

Einführung I Material zum WORKSHOP: HÖREN improvisierter Musik

Liest man Kritiken über improvisierte Musik fällt auf, dass gerne und vor allem über das klingende Material gesprochen wird. Ob es nun rauscht, quietscht, blubbert oder quiekt, oft gilt das Interesse vor allem jenen abenteuerlichen erweiterten Spieltechniken mittels derer bislang unbekannte Klänge auf einem traditionellen Instrument hervor gebracht werden. Aber diese scheinbar so ausserordentlichen Klänge sind für die sie erzeugenden Musikerinnen ganz alltägliche Begleiter auf einem Weg in immer wieder neue Begegnungen. Will man also Improvisierte Musik eingehender beschreiben, sollte man daher auch über das sprechen, was gerade für diese Musik besonders entscheidend ist und über das sich aber nur schwer allgemein gültige Aussagen machen lassen: Den Kontakt der Musikerinnen untereinander.

Selbst die Musikerinnen reden nicht allzu gerne über diesen Aspekt der Improvisation. Wieso sollte man auch über etwas reden, was vorbei ist, und Wissen zusammentragen, was sich in der nächsten Improvisation schon als vollkommen nutzlos erweist, da es sich nicht in ein gültiges Konzept, in eine Strategie verwandeln lässt? Ausserdem: was die eine als innige Klangumarmung hört, empfindet der andere vielleicht als lasches Nebeneinanderher im spannungslosen Allerlei. Und überhaupt kann man mit allzu viel „Zerreden“ jedes auch noch so spannende Setting in Harmonie ertränken.

Dennoch möchte ich ein Votum dafür abgeben, sich aufs Eis unbeweisbarer, streitbarer Aussagen zu begeben und mich selbst in diesem Artikel/Workshop der schwer zu beschreibenden Seite der Improvisationsmusik sprachlich annähern.

Ein der Improvisation angemessenes Sprechen jenseits herkömmlicher nur auf das Material beschränkter Kritik ist aus mehrerlei Gründen notwendig: Ein Teil der Rezeption eines ästhetischen Werkes findet in einer Diskussion desselben statt - im praktischen Umgang und Anwenden der gewonnenen Eindrücke. So bekommt es Bedeutung, in einem sozialen aber auch im politischen Sinne. Andersherum gesagt, etwas, worüber nicht geredet wird verliert seine Bedeutung. Dagegen wird etwas, um dessen Begrifflichkeit man sich bemühen muss, in diesem Findungsprozess konkret und erfassbar.

Werke, die kommentarlos geschluckt, konsumiert werden, sind ohne Bedeutung und unsere Zeit liefert mehr denn je solche. Es gibt sogar ganze Kategorien von Werken, die ausschliesslich dafür gemacht zu sein scheinen, dass die Menschen möglichst nichts von ihnen mitbekommen. Und hier spreche ich nicht nur von Aufzugsmusik.

Improvisation aber will anders gehört werden. Sie verlockt einen auf eine Reise in ein unbekanntes Land. Sie will eben nicht Bei-Werk sein sondern bieten sich den Hörenden zum reflektierendem Hören an, für Kopf und Bauch, denn beide mögen ernährt werden. Und beim Sprechen über Improvisation wünsche ich mir mehr Kompetenz bei der Benennung des musikalisch-interpersonellen Kontaktes.

Während in einer festgelegten Komposition das Verhältnis der Beteiligten über die notierten Klänge geregelt ist, ist die Tinte, mit der ein improvisiertes Werk geschrieben wird, die Interaktion. Diese Art der Interaktion ist ja schlechthin das Merkmal der Improvisierten Musik. Nur sie wird auf diese Art und Weise her gestellt, ganz gleich ob sie nur reduziert oder komplex klingen mag.

In diesem Artikel schlage ich eine Methode vor, besonders den Kontakt der Spielenden untereinander zu besprechen, ohne dabei übermässig zu psychologisieren. Im Gegenteil - ich möchte die Rückkopplung zur Musik aufrecht erhalten. Denn um die entstandene Musik geht es ja am Ende. Das Werk¹ der improvisierten Musik bildet ja ihren eigenen Entstehungsprozess ab.

