

Peter Niklas Wilson

# Hear and Now

Gedanken zur improvisierten Musik

wolke

Zweite überarbeitete und erweiterte Auflage

Wolke Verlag Hofheim 2014

© Peter Niklas Wilson 1999

© Vorwort zur Neuauflage by Nina Polaschegg 2014

© Nachtrag: mit freundlicher Genehmigung des Jazzinstituts Darmstadt 2014

Alle Rechte vorbehalten

Gesetzt in Simoncini Garamond

Titelgestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung einer Zeichnung von Griet Gaethke

ISBN 978-3-95593-048-6

# Inhalt

Nina Polaschegg: Hear and Now – (Einige) Entwicklungen seit 1998 7

Vorwort 21

## I. GEDANKENKLÄNGE

- 1 Improvisation – Stichworte zu einer flüchtigen Kunst 25
- 2 Vom Nutzen des Pfeifenrauchens für die Musik:  
Vilém Flusser und die Geste der Improvisation 39
- 3 Nachrichten aus der Intensivstation:  
über das Fortschreiten der »englischen Krankheit« 47
- 4 Klang und Schrift: Die Musikwissenschaft  
und die nicht-notierte Musik der Gegenwart 57
- 5 Jenseits der Partitur: Musikalische Schrift,  
Improvisation und Digitalelektronik 66
- 6 Pfade zum Ozean der Spontaneität:  
Improvisation und Bildende Kunst 75
- 7 Plädoyer für eine akustische arte povera.  
Der Improvisator und sein Werkzeug 80
- 8 Sprach-Spiele: Improvisatorische Regelsysteme 85
- 9 Al niente: Improvisation und Reduktion 91
- 10 Zerrspiegel der Klänge: Improvisation und Elektronik 95

## II. STIMMEN: PORTRAITS UND GESPRÄCHE

- 11 Einer, der nicht durch brennende Reifen springt:  
Derek Bailey (1) 103
- 12 »Niemand wird dieses Zeug mit Kunst verwechseln!«:  
Derek Bailey (2) 112

- 13 Meister des Mehrdeutigen: Evan Parker 119
- 14 Die Politik der Spontaneität: AMM 128
- 15 Pulsschlag der Freiheit: Tony Oxley 136
- 16 »Diese Dinge wirken weiter«: Alexander von Schlippenbach 140
- 17 »Chaos – das mag ich!«: Misha Mengelberg 148
- 18 Spielen, ohne zu üben: Paul Bley 155
- 19 Die Türen offen halten: Malcolm Goldstein 162
- 20 Das Geheimnis des Individuums: Joe und Mat Maneri 168
- 21 Klang-Arbeit im elektromagnetischen Feld: Bob Ostertag 176
- 22 Musik mit Fragezeichen: Ernst Reijseger 186
- 23 Der Strich des Zeichners:  
Werner Dafeldecker, Uli Fussenegger, Burkhard Stangl 192

### III. NACHTRAG

- 24 Neue Paradigmen in der improvisierten Musik 207

Anmerkungen 221

Literaturverzeichnis 227

Diskographische Hinweise 231

Register 234

Nina Polaschegg

Hear and Now – (Einige) Entwicklungen seit 1998

Vorwort zur Neuauflage

»Am liebsten würde man natürlich jetzt beschwingt vom Buch erzählen, vom Abwegigen zum Kern springen und zurück, Theorien paraphrasieren, Einfälle darunterrühren, glänzen und stolpern, sich wiederholen und einen Gedanken verlieren. Einfach so, improvisieren.

Doch schon das Tippen bremst den Schwung. Dazu kommt: Das neue Buch von Peter Niklas Wilson ist zu dicht, zu konzentriert, in seinen musikalischen Aspekten zu weit gestreut, um es adäquat aus dem Augenblick heraus zu rezensieren. Oder, mit anderen Worten: »Hear and Now – Gedanken zur improvisierten Musik« zählt schon jetzt zu den Standardwerken zum Thema. In deutscher Sprache ohnehin konkurrenzlos, sieht man von der lange vergriffenen deutschen Ausgabe des Buches des englischen Gitarristen Derek Bailey ab, »Improvisation – Kunst ohne Werk« ...«.

So beginnt Konrad Heidkamp, ein nicht nur von Peter Niklas Wilson sehr geschätzter und leider inzwischen auch schon allzu früh verstorbener Kollege, seine Rezension des Buches »Hear and Now« in der ZEIT im November 1999. Um dann später natürlich doch fundiert Kernthemen zusammen zu fassen.

Ein Standardwerk zur improvisierten Musik jenseits traditioneller Idiomgebundenheit ist »Hear and Now« auch heute noch, fünfzehn Jahre nach seiner Erstveröffentlichung. Natürlich, einige Fragen würde man heute anders stellen, einige Thesen nach über einem Jahrzehnt kritisch oder treffender ausgedrückt, weiter führend befragen, dennoch gilt: Peter Niklas Wilson ist es gelungen, zentrale Fragen zur improvisierten Musik zu stellen und erste Antwortmöglichkeiten zu erarbeiten, typische Klischeevorstellungen von improvisierter Musik zu entlarven und Einblicke aus Musikersicht dar zu legen. Er hat, nicht nur mit diesem Buch, sondern auch in zahlreichen Aufsätzen, Rundfunksendungen und u. a. in seinem kurz vor seinem Tod 2003 erschienenen Buch »reduktion. zur aktualität einer musikalischen strategie« Grundlagen geschaffen, um Anschlussfragen zu stellen an improvisierte Musik, zu ihrer Einordnung in das weite Feld des Musikschaffens, um ihre Besonderheiten und Ähnlichkeiten z. B. zu und mit komponierter Musik zu eruieren, zum Vorgehen von Improvisierenden in ihren klanglichen, prozessuralen und interaktiven Forschungsfeldern.

