

# **Aspekte der Freien Improvisation in der Musik**

herausgegeben von Dieter A. Nanz

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds  
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Originalausgabe

© bei Dieter A. Nanz, den Autorinnen und Autoren

Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2011

Gesetzt in Simoncini Garamond

Satz: Wolke Verlag, Hofheim

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

ISBN 978-3-936000-88-7

# Inhalt

Einleitung .....	9
Fritz Hauser <i>Fragen über Fragen</i> .....	27
Sylwia Zytinska <i>Hier und jetzt. Die Suche nach dem selbstbestimmten Moment</i> .....	35
Sebastian Kiefer <i>Wer muss, darf, kann wissen, dass eine Improvisation improvisiert ist?</i> .....	36
Malcolm Goldstein <i>Improvisation als Prozess der Entdeckung</i> .....	49
Mathias Kaul <i>Haben Sie aufgehört?... oder: Die Grenzen der Freiheit</i> .....	53
Christian Kaden <i>Kleine Basler Sonntagspredigt: Über Improvisation, Furchtlosigkeit und Flow</i> .....	60
Hans Saner <i>Als ob die Musik selber die Führung übernommen hätte...</i> <i>Zur Praxis der Improvisation</i> .....	64
Philippe Micol <i>Induktion</i> .....	67
Walter Faehndrich <i>Zur Frage des Klischees in der Freien Improvisation</i> .....	70
Christoph Schiller <i>Resonanz. Gedanken zur improvisierten Musik</i> .....	78
Carl Ludwig Hübsch <i>Schritt ins Leere</i> .....	85

Claus-Steffen Mahnkopf <i>Komposition und Improvisation</i> .....	88
Lukas Rohner <i>Die Stille ist ein Garten, in dem die wundervollsten Klänge gedeihen</i> .....	95
Sebastian Lexer <i>Betrachtungen zum Instrument im Bezug zur Freien Improvisation</i> .....	107
Hans-Jürg Meier <i>begreifen</i> .....	111
Jacques Demierre <i>Ursachen und Wirkung. Über die Klangimprovisation</i> .....	113
Thomas Meyer <i>Im Labyrinth auf offenem Feld. Vom Nachdenken und Schreiben über frei improvisierte Musik. Ein paar mäandernde und aporetische Gedanken</i> .....	123
Urban Mäder <i>Das Versprechen „Freie Improvisation“. Protokoll einer Unterrichtssequenz an der Musikhochschule</i> .....	127
Harald Kimmig <i>Fünf Fragen zur improvisierten Musik</i> .....	137
Lauren Newton <i>... of sonance and silence ... von klang und stille</i> .....	141
René Krebs <i>Der Zusammenstoß</i> .....	150
Kjell Keller <i>Altväterische Ansprüche?</i> .....	155
Michael Vorfeld <i>Freie Improvisation versus Freie Kunst</i> .....	157
Matthias Schwabe <i>Freie Improvisation – eine Frage der Haltung</i> .....	165
John Butcher <i>Freiheit und Klang – diesmal persönlich</i> .....	167

Rudolf Kelterborn	
<i>Fragen zur Freien Improvisation</i> .....	177
Markus Waldvogel	
<i>Improvisation zur Freien Improvisation</i> .....	178
Claudia Ulla Binder	
<i>Frei von und zu?</i> .....	186
Peter Baumgartner	
<i>Struktur und/oder Feld</i> .....	188
Marianne Schuppe	
<i>Der Wohnwagen, die Vorbereitung der Musik</i> .....	197
Daniel Studer	
<i>Annäherung an die Frage der Fragen zum Wesentlichen</i> .....	199
Matthias Arter	
<i>„Wie war es?“ 3 Betrachtungen in 6 Szenen</i> .....	201
Roland Moser	
<i>Was löst aus?</i> .....	209
Die AutorInnen .....	211
Thematisches Register .....	219

## Einleitung

„Freie Improvisation“: Musik, die sich entdeckt, wenn sie bereits klingt, die verklingt, ohne Spuren hinterlassen zu wollen; die sich immer von Neuem in jene Turbulenz des Anfangs stürzt, jenen Moment des Chaos, wo gehandelt werden muss, noch bevor über Strategien reflektiert wurde und werden konnte, um dann die dem Moment angemessene oder gerade nicht angemessene Stellungnahme zu finden, vielleicht wieder zu verwerfen oder weiter zu entwickeln; „frei“, indem sie ihre Äußerungen – Aktion und Reaktion zugleich – nur auf die Gegebenheiten, Gelegenheiten des Augenblicks bezieht, aber immer auf ihre Gesamtheit, auf ein dynamisches Feld, in dem eine unüberhörbare Zahl verschiedener Elemente interagiert, deren geringfügigste noch folgen schwer sein können und deren Bedingungen sich, ohne einer stabilen Ordnung zugeführt zu werden, ständig verändern; Musik, die sich nicht nur mit bekanntem, sondern möglichst auch mit unbekanntem Unbekanntem konfrontieren will, die sich wenig um Aussagen, Inhalte, Thesen oder Antworten auf ästhetische und andere Probleme kümmert, um vielmehr den Augenblick zu erfinden, das reine Ereignis, wo man zusammen redet, nicht, weil es etwas zu sagen gibt, sondern weil es gut ist, zusammen zu reden; musikalische Phatik also, die daran erinnert, dass Dialekte aus größeren Vokabelschätzen – die sie ständig aufrühren und erneuern – schöpfen als Schriftsprachen; die, indem sie sich richtungslos in die Welt, die Gegenwart projiziert, auf die Unendlichkeit der möglichen Musiken zeigt wie auf den Sternenhimmel: Über diese alte und junge Anarchistin zu schreiben ist in mehrerer Hinsicht ein delikates Unterfangen.

### Über Improvisation schreiben

Das musikalische Risiko des Improvisierens hat sein Gegenüber im methodischen Risiko der Theoriebildung. Einer diskursiven musikwissenschaftlichen Annäherung drohte durch die Distanzierung vom dingfest gemachten Phänomen das Wesentliche der Improvisation, ihre Prozesshaftigkeit, zu entgleiten, sie könnte, eher als sie zu erhellen, ihre Autopsie zu betreiben. Es soll auch nicht den Irrationalitäts-Fantasien das Wort geredet werden, die, wie noch zu sehen sein wird, manchmal in das seltsame Geschäft des Improvisieren projiziert wurden: Kritik und Analyse, das zeigen zahlreiche Beiträge, sind regulative Instrumente des Improvisierens selbst, sie gehören zu den elementaren Bestandteilen der musikalischen Entscheidungsprozesse. Nicht ausgemacht ist aber, ob scheinbar evidente Konzepte musikwissenschaftlicher Disziplin wie jene

der Kohärenz und Systematik, der strukturellen Einheit, der Ordnung, des Gleichgewichts der formalen Komponenten, der stilistischen Kategorisierung und andere mehr unbedingt an sie herangetragen werden können.

Systematische Thesen zur Freien Improvisation könnten schon deshalb keine allgemeine Geltung beanspruchen, weil eine historische Aufarbeitung, die, wenn man denn zu gültigen Schlüssen gelangen wollte, als Grundlage der Systematisierung dienen müsste, noch aussteht. Als historisches Phänomen mit vielfältig sich überlagernden, kreuzenden auseinanderlaufenden, sich verstärkenden oder wieder verlierenden Verbindungslinien zur Neuen Musik, zum Free Jazz, zur Performancekunst, zur Elektro-Szene, zu Noise und auch Pop ist sie kaum ansatzweise dokumentiert. Möglicherweise ist das ein Anzeichen ihrer Vitalität; möglicherweise wird ihre Geschichte angesichts der mangelnden oder wechselhaften institutionellen Verankerung, ihres Hangs zum kulturellen Freibeutertum und der damit einhergehenden ästhetischen, stilistischen, regionalen, lokalen Vielfalt nie geschrieben.

