

Ins Offene

Über die Wirklichkeit einer musikalischen Utopie des Entgrenzens

Das Thema »Entgrenzen« bringt ein militärisch geprägtes Begriffsfeld mit sich und der Versuch, es zu vermeiden, muß scheitern, zumal wenn – wie hier – Entgrenzen im Zusammenhang mit (künstlerischer) Avantgarde reflektiert wird.¹ Als modernes Schlagwort umreißt »Entgrenzen« eine vorrangig technologisch verwirklichte Utopie unserer Gesellschaft des Besser-Mehr-&-Alles-Schneller bis hin zur Gleichzeitigkeit in jederzeitiger Verfügbarkeit alles Seienden und Vorstellbaren als Information und Ware.

Die angebotenen Wirklichkeiten und Dinge werden ihres Ortes und ihrer Zeit enthoben und als Bild in den Medien verlieren sie ihren realen Raum. (Wir erfahren durch Sichtfenster, über Monitore und Printmedien die Welt beängstigend gleichformatig.) Das Original ist nunmehr Prototyp. Simultanität heißt Simulation. Wirklichkeit wird wiederholbar, wiederherstellbar, synthetisierbar. Irreales und Denkbare wie Disneyland und Retortenwesen werden in unsere Wirklichkeit eingereiht. Dieser Drang nach Grenzenlosigkeit kommt aus einem Ideal, dem nach persönlicher Freiheit: nicht gebunden zu sein an den Bestand der eigenen Wirklichkeit, sondern sich in andere ausdehnen und andere in sich hineinholen zu können. Ein Freiheitsstreben, das bereits eine innere Grenzüberschreitung voraussetzt: das Wagnis, sich von Unbekanntem bestimmen zu lassen.

Die verfügbare Allpräsenz des Anderen in Medien und Waren erfüllt als unerschöpfliches Angebot die Sehnsucht immer wieder. Die Breite und Geschwindigkeit dieses stetig nachwachsenden Angebots komprimieren Wirklichkeiten und Wahrnehmung. In der immensen Herausforderung, all diese Erfahrungen zu einem (meinem) Weltbild zu kombinieren, werden Sinne und Denken dezentriert, die eigene Standortbestimmung entfällt. Die Verfügbarkeit der Wirklichkeiten macht das Wagnis überflüssig, werde ich doch scheinbar der Notwendigkeit enthoben, selber meine Grenzen zu überschreiten, da doch alles zu mir kommt.

Die Sehnsucht ohne Widerstand löst die eigene Umgrenzung auf. Der Mensch verliert sich bis hin zu selbstmörderischem Verhalten, wie zum Beispiel im Autoverkehr, wo sich be-

nommen wird wie im Videospiel. Verfügbarkeit und Wiederherstellbarkeit prägen die Strukturen der Wirklichkeiten und Dinge, sowie deren Erleben: Sie dürfen nicht komplex sein, was bei ihrer Reproduktion zu große Genauigkeit erfordern würde, und sie dürfen keine unmittelbar wirkende Kraft haben, die Betroffenheit erzeugen könnte, als blockierender Stillstand im nachdrängenden Angebot.

Empfindsamkeit in der Verbindung mit Genauigkeit ist daher bestens geeignet, in diesem utopie-gesättigten Stadium unserer Gesellschaft Ausgrenzung zu erfahren. Beides: Empfindsamkeit und Genauigkeit kennzeichnen zusammengehörend künstlerisches Schaffen. Eines in dem nicht Vervielfältigung und die Gesetze einer nachstellbaren Kausalität Wirklichkeit herstellen, sondern der Grenzgang des Künstlers zwischen inneren und äußeren Kräften Wirklichkeit immer wieder neu bestimmt. Kunst erklärt unser Dasein nicht durch ein anderes, das ich mir von irgendwoher zur Seite stellen kann, bedient meine Sehnsucht nicht, sondern läßt mich mir nicht entkommen und stellt das Deckungsverhältnis von eigener und anderer Wirklichkeit in Frage. Die künstlerische oder allgemeiner: kreative Utopie einer Identität mit fernen, anderen Realitäten formuliert den ständig entgrenzenden Fortbestand der Sehnsucht als ihr Gesetz mit.