Solchen Anschlussfragen nachzugehen, kann nicht Ziel eines Vorwortes einer Neuauflage sein. Die folgenden Seiten sollen vielmehr einen kleinen Einblick geben in die Entwicklungen in der improvisierten Musik seit 1999. Wie haben sich einzelne Spielidiome verändert, ausdifferenziert, präzisiert? Welchen »Status« nimmt improvisierte Musik innerhalb der Musiklandschaft ein? Lassen sich weiterhin Zentren der improvisierten Musik ausmachen, Zentren auch, in denen spezielle Idiome gesondert ausgeprägt sind wie einst in Berlin, Wien, London, Tokyo Spielformen des Reduktionismus? Was ist aus dem Paradigmenwechsel geworden, von dem Peter Niklas Wilson in einem seiner letzten Aufsätze (Wilson 2004, S. 207–218 in diesem Band) hinsichtlich des radikalen Reduktionismus und damit einhergehend radikalisierten Perspektivenwechsel der Musiker wie Hörer im Vergleich zum Jazz und der interaktiv dichten Improvisation 2003 geschrieben hat? Wie hat sich der Anteil und die Akzeptanz von Frauen in der improvisierten Musik verändert?

#### RÜCKBLICK

Wir schreiben das Jahr 1999, ein Jahr vor der Jahrtausendwende, »Hear and Now« von Peter Niklas Wilson erscheint im Wolke Verlag. Wie sieht die Improvisationslandschaft aus am Ende des 20. Jahrhunderts? Gewiss nicht einseitig. Und doch ganz anders als heute. Es gibt klarer voneinander abgegrenzte Spielidiome, Strömungen, deren Protagonisten und noch nicht allzu viele, deshalb jedoch keineswegs weniger bedeutsameren Protagonistinnen meist stark in einem Spielidiom verhaftet sind. Sie verfolgen eine Richtung, forschen und arbeiten an einer Idee. Ausnahmen bestätigten natürlich auch damals die Regel, MusikerInnen, die sich z. B. sowohl dem Experiment und dem freien Spiel verschrieben hatten, als auch in anderen Formationen weiterhin Jazz oder komponierte neue Musik spielten wie z. B. Derek Bailey oder Joelle Léandre.

Heute scheint die Bandbreite dessen, was unter dem Stichwort Improvisation, freie Improvisation oder auch Echtzeitmusik subsumiert wird, ungleich größer zu sein, so, als wäre die Historie der improvisierten Musik heute komplett greifbar. Es ist nicht nur alles über die Weiten des Internets verfügbar, hörbar und somit für das eigene Spiel fruchtbar zu machen. Es scheint auch so, dass einstige Barrieren und stilistische Abgrenzungen nicht mehr ganz so radikal gezogen werden. Und zwar selbst dann, wenn das eigene Spielidiom durchaus stringent dem ein oder anderen eng umrissenen Konzept folgt. Aber die gegenseitige Akzeptanz scheint höher zu sein. Oder anders formuliert scheint das Beharren auf der einen Wahrheit über Improvisation im Schwinden zu sein.

Die Historie greifbar, doch geht es heute nicht um eine Retrospektive, um eine bloße Rückschau oder gar Kopie. Doch hierzu später. Um die Jahrtausendwende prägte eine damals relativ neue, wenn auch durchaus vorbereitete und auf Vorläufern und Inspirationsgebern sowohl aus der improvisierten wie der komponierten Musik fußende Strömung das Hören improvisierter Musik – und langsam auch das Schreiben. Hier war wiederum Peter Niklas Wilson einer der ersten im deutschsprachigen Raum, die sich dieser neuen und durchaus radikalen Strömung widmeten. Es ist von der sogenannten Reduktion die Rede, einem Begriff, der von den ProtagonistInnen nur allzu oft abgelehnt wird, jedoch treffend zu sein scheint. Zumindest dann, wenn man ihn positiv liest. Eine Strömung, die in Variation unabhängig von einander an verschiedenen Orten entwickelt wurde, deren ProtagonistInnen sich zunehmend austauschten und miteinander kollaborierten. Reduktion diente als Ausgangspunkt, um einen neuen, anderen Reichtum zu entdecken, einen Reichtum im Klang, in einem winzigen Ausschnitt, unter der Lupe, gar unter dem Mikroskop, wie es Improvisatoren wie Burkhard Stangl, Werner Dafeldecker oder Uli Fussenegger zum Beispiel im Gespräch mit Peter Niklas Wilson beschreiben (s. in diesem Band, S. 192ff.).

Einige Jahre dauerte diese radikale Phase des Reduktionismus, der Improvisatorinnen und Improvisatoren aus Berlin, Wien, Japan und zunehmend auch anderenorts in Bann hielt – je nach Ort und Ausprägung reichten diese Experimente bis fast zum Nicht-Spielen, nicht nur der Suche nach feinen Binnendifferenzierungen in einzelnen (Neben-)Geräuschen nachspürend, den Klängen zweckentfremdeter oder scheinbar »entleerter« Geräte wie Sampler oder Mischpulte (in Konsequenz umbenannt zum »no-input-mixing-board«) sondern auch den Pausen und ihrer Tragfähigkeit zwischen einzelnen Klangaktionen. Doch wie lange lassen sich solch radikale Ideen in aller Konsequenz verfolgen? Ob größtmögliche Dichte wie in der, vorwiegend in Deutschland beheimateten sogenannten »Kapputtspielphase« des Free Jazz der Endsechziger Jahre oder ihr pointiertes Gegenteil, der radikale Reduktionismus um den Jahrtausendwechsel und den ersten Jahren des neuen Jahrtausends herum? Es war eine langsame Entwicklung vom einen ins andere Extrem, so ließe sich im Nachhinein beobachtend konstatieren, wissend um den Blick von Außen, der dies nicht zwingend als eine von ProtagonistInnen bewusst in Gang gesetzte Entwicklung liest. Sind dies Endpunkte einer Entwicklung? Oder Umschlagpunkte? Vergleichbar sind die Entwicklungen in der improvisierten Musik etwa mit denjenigen in der komponierten Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, etwa der extremen und auf alle musikalischen Parameter ausgeweiteten Idee der Durchorganisation im Serialismus. Eine radikale Komplexität, die in ihrer Form nicht steigerbar ist. Hier war ein Endpunkt erreicht, freilich ein solcher, der im Anschluss viele Tore geöffnet hatte, unter anderem hin zu (scheinbarem)

Gegenteil, zu völlig anderen, gar konträr wirkenden Kompositionsansätzen wie der Aleatorik, der graphischen Notation, aber auch dem Minimalismus in verschiedenster Ausprägung, von minimal music bis hin zu Feldman'schen Klangkosmen etc. Auch hier ließe sich von einer Reduktion sprechen, die Neues entdecken ließ.

