der Probe Cue's und Übergänge abgeklärt, die am Abend der Performance davor auch mit dem Licht-Techniker besprochen wurden.

Der zehnte Teil (*Nachspielen*) war eine rein intuitiv emphatische Echtzeit-Performance in Anlehnung und Reminiszenz an die Teile zuvor.

II.1.4. Intuition in der Performance

Dem Aspekt Intuition und emphatisches Aufeinandereingehen wurde in der Performance ein essentieller Stellenwert zugemessen.

Durch die Einladung, gemeinsam eine Performance zum Thema *Nichts* zu gestalten, war von Beginn an eine offene und neugierige Grundeinstellung beider Akteurinnen vorhanden. Mit der Vorlaufzeit hin zur Performance und mit Dingen, die dafür notwendig zu tun waren (Schreiben eines Textes und Fotoshooting für das Programmheft, Überlegungen zum Inhalt, Proben), entstand das Gefühl einer Gemeinsamkeit. Wir kannten uns zuvor von einem Workshop, den ich an der Universität für Musik und darstellende Kunst im Zuge des PEEK-Projekts *Quo Vadis, Teufelsgeiger?* (Siehe S. 12) für Instrumentalstudierenden initiierte, um den Studierenden Körper / Bewegung / Tanz mit improvisierter Musik erfahrbar zu machen. Bei unserem ersten Treffen für die Performance *Nichts* waren wir uns einig, dass wir die gemeinsame Arbeit aus dem Feld von intuitiven, emphatischen und improvisatorischen künstlerischen Tun entwickeln wollen. Da aber auch einige konkrete Assoziationen zu dem Thema präsent waren, einigten wir uns, die Performance in neun Teile zu gliedern, wobei wir uns in jedem Teil mit einem Themenfeld zum *Nichts* in unterschiedlichen Settings und Ausdrucksformen auseinandersetzten.

Das intuitive Wahrnehmen des Publikums war durch die Raumsituation (Publikum saß im Halbkreis um die Bühne auf gleicher Ebene) gut möglich. Im zehnten Teil war bemerkenswert, dass wir in totaler Abstimmung aufeinander fühlten, wie lange dieser Teil zu sein hat und auch welchen Inhalt wir – völlig unbesprochen - gestalten wollten.

Die beiden Kunstformen Tanz und Musik fanden intuitiv mit unserem gegenseitigen Einlassen aufeinander unbesprochen und wie selbstverständlich zueinander. In Gesprächen mit dem Publikum danach dachten einige, dass wir schon viele Performances gemeinsam gemacht hatten. Dem war nicht so. Es war die erste gemeinsame Performance. Für einige Menschen aus dem Publikum war der Unterschied zwischen den ersten neun Teilen und dem zehnten spürbar (bewusst gelenkte improvisierte Teile versus rein intuitiv emphatische Echtzeit-Performance).

Die ersten neun Teile waren in Absprachen im Vorfeld durchkonzipiert. Bis auf den Teil *Licht weg* blieb der Raum von offen gehaltener Intuition bestehen. In diesem Teil kam in mir Zweifel auf ob der Sinnhaftigkeit des gesungenen Liedes. Durch die öffentliche Situation der Performance und durch das Wissen, dass dieser Teil bald vorbei sein wird, verlagerte sich die Aufmerksamkeit jedoch nicht in den Kopf (mit Zweifel und rationalen Überlegungen über die momentane Situation) und aus dem gesamten Kör-

perbewusstsein, welches für mich essentiell für intuitives Wahrnehmen ist. Ein offener, intuitiver und kreativer Raum konnte gehalten werden.

II.1.5. Transformative Aspekte der Performance

Zu Beginn des Prozesses, im Vorfeld der Gestaltung der Performances entstanden Bilder und Vorstellungen über das *Nichts*. Die ersten transformativen Akte waren Gespräche über innere Vorstellungen mit der Tänzerin über das Thema. Es fanden Umwandlungen von Ideen, die im Kopf oder als Gefühl vorhanden waren, in gesprochene Worte, Kritzeleien, Vorspielen von Klangvorstellungen (zum Beispiel die Szene mit den Spaltklängen wollte ich der Tänzerin vorführen) statt. Die Tänzerin wiederum zeigte mir Bewegungsabläufe, an die sie im Vorfeld gedacht hatte.

Der weitere Prozess bestand darin, in der Zeit zwischen Probe und Aufführung innerlich die Teile zu einem Ganzen zusammenzufügen. Hier fand wieder ein beachtenswerter Anteil von Transformation statt. Wie einzelne Bausteine wandelten sich in mir Ideen und Gefühle zur fertigen Performance, die dann im Außen zur Aufführung gelangte.

Während der Performance verwandelten wir beide Akteurinnen uns in öffentliche Personen. Im öffentlichen Raum ein Kunstwerk zu schaffen ist gepaart mit viel Verantwortung für sich selbst und das Publikum, welches eventuell erwartet, im Prozess eines künstlerischen Projekts Transformation zu erfahren.

In der Performance selbst fand Transformation in Form von Umwandlung von Bewegungen der Tänzerin in Klang und musikalische Elemente statt. Umgekehrt kam es zu Darstellungen von Bewegungen durch die Tänzerin, die musikalische Floskeln in ihre Tanzsprache umwandelte. Ideen, die im Vorfeld besprochen wurden, fanden in der Performance Transformation in die Realität des Jetzt, des Moments, der Vorstellung. Nun wurden sie Wirklichkeit aus und von uns für ein Publikum, das gekommen war, um diese Transformationen zu erfahren. Transformationen über *das Nichts*. Umwandlungen eines Begriffes in zehn Bilder, Sequenzen von zwei Künstlerinnen.

Ich transformierte mich zu einer Person, die eine erste Erfahrung mit der Arbeit mit einer Tänzerin gemacht hat. Dieser Umstand ist nicht mehr rückgängig zu machen. Selbst wenn ich alle Gedanken dazu vergesse, die Erfahrung darüber bleibt in meinem Körper gespeichert, sie ist nicht mehr zu löschen.

II.2.) Caravan – Karawane der Sinne – Eine Führung der anderen Art, *Musik und Malerei in Echtzeit*

II.2.1. Teile / Beschreibung

Akteure und Akteurin: Giulio Camagni: Zeichnungen, Konzept
Maria Gstättnner: Fagott, Stimme, Konzept
Stefan Heckel: Akkordeon, Konzept

Location: Arnulf Rainer Museum, Baden bei Wien

Datum: 25. Jänner 2013, 19 Uhr



Abbildung 2: Maria Gstättnner, Giulio Camagni, Stefan Heckel

Die Idee des Veranstalters bestand darin, dass wir dem Publikum eine Führung der besonderen Art ermöglichen. Es sollte die Räume und Ausstellungsexponate durch unser künstlerisches Tun auf eine besondere Art und Weise erleben können.

In einer Probe im Arnulf Rainer Museum, welche zwei Wochen vor der Aufführung stattfand, teilten wir drei Ausführenden die Performance in zehn Abschnitte ein.

Die Thematiken der jeweiligen Räume ergaben sich aus den Bildern und Skulpturen, die ausgestellt waren. Die Reihenfolge der Räume ergab sich intuitiv und ohne konkrete Absicht, der Routenvorschlag (Abb. 3 auf S. 78) galt als Vorschlag, wäre aber flexibel zu handhaben gewesen. Dass der Beginn im Karolinenbad stattfand, hatte als Grund, dass von hier aus das Aviso zum Beginn der Performance gut hörbar war.

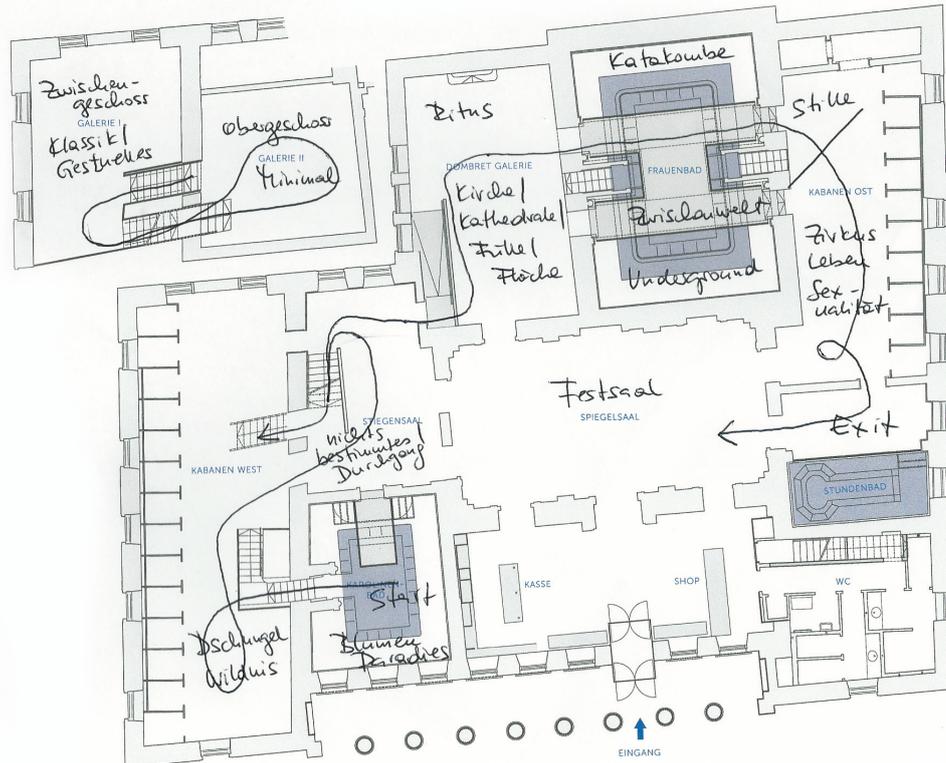


Abbildung 3: Routenvorschlag für den Verlauf der Performance

Karolinenbad: Blumen-Paradies (00:00:00 – 00:03:16)

Kabanen West: Dschungel (00:03:17 – 00:11:57)

Galerie / Zwischengeschoss: Klassik / Gestuelles (00:12:10 – 00:22:22)

Obergeschoss / Galerie II: Minimal (00:22:25 – 00:30:05)

Stiegenaal: Nichts Bestimmtes / Durchgang (00:12:10 – 00:33:15)

Dombret Galerie: Kirche / Kathedrale / Fülle / Fläche (00:33:16 – 00:41:51)

Frauenbad: Katakomben / Underground / Zwischenwelt (00:41:56 – 00:47:02)

Kabanen Ost: Stille (00:47:13 – 00:53:32)

Kabanen Ost: Leben / Party / Spiegelung (00:53:34 – 00:58:08)

Stundenbad: Exit (00:58:09 – 01:00:36)

Das Publikum wurde im Foyer des Museums empfangen und wurde durch den Geschäftsführer des Museums Rüdiger Andorfer und den Kurator der Performance Sigmar Brecher begrüßt. In einer kurzen Einführung wurde dem Publikum die Idee der Performance erläutert.

Es war mit uns Performenden abgesprochen, dass wir bei dieser Einführung nicht dabei sind und die Performance mit dem Moment der Türöffnung einer Mitarbeiterin des

Museums beginnt. Diese Türöffnung war im ganzen Museum zu hören und so konnten wir es als Aviso nehmen.

II.2.2. Memos und Merkwürdigkeiten

Wie schon in Punkt II.1.2. kommt es im Folgenden in drei Schritten zu einer Reflexion der Performance. Schritt eins und zwei sind in gebündelter Form, Schritt drei folgt den beiden ersten als separater Teil. In Schritt eins kommt es zu ersten Gedanken, Assoziationen, Eindrücken, Memos, welche sofort nach der Performance aufgeschrieben wurden. Im Schritt zwei kommt es zu einer intuitiven Reflexion der Performance durch das Medium eines Video-Livemitschnittes einige Tage nach der Performance. Die Fragestellung lautete: Was war bemerkenswert? Was waren die *Merkwürdigkeiten*? Der dritte Teil ist eine Reflexion der Performance aus den Betrachtungsrichtungen, welche in dieser Arbeit wissenschaftlich behandelt wurden: Improvisation, Intuition und Transformation.

Karolinenbad: Blumen-Paradies (00:00:00 – 00:03:16)

Memos

Ich sitze und bin gespannt wann ich die Türe höre ... schön ist es hier ... super die Räume, so unterschiedlich groß ... und alles so schön hergerichtet ... bin gespannt wie es gelingt, Stefan ist wie so oft skeptisch, was der immer hat – ist wohl seine Rolle ... da warte ich ... schön warm sind meine Beine ... (Türe knallt) ... ich mag gerne singen ... Blumenparadies ... so ein Klang ... schicke ich in alle Ecken und Ritzen und Gänge, jetzt mal hier (im Karolinenbad) ... hoch ist das, geht aber gut ... wann wohl die Leute kommen? ... alleine ist es gut hier ... Giulio sitzt da ... lieber würde ich jetzt ohne Leute singen ... jetzt ist show ... was die wohl kann? Singen? Hoch und tief und welche Sprache?

Merkwürdigkeiten:

- Ohne Publikum als direktes Gegenüber hatte ich das Vergnügen an meiner eigenen Stimme. Die Stimme konnte in der Höhe ausgelotet werden. Es gab Neugierde und Lust am Klingen in diesem Raum.
- Es entstand ein sensorisch, wahrnehmend, eingestimmt und gewahr sein.
- Als das Publikum in den Raum kommt, wurde auf den Modus der „Show“ umgeschaltet. Das Gefühl taucht auf, präsentieren zu sollen, was ich kann, gleichzeitig aus dem Zustand des „in und mit mir alleine sein“ in die Verantwortung zu gehen, die Performance zu lenken und eine qualitätsvolle Veranstaltung zu tragen.

- Aus dem Gefühl und Eingelassensein in ein *Blumenparadies* wurde in eine Dschungelszene umgeschaltet. Diese Szene verlangt nach mehr Körperlichkeit und wechselte von der Stimme zum Fagott.

Kabanen West: Dschungel (00:03:17 – 00:11:57)

Memos

Ich bin ein Elefant im Dschungel ... gut, dass gehen und spielen so gut geht ... wild macht Spaß ... Ich bin ein Elefant ... Gabriel weint ... ich gehe zu den Bildern hinten ... Schlangen ... Dschungelschlangen ... da sind diese Kammern, groove ... Dschungel ... Akkordeon, Stefan ist auch dabei ... danke dass er jetzt übernimmt ... schön schaut das aus er da hinten und klingt super ... Dschungel, wir sind im Dschungel ... ich jetzt ein Vogel zu seinem Spiel ... da herinnen klingt das Fagott echt gut ... eine super Akustik ... in den Bildern sind ja nicht nur Schlangen auch kleine Blätter ... so schön, dass wir uns immer wieder so gut finden, darauf kann ich mich verlassen, ich gebe Stefan was Neues ... vielleicht doch wieder mehr Dschungel und wildes Geäst ... Giulio ist jetzt auch da ... so etwas zeichnet der ... ich spiel mal wie er zeichnet ... seine Bewegungen kann ich gut wahr nehmen ... ich gebe wieder was neues hinein ... einen Rhythmus ... eine Bewegung ... eine Show, Schau-spielerin sein ... ich bin ein Vogel ... jetzt geht mir die Energie kurz verloren ... ich gehe setze mich nieder, zu den Damen ... Berührung ... das geb ich noch und jetzt hinaus in anderen Raum, dort kann ich mich entspannen – Stefan und Giulio sind jetzt im Hauptfokus ... ich werde es mir bequem machen ... ich werde eine Statue sein.

Merkwürdigkeiten:

- Präsent sein und etwas vorzeigen: eine Dschungelszene ganz programmatisch darstellen. Sich einlassen in das, was ein Elefant sein könnte und wie dieser klingen könnte.
- Das Publikum wird nach außen in den neuen Raum mitgenommen. Die im Raum hängenden Bilder geben das Programm vor: Elefantenrüssel in den Bildern wahrnehmen und mit dem Fagott als Rüssel als ein Teil von mir aus dem geschützten Blumenparadies gehen.
- Mein Atem geht in das Fagott, verbindet mein Inneres mit dem Inneren des Instruments. Meine Lippen halten das Rohrblatt sanft umschlossen. Durch die Luft kommt es in Schwingung. Mit meinen Lippen halte und steuere ich diese. Meine Hände umarmen den Korpus des Instruments. Mit dem Gurt wird das Instrument an mir gehalten. So kann ich es tragen und damit spielen, während ich gehe. Es ist, als ob ich einen wertvollen Gegenstand – fast wie ein neugeborenes Kind – in Händen halte. Mit Präzision in jahrelangem Studium sind die Klappen und Löcher des Instruments wie Teile

von mir selbst geworden. Das Fagott schützt mich wie ein Mantel. Mit seinem Klang, mit seinem Körper. Ich bin das Fagott und ein Elefant.