Fest steht, dass sie vor ziemlich genau Fünfzig Jahren entstand und seit dann, wie in einem der Beiträge dargestellt wird, unter verschiedenen Etiketten auftritt. Das hier gewählte und emphatisch großgeschriebene erhebt keinen Anspruch auf terminologische Hegemonie. Es ist ein Notbehelf, denn es gibt höchstens Freie *Improvisationen*. Die Bezugspunkte, Methoden und Ansprüche gehen weit auseinander. Auch im Ausmaß des Improvisierten an der Musik bestehen zahllose Abstufungen. Während ein Autor seine Arbeit als alternative Methode des Komponierens darstellt, wobei die Tonaufnahme das Werk repräsentiert, steht für andere, die ihre Arbeit in den Zusammenhang der Freien Kunst, der Performancekunst stellen, die Einmaligkeit des Ereignisses im Vordergrund. Wenn für einen Autor das Vertrauen in den unbekanntesten Moment, in den Prozess des Entdeckens Freie Improvisation ausmacht, so interessiert sich ein anderer umgekehrt für die langfristige Zusammenarbeit, das Entwickeln einer gemeinsamen Sprache. Wenn versucht würde, allgemeine *musikalische* Charakteristika zu katalogisieren – die Priorität der Suche nach der Erweiterung der klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten; oder das Interesse an der musikalischen Fruchtbarmachung von Geräusch; oder das Prinzip der Formgewinnung durch die Aneinanderreihung flüchtiger Gesten... –, dann könnte in jedem Fall ohne viel Mühe gewichtiges Gegenmaterial präsentiert und zudem die Spezifität dieser Charakteristika in Frage gestellt werden. Komponierte neue Musik ist wesentlich ein akademisches und subventioniertes Phänomen. Das Territorium der Freien Improvisation erstreckt sich inzwischen in den akademischen Bereich, reicht aber weit in die Labyrinth unabhängiger *underground*-Szenen. Unter ihren Akteuren finden sich, mit gleichem Recht, *selfmade*-MusikerInnen und andere, mit Hochschulqualifikationen bekränzte, und KünstlerInnen, welche die Arbeit mit Klängen und unkonventioneller Klangerzeugung als Teil ihrer Performancekunst verstehen. Sowohl in historischer wie auch soziologischer und musikalischer Hinsicht kann gelten, dass Objektivierung sich in die Gefahr begeben würde, vorschnell zu wissen, von was eigentlich die Rede ist.

Die vorliegenden Beiträge handeln deshalb von der Freien Improvisation als ästhetischem Phänomen. Wichtig ist, *dass* über sie geredet wird. Die von Seiten ihrer Adepten oft zu hörende Behauptung ihrer „Spontaneität“, also Nicht-Konzeptualisierbarkeit schafft, nicht weniger als verallgemeinernde Thesen seitens Außenstehender, lediglich Privatmythen. Sie erzählen von einer „Szene“ oder einer Idee eher als von der Musik. Das Prinzip der Selbstreflexivität besagt, dass das Thema der Erörterung in ihr selbst schon lebendig sein soll. Es gilt im Zusammenhang mit Improvisation sicher noch mehr, noch dringlicher, als im Zusammenhang einer Auseinandersetzung mit komponierter Musik. Das Ziel des vorliegenden Buchs ist aber die Öffnung zum Dialog mit einem interessierten, nicht exklusiven Lesepublikum; deshalb sollen die Beiträge mehr als Selbstrepräsentation sein. Die vorliegenden Gedanken der MusikerInnen und die Stellungnahmen Außenstehender ergeben zusammen einen Einblick in Operationsmodi und Strategien, in denen sich verschiedene Facetten einer Poetik des freien Improvisierens abzeichnen.

Dieses Nach- und Vor-Denken ist Teil des Prozesses selbst, und damit der Musik. Die Initiatoren des Buchs, der Fagottist Nicolas Rihs und der Oboist Hansjürgen Wäldele, sahen sich im Vorfeld des Auftrags an die zukünftigen MitautorInnen folgender Frage gegenüber: „Welche Frage muss man stellen, um das Wesentliche der Freien Improvisation zu erfahren?“ Sie beschlossen, diese Frage nicht einer korrekten Antwort, will sagen, Frage, zuzuführen, sondern sie den Autoren kurzerhand weiterzuleiten – als Frage nach der Frage. Damit stellten sie das Buch unter das Zeichen des *Spiels*. Wo ist die Frage? Wo die Antwort? Beim *jeu du bonneteau* mit den drei aufs Heftigste umher geschobenen Bechern ist die Kugel ja grundsätzlich nie unter dem, wo man sie mit Sicherheit weiß (es sei denn, der Wetteinsatz sei noch niedrig). Nicht wenige Autoren, sich teilweise konkret auf die Ausgangsfrage beziehend, stellen die Frage in Frage: Einmal wird entgegnet, dass es wesentlicher sein könnte, nach dem *Unwesentlichen* zu fragen; ein ander Mal ergeht die Aufforderung, *aufzuhören* mit Fragen und Antworten. In einem der Texte wird dargelegt, dass die binäre Verknüpfung von Frage und Antwort nicht improvisatorischer, sondern kompositorischer Handlungsstrategie entspricht. Fragen sind meistens nicht Ausgangspunkt einer logischen Argumentationskette, die zu Antworten führt, sondern eine Legitimationsform von Antworten. Auf letztere ist also kein Verlass, und schließlich sollten auch solid geglaubte Fragen ins Wanken kommen. Übrig bleibt das Spiel – die Improvisation.

Vorgestellt werden dreiunddreißig Beiträge, die hinsichtlich Umfang, Stil und Inhalt unterschiedlicher und widersprüchlicher nicht sein könnten. Theoretische Erörterungen, die sich etwa mit der Frage der Legitimation des Improvisierens befassen oder die Dynamik einer Wechselwirkung zwischen Komposition und Improvisation diskutieren, werden kontrapunktiert von poetischen Beiträgen: einer Meditation über den Prozess des Improvisierens, einem Gedicht, einer Serie von Grafiken. Eine große Zahl der Beiträge stellt sich in nüchterner Form einer analytischen Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Freien Improvisierens.



Es sollten auch die „Andern“ zu Wort kommen. Das sind für einmal nicht jene, die sich der Improvisation, dem nominell Andern der neueren westlichen Musik, verschrieben haben, sondern Komponisten, Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker, Pädagogen, Philosophen, Musikpublizisten und -kritiker. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie, wie auch die an diesem Buch beteiligten MusikerInnen, an der seit 2003 jährlich von Rihs und Wäldele in Basel organisierten Konzert- und Diskussionsreihe *Aspekte der Freien Improvisation* teilgenommen haben. Die hier publizierten Reflexionen wurden neu verfasst und nehmen nur in wenigen Fällen überhaupt auf jene Veranstaltungen Bezug. Die *Aspekte* waren Ausgangspunkt für das vorliegende Publikationsprojekt, sind aber in keiner Weise ihr Gegenstand. Mit den engagierten Beiträgen von Außenstehenden, die sich mit Freier Improvisation intensiv auseinandergesetzt haben, erhält die Aufsatzsammlung durch Kritik, Hinterfragung und Diskussion ihrer Grenzen die für eine produktive Auseinandersetzung notwendige Perspektive.

Einige Fragestellungen werden in mehreren oder sogar einer Mehrheit der Beiträge thematisiert und lassen die Aufsatzsammlung wie eine Serie freier Variationen erscheinen; andere, die möglicherweise von einer Diskussion des Themas hätten erwartet werden können, fehlen oder werden nur vereinzelt erwähnt. Zur ersten Gruppe gehört namentlich die Diskussion der Beziehung zwischen Improvisation und Komposition, zur zweiten Begriffe wie „Experiment“, „Ausdruck“, „Emotion“ oder „Stil“. Der Leser möge Wege in diesen und andern Themenfeldern wählen und auf Querverbindungen, Abkürzungen, Schlaufen oder Sackgassen stoßen. Vorab einige allgemein gehaltene, provisorische Betrachtungen, die dazu dienen sollen, die verschiedenen Perspektiven der Thematik zu präzisieren.