Dass auf eine Phase der Verdichtung, der Komplexität und der Ausgereiztheit einer ästhetischen Richtung eine Phase der Reduktion folgt, ist übrigens nicht neu. Man denke zum Beispiel an die Komplexität der Musik Johann Sebastian Bachs und den im Vergleich zur Musik seines Vaters scheinbar einfachen, in der Komplexität reduzierten Kompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs im empfindsamen Stil.

Doch eines ist sowohl in der komponierten wie der improvisierten Musik in ihren radikal konsequenten Phasen der Moderne und Avantgarde bzw. Ende des 20. Jahrhunderts in der improvisierten Musik gemeinsam: Eine Art Endpunkt einer jeweiligen Entwicklung scheint erreicht zu sein. Was also tun, wenn eine höchstmögliche Komplexität oder eine radikale Reduktion und Fokussierung auf einzelne Details genauest durchgearbeitet, bis in die Feinheiten ausgelotet ist?

#### ENTWICKLUNGEN – REFLEXIONEN (IN?) IMPROVISIRTER MUSIK

Ein Sprung ins Jahr 2005. Die Musiker von Polwechsel sind einstige ProtagonistInnen der sogenannten Reduktion. Der Cellist Michael Moser und der Kontrabassist Werner Dafelecker zählen zu den Wiener Gründungsmitgliedern der Formation. Werner Dafelecker lebt inzwischen in Berlin. Auch der Londoner Saxophonist John Butcher hat wiederholt mit Polwechsel gespielt. Mit ihnen spielen die Perkussionisten Burkhard Beins aus Berlin und Martin Brandlmayr aus Wien. Polwechsel nimmt ihre CD »Archives Of The North« auf. Auf ihr vereint sind Stücke von Michael Moser und Werner Dafelecker, konzise geplant für diese Formation, die Erfahrungen der Musiker in Material-, Zeit- und Prozessorganisation, in der Arbeit mit Pausen und behutsamer Interaktion. Klare Interaktionen, fast einzelne Motive, konkrete Gesten. Man hört einen Beginn dessen, was in den kommenden Jahren verstärkt folgen wird. Ein Re-Entry einst Verdrängtem. D.h. ein erst zaghaftes, zunehmend aber verstärktes Wiederzulassen einst negierter Gestaltungsmittel: motivisches und rhythmisches Gestalten, deutliche Interaktion, Emphase, Emotionalität, Strukturdenken und Komplexität, lineares Denken, aber auch die Verwendung traditioneller Klänge in neuem Kontext.

Auch Franz Hautzinger ist 2006 mit seinem »Regenorchester« XII, das er als Projekt des SWR2 NEWJazz Meetings ins Leben gerufen hat, auf dem Weg, einst Verdrängtes wieder in die improvisierte Musik zu integrieren. Viele Jahre lang hatte

er keinen traditionellen Ton auf seiner Trompete gespielt, hatte aus der Not, einer Lippenlähmung, eine Tugend gemacht und über mehrere Jahre hinweg einen Klang- und Geräuschkosmos auf der, meist sacht verstärkten Trompete entwickelt, wie es nur allzu gut in die Zeit des Reduktionismus passte: Klangforschung im Detail. In Wien war es Franz Hautzinger, in Berlin sein Trompetenkollege Axel Dörner, der an ähnlichen Klangvorstellungen arbeitete, in Hamburg Birgit Ullherr. Nun gilt auch für Franz Hautzinger und Axel Dörner: eine Wiedereingliederung des konventionellen Instrumentaltons, von melodischen Linien, harmonischen und rhythmischen Strukturen. Doch die Musik klingt anders als wenn die Musik fünfzehn Jahre früher entstanden wäre. Die Erfahrungen des Reduktionismus haben die Musiker nicht abgelegt wie einen alten Hut. Sie sind vielmehr Basis, auf der einst Verdrängtes neue Früchte tragen kann. Und Ähnliches gilt auch für die Entwicklungen in Berlin, für die Innenklavierspielerin Andrea Neumann oder die Trompeterin Sabine Erklentz, die, ebenfalls Protagonistinnen des Reduktionismus, erneut beginnen, rhythmische Elemente zu integrieren, mit Loops und Wiederholungen arbeiten, klare Bezüge schaffen. Und dies sind nur einige Beispiele, die die sachten Anfänge einer Entwicklung andeuten, wie sie u. a. von einstigen ProtagonistInnen der Reduktion, aber auch von anderen, nicht zuletzt einer jüngeren Generation begonnen wurde, weiter verfolgt und ausgeweitet wurde und wird.

In den vergangenen rund zehn Jahren hat sich also einiges auch hinsichtlich stilistischer Varianz getan in Kreisen improvisierter und experimenteller Musik. Einiges ist den technischen Errungenschaften zu verdanken, deren Entwicklungen seit jeher auch vor der Musik nicht haltmachen und künstlerisch genutzt werden. Am heimischen Laptop zur Vorbereitung ebenso wie in der Klangbearbeitung in Echtzeit auf der Bühne, ob mit herkömmlichem Instrumentarium, mit dem Laptop diverser, selbstgebaute Kleinallekttronik oder sonstiger Geräuscherzeuger.

Elektronik, Ende der 1990er Jahre zumindest in Form des Laptops noch eine Neuigkeit unter dem vielfältigen Instrumentarium improvisierender Musiker, ist längst zum Standard geworden. Dabei fungiert der Laptop weniger als Instrument, denn als »Träger« eines Instrumentes, nämlich des Programms, mit dem jeweils gearbeitet und gestaltet wird und das die Musikerinnen und Musiker nach ihren Vorstellungen gestalten, formen und mit Inhalten bestücken. Die Zeiten, in denen erfahrene Musiker die verwendeten Programme ihrer KollegInnen am Klang erkennen konnten, sind längst vorbei. Viele Improvisierende verwenden den Laptop und vielfältige Kleinallekttronik auch als Zusatzgerät, um Klänge traditioneller Instrumente zu prozessieren oder mit Geräuschen anzureichern. Elektronisch und am konventionellen Instrument erzeugte Klänge miteinander in Beziehung zu setzen, sie interagieren zu lassen, zu verschmelzen oder zu kontrastieren war viele Jahre

lang ein zentrales und fruchtbares Arbeitsfeld vieler Improvisierender. Dazu zählt nicht zuletzt auch die Forschung am traditionellen Instrument, um dieses klanglich elektronischen Klängen anzunähern.

