

Spielformen der Improvisation

„Von einem bestimmten Gesichtspunkt aus“, so schrieb der englische Komponist, Musiker und Sozialutopist Cornelius Cardew 1970, „ist Improvisation die höchste Art musikalischer Aktivität, denn sie beruht auf dem Akzeptieren jener tödlichen Schwäche der Musik, jenem wesentlichen und schönsten ihrer Merkmale: der Vergänglichkeit.“¹ Improvisation in ihren kreativsten Ausprägungen ist musikalische Verantwortung vor diesem Jetzt und seinem Vergehen, ist die Eroberung und Erfüllung des Augenblicks, ist Wagnis im Angesicht des Scheiterns. Musizieren verlässt die gesicherte Existenz reproduzierender Kreativität auf dem Gerüst fixierter Partituren und wird zur „Gratwanderung, bei der man auch abstürzen kann“². Sie wird zu einer neuen Möglichkeit musikalischer Entdeckungen, die Komposition verwehrt bleiben muss, weil die besondere Lebendigkeit spontaner Ideen und Entscheidungen das Wesen von Improvisation, ihre Daseinsberechtigung sind. In seinem Traktat *Towards an Ethic of Improvisation*, den Cardew im Zusammenhang mit seiner Arbeit an *Treatise* (1963-1967), jener utopischen Kompositions-Graphik für improvisierende Menschen, schrieb, destillierte er unter anderem als zu entwickelnde Tugenden eines Musikers heraus: „Einfachheit“, „Integrität“, „Selbstlosigkeit“, „Geduld und Nachsicht“, „Toleranz“, „Bereitsein“, „Akzeptieren des Todes“³. Improvisation als Lebenshaltung, die Freiheit durch Disziplin und Phantasie ermöglicht, Improvisation als selbstverantwortliches Handeln, das an die Stelle von Fremdbestimmung tritt. Die Dresdner Improvisationsgruppe Ru-In betitelte ihr

¹Cornelius Cardew, *Treatise Handbook*, London/Frankfurt/New York, 1971, zit. n. Peter Niklas Wilson, *Hear and Now*, Hofheim 1999, S. 21.

²Burkhard Beins in: *Alte Fragen neu: Form und Inhalt. Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Annette Krebs, Andrea Neumann, Serge Baghdassarians, Burkhard Beins und Axel Dörner*, in: *Positionen „echtzeitmusik“*, Nr. 62/2005, S. 10.

³Cornelius Cardew, *Towards an Ethic of Improvisation in: Treatise Handbook*, London/Frankfurt/New York, 1971, S. XVII-XX.

1991 in einer sächsischen Tageszeitung veröffentlichtes Manifest: *Sinneschärfung - Leben gegen die zivile Abstumpfung*.⁴

Zugegebenermaßen vollzog und vollzieht sich Improvisation in Geschichte und Gegenwart vielfach musikalisch autonomer und ethisch weniger anspruchsvoll. Und sie funktioniert auch ebenso sinnvoll in weniger freien Zusammenhängen wie etwa beim indischen Râga, der an mündlich überlieferte Modi, Tonskalen, Rhythmen und Formabläufe gebunden ist, in der Kadenz des europäischen Solo-Konzerts, das kompositorische Ideen unter Ausschöpfung virtuoser Verfeinerung variiert oder beim Blues, bei dem die Musiker, verpflichtet einem Harmonieschema, Call-Response-Strukturen folgen. Im Laufe ihrer Jahrtausende langen Entwicklung hat Improvisation innerhalb unterschiedlichster Kulturen sehr verschiedene Musizierpraktiken hervorgebracht, die jedoch eines eint: der Verzicht auf Schriftlichkeit und die Einheit von Erfindung und gleichzeitiger musikalischer Ausführung. Jene anfangs zitierten ethischen Haltungen sind darin ein spätes Resultat, verbunden mit freien Musizierformen, die sich innerhalb der westlichen Avantgarde des 20. Jahrhunderts herausgebildet haben.

Avantgarde und Improvisation

Die Anfänge jener noch kurzen Geschichte von Improvisation innerhalb der musikalischen Moderne fallen in Westdeutschland in die Jahre um 1960. Ähnlich wie diese Moderne selbst ist sie ein internationales Projekt, an dem Komponisten und Musiker aus Italien, Frankreich, Israel, Großbritannien und Deutschland ebenso beteiligt sind wie Komponisten aus den USA. Freie Spielformen finden sich zum einen - angeregt durch Einflüsse von „außen“ - innerhalb der kompositorischen Avantgarde selbst, so im Schaffen von Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Vinko Globokar, Dieter Schnebel, Michael Gielen, Hermann Heiß, Franco

⁴Klaus Nicolai, Radikale Selbst- und Weltwahrnehmung. Das Dresdner Klang-Projekt Ru-In und sein Umfeld,