- Die Bewegungen und Schritte im und mit dem Körper aktiv gestalten und auf Raumsituationen eingehen und in die Kammern spielen, in denen ebenfalls Bilder hängen. Diese Bilder übersetzen und in Klang transformieren.
- Der Klang des Fagotts ist im ganzen Museum hörbar.
- Ein anderer Mitspieler kommt dazu und die Verantwortung wird geteilt. Eine Qualität aufrecht zu halten obliegt nun beiden und verlangt nach einem aufeinander Eingehen. Vom anderen annehmen und Impulse geben. Es entsteht ein gemeinsamer Fokus auf die Dschungelszene. Der Umstand entwickelt Sicherheit.
- Das Wunder, die Freude und die Verzauberung, dass das Spielen miteinander so gut geht und wie von Zauberhand Einsätze und Klänge und Rhythmen synchron sind. Es ist ein Zusammengeschalten sein, ein Verbunden sein, ein aufeinander hören, ein ineinander Fühlen, in einer gemeinsamen Blase sein, in einem gemeinsamen fiktiven Raum sein. In einem Möglichkeitsraum miteinander Mögliches zum Klingen bringen und darauf eingelassen sein. Ein *Zulassen zulassen* und miteinander im Fluss bleiben.
- Auf andere Disziplin musikalisch eingehen. Die körperlichen Bewegungen des Malers beim Zeichnen mit der Musik „nachzeichnen“. Wie seine Linien sind, so sind meine Klanglinien und das immer im Kontext der Dschungelszene.
- Das Publikum miteinbeziehen und sich bewusst daneben hinsetzen. Das ist ein anderes Spielen als ob sie „zu mir kommen. Ich gehe hin. Es ist meine Entscheidung ob ich etwas geben möchte. Umgekehrt wird von mir erwartet, dass ich spiele. Es ist wie ein unausgesprochener Deal: als professioneller Musikerin stelle ich meine Profession als Klangerzeugerin dem Publikum zur Verfügung.
- Das Wissen, dass ich im kommenden Abschnitt eine wartende Rolle habe, bringt am Ende dieses Teiles ein Gefühl von Abspannen. Die Hauptaufmerksamkeit wird den beiden anderen Akteuren der Performance übergeben.
- Der *aktiv-aktive Raum* wird zu einem *aktiv-passiven* Raum. Ein Möglichkeitsraum in dem ich zwar ein offenes Bewusstsein für die Performance aktiv mithalte, aber passiv in der klanglichen Generierung von Klang bleibe.

Stiegensaal: Nichts Bestimmtes / Durchgang (00:12:10 – 00:33:15) – die beiden anderen Akteure haben währenddessen einen aktiv-aktiven Part in den Teilen **Galerie / Zwischengeschoss:**

Klassik / Gestuelles (00:12:10 – 00:22:22) und

Obergeschoss / Galerie II: Minimal (00:22:25 – 00:30:05)

die in den Stiegensaal zu hören sind.

Memos

Auf den Boden setzen und eine Statue sein ... ein Teil des Museums werden ... die Teile des Fagotts aufbreiten ... um mich legen ... hören ... angeschaut werden ... ich glaube es schaut schön aus ... ich lasse das Rohr im Mund, so sieht es vielleicht aus als hätte ich eine Zigarette im Mund ... zerlegt sein und warten ... wäre lustig wenn ich mir ein Bein abnehmen könnte und neben die Bassstange lege ... warten ... zuhören.

Merkwürdigkeiten:

- Das Gefühl ist angenehm: in der Ecke dieses Raumes sitzen zu können und die Rolle einer Statue einzunehmen.
- Ein Sicherheitszaun aus den Einzelteilen meines Instrumentes grenzt meinen Bereich klar ab. Dadurch bin ich in einem geschützten Raum.
- Ich fühle meinen Körper wie eine Hülle um mich herum, die so aussieht wie sie aussieht und angesehen wird. Darauf muss ich nicht reagieren.
- Die Atmung wird wahrnehmen. Sie geht nicht weg wie beim Fagottspielen, sondern geht in mich und ein wenig hinaus. Es ist wie wenn ein Wassergraben um mich herum wäre.
- Der Musiker wird im entfernten Raum gehört. Es wird ihm zugehört und er wird wahrgenommen. Der Fokus verlässt jedoch nicht den Raum in dem ich gerade bin.
- Ein *aktiv-passiv* dabei Sein in dem Wissen, dass danach wieder *aktiv-aktive* Teile kommen, für die es gilt die Kräfte gesammelt zu halten.

Dombret Galerie: Kirche / Kathedrale / Fülle / Fläche (00:33:16 – 00:41:51)

Memos

Lust auf Konzert ... stolz sein ... neugierig sein ... gehen ... Standbilder machen ... miteinander ... sich lassen ... aufeinander eingehen, tanzen ... Impulse geben und nehmen ... sich begleiten ... kokettieren ... angeberisch sein und selbstverliebt in erzeugte Klänge ... Motive sind angenehm ... was wir wohl jetzt kommen? ... ich warte auf den Moment ... dreingeredet ... bitte spiel wieder mit! ... danke in diesen Einfall kann ich mich reinspielen ... das macht Spaß ... und ganz hoch spiele ich ... wild das ist gut ... Konzert ... Sicher spielt es sich ... Konzertszene aus.

Merkwürdigkeiten:

- Es ist ein gewohntes Konzert-Setting: ein ausgewiesener Platz ist die Bühne. Das Publikum steht und sitzt frontal gegenüber.
- Eine nicht vorbesprochene Show wird geboten, mit virtuosen, wilden, klangmalerischen Teilen aus dem Duo Akkordeon und Fagott.
- Das vorher ausgemachte Motto dieses Raumes Kirche / Kathedrale / Fülle / Fläche wird in einem Konzert, einer Show, einem Schau-Spiel in virtuosem Musizieren transformiert.
- Sicherheit ist gegeben durch zahlreiche Konzert-Erfahrungen und persönliche Erlebnisse im nicht musikalischen Kontext mit dem Akkordeonspieler. Dadurch entstanden sind Erwartungen und innere Forderungen dass von ihm Impulse kommen.
- Es werden repräsentative Spieltechniken vorgeführt.
- Jeder der beiden ist in *seinem persönlichen Raum*. Es findet wenig Verschmelzungen auf feinstofflicher Ebene statt. Es gibt einen klarer Fokus auf die Musik die klingt und freigesetzt wird.
- Die Grundstimmung dieses Teiles war stolz und stark, virtuos und im Rampenlicht stehend.
- Die Akustik des Raumes, wie auch die ausgestellten Bilder waren zweitrangig hinter dem *sich zeigen, sich mitteilen*.

Frauenbad: Katakombe / Underground / Zwischenwelt (00:41:56 – 00:47:02)

Memos

Jetzt das Fagott weg ... die Köpfe sind skuril ... Stefan gibt „lustig ist das Zigeunerleben“ Stimmung ... Zwischenwelt ... weh tut das ... Zwischenwelt ... jetzt kommt der Teil da draußen ... schnell geht das ... ich warte bis die beiden anderen da sind ... zuhören ... in den Hintergrund treten ... meinen öffentlichen Raum kurz schließen ... auch Publikum sein.

Merkwürdigkeiten:

- Der Kontext von Zwischenwelt, welcher durch Kopf-Skulpturen entsteht, lädt ein das Fagott wegzulegen und mit dem Rohrblatt in die Musik einzusteigen, die vom Akkordeonspieler vorgeschlagen wird.
- Miteinander ein Volkslied spielen, mit dem Wissen des Themas Zwischenwelt. Dieses geht über in stimmliche Klänge, die schließlich körperlich schmerzhaft werden. Immer den Ausdruck der imaginierten Zwischenwelt ausdrückend.
- Nach gefühlt kurzer Zeit entsteht das Bewusstsein diesen Raum beenden zu wollen und in den nächsten Raum weiter zu gehen. Der Mitspieler wird in dem Raum alleine gelassen. Die Empfindung: hier ist alles für mich erledigt, initiiert den Impuls des Gehens.

Kabanen Ost: Stille (00:47:13 – 00:53:32)

Memos

Warten ... still sein ... vorbereiten ... Raum initiieren ... herzeigen ... etwas wollen ... einladen ... miteinander spielen ... das Publikum ... funktioniert ... funktioniert ... hier beginnt die Stimme ... hier beginnt die Stille ... eigentlich mache ich gerade einen Spielregelnehmer ... tun ... tun ... Stefan mags nicht ... ich tu weiter.

Merkwürdigkeiten:

- Das vorweg mit den Mitakteuren ausgemachtes Spiel, bekommt eine große Eigendynamik.
- Das Gefühl von einer *Haupt-Verantwortung* für diesen Teil entsteht. Der Mitspieler macht zu Beginn *aktiv-aktiv* mit und geht dann in der Menge des Publikums unter.
- Es wird wahr genommen, dass dem Mitspielenden der Verlauf dieses Teils unangenehm ist. Ein Versuch wird initiiert, durch gesprochene Sprache das Spiel dieses Teiles zu erklären.
- Die Zeit und die Aktionen in diesem Raum vergehen schnell. Ein Eingelassensein in den Raum und den Moment findet in der Form statt, dass die Performance weitergeht und als Show, als *Schau-Spiel* weitergeführt wird. Es macht Spaß die Abgrenzung zum Mitspielenden zu spüren und in das eigene Ego zu schlüpfen.

Kabanen Ost: Leben / Party / Spiegelung (00:53:34 – 00:58:08)

Memos

Stimmung machen ... Party ... gut dass Stefan wieder dabei ist ... dem Publikum gefällt ... wo ist Giulio? ... tanzen ... Stimmung ... Spiegelung in den Bildern nicht vergessen ... Klänge ... Klangbad ... zu einem Ende finden ... ins Ende gehen.

Merkwürdigkeiten:

- Das Publikum steigt auf das Angebot ein, Party und „Stimmung“ zu machen. Es klatscht willig im Rhythmus der Musik mit, die vom Akkordeonspieler grundinitiiert wird.
- Es entsteht eine leichte Unzufriedenheit mit der musikalischen Begleitung und dass mir nichts Besseres einfällt beizusteuern. Es beginnt eine Analyse mit Gedanken die Situation zu verstehen. Damit wird aus dem *künstlerischen Fluß* ausgestiegen. Unbehagen wird in Sprechen kompensiert. Dadurch entsteht jedoch wieder eine Verbindung zum „Auftrag“ der Performance und ein Eingelassensein in den Moment und in intuitives Wahrnehmen.

Stundenbad: Exit (00:58:09 – 01:00:36)

- Aufmerksamkeit noch mal bündeln ... gut ist es hier ... in allen Ecken klingt es ... ich bin fertig mit dem Stück ... Giulio schütteln ... warten auf die beiden ... geschafft.
- Gemeinsam wird mit den Mitperformenden ein Ende gefunden. Das Wissen, dass es die letzte Station ist fühlt sich gut an.
- Der fiktive Raum wird noch kurz, aber auslaufend für die Performance offen gehalten. Die Qualität des *sich* noch kurz *Zeigens* und ein Warten bis bei den Mitspielenden das Ende auch fühlbar ist.

II.2.3. Improvisatorische Aspekte der Performance

Die interdisziplinäre Performance *Caravan – Karawane der Sinne - Eine Führung der anderen Art – Musik und Malerei in Echtzeit* wurde von den drei Mitwirkenden im Vorhinein in zehn Abschnitte und in einen ungefähren Ablauf eingeteilt. Die zehn Abschnitte waren thematisch den Bildern die in den Räumen hingen, angeglichen. Wie die Musik in den Räumen werden würde, wurde im Vorhinein nicht besprochen. Es waren rein improvisierte Teile. Die Räumlichkeiten, die Bilder und Skulpturen darin, der Mitmusiker und das Publikum waren Inspiration für die entstehende Musik. Der Maler, der in Echtzeit Ausschnitte zeichnete, die ihm intuitiv „ansprachen“, war ebenfalls eine Inspirationsquelle für die Musik. Die Improvisationen waren teilweise *solistisch - introvertiert* (zum Beispiel im Raum Karolinenbad: Blumen-Paradies). In den Duos fanden Elemente von *Fragen-Antworten* (zum Beispiel im Abschnitt *Dombret Galerie: Kirche / Kathedrale / Fülle / Fläche*), *idiomatischen, nonidiomatischen, rhythmisierten* (zum Beispiel im Teil *Kabanen Ost: Leben / Party / Spiegelung*), *klangmalerischen* Aspekten statt. Das Miteinbeziehen des Publikums entstand ebenso improvisatorisch aus dem Moment heraus.

II.2.4. Intuition in der Performance

Dem Aspekt Intuition und emphatisches Aufeinandereingehen wurde in der Performance ein essentieller Stellenwert zugemessen. Durch den Umstand, dass zwischen den drei Performenden persönlich viel Kontakt besteht und es miteinander auch schon zuvor zu vielen gemeinsamen Performances kam, konnten sich die drei Spielenden sehr gut auf ihr intuitives Handeln einlassen. Der Umstand, dass sich die drei persönlich gut kennen, brachte es aber auch mit sich, dass unausgesprochene Erwartungen während des Prozesses des Spielens entstanden. So war zum Beispiel im Teil *Kabanen Ost: Leben / Party / Spiegelung* deutlich wahr zu nehmen, dass der Akkordeonspieler mit der Entwicklung des Teiles nicht zufrieden war. Dadurch entwickelte sich in mir ein Gefühl von, ich müsse die Situation „halten“. Oder im Teil *Kirche / Kathedrale / Fülle / Fläche* gab ich einiges an Verantwortung ab, da ich nicht so viel „geben“ wollte, es mir sozusagen „bequem“ machen wollte.

Gemeinsam intuitiv auf die im Vorhinein besprochenen Themen einzugehen, hat gut funktioniert. Durch die persönliche Nähe und das Vertrauen aufeinander, entstand zum Beispiel im Teil *Frauenbad: Katakombe / Underground / Zwischenwelt* eine äußerst skurrile Klangkombination. Das Einbeziehen der Bilder und Skulpturen war möglich, jedoch

aktivierten die Räumlichkeiten selbst den meisten Input für den kreativen Prozess. Das Publikum war wahrnehmbar und wurde teilweise auch miteinbezogen, der Umstand, dass die Räumlichkeiten so viel Potential boten, überbot jedoch auch den Aspekt der Integration des Publikums.

II.2.5. Transformative Aspekte der Performance

Durch die Situation, dass im Arnulf Rainer Museum während der Performance Bilder und Skulpturen von Arnulf Rainer ausgestellt waren und der Wunsch des Museums an uns lautete, dem Publikum eine besondere Führung durch die Räumlichkeiten zu bieten, war dem Aspekt der Transformation im Vorhinein ein großer Stellenwert anberaumt.

Im Vorfeld fand ein Besuch im Museum statt, bei dem wir uns einen ungefähren Ablauf für den Verlauf der Performance überlegten. Im Akt der Performance kam es zu einer Transformation dieses Ablaufes. Der Aspekt Inhalte von Bildern und Skulpturen in musikalischer und performativer Darstellungsform erklingen zu lassen, verlor im kreativen Akt an Bedeutung. Die Räumlichkeiten des Arnulf Rainer Museums selbst boten die meiste Transformationsfläche.

II. 3.) Sum-Up-Performance, Abschlussveranstaltung der internationalen Tagung Wissenskulturen im Dialog, Versuchsanordnungen an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

II.3.1. Beschreibung und Teile der Performance

Akteure: Maria Gstättnner, Teilnehmende der wissenschaftlichen Tagung.

Ort: Großer Seminarraum des Instituts für Kulturmanagement der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Datum: 18. Jänner 2013, 12:45 Uhr



Abbildung 4: Teilnehmende der Tagung, Maria Gstättnner, Doris Ingrisch

Mit dem Begriff *Transfer*²³⁶, welchen Adelheid Mers als mögliche Beschreibung für künstlerisches Handeln verwendet, lässt sich das *Ein-stellen* – was wurde von mir vorbereitet, welche Gedanken, Gefühle, Ideen und Bewusstsein stellten sich in mir ein - für das Tun der Sum-Up-Performance gut beschreiben.

Ich wurde von Doris Ingrisch eingeladen, mir zu der Tagung *Wissenskulturen im Dialog* einen musikalischen Beitrag für den Abschluss der Tagung zu überlegen:

236 Mers, Adelheid: *Transfer-Diskurse zu Künstlerpositionen, Kreativindustrien, Kreativität, Innovation, Ästhetik und Diagrammatik*, in: Tröndle, Martin, Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, transcript Verlag, Bielefeld, 2012, S. 243.

„ein/e Künstler/in 1. begibt sich in einen ungewohnten sozialen, kulturellen, kognitiven und/oder ökonomischen Zusammenhang unter der Voraussetzung, dazu etwas beizutragen (das ist immer auch eine ideologische Entscheidung)“²³⁷.

Noch während des Erstgesprächs ging ich in positive Resonanz mit der Idee und überlegte, wie ein Abschluss der Tagung eventuell aussehen konnte – in meinem bis dato vorhandenen Portfolio als Musikerin und Artistic Researcher im Feld von wissenschaftlichen Tagungen konnte ich einige Erfahrung mitbringen – aktiv und passiv – aktiv, bis dato im Setting von interdisziplinären Lecture Performances, passiv als Rezipientin zahlreicher wissenschaftlicher Tagungen.