### **(Anti-)Kunst und Meta-Musik**

Als die Freie Improvisation entstand, hätte wohl niemand darauf gewettet, dass sie ein halbes Jahrhundert später weiterhin bestehen würde. Im kreativen Sog und Tummel der 1960er Jahre mit Free Jazz, Performancekunst, Fluxus, elektronischer Musik, Aleatorik, offener Form und andern dynamischen Entwicklungen und Diskussionen entstanden frei improvisierende Ensembles ebenso schnell, wie sie wieder verschwanden, und jene, die über längere Zeit bestanden, kannten oft eine schnelle Rotation der Mitglieder. Die ästhetische Situation ist heute eine wesentlich andere allein schon durch die simple Tatsache der jahrzehntelang anhaltenden Vitalität dieser Improvisationspraxis. Generationenwechsel einerseits und jahrzehntelange Spielpraxis zahlreicher Exponenten andererseits bringen eine Bedeutungsverschiebung des Phänomens mit sich. Was so lange durchhält, ist nicht pure Spontaneität, sondern, im Jargon des Pop, „Klassik“. In andern Sparten wäre längst von einem Stil die Rede.

Als „freie“ erhebt diese Improvisation implizit Kunstanspruch, indem sie sich auf eine Ebene mit ihrer heimlichen Namensvetterin, der „absoluten“ – losgelösten, reinen, uneingeschränkten – Musik stellt, quasi ihre Fortsetzung als „*absolutem Ereignis*“.

Die überkommene Verknüpfung von komponierter neuer Musik und Freier Improvisation erfolgte allerdings nicht wertungsfrei. Letztere wurde oft als Befreiungsakt von rigorosem Regelwerk, als Antithese und demnach als *sekundäres* Phänomen interpretiert: „Im politischen Kontext ist diese Entwicklung [zur Improvisation] als der Versuch eines Ausbruchs aus dogmatischen Positionen der Adenauer-Ära zu interpretieren.“<sup>1</sup> Analog wurde eine lineare, logisch-dialektische Folgerichtigkeit in die Aufeinanderfolge der Phänomene des Serialismus, der Aleatorik und offenen Formen und schließlich der Freien Improvisation hineingelesen: „Diese Wahl [des Laxismus anstelle des Asketismus] musste“, so Pierre Boulez, „logischerweise in die Improvisation münden [...]“.<sup>2</sup> Die Idee einer solchen Kausalität ist verführerisch, aber, wie weiter unten gesehen wird, fragwürdig. Die Frage der Konsistenz des freien Improvisierens war indes seit je kontrovers. Für Boulez stand bei jedem Verzicht auf Kontrolle und Absicht die Notwendigkeit der musikalischen Sprache auf dem Spiel:

Deshalb scheint mir, dass, als aleatorische Elemente, dann der reine Zufall in die Begegnung der Töne selbst, in ihre Handhabung, eingeführt wurden, als man das Material nicht mehr wählte, sondern von außerhalb akzeptierte, man diese fundamentale Gegebenheit der musikalischen Sprache vergessen hat: die Verantwortung jedes Elements in Bezug auf ein anderes in einem kohärenten System.<sup>3</sup>

Jener Komponist, der in vielen Beiträgen als Vorbild und Inspirationsquelle erwähnt wird, nämlich John Cage,<sup>4</sup> stand der Improvisation aus demselben Grund ablehnend gegenüber. Sie hebt erstens das Konzept der Autorschaft des Komponisten, und zweitens jenes des Werks auf. Dies stand auch für Cage außer Frage. Paul van Emmerik hielt fest:

Das [...] Gebot musikalischen Zusammenhangs [...] verschob sich in Cages Werk zu einem Gebot kompositorischer Selbsterforschung, das zu Musik führen mochte, in der jede Abfolge oder Kombination von Klängen zulässig war, vorausgesetzt, sie kam auf systematische Weise zustande.<sup>5</sup>

Allerdings konnte die Konvergenz von Improvisation und Komposition bis zur virtuellen Deckungsgleichheit gehen. So lautet etwa die Konzeptanweisung von Mathias Spahlinger zum Stück *zikaden*:

welches geräusch, von spieler zu spieler nahezu unverwechselbar verschieden und doch sehr ähnlich, könnte geeignet sein, individuell unabhängig in einsatzzeitpunkt und dauer, von vielen erzeugt, eine klangfläche mit meditativer wirkung zu erzielen? wie kann eine solche klangfläche überzeugend beginnen und enden?<sup>6</sup>

Weit entfernt davon, solche Spielvorschläge zu begrüßen, die einer Improvisationswerkstatt entstammen könnten, wurden Konzepte kontrollierter Improvisation von Improvisatoren mit Spott bedacht. Vinko Globokar:

„Interpret, improvisieren sie bitte! Sie haben dieses zu machen, doch nicht jenes!“ Das „dieses“ und das „jenes“ wechseln je nach Eigenart des Komponisten. Der Befehl „improvisieren sie!“ kann als feststehendes Phänomen betrachtet werden, das von den 50er Jahren bis heute besteht.

[...] es entstand eine Reihe von Werken, die auf der Vorstellung beruhen, die Improvisation möge den vom Komponisten gewünschten Weg nehmen – „bewegt euch frei, improvisiert, macht aber, was *ich* will!“<sup>7</sup>

Der Konflikt um die Aufführung der intuitiven Musik Stockhausens,<sup>8</sup> auf den Globokar anspielt, weist auf das Misstrauen, das jener wie John Cage und andere Komponisten ihrer Zeit der Improvisation entgegenbrachten. Cage befürchtete, dass in ihr subjektive Dynamiken, nämlich „Geschmack und Gedächtnis“, zum Tragen kämen.<sup>9</sup> Die Angst vor dem unbewussten Reproduzieren bestehender Muster gehört zum täglichen Brot der Freien Improvisation, will sie sich denn, paradoxerweise, ihrer „Freiheit“ vergewissern. Sie muss es sich gefallen lassen, auch von außen her immer wieder auf die Voraussetzungslosigkeit ihres Tuns hin befragt zu werden. Oft wird dabei die philosophische Frage, was Kreativität sei, mit akribischem Suchen nach Spuren von Bekanntem vermischt. Angesichts der Pedanterie, mit der diese Indiziensuche geschehen kann, könnte darüber spekuliert werden, ob in jenem negativen Freiheitskonzept, im Cage'schen Grundpostulat der Überwindung des Ego, nicht ein spätes Echo des angelsächsischen Puritanismus zu verspüren sei. Zweifellos hat in dieser Hinsicht eine Veränderung stattgefunden, hat, so könnte man sagen, seit den 1960er Jahren eine Befreiung von der Freiheit eingesetzt. Konfrontierten sich MusikerInnen in den Gründerjahren zur Selbstdefinition noch mit beeindruckenden Katalogen von Verboten und Geboten, so scheint die Haltung vieler MusikerInnen heute permissiver zu sein. In einem der Beiträge wird der Begriff der Freiheit denn auch einer grundsätzlichen Kritik unterzogen, ein anderer präsentiert provokativ eine Ode an das improvisierende „Ich“. Auf einer konkreteren Ebene ist die Sorge des Improvisators selbst, als Stimulans seiner Arbeit, um das Vermeiden von Klischeebildung, also einer allmählichen Verfestigung des Improvisierens zum Privatstil, Gegenstand eines der Aufsätze. Darüber hinaus – oder darunter, in Bodennähe – enthält die Problematik von freier oder gelenkter Improvisation auch eine ganz pragmatische Dimension, nämlich die Frage der Autorenrechte.