Der einstige Hype um den Laptop als Instrument ist vorbei, ebenso der Neuheitseffekt der bewegungslos hinter ihren geheimnisvollen Kisten sitzenden Musikern. Die vom Laptop ausgegangene Entwicklung vielfältiger Loopästhetiken allerdings hat nachhaltige Wirkungen hinterlassen.

VOM SOGENANNTEN REDUKTIONISMUS ZUR FAST SCHON  
UNÜBERSICHTLICHEN IDIOMVIELFALT.  
ODER: IST DIE IMPROVISIERTE MUSIK IN DER POSTMODERNE  
ANGEKOMMEN?

2014 gibt es zwar weiterhin Zentren improvisierter Musik wie Berlin, London oder Chicago, aber keine Zentren, in denen eine Stilistik, ein Spielidiom vorherrschend wäre. So wenig wie es noch eine »Avantgarde« in der improvisierten Musik gibt, Avantgarde hier verstanden als Leitidee oder als einzelne, pointierte herausragende Neuentwicklung. Wie in der komponierten Musik, ist inzwischen auch in der improvisierten Musik eine Gleichzeitigkeit verschiedener Stile und Idiome zu beobachten. Und zwar nicht nur in einem relativ gleichberechtigten Nebeneinander, sondern teilweise auch vertreten durch ein und denselben Improvisierenden, der oder die sich unterschiedlicher Spielidiome bedient, je nach Kontext, je nach MitmusikerInnen. Die Bandbreite reicht von patchworkartigen, zusammen geschnittenen bis raffiniert Irritationen erzeugenden Idiomzusammenführungen: von geräuschbetonter, flächiger über pointillistisch-interaktive Improvisation bis hin zu dicht-expressiven Klangäußerungen. Von verhalten leiser Klangforschung mit versteckten Wiedereingliederungen von Altbekanntem bis hin zu energischem, durchaus neu gedachtem Free Jazz. Versuche, Popsongs mit frei improvisierten und experimentellen Ansätzen zu kreuzen finden sich ebenso wie Improvisation, deren Inspirationen und Energien der Rockmusik entlehnt sind oder erweiterte Reduktion. Mischformen mit Elementen aus Bricolage, Patchwork oder Stilcollage sind ein weiteres Feld, dessen Ausführungen zu ganz unterschiedlichen klanglichen Ergebnissen führen kann.

Befindet sich die improvisierte und experimentelle Musik also in der Postmoderne, die ja durch eine Vielfalt an gleichzeitig Möglichem charakterisiert ist? Vergleichbar ist diese Situation mit derjenigen in der komponierten zeitgenössischen Musik, aber auch im Jazz. »Das Ende der Metaerzählungen«, wie es der französische Philosoph und einer der bedeutendsten Vertreter postmoderner Theorien, Francois Lyotard

genannt hatte, ist nun auch in der improvisierten und experimentellen Musik erreicht. Doch ist das, was seit einigen Jahren Improvisatorinnen und Improvisatoren musikalisch beschäftigt, ein »Zurück zur Guten Alten Zeit«? Gar ein »anything goes«? Etwa das Free Jazz Revival, das geprägt wird nicht nur von Pionieren wie Peter Brötzmann, Alexander von Schlippenbach, Paul Lovens oder Evan Parker sondern auch von Musikern der mittleren und jüngeren Generation, allen voran Mats Gustafsson, Ken Vandermark, Ingebrigt Håker Flaten, Paal Nilsen-Love, und anderen? Nicht zwangsläufig, denn wenn man sich dieses Revival genauer ansieht, so lassen sich verschiedene Herangehensweisen an den Free Jazz beobachten: ob als aktualisierte Weiterentwicklung oder verwoben mit anderen Spielidiomen der freien Improvisation, als eine Klang- und Interaktionsform, die sich mischt mit den Erfahrungen der Geräuschimprovisation.

Für aktualisierte Varianten des Free Jazz, aber auch für die Integration jazz-typischer Phrasen oder dem heutigen Weiterdenken pointillistischer oder kommunikativ-interaktiver Improvisation gilt Ähnliches. Es ist ein Wiederaufgreifen einst Negiertem unter neuen Voraussetzungen. Nämlich mit den Erfahrungen des Reduktionismus z. B. oder allgemein ausgedrückt, mit den Erfahrungen und der Reflexion aus der Zeit, in denen gezielt Bekanntes verdrängt, ausgeschlossen und verneint wurde. Etwas eine Weile lang ausgrenzen bedeutet letztlich auch, sich den eingefahrenen Klischees bewusst zu werden, sich ihnen auf radikale Art zu verweigern, um neues Potential künstlerischen Gestaltens entwickeln zu können. Aus der selbstgewählten Enge kann so nach einiger Zeit Neues aufblühen, Neues, das bekannte Elemente enthält. Diese Elemente werden allerdings reflektiert und neu gedacht und nicht als Kopie des längst Dagewesenen »wiedergekaut«. Traditionelle Elemente werden in neuen musikalischen Kontext gesetzt und erzeugen Irritation oder sie werden nur fragmentarisch aufgegriffen. Eine weitere Möglichkeit ist es, sie bewusst als Fremdkörper einzusetzen – oder umgekehrt, radikal übertrieben zu zitieren. Um lediglich ein paar Beispiele des Umgangs mit »dem Alten« zu nennen, Beispiele des Neudenkens und Neukontextualisierens. Kriterien wie Individualität und Neuheit sind dabei weiterhin bedeutend. Kriterien also, die zentral sind für die Moderne. Vielleicht passender als der Begriff der Postmoderne ist daher der Begriff der »reflexiven Moderne« wie ihn die Soziologen Ulrich Beck und Anthony Giddens maßgeblich geprägt haben (Giddens/Beck/Lash 1996). Der Begriff integriert dabei die postmoderne Idee des »Endes der Metaerzählungen«, aber auch die rasanten und noch nicht absehbaren Veränderungen hin zur und durch die Globalisierung. Der utopische Gedanke an eine einzige moderne Strömung, an eine einzige konkrete ästhetische Leitlinie, er wird entlarvt.