Evangelisti, Roman Haubenstock-Ramati; zu den allerersten Arbeiten zählen Dieter Schnebels *glossolalie. Präpariertes Material für Sprecher und Instrumentalisten* (1959-60) (siehe CD *Vokale Kammermusik. Vokale Virtuosität*), und Mauricio Kagels *Improvisation ajoutée* für Orgel (1961). Zum anderen bildete sich seit Mitte der 1960er-Jahre unter der Firmierung „Freie Improvisation“ ein eigenständiger Musikzweig heraus, dessen Entwicklung international in der heute dritten Generation zu einer kaum noch zu überschauenden Vielfalt geführt hat mit unterschiedlichsten Einzugsbereichen und Tendenzen von Noise über indische, afrikanische oder ostasiatische Musizierpraktiken bis zur neuen elektronischen Musik. In einer groben Skizzierung lassen sich zwei Quellen ausmachen, die in den 1960er-Jahren zu einer Öffnung der westeuropäischen Avantgarde gegenüber den Einflüssen der Improvisation führten und in dieser Auseinandersetzung das kompositorische Selbstverständnis auch in Deutschland revolutionierten: 1. Die Befreiung von Komposition aus der Fixiertheit seriellen Komponierens und quasi als Gegenentwurf dazu, wofür der italienische Medienwissenschaftler und Semiotiker Umberto Eco bereits 1959 hellichtig den Begriff des „Offenen Kunstwerks“ prägte; 2. Die Lösung des Jazz aus formalen Zwängen des amerikanischen Free Jazz, die in zwei Stufen erfolgte: 1964 gründeten drei Londoner Jazzmusiker (Keith Rowe, Gitarre; Eddie Prévost, Schlagzeug; Lou Gare; Saxophon, Violine) das Improvisationsensemble AMM, um aus der Synthese von Free Jazz, John Cage, Marcel Duchamp, Pablo Picasso und Royal-College-of-Art-Philosophie eine originäre neue Musik zu erfinden, die so ursprünglich sein sollte wie der afroamerikanische Jazz; dem Trio schloss sich 1965 einer der seinerzeit kreativsten englischen Komponisten, Cornelius Cardew, an.

Anfang der 1970er-Jahre entwickelten die britischen Jazzmusiker Evan Parker, Saxophon; Derek Bailey, Gitarre; Paul Rutherford, Posaune und Tony Oxley, Schlagzeug mit der

„Improvised Music“ eine europäische Spielart des Jazz, die sich - ebenfalls im Gegensatz zum amerikanischen Free Jazz und in Auseinandersetzung mit der Musik Anton Weberns - außerhalb aller Traditionszusammenhänge des Jazz stellte. AMM und ähnliche Ensembles wie die Gruppo di Improvisazione Nuovo Consonanza⁵ (gegründet 1964) und Musica Elettronica Viva⁶ (gegründet 1966) in Rom, New Phonic Art (gegründet 1969) in Paris oder das eher noch dem Jazz verpflichtete Globe Unity Orchestra (gegründet 1966 von Alexander von Schlippenbach) in Berlin sorgten für eine internationale Durchmischung der frei improvisierten Musik und damit auch für einen lebendigen Austausch zwischen neuer Musik und Jazz, der sich vor allem in den 1980er-Jahren auf außereuropäische Kulturen erweiterte. Walter Zimmermann etwa, der 1977 sein Beginner Studio für experimentelle Musik in Köln eröffnete - auch ein Ort für spontan abgehaltene Sessions und Improvisation - betonte:

„Meine Idee war, grenzüberschreitende Konzerte zu organisieren in einer bewußten Konfrontation von divergierenden Stilen, [...], dem allgemeinen Klüngel der Insider-Musik ein offenes Konzept gegenüberzustellen, also Konzerte experimenteller Musik mit außereuropäischer Volksmusik, die wiederum mit freier Musik, die wiederum mit alter Musik, die wiederum mit elektronischer Musik zu konfrontieren usw.“⁷

Jene Öffnung des „Kunstwerks Komposition“ seit den 1960er-Jahren in Richtung formaler und struktureller Variabilität, interpretatorischer Eigenverantwortung und musikalischer Kommunikation sowie in Richtung nichtinstrumentaler, klanglicher Erweiterung war ein Resultat der Auseinandersetzung der westeuropäischen mit der amerikanischen Avantgarde, vor allem mit den Arbeiten der sogenannten New York School, also von John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff oder Earl Brown. Die Gastspiele von John Cage und David Tudor

⁵Gegründet von Franco Evangelisti, Aldo Clementi, Larry Austin, John Eaton, John Heinemann, Roland Kayn, Carmine Pepe, William O. Smith, Ivan Vandor.

⁶Gegründet von Frederic Rzewski, Allan Bryant, Alvin Curran, Jon Phetteplace, Carol Plantamura, Richard Teitelbaum, Ivan Vandor.