Als weiterer Impuls kam mir das Improvisationsspiel *Was wünschst Du Dir?*, welches ich in Unterrichtseinheiten und Workshops für Improvisation und freies Musizieren gerne anbiete²³⁸ und in manchen Konzerten / Performances im Dialog mit dem Publikum einsetze:

Wünschen I für zwei Personen (Instrumentalistin, Instrumentalist – Rezipientin, Rezipient): Die spielende Person fragt die rezipierende Person was sie sich im Moment am liebsten wünschen würde; das kann von einem Essenswunsch bis hin zu Frieden oder einer lauen Sommernacht alles sein. Wichtig ist nur, dass die rezeptierende Person der spielenden Person, so gut es geht, verbal und auch intuitiv mitteilt – es aktiv fühlt – wie sich dieser Wunsch zeigt, anfühlt, eventuell schmeckt, welche Temperatur es dadurch gibt, ob es einen Geruch, eine spezielle Körperwahrnehmung- und / oder eine spezielle Körperstelle gibt. Mit Hilfe von Gegenübertragung und den erzählten Bildern wird der / dem Spielenden der Raum für den Wunsch geöffnet. Es findet *Connectedness* statt:

237 Mers, Adelheid: *Transfer-Diskurse zu Künstlerpositionen, Kreativindustrien, Kreativität, Innovation, Ästhetik und Diagrammatik*, in: Tröndle, Martin, Warmers, Julia (Hg.): *Kunsthochschule als ästhetische Wissenschaft*, transcript Verlag, Bielefeld, 2012, S. 243.

238 Fagaschinski, Kai, in: Winter, Manon-Liu, Schneider, Gunter, Stangl, Burkhard (Hg.): *unimpro*, edition echoraum, Wien, 2013, S. 37.): „Die Improvisation ist eine Methode des Muskmachens – häufig unterbewertet, gelegentlich jedoch auch überbewertet. In der musikalischen Improvisation findet (im Idealfall) eine Kommunikation beziehungsweise ein gemeinsames musikalisches Gestalten auf Augenhöhe statt. Diese Auslassung von Hierarchien begrüße ich als Musiker, wie auch als Mensch mit politischen Gewissen. Daher frage ich mich auch, ob es Lehrende und Lernende der Improvisation geben sollte. Auch wenn ich der Anerkennung der ach so gebeutelten Improvisation durch den akademischen Apparat irgendetwas Diffuses abgewinnen kann, als Autodidakt und Wertschätzer des Do-It-Yourself halte ich die Universität jedoch für den falschen Ort.“ Meiner Ansicht nach muss an einer Universität für Musik der Raum für Improvisation geschaffen werden, Spielregeln für Spiele dafür vermittelt werden und Inspiration dahingegen geboten werden. Den inneren Prozess dafür erlebt jede und jeder individuell und dieser ist nicht anleitbar. So zu sagen ist freies Improvisieren nicht lehrbar – Räume dafür können und müssen dafür auf jeden Fall geöffnet werden.

„Connectedness bedeutet, die Welt nicht als eine Ansammlung voneinander isolierter Teile zu sehen, sondern als ein lebendiges Netz, in dem alles miteinander verbunden und wechselseitig voneinander abhängig ist. Dies beinhaltet die Erkenntnis, dass das Ganze immer schon mehr ist als seine Teile, da ständig Neues entsteht durch die Beziehungen zwischen den Teilen, deren Wechselwirkung und Vernetzung untereinander.“²³⁹

Der / die Spielende lässt sich intuitiv auf das Gewünschte ein und bringt es mit dem Instrument zum Klingen. Der Rezipient / die Rezipientin kann sich im Klang seines / ihres Wunsches baden und erfährt die Wunscherfüllung auf dieser Ebene.

Dieses Spiel kann auch mit mehreren Teilnehmenden gehandhabt werden: hierfür ist es ratsam, um die wünschende Person mit den spielenden Akteurinnen und Akteure einen Kreis zu bilden – im Surroundeffekt und so ein Klangbad des eigenen Wunsches zu erzeugen.

Damit verdichtete sich die Idee als Abschluss der Tagung die Teilnehmenden zu bitten, in kurzen – eins bis drei – Schlagwörtern ihre persönliche Zusammenfassung – Sum-Up – der Tagung auf Zettel zu schreiben. Diese Begriffe wurden in der Performance in der Aufstellung: Sesselkreis aus Teilnehmenden – in der Mitte ich als Spielende mit der Person, die den jeweiligen Begriff nannte, und die Person, die aus den Zetteln zufällig auswählte – mit dem Fagott, der Stimme in Translation gesetzt und durch das Medium Klang einer Transformation unterzogen.

Persönlich legte ich den Wunsch mit in die Performance, Leichtigkeit und Humor in den Abschluss der Tagung zu bringen.

239 Hüther, Gerald, Spannbauer, Christa: *Wege zum Wir*, in: *Connectedness – Warum wir ein neues Weltbild brauchen*, Verlag Hans Huber, Bern, 2012, S. 11ff.

Die Teile der Performance heißen:

0. Einleitung – Spielregeln (00:00:00 – 00:01:15)
1. Innovative Wissensgenerierung, Wissenskommunikation (00:01:16 – 00:04:02)
2. Fremde Welten und mehr Anknüpfungspunkte als gedacht (00:04:12 – 00:05:45)
3. Prekäre Arbeit (00:06:00 – 00:08:18)
4. Space patterns (00:08:24 – 00:09:58)
5. Spannung (00:10:07 – 00:11:10)
6. Zwischenraum (00:11:20 – 00:14:00)
7. Fundament (00:14:10 – 00:18:14)
8. Matrix (00:17:35 – 00:19:08)
9. Dichte Atmosphäre (00:19:22 – 00:20:56)
10. Heimisch (00:21:06 – 00:22:36)
11. Sprachenvielfalt (00:22:44 – 00:23:53)
12. Konflikt (00:24:02 – 00:26:04)

II.3.2. Memos und Merkwürdigkeiten

1. Innovative Wissensgenerierung, Wissenskommunikation (00:01:16 – 00:04:02)

Memos

Raum öffnen ... einen Kreis ziehen ... hinsetzen ... wahr nehmen ... fühlt sich spritzig an ... innovative Wissensgenerierung und Wissenskommunikation ... jetzt noch lange, klingende Töne ... wo bringt es mich und mein Gegenüber hin ... spritzig ... und aktiv.

Merkwürdigkeiten:

- Den Beginn der Performance mit dem Fagott in einer Runde gleichzeitig gehend und spielend initiieren. Damit wird die Aufmerksamkeit für die Performance gebündelt.
- Schon im Gehen der Runde vor dem Publikum hatte ich die Begriffe im Kopf und bekam ein emotionales Feedback von meinem Gegenüber.
- In der Frontalposition wird auf eine Gegenübertragung vertraut und nicht mehr analytisch gedacht. Es wurde gespielt, was intuitiv erfahrbar wurde.

2. Fremde Welten und mehr Anknüpfungspunkte als gedacht (00:04:12 – 00:05:45)

Memos

Fremde Welt ... schön schaut sie aus ... wog ... wag ... wie das wohl aussehen mag? ... aber es ist stimmig ... so ist es, so spüre ich es.

Merkwürdigkeiten:

- Es wurde dem Impuls nachgegangen, mit der Stimme in die Reflexion zu gehen und auch den Körper miteinzubeziehen.
- Verwunderung entstand über den Impuls der Einbeziehung des Körpers – speziell der Hände. Die Frage *woher kommt das?* tauchte in den Gedanken auf.
- Dem Einfall vertrauen und als *Zu-fall* sehen. Die Idee ist mir *zugefallen*.

3. Prekäre Arbeit (00:06:00 – 00:08:18)

Memos

Warten ... ein großer Konsens ist im Raum zu spüren ... Leid ... ausgemergelt sein ... unklar sein ... Hoffnung haben ... als einziges ... einen Auftrag spüren.

Merkwürdigkeiten:

- Es war interessant, dass sich die Person mit diesem Thema erst zum Schluss der Transformation meldet.
- Die Qualität des Themas ist stark im Raum wahrzunehmen.

4. Space patterns (00:08:24 – 00:09:58)

Memos

Das ist ein hoher Klang ... klirrt so ... und macht Kontakt ... herumgehen und in Kontakt treten ... aufdringlich sein ... schade dass sie weg ist ... hoch ... aus.

Merkwürdigkeiten:

- Es kommt der Impuls, hoch und klirrend zu spielen und das alles in körperlicher Bewegung. Das Fagott weiß selber, wie das geht. Ich bediene mein Werkzeug und es bedient mich. Sein Klang gibt mir die Reflexion meines Gefühls über das Thema, durchzieht mich und befruchtet mich.

5. Spannung (00:10:07 – 00:11:10)

Memos

Spannung ist überall ... schnell ... schnell ... zu nah ... zu weit ... zwick ... zwack ... hoch ... hoch ... wurlt ... wurlt ... aus.

Merkwürdigkeiten:

- Kaum war das Wort ausgesprochen, war die Qualität des Begriffs in mir und an meinem ganzen Körper zu spüren.
- Zuerst kam der Impuls mit der Stimme zu agieren. Der Impuls zu schnippen kam ebenfalls intuitiv.

- Um wieder Bodenhaftung zu bekommen, nahm ich bewusst das Fagott in die Hände.

6. Zwischenraum (00:11:20 – 00:14:00)

Memos

In die Weite zwischen schauen ... eine Tiefe sehen ... eine Möglichkeit ... Nähe erzeugen ... dazwischen Sein ... im Fagott dazwischen spielen ... im Fagott nur die Zwischenräume nutzen ... in Verbindung sein ... Dankbarkeit empfangen.

Merkwürdigkeiten:

- Das Gefühl für *Zwischenraum* öffnet einen Raum von *langer Weile* (langweilig sein) und Tiefe.
- Es konzentriert sich das Gefühl in mir von „mittige Präsenz“ und dieses Gefühl dehnt sich weit in den Raum über aus.
- Im Körper spüre ich große Intensität und Spannung für den Begriff dieses Teiles.

7. Fundament (00:14:10 – 00:17:20)

Memos

Aufgabe abgeben | Spaß machen » ich muss klarer sein ... die machen mit ... so ein Spaß ... das war für mich ‡

Merkwürdigkeiten:

- Dieser Teil wurde eine mit leichten Handzeichen dirigierte Gruppenimprovisation, die das Publikum als Spielende und *aktiv-aktive* Beteiligte der Performance teilhaben lässt.
- Dieser Teil brachte Humor und Bewegung in die Performance.

8. Matrix (00:17:35 – 00:19:08)

Memos

Was ist das? ... Konzentration ... Verdichtung ... Computerspiel ... im Raum zeigen ... hell ... gelb ... °° vorne °° Kopf – dünner Faden nach Erde.

Merkwürdigkeiten:

- Es entstand eine kurze Irritation bezüglich des Begriffs, da von ihm nicht gleich ein Bild oder ein Gefühl im Raum war.
- Mit frontalem, direktem Kontakt des Gegenübers war die Qualität des Begriffs schließlich doch wahrnehmbar.

9. Dichte Atmosphäre (00:19:22 – 00:20:56)

Memos

*Nahe ... näher ... geben ... spüren ... Augen ... Blicke ... vorsichtig sein ... behutsam ... auf-
richten ... umschließen.*

Merkwürdigkeiten:

- Vorsichtig wurde Nähe zwischen der Rezipientin und der Musikerin erzeugt. Es entstand die Erlaubnis, in den geschützten Raum des Gegenübers intuitiv zu „begeben“ und dort sachte Klänge zu setzen. *Dichte Atmosphäre* wurde durch Nähe geschaffen. Das „Einzäunen“ der Rezipientin gibt ihr Halt.

10. Heimisch (00:21:06 – 00:22:36)

Memos

*Kein Kontakt gespürt ... so fern ... schüchtern ... meines ... wie einen Mantel drüberlegen ...
wohl fühlen ... Mütterlich sein.*

Merkwürdigkeiten:

- Die Qualität des Begriffs war sensorisch nicht wahrnehmbar. Eine große Schüchternheit war stattdessen wahrnehmbar.
- Nach der Frage nach dem Begriff - was er für mein Gegenüber wäre - kam der Satz: *Du bist die Künstlerin.*
- Es fand die Entscheidung statt, durch die unspürbare Qualität des Begriffs, *mein* persönliches Empfinden von *heimisch* um mein Gegenüber zu legen. Dieser Akt wurde mit Liebe angenommen.

11. Sprachenvielfalt (00:22:44 – 00:23:53)

Memos

*Erklärung ... singen ... zeigen ... offen bleiben ... jetzt bin ich schon etwas müde ... wird zu
heilig vielleicht.*

Merkwürdigkeiten:

- Ich empfand eine aufkeimende Müdigkeit und schlüpfte in die Rolle der Dienstfertigerin.
- In diesem Teil kamen Zweifel auf und die Aufmerksamkeit und Präsenz wurde dadurch weniger.

12. Konflikt (00:24:02 – 00:26:04)

Memos

Abschluss ... hingehen ... Ende finden ... wieder an den Spaß denken ... es funktioniert ... im Rhythmus ... dankend ... und aus.

Merkwürdigkeiten:

- Das Bewusstsein wurde wieder dahin gelenkt, dass die Performance mit Leichtigkeit und Humor abgeschlossen wird.
- Das Thema des Abschnittes wurde kurz wahrgenommen, jedoch der Fokus, die Performance abzuschließen, war vorrangig.

II.3.3. Improvisatorische Aspekte der Performance

Die Idee und das Konzept wie die Performance ablaufen würde, entstand im Vorhinein und wurde mit der Organisation der Tagung abgesprochen. Die Aufstellung und der Ablauf wurde im Vorfeld organisiert und auch mit den Verantwortlichen der Tagung kommuniziert, damit die Sesselaufstellung, das Austeilen der Zettel an die Teilnehmenden und die Kommunikation, dass die Teilnehmenden zwei bis drei Begriffe über die absolvierte Tagung auf die Zettel notieren sollten, im Sinne der Performance realisiert wurde. Die einzelnen Teile der Performance wurden alle intuitiv empathisch improvisiert. Ich wusste im Vorfeld von keinem einzigen Begriff der auftauchen könnte.

II.3.4. Intuition in der Performance

In dieser Performance waren Intuition und Empathie die wichtigsten Werkzeuge zur Generierung von Musik. Sie dienten als Übertragungsmittel der Begriffe, die gespielt wurden. Intuitiv wahr zu nehmen, *was* die Person mit ihrem Begriff im Gegenüber meinte, war fast in jedem Teil gut möglich. Lediglich im Teil *heimisch* war es für mich schwer mit meinem Gegenüber empathisch Kontakt aufzunehmen. Durch den Umstand, dass die Teilnehmenden seit eineinhalb Tagen gemeinsam Zeit, Aufmerksamkeit und fachliches Interesse teilten, war im Raum ein Gefühl von Gemeinsamkeit und Verbundenheit präsent. Auch der Umstand, dass die Performance das Ende der Tagung darstellte, brachte eine Qualität von gebündeltem Miteinander mit sich. Auch Neugierde war auf gefühlter Ebene wahr zu nehmen. Es waren im Raum weniger als fünf Personen, die mich und mei-

ne Art Fagott zu spielen kannten. Ich empfand von den meisten Teilnehmenden eine positive Eingelassenheit und Interesse was auf sie zukommt. Im kreativen Prozess vom Fagott hin zur Stimme zu wechseln, fand rein intuitiv statt. In einem Bruchteil einer Sekunde kam der Impuls zum jeweiligen Teil in mein Bewusstsein und ich wusste, was zu tun war und lies mich in den Begriff „ein“ um ihn durch mich zu transformieren. Bemerkenswert war auch der Umstand, dass sich für mich ein Zugang zu jedem meiner Gegenüber bot, egal in welcher beruflichen Position sich die Personen befanden. Den Wunsch von mir, die Tagung, metaphorisch gesagt, „mit einem Lächeln zu beenden“, konnte ich umsetzen. Ich hielt in meinem Bewusstsein eine Qualität von *Fröhlichkeit* und diese Qualität konnte ich durch mein Spielen übertragen.

II.3.5. Transformative Aspekte der Performance

Durch die Darstellung von geschriebenen Begriffen von Teilnehmenden in musikalisch, performative „Form“, war der Aspekt der Transformation der Sum-Up-Performance ein großer Stellenwert zugeschrieben. Jeder einzelne Teil war eine Transformation. Im Gesamtverlauf der Performance fand eine gemeinsame Transformation der Teilnehmenden statt: sie erlebten durch meine Darstellung der Begriffe von einzelnen Teilnehmenden deren Innensicht in eine – durch mich initiierte – Aussensicht. Im Miterleben dessen, fand in jeder Person mehr oder weniger Transformation und Verständnis statt.

II.4. Quanten – Kammer für Musik, *Improvisation im Kollektiv*

II.4.1. Beschreibung und Phasen

Akteur und Akteurinnen: Susanna Gartmayer: Bassklarinette
Maria Gstättner: Fagott, Stimme
Thomas Stempkowski: Kontrabass, Initiator

Location: Siebensterngasse 32-34, 1070 Wien

Datum: 13. Dezember 2012, 19 Uhr



Abbildung 5: Thomas Stempkowski, Susanna Gartmayer, Maria Gstättner

Wie in einem *blind date* (das ist eine Verabredung zwischen zwei Menschen, die sich bisher nicht getroffen haben und nichts oder nur sehr wenig übereinander wissen²⁴⁰), wurde ich von Thomas Stempkowski eingeladen, mit ihm und Susanna Gartmayer ein improvisiertes Konzert zu spielen. Den Initiator lernte ich bei einer Veranstaltung vorher kennen und hörte ihn kurz spielen, er mich auch in einer kurzen Sequenz. Mit der Bassklarinettistin fand nie zuvor eine Begegnung statt.