Wie der Zusatz »reflexiv« andeutet, unterscheidet sich ein solch aktualisierter Begriff der Moderne als reflexive Moderne vom bekannten Modernebegriff in der Kunst. Neuheit oder auch die Negation einstiger Konventionen sind heute

nicht mehr hinreichende Kriterien, denn längst ist eine Negation, ein Bruch der Tradition oder eine Provokation nicht mehr möglich oder schockierend, sondern zur Normalität geworden. Desgleichen gilt z. B. auch für die Neuheit von klanglichen Materialien oder Klangerzeugern. Daher muss in der Kunst selbst stets mitbegründet werden, warum diese oder jene Mittel und Prinzipien verwendet werden, wie es der Literaturforscher Sebastian Kiefer postuliert (Kiefer 2011) und schon Jean-Francois Lyotard, er allerdings bezeichnete es als postmodernes Wissen, konstatiert hatte. Dabei ist es sowohl möglich, traditionelle Bausteine zu verwenden als auch neues Material zu entwickeln. Moderne heute, oder auch reflexive Moderne, bedeutet also – und das gilt für komponierte wie für improvisierte Musik gleichermaßen – über das, was ich als Musiker/in verwende, über Material, Form, Prozess, sprich, meine Bausteine und Zutaten des Musikschaflens zu reflektieren, dabei nicht längst Bekanntes neu zu bedienen, sondern es weiter zu denken.

Postmoderne, Moderne, reflexive Moderne. Letztlich geht es nicht darum, die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts in Schubladen zu verfrachten und in Epochen zu gliedern. Wenn man über derlei Begriffe nachdenkt, geht es darum, improvisierte und experimentelle Musik zu verstehen, zu beschreiben und in sich schlüssige Kriterien eines aktuellen Kunstverständnisses für improvisierte und experimentelle Musik zu finden – ob als Kunst- oder Populärmusik verstanden – oder aber als Zwischenggenre, je nach Ausprägung.

Denn mit der Vorstellung eines »anything goes«, einer radikal zu Ende gedachten Beliebigkeit, würden einer Musik wie der improvisierten Musik nicht nur die Zähne gezogen. Als potentielle Kunst würde sie sich unglaublich machen. Denn so schwierig es heute in jeder Kunst ist, Kriterien zu entwickeln, so wenig man heute *allgemeingültige* Kunst-Kriterien fixieren kann, so bleibt das Ziel, die Kunst weiterhin lebendig bleiben zu lassen – und dahin führt der Weg einer steten Reflexion über Kunst und ihre Ausprägungen.

So schwierig es je war, improvisierte Musik »U« oder »E« zuzuordnen, ihr einen Kunstcharakter zuzuschreiben oder nicht, so sehr gehen die Debatten auch heute innerhalb der Musikerkreise auseinander. Auffällig bleibt dennoch, dass nicht selten ein Spagat (der Wertungen) versucht wird. So manche Improvisierende grenzen sich einerseits vehement von Szenen Neuer oder neuer Musik, gemeint ist primär komponierte neue Musik, ab, brandmarken sie zum Teil als elitär und institutionell, um gleichzeitig nichts unversucht zu lassen, in genau diesem System mit zu mischen. So sieht man plötzlich Improvisatoren wie verwandelt, in grauem feinen Tuch statt wie bisher in Jeans und Kapuzenpullover, um bei den einschlägigen Festivals für zeitgenössische Musik vorstellig und schließlich auch eingeladen zu werden... Dass improvisierte und experimentelle Musik auch jenseits der Donaueschinger NOWJazz Session immer wieder einen Platz im Programm zeitgenössischer Musikfestivals fin-

det (wenn auch oft genug im Spätabendprogramm) ist eine Entwicklung der vergangenen zehn, zwölf Jahre. Inzwischen integrieren auch einige Weltmusikfestivals der ISCM, der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik Improvisationskonzerte und Konzerte mit einem Programm zwischen Improvisation und Komposition in ihre Programme, wie die Festivals 2013 (veranstaltet von den Sektionen Slowakei und Österreich) und 2014 (Polen/Wroclav) zeigen. Nicht zuletzt finden sich in der mittleren und v. a. jüngeren Generation von Komponierenden (wieder) verstärkt solche, die entweder als Composer-Performer selbst auch improvisieren oder / und solche, die auch der Improvisation als Background und Inspirationsquelle nicht abgeneigt sind. Es sind Komponistinnen und Komponisten wie Bernhard Lang, Wolfgang Mitterer, Elisabeth Harnik, Katharina Klement, Stefan Prins, Cat Hope und andere. Wie allgemein eine Durchlässigkeit bzw. Reflexion von und auf klangliche Umgebung auch der Populärmusik und alltagstechnischen Errungenschaften an Bedeutung auch für Komponierende gewinnt. Improvisation hat Einfluss auf neue Ensemblekulturen, denn es gibt zunehmend junge Interpretinnen und Interpreten, die zugleich auch als versierte Improvisierende aktiv sind. Kompositorische Strömungen der 1960er Jahre wie diejenige indeterminierter Kompositionen werden aufgegriffen und neu gedacht. Eine wichtige Komponente spielt dabei neben der Idee der Improvisation vor allem das technische Umfeld, das uns, mit WLAN, Smartphone, Gamecontrollern & Co längst zum Alltag geworden ist, allen voran der jungen Generation der »Digital Natives«. Auch hier lässt sich an eine Art Revival denken, an ein Wieder Aufgreifen der einst unter Komponierenden aus der Mode gekommenen Improvisation, der Arbeit mit indeterminierten Elementen in der Partitur oder verbalen Spielanweisungen, um es etwas salopp zu formulieren. Doch auch hier gilt. Phasen des Experimentierens, der Suche und des Umbruchs wechseln mit solchen der Erholung, des Rückblicks, der genaueren Ausformulierung des im Experiment oder bei der Suche Gefundenen. Und aus der Mode kommt etwas auch deshalb, weil Komponierende oder Improvisierende sich in einer Sackgasse wähnen. Die Arbeit wird an einer anderen Baustelle fort gesetzt, um die aktuelle ruhen zu lassen, das Erarbeitete setzen zu lassen, um dann den Blick erneut und geschärft wieder ähnlichen Fragestellungen zuwenden zu können. Und zwar mit all den Erfahrungen des dazwischen Liegenden. Hier sind sie wieder, Parallelen zwischen Komposition und Improvisation in ihrer Geschichte der vergangenen Jahrzehnte. Und umgekehrt gibt es Improvisierende, die sich verstärkt auch Fixiertem zuwenden, ob als Spielkonzept, Handlungsanweisung oder stärker fixierter oder geregelter Komposition.