¹ Ich benutze hier den Begriff „Werk“ im Wissen um die Diskussionswürdigkeit dieses Aspektes

SCHULZ VON THUNS VIER SEITEN MODELL

In einer Improvisation ist jede klingende Information gleichzeitig eine Information über den Kontakt der Spielenden untereinander. Sie gibt als Klang unmittelbar Auskunft darüber, was die Spielerinnen miteinander musikalisch zu tun haben.

Musikalisch könnte man das Wort Kontakt vielleicht in Zusammenklang übersetzen.

Die Qualität von Zusammenklang kann ästhetisch sehr unterschiedlich eingeordnet werden. Selbst in einer scheinbar am anderen völlig uninteressierten Spielhaltung bildet das Gemeinsame zwischen den Spielern die Basis, von der aus ein gutes Zusammenklingen ermöglicht wird. Das Gemeinsame beinhaltet neben dem Klingen und dem Zusammen-Klingen vor allem das Hören und das gehört werden. Ein gemeinsames Ohr sozusagen. Das Hören hören.

Seit einigen Jahren entwickle ich immer wieder Modelle für das Hören der improvisierten musikalischen Interaktion. Für das Symposium in Hannover im Februar 2018 habe ich mich von Friedemann Schulz von Thuns Vierseiten-Modell² der gewaltfreien Kommunikation inspirieren lassen. Schulz von Thun beschäftigt sich ganz allgemein mit der zwischenmenschlichen Kommunikation und unterteilt diese in 4 Aspekte.

Eine kurze Erklärung anhand eines Beispiels:

Der Satz einer Beifahrerin zum Fahrer: „Da vorne ist grün!“

Diese Mitteilung zerlegt Schulz von Thun in vier Bestandteile:

Die Sachebene: „Die Ampel ist grün“,

die Selbstoffenbarungsebene: „Ich habe es eilig“,

die Appellebene : „Gib Gas!“

und die Beziehungsebene: „Du brauchst meine Hilfestellung.“

Die vier Seiten, nämlich Sachebene, Selbstoffenbarung, Beziehung und Appell habe ich auf die Improvisationsmusik übertragen. Auch wenn ich sie dafür etwas verbiegen musste, ist doch ein interessantes Werkzeug zum differenzierten Hören des Kontaktes der Musizierenden dabei entstanden.

Im Gegensatz zu sprachlicher Kommunikation, in der Mitteilungen meisten abwechselnd gemacht werden, senden und empfangen Musikerinnen gleichzeitig. Dennoch: Jeder Klang, der gespielt wird, wird unmittelbar in Kontext mit den Klängen der anderen gestellt, gehört, erlebt. So gesehen ist jeder Klang ein Statement oder Feedback auf ein anderes Statement und hat hochgradig interaktiven Charakter.

Da es aber zu sehr in kleinste Details führen würde, jeden Ton auf seine Codierung durch den Sender („ein schlecht gelautes A“) und der Decodierung durch den Empfänger („wow, ein kreischend lautes A“) zu untersuchen, habe ich das Modell modifiziert. Es geht mir ja darum, Beobachtungen zu machen und die Ebene des sprachlichen Austauschs darüber weiter zu entwickeln.

Wie soll mit den gewonnenen Erkenntnissen umgegangen werden?

Als Spielerin sollte ich vermeiden, die gewonnenen Erkenntnisse umzudrehen und als Strategien einzusetzen. Als Hörerin/spielende Hörerin jedoch erweitern sie meinen Horizont, was sich dann intuitiv im Spiel umsetzt.

Es geht hier nicht um die Frage ob die Musiker einen bestimmten Klang spielen wollten, sondern darum, durch sprachliche Begriffe Werkzeuge der Einordnung zu schaffen, die eine gemeinsame Reflexion ermöglicht und das Hören und somit das Spielen inspirieren.

Wenn ich im folgenden eine ziemliche Menge ungeordneter Begriffe als Beispiele in den Raum stelle, gehe ich davon aus, dass sie den Teilnehmenden dabei helfen, die Kategorie besser einzuengen, um letztlich eigene Begriffe zu finden.