Die ästhetische Theorie der Avantgarde nimmt sich umfangreich dieses Komplexes an, wobei sich ihre Reflexion auf bildende Kunst konzentriert, sicherlich nicht zuletzt aufgrund einer größeren Präsenz dieser Kunstgattung ob ihrer besseren Eignung als Ware. Zeitgenössisches Musikschaffen erfährt dagegen stiefmütterliche Behandlung. Musikalische Avantgarde wird überwiegend festgemacht an wenigen großen Namen, oft unter Bezug auf Werke, deren Entstehungsdaten Jahrzehnte zurückliegen. Dabei wird vor allem ein Bereich musikalischer Arbeit übersehen, der als Utopie schon von Ferruccio Busoni (1961) bis hin zu Roland Barthes beschrieben wurde, doch als längst hörbare Wirklichkeit noch weitgehend unentdeckt ist: die musikalische freie Improvisation.

An der Schaffenssituation und den Ergebnissen dieser Musik ist der Freiheitsdrang der Kunst in ein entgrenztes Wirken modellhaft lesbar, als Balanceakt zwischen Selbstbewußtsein und Hingabe. Freie Improvisation ist Musik, die ihre Anfänge und ihr Zentrum in Europa hat, die sich aus vielen Quellen speist und die in den knapp vierzig Jahren ihrer Geschichte durch die professionelle Arbeit der sich ihr widmenden Musiker eine hochverfeinerte musikalische Kultur hervorgebracht hat. Sie findet ein kleines, fachkundiges Publikum

1 Siehe dazu: Hannes Boeringer, *attention im clair-obscur: die Avantgarde*, Berlin 1981.

Editorial

Seit Ende der neunziger Jahre hat sich in Deutschland die Szene freier Improvisation, Musik, die ohne Notation in Echtzeit entsteht, deutlich verändert. Mit neuen Orten in Berlin und Hamburg, in Bremen, Dresden, Stuttgart und Köln, Chemnitz, Leipzig oder München ist sie breiter geworden, hat sich verjüngt und ist klanglich eindeutiger in der neuen Musik verankert. Von einer publizistischen und medialen Öffentlichkeit nach wie vor kaum wahrgenommen sind ihr der Status einer Subkulturszene wie auch ihr subversiver Charakter geblieben. Letzteres ist der Musik selbst als Haltung eingeschrieben, Träger solcher subkulturellen Strukturen ist ein Netz aus eigenen Veranstaltungsorten, Produktions- und Verbreitungsformen, Labels, international vernetzt durch die Musiker selbst. An den Musikwissenschaftler, der sich publizistisch am kenntnisreichsten für diese Kunst freier Improvisation eingesetzt hat, an den vor eineinhalb Jahren verstorbenen Peter Niklas Wilson, möchten wir mit einem Artikel des Musikers und Freundes Burkhard Stangl erinnern. Uns hat er als Autor in diesem Heft gefehlt.