Was bedeutet es, dass die (frei) improvisierte Musik anscheinend eine ähnliche Entwicklung beschreitet wie die komponierte Musik? Ganz im Gegensatz zu manchen Entwicklungen im Jazz nach dem Free Jazz, wenn Musiker aller neuer Stilistiken zum Trotz, oft ungebrochen zurückgreifen auf Rhythmus, Melodie, bekannte Harmonieschemata etc.

Die freie Improvisation ist historisch geworden. Historisch dahingehend, dass sie sich als Entwicklung in einer Zeit beschreiben lässt. Dass historischer Kontext gerade heute stets mitgedacht werden muss, um Improvisation auch in ihrer eigenen Geschichte beschreiben, einordnen und letztlich auch werten zu können. Damit ist es heute auch schwieriger, Improvisation mit Begriffen und damit auch Wertungen zu begegnen, denn es kann nicht mehr ausreichen, freie Improvisation als Negation von Tradition zu betrachten, wie es noch in ihren Anfangszeiten möglich war und der Realität schlicht entsprochen hatte. Denn sie ist es nicht mehr, sie ist nicht mehr nur in oder aus der Tradition des Jazz, der Kunstmusik und der Bildenden Kunst der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts heraus zu begreifen, sondern sie kann inzwischen selbst auf eine Tradition zurückblicken, die ein halbes Jahrhundert überschritten hat. Sogenannte freie Improvisation oder auch Echtzeitmusik hat selbst schon Geschichte geschrieben und lässt sich als historische Abfolge beschreiben, sowohl in ihrer Entwicklung, Stilistik als auch innerhalb verschiedener soziokultureller Kontexte. Ebenso lassen sich Entwicklungen der freien Improvisation vergleichen mit Entwicklungen z.B. in der abendländischen komponierten Kunstmusik oder im Jazz. Dieses historische Bewusstsein der freien Improvisation ist nicht nur aus einer Beobachterperspektive entstanden, sondern zeigt sich in der Musik selbst, nämlich in der Reflexion auf einst Verdrängtes, in der kreativen Anverwandlung von Verganem und Tradierten, sprich der (Improvisations-) Geschichte und -Gegenwart. Damit ist sie – ganz im Gegensatz zu manchen afrikanischen oder asiatischen Musikkulturen – eindeutig im abendländisch-westlichen Kulturkreis verhaftet. Denn andere Musikkulturen, in denen die Improvisation, wenn auch idiomgebunden, eine zentrale Rolle spielt, wie etwa in Indien und teilweise in Asien, haben andere Funktionen, andere Vorstellungen von Kunst, Musik und ihrer Entwicklung oder besser gesagt, ihrer Fortschreibung. Nicht in jeder Musikkultur gilt eine gezielte Fortschreibung, Modernisierung oder Veränderung seit langer Zeit als Kern und Ziel. Ziel kann auch ein Weitertragen des Tradierten sein, das von einem Meister an den Schüler weiter gegeben wird und in deren Folge eher minimale Abweichungen und langsame, eher indirekte als bewusst vorangetriebene Varianten und Änderungen von Bedeutung sind, nicht aber eine dezidierte

Aufforderung zur Entwicklung einer individuellen Klangsprache wie in der westlichen Tradition seit der Moderne.

Damit lässt sich auch die Frage nach einer Globalisierung von »freier« Improvisation stellen. Und diejenige, inwieweit auch weiterhin so etwas wie Entwicklung oder »Moderne« befragt oder gesucht wird. Fest steht, dass in den vergangenen zehn, fünfzehn Jahren improvisierte Musik in weit mehr Ländern Einzug erhalten hat als zuvor. Korea und andere asiatische Länder, Süd- und Mittelamerika sind Länder bzw. Kontinente, in denen improvisierte und experimentelle Musik lebendig ist. Die meist jungen Musikerinnen und Musiker haben ganz unterschiedliche Backgrounds und oft sind diese – wie inzwischen längst auch in Europa oder den USA, weder der Jazz noch die neue Musik, sondern Spielarten des Rock. Über das Internet herrscht reger Informationsaustausch und auch der direkte Kontakt zu Improvisierenden spielt eine Rolle. Etwa wenn der inzwischen wieder nach Wien zurück gekehrte Christof Kurzmann seit vielen Jahren mehrere Monate im Jahr in Argentinien verbringt oder die in Wien lebende Blockflötistin Angélica Castello intensiven Austausch mit Musikerinnen und Musikern in ihrer Heimat Mexico und Europa betreibt. Zu hören sind die vielen interessanten Improvisierenden aus Mittel- und Südamerika in Europa leider selten, denn finanzielle Unterstützung gibt es dort keine und auch die europäischen Festivals, selbst in Deutschland oder Österreich können sich selten die hohen Reisekosten leisten.

#### FRAUEN IN DER IMPROVISIERTEN MUSIK

Und noch eines hat sich im vergangenen Jahrzehnt deutlich und erfreulicherweise geändert, der Frauenanteil unter den Improvisierenden. Allein unter den Energiespielern sind relativ wenig Frauen, aber sie finden sich auch hier. Und der energetische Free Jazz, er ist wohl die größte Männerbastion, in der es Frauen immer noch am Schwierigsten haben. Erfreulicherweise gilt auch dies nicht pauschal, doch gerade hier findet man sie noch, die unverhohlene Behauptung einzelner Musiker, Frauen könnten eben keinen Free Jazz spielen, könnten kein wirkliches Power Play oder allgemeiner, es gäbe kaum Frauen, die mit einem musikalisch mithalten könnten.