Die Spannung und mein Interesse an dem Konzert *Quanten – Kammer für Musik* war der Prozess des Miteinanderspielens, ohne mit den Mitspielenden zuvor jemals in musikalischen und auch persönlichen Kontakt getreten zu sein.

240 Vlg.: www.de.wikipedia.org/wiki/Blind_Date (Stand: 16.04.2016).

„Im Bewusstsein, dass sich alle anderen in der gleichen Situation befinden wie ich selbst, bleiben mir da als Musiker zu Beginn eigentlich nur zwei Möglichkeiten. Entweder ich warte, bis ein anderer beginnt und so eine Situation geschaffen wird, die mir bereits Anschlussoptionen bietet. Oder aber ich entscheide mich selbst für das Setzen einer von mir gewählten Möglichkeit“²⁴¹,

schreibt der Musiker Burkhard Beins über ein mögliches Anfangsszenario in einem improvisierten Konzertrahmen. Wir machten uns vor dem Beginn keine Bedingungen oder Spielregeln aus und überließen den Prozess dem Moment.

Im folgenden Kapitel wird das Konzert in elf Phasen eingeteilt und es kommt zur Beschreibung von Gedanken und Empfindungen in Form von Memos, die kurz nach dem Konzert notiert wurden, sowie Merkwürdigkeiten, Eindrücken, die das Event hinterlassen hat. Weiters kommt es wie in den vorherigen Kapiteln zu einer kurzen Beschreibung der Aspekte Improvisation, Intuition, Transformation.

Phasen des Konzerts:

1. Annäherung (00:00:00 – 00:02:30)
2. Parallel laufen (00:02:30 – 00:05:36)
3. Auslassen und Gewohntes (00:05:37 – 00:09:17)
4. Pulsverlagerung (00:09:18 – 00:12:28)
5. Programm (00:12:30 – 00:18:37)
6. Vermittlungsversuch (00:18:38 – 00:22:58)
7. Aureolen (00:22:59 – 00:24:58)
8. Hitze (00:25:00 – 00:27:35)
9. nach der Pause: Verstanden (00:27:48 – 00:34:09)
10. Vertieft (00:34:10 - 00:36:23)
11. Zugeben (00:36:36 - 00:40:05)

241 Beins, Burkhard: *Entwurf und Ereignis*, in: Beins, Burkhard, Kesten, Christian, Nauck, Gisela, Neumann, Andrea (Hg.): *Echtzeitmusik Berlin*, Wolke Verlag, Hofheim, 2011, S. 166.

II.4.2. Memos und Merkwürdigkeiten

1. Annäherung (00:00:00 – 00:02:30)

Memos:

suchen ... hören ... herzeigen ... neugierig sein ... gedeckt sein ... versteckt sein ... Platz lassen ... vorgeben ... etwas in der Hand haben ...

2. Parallel laufen (00:02:30 – 00:05:36)

Memos:

... in den Hintergrund treten ... mitspielen ... übernehmen ... weitergehen wollen ... höher sein ... unabhängig sein ... umfahren ... einlullen ... Klang halten ... Kontakt suchen ...

3. Auslassen und Gewohntes (00:05:37 – 00:09:17)

Memos:

... zuhören ... emphatisch sein ... auf mitmachen warten ... Bedienerin sein ... Basis bilden ... Trio sein ... wie gewohnt ... herzeigen ... angeben ... ein Pfau sein ... was ich alles kann ... einfügen ...

4. Pulsverlagerung (00:09:18 – 00:12:28)

Memos:

... zusammen sein ... Zunge ... damit zeichnen ... dialogisch ... tief ... wo finden? ... Miteinander Sein ... Konsens im Klang finden ... Möglichkeit präsentieren ... wird's genommen?...

5. Programm (00:12:30 – 00:18:37)

Memos:

... Spiel herzeigen ... Girlanden setzen ... Impuls setzen ... empfangen ... Ergebnis empfangen ... Wettstreit ... gegensteuern ... Fläche bilden ... mitmachen wollen ... Nebenspur fahren ... letztes Wort haben ... Aufmerksamkeit bündeln ... Kurve nach oben ... sich einig sein ... anstrengend ...

6. Vermittlungsversuch (00:18:38 – 00:22:58)

Memos:

... ausgleichend ... zwei eingeladen ... mitmachen ... Akzeptanz ... schwer ein Zugang zu finden ... Fläche läuft weiter ... nervös ... warum macht sie nicht mit? ...

7. **Aureolen** (00:22:59 – 00:24:58)

Memos:

... *schönes ... Kristalle ... Dialog ... Triolog ... einig sein ... Spaß haben ... tief ...*

8. **Hitze** (00:25:00 – 00:27:35)

Memos:

... *Wellen abwarten ... auslaufen lassen ... verwundert sein ...*

9. nach der Pause: **Verstanden** (00:27:48 – 00:34:09)

Memos:

... *ruhig sein ... abgesprochen ... vermischt sein ... gefunden ... darüber legen ... Steine legen ... Felsen ... in der Stimme sein ... aus der Stimme sein ... Überleitung finden ... Sehnsucht entwickeln ... doch mitmachen im Hässlichen landen ... raus, alles raus ... verbunden ... verstanden ...*

10. **Vertieft** (00:34:10 – 00:36:23)

Memos:

... *Ausklang ... ausgeraucht ... noch halten ... noch hören ... schönes zeigt er, so ein Kontrabass ...*

11. **Zugeben** (00:36:36 – 00:40:05)

Memos:

... *nachwehen ... Melodie zaubern ... mitfinden ... Klang bündeln ... laut sein ... im Sein ... im Rhythmus ... im Puls ... alles gezeigt ... mithalten ... lustvoll ... röhren ... zanken ... mögen ... zusammensein ... alles erzählt ... aus.*

Merkwürdigkeiten:

- Am Beginn des Konzerts fand ein kurzes gegenseitiges „Abtasten“ statt. Nach und nach entstand ein gegenseitiges „Herzeigen“ von Klängen und Techniken.
- Die Verteilung: Soli – Tutti war ausgeglichen. Niemand der drei Spielenden war deutlich im Vordergrund.
- Der Kontrabassist war der Initiator der Session, dieser Umstand war manchmal zu spüren. Er hatte die beiden anderen Spielerinnen eingeladen mit *ihm* zu spielen.
- Es gab mehr Vernetzungen und Kontakt zwischen Kontrabass – Bassklarinette und Kontrabass – Fagott als zwischen Bassklarinette und Fagott.
- Bis zum Schluss des Konzertes entstand ein Gefühl von Miteinander-Spielen.

- Die Lust an der „Tiefe“ aller drei Instrumente war der gemeinsame Nenner der Performance.
- Das Publikum wurde durch die Anordnung der Lichter schwer wahrgenommen.
- Es fand ein *Schau-Spiel* statt: den Spielenden wurde zugeschaut.

II.4.3. Improvisatorische Aspekte der Performance

Das ganze Konzert war von Anfang bis zum Schluss frei, intuitiv und empathisch improvisiert. Es gab keine einzigen Vorgaben. Alle drei Mitspielenden sind Experten auf ihrem Instrument. Dieser Umstand war an den technischen „outputs“ bemerkbar. Der Umstand, dass alle drei Mitspielenden viel Erfahrung in freier Improvisation mitbrachten, war ebenso deutlich zu spüren – und hören.

II.4.4. Intuition in der Performance

Dem Aspekt Intuition und Empathie war in dem Konzert ein großer Stellenwert zugemessen. Dieser wurde jedoch nicht „laut“ kommentiert, da es sich in der Konzertreihe „Quanten – Kammer für Musik“, ausschließlich um frei, intuitiv und empathisch musikgenerierende Events handelt. Hier wurde „einfach“ gespielt, was im Moment zu spielen war. Das Publikum wusste, auf welche Musik es sich einlies und begab sich mit offener Haltung in die entstehende Ästhetik.

Durch den Umstand, dass alle drei Spielenden absolute Profis im Gebiet der Improvisation und an ihrem Instrument sind, war die Art mit Empathie und Momentmusik umzugehen höchst professionell. Jeder wusste in jedem Moment wann er wieviel von sich „herzeigte“ und „hergab“.

II.4.5. Transformative Aspekte der Performance

Das Konzert war ein einziger transformativer Akt. Von einem Moment entwickelte und transformierte sich die Musik in den Nächsten und so weiter. Am Ende des Konzerts war eine Qualität im Raum zu spüren, dass dieser „durchgeputzt“ wäre.

Zusammenfassung I: Vom Zulassen, Einlassen und Durchlassen

Durch den Forschungsprozess der letzten Jahre im Bereich der intuitiven emphatischen Improvisation fand ich mich in einer ständigen Gratwanderung zwischen der Möglichkeit und der Unmöglichkeit, über das Erfahrene und Erlebte zu schreiben beziehungsweise dafür überhaupt entsprechende und geschriebene Worte zu finden.

Ich befand mich in einem Zwiespalt, Erlebtes bestenfalls umschreiben zu können, und dem Wissen, dass es für eine professionelle, wissenschaftliche Forschung zu schriftlichen Ergebnissen kommen sollte, in denen erkennbar und nachvollziehbar sein sollte, was und wie ich zu den Ergebnissen gekommen bin.

Wie schon in der Einleitung beschrieben, besteht eine Hauptproblematik im Bereich der künstlerischen Forschung (über Musik) darin, dass Musik an Zeitlichkeit²⁴² gebunden ist bzw. sich in der Zeit abspielt. Improvisierte, intuitive Musik ist ephemeral und findet in dem Augenblick statt, in dem sie erklingt, und sie ist schon wenige Sekunden später Vergangenheit. Ich kann die Musik aufnehmen und nachhören oder -sehen, jedoch ist dann der Moment schon vorbei.

Eine zentrale Forschungsfrage, die sich aus meiner Arbeit ergeben hat, lautete: Welche Komponenten sind für eine intuitiv (empathisch) improvisierte, interdisziplinäre Performance (in der Musik) von unbedingter Notwendigkeit?

Einerseits verstand ich die vier Performances, welche auf den Seiten 69 bis Seite 101 beschrieben wurden, als Forschungsmaterial, bei und in dem ich mich dieser Frage widmete. Ferner stellte ich mir ebenfalls diese Frage in über 250 Veranstaltungen, in denen ich in den letzten vier Jahren aktiv interpretiert, improvisiert und komponiert habe. Ich habe meine künstlerische Forschung bei jeder Aktivität als Interpretin, Improvisatorin und Komponistin integriert.

Es ist für mich grundlegend, dass ein spezielles *Ein-stellen* notwendig ist, dass eine Fokussierung auf meinen Körper mit allen seinen Sinnen stattfindet, und es ist von Bedeutung, in welchem Raum ich spiele, um einen Improvisationsraum zu öffnen. Im Weiteren geht es darum, das bewusst zu machen, was mir in einem bestimmten Moment wichtig ist und was ich eventuell in die Musik legen möchte. Schließlich ist es auch wichtig, ob

242 Crispin, Darla: *Musik*, in: Badura, Jens, Dubach, Selma, Haarmann, Anke, Mersch, Dieter, Rey, Anton, Schenker, Christoph, Toro Pérez, Germán: *Künstlerische Forschung / ein Handbuch*, Diaphanes, Zürich-Berlin, 2015, S. 31 ff.

und mit wem ich in Beziehung trete. Was im Moment erklingt, hat mit *Eingelassenheit in den Moment*, mit einem Zulassen für Stimuli – Zuhören, offene Sensoren – und mit der bewussten (oder auch unbewussten) Entscheidung zu tun, auf etwas zu reagieren, es zu wiederholen, es zu transformieren – es geht also um die Erfahrung des Durchlassens, der freudvollen Bewegungen mit meinen Fingern oder meiner Stimme.

Es ist ein Zulassen des Einlassens und Durchlassens in und durch mich. Es braucht eine Körper-Raum-Verbundenheit, ein Körper-Raum-Verbundensein. Und es braucht Hingabe und Liebe zur und in der Sache des Tuns der intuitiven Improvisation.

„Die Fähigkeit zu lieben ist die Lösung, die die Evolution des Lebendigen gefunden hat, um lebendige Wesen aus dem Dilemma zu befreien, in dem alle Lebensformen gefangen sind: gleichzeitig mit allen anderen verbunden zu bleiben, obwohl sich die Welt in die jede einzelne Lebensform hineinwächst, ständig verändert und jedes Lebewesen dazu gezwungen wird, eigene Antworten auf diese Veränderungen zu finden, sich also ständig weiterzuentwickeln, dabei anders als die Anderen zu werden und deshalb die Verbindung zu den Anderen immer wieder zu verlieren. Die Liebe ist also das Ergebnis eines evolutionären Prozesses“²⁴³.

Im Zustand der Liebe zu improvisieren bedeutet im Flow zu bleiben und in der Verbundenheit mit sich selbst, den Mitspielenden und dem Publikum zu agieren. Dabei kommt es zu folgenden Verbindungen und Konstellationen, die sich im künstlerischen Tun von intuitiv empathischen Performanceimprovisationen durchdringen und bedingen:

° Bauchmusik ° Kopfmusik ° Herzmusik °
° Körper ° Raum ° Verbundenheit °

Diese Erfahrung und das Wissen darüber, erlangte ich durch achtsames Wachsein und Fokussierung auf mein intuitives Erleben – ich habe es erfahren im Sinne von John Deweys²⁴⁴ *Kunst als Erfahrung*. Die Erkenntnisse kamen wie ein immer stärker werdender Hauch aus meinen Gefühlen, sie wurden zu meinen Gedanken und ergaben schließlich die Niederschrift der Worte, die als Schablone dienen, mit denen jede/r Lesende in ihrer / seiner persönlichen Erfahrungswelt interagieren kann.

243 Hüther, Gerald: *Die Kinder der Liebe*, in: Hüther, Gerald, Hosang, Maik: *Die Liebe ist ein Kind der Freiheit, die Freiheit ist ein Kind der Liebe*, Kreuz Verlag, Freiburg im Breisgau, 2012, S. 62.

244 Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*, surhkamp taschenbuch, 1987, (im Original: *art as experience*, Putnam, New York, 1934).

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Körper ist sehr vielfältig. Der Text *Leiblichkeit und Emotionalität: Zur Kulturwissenschaft des Körpers und der Gefühle*²⁴⁵ von Eva Labouvie gibt einen guten Überblick über das immense Ausmaß des Themenfeldes. Die Spannweite der behandelten Themen reicht von Körperboom über geltende Körperbilder, Körpergeschichte, Körperversändnis und Körperwahrnehmung, bis hin über feministische Ansätze der „Queer Theory“ und der Trennung von Sex (Materialität des biologischen Körpergeschlechts) und Gender (kulturelles, soziales, psychischer Körpergeschlecht) als Spiegel zur vermeintlichen Dichotomie zwischen *Natur* und *Kultur*.

Durch meinen Leib entsteht mein Leben. In meinem Leben kann ich durch meinen Leib Handlungen setzen. Er wird zum Ausgangspunkt meines irdischen Daseins. In der Philosophie wird unter anderem vom *Körper-Haben* und dem *Leib-Sein* gesprochen. Der Körper ist das wichtigste Element im menschlichen Leben – ohne ihn würde es nicht stattfinden.

Mein Körper ist während der Dauer der intuitiv entwickelten Performance ein *Werkzeug*.

Im idealen Fall gehe ich mit einem gut ausgeruhten Körper in eine Performance. Vor einer Vorstellung habe ich mäßig viel gegessen und genügend getrunken. Die Bewusstheit, alle mir zur Verfügung stehenden Sinne zu nützen und dafür zu sorgen, daß dieses bewerkstelligt ist, ist essentiell für eine – für mich und das Publikum zufriedenstellende – Aufführung.

In meiner Ausbildung zur Musikkinesiologin²⁴⁶ kam ich mit der Theorie und der Praxis in Berührung, dass wir Menschen vier Ebenen unseres Körpers haben / sind: einen physischen Körper, einen mentalen Körper, einen emotionalen Körper und einen Ätherkörper. Diese vier Körperebenen unterscheiden sich durch verschiedene Schwingungsfrequenzen, die durch Apparaturen im Biofeedback²⁴⁷ messbar gemacht werden oder im kinesiologischen Muskeltestverfahren ausgetestet werden können. Auch Aleks Pontvik stellt die Theorie der vierdimensionalen Ganzheit Mensch auf (siehe S. 57).

In Bezug auf diese körperliche Ebene braucht es für mich ein aktiv initiiertes Einstellen meines Körpers, um in den Prozess einer intuitiv entwickelten Performance einzutau-chen. Es findet *vor* dem Beginn der Vorstellung ein *Ein-richten* und *Ein-stellen* statt. Und

245 Labouvie, Eva: *Leiblichkeit und Emotionalität. Zur Kulturwissenschaft des Körpers und der Gefühle*, in: Jörn Rüsen / Friederich Jäger (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3, Themen und Tendenzen, Stuttgart, Weimar 2004, S. 79-91.

246 Vgl. Sonnenschmidt, Rosina, Knauss, Harald: *Musik-Kinesiologie – Kreativität ohne Streß im Musikerberuf*, VAK Verlag für Angewandte Kinesiologie, Freiburg 1995.