² Friedemann Schulz von Thun: „Miteinander Reden, Störungen und Klärungen“ rororo Sachbuch 1997

Die vier Ebenen in der Improvisation:

1) Die Sachebene ordne ich dem Material in der Musik (WAS?) zu:
einige ungeordnete Beispiele für mögliche Beschreibungen:

Beispiele: kleinteilig, in einem Bogen, abschnittshaft, zerfasert, homogen, vielfältig, dynamisch - statisch, abwechslungsreich, monochrom, pulsierend, organisch, elektronisch, stilistisch, flächig, pointillistisch, erzählerisch, poetisch, konkret, geräuschhaft, microtonal

Oder nach Gertrud Mayer-Denkman: Klangpunkte, Klangstriche, Bewegungsklänge, Klangketten

Oder nach Helmut Lachenmann: Farbklang, Fluktuationsklang, Texturklang, Kadenzklang, Strukturklang

2) Die Selbstoffenbarungsebene möchte ich in die Charaktereigenschaften der Spielerinnen übersetzen (**WER?**): Die Offenbarung der künstlerischen, der instrumentalen Ästhetik, auch der Fähigkeiten, evtl das eingesetzte musikalische Wissen. Die Haltung der Spielerinnen.

Beispiele: reduktiv, neutral, aktiv, abwartend, riskant, vorsichtig, kontrolliert, kompositorisch, selbstvergessen, planend, aufgelöst im Moment, beweglich, unbeweglich, überraschend, zögerlich, verschlafen, überfließend, verzagt,

auch: expressiv, elektronisch, jazzig, klassisch, maschinenhaft

psychologisch: verstrickt in das eigene Spiel, die eigenen Möglichkeiten, das eigene Scheitern, schüchtern, selbstverliebt ...

3) Die Beziehungsebene beschreibt die in Klang ausgedrückten Beziehungen der Spieler untereinander. Sie steht für die Einstellung der Musiker aufeinander in diesem konkreten Stück und die allgemeine Gruppendynamik (WIE?)

Beispiele: traditionelle Funktionen und Hierarchien wie solierend, begleitend, chorisches etc

Aber auch jenseits: akzeptierend, führend, nicht-reaktiv, kopierend, schüchtern, folgend, einhellig, widersprüchlich, variierend, ornamentierend, instrumentierend, orchestrierend, gleichgültig, kommentierend, affirmativ, zustimmend, neutral, widersprechend, vertiefend, verändernd, aufweichend, verzögernd...

4) Die Appellebene soll beschreiben, wie die Gruppenästhetik von den Einzelnen umgesetzt wird. Sie entspricht der Frische, der Crispyness der Musik, der Geschwindigkeit der mit einander verschalteten Gehirne und ihrer Durchlässigkeit für Veränderung und Frische sowie dem wahr genommenen Interesse der Musikerinnen für einander, der Beweglichkeit, der Frage danach wie sich ihr Spiel gegenseitig beeinflusst (**WIE? WER? WANN?**).

Die Verbindung zum Begriff „Appell“ behalte ich bei, weil das Senden bzw Hören einer Verhaltensaufforderung für das Kontaktempfinden der Hörer und Musiker sehr plastisch nachzuvollziehen ist. Ganz besonders lässt sich diese an Wendepunkten im Spiel beobachten: Wer initiiert Wechsel, wer folgt und wer nicht? Wurden Wechselangebote nicht wahrgenommen oder absichtlich nicht wahr genommen? Benennung von Stellen der Veränderung und Versuch ihrer Beschreibung.

Beispiele: Impulse geben, überraschen, anstossen, dynamisieren, initiativ sein, passiv sein, manipulativ spielen, reaktionsfreudig sein, beruhigen, gleichgültig sein, affirmativ bejahend / ablehnend sein, vorschnell sein, träge sein, auffordern, Kontakt suchend, verdrängen, einbinden, polarisieren, integrieren, verbinden, fortführen, verwirren, überraschen, fokussieren, verlangsamen, bagatellisieren, auf jeden Zug aufspringen, unberührt bleiben => s.a. interessante Missverständnisse

In anderen Worten:

*A möchte, daß B mit ihr spielt, sucht den direkten Kontakt
oder A möchte allein gelassen werden - ein Solo spielen*

Oder als Frage: Erkennt man einen offenen, einladenden Charakter in einem Klang? Kann man einem Klang seine Absicht im Bezug auf das Miteinander anhören?

Abgesehen von der Materialebene kann das Benennen von solchen Beobachtungen durchaus heikel und Streitbar sein. Es ist aber eine interessante Übung, dennoch darüber Aussagen zu machen, sich also dem nicht messbaren durch Benennung des eigenen Erlebens zu nähern, ohne sich damit über den Kollegen bzw. die Musikerin auf der Bühne zu erheben. Das bedeutet, dass man über sich selber, über seine eigenen Wahrnehmungen spricht und Beobachtungen neben einander stellt.