Dass jemand wie Peter Brötzmann es anscheinend immer noch für notwendig hält, männlichen Journalistenkollegen gegenüber Frauen die Improvisationsqualität quasi abzusprechen (und dies noch dazu gegenüber dem Magazin »freistil«, dessen Herausgeber Andreas Fellingner seit Heftgründung im Jahr 2005 ausdrücklich und selbstverständlich immer auch Musikerinnen präsentiert), ist im 21. Jahrhundert an sich schlicht peinlich (vgl. Fellingner 2011). Und doch gibt es kaum einen Aufschrei, weder unter journalistischen Kollegen, noch unter Fans... Auch dies eine Aussage

und Zeichen dafür, dass von einer wirklichen Gleichberechtigung immer noch nicht zu reden ist.

Spricht man mit Veranstaltern und Musikerinnen, so sind es eher die männlichen Improvisatoren, die vehement immer wieder um Aufmerksamkeit, sprich, Konzertbuchungen buhlen, während Frauen eher zurückhaltend zu sein scheinen. Was sich auch daran äußert, dass rasch zusammen gestellte Programme oft primär Männer beinhalten. Selbstverständlich gilt hier keine Pauschalzuordnung!

Doch insgesamt hat sich das Bild gewandelt. Es gibt wesentlich mehr aktive Improvisatorinnen, wie auch Turntablistinnen, Elektronikerinnen, Experimentatorinnen und Komponistinnen. Denkt man z. B. an die 1980er Jahre, so fallen einem spontan ganz wenige bekannte Improvisatorinnen ein – allen voran Irène Schweizer, Maggie Nichols oder Joelle Léandre – Pionierinnen zweifelsohne, fantastische Musikerinnen mit jeweils ganz eigenem Profil, die auch heute noch aktiv sind. Heute wäre es schwer, einzelne Namen zu nennen, müsste man sich auf eine so kleine Auswahl beschränken. Improvisatorinnen arbeiten gelegentlich in reinen Frauenensembles zusammen. Neben den immer noch aktiven Vorreiterinnen Les Diaboliques etwa Mephista, Les femmes savantes oder Subshrubs. Doch ist dies nur eine Form des Zusammenspiels, ein Sonderfall eher. Denn gemischte Formationen sind meist die Regel und eine Selbstverständlichkeit.

Die Achtsamkeit, Frauen in Festivals angemessen zu präsentieren, ist unterschiedlich, wie ein paar wenige Beispiele aus Österreich zeigen. Während z. B. Alois Fischer in Ulrichsberg mit seinem Team dezidiert auf ein gemischtes Programm achtet, beim Festival Wels unlimited ganz gezielt abwechselnd Musiker und Musikerinnen als Gastkuratierende geladen werden, ist es bei den Konfrontationen in Nickelsdorf eher mühsam, einen adäquaten Frauenanteil zu finden. Seit Hans Falb ein Team beiseite steht, tut sich hier zumindest langsam etwas. Eine Nichtbeachtung von Frauen mag, wie so immer, nicht unbedingt der Annahme geschuldet sein, Frauen seien keine guten Improvisatorinnen. Solche harten und erwiesenermaßen falschen Pauschalurteile sind heute vermutlich eher seltener der Grund für eine Nicht-Programmierung. Oft ist es sicher die oben erwähnte Penetranz der Eigenwerbung und des allzu häufigen Erbettelns von Konzertterminen, Sendungen etc.; ein Verhalten, das es allerdings gelegentlich auch unter Frauen gibt und dem man im Prinzip ganz einfach begegnen könnte, ob als VeranstalterIn, JournalistIn oder dergleichen, nämlich durch das Gegenteil des Erwünschten... Ein weiterer Grund ist schlicht der Tatsache geschuldet, dass einem beim ersten Brainstorming immer noch häufig zunächst Männer einfallen. Ein zweiter Reflexionsschritt hilft meist weiter – und schon merkt mann/frau, dass es selbstverständlich auch eine ganze Reihe

Musikerinnen gibt, die infrage kommen. Doch man muss einen solchen zweiten Schritt auf sich nehmen.

Geben tut es sie auf jeden Fall inzwischen vermehrt und auch hör- und sichtbar, Musikerinnen, die gleichwertig wie ihre männlichen Kollegen die improvisierte Musik weiter entwickeln. Namen zu nennen, wäre ein wenig unfair, denn es würden viele vergessen. Gründe für diese Entwicklung dürfte es mehrere geben. Zum Einen hat sich die Situation auch in der zeitgenössischen komponierten Musik, sowohl unter den Interpretierenden wie den Komponierenden geändert (auch wenn noch vieles zu tun bleibt und immer noch in Deutschland und Österreich (fast) alle Kompositionsprofessuren mit Männern besetzt sind). Einen Teil wird auch die Vermittlung beigetragen haben. Denn an einigen Universitäten ist Improvisation inzwischen als Modul wählbar. Und dies ist meist angedockt an die pädagogischen Fächer, die traditionell vermehrt von Frauen besucht werden. Schließlich gibt es längst auch zahlreiche Männer, die sich für eine Gleichberechtigung, auch in der improvisierten Musik einsetzen und Frauen unterstützen.

#### NACHSATZ

Improvisierte Musik, das ist der Begriff, den Peter Niklas Wilson gewählt hatte, um die Musiken zusammen zu fassen, über die er geschrieben hat. Frei, völlig frei ist improvisierte Musik nie, kann sie nicht sein. Der Begriff der »freien Improvisation«, der immer wieder verwendet wird, um sich von anderen Formen der Improvisation, u. a. dem Jazz, abzugrenzen, stimmte in den Anfangszeiten, gelesen als »frei von«. Ähnliche Schwierigkeiten beinhaltet der Begriff der »nonidiomatischen Improvisation«, wenn man ihn wörtlich nimmt. Auch er bezog sich in seiner Entstehungszeit auf eine Abgrenzung zu bekannten Idiomen wie dem Jazz. »Sogenannte freie Improvisation« ist eine Hilfskonstruktion, die ich immer wieder auch verwende, um diese Ambivalenz deutlich zu machen. Doch die Begriffsvielfalt ist inzwischen viel größer geworden und mit ihr auch die subtilen Unterschiede und Spielansätze, mit oder ohne Konzept, dezidiert einem Kunstgedanken verpflichtet oder gerade nicht. Berliner Improvisierende prägten den Begriff der Echtzeitmusik, dem sie auch ein Buch über ihre Szene widmeten (Beins et al. 2011). Begriffe wie (freie) Improvisation, experimentelle Musik, experimentelle Elektronik, Noise, Laptopmusik, Free Jazz, all dies sind Begriffe, die Musiken bezeichnet, die gerade an ihren Grenzen längst nicht trennscharf auseinander zu dividieren sind, die umgekehrt aber auf die Vielfalt an Strömungen und Tendenzen improvisierter Musik

einerseits und die zunehmende Reflexion der Szenen über ihre Musik andererseits verweisen.