247 Vgl. Crevenna, Richard: *Biofeedback, Basics und Anwendungen*, Maudrich, Wien, 2010.

es geht darum, den Körper *wahr* zu nehmen. In einem kurzen Moment findet ein wert-freies (inneres) Abchecken statt: zum Beispiel Fußsohlen, Zehen, Unterschenkel, Knie, Oberschenkel, Hüfte, Bauchraum, Arme, Hände, Finger, Rücken, Hals und Kopf. Wie fühlen sich die jeweiligen Teile an? Welche Gedanken umkreisen mein System? Wie läuft die Atmung? Was höre ich? Was sehe ich? Welche Temperatur nehme ich wahr? Welchen Geruch nehme ich wahr? Gibt es einen momentanen Geschmack?

Wenn Beat Wyss davon spricht, dass der Körper als „*Membran zwischen mir und allem anderen wirkt*“²⁴⁸, komme ich auf einen weiteren Aspekt: ich trete in den Raum der Öffentlichkeit. Ich verlasse bewusst den Zustand der Privatheit. Ich weiß, dass ich in der kommenden Performance zur *Schau-spielerin* werde. Ich werde an-geschaut, angesehen.

Laut Hermann Danuser „*fallen bei der Performance-Kunst als konstitutiver und reflektierter Teil die Körperlichkeit, die Gestik, die Mimik, das Visuelle insgesamt ins Gewicht*“²⁴⁹.

Im Vergleich mit einer Aufnahme, bei der ich im Studio hinter geschlossenen Türen und Fenstern agiere und ich keinen unmittelbar persönlichen Kontakt mit dem Publikum habe, ist der Aspekt des Gesehen- und Beobachtetwerdens in einer Live-Performance ein markanter. Christa Brüstle spricht davon, dass „*das Publikum als Zeuge anwesend ist*“²⁵⁰. Sie bezieht sich auf Vinko Globokar, welcher festgehalten hat:

„*Was mich betrifft, so betrachte ich die Improvisation als ein ganz privates Geschehen, das nur für die innere Entwicklung des Spielers wichtig ist und bei dem das Publikum nur als Zeuge anwesen sein kann.*“²⁵¹

Diesen Zugang kann ich in meiner künstlerischen Arbeit nachempfinden, doch nehme ich mich auch als Dienstleisterin wahr: Mein Körper dient als Transformationsmedium – als Werkzeug, welches dem / der Zuhörenden und Zusehenden ein Anamorph abbildet. Sei es zum Beispiel ein Bild, welches von mir in Klang transformiert wird, eine Situation, welche durch mich klingend gemacht wird und dadurch auf einer weiteren Ebene rezipiert werden kann.

248 Wyss, Beat: *Körper im Blick*, in: *Den Körper im Blick*, Wyss, Beat, Buschhaus, Markus (Hg.) Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 15.

249 Danuser, Hermann, Art. „*Neue Musik*“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Bärenreiter und J. B. Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 1997, Sp. 109.

250 Brüstle, Christa: *Bauchmusik – Kopfmusik, Privat – öffentlich, Improvisation, Körper, Publikum*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (9 Seiten), kunsttexte.de, S. 1.

251 Globokar, Vinko: *Der kreative Interpret*, in: *Melos/NZ 2*, 1976, S. 106.

Es gibt Performende²⁵², welche die Grenze dessen, wer bei einer Aufführung Akteurin, Akteur oder Rezipientin, Rezipient ist, zwischen Ausführenden und Publikum auflösen (können). Eine Norm für Performances ist jedoch das Setting, dass ein Publikum von etwas / jemandem rezeptiv unterhalten und bespielt wird.

Das bedingt oberflächlich zum Beispiel eine Auseinandersetzung mit der Kleidungswahl. Wie trete ich nach Außen? Wie performe ich mich? Im Sinne von Pierre Bourdieu trete ich im Habitus²⁵³ einer weißen, mitteleuropäischen Frau, die Fagott spielt und singt, in der Öffentlichkeit auf.

Welche Akzente könnte ich mit meiner Kleidung / Frisur / Kosmetik setzen? Trenne ich mich durch spezielle äußere Bedingungen vom Publikum oder verbinde ich mich durch einen gleichen Dresscode / eine gleiche Performance mit dem Publikum?

Wenn Maurice Merleau-Ponty in seiner Phänomenologie der Wahrnehmung vom Leib als Gegenstand schreibt: „Die Funktion des lebendigen Leibes kann ich nur verstehen, indem ich sie selbst vollziehe, und in dem Maße, in dem ich selbst dieser einen Welt sich zuwendende Leib bin“²⁵⁴, verstehe und weiß ich mich und meinen Körper im Moment der intuitiven Improvisation als Medium Klänge zu erzeugen. Diese Klänge sind eine Übersetzung dessen, was ich überwiegend intuitiv und emphatisch wahrnehme.

Hegi formuliert: *Musik ist, was klingt*²⁵⁵. Und er weist darauf hin, „dass der Klang die Botschaft ist“²⁵⁶. Der Begriff des *sounds*, der unter anderem in der Popmusik, dem Jazz und der Weltmusik ein primäres Arbeitsfeld ist, welchen es zu finden, weiterzuentwickeln, immer wieder neu zu suchen gilt, hat große Bedeutung, da er eines der großen Merkmale für eine Musik / Band ist. Mit ihm kommen die *vibes* zum Publikum. Es sind Schallwellen, Schwingungen, gefärbt und getränkt von Gedanken, Gefühlen der Spielenden, die aktiv über die Ohren und immer auch über den Körper rezipiert werden.

Über meinen Körper trete ich unter anderem emphatisch oder gestisch in Resonanz mit den Mitspielenden, mit dem Publikum und mit dem Raum, in dem ich spiele.

„Mein Körper, das Instrument, das Körperinstrument wird gesehen, angeschaut, betrachtet. Mit den Klängen wird auf eine andere Ebene gezeigt – weg vom Blickkörper hin zu den Ohrenkörpern des Publikums und zum Körper der Tänzerin

252 Vgl. Beispielsweise Gina Mattiello: www.ginamattiello.com. (Stand: 14. 06. 2016).

253 Bourdieu, Pierre: *Der Sozialraum und seine Transformationen*. In: Die feinen Unterschiede – Kritik an der gesellschaftlichen Urteilskraft, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1982, S. 171 – 210.

254 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1965, S. 99.

255 Ebenda, S. 61.

256 Ebenda, S. 62.

*hin. Das Fagott verdeckt meinen menschlichen Körper und schmückt ihn. Wie eine lange Nase oder eine lange Blume. Mein Gesicht wird verzerrt durch die Produktion der Töne. Als Körperinstrument ist das kein Thema. Schönheit bekommt einen neuen Stellenwert.*²⁵⁷

Die Thematik *Raum* ist eine ebenso breit gefächert wie die des Körpers / Leibs. Es gibt unzählige Möglichkeiten und Dimensionen, in denen der Begriff *Raum* eingesetzt werden kann. „*Raum wird durch menschliches Handeln (wozu auch Wahrnehmung zählt) konstituiert, umgekehrt wirken Räume auf das Handeln und die Gefühle zurück*“²⁵⁸, beschreibt Gertrud Lehnert. Diese Thematik ist für mich ganz essentiell im Blick auf das Gelingen einer intuitiven Improvisationsperformance. Sich auf den Raum einzulassen, in dem die Performance dargeboten wird, ist von unbedingter Notwendigkeit. Aus dem Raum heraus in dem die Performance stattfindet, wird ein weiterer Raum geschaffen: ein Klangraum, ein Performanceraum. Beide Teile befruchten sich, wirken aufeinander ein und transformieren sich dadurch.

Auf der dreidimensionalen Ebene ist es zum Beispiel für die Akustik wichtig, wie ein Raum beschaffen ist, welche Strukturen die Wände des Raumes aufweisen, welche architektonischen Gegebenheiten es gibt, wie die Materialien für einen Raum beschaffen sind. Nach den Gegebenheiten der oben genannten Kriterien können sich die Schallwellen eines Musikinstruments ausdehnen. Dadurch entsteht ein einzigartiger Klang, welcher für jeden Raum besonders ist. Das Instrument selbst ist ein Raum in sich, welcher der Luft die Möglichkeit gibt, durch das in Schwingung gebrachte Rohrblatt sich in spezieller Bahn auszubreiten. Der Körper der Musizierenden ist ein Raum mit allen seinen Zwischenräumen und Hohlräumen, die durch Fleisch, Blut, Knochen etc. wieder weitere Räume bilden. Die Atmung ist die Möglichkeit, mit dem Inneren des Körpers nach außen zu treten. Sie stiftet

„Einheit zwischen der 'Musik des Körpers' und dem klingenden 'Körper der Musik' und leistet einen grundlegenden Beitrag zur Verschmelzung körper-seelischer und künstlerischer Ausdrucksgehalte im musikalischen Vortrag“²⁵⁹,

beschreibt Wolfgang Rüdiger.

Räume bewirken Eindrücke auf emotionaler Ebene. Der blinde Akkordeonist Otto Lech-

257 Gstättnert, Maria: *Memo* über eine Szene aus der Performance *Nichts*.

258 Lehnert, Gertrud: *Raum und Gefühl*, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Raum und Gefühl. Der spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, transcript Verlag, Bielefeld, 2011, S.11.

259 Rüdiger, Wolfgang: *Der musikalische Atem. Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik*, Musikedition Nepomuk, 1995, S. 161.

ner beschreibt zum Beispiel ein Palmdach in einer Hütte in Madagaskar folgendermaßen:

„Und dieses Palmblätterdach, das hat so eine Freiheit nach oben gegeben. Obwohl du dich trotzdem geschützt gefühlt hast. Du warst echt in einem Raum. Es war nicht so, dass man sich im Freien gefühlt hätte, ohne Dach über dem Kopf. Es war sehr wohl was über dem Kopf, aber was sehr, sehr Leichtes. Etwas, das dir keinen Druck gibt“²⁶⁰.

In Räumen gibt es bestimmte Atmosphären, die bewusst gemacht werden, wie zum Beispiel in Kaufhäusern, Museen oder Bahnhofshallen. Räume können „ihre ganz eigene *Aura besitzen*“²⁶¹, so formuliert Gertrud Lehnert.

In dieser Arbeit wurde unter anderem die Performance *Caravan* (S. 77ff) beschrieben, die im Arnulf Rainer Museum in Baden stattfand. Das Gebäude wurde im 13. Jahrhundert auf einer Schwefelquelle als Frauenkirche gebaut. Um diese Kirche waren zwei Bäder gebaut – ein Frauenbad und ein Neubad. Nach diversen Umbauten wurde aus den Bädern ein Museum²⁶². In diesen Räumen Musik erklingen zu lassen, ist ein einzigartiges Erlebnis. Die Atmosphäre, die sich dort ergibt, ist eine Mischung aus spiritueller, heilender, überakustischer, offener, Neugierde erweckender Qualität, welche sich im Tun der Performance grundlegend in die Entwicklung und das Werden der Vorstellung eingewoben hat. Aus den Räumlichkeiten des Museums kommt sehr viel Resonanz, es hat sich *quasi von selbst gespielt*. Zusätzlich mit den Bildern und Skulpturen von Arnulf Rainer als Inspirationsquelle, war schon alles gegeben, was zu spielen war. Das Publikum verläuft sich in den hohen, weitläufigen Räumen und ist wenig zu spüren.

Als Gegenbeispiel ist die Räumlichkeit der Performance *Nichts* (siehe S. 69ff) zu nennen. Sie fand in der *strengen Kammer* des *Porgy & Bess* Wien statt. Dieser Raum ist ein dunkler, betonierter Raum im Erdgeschoss eines riesigen Wohnhauses im Zentrum von Wien. Die Akustik ist eher dumpf und trocken. Nach allen Richtungen hin gibt es ein starkes Gefühl von Dichtheit. Hier kann sehr viel Konzentration für die Sache des Tuns entstehen. Der Raum bietet die Möglichkeit einer starken Bündelung von inneren Bildern und einer Projektion dieser Bilder. Das Publikum sitzt sehr nahe und trägt massiv mit seiner Präsenz zum Geschehen bei. Wie auf Seite 54ff über Intuition beschrieben, kann durch die Präsenz und die Durchdringung der vierdimensionalen Ebenen von Menschen

260 Lechner, Otto: *Sehen mit Ohren*, in: Troyer, Ulrich: *Sehen mit Ohren* – CD, Booklet zur CD *Sehen mit Ohren*, Extraplatte, 2007, S. 15.

261 Lehnert, Gertrud: *Raum und Gefühl*, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Raum und Gefühl. Der spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, transcript Verlag, Bielefeld, 2011, S. 9.

262 Siehe: www.arnulf-rainer-museum.at/de/museum (Stand: 02.07.2016).

mit Musik ein *dritter Körper*, ein Zwischenraum, entstehen:

„Es geht um eine Veränderung im Raum: etwas drittes Körperhaftes, eine Art dritter Körper, der keine Imagination ist, kein eingebildetes Wesen, sondern etwas materiell Anwesendes, das beide spüren und zu dessen Existenz beide etwas beigetragen haben“²⁶³,

beschreibt Klaus Theweleit dieses Phänomän. Durch die Präsenz von Menschen, die Hervorbringung von Musik und die Gegebenheiten des architektonischen Raumes ist es möglich, dass neue Räume entstehen können. *Möglichkeitsräume* zu schaffen, das ist eine grundlegende *Arbeit* in der Sache des Tuns einer intuitiv entwickelten Improvisations-Performance. Mit dem Bewusstsein dahingehend in den Prozess einer Performance einzutreten, dass Möglichkeitsräume geschaffen werden, in die es bewußt *Qualitäten* (Gedanken, Vorstellungen, Gefühle usw.) zu integrieren gilt: Das ist eine Hauptaufgabe der Improvisierenden.

Ohne Verbundenheit zwischen Körper und Raum findet kein Austausch, kein Fliessen, kein Leben statt. Verbundenheit ist der See, indem Körper und Räume eingebettet sind, sich materialisieren, differenzieren und transformieren. Der Physiker Hans-Peter Dürr spricht davon, dass es

„am Anfang gar keine Hardware gibt, sondern nur Software. Eine Software, die man nicht begreifen kann, die nur eine Gestalt, aber keine Existenz im ursprünglichen Sinne des Wortes hat. Materie besteht also nicht aus Materie. Am Ende finden wir etwas, das weit mehr dem Geistigen ähnelt, eine Art `verkrusteter Geist`“²⁶⁴.

Aus dieser Software heraus verdichtet sich das Leben und die Welt mit allen ihren Aspekten. Sich als Individuum zu fühlen war laut Barbara v. Meibom ein

„notwendiger Schritt, um sich von Bevormundung und Fremdbestimmung durch Autoritäten zu befreien, die sich der Entfaltung des menschlichen Potenzials widersetzen und Menschen für ihre Interessen maipulierten: Kirchen Herrscher, Ausbeuter aller Art.“²⁶⁵

263 Theweleit, Klaus: *Rhythmen. Dritter Körper*, in: Fetzner, Daniel, Dornberg, Martin (Hg.): *Intercorporeal Splits. Künstlerische Forschung zur Medialität von Stimme. Haut. Rhythmus.*, Open House Verlag, Leipzig, 2015, S. 161.

264 Dürr, Hans-Peter: *Teilhabe an einer unteilbaren Welt*, in: Hüther, Gerald, Spannbauer, Christa (Hg.): *Connectedness – Warum wir ein neues Weltbild brauchen*, Verlag Hans Huber, Hogrefe AG, Bern, 2012, S. 19.

265 Meibom v., Barbara: *Vom Ich zum Du zum Wir? Eine neue Kultur der Verbundenheit kommunizieren*,

Transformation in einer Performance kann dann entstehen, wenn das Festhalten an das Subjekt Sein, im Moment des Aktes der Darbietung zurückgestellt werden kann. Wenn es möglich wird, dass Grenzen zwischen den Beteiligten einer Performance verschwimmen können, kann durch den Klang und die Körper Verbundenheit initiiert werden. Diese Verbundenheit erlaubt rückkoppelnd eine Klarheit des Selbst sein der Spielenden, des Publikums, aller Anwesenden.

Für eine intuitiv entwickelte Improvisationsperformance braucht es für mich eine *Körper-Raum-Verbundenheit*, ein *Körper-Raum-Verbundensein*.

Neben dem Ergebnis der *Körper-Raum-Verbundenheit*, des *Körper-Raum-Verbundenseins*, verdichtete sich in der Reflexion mit Kolleginnen und Kollegen, die sich in ähnlichen Bereichen des musikalischen Handelns wie ich aufhalten (zum Beispiel Peter Herbert²⁶⁶, Elisabeth Flunger²⁶⁷), weitere Erkenntnisse und bestätigten sich: in der Praxis des intuitiven Improvisierens werden intensiv Aspekte meines Seins angesprochen und eingefordert, die weiblich konnotierten Merkmalen zugeschrieben werden. Das sind zum Beispiel eingelassen sein, empathisch sein, rezeptiv sein, Nicht-Schriftlichkeit, Formlosigkeit, Moment, Echtzeit.

Wende ich mich noch mal dem Zitat von Derek Bailey zu: „*Improvisation besitzt die seltsame Eigenschaft, als die verbreitetste Form musikalischer Betätigung zugleich und die am wenigsten anerkannte und verstandene zu sein*“²⁶⁸, stellt sich für mich die Frage, warum dieser Methode von Musikgenerierung weniger Anerkennung zugestanden wird als der Methode der klassischen Komposition.