Wie man feststellen kann, sind Begriffe nicht selten in mehreren der vier Kategorien sinnvoll einsetzbar. Sie bedeuten aber möglicherweise im Bezug auf den Typ des Spielers, auf die Art der Musik und auf die konkreten Spielsituationen jeweils etwas anderes.

Ganz entscheidend bei all diesen Betrachtungsweisen ist für mich, sie nicht in Spiel-Strategien umzukehren, um dann - sozusagen *à la carte* - zu reagieren. Sie sollen viel mehr das Hören inspirieren. Das Geheimnis einer gelungenen Improvisation³ soll und wird letzten Endes nie ganz erklärt werden können.

Auch Strategie-Übungen können natürlich dazu führen, dass sich das Hören verändert. Aber „freie“ Improvisation, und nur um diese soll es mir hier gehen, ist kein Kompendium eingeübter Verhaltensweisen. Sie ist eher der Ernstfall in dem Pläne auf direktem Weg in die Hölle des Aneinander-Vorbei führen⁴.

Je erfahrener die Musiker sind, desto subtiler werden die Interaktionen sein; um so vielfältiger sind ihre Möglichkeiten der Interaktion, der Überraschungen und des gegenseitigen Verständnisses. Eine Kommunikation wird dann spannend, wenn eine möglichst hohe Unbedingtheit der individuellen Spielentscheidung mit einer möglichst positiven Durchlässigkeit gegenüber Veränderungen einher geht.

„SPRACH-HYGIENE“

Die Sprache über Improvisation ist bisweilen geprägt von einem Bemühen, durch vermeintliche Ehrlichkeit deutlich und klar zu sein. So wird Musik vielleicht als belanglos, uninteressant, viel zu laut, viel zu reduziert oder ähnliches bezeichnet.

Ist es aber in einer Improvisation zu laut, zu leise oder zu langweilig, bedeutet das für denjenigen Musiker, der das so empfindet, dass er im Moment keinen Kontakt zur Musik bzw. zu den Kollegen hat und herstellen kann/will. Offensichtlich finden aber alle anderen es gerade genau richtig langweilig zu spielen. Das bedeutet, daß offensichtlich der Plan oder Wunsch nach einer bestimmten Musik besteht, was sich in einer Improvisation am ehesten durch die Auswahl der richtigen Kollegen mit ähnlichen Vorlieben verwirklichen lässt.

Dagegen gilt: Da es so war, wie es war, gibt es daran nichts zu kritisieren. Das heisst, alles war im gegebenen Zeitpunkt richtig. Die Reflexion verbessert die Musik auf der Meta-Ebene. Sie wird nicht in eine Strategie umgemünzt oder in eine Bewertung der Spieler. Diese behalte ich für mich und kann im gegebenen Fall darauf verzichten, mit den vermeintlich schwierigen Kollegen erneut in einer Improvisation zu landen.

Einige Bemerkungen zu dem Thema „Fehler“ in der Improvisation:

Zunächst sind da diejenigen „Fehler“ die man auch in jeder anderen Musik machen kann: Man ist nicht bei der Sache, man agiert sozial statt musikalisch, man ist eitel etc. pp.

Speziell gefährlich für die „freie“ Improvisation sind jedoch:

Gute Ideen, weil die meistens die ahnungslosen anderen mit einschliessen und in der logischen Konsequenz natürlich auch Pläne aller Art. Da es aber fast unmöglich ist, planlos zu handeln, schlage ich statt dessen vor, alle willentlichen und unwillentlichen Pläne im eigenen Gehirn einfach in Ruhe zu lassen und ihnen keinen Platz auf der Bühne einzuräumen.

Auch sozial motiviertes Verhalten ist in einer Improvisation hinderlich. Volle Verantwortung übernimmt man vor allem für sein eigenes Spiel und für die Sauberkeit gegenüber der eigenen Planlosigkeit. Wer jemand anderem hilft, handelt nicht musikalisch sondern sozial und nimmt

³ eigentlich doch jeder Musik, jeden Kunstwerkes. Das macht sie/es ja so wertvoll.