#### LITERATURVERWEISE

- Beins, Burkhard; Kesten, Christian; Nauck, Gisela; Neumann, Andrea (Hg.)  
2011 *echtzeitmusik berlin. selbstbestimmung einer szene/self-defining a scene*, Hofheim:  
Wolke
- Fellinger, Andreas  
2011 »Wir sind nun einmal Spieler. Peter Brötzmann im Interview mit Andreas  
Fellinger«, in: *freiStil* #39 Oktober/November 2012, S. 4–10
- Giddens, Anthony; Beck, Ulrich; Lash, Scott  
1996 *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Heidkamp, Konrad  
1999 »Noten sind keine Krücken, Rezension zu: Peter Niklas Wilson: Hear and Now –  
Gedanken zur improvisierten Musik«, Hofheim: Wolke 1999, in: *DIE ZEIT*,  
11. November 1999, Nr. 46, S. 11
- Kiefer, Sebastian  
2011 *Was ist eigentlich ›ästhetische Moderne‹?*, Graz: Droschl
- Lyotard, Jean-Francois  
1994 *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien: Edition Passagen
- Wilson, Peter Niklas  
2003 *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Mainz: Schott
- 2004 »Neue Paradigmen in der improvisierten Musik«, in: Knauer, Wolfram (Hg.):  
*improvisieren...* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 8), Hofheim:  
Wolke, S. 217–232. Abgedruckt in diesem Band, S. 207–218

## Vorwort

»Wenn eine Spezies nicht improvisieren kann, stirbt sie aus«. Glaubte man diesem Diktum des britischen Gitarristen Derek Bailey, so brauchte man sich um die Zukunft des homo sapiens derzeit nicht allzu große Sorgen zu machen. Denn die Kunst der musikalischen Improvisation hat in den letzten Jahrzehnten eine ungeahnte Renaissance erlebt. Ausgehend von den ikonoklastischen Impulsen des Free Jazz und den System-sprengenden Impulsen der Neuen Musik nach der Hochblüte des Serialismus hat sich in den Vereinigten Staaten wie in Europa eine Szene frei improvisierender Musiker etabliert, die zwar an den Rändern des offiziellen Musikbetriebs operiert, deren Vitalität jedoch mittlerweile auch von den Institutionen der (komponierten) Neuen Musik registriert wird. Dieser Musik und einigen ihrer prominenten Vertreter gilt dieses Buch.

Nicht minder lebendig als die Klänge der aktuellen improvisierten Musik sind jedoch die Vorurteile, die diese musikalische Handlungs- und Lebensform seit Jahrzehnten begleiten – Vorurteile, die meist daraus erwachsen, daß einzelne Phänomene und Personen als repräsentativ für das Ganze gesehen werden. Wer sich jedoch ein wenig in der improvisierten Musik von heute umhört, der wird eine solche Polyphonie von Ansätzen, Haltungen, Intentionen erleben, daß man kaum mehr von der improvisierten Musik im Singular sprechen mag. Improvisierte Musik ist keine monochrome Fläche, sondern ein buntes Patchwork, in dem freilich einige Muster des öfteren wiederkehren. Diese Vielfalt herauszuarbeiten (und einige der hartnäckigen Klischees der Improvisations-Skeptiker bloßzulegen) war das Anliegen eines Essays, den ich vor einigen Jahren für die Zeitschrift »Lettre international« schrieb. Einzelne Motive aus diesen »Stichworten zu einer flüchtigen Kunst« haben mich seitdem begleitet, wurden in weiteren Texten ausgearbeitet, flossen in Gespräche ein, die ich mit Musikern führte. Auch wenn die meisten der hier zusammengestellten Kapitel zu verschiedenen Zeiten und zu verschiedenen Anlässen entstanden, mithin die Homogenität eines kohärenten Buchmanuskripts vermissen lassen, so bilden doch diese Stichworte (die in überarbeiteter Form das erste Kapitel dieses Bandes bilden) so etwas wie einen roten Faden. Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgehen, daß einige Gedanken in diesen Kapiteln und Zitate mehrfach aufscheinen. Im Interesse der Selbständigkeit und Geschlossenheit der einzelnen Texte habe ich solche Doubletten belassen. Auch fand ich es nützlich, manche Musikerzitate der Essays noch einmal im ursprünglichen Gesprächskontext nachlesen zu können.

Mein herzlicher Dank gilt zunächst den Musikern, die ihre Ansichten über Improvisation mit mir teilten. Dank schulde ich auch den Zeitschriften und Rundfunksendern, die frühere Fassungen einiger Kapitel publizierten oder in Aufträgen gaben, insbesondere Rolf W. Stoll (Neue Zeitschrift für Musik), Gisela Gronemeyer (MusikTexte), Christoph Keller (Dissonanz), Frank Berberich und Dirk Höfer (Lettre International), Joachim Weis (Jazzthetik), Bernhard Kraller (Wespennest), Michael Naura (Norddeutscher Rundfunk), Reinhard Oehlschlägel und Harald Rehmann (Deutschlandfunk), Carolin Naujocks (Deutschlandradio Berlin), Jürg Solothurnmann (Radio DRS), Ingrid Karl (Wiener Musik Galerie). Doch am meisten verdanke ich den Musikern, mit denen gemeinsam zu improvisieren ich im Laufe der Jahre Gelegenheit hatte. Ohne die intensiven und bereichernden Erfahrungen des Zusammenspiels im *here and now* wären diese Reflexionen nie formuliert worden.