Reinhard Gagel beschreibt, dass

„aus der Dichotomie *Improvisation – Komposition* Kriterien abgeleitet werden, die das eine gegen das andere abgrenzen: *Nicht-Schriftlichkeit gegen Notation, Formlosigkeit gegen Form, Moment gegen Architektur, Echtzeit gegen Zeitplanung*“.²⁶⁹

Komposition und Improvisation erfahren polarisierende Zuschreibungen, die vergleichbar sind mit polarisierenden Geschlechtsmerkmalzuschreibungen. Krista Warnke bei-

in: Hüther, Gerald, Spannauer, Christa (Hg.): *Connectedness – Warum wir ein neues Weltbild brauchen*, Verlag Hans Huber, Hogrefe AG, Bern, 2012, S. 81.

266 www.azizamusic.com (Stand: 01.12.2015).

267 www.eflunger.com (Stand: 01.12.2015).

268 Bailey, Derek: *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Wolke Verlag, Berlin, 1987, S. 1.

269 Gagel, Reinhard: *Der vielschichtig schöpferische Moment – Improvisation als soziale Kunst*, Dissertation an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien, 2008, S. 5.

spielweise beschreibt, dass die Beziehung der Geschlechter zueinander in allen Lebensbereichen eine Rolle spielt. Sie proklamiert:

*„Da alle Handlungen der Menschen eingebunden sind in bestimmte gesellschaftliche und soziale Bedingungen und Systeme, ist die Kategorie Gender zwangsläufig Grundlage aller Forschungsgegenstände. Es gibt kein gesellschaftliches oder individuelles Tun in einem Raum frei von Geschlechterzuordnungen.“*²⁷⁰

Bringt man nun Zuschreibungen für improvisatorisches Handeln (eingelassen sein, empathisch sein, rezeptiv sein, Nicht-Schriftlichkeit, Formlosigkeit, Moment, Echtzeit etc.) in eine Analogie mit der Liste aus Karin Hausens Merkmalsgruppen anzutreffender Geschlechtsspezifika²⁷¹, befindet sich improvisierendes Tun auf der Seite *der Weiblichkeit*. *Passivität, Sein, Hingebung, Rezeptivität* sind hier einige genannte Merkmale. Das bedeutet, dass diese Zuschreibungen in unserem Kulturkreis seit dem Aufkommen des Bürgertums als weiblich angesehen wurden und vielerorts auch noch werden. Auch Meri Franco-Lao²⁷² verortet Improvisation auf der Seite des konnotiert Weiblichen. Merkmale wie Notation, Form, Architektur, Zeitplanung finden Übereinstimmung mit den von Franco-Lao sowie Hausens ausgearbeiteten²⁷³ Merkmalen *Männlichkeit*. Dazu gehören *Geist, Vernunft, Denken, Wissen*. Es galt und gilt vielerorts als männlich, wenn sich jemand oder etwas als vernünftig, abstrahiert, denkend, wissend darstellt. Diese Merkmale stehen für Komposition. Alle die Aspekte braucht es, um eine Komposition zu notieren.

Könnte eine Begründung für weniger Anerkennung von und Verständnislosigkeit für Improvisation und intuitives Spiel sein, dass die ephemere Hervorbringung von Musik, weiblich konnotierten Merkmalen zuzuordnen ist und in verfestigten Vergeschlechtlichungen²⁷⁴ und hierarchischen Systemen untergeordnet wurde?

In Warnkes Text über „Gender-Studies verändern den Blick“ formuliert die Autorin:

„Der Blick auf Musikgeschichte zeigt uns: Sie ist eine bislang patriarchale Domäne. Und nicht nur das. Sie kommt in der Beschreibung von zweitausend

270 Warnke, Krista: *Gender Studies verändern den Blick*, in Beyer, Kathrin (Hg.): *Musik.Frau.Sprache. Interdisziplinäre Frauen und Genderforschung an der Hochschule für Musik u. Theater Hannover*, Centaurus Verlag, Herbolzheim, 2003, S. 14.

271 Hausen, Karin: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 2013, S. 24.

272 Franco-Lao, Meri: *Hexenmusik*, Edizioni delle donne, Rom, 1979, S. 78.

273 „Neben diversen Lexika wurden medizinische, pädagogische, psychologische und literarische Schriften ausgewertet“: siehe: Hausen (2013), S. 24.

274 Ingrisch, Doris: *Intuition, Ratio & Gender?*, in: Ellmeier, Andrea, Ingrisch, Doris, Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg): *Ratio und Intuition*, Verlag Böhlau, Wien Köln Weimar, 2013, S. 33.

Jahren Musikgeschichte mit nur einem Geschlecht aus – nämlich dem männlichen. Frauen kommen bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum vor. Weder als Komponistinnen, noch als Instrumentalistinnen. ²⁷⁵

Wenn also Frauen kaum Platz in der Musikgeschichtsschreibung fanden, könnte dies doch auch in solch einer Form ausgeprägt sein, dass das *weibliche* Musikmachen auch wenig Platz finden konnte. Ich möchte eine Erscheinung dieser Einteilung kurz darstellen, die bis heute in der materiellen Welt abgebildet ist: Improvisierte Musik wird von der AKM (der staatlich genehmigten Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Österreich) nach wie vor mit 0,5 eingestuft. Das ist die niedrigste Einstufungsmöglichkeit und lukriert am wenigsten Tantiemen²⁷⁶.

Wir Musikerinnen und Musiker arbeiten mit der bewussten Absicht, Klangräume zu öffnen, und haben die Möglichkeit, diese mit Qualitäten zu füllen. In diesen Räumen kann es unter anderem zur „*unmittelbare Gestaltung des Hier und Jetzt*“²⁷⁷ kommen, wie es Bert Noglik beschreibt. Es kommt daher sozusagen zu einer Translation des Hier und Jetzt in Klang.

Dadurch und unabhängig davon kann Transformation eintreten, indem der / die dienstleistende Musikerin und Musiker ihren persönlichen, laut Roy Bhaskars *Intra / Inter*²⁷⁸ Zustand / Raum hervorbringt, klangbar, fühlbar werden lässt.

Reflektierend, mit Hilfe von Gegenübertragung²⁷⁹, kann Selbstaktualisierung initiiert werden.

Der aus Kamerun stammende Percussionist und Sänger Njamy Sitson²⁸⁰ spricht mir aus dem Herzen, denn er versteht seine Aufgabe als Musiker folgendermaßen: „*Wir sind dafür da, die Menschen daran zu erinnern, wer sie wirklich sind.*“

275 Warnke, Krista: *Gender Studies verändern den Blick: Gedanken zu einer neuen Forschungsperspektive*, in: Beyer, Kathrin, Kreutziger-Herr, Annette (Hg.): *Musik, Frau, Sprache: Interdisziplinäre Frauen- und Genderforschung an der Hochschule für Musik u. Theater Hannover*, Centaurus Verlag, Herzboldzheim, 2003, S. 15.

276 Siehe: AKM, Abrechnungsregeln, gültig ab Jänner 2009, S. 9.

277 Noglik, Bert, in: Fähndrich, Walter: *Improvisation II. 10 Beiträge*, Amadeus-Verlag, Winterthur, 1994, S. 83.

278 Ensthaler, Susanne: *Intra / InterSein - Carl Rogers' Konzept der Selbstaktualisierung aus dem Blickwinkel des Kritischen Realismus nach Roy Bhaskar*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2010.

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

280 www.njamy-sitson.com (Stand: 26.07.2016).

Zusammenfassung II: *windmills*, Wissensvermittlung im Medium Komposition

Als eines meiner Ergebnisse entwickelte ich für mein Doktoratsstudium der Künste die Komposition *windmills*. Improvisation ist für mich, wie schon auf S. 46 beschrieben, eine Möglichkeit, für notierte Kompositionen musikalisches Material zu generieren. In dem Stück kommt es zu einer Auseinandersetzung des Zustandes, dass weiblich konnotierte Anteile in einem Menschen weniger wert sein sollen als männlich konnotierte Anteile. Im Prozess der Komposition findet die Erkenntnis dieses Umstandes statt und transformiert sich im Laufe der Musik in eine Ebenbürtigkeit beider Anteile.

Im Wissen der transformativen Kraft von Musik findet in der Komposition *windmills* ein Akt Transformation statt, indem weiblich konnotierte Anteile in einer Person (Liam) zu einer Ebenbürtigkeit mit männlich konnotierten Anteilen finden. Im Notentext wurde die Thematik durch streng auskomponierte Teile zu Beginn des Stückes bis hin zu frei improvisierten Teilen, die schlussendlich in einem Popsong enden, dargestellt. Nach gut zwei Dritteln des Stückes kann auf ein Dirigat von außen verzichtet werden. Dies steht als Metapher dafür, dass die Person (Liam) ohne äußere Anleitung lebensfähig ist. Liam steht für eine Person jeglichen Geschlechts.

windmills

für

Pop / Jazzsängerin, Pop / Jazzsänger und Ensemble (Vla., Kb., Bkl., Fg., Perc.)

Uraufführung: am 19. Juli 2016 bei der *styriarte 2016* in der Helmut-List Halle, Graz.

(Ein Livemitschnitt davon ist auf dem USB-Stick abgespeichert.)

Inhalt:

Liam hat die Stimme verloren. Einer Sehnsucht folgend dringt Liam in tiefe Ebenen des Bewusstseins, wo Stärkung und Klärung stattfindet. Die Stimme kommt zurück: der Wind hat sie Liam zurückgebracht. Die Komposition ist eine notierte „Mini-Transformation“ von dem Gefühl der Ohnmacht in die Selbstermächtigung zu kommen. Durch die einzelnen emotionalen Stationen entsteht eine kleine, sich aufbauende, Handlung. Transformation findet mit und durch die Musik und Klang statt. Es ist ein Werkzeug, welches wir Menschen uns leicht zu Nutzen machen können und worauf jede und jeder von uns zurückgreifen könnte.

Ohnmacht, erzeugt durch Machtmissbrauch, ist ein weit verbreitetes Thema. Liam erlebt diesen Zustand, findet durch Eingelassenheit, Zuhören und Hingabe an sich selbst

zur eigenen Kraft und so aus der Ohnmacht.

Improvisatorische, intuitive und transformative Aspekte der Komposition:

Im Zustand des Eingelassenseins begab ich mich im Prozess des Doktorats bewusst in die emotionalen Zustände von Ohnmacht, Selbstverleugnung, Langeweile, Transformation, Reminiszenz und Selbstermächtigung und schrieb diese Qualitäten intuitiv in Textmemos nieder (siehe S. 115). Aus diesen Memos entwickelte ich ein vorläufiges Handlungskonzept für die Komposition (siehe S. 117). Von den Memos inspiriert, spielte ich nun mit dem Fagott intuitiv empathische Improvisationen, die ich schließlich in eine Komposition für zwei Singstimmen, Fagott, Viola, Bassklarinetten, Kontrabass und Schlagwerk transformierte (siehe S. 119).

Die Komposition selbst beginnt streng auskomponiert und verliert bis zum Ende hin immer mehr an fix vorgegebener Struktur. Stattdessen wird Verantwortung an die Musizierenden abgegeben, damit sie frei improvisieren. An diesem Punkt braucht das Stück auch kein Dirigat mehr. Selbstermächtigung hat stattgefunden. Das letzte Stück der Komposition *windmills* ist in Form eines leadsheets notiert und ermöglicht den Spielenden frei zu gestalten, was und wie sie es interpretieren möchten.

Textmemos für die Komposition windmills

Sieben Krähen fraßen meine Stimmbänder kahl.

Ich lag daneben
verschwand in meinen Tränen
weinte
weinte Reißnägel.

Geschmeidig weht das Haar um meine Brüste
die Lippen glänzen lüsterne Lieder.
Schuldig nehme ich meine Strafe entgegen.

Warten auf Nichts
Nichts ist die Freundin der Zeit
Nichts beschützt vor Lügen
und schwierigen Griffkombinationen.

Warten löst mich in stilles Nichts auf und wirft mich in die Abhängigkeit_

in der lässt es sich besonders gut warten.
Alle Menschen warten immer auf Nichts,
reden von Nichts,
denken an Nichts,
und tun nichts – weil sie ja warten.
∴ Ich bin auch alle Menschen ∴

Nichts und Warten wurden in der Flucht geboren.
Das ist der Ort, an dem die Zeit nach Hinten rinnt und es mit der Lüge treibt.
Oft steht die Resignation zu Seite und summt leise mit.

Wenn der Schleim
das Innere meiner Gesäßwand erreicht hat,
alle Poren meines Körpers verklebt sind mit stinkenden Substanzen,
hoffe ich
auf frischen Waldboden,
der in meiner Seele
heilende Zufriedenheit gießt,
und mich immer wieder zurück
in mein Herz formt.

Gestern trank mich mein Verstand aus,
implantierte mir Sesamkörner in die Augen
und zerbrach meinen Mut.

In der Marionettenschule lernen wir Erbrochenes zu pürieren.
Gegessen wird's in Gesellschaft mit Sekt serviert.

Bin ich froh
in lärmender Umgebung
keinen Hunger zu verspüren
und mich stattdessen in der Badewanne des Vertrauens
zu suhlen und zu fließen.

So schreibe ich klares Wasser aus Windmühlen
um zu wachsen
um aus meinen Augen zu trinken.

Da zaubere ich goldene Blumen durch meine Ohren,
verbinde mich mit Himmelbetten,
vertausche Zeit gegen Flaschenpost.

Ich verbrauche Momente mit der Selbstverständlichkeit kleiner Kinderaugen.
Ein Ziel hat mich in den Arm genommen.

windmills

kammeroper

UA am 19.07.2016
im auftrag der
styriarte 2016

maria gstättenr

2016

gefördert von

BUNDESKANZLERAMT ■ ÖSTERREICH

KUNST

windmills

Maria Gstätner, 2015/16

Bassklarinette in B (Waldteufel)
 Waldteufel mit ca. 62 Feder
 Stift reiben *mf*
 an Schnur reifen
 zu Bassklarinette
mf abreiben *sfz* abreiben *sfz* abreiben *sfz*

Fagott
 auf Blech mit schmalen Fingern
 auf Blech mit schmalen Fingern
mf abreiben *sfz* abreiben *sfz* abreiben *sfz*

Percussion
 Schleifpapier reiben
mf *eresc.* *f* *eresc.* *ff*
 Quica *sfz* *f*

Sängerin/Mezzo

Sänger/Bariton

Viola (Waldteufel)
 Waldteufel mit Feder
 Stift reiben *mf*
 an Salmir reifen
 zu Bratsche wechseln
f bis *fff*

Kontrabass (Waldteufel)
 Waldteufel mit Feder
 Stift reiben *mf*
 auf Blech mit schmalen Fingern
 zu Kontrabass wechseln
f bis *fff* arco Kontrabass *f* *sfz* *f* abreiben *sfz* *f* abreiben *sfz* *f* abreiben *sfz* *f*

copyright
 Maria Gstätner
 www.gstaetner.at

19

B. Kl. $\text{♩} = 68$ $\text{♩} = 54$

Fig. *mf*

zu normalen Rohr wechseln *ff*

mit Rebestäben am *mf*

sanft wirbeln *ff* *ff* *ff*

Maramba *ff*

Perc.

Sängerrin

Sänger *gleichgültig* *mf* $\text{♩} = 54$ *arco*

sie *mf* $\text{♩} = 68$

ben Krä hen fra fen mei ne Stimm bän der kahl.

Vla. *mf* *arco*

Kb. *mf*

31

B. Kl. Spaltklänge

Fg.

Perc.

Sängerin *staccatissimo*
ich lag da ne ben, in mei nen Ge ni ta li en. Weint e weint e

Sänger *mf*
weint e weint e

Vla. arco

Kb. arco

mit weichen Schlägeln *mf*

weint e weint e

Reis na

Reis na

pizz.

pizz.

42 *♩*=58 **atacca**

B. Kl. *mp*

Fig. *f*

mit harten Schlägeln
atacca *mf*

Perc. **atacca**

Sängerin **atacca** *gel.*

Sänger **atacca** *gel.*

42 *♩*=58 **atacca**

Vla. *mf*

Kb. **atacca** *f*

40

B. Kl. *mf*

Fig. *mf*

Perc. *mf* Tempelblocks

Sängerin *mf* ge schmei dig wehr das Haar um mein e Brüst e Die Li ppen

Sänger

Vla. *mf* *pizz.*

Kb. *f*

54

System 1:

- B. Kl.:** *rit.* *a tempo*
- Fg.:** *p* *a tempo*
- Perc.:** *a tempo*

System 2:

- Sängerin:** *mf* *a tempo*
glän zen lüs
er ne Li der
- Sänger:** *mf* *a tempo*
Li der.
- Vla.:** *rit.* *a tempo* *arco* *ff*
- Kb.:** *a tempo* *arco* *ff*

60

B. Kl. *Singbreisel kreiseln*
gelangweilt
 20 sec. Cuica

Fig. *Singbreisel kreiseln*
 20 sec. Cuica

Perc. *Solo Improvisation*
 20 sec.
 in solches Stück
 mitspielen
 mit Drumset unmotiviert mitspielen - irgendwas nicht hineinfinden
 <ff sfz ff
 pp

Sängerin *mf*
 20 sec. Cuica *gelangweilt*
 fe — ent ge gen.
 Nichts be schütz vor Lü gen

Sänger *gelangweilt mf*
 20 sec. Cuica
 fe — ent ge gen.
 Nichts ist diefreund in der Zeit

Vla. *pizz.*
 20 sec. Cuica *mf*

Kb. *pizz.*
 20 sec. Cuica *mf*

♩=52

73 *gespochen*

B. Kl. *Seifenblasen und
anderes Spielzeug*

Fg. *gespochen*

Perc.