⁴ Selbstverständlich habe ich nichts gegen Konzepte und Komposition. Alles zu seiner Zeit.

möglicherweise allen Zuhörerinnen und Musikerinnen die Möglichkeit, ein grandioses Scheitern zu erleben, zumal man sich ja nie sicher sein kann, ob der oder die Hilfsbedürftige sich selbst zu diesem Zeitpunkt als solche versteht. Wer nicht mehr weiter weiss, darf ja aufhören.

Diese Aspekte möchte ich im folgenden positiv, quasi als Spielempfehlung formulieren:
Niemand verfolgt Ideen. Alle Pläne geraten stets von neuem vollkommen in Vergessenheit. Keiner übernimmt die Verantwortung für die anderen oder verhält sich in sonst einer Weise sozial statt musikalisch (positiv wie negativ). Das Hören belangt alle Ebenen und Kanäle. Es ist nicht auf die Akustik reduziert, sondern schliesst alle Umstände des Musizierens (z.B. Raum, Bewegungen, Zuhörer) mit ein. Es gibt nichts zu tun, packen wirs an.

KONKRETE UMSETZUNG DES VIER-SEITEN-MODELLS:

Eine benennt das Material: WAS?

Eine benennt die Spielertypen: WER?

Eine benennt die Gruppendynamik der Musik: WIE?

Eine benennt konkrete Kontaktsituationen, die sie beobachtet hat: WIE/WER/WANN?
(für Notizen könnte man die im Anhang befindlichen vier Seiten benutzen)

Variationen: Einer beobachtet nur einen Spieler, wann oder wann der nicht spielt
Einer versucht die Musik auf ihren emotionalen Gehalt hin zu beschreiben.
Andere hören einfach nur zu, ohne Ziel. (Weitere Aufgaben erfinden)

Im Anschluss an eine Improvisation werden die Erfahrungen ausgetauscht.

LINKS:

Link zu Interviews mit Improvisatoren: blog.huebsch.me

Webseite: www.huebsch.me (<http://www.huebsch.me/index.php/de/text>)

AUDIOPLAY FROM INTERVIEWS WITH IMPROVISORS ON SFMOMA [open space]: listen here:
<https://openspace.sfmoma.org/2018/02/nailing-a-banana/>

Im folgenden zwei kurze Beispiele (von CD, ohne Anspruch auf Gründlichkeit)

Küchen / Müntzing

Materialebene (WAS): Küchengeräte, Elektronik, ein lockerer Puls glockiger, spieluhriger und pochender Klänge bei 5:11 Bewegungsklang: Texturklang (Motörchen auf Fell) und Verdichtung. die Musik ist innerlich sehr locker und transparent gehalten, (auch durch nahe Mikrophonie)

Die Spieler (WER): scheinbar unvirtuos bis ausprobierend, beiläufig, zwischen Zufall und Absicht.

Gruppendynamik (WIE): sehr homogenes Zusammenspiel, fast symbiotisch
Die stellenweise insistierende Rhythmik führt nicht zu Festigkeit oder Ideen/Materialwettbewerb. Das musikalische Material erlaubt und bespielt auch ein Nebeneinanderher. Am Umgang damit entscheidet sich die Frische (Appell). Man könnte vielleicht sagen, dass einer mit sich selbst spielt und ein anderer daran Teil hat.

Durchlässigkeit (WER WIE WANN): 5:11

Der Bewegungsklang mit scharfem Einsatz ist ein Appell zum Wechsel, der auch angenommen wird. Er wird stellenweise durch ostinatives Spiel konterkariert

7:00 neuer Impuls: regelmässiges Klopfen => erhöhte Aktion bzw Ostinato

Allgemeiner: Linker Spieler (Stereo) ist im Bezug auf Kontakt aktiver, rechter passiver. Das Material links ist deutlich vielfältiger als rechts. Es kommen immer neue Klänge und Strukturen (Motor, Spieluhr, Rythmus) während rechts relativ stoisch weiter gespielt wird.

Three Pullovers:

Sea of Mice

Materialebene (WAS): Texturklang von mehreren Spielern, wegen Dichte und Vielfältigkeit des Materials eher textural als Küchen/Müntzig (dort eher pulsi-artig). Bei 4 Min verändert sich etwas, es wird etwas lichter und der Kontakt inniger.

Die Spieler (WER): grosse Vielfältigkeit, sehr grosse Wendigkeit der Spieler, man agiert konsequent und ist doch durchlässig.