Es ist aber für die Freie Improvisation konstitutiv, dass eine positive Stilbestimmung a priori widersinnig ist. Konstante Konzeptvorwürfe, Regeln oder gar ein Regelkanon sind mit ihr unvereinbar. Das Prinzip der Selbstregulierung reflektiert jenes Misstrauen gegenüber stilbildenden Faktoren, das von Roland Barthes im Hinblick auf das Theater beschrieben wurde: „Natürlich ist der Stil fast immer ein Alibi, das dazu herhalten muss, die tieferen Motivationen des Stücks zu umgehen.“<sup>10</sup> Ähnlich hatte sich bereits Schönberg zur Problematik des Stils geäußert. Improvisation als Anti-Stil: Anstelle von „Stil“ wird in zahlreichen Beiträgen die Bedeutung von Werten wie der „Authentizität“, der „Unverwechselbarkeit“ der Sprache, der „Intuition“ beschworen – womit sich der Kreis einer durchaus romantischen Auffassung absoluter

Musik wieder rundet. Nur gerade zwei Beiträge wagen es denn auch, den suspekten Begriff des „Experiments“ zu bemühen, und zwar im Zusammenhang eines der experimentellen Kunst entlehnten Konzepts der Forschung am Klang. Meistens werden einem positiven Begriff des Experiments – gemäß Cage bekanntlich eine Aktion, „deren Ausgang nicht absehbar ist“<sup>11</sup> – Begriffe vorgezogen wie „Risikobereitschaft“ oder „Wachheit“, es werden Strategien des „Sich-selbst-Überlistens“ oder Konzepte der „Resonanz“ entwickelt und die Flow-Theorie diskutiert, wo Notwendigkeit und Zufall im Moment zusammentreffen. Es scheint, dass die Improvisatoren durch die Fusion aller bestimmenden Faktoren im Moment, durch Aktion, nicht nur die Dichotomie von Komposition und Interpret, sondern auch von Form und Inhalt aufzuheben trachten; vielleicht ist es überhaupt der Instinkt des Improvisierens, solche lästigen Probleme auszuhebeln. Aus der Position der Antikunst gelingt implizit, was sich zum Beispiel bei Cage noch wie rhetorische Koketterie ausnimmt: „Was ich Poesie nenne, wird oft Inhalt genannt. Ich selbst habe es Form genannt.“<sup>12</sup> Regeln sind lokal, Formen kontingent, Experiment und Produkt kommen im Moment zur Deckungsgleichheit. Damit wird der Kunstanpruch nicht etwa negiert, sondern quasi aus dem Beiwerk – Autorität des Komponisten, Werkanspruch, Kodifizierung – herausgeschält.

Ungefähr zu derselben Zeit, in der die Freie Improvisation entstand, postulierte Susan Sontag einen neuen Stilbegriff:

Dabei weiß jeder Künstler, [...] dass es sehr wohl anders hätte ausgehen können. Das Gefühl der Zwangsläufigkeit, das ein großes Kunstwerk vermittelt, entspringt nicht aus dem Gefühl der Unvermeidlichkeit und Notwendigkeit seiner einzelnen Bestandteile, sondern aus der Wirkung des Ganzen. Mit andern Worten: was in einem Kunstwerk unvermeidlich ist, ist der Stil.<sup>13</sup>

... und jenseits des Werks werden Schaffen und Stil zur Tautologie. Notwendig und unvermeidlich bleibt die Physiognomie des Prozesses. Als Antikunst, die alles auf das Ereignis setzt, tritt Freie Improvisation wie ein Joker eines utopischen Kunstbegriffs auf: eine kategoriale Fata Morgana. Würden positive Bestimmungen des „freien“ Spiels in die Selbstdefinition einbezogen, würde sie ihre Position als Meta-Musik und damit sich selbst aufs Spiel setzen. Sie kann also nur mit allen andern Musiken sein, deren Dekonstruktion ihr Ausgangspunkt ist, um in der Musik über Musik zu forschen.

Dem Gesagten könnte entgegeng gehalten werden, dass Freie Improvisation im Schutz des esoterischen Kunstanlasses sozusagen ein musikalisches Rumpelstilzchen-Spiel treibe. Nicht gewöhnt ist sie an musikalische Kritik. Was, und wie, sollte hier kritisiert werden? Methode, Anspruch und musikalische Realität sind ja nicht a priori deckungsgleich. Improvisation kann, genauso wie komponierte Musik, zu musikalischer Anekdotik verkümmern oder präventivem Schabernack frönen. In diesem Buch wird die viel bemühte „Offenheit“ des Freien Improvisierens zum Dialog geöffnet. Die Beiträge sind Versuche, der Frage nachzugehen, *wie* über sie geredet werden könnte.

## Improvisation und Ideologie

Wenn sich Komposition und Freie Improvisation im Kunstanpruch treffen, so bleibt doch eine grundlegende Asymmetrie. Sie zeigt sich schon daran, dass Improvisatoren sich reflektierend oft mit der Frage ihres Verhältnisses zu komponierter Musik herumschlagen, während Komponisten in ihren Selbstreflexionen vermutlich eher andern Fragen nachgehen würden. Gerne bezeichnen Improvisatoren ihre Musik als „eine Form von Komposition“; selten Komponisten die ihre als Form der Improvisation. An der Asymmetrie ändern auch die zahlreichen Zwischenformen und konvergierenden Tendenzen und die damit einhergehende Begriffsverwirrung grundsätzlich nichts,<sup>14</sup> ebenso wenig wie die Tatsache, dass namentlich Karlheinz Stockhausen eine wichtige Inspirationsquelle für improvisierende Musiker wie Cornelius Cardew, Frederic Rzewski, Globokar und andere war. Die Dichotomie Komposition/Improvisation ist jahrhundertealt und rechtfertigt an dieser Stelle einen etwas ausschweifenden Exkurs.

Bruno Nettel äußerte einmal, dass in der Kultur der westlichen Kunstmusik Improvisation als Praxis und Konzept „mit einer Art ‚dritten Welt‘ der Musik“ assoziiert werde.<sup>15</sup> Als übergeordneter Kritikpunkt tritt, zur Infragestellung der Konzepte von Werk, vom Komponisten und von kompositorischer Grammatik und Syntax hin, die Emotionalität / Unbewusstheit des Improvisierens. Für Ernest T. Ferand war Improvisation durch das „Überwiegen[...] oder gar [die] Ausschließlichkeit des Gefühlsmäßigen“ gekennzeichnet.<sup>16</sup> Die Identifizierung von Improvisieren und emotionaler Unmittelbarkeit ist besonders evident, wenn Improvisation als *pädagogisches Instrument* eingesetzt wird: „Der Gewinn der Improvisation scheint mir“, so Hermann Heiss, „in einer gewissen Enthemmung des Kompositionsschülers zu liegen (kompositorische Versuche, welche die gewonnenen Erfahrungen verwerten, beweisen dies auch) [...]“<sup>17</sup> Improvisation scheint die Hoffnung zu suggerieren, ein Ort unverfälschten Selbstausdrucks oder energetischer Elementargewalt zu sein, die durch den Pädagogen gebändigt und einem noblen Zweck zugeführt werden kann.

Auch Vertreter der Improvisation haben sich diese Sichtweise, in der Freie Improvisation als elementare Anti-Kunst der absoluten Musik diametral entgegengestellt wird, emphatisch zu Eigen gemacht; so betrachtete Johannes Fritsch Improvisation als eine Form von Ekstase:

Wenn die Seele aus dem Körper heraustritt, wie manche Schamanen sich vorstellen, wenn der Zustand höchster Ergriffenheit sich nicht freiwillig als Enthusiasmus, sondern unfreiwillig als Besessenheit einstellt, haben wir endgültig das Terrain absoluter Musik verlassen. [...] Wenn Musik Prozesse auslöst, die der Kontrolle des Musikers entgleiten, wie unkontrollierbar werden erst die Wirkungen solcher Musik auf empfindliche Hörer sein!<sup>18</sup>

Boulez konnte ein solches Treiben nur als Regression brandmarken:

Ich werde mich nicht [über die Improvisation] verbreiten, denn abgesehen von ihrer Eignung zur emotionalen Entladung, oder zur Kompensation angesammelter Frustrationen, war ein solches Phänomen zu primitiv, um eine wie auch immer geartete Erneuerung zu verheißen.