Sängerin

Sänger

Vla.

Kb.

und schwier i gen Griff kom bi nat ion en
und schwier i gen Griff kom bi nat ion en

in still es Nichts au f und wirft mich in die Ab häng ig keit t.
in der lässt es sich be son ders gu t war

Wart en löst mich in still es Nichts auf.
in der lässt es sich be son ders gu t war

89

B. Kl. zur Bassklarinete

Fig. zum Fagott

Perc.

Sängerin ten und re den von Nicht ts. ja

Sänger ten alle Mensch en war ten imm er auf Nichts. an Nich s. und tu n Nicht s. weil sie

Vla. Denk en an Nich ts. und tu n Nicht s.

Kb.

Detailed description: This page of a musical score (page 11) contains measures 89 and 90. The score is divided into several systems. The first system includes woodwinds: Bass Clarinet (B. Kl.) and Bassoon (Fig.). The second system is Percussion (Perc.). The third system features two vocalists: a Soprano (Sängerin) and a Tenor (Sänger). The Soprano part has lyrics: "und re den von Nicht ts. ja". The Tenor part has lyrics: "alle Mensch en war ten imm er auf Nichts. an Nich s. und tu n Nicht s. weil sie". The fourth system includes Viola (Vla.) and Cello (Kb.). The Viola part has lyrics: "Denk en an Nich ts. und tu n Nicht s.". The Cello part has no lyrics. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The woodwinds and vocalists play melodic lines with various ornaments and dynamics. The percussion part consists of rhythmic patterns. The strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic figures.

117 *Spaltklang schrill* *attacca* *J=72*

B. Kl. *Spaltklang schrill*

Fig. *Spaltklang schrill* *attacca*

Perc. *große Tommel* *f* *attacca* *große Tommel* *f* *attacca*

Sängerin *attacca*
 er reicht hat all e Por en meines Körper ers ver klebt sind mit stink end en Subs lanz en

Sänger *attacca*
 er reicht hat all e Por en meines Körper ers ver klebt sind mit stink end en Subs lanz en

Vla. *arco* *attacca* *J=72* *pizz.* *f* *sim.*

Kb. *arco* *attacca* *pizz.* *f* *sim.* *subito fff*

139

B. Kl. *cresc.*

Fig. *cresc.*

Perc. *cresc.*

Sängerin *cresc.*
 mir mir

Sänger *cresc.*
 mir mir

Vla. *cresc.*

Kb. *cresc.*

154

B. Kl. *p* *mf* *E^{7(sus4)}* *An7/E*

Fg.

Dirigent in geht ab oder zu Seite

Impro hin zum nächsten Teil

Drumset mitspielen ad lib

Perc.

Sängerin *gesprochen* *in meinHerzschmiegt* *schmiegt* *schmiegen* *Improvisation ad lib.*

Sänger *gesprochen* *mich* *in meinHerzschmiegt* *schmiegt* *schmiegen* *Improvisation ad lib.*

Vla. *pizz.* *f* *E^{7(sus4)}* *Improvisation über* *An7/E*

Kb. *Improvisation über E^{7(sus4)}* *An7/E*

B. Kl. *191* Bb^6 $F7maj7$ E/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

self to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

Bb^6 $F7maj7$ F/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

Perc.

Bb^6 $F7maj7$ E/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

self to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

Bb^6 $F7maj7$ F/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

Sängerin Bb^6 $F7maj7$ E/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

self to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

Bb^6 $F7maj7$ F/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

Sänger Bb^6 $F7maj7$ E/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

self to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

Bb^6 $F7maj7$ F/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

Vla. Bb^6 $F7maj7$ E/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

self to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

Bb^6 $F7maj7$ F/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

Kb. Bb^6 $F7maj7$ E/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

self to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

Bb^6 $F7maj7$ F/A $Bb7maj7$ F F/A Bb F

to four post-er beds I write clear wa - ter from wind - mills An aim has ta - ken me in its arms an

197 Bb

B. Kl. *Bbmaj7*
 aim has ta-ken me_ in_ its arms
 I write clear wa-ter from wind-mills

Fg. *Bbmaj7*
 aim has ta-ken me_ in_ its arms
 I write clear wa-ter from wind-mills

Perc. *Bbmaj7*
 aim has ta-ken me_ in_ its arms
 I write clear wa-ter from wind-mills

Fade out

Sängerin *Bbmaj7*
 aim has ta-ken me_ in_ its arms
 I write clear wa-ter from wind-mills

Sänger *Bbmaj7*
 aim has ta-ken me_ in_ its arms
 I write clear wa-ter from wind-mills

Vla. *Bbmaj7*
 aim has ta-ken me_ in_ its arms
 I write clear wa-ter from wind-mills

Kb. *Bbmaj7*
 aim has ta-ken me_ in_ its arms
 I write clear wa-ter from wind-mills

Fade out

Fade out

Fade out

Fade out

Künstlerische Präsentationen

(Diese sind am beigelegten USB-Stick als Videos dokumentiert.)

CARAVAN – KARAWANE DER SINNE EINE FÜHRUNG DER ANDEREN ART

Livemitschnitt vom 25. Jänner 2013 um 19.00 Uhr im
ARNULF RAINER MUSEUM
Josefsplatz 5, 2500 Baden, Austria
www.arnulf-rainer-museum.at

Giulio Camagni: Skizzen, Konzept
Maria Gstättner: Fagott, Stimme, Konzept
Stefan Heckel: Akkordeon, Konzept

Kamera: Peter Stantejsky
Schnitt: Markus Hruska

Mit freundlicher Unterstützung der künstlerischen Doktoratsschule der Kunstuniversität
Graz und bestem Dank an das Arnulf Rainer Museum Baden.

NICHTS ist die Freundin der Zeit – Performance für Fagott und Tänzerin

Livemitschnitt vom 29. April 2013 um 19.00 Uhr im
Porgy&Bess Wien, strenge Kammer
Riemergasse 11, 1010 Wien
www.porgy.at

Maria Gstättner: Fagott, Stimme, Konzept
Katharina Weinhuber: Tanz, Stimme, Konzept

Kamera, Schnitt: Markus Hruska

Mit freundlicher Unterstützung der künstlerischen Doktoratsschule der Kunstuniversität
Graz und bestem Dank an das Porgy&Bess in Wien.

Sum-Up-Performance – Abschlussveranstaltung der internationalen Tagung Wissenskulturen im Dialog, Versuchsanordnungen an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Livemitschnitt vom 18. Jänner 2013, 12:45 Uhr
Großer Seminarraum des Instituts für Kulturmanagement der
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Anton v. Webernplatz 1, 1030 Wien.

Maria Gstättnner: Fagott, Stimme, Konzept

Kamera, Schnitt: Markus Hruska

Mit freundlicher Unterstützung der künstlerischen Doktoratsschule der Kunstuniversität Graz und bestem Dank an das Institut für Kulturmanagement der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Quanten – Kammer für Musik, Improvisation im Kollektiv

Siebensterngasse 32-34, 1070 Wien
13. Dezember 2012, 19 Uhr

Susanna Gartmayer: Bassklarinette
Maria Gstättnner: Fagott, Stimme
Thomas Stempkowski: Kontrabass, Initiator

Kamera, Schnitt: Markus Hruska

Mit freundlicher Unterstützung der künstlerischen Doktoratsschule der Kunstuniversität Graz und bestem Dank an Thomas Stempkowski.

windmills

für

Pop / Jäzssängerin, Pop / Jäzssänger und Ensemble (Vla., Kb., Bkl., Fg., Perc.)

Uraufführung: am 19. Juli 2016 bei der styriarte 2016 in der Helmut-List Halle, Graz.

SolistInnen des styriarte Festspiel Orchesters:

Margot Oitzinger: Alt

Tomas Kral: Bass

Albana Laci: Viola

Darko Horvatic: Klarinette

Tonia Solle: Fagott

Philipp Kienberger: Kontrabass

Simon Steidl: Perkussion

Maria Gstättnner: Consheridoo

Florian Groß: Dirigent

Kamera, Schnitt: Roland Renner

Mit bestem Dank an das Team der styriarte 2016.

Literaturverzeichnis

Alloa, Emmanuel, *Bedorf*, Thomas, *Grüny*, Christian, *Klass*, Tobias Nikolaus: *Leiblichkeit – Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2012.

Angerhöfer, Günter, Art. „*Fagott*“, in: *Finscher*, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 270 – 299.

Badura, Jens, *Dubach*, Selma, *Haarmann*, Anke, *Mersch*, Dieter, *Rey*, Anton, *Schenker*, Christoph, *Toro Pérez*, Germán: *Künstlerische Forschung / ein Handbuch*, diaphanes, Zürich-Berlin, 2015.

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

Badura, Jens, Vortrag: *Forschen im Medium der Kunst* beim DoktorandInnenforum Dr. artium an der Kunstuniversität Graz am 12.10.2013.

Badura, Jens: *Forsche im Möglichen – Improvisation als Aufmerksamkeit gegenüber der Gegenwart*. In: *Kunsträume der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, Jänner 2012, S. 8 – 9.

Bailey, Derek: *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Wolke Verlag, Hofheim, 1987.

Bartholomäus, Helge: *Das Fagottensemble – kleines Handbuch zur Musikpraxis*, Musik- und Buchverlag Werner Feja, Berlin, 1992.

Bartoluzzi, Bruno: *Neue Klänge für Holzbläser*, Verlag Schott, 1971.

Beck, Sabine: *Vinko Globokar. Komponist und Improvisator*, Verlag Tectum, Marburg an der Lahn, 2012.

Beins, Burkhard: *Entwurf und Ereignis*, in: *Beins*, Burkhard, *Kesten*, Christian, *Nauck*, Gisela, *Neumann*, Andrea (Hg.): *Echtzeitmusik Berlin*, Wolke Verlag, Hofheim, 2011, S. 166 – 181.

Bertram, Ursula: *Künstlerisches Denken und Handeln*, in: Tröndle, Martin, Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, transcript Verlag, Bielefeld, 2012, S. 293 – 314.

Billiet, Jeroen: *200 Years of Belgian Horn School? A comprehensive Study of the Horn in Belgium, 1789-1960*. Laureate Programme diss., Orpheus Institute, Ghent, Belgium, 2008.

Bippus, Elke (Hg.): *Kunst des Forschens / Praxis eines ästhetischen Denkens*, diaphanes, Zürich-Berlin 2009/2012.

Bork, Magdalena: *Traumberuf Musiker? – Herausforderungen für ein Leben für die Kunst*, Schott Music, Mainz, 2010.

Bork, Magdalena: *Getragen vom Übertragen*, in: Hasitschka, Werner (Hg.): *Performing Translation – Schnittstellen zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft*, Erhard Löcker GesmbH, Wien, 2014, S. 51 – 58.

Bormann, Hans-Friedrich, Brandstetter, Gabriele, Matzke, Annemarie: *Improvisieren: eine Eröffnung*, in: Bormann, Hans-Friedrich, Brandstetter, Gabriele, Matzke, Annemarie (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*. Kunst – Medien – Praxis, transcript Verlag, Bielefeld, 2010, S. 7 – 20.

Bösch, Jakob: *Schamanisches Heilen in der Psychiatrie*, in: Messmer-Hirt, Esther, Roost Vischer, Lilo (Hg.): *Rhythmus und Heilung*, LIT Verlag, Münster, 2005, S. 93 – 102.

Bräm, Thüning: *Musik und Raum – Eine Sammlung von Beiträgen aus historischer und künstlerischer Sicht zur Bedeutung des Begriffes „Raum“ als Klangträger für die Musik*, GS-Verlag, Basel, 1986.

Brüstle, Christa: *Interpretinnen in der zeitgenössischen Musik – Körper, Stimmen, Medien*, in: Ellmeier, Andrea, Ingrisch, Doris, Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg.): *Körper / Denken. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film, mdw Gender Wissen*, Band 6, Wien, 2016, S. 107-126.

Brüstle, Christa: *Tönende Zeit-Räume. Aspekte der Inszenierung und Wahrnehmung von*

Klang, in: *Lechtermann, Christina, Wagner, Kirsten, Wenzel, Horst (Hg.): Möglichkeitsräume – Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2007, S. 163 – 171.

Brüstle, Christa: *Bauchmusik – Kopfmusik, Privat – öffentlich, Improvisation, Körper, Publikum*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (9 Seiten), kunsttexte.de.

Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963, 10. Auflage 2004.

Bourdieu, Pierre: *Der Sozialraum und seine Transformationen*. In: *Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede – Kritik an der gesellschaftlichen Urteilskraft*, suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1982, S. 171 – 173.

Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Insel Verlag Band 202, Leipzig, 1916.

Butler, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 2011.

Coleman, Gene, in: *Winter, Manon-Liu, Schneider, Gunter, Stangl, Burkhard (Hg.): unimpro*, edition echoraum, Wien, 2013, S. 37.

Crevenna, Richard: *Biofeedback, Basics und Anwendungen*, Maudrich, Wien, 2010.

Crispin, Darla: *Forschen in den Künsten: Musik*, in: *Badura, Jens, Dubach, Selma, Haarmann, Anke, Mersch, Dieter, Rey, Anton, Schenker, Christoph, Toro Pérez, Germán: Künstlerische Forschung / ein Handbuch*, Diaphanes, Zürich-Berlin, 2015, S. 31 – 33.

Dannemann, Ulrich: *Befreiung aus der Bedrängnis – Antonio Vivaldi's 37 Konzerte für Fagott*, Accolde Musikverlag, Holzkirchen, 1997.

Danuser, Hermann, Art. „*Interpretation*“, in: *Finscher, Ludwig (Hg.): MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 4, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 1053 – 1069.

Danuser, Hermann, Art. „*Neue Musik*“, „V. Seit Mitte der 1970er Jahre, 1. Minimal music und Meditationsmusik, Performance“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Bärenreiter und J. B. Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 1997, Sp. 108 – 109.

Decker-Voigt, Hans-Helmut: *Aus der Seele gespielt – Eine Einführung in Musiktherapie*, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 2000.

Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*, surhkamp taschenbuch, 1987.

Dienz, Christof: *Das Fagott in der Populärmusik*, Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 1998.

Dittrich, Marie-Agnes: *Das große Zickzack: Der scheinbare Gegensatz von Logik und Zufall (oder Ration und Intuition) in der Musik*, in: Ellmeier, Andrea, Ingrisch, Doris, Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg.): *Ratio und Intuition*, Böhlau Verlag Wien Köln Weimar, 2013, S. 45 – 57.

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

Duckworth, William: *Talking Music*, Schirmer Books, New York, 1995.

Dürr, Hans-Peter: *Teilhaben an einer unteilbaren Welt*, in: Hüther, Gerald, Spannbaauer, Christa (Hg.): *Connectedness – Warum wir ein neues Weltbild brauchen*, Verlag Hans Huber, Hogrefe AG, Bern, 2012, S. 15 – 28.

Ellmeier, Andrea, Ingrisch, Doris, Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg.): *Ratio und Intuition*, Verlag Böhlau, Wien Köln Weimar, 2013.

Elstner, Rainer: *Ein Musiker, der auch denkt*, in: *gehört*, das Ö1 Magazin, Nr. 241.

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

Fagaschinski, Kai: *Zehn Jahre im internationalen Nichts*, in: Beins, Burkhard, Kesten, Christian, Nauck, Gisela, Neumann, Andreas (Hg.): *echtzeitmusik berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, Wolke Verlag, Hofheim, 2011, S. 250 – 257.

Feißt, Sabine: *Der Begriff „Improvisation“ in der neuen Musik*, Verlag Schewe, Berlin, 1997.

Fetzner, Daniel, Dornberg, Martin (Hg.): *Intercorporeal Splits: Künstlerische Forschung zur Medialität von Stimme. Haut. Rhythmus*, Open House Verlag, Leipzig, 2015.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004.

Franco-Lao, Meri: *Hexenmusik*, Edizioni delle donne, Rom, 1979, (deutsche Übersetzung Verlag Frauenoffensive, München, 1977).

Frisius, Rudolf, Art. „Improvisation“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 538 – 541.

Gagel, Reinhard: *Improvisation als soziale Kunst - Überlegungen zum künstlerischen und didaktischen Umgang mit improvisatorischer Kreativität*, Schott Verlag, Mainz, 2011.

Gallois, Pascal: *Die Spieltechnik des Fagotts*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH&Co. KG, Kassel, 2009.

Gigerenzer, Gerd: *Bauchentscheidungen – Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 2008.

Globokar, Vinko: *Der kreative Interpret*, in: *Melos/NZ* 2, 1976, S. 106.

Gstättner, Maria: *Ich habe geträumt... Was wünschen sich die Studierenden des Quo Vadis, Teufelsgeiger? – Projekts*, in: *Kunsträume der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, Jänner 2012, S. 6 – 7.