Der Begriff Improvisation aber, die voraussetzungslose Erfindung aus dem Stegreif, beschreibt das Wesen dieser Musik schon längst nicht mehr. Deshalb haben wir uns für den aus der Berliner Szene stammenden Begriff »Echtzeitmusik« entschieden: eine Musik aus konzeptuellen, kompositorischen, improvisatorischen, performativen und kommunikativen Elementen, die – unwiederholbar – in Echtzeit entsteht. Durch ihre auf musizierende Kommunikation setzende Kreativität, ihren life-Charakter, die Internationalität und ein Instrumentarium an der Schnittstelle von akustischen Instrumenten und electronics hat sie neue Räume für Innovation geschaffen mit der Klangforschung erneut im Zentrum. Einige Aspekte dieses Neuen will dieses Heft anreißen. Elke Schipper entwickelt theoretisch Konsequenzen, die aus der Freiheit improvisierenden Musizierens erwachsen. Musiker der Berliner Szene diskutieren über Unzulänglichkeiten des Begriffs »improvisierte Musik« sowie über mögliche Formen und Inhalte. Dietrich Eichmann skizziert mit viel Insiderwissen die Berliner Szene und Dietrich Heißenbüttel einen jüngst entstandenen Ort in Stuttgart. Klaus Nicolai stellt ein Projekt aus Dresden vor, dessen Wurzeln in Malerkreise der 80er Jahre reichen und dessen eigensinniger ästhetischer und musikalischer Anspruch ohne die Regressionen der DDR-Musikkultur nicht denkbar ist. Und Björn Gottsteins Porträt über Keith Row beleuchtet die Anfänge aus der Perspektive aktuellem Gewordensein. Wichtig ist diese Musikszene, weil von ihr neue Impulse ausgehen, nach denen man in der gegenwärtigen komponierten Musik vergebens sucht.

Gisela Nauck

und Achtung bei Kollegen und Musikwissenschaftlern auch aus anderen Lagern des musikalischen Lebens, vorausgesetzt, man unterzieht sich der Mühe, sie ausfindig zu machen und hinzuhören.

Impulse, Material, Arbeitsweisen

Musikalische Improvisation ist keine Erfindung unserer Zeit und in allen Kulturkreisen zu finden. Die Utopie des freien Improvisierens, Musik allein aus dem musikalischen Kräfteverhältnis ihrer unmittelbaren Verwirklichung entstehen zu lassen, nicht durch Entwurf oder Konventionen limitiert, wuchs um 1965 herum zunächst unter Interpreten und Komponisten der neuen Musik, sowie dann mit Anfang der siebziger Jahre zunehmend auch bei Musikern des Free Jazz. Das geschah vor dem Hintergrund der Öffnung kompositorischer Determination auf eine individuell zu füllende Aleatorik hin und der vielfachen – musikalisch unbefriedigenden – Tendenz des Free Jazz zu Intensitätsmustern. Das als un-

eingeschränkt deklarierte musikalische Material und die Verankerung der Musik in der Person des Spielers brachte allerdings auch Mißverständnisse mit sich. (Die Forderung danach, daß alles Musikalische möglich sein sollte, wurde zum Teil dahin verkehrt, daß nun alles Mögliche musikalisch sein sollte.) Das sich daraus ergebende musikalische Scheitern ist keine bloße Entwicklungsstufe in der Geschichte dieser Musik, sondern es steht neben gelungener freier Improvisation und verzerrt das Bild von ihren musikalischen Leistungen.

Als künstlerische Utopie eines Fortsetzens der eigenen musikalischen Realität in ein noch unbekanntes musikalisches Erleben gerät diese Musik gleich beim ersten Baustein ihres Handelns in die Spannung zwischen Sicherung und Eroberung. Bereits das Instrument bietet als Gegenkörper zum Musiker der musikalischen Freiheit Widerstand. Zur Artikulation individueller musikalischer Lebendigkeit und Projektionen bietet das klassische »überpersönliche« Intonationsideal kein ausreichendes

Vokabular. Das Instrument muß vielmehr in die eigene Vitalität eingebunden werden. Das färbt den Klang dieser Musik organisch (der hörbare Atem in vielen Spielweisen ist auffallend) und prägt die Bewegungen der Musik physisch-motorisch. Diese »Rauheit« oder – an anderer Stelle – dieses »Schlagen« spürt Roland Barthes als das letztlich Verbindliche in aller Musik auf und veranlaßt ihn zu der Hoffnung, »daß die bloße Berücksichtigung der musikalischen ›Rauheit‹ eine andere Musikgeschichte als die, die wir kennen, zu Folge haben könnte.«²