Die musikalische Sprache regredierte bis hin zu einem Grad, wo sie sich nur auf impulsive Elemente abstützte, in einem Stadium der Prä-Grammatik, einer buchstäblich infantilen Sprache. Die Erfindung, wenn man dieses Wort noch gebrauchen kann, griff in der Erinnerung Überreste von Elementen auf, die hie und da außerhalb ihres Kontexts zusammengeklaut wurden [...]. Was die Manipulationen betrifft, so waren sie mehr oder weniger einem einfältigen Kontrast unterworfen, Erregung/Beruhigung, der sich nur unendlich wiederholte. Die Improvisation konnte also einige Triebe befreien, einige Frustrationen aufsaugen, den Eindruck der Freiheit geben. In Wirklichkeit fand eine Unterwerfung unter primitive Ausdrucksformen statt [...].<sup>19</sup>

Es gehört zur Polemik, unspezifisch zu sein, aber man weiß, dass von Globokar und Stockhausen die Rede ist. Die innermusikalische Diskussion wird hier auf exemplarische Weise in einen umfassenden *kulturideologischen Diskurs* eingebunden, in dem Improvisation nicht weniger als Primitivität / Unbewusstheit / Kindheitsstadium / Regression / Sterilität / Triebabfuhr zu repräsentieren hat. Die vielfach belegte Konnotation von solcher „Improvisation“ mit einem infantilen Entwicklungsstadium tut aber, wie man inzwischen weiß, den Kindern unrecht. Die ideologische Paarung von Infantilität und Primitivität ihrerseits geht auf Sigmund Freuds Kulturtheorie zurück:

Fassen wir aber die Beziehung zwischen dem Kulturprozess der Menschheit und dem Entwicklungs- oder Erziehungsprozess des einzelnen Menschen ins Auge, so werden wir uns ohne viel Schwanken dafür entscheiden, dass die beiden sehr ähnlicher Natur sind, wenn nicht überhaupt derselbe Vorgang an andersartigen Objekten.<sup>20</sup>

Die Geschichte vom regressiven Improvisationsmusiker ist eine Meta-Erzählung. Sie greift auf die Idee einer von einem „primitiven“ Menschen ausgehenden Menschheitsentwicklung zurück, wobei der Primitive Spielball seiner Triebabüerungen und somit fremdkontrolliert sei. Improvisation, so weiß Ferand, repräsentiere eine „entwicklungsgeschichtlich frühe Stufe der Musikübung“.<sup>21</sup> Der moderne Mensch hat gelernt, seine Triebe zu beherrschen, der Zivilisationsprozess ist der Weg zu Selbstbeherrschung und Rationalität. Der Primitive ist, ferner, ein Kollektivwesen; die Idee des Individuums dagegen ist die Universalie der Moderne. Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zur Analogie mit dem Universalitätskonzept der komponierten westlichen Kunstmusik: Das komponierte Musikwerk – Manifestation weitestgehender Struktur- und somit Symbol der Selbstkontrolle des zivilisierten Menschen – verkörpert die individuelle Höchstleistung des kreativen Genies als dem Ideal-Individuum. Ansätze zur Kollektivkomposition (politisch motiviert bei Henze, bei Stockhausen von spirituellen Ambitionen geprägt) blieben folgenlos und beschränkten sich auf individuelle Einzelbeiträge zum kollektiven Ganzen. Auch im „mächtigen Häuflein“ der russischen Komponisten, an der Peripherie der westlichen Kompositionssphäre – Debussy sah in Musorgskij bekanntlich einen „neugierigen Wilden, der die Musik mit jedem Schritt, den ihm die Emotion gespürt hat, entdeckt“<sup>22</sup> –, selbst dort wurde nur andeutungsweise im Kollektiv komponiert.<sup>23</sup> Das Primat der Komposition wird durch die Ausnahme Keith Jarrett bestätigt, der in den Tempeln der Kunstmusik als *solistischer* Improvisator, oder eher: ‚instant composer‘ gefeiert wird.

Der Universalitätsanspruch des bürgerlichen Postulats vom rationalen Menschen kristallisiert sich in der Abgrenzung vom Andern: vom Naturmenschen, vom improvisierenden Kollektivmusiker. Er ist die dem Eigenen notwendige Antithese, mit der es sich überhaupt erst definiert. Die Abgrenzung der universellen westlichen Komposition vom Andern betrifft *Nicht-Komposition* ebenso wie *nicht-westliche* Komposition. Improvisation ist dann eine didaktische oder entwicklungsgeschichtliche Vorstufe zur Komposition. Was die *Freie* Improvisation betrifft, so hält sie gleichsam den Hals hin: Sie verwirft Regelbildung und findet allermeist im Kollektiv statt, womit sie die Kongruenz von Kreativität und Individuum negiert. Die obige Kritik an stereotypen oder einfältigen Formverläufen, die ähnlich auch in diesem Buch zu finden sein wird, könnte a priori auch auf komponierte Werke angewendet werden; diese schützen sich vor allzu ungestüme Befragung aber durch den Nimbus der Schrift.

Auch die Ambiguität der Kulturideologie ist hier zu spüren: Schon Debussy bewunderte, wie obiges Zitat belegt, im Wilden eine ursprüngliche, unverfälschte Sensibilität, Instinktsicherheit und Kraft; und Boulez' Improvisations-Neurotiker verschaffen ihm doch auch die Freude einer ungehemmt *emotionalen* Diatribe; sie werden entschädigt durch eine schmeichelhafte und unerwartete Relevanz. Mit ihrer „Primitivität“ repräsentieren die improvisierenden MusikerInnen sozusagen den Exotismus, sie verkörpern die heimliche Nostalgie des modernen Menschen, dem es in der Kultur unbehaglich ist, der sich nach einfacher, unmittelbarer, tief gefühlter Wahrheit zurücksehnt, nach den ‚Wurzeln‘, und nicht wenige klassisch geschulte MusikerInnen würden doch auch gerne improvisieren...

Ende des Exkurses: Eigentlich nimmt er sich wie ein Nachhutgefecht aus. Das Thema ist in vielen der hier vorliegenden Beiträge präsent, es wird aber kaum mehr gestritten. Es ist um die neue Musik und die Freie Improvisation – und zwischen ihnen – ruhig geworden, die Konsolidierung der letzteren an den (Schweizer) Musikhochschulen mag dazu beigetragen haben, oder die Besänftigung widerspiegeln. Beinahe vermisst man die hitzigen Kontroversen; wo sich alle respektieren, sind sie (sich) vielleicht gleichgültig geworden. Der Schwerpunkt soll in diesem Buch auf eine pragmatische Ebene verschoben werden. Improvisatoren lassen sich mittels ihrer Textbeiträge in die Karten, unter die Becher schauen. Ob da Würfel sind, ob mitgespielt werden soll, möge der Leser entscheiden. Die oben diskutierte Improvisationskritik ist ja lediglich eine Tautologie: Improvisation ist infantil, weil sie nicht Komposition ist. Um ein reelles Verständnis anzustreben, wäre Gegenseitigkeit nötig, und die Einsicht, dass Verstehen auch eine Transformation des Eigenen, des „Selbst“ bedeuten würde. Je mehr man von den diversen Positionen, Problematiken, Ideen und Intentionen der Freien Improvisation weiß, desto unzuverlässiger sollten solide Substantivierungen wie „Improvisation“ werden. Sind die Fragen und Antworten einmal in Bewegung geraten, durcheinandergewirbelt, kann man anfangen, einander zuzuhören. Ob das an der grundlegenden Asymmetrie etwas ändert, bleibt offen.

## Tangenten

Die Idee der gesellschaftlichen Subversion gehörte in den ersten Jahrzehnten der Freien Improvisation für nicht wenige Beteiligte zu ihrem Selbstverständnis, und vielen Beobachtern bot die Vorstellung, es hier mit einer kulturpolitischen Manifestation, dem Postulat einer Gegengesellschaft zu tun zu haben, eine willkommene Möglichkeit, die musikalisch kaum fassbare Sache auf einer Metaebene doch noch in den Griff zu kriegen. Der gesellschaftspolitische Impetus ist auch heute für einige MusikerInnen von Bedeutung, wird in den vorliegenden Texten allerdings kaum artikuliert. Das anarchistische Potential der freien Improvisation wird immer mehr auf einer innermusikalischen, ästhetischen Ebene reflektiert. Im Folgenden werden einige Aspekte im Musikdenken der Gründerjahre der Freien Improvisation schlaglichtartig hervorgehoben, welche die These untermauern sollen, dass die Bewegung hin zur Freien Improvisation *nicht* per se revolutionär war; dass Musiker verschiedener Ausdrucksformen parallel und ähnlich auf kulturelle Entwicklungen und Situationen reagierten. Improvisation wäre dann nicht eine „logische Folge“ einer bestimmten Tendenz noch eine Antithese zur neuen Musik, sondern eine von mehreren möglichen und kohärenten Reaktionen auf eine aktuelle Problematik gemäß der Sensibilität der diversen Akteure.