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

Hamel, Michael: *Mit Musik zum Selbst – wie man Musik neu erleben und erfahren kann*, Deutscher Taschenbuch Verlag Bärenreiter- Verlag, Kassel Basel London, 1986.

Hasitschka, Werner (Hg.): *Performing Translation – Schnittstellen zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft*, Erhard Löcker GesmbH, Wien, 2014.

Hausen, Karin: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2013.

Hayward, Jeremy: *Briefe an Vanessa. Über Liebe, Physik und die Verzauberung der Welt*, Verlag Fischer, Frankfurt am Main, 1998.

Heckel, Wilhelm: *Der Fagott – kurzgefasste Abhandlung über seine historische Entwicklung, seinen Bau und seine Spielweise*, Verlag Carl Mersener, Leipzig, 1899, 2. Auflage von Wilhelm Hermann Heckel, 1931.

Hegi, Fritz: *Improvisation und Musiktherapie – Möglichkeiten und Wirkung von freier Musik*, Reichert Verlag, Wiesbaden, 2010.

Hiley, David (Übers.: Hankeln, Roman), Art. „*Improvisation*“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 541 – 533.

Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper – Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 1991.

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

Hüther, Gerald: *Die Kinder der Liebe*, in: Hüther, Gerald, Hosang, Maik: *Die Liebe ist ein Kind der Freiheit, die Freiheit ist ein Kind der Liebe*, Kreuz Verlag, Freiburg im Breisgau, 2012, S. 54 – 62.

Hüther, Gerald, Spannauer, Christa (Hg.): *Connectedness – Warum wir ein neues Welt-*

bild brauchen, Verlag Hans Huber, Hogrefe AG, Bern, 2012.

Ingrisch, Doris: *Wissenschaft, Kunst und Gender / Denkräume in Bewegung*, transcript Verlag, Bielefeld, 2014.

Ingrisch, Doris, in: *Intuition, Ratio & Gender? Bipolares und andere Formen des Denkens*, in: Ellmeier, Andrea, Ingrisch, Doris, Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg.): *Ratio und Intuition*, Böhlau Verlag Wien Köln Weimar, 2013, S. 19 – 43.

Jaenicke, Chris: *Das Risiko der Verbundenheit – Intersubjektivitätstheorie in der Praxis*, Verlag Klett-Cotta, Stuttgart, 2006.

Jansen, Will: *The Bassoon – its history, construction, makers, players and music*, Loosdrecht and Uitgeverij Frits Knuf B.V. – Buren, 1978.

Joppig, Gunther: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*, Verlag Schott's Söhne, Mainz, 1984.

Kahneman, Daniel: *Schnelles Denken, langsames Denken*, Siedler Verlag, München, 2012.

Kapchan, Deborah: Moroccan Gnawa Transglobal Trance, S. 30 – 37, <http://www.penn.museum/documents/publications/expedition/PDFs/46-1/Moroccan%20Gnawa.pdf> (Stand: 26.07.2016).

Keller, Reiner, Meuser, Michael (Hg.): *Körperwissen*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2011.

Kilbey, Maggie: *Curtal, Dulcian, Bajon. A History of the Precursor to the Bassoon*, St. Albans, 2002.

Klausmeier, Friedrich: *Die Lust, sich musikalisch auszudrücken*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1978.

Kotler, P., Armstrong, G., Wong, V., & Saunders, J.: *Grundlagen des Marketing* (5, aktual. Auflage ed.). Verlag Pearson, München, 2011.

Labouvie, Eva: *Leiblichkeit und Emotionalität. Zur Kulturwissenschaft des Körpers und der Gefühle*, in: Jörn Rüsen / Friederich Jäger (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3, Themen und Tendenzen, Stuttgart, Weimar 2004, S. 79-91.

Langwill, Lyndesay G.: *The Bassoon and Contrabassoon*, Ernest Benn Limited, London, 1965.

Latka, Thomas: *Topisches Sozialsystem. Die Einführung der japanischen Lehre vom Ort in die Systemtheorie und deren Konsequenzen für eine Theorie sozialer Systeme*. Verlag Carl-Auer Systeme, Heidelberg, 2003.

Lechner, Otto: *Sehen mit Ohren*, in: Troyer, Ulrich: *Sehen mit Ohren – CD*, Booklet zur CD *Sehen mit Ohren*, Extraplatte, 2007.

Lechtermann, Christina, Wagner, Kirsten, Wenzel, Horst (Hg.): *Möglichkeitsräume – Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2007.

Lehmann, Andreas C., (2008), S. 338 – 353, http://alt.hfm-wuerzburg.de/fileadmin/user_upload/Lehrkraefte/Lehmann/Literatur/Lehmann__A.C.__2008__Komposition_und_Improvisation..pdf (Stand: 26.07.2016).

Lehnert, Gertrud: *Raum und Gefühl – Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, transcript Verlag, Bielefeld, 2011.

Leu, Hans Rudolf, Krappmann, Hans: *Zwischen Autonomie und Verbundenheit – Bedingungen und Formen der Behauptung von Subjektivität*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999.

Manser, Hans-Peter: *Das ist Musik – zumindest theoretisch*, http://195.58.166.60/volkskultur/user/chorszene/dokumente/Das_ist_Musik_-_Hans_Peter_Manser.pdf, (Stand: 26.07.2016).

Massenkeil, Günther (Hg.): *Das neue Lexikon der Musik*, Zweiter Band, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, Stuttgart, 2005.

Meibom v., Barbara: *Vom Ich zum Du zum Wir? Eine neue Kultur der Verbundenheit kom-*

munizieren, in: Hüther, Gerald, Spannbauser, Christa (Hg.): *Connectedness – Warum wir ein neues Weltbild brauchen*, Verlag Hans Huber, Hogrefe AG, Bern, 2012, S. 81 – 102.

Mers, Adelheid: *Transfer-Diskurse zu Künstlerpositionen, Kreativindustrien, Kreativität, Innovation, Ästhetik und Diagrammatik*, in: Tröndle, Martin, Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, transcript Verlag, Bielefeld, 2012, S. 243 – 266.

Mersch, Dieter: *Kunst als epistemische Praxis*, in: Bippus, Elke (Hg.): *Kunst des Forschens – Praxis eines ästhetischen Denkens*, diaphanes, Zürich, Berlin, 2009/2012, S. 27 – 48.

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura – Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002.

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1965.

Messmer-Hirt, Esther, Roost-Vischer, Lilo (Hg.): *Rhythmus und Heilung – Transzientierende Kräfte in Wort, Musik und Bewegung*, LIT Verlag Münster, 2005.

Messmer-Hirt, Esther: *Intuition in musikalischen Lehr- und Lernprozessen*, in: Messmer-Hirt, Esther, Roost-Vischer, Lilo (Hg.): *Rhythmus und Heilung – Transzientierende Kräfte in Wort, Musik und Bewegung*, LIT Verlag Münster, 2005, S. 155 – 163.

Miehling, Klaus, Art. „Improvisation“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 565 – 569.

Mittmansgruber, Markus, Schäfer, Elisabeth: *Immer wieder – die Körper*, in: Böhler, Arno, Herzog, Christian, Pechriggl, Alice (Hg.): *Korporale Performanz – Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes*, transcript Verlag, Bielefeld, 2013, S. 193 – 208.

Mütter, Bertl: www.muetter.at/cms/menu-gruen/schule-des-staunens/doctor-artium/dgdmmbmazd.html (Stand: 25.07.2016).

- Nauck, Gisela: *Musik im Raum – Raum in der Musik*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1997.
- Nettl, Bruno, Russell, Melinda (Hg.): *In the course of Performance – studies in the world of musical improvisation*, the University of Chicago press, Chicago London, 1998.
- Nogliki, Bert: *Klangspuren: Wege improvisierter Musik*, Verlag Neue Musik, Berlin, 1990.
- Novotny, Josef, *Improvisation und Komposition. Über ihre Interdependenzen unter besonderer Berücksichtigung des Orgelspiels und der elektronischen Musik*, Diplomarbeit an der MDW, Wien, 2002.
- Oberhuber, Elfi: *Entsetzen tut gut*, Impulstanz 14, Falter 28/14, S. 23.
- Oldemeyer, Ernst: *Zur Phänomenologie des Bewusstseins. Studien und Skizzen*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005.
- Osojnik, Maja, in: Fastenhuber, Sebastian: *Who's that girl*, in: Datum – Seiten der Zeit.
- Ostleiner, Elena, Simek, Ursula: *Ist DIE Musik männlich? – Die Darstellung der Frau in den österreichischen Lehrbüchern für Musikerziehung*, WUV – Universitätsverlag, Wien, 1991.
- Paul, Bernhard: *Die erste Reise Wiener Musiker nach Bayreuth*, in: *Wiener Oboen Journal*, Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe, 70. Ausgabe, Juni 2016, S. 10 – 20.
- Peters, Deniz: *Musical Empathy, Emotional Co-Constitution, and the „Musical Other“*, *Empirical Musicology Review*, Vol. 10, Nr. 1, 2015, S. 2 – 15.
- Peters, Sibylle (Hg.): *Das Forschen aller – Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, transcript Verlag, Bielefeld, 2013.
- Polaschegg, Nina: *Hear and Now – (Einige) Entwicklungen seit 1998*, in: Wilson, Peter Niklas: *Hear and Now – Gedanken zur improvisierten Musik*, Wolke Verlag, Hofheim, 2014, S. 7 – 20.
- Pontvik, Aleks: *Der tönende Mensch – Psychorhythmie als gehör-seelische Erziehung*, Rascher Verlag, Zürich Stuttgart, 1962.

Prchal, Martin, Reinink, Adriaan: *Improvisation? Just do it!* Publication of the Royal Conservatoire, The Hague, 2012, S. 36 – 41.

Preisl, Dieter, in: *Falter mit Falter: Woche*, laufende Nummer 2556/2016, S. 35.

Prévost, Edwin: *Exploratoria*, in: Gagel, Reinhard, Schwabe, Matthias (Hg.): *Researching by Improvisation — Essays about the exploration of musical improvisation*, Transcript Music and Sound Culture Verlag, Bielefeld, 2016, S. 262 – 281.

Reiche, Ruth, Romanos, Iris, Szymanski, Berenika, Jogler, Saskia (Hg.): *Transformationen in den Künsten – Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, transcript Verlag, Bielefeld, 2011.

Reimann, Albert: *Studien zur Geschichte des Fagotts. 1. Das „Phagotum“ des Afranius Albonessii und zwei „fagotti“ in Verona. 2. Geschichte der Namen für das Fagott*. Diss. Phil., Freiburg i. Br., 1956.

Riedelbauch, Heinz: *Systematik moderner Fagott- und Bassontechnik – Bassonographie, Veränderung von Einzeltönen und Mehrklangtechnik*, Moeck Verlag, Celle, 1988.

Ruf, Wolfgang: *Funktionalisierungen der Musik – ein Rückblick*, in: Hoffmann, Freia, Gärtner, Markus, Weidenfeld, Axel (Hg.): *Musik im sozialen Raum*, Allitera Verlag, München, 2011, S. 207 – 224.

Rüdiger, Wolfgang: *Der musikalische Atem. Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik*, Musikedition Nepomuk, 1995.

Rüdiger, Wolfgang: *Der musikalische Körper – Ein Übung- und Vergnügungsbuch für Spieler, Hörer und Lehrer*, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, 2007.

Rüdiger, Wolfgang: *Ensemble & Improvisation – 20 Musizieransätze für Laien und Profis von Jung bis Alt*, ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg, 2015.

Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Reclam, Stuttgart, 2000.

Schindler, Larissa: *Teaching by Doing: Zur körperlichen Vermittlung von Wissen*, in: Keller, Reiner, Meuser, Michael (Hg.): *Körperwissen*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2011, S. 335 – 347.

Schneider, Gunter, in: www.musikdokumentation-vorarlberg.at/guscstil.htm (Stand: 25.07.2016).

Seedorf, Thomas, Art. „*Improvisation*“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 569 – 584.

Schulz von Thun, Friedemann: *Miteinander reden – Störungen und Klärungen*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1981.

Seierl, Wolfgang: „*Antimusic*“ *Versuch einer Darstellung des Wertewandels in der Musik nach 1980*, Dissertation, Universität Mozarteum Salzburg, 2009.

Sonnenschmidt, Rosina, Knauss, Harald: *Musik-Kinesiologie – Kreativität ohne Streß im Musikerberuf*, VAK Verlag für Angewandte Kinesiologie, Freiburg 1995.

Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1949.

Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik 1970-1977*, Bd. 4, hg. V. Chr. V. Blumröder, Köln, 1978.

Theweleit, Klaus: *Übertragung. Gegenübertragung. Dritter Körper: Zur Gehirnveränderung durch neue Medien*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004.

Theweleit, Klaus: *Rhythmen. Dritter Körper*, in: Fetzner, Daniel, Dornberg, Martin (Hg.): *Intercorporeal Splits. Künstlerische Forschung zur Medialität von Stimme. Haut. Rhythmus.*, Open House Verlag, Leipzig, 2015, S.152 – 175.

Turkovic, Milan: *Analytische Überlegungen zum klassischen Bläser-Konzert am Beispiel von Mozarts Fagott-Konzert KV 191*, Verlag Katzbichler, München, Salzburg, 1981.

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

Warnke, Krista: *Gender Studies verändern den Blick: Gedanken zu einer neuen Forschungsperspektive*, in: Beyer, Kathrin, Kreutziger-Herr, Annette (Hg.): *Musik, Frau, Sprache: Interdisziplinäre Frauen- und Genderforschung an der Hochschule für Musik u. Theater Hannover*, Centaurus Verlag, Herbolzheim, 2003, S. 13 - 25.

Waterhouse, William: *The Bassoon*, Kahn & Averill, London, 2005.

Welker, Lorenz, Art. „*Improvisation*“, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Bärenreiter Verlag, Kassel Basel London New York Prag, Metzler Verlag, Stuttgart Weimar, 1995, Sp. 553 – 565.

Werr, Sebastian: *Geschichte des Fagotts*, Wißner-Verlag, Augsburg, 2011.

Wilson, Peter Niklas: *Hear and Now – Gedanken zur improvisierten Musik*, Wolke Verlag, Hofheim, 2014.

Winter, Manon-Liu, Schneider, Gunter, Stangl, Burkhard (Hg.): *unimpro*, edition echoraum, Wien, 2013:

Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik . Ein Studien- und Nachschlagebuch*, 8. Aufl. / neue Bearb. von Gratzner, Wolfgang . . . Meirott, Lenz (Hg.), Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1993.

Wyss, Beat: *Den Körper im Blick*, in: Wyss, Beat, Buschhaus, Markus (Hg.): *Den Körper im Blick*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 13 – 17.

Zappa, Frank, Occigrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*, Poseidon Press, New York, 1989.

Zembylas, Tasos: *lost and found in translation*, in: Hasitschka, Werner (Hg.): *Performing Translation – Schnittstellen zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft*, Erhard Löcker GesmbH, Wien, 2014, S. 26 – 36.

Zimmer, Renate: *Handbuch der Sinneswahrnehmung – Grundlagen einer ganzheitlichen Bildung und Erziehung*, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 2012.

Weblinks (alle Links zuletzt geöffnet am: 26.07.2016)

www.arnulf-rainer-museum.at/de/museum

www.avbstiftung.de/index.php?id=23&tx_ttnews%5Btt_news%5D=34&tx_ttnews%5BbackPid%5D=24&cHash=d831f41d66

www.azizamusic.com

www.criticalimprov.com/public/csi/index.html

www.conduction.us

www.de.yamaha.com/de/products/musical-instruments/winds/bassoons

www.dgfm.org

www.eflunger.com

www.exploratorium-berlin.de/de/

www.fwf.ac.at/de/forschungsfoerderung/fwf-programme/peek/

www.genecolemancomposer.com

www.ginamattielo.com

www.hipper.at

www.homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=2018

www.intuitive-music-and-more.com/de/intuitivemusik

http://www.ihs.ac.at/publications/lib/musikwirtschaft_volltext.pdf

www.jazzwerkstatt.at

www.karlritter.at/biographie

www.leitzinger.de

www.m.fischer.wuk.at/VIO.htm

www.mdw.ac.at/mbm/iasbs/

www.njamy-sitson.com

http://www.otto-friedrich-bollnow.de/getmedia.php/_media/ofbg/201504/426v0-orig.pdf

<https://www.researchcatalogue.net/view/155614/228747>

<http://snim.klingt.org/blog/>

www.theguardian.com/music/2013/sep/24/lindsay-cooper

www.quovadisteufelsgeiger.at

Abbildungsverzeichnis

Fagottspielerin © Veronika Coeln

Abbildung 1: Gstättner, privat

Abbildung 2: Gstättner, privat

Abbildung 3: Arnulf Rainer Museum, Baden

Abbildung 4: Gstättner, privat

Abbildung 5: Gstättner, privat

Abbildung 6: Gstättner, privat

Partitur: Gstättner, privat

Kontakt:

Maria Gstättner

www.magst.at

+43 699 10106079

Layout: Daniela Seiler

www.dasgrafikbuero.at

© 2016



(Name in Blockbuchstaben)

(Matrikelnummer)

Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass mir der *Leitfaden für schriftliche Arbeiten an der KUG* bekannt ist und ich diese Richtlinien eingehalten habe.

Graz, den

.....
Unterschrift der Verfasserin/des Verfassers