2 Roland Barthes, *Die Rauheit der Stimme*, Berlin 1978 (1972).

Diese Freiheit der Verfügbarmachung des Instruments als Teil der eigenen musikalischen Persönlichkeit verlangt nach seiner Beherrschung. Dabei liegt in den Wiederholungen des reproduktiven Übens die Gefahr der Erstarrung in formelhaften musikalischen Äußerungen, mit denen sich die musikalische Suche auf dem ersten Fleckchen Neuland einrichtet. Andererseits macht eine Internalisierung des eroberten Klangmaterials dessen reflexhafte Abrufbarkeit möglich und setzt das Bewußtsein frei für andere Ebenen der Gestaltung: für das Hören, die Analyse, das Kalkül und die Entscheidung. Ob die eigenen Ausdrucksmittel musikalische Aussagekraft besitzen und ob sie ein flexibler musikalischer Sprachschatz sind, der unbekannte musikalische Situationen meistern kann, realisiert sich im Zusammenspiel mit anderen Musikern, denn: Die Wirklichkeit des Musikalischen ist Mitteilung.

3 Siehe Vilem Flusser, *Gesten*, Düsseldorf 1991.

Jede musikalische Handlung ist Eingriff und bietet Angriffsfläche, während das eigene Erleben – immer schon selektiv von eigenem Interesse bestimmt – Vergangenes und Geschehendes im ordnenden Gang des Gedächtnisses nach der eigenen Rolle aushorcht und danach, ob ein Verbleiben, Ändern oder Abwehren dem eigenen Anliegen gerecht wird oder ob ein Wandel des eigenen Anliegens mehr musikalische Entfaltungsmöglichkeit verspricht, ob neue Herausforderungen als Impulse für mich zu gewinnen sind bei Hingabe an das aktuelle Geschehen, das die anderen oder ein anderer lenkt, oder ob die musikalische Erfahrung mir eingibt, daß da etwas völlig anderes in der Luft liegt, das allein nach offener Aufmerksamkeit verlangt.

Dabei reicht eine reiche Skala an Reaktionsformen und Handlungsweisen vom sich verweigerndem Schweigen über Stabilisieren und Dynamisieren bis zum absichtsvollen Stören als Attacke auf die musikalischen Verhältnisse und Vorgänge im Ensemble. Der Entwurf neuer Tendenzen und Proportionen für den Spielverlauf muß ausgehen vom Kalkül mit bekannten Spielhaltungen der Mitmusiker, deren Beharrungsstreben, beziehungsweise Auf-

bruchsstimmung. Berechnung ist nicht möglich, nur ein Abschätzen und Suchen von Kooperationsbereitschaft, ein Kontaktieren und sich Verbinden mit dem musikalischen Tun der anderen. So daß sich etwa ein neues Zentrum der musikalischen Aktionen aufbauen kann oder ein gewichtiges Nebenzentrum entsteht. Die eigene Initiative kann über lange Strecken ein Alleingang bleiben, der erst spät Integration erfährt, kann auch nicht mehr als die Marginale eines massiven musikalischen Verbundes der anderen bleiben oder gar versickern. Mit Wachheit und Beweglichkeit muß dabei eingeschätzt werden, ob die eigenen musikalischen Impulse nicht längst absorbiert sind und wenn, ob sie dennoch ein musikalisch sinnvoller Beitrag im Gesamtgeschehen bleiben.

Dabei ergibt sich jede musikalische Aktion als notwendige eigene Entscheidung im Kontinuum von Erinnern, verselbständigter Spiel-dynamik und einem geistig-emotionalen Drang, den eigenen inneren musikalischen Raum, dessen Leere immer neu nachwächst, mit dem der anderen in Deckung zu bringen und endlich gemeinsam zu füllen. Die Vergegenwärtigung der Schaffenssituation freien Improvisierens bringt diese Musik in Übereinstimmung mit dem Begreifen von Kunst, bei Vilem Flusser als eine autoanalytische, in die Zukunft ihrer Wirklichkeit weisende Geste.³ Als freies Spiel gleichberechtigter Kräfte zur Erarbeitung einer gemeinsamen Wirklichkeit in der Balance von Eigensinn und gegenseitiger Bestimmung bietet diese Musik auch das Modell einer gesellschaftlichen Utopie.