1. Am Beispiel der seriellen Musik und der *musique concrète* hat Carl Dahlhaus in der Musik der Nachkriegszeit ein gemeinsames Denken geortet, das er mit dem Begriff des „Experiments“ zu fassen versuchte: als das Experiment einer Poetisierung von Alltagsklängen für die *musique concrète*; für die serielle Musik als Arbeiten mit präkompositorischen Dispositionen, deren Resultate nicht vollständig vorhersehbar waren:

Man kann [...] die avancierte Musik der 1950er und 60er Jahre in dem Maße experimentell nennen, wie sie mit Versuchsanordnungen experimentierte, deren Zweck es war, die Ästhetisierbarkeit oder die ästhetische Evidenz von Materialien und Methoden zu erproben, die nur partiell der Kontrolle durch den Komponisten unterworfen waren und zu einem wesentlichen Teil entweder aus der akustischen Außenwelt stammten (*musique concrète*) oder aus einer seriellen Mechanik resultierten, der über das vom Komponisten intendierbare weit hinausging.<sup>24</sup>

Die Arbeit mit dem *Unvorhersehbaren*, der Einbezug von Faktoren, deren Wirkung im Schaffensprozess nicht oder nicht vollständig integriert oder systematisierbar ist, wäre gemäß Dahlhaus eine Konstante in der Poetik des neuen Musikschaffens im Sinne einer Verlagerung des Fokus vom Produkt zum Prozess.<sup>25</sup> Boulez selbst schrieb, dass in den „Interpolationen und Interferenzen der verschiedenen Reihen“ eines seriellen Werkes „bereits genug Unbekanntes“ vorhanden sei.<sup>26</sup>

Wenn nun die Freie Improvisation vom Beginn der 1960er Jahre bis heute, wie die vorliegenden Beiträge zeigen, emphatisch „Unvorhersehbarkeit“, „Risikobereitschaft“, „Neugierde“ und „Reaktivität“ der MusikerInnen in jedem einzelnen Moment zur al-



leinigen Maxime erhoben hat; wenn sie sich mit dem Verzicht nicht nur auf Präkomposition, sondern auf Komposition schlechthin anschickte, am Komponisten vorbei auf die Bühne zu schreiten; und mit dem Desinteresse am Produkt den Prozess zum alleinigen Gegenstand des Spiels erhob, dann fällt es schwer, in ihr lediglich einen Buch mit den Konventionen zu sehen. Eher könnte sie als logische, allerdings verstärkende und radikale Folgerung aus einer expliziten oder impliziten ästhetischen Tendenz zu verstehen sein, die in allen Ausprägungen des neuen Musikschaffens wirksam war. Man reagierte in verschiedener Form auf eine Thematik, die in der Luft lag. Das Konzerterlebnis Freier Improvisation erzählt denn auch oft – dies in der Perspektive des Schreibenden – von einer kritischen Aufmerksamkeit der Akteure, die nicht selten musikalischer Selbstbefragung und –analyse gleicht. Von diesem Standpunkt aus wäre sie nicht nur Antithese oder Antikunst, sondern eine Art musikalisches Prisma. Aus einer Außenseiterposition erinnert die Freie Improvisation vielleicht daran, dass, wie Christian Kaden es formuliert hat, nicht nur neue Musik, sondern das „Musikmachen in und mit der Schrift“ *schlechtbin* „ein „Experiment“ sei, „ein Vorgang des Suchens, bei dem syntaktische und semantische Entscheidungen erst im Zuge der Vergegenständlichung getroffen würden.“<sup>27</sup>

2. Im Rahmen der neuen Musik tauchte der Begriff der Improvisation vorerst namentlich im Umfeld der *elektronischen Musik* auf. Das mutet wie eine Ironie an, verkörperte das elektronische Musikwerk doch den zuerst bei Varèse formulierten Traum von der absoluten Komposition, den Anspruch des Komponisten, sich von den Unwägbarkeiten der Interpretation, vom Ausgeliefertsein an Musiker und Instrumente, von den Zufällen und Ungenauigkeiten der Aufführung und der Gefahr nachträglicher Veränderungen zu befreien und dem Publikum endlich das absolute Werk ohne Verzerrung vorstellen zu können. Sie sollte das Komponieren auf eine Ebene mit der Arbeit des bildenden Künstlers heben. Dahlhaus stellt aber den Kompositionsanspruch elektronischer Musik in Frage:

Die Tatsache jedoch, daß bei elektronischer Musik eine Niederschrift, sofern sie überhaupt existiert, ausschließlich technische Funktionen erfüllt und kein Abbild der musikalischen Gestalt darstellt, macht es zweifelhaft, ob der Begriff der Komposition [...] die angemessene Kategorie zur Kennzeichnung elektronischer Musik ist.<sup>28</sup>

Diese kategoriale Ambiguität könnte es erklären, weshalb gerade hier, im Vorraum zum absoluten Klang-Kunstwerk, die Rede von Improvisation war. Natürlich war auch der Einsatz elektronischer Apparatur neu und a priori experimentell. Stockhausen beschrieb die Arbeit für *Mikrophonie I* (1964, für Tamtam, 2 Mikrophone, 2 Filter und Regler) folgendermaßen:

Nun machte ich einige Experimente, indem ich mit den verschiedensten Geräten [...] das Tamtam erregte, dabei ein [...] Mikrophon [...] mit einem elektrischen Filter zusammenschaltete, den Ausgang des Filters mit einem Lautstärkereglern verband und dessen Ausgang über Lautsprecher hörbar machte. Mein Mitarbeiter Jaap Spek veränderte dabei improvisie-

rend die Einstellungen des Filters und die Lautstärke. [...] Auf Grund dieses Experiments schrieb ich dann die Partitur von MIKROPHONIE I.<sup>29</sup>

Improvisation wird hier als Arbeitsstrategie verwendet, sie ist ein Operationsmodus des Komponierens. Auffallend ist, dass, angesichts der komplexen Prozeduren, offenbar in aller Selbstverständlichkeit im Kollektiv gearbeitet wird. Bis heute erhält sich im Bereich elektronischer Musik und Klangforschung, und nur hier, eine Tendenz zum kollektiven Schaffen.

In seinem Aufsatz zur „zentripetalen Zeitgestaltung in der elektronischen Musik“ (1964) schreibt Heiss:

Heute ist die sogenannte „offene Form“ im Gespräch, die sich am reinsten in der freien Improvisation mehrerer Musiker darbietet. Solche „Zuspiele“, wie ich sie wegen des freien Einanderzuspielens nenne, sind genau besehen oder behört eigentlich eine Art Gesellschaftsspiel höchsten geistigen Grades – nicht komponiert, nicht geformt, faszinierend und von nicht wiederholbarer Einmaligkeit.<sup>30</sup>

Der Autor, überzeugt, „bei vielen exotischen Völkern“ sei „improvisatorische Expression auch heute noch die Musikausübung schlechthin“<sup>31</sup>, fand im freien Improvisieren eine Antwort auf das „Hauptproblem“:

Wie erhalte ich mir die Frische der INTUITION, wie kann eine Notation noch Spontaneität wiedergeben, wie ist es möglich, bei der Zwischenschaltung logistischer [sic!] Konstruktionsysteme und systematisierender Gedankenarbeit die Identität von Schöpfer und Geschaffenen zu erhalten?<sup>32</sup>

Die Disposition der Fragestellung ist, wie gezeigt wurde, konventionell. Bemerkenswert ist aber, dass die Sensibilität gegenüber der Problematik von Kontrolle und „Intuition“ in die Arbeit mit elektronischen Medien getragen wurde. Die elektronische Musik wurde so zum Vektor einer neuen „Forschung am Klang“, wobei die Relativierung des Textprinzips eine Emanzipation von Klang und Geräusch ermöglichte. Sie beherbergte nicht nur den Traum von der absoluten Komposition, sondern zugleich auch den scheinbar konträren von der Rekonstruktion der reinen Intuition.