Gruppendynamik (WIE): Starker gemeinsamer Flow bei sehr unterschiedlichem Material. starke Übereinstimmung im gemeinsamen Pulse. Kein Nebeneinanderher sondern direkt grosse Dichte im Zusammenklang trotz sehr heterogener Instrumente / instrumentaler Möglichkeiten.

Durchlässigkeit (WER WIE WANN): Gelegentliche lautere, gefährlichere Klänge setzen sich auf die das Kinderklavier und die Gitarre auf. Insistierende Momente: Kinderklavier. 9:01 Perkussion => Gitarre

Bei 9 Min starker Wechsel. Es gibt immer mehr direkte Reaktionen über das Material (Variation, Orchestrierung)

1) **WAS KLINGT?** Material in der Musik:

Beispiele: kleinteilig, in einem Bogen, abschnitthaft, zerfasert, homogen, vielfältig, dynamisch - statisch, abwechslungsreich, monochrom, pulsierend, organisch, elektronisch, stilistisch, flächig, pointillistisch, erzählerisch, poetisch, konkret, geräuschhaft, microtonal...

Oder nach Gertrud Mayer-Denkman: Klangpunkte, Klangstriche, Bewegungsklänge, Klangketten

Oder nach Helmut Lachenmann: Farbklang, Fluktuationsklang, Texturklang, Kadenzklang, Strukturklang

2) **WER KLINGT?** Charaktereigenschaften der Spielerinnen: Die Offenbarung der künstlerischen, der instrumentalen Ästhetik, auch der Fähigkeiten, evtl das eingesetzte musikalische Wissen. Die Haltung der Spielerinnen.

Beispiele: reduktiv, neutral, aktiv, abwartend, riskant, vorsichtig, kontrolliert, kompositorisch, selbstvergessen, planend, aufgelöst im Moment, beweglich, unbeweglich, überraschend, zögerlich, verschlafen, überfliegend, verzagt,

auch: expressiv, elektronisch, jazzig, klassisch, maschinenhaft

psychologisch: verstrickt in das eigene Spiel, die eigenen Möglichkeiten, das eigene Scheitern, schüchtern, selbstverliebt ...

3) **WIE KLINGT DAS GEMEINSAME?** Gruppendynamik, Beziehungen der Spieler:

Beispiele: traditionelle Funktionen und Hierarchien wie solierend, begleitend, chorisch etc

Aber auch jenseits: akzeptierend, führend, nicht-reaktiv, kopierend, schüchtern, folgend, einhellig, widersprüchlich, variierend, ornamentierend, instrumentierend, orchestrierend, gleichgültig, kommentierend, affirmativ, zustimmend, neutral, widersprechend, vertiefend, verändernd, aufweichend, verzögernd...

z.B: Spielerin A trägt etwas zum Solo von Spieler B bei, indem sie ihn begleitet,

A spielt chorisch (imitierend?) das gleiche wie B, dieses stört/unterstützt,

Oder wie werden Tonhöhenverhältnisse harmonisierend oder dynamisierend eingesetzt,

Einverständnis gesucht oder unterlaufen...

4) **WIE? WER? WANN?** Die Benennung von Stellen der Veränderung und Versuch ihrer Beschreibung: gefühlte und hörbare Wendepunkte, wie die Gruppendynamik im Einzelnen umgesetzt wird, auch zusammenhängend mit dem gefühlten Interesse der Musikerinnen für einander, ihrer Beweglichkeit sowie der **Durchlässigkeit** für Veränderung und Frische im Hören, der Frage danach wie sich ihr Spiel gegenseitig beeinflusst. Crispyness...

Beispiele:

Impulse geben, überraschen, anstossen, dynamisieren, initiativ sein, passiv sein, manipulativ spielen, reaktionsfreudig sein, beruhigen, gleichgültig sein, affirmativ bejahend / ablehnend sein, vorschnell sein, träge sein, auffordern, Kontakt suchend, verdrängen, einbinden, polarisieren, integrieren, verbinden, fortführen, verwirren, überraschen, fokussieren, verlangsamen, bagatellisieren, auf jeden Zug aufspringen, unberührt bleiben => s.a. interessante

Missverständnisse

In anderen Worten:

A möchte, daß B mit ihr spielt, sucht den direkten Kontakt

oder A möchte allein gelassen werden - ein Solo spielen

Oder als Frage: Erkennt man einen offenen, einladenden Charakter in einem Klang? Kann man einem Klang seine Absicht im Bezug auf das Miteinander anhören?