Hartnäckiges Beharren eines Musikers kann musikalische Vorgänge blockieren, aber auch Katalysator sein für das vielgestaltige Ausschwärmen verschiedener Spielstränge, die damit einen zentralen Bezugspunkt erhalten. Starke Integrationsfähigkeit eines Musikers kann das musikalische Geschehen neutralisieren, aber auch bündeln, was sich vielleicht ansonsten autistisch vereinzeln würde. Dramaturgische Autorität kann sich aufbauenden Mikroprozessen den Atem nehmen, aber ebenso gut ein beliebiges Nebeneinander in ein gemeinsames Koordinatensystem überführen. Frei improvisierte Musik verläuft nicht monokausal, linear, als Eins aus dem Anderen; sie läuft in einer Verspannung polyvalenter, multintentionaler und multifunktionaler Prozesse.

Experiment und Werk

Das Entgrenzen auf Neues hin ohne Selbstauflösung liegt bei dieser Musik in einer Art innewohnendem Prinzip der Provokation von

Grenzzwischenfällen, dazu angezettelt, neuen Boden zu gewinnen. Das zentrale Merkmal musikalischen Gelingens freier Improvisation liegt in der musikalischen Störung. Im Stören eines wohlgefälligen Funktionierens, bei welchem absehbare Verfahren der Spannungserzeugung und ein produktives Nebeneinander auf virtuos ausgetretenen Pfaden das musikalische Geschehen im bereits musikalisch Erlebten erschöpfen.

Im Stören können Intensitäts- oder Materialbrüche, Verdichtung oder Verdrängung, gezielt gesetzt, die Schichtungen des musikalischen Prozesses verkippen oder sprengen. In diesen Brechungen liegt die Freiheit der freien Improvisation, welche ihr erlaubt, über die eingespielten Konventionen in Material und Verhalten hinweg das Offene ihrer Schaffenssituation als musikalische Wirklichkeit sinnlich zu materialisieren. Freie Improvisation ist kein Experiment, aber in dieser Instanz der Störung liegt ihr experimenteller Zug, mit dem sie ihre Arbeitsweise immer wieder auf ihr innovatives Potential hin prüft.

Diese Brechungen und Störungen, also das entschiedene Eingreifen, Anhalten, Umlenken, Vorantreiben, sind auch das Moment einer Formentwicklung in freier Improvisation im Sinne eines Proportionierens des Geschehens, das die musikalische Zeit mehr sein läßt als ein Gleis, in dem das Spiel verläuft. Musikalisches Denken und Tun verknüpfen sich dabei im Hören, das in dem sich erinnernden Erkennen immer zugleich schon Erwartung ist. Das vom Hören gelenkte musikalische Handeln verleiht den musikalischen Ereignissen Bedeutung, die es dem Vergehen in der Zeit entnimmt und damit den Raum absteckt, der die Gestalt des gesamten musikalischen Vorgangs ist: seine Form.

Dieser musikalische Raum, seine Architektur des zueinander Ordnen der einzelnen musikalischen Ereignisse, läßt den frei improvisierten Prozeß mehr sein als einen Ausschnitt aus einem kontinuierlich mit Musik füllbaren Kontinuum. Er setzt die einzelnen musikalischen Ereignisse in ihr Maß, und in diesem Raum werden sie durch seine Definition des Geschehens als eigen- und einzigartig definitiv und verbindlich.