3. Als Einstieg ins Thema bezog sich Umberto Eco in *Das offene Kunstwerk* (ebenfalls in den Gründerjahren der Freien Improvisation entstanden)<sup>33</sup> auf neue Tendenzen in der Musik.<sup>34</sup> Der Begriff der „offenen Form“ wurde bis dahin vorwiegend auf eine Werkgestalt bezogen, die eine bestimmte Anzahl von Paradigmen oder Elementen offen ließ, sodass das Werk bei jeder Realisierung eine andere Gestalt annehmen sollte. Eco bezog das Konzept der offenen Form auch auf formal geschlossene und festgelegte Werke, in denen er ästhetische „Offenheit“ als Grundmerkmal erkannte.<sup>32</sup> In perspektivischer Analogie mit Dahlhaus' Analyse des „Experiments“ sah er in der Kunst der Nachkriegszeit eine globale Tendenz zur *Unbestimmtheit des Kunstwerks*, nicht unbedingt in syntaktischer oder formaler Hinsicht, sondern insbesondere auf der semantischen Ebene.

In der Musik konkretisierte sich diese Tendenz durch die Abwesenheit eines thematischen oder anderen Zentrums und der damit einhergehenden kohärenten Materialentwicklung; durch ein Komponieren jenseits der binären Konfrontation gegensätzlicher Elemente; durch eine richtungslose Form, wie sie auch von Stockhausen und Ligeti beschrieben wurde, quasi ohne Anfang und Ende, die sich nicht am Kriterium der Kohärenz messen will. Als Zeuge für diese Tendenz wird unter anderen Henri Pousseur genannt. Dieser nahm in seinen Überlegungen nicht die Komponistenperspektive ein, sondern argumentierte auf der Basis einer *Rezeptionsästhetik*, was es ihm ermöglichte, aus der Negativspirale der Begriffsbestimmungen der „offenen Form“ zu treten. Das Publikum, so Pousseur, erlebe das moderne Musikwerk als „Möglichkeitsfeld“;<sup>36</sup> der Hörer sehe sich einer komplexen Interaktion diverser Kräfte gegenüber, zwischen denen er selbst Beziehungen herstelle:

Da die Phänomene nicht mehr durch einen Determinismus von Ende zu Ende miteinander verknüpft sind, obliegt es dem Zuhörer, sich freiwillig in die Mitte eines Netzes von (unerschöpflichen) Beziehungen zu platzieren, sozusagen selbst zu wählen, wohl wissend, dass seine Wahl durch das Objekt konditioniert wird, das er im Auge hat, durch die Dimensionen seiner Annäherung, durch seine Bezugspunkte und Referenzskalen, danach zu streben, gleichzeitig die größtmögliche Zahl von Skalen und Dimensionen zu verwenden und seine begrifflichen Instrumente bis zum Äußersten zu dynamisieren, zu vervielfachen, aufzureißen. [...] Wir werden sehen, dass nun Weisen der Musikpraxis möglich geworden sind, die ihrerseits neue Typen des Austauschs und der Kommunikation zwischen den verschiedenen Schichten der Musikgesellschaft ermöglichen: Komponisten, Interpreten, Zuhörern.<sup>37</sup>

Diesen neuartigen Einbezug des Zuhörers durch die Offenheit des Werks als einem freiem, mitverantwortlichen Akteur, ja Mit-Erschaffer oder Mit-Bestimmer der Musik sah Pousseur paradigmatisch bei Webern verwirklicht:

Der Wahrnehmungstypus, an den sich diese Musik richtet, ist nicht mehr die Kontemplation, durch die Materie hindurch, einer abstrakten Form, die ihre aktuelle Verkörperung transzendiert, eines quasi ewigen Archetyps, Brennpunkt einer Gleichgültigkeit gegenüber dem gegenwärtigen Moment. Es ist im Gegenteil das unmittelbare Ergreifen jedes besonderen Augenblicks, und, mit ihm, die erstaunte Wahrnehmung einer immer hervorsprudelnden Zeit, eines unentwegt erneuerten, unablässig regenerierten Bewusstseinsfelds, das bewusste Einverständnis mit einer ewig jungen, weil resolut offenen Welt, unendlich unvollendet, unaufhörlich beginnend.<sup>38</sup>

Kaum könnte enthusiastischer über Improvisation geschrieben werden, eine Musik, die *methodisch* Weberns strukturell ausgeglühten Konstruktionen nicht ferner sein könnte. In umgekehrter Analogie könnte deshalb die Kritik von Dahlhaus, dass Improvisation der Neigung des Publikum zu reflexionslosem Hören dienstbar sei, auf das Hören aller avancierten Musik der Nachkriegszeit zurückgespiegelt werden: Wie sollte hier dem Ideal nachgelebt werden, „die Anstrengung eines hörenden Nachvollzugs des Kompositionsprozesses auf sich zu nehmen“?<sup>39</sup> Die Freiheit des Publikums wie auch des Interpreten besteht gemäß Eco darin, nicht mehr die *eine* Realität des

Werkes verstehen oder mit vollziehen zu sollen, sondern *eine der möglichen* Realitäten mit zu *schaffen*.<sup>40</sup> In den Mittelpunkt der *ästhetischen Intention* rücken also kommunikative Strukturen, die als Freiheit in der Musik selbst angelegt sind, die ihr nicht bloß als pädagogische oder therapeutische Absichten übergestülpt wurden.

– Unvorhersehbarkeit, Klangforschung, Unbestimmtheit: Die Freie Improvisation um 1960 war vermutlich eher Kristallisation als Bruch, Antithese, Regression oder Aufbruch zu den Urquellen der Musik – oder auch all dies, in demselben Maß, wie auch der Serialismus, die stochastische, elektronische, aleatorische Musik, die *musique concrète* und die Komposition mit offenen Formen auf je eigene Weise, aber doch stets experimentell, auf Tendenzen antworteten, die die Sensibilität der „Zeit“ (oder doch bestimmter kultureller Standorte) prägten.

### **Performance: Freie Improvisation als Modell**

*Risiko* ist einer der Schlüsselbegriffe. Eigentlich reden die Improvisatoren damit von Mut, aber darüber lässt sich kaum debattieren. Die Neigung des improvisierenden Musikers, sich zu Tugenden wie der Risikobereitschaft, der Spontaneität oder der Wachheit zu bekennen, ist als subjektives Element der Selbstreflexion evident, birgt aber das Risiko des Klischees. Risikobereitschaft ist weder ein Spezifikum des Improvisierens, noch sagt sie etwas über die Musik aus. Riskiert der Interpret *komponierter* Musik weniger? ‚Interpretation‘ ist eigentlich ein unklarer Begriff: Was der Interpret auf der Bühne tut, ist es nicht; sie ging, so ist zu hoffen, der Aufführung voraus. Zwischen der Anstrengung der Vorbereitung, der technischen und hermeneutischen Aneignung des Werks, und der Bühne, zwischen Partitur und Klang, findet jedes Mal ein Sprung statt. Was die Musik sein wird, lässt sich nicht vollständig vorausbestimmen. Immer bleibt ein Teil von ihr der Ausführung vorbehalten, wird das Werk eigentlich erst auf der Bühne erfunden, und nicht immer ist das Resultat mit dem Plan deckungsgleich. Der Interpret nimmt das ganze Risiko; wenn er danach strebte, bei jeder Aufführung dasselbe zu realisieren, würde er es aussperren und gleichzeitig potenzieren. Was gespielt wird, sei es eine Improvisation oder eine Komposition, wurde noch nie gespielt. Es ist „Performance“. Anthony Gritten schrieb dazu:

Tatsächlich ist Performance ‚exzessiv‘ nicht nur im Sinn, mehr als / außerhalb / jenseits / eine Ergänzung zur Ergonomik zu sein, sondern in dem Sinn, dass sie ontologisch exzessiv ist; sie ist mehr als ihr Wesen, mehr als sie selbst. Sie ist eine Schwellenaktivität, in welcher die dyadische Werk-Interpretation-Beziehung lebendig, dynamisch und durch den Interpreten zur Seite geschoben wird.<sup>41</sup>