Wenn aber freies Improvisieren nicht in der Zeit verschwindet, sondern sie definiert, dann haben ihre musikalischen Ergebnisse auch über den Augenblick ihres Geschehens hinaus Bedeutung, bilden ihre musikalische Substanz, sind das musikalisch Zeitlose, ihr Werk. («Extemporieren» als andere Bezeichnung des Improvisierens, das Aus-der-Zeit-Nehmen, fällt hier als erhellende Ethymologie ein.) Im Moment, diesem Kristall im Inneren der improvi-

sierten Musik, in dem sich alles bricht und bündelt, wird nicht der Zufall zur Bestimmung der Musik (was ihr so oft, in Verbindung mit Formlosigkeit, vorgeworfen wird), sondern die Entschiedenheit des Musikers gegenüber dem, was ihm zufällt und einfällt. Das Hören als Zentrum musikalischen Erkennens und Handelns bindet nicht nur die Musiker in der und an die Spielsituation, sondern es ist auch die Kategorie, über welche das Spielgeschehen für den (Da-)Zuhörer im Publikum verbindlich wird.

Die Präsenz und Unmittelbarkeit dieser Musik für den Hörer hat ihren Grund darin, daß dabei das Hören selber zum Stoff musikalischer Mitteilung wird. Der Zuhörer erfährt so im Mitvollzug des musikalischen Geschehens eine Transformation seiner eigenen inneren Vorgänge. Er teilt die Wirklichkeit dieses musikalischen Geschehens, zumal hier keine Divergenz zwischen kompositorischer Konstruktionszeit und hörbarer musikalischer Zeit die Gefahr einer mangelnden Sinnfälligkeit für das musikalische Erleben mit sich bringen. Die musikalische Wirklichkeit der freien Improvisation ist nicht das Aktualisieren einer verfügbaren musikalischen Vorstellung. Sie ist vielmehr ein notwendiges, das heißt hier und jetzt stets neu bestimmtes musikalisches Tun, das Antrieb und Gestalt allein aus musikalischem Geschehen gewinnt. Darin liegt ein Grundanspruch künstlerischer Avantgarde: Aus der Kette historisch sich ablösender Bestimmungen der Wirklichkeit von Kunst herauszutreten und zum Ursprung eines notwendigen, vitalen Ausdrucks zurückzukehren. Ein Entgrenzen der Kunst aus ihren geschichtlichen Erscheinungsformen hin zu ihren achronen Qualitäten. Hier greifen die »schöne(n) Hoffnungen und traumhafte(n) Vorstellungen« von



free elephant -
fine improvised music
www.free-elephant.de



001 - global Village
Peter Kowald, Gunda Gottschalk, Xu Feng Xia, Jin Hi Kim, Otomo Yoshihide, Pamela Z
"This release showcases Kowald's probing fascination with the process of integrating improvisation and a broad range of traditions and serves as a fitting tribute to his artistry."
Michael Rosenstein, signal to noise
Jahresbestenliste und Kaufempfehlung der "Neuen Musik Zeitung"



002 - Wassermonde
Gunda Gottschalk
"It isn't classical, isn't jazz isn't anything, really, except an investigation of an acoustic instrument's inherent power." Ben Ratliff, New York Times
"So spielt sie: behutsam, beharrlich, unmöglich, mit Kraft für den kleinsten Klang."
Konrad Heitkamp, Die Zeit
Jahresbestenliste von Adam Strohm, Fakejazz und Derek Taylor, Cadence Magazine



005 - Silence and Flies
Peter Kowald
"Er tut nichts mehr, als einen Schritt weiter zu gehen als andere, dem Instrument zu entreißen, was noch unentdeckt in ihm steckt. Das gelingt."
Frank Becker, online music magazin
Neuerscheinung - auch als Sonderedition mit Originaldruck der Titelgrafik

free elephant - post@free-elephant.de - Tel. 0202 25738 925 Fax 0202 3098039

Busoni zu einer Musik der Zukunft: »[...] – 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, [...]«⁴

Entwicklung, Präsenz, Rezeption

Selbst die zeitgenössische ästhetische Theorie musikalischer Avantgarde formuliert – noch immer – als Utopie, was frei improvisierte Musik kennzeichnet. Als Beispiele sollen hier lediglich Daniel Charles (*Musik und Vergessen*, Paris 1976/Berlin 1984) und Umberto Eco (*Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main 1977) genannt sein. Die musikalische Verwirklichung dieser theoretischen Entwürfe einer hier und jetzt in Echtzeit geschaffenen, gelebten und erlebten Musik scheint sich ihrer Kenntnis entzogen zu haben. Das ist erstaunlich, da in den siebziger Jahren Improvisation als Thema präsent war, aufgrund des Aufruhrs, den Komponisten und Interpreten mit ihrer Hinwendung zur Improvisation im musikalischen Weltbild der neuen Musik entfachten. Als Beispiele sollen hier die beiden Formationen Gruppo Nuova Consonanza (um Franco Evangelisti) und New Phonic Art (um den Posaunisten Vinko Globokar) angeführt sein. Von den damals gegründeten Improvisationsgruppen aus diesem Bereich des Musiklebens ist seit Beginn der neunziger Jahre keine mehr mit kontinuierlicher öffentlicher Arbeit hervorgetreten. Das individuelle Scheitern vieler Interpreten und Komponisten an dieser musikalischen Arbeitsweise wurde (und wird bis heute) damit begründet, daß es grundsätzlich nicht möglich sei, auf diese Weise ästhetisch überzeugende, musikalische Ergebnisse zu schaffen, was zu einer pauschalen Abwehr und Desinteresse an dieser Musik führte. Doch, wie bei aller Musik, läßt sich die Qualität musikalischen Ausdrucks auch hier nur an individuellem Schaffen festmachen. (Wer wollte nach Konzerten mit wenig überzeugenden Kompositionen gleich alle komponierte Musik ablehnen ?!) Es ist nach wie vor notwendig, das damals entstandene – von gruppenspezifischen Ansätzen geprägte – Bild freier musikalischer Improvisation zu korrigieren, denn die damals vermittelten Irrtümer, Ignoranz und Respektlosigkeiten wirken bis heute auf die Akzeptanz und Arbeitsbedingungen dieser Musik.

Die Anzahl der Musiker, die freie Improvisation als ihren wesentlichen musikalischen Arbeitsbereich begreifen, ist überschaubar und läßt sich über die vier Jahrzehnte ihrer Geschichte als Entwicklung über drei Generatio-

nen hin verfolgen. Aus der ersten Generation der Musiker, die bis heute freie Improvisation professionell lebendig halten, sollen in Auswahl der Gitarrist Derek Bailey, Evan Parker (Saxophone), Fred van Hove (Piano), Giancarlo Sciafini (Posaune), der japanische Kontrabaßspieler Motoharu Yoshisawa, Phil Minton (Stimme), Paul Lovens (Percussion), sowie der Posaunist und Cellospieler Günter Christmann namentlich genannt sein. Spieler, für die – überwiegend – ein energischer Spielgestus und eine wache, entschiedene Verbindlichkeit der musikalischen Kommunikation kennzeichnend ist. Grundzüge freier Improvisation, die auch noch im Spiel der zweiten »Generation« weitgehend prägend sind. Peter van Bergen (Saxophone), Joël Leandre (Kontrabaß), Torsten Müller (Kontrabaß), Alexander Frangenheim (Kontrabaß), Melvin Poore (Tuba), Pat Thomas (Piano), Michael Griener (Percussion), Thomas Lehn (Synthesizer), Jim Denley (Saxophone) müssen hier unter anderen genannt werden, Spieler, die aus den unterschiedlichen Bereichen musikalischer Bildung kommen und die nicht zuletzt in der Bandbreite der von ihnen entwickelten vitalen Virtuosität diesen einmal geöffneten musikalischen Freiraum zu entfalten wußten. Spezifische Ausdrucksqualitäten freier Improvisation sind im Zusammenspiel häufige und extreme Umbrüche in Tonalität, Klangfarbe, Dynamik und Rhythmik, sowie die Tendenz zu Verdichtung und Verknappung. Letzteres sicher aus dem Ideal heraus, eine Konzentration auf notwendige musikalische Mitteilung zu erreichen. Die Unmittelbarkeit und Vitalität dieser Musik irritiert nach wie vor eingefahrene und akademisch gesetztere Hörerwartungen.