‚Performance‘ wird seit einigen Jahren vermehrt zum Forschungsgegenstand. Der Freien Improvisation kommt in dieser Diskussion *Modellcharakter* zu, da sie die Werk-Interpretation-Beziehung von vornherein zur Seite schiebt. Sie lebt dasselbe Risiko wie jede Musik, ist sich dessen aber stets existentiell bewusst: Sie installiert sich auf

der Schwelle und fokussiert sich auf die Risikostrategien. In der reinen Performance, jenseits der Aufführungspraxis, geht es nicht mehr darum, ‚Etwas‘ (das Werk) zu kommunizieren, sondern um das Spiel selbst als freie Kommunikation. Performance ist für den Interpreten komponierter Musik die Gegenwärtigkeit der Interpretation, das Werk wird zum Leben erweckt in der einmaligen Unendlichkeit des Moments. Für den Improvisator gibt es nur diese Einmaligkeit, nur Performance, den Prozess des Entstehens. Improvisieren, so ist in einem der vorliegenden Texte zu lesen, heißt fortdauernd zu nehmen und das, was man genommen hat, verwandelt zurückzugeben. An die Stelle der effizienten Aufführung tritt Energetik. Vielleicht hat Dahlhaus das gespürt, als er, ohne den Schritt in die Affirmation zu wagen, die Improvisation verdächtigte, der „Schaustellung von Fessellosigkeit“ zu dienen.<sup>42</sup> „Die Notation“, so schrieb Busoni, „... verhält sich aber zu ... [der Improvisation] wie das Porträt zum lebenden Modell.“<sup>43</sup> Die Freie Improvisation könnte zum Brennpunkt einer Performance-Pädagogik werden.

– Die folgenden Texte sind ein Puzzlespiel aus diskursiven, analytischen, philosophischen, selbstreflektiven, metaphorischen und poetischen Texten, das dem Lesepublikum angeboten wird in der Hoffnung, es spiele mit. Ferand betrachtete die Improvisation schließlich als einen „Zweig des allgemeinen Spieltriebs“,<sup>44</sup> überhaupt wird Musik in den westlichen Sprachen ‚gespielt‘. Oder, um noch einmal Susan Sontag zu zitieren: „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“<sup>45</sup>

Dieter A. Nanz

#### ANMERKUNGEN

- 1 Niels F. Hoffmann, „Improvisationslehren“, in: Reinhold Brinkmann (Hrsg.), *Improvisation und neue Musik*, Mainz u.a.: Schott 1979 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; 20), S. 118–136, hier S. 135.
- 2 Pierre Boulez, *Leçons de musique*, Paris: Christian Bourgois 2005, S. 329 [Übers. Verf.].
- 3 Pierre Boulez, *a.a.O.*, S. 88.
- 4 Karlheinz Stockhausen, der für die Geschichte der Freien Improvisation ebenso wichtig war, wird in keinem der Texte erwähnt.
- 5 Paul van Emmerik, *Thema's en variaties*, Amsterdam: [Eigenverlag] 1996, S. 169 [Übers. Verf.].
- 6 Mathias Spahlinger, *vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten*, Wien 1993: Universal Edition, S. 39.
- 7 Vinko Globokar, „Reflexionen über Improvisation“, in: *a.a.O.* [Endnote 1], S. 34–41, hier S. 29 und 40.
- 8 Die Textkompositionen *Für kommende Zeiten* (1968–1970) und *Aus den sieben Tagen* (1968).
- 9 Vgl. Sabine Feisst, *Der Begriff ‚Improvisation‘ in der neuen Musik*, Sinzig: Schewe 1997 (Berliner Musik Studien; 14), S. 8.

- 10 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 22.
- 11 John Cage, „Indeterminacy“, in: ders., *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press 1961, S. 35–40, hier S. 39 [Übers. Verf.].
- 12 John Cage, *Silence. Übersetzt von Ernst Jandl*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 91.
- 13 Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 43.
- 14 Vgl. dazu Sabine Feisst, *op. cit.* [Endnote 9].
- 15 Bruno Nettl, „On the Concept of Improvisation in the World’s Musics – An Informal Talk“, in: *Dutch Journal of Music Theory* 13/1 (Februar 2008), S. 1–8, hier S. 5 [Übers. Verf.].
- 16 Ernest T. Ferand, Artikel „Improvisation“, in: Friedrich Blume (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 6), Kassel u.a.: Bärenreiter 1957, Sp. 1093–1135, hier Sp. 1195.
- 17 Hermann Heiss, „Schlagsatz und Improvisation“, in: Ernst Thomas (Hrsg.), *Hermann Heiss. Eine Dokumentation von Barbara Reichenbach*, Mainz: Schott 1975 (Darmstädter Beiträge zur neuen Musik; 15), S. 55–64, hier S. 63.
- 18 Johannes Fritsch, „Improvisation und Ekstase“, in: Barbara Barthelmes / Johannes Fritsch (Hrsg.), *Improvisation – Performance – Szene*, Mainz u.a.: Schott 1997 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; 37), S. 19–28, hier S. 26 und 28.
- 19 Pierre Boulez, *a.a.O.* [Endnote 2], S. 329f.
- 20 Sigmund Freud, *Abriß der Psychoanalyse / Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1981, S. 123f.
- 21 Ernest T. Ferand, *a.a.O.* [Endnote 16], Sp. 1095.
- 22 Claude Debussy, *Monsieur Croche*, Paris: Gallimard 1971, S. 29 [Übers. Verf.].
- 23 Kollektives Komponieren wurde nicht im Bereich klassischer Kunstmusik entwickelt, sondern, schriftlos, durch Gruppen des „Progressive Rock“.
- 24 Carl Dahlhaus, „Die Krise des Experiments“, in: Ekkehard Jost (Hrsg.), *Komponieren heute: ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen*, Mainz u.a.: Schott 1983 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; 23), S. 80–94, hier S. 87f.
- 25 Carl Dahlhaus, *a.a.O.*, S. 86.
- 26 Boulez 1951 in einem Brief an Cage, zit. nach Sabine Feisst, *a.a.O.* [Endnote 9], S. 10.
- 27 Christian Kaden, *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1993, S. 70.
- 28 Carl Dahlhaus, „Was heisst Improvisation?“, in: *a.a.O.* [Endnote 1], S. 9–23, hier S. 15.
- 29 Dieter Schnebel (Hrsg.), *Karlheinz Stockhausen. Texte zur Musik 3. Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*, DuMont Schauberg: Köln 1971, S. 60f.
- 30 Hermann Heiss, „Die zentripetale Zeitgestaltung in der elektronischen Musik“, in: *a.a.O.* [Endnote 17], S. 69–75, hier S. 72.
- 31 Hermann Heiss, „Schlagsatz und Improvisation“, in: *a.a.O.*, S. 59.
- 32 Hermann Heiss, *a.a.O.*, S. 60.
- 33 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (1962) 1977.
- 34 Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück XI* (1956); Luciano Berio, *Sequenza* für Flöte solo (1958); Henri Pousseur, *Scambi* (1957).
- 35 Umberto Eco, *a.a.O.*, S. 41ff.
- 36 zit. nach Umberto Eco, *a.a.O.*, S. 27.
- 37 Henri Pousseur, „La nouvelle sensibilité musicale“, in: Pascal Decroupet (Hrsg.), *Henri Pousseur. Écrits théoriques 1954–1967*, Sprimont: Mardaga 2004, S. 61–94, hier S. 81 [Übers. Verf.].

- 38 Henri Pousseur, *a.a.O.*, S. 77.
- 39 Carl Dahlhaus, *a.a.O.* [Endnote 28], S. 14.
- 40 Umberto Eco, *a.a.O.*, S. 31f.
- 41 Anthony Gritten, „From Ergonomics to Energetics: Alongside the Interpretation of Music“, in: *Dutch Journal of Music Theory* 14/3 (November 2009), S. 155–165, hier S. 164 [Übers. Verf.].
- 42 Carl Dahlhaus, *a.a.O.* [Endnote 28], S. 18.
- 43 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 2. Auflage, Leipzig: Insel 1916, S. 20.
- 44 Ernest T. Ferand, *a.a.O.* [Endnote 16], Sp. 1094.
- 45 Susan Sontag, „Gegen Interpretation“, in: *a.a.O.* [Endnote 13], S. 11–22, hier S. 22.