Im Wirken einer zur Zeit dritten Generation von Improvisationsmusikern ist eine starke Nähe der Klangwelten und Gestaltungsmerkmale von freier Improvisation zu komponierter neuer Musik feststellbar. Das Zusammenspiel läuft häufig in einem Gleichmaß wechselnder Initiativen, die – durchaus vorhandene – instrumentale Virtuosität wird eher verhalten als musikalische Energie zum Tragen gebracht, das Klangmaterial ist oft geräuschhaft, flüchtig, vorgenommen reduziert. Das musikalische Selbstverständnis wird zu meist gleichermaßen aus konzeptueller und kompositorischer Arbeit, sowie dem freien Improvisieren gezogen. Vor dem Hintergrund zahlreicher junger Musiker, die in diesem Bereich wirken, sollen als Beispiele die Namen von Boris Baltschun (Live-Elektronik), Andrea Neumann (Insidepiano), Axel Dörner (Trompete), Alessandro Bossetti (Saxophone), Serge Baghdassarians (Live-Elektronik) und Chris Heenan (Saxophone) genannt sein. Trotz die-

ser Näherungen ist freie Improvisation im etablierten Musikleben nach wie vor eine weitgehend verleugnete musikalische Kultur, ist eine Randerscheinung im Rahmen des institutionell getragenen Musiklebens. Festivals und Konzertreihen zum aktuellen Musikschaftern bleiben vom kompositorischen Schaffen bestimmt. Freie Improvisation wird dabei höchstens als Spezialeffekt eingebaut. Eine gleichwertige Berücksichtigung des langjährigen musikalischen Schaffens von Improvisationsmusikern findet nicht statt.

Diese anhaltende Distanz von Verbänden, Medien und Hochschulen steht im Widerspruch zur Bewunderung vieler Komponisten für die freie Improvisation, wie sie zum Beispiel von Luigi Nono und John Cage verbürgt ist, und es wird damit an einer Chance für unsere gesamte Musikkultur vorbeigearbeitet. Denn die gleichgewichtige Gegenüberstellung von zeitgenössischer komponierter und frei improvisierter Musik in gemeinsamen Programmen würde über die gegenseitige Erhellung der jeweils eigenen Qualitäten sicher zu einer Bereicherung musikalischen Ausdrucks insgesamt beitragen.

Das Fehlen eines institutionellen Hintergrunds, also einer Lobby, und das Fehlen aufgekklärter, beseelter, finanzkräftiger Sponsoren sind die Gründe für die überwiegend misera-

ble wirtschaftliche Situation von Improvisationsmusikern, schon allein im Vergleich etwa zu Orchestermusikern; was zu denken gibt angesichts der innovativen Leistungen dieser Musik. Frei improvisierte Musik überlebt in einem Netzwerk von kleinen Initiativen mit Konzertveranstaltungen, Festivals und unabhängigen Labels, die zumeist von den Musikern selber mitgetragen werden. *The art of starvation* (die Kunst des Verhungerns) war der Name einer Improvisations-Formation um den Kontrabaß-Spieler Torsten Müller in den achtziger Jahren und beschrieb damit gleich mehrere Aspekte der Musik. Freie Improvisation wird wohl auch von Wenigem zu überleben wissen, denn Kunst ist das, was unausweichlich getan werden muß. Allerdings wäre es erfreulich und nützlich zugleich, weit mehr Menschen teilhaben lassen zu können an der Freiheit, die sie unseren Sinnen, unserem Verstand und unserer Widerstandskraft als Individuum eröffnet. ■

(Der vorliegende Text ist die Überarbeitung eines Artikels, der 1992 unter demselben Titel in Nr. 1 der Zeitschrift für Theoretische Ökonomie und Soziale Fragen Bausteine, als Beitrag zum Thema dieser Ausgabe Grenzüberschreitung entstanden ist.)