⁷Walter Zimmermann, Das Studio Beginner, in: Regenbogen Konzerte 1977-1981, hrsg. vom Beginner Studio für experimentelle Musik e.V., Köln 1981, o.S.

1954 in Donaueschingen und 1958 in Darmstadt hatten die heile Welt des Serialismus aufgestört. Zufallsoperationen, Unbestimmtheit und die Erweiterung des Klangmaterials auf alle klangerzeugenden Materialien, ebenso graphische Notation, mobile oder offene Form wurden für Komponisten und Interpreten zu einer neuen kreativen Herausforderung. Erklärtes Ziel war die Überwindung der als rückschrittlich angesehenen Arbeitsteilung zwischen Komponist und Interpret, besonders bei jenen, die sich als Avantgarde zum politisch linken, kapitalismuskritischen, fortschrittlichen Lager rechneten. Die Ideen der Musiker als Solisten, im Ensemble oder Orchester waren gefragt, um eine Komposition zu vollenden und damit in einer durch den Urheber nicht festgelegten Ausführung neue Ideen freizusetzen.

Mit einem ähnlich ethischen Anspruch wie Cornelius Cardew argumentierte 1972 Vinko Globokar, von dem so wichtige Improvisations-Kompositionen wie *Laboratorium* (1973-85) oder *Individuum* <—> *Collectivum* (1979 ff.) stammen: „Aus der Sicht des Improvisierenden gibt es an der Berechtigung der freien Improvisation überhaupt keinen Zweifel. Für ihn ist sie eine Quelle allen menschlichen Reichtums. In dieser Art des Musizierens muß der Mensch äußerst intensiv alle seine Fähigkeiten in Bewegung bringen, sowohl seine musikalischen als auch seine psychologischen. In dieser Musik findet er die Möglichkeit, sich selbst zu entwickeln.“⁸ Er und auch Franco Evangelisti schätzten besonders die Kollektiv-Improvisation als neue Quelle für Kommunikation und damit für musikalische Ideen, da sie - wie Evangelisti hervorhob - „das Forschen nach neuen Möglichkeiten, gemeinsames Diskutieren und Ausführen“ ermöglicht, „die Konzentration auf Reflexe, Reaktionen und Provokationen“⁹. Der seit Ende der 1950er-Jahre in Österreich lebende Israeli Roman

⁸Vinko Globokar, Man improvisiert ... bitte improvisieren Sie! ... komm, laßt uns improvisieren ..., in: ders., *Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997*, Saarbrücken 1998, S. 62.

⁹Zit. nach: Sabine Feißt, *Der Begriff der ‚Improvisation‘ in der neuen Musik*, (= Berliner Musik Studien Band 14), Schewe 1997, S. 89.

Haubenstock-Ramati, für kurze Zeit auch die Amerikaner Earl Brown und Morton Feldman oder der Grieche Anestis Logothetis bevorzugten dagegen die musikalische Graphik als „eine Art Provokation zur Improvisation“, weil dadurch „wieder etwas musikalisch Wahres und Einmaliges zum Leben in unserer Zeit erweckt“¹⁰ wird.

Besonders solche Spielformen der Improvisation waren es, die neue Musik vor Erstarrungen bewahrt haben. Heiner Goebbels, der Improvisation als Bestandteil kompositorischer Arbeit schätzt, weil sie eine an körperliche Aktionen gebundene Materialfindung ermöglicht, die rein kompositorisch nicht zu erfinden ist, konstatierte 1989, dass „entscheidende Innovationsschübe“ für die neue Musik von der „experimentellen [...] Subkultur“ ausgegangen sind, darunter von den „Improvisatoren der sogenannten ‚noise-art‘-Szene vor allem aus New York“¹¹. Freie Improvisation auf traditionellen, umgebauten oder auch neu erfundenen Instrumenten oder in jüngster Zeit auch in der Kopplung von Instrumenten und electronics hat den Klangforschungsprozess in ungeahnte Bereiche vorangetrieben. Sie hat Kommunikation und Interaktion zwischen Material und Interpreten, aber auch zwischen den Interpreten untereinander als neuen musikalischen Parameter in Kraft gesetzt und damit ein kreatives Potenzial erschlossen, in dessen Mittelpunkt menschliches als musikalisches Verhalten steht. Und sie hat nicht zuletzt die Frage nach dem Sinn von Musik und Musizieren neu gestellt, der sich aus Sicht der Improvisatoren nicht mehr in der absichtsvollen, kompositorischen Gestalt und deren Reproduktion erfüllt, sondern in jener absichts- und ziellosen Erfüllung des Augenblicks: Musik, so der Schlagzeuger von AMM, Eddie Prévost, hat für den Improvisator keinen „anderen Zweck als den des Tuns und ist ohne Erwartung. Ein solcher Musiker zählt nicht auf die Ernte, während er pflügt.“¹² Interessanterweise haben

¹⁰Roman Haubenstock-Ramati, Notation - Material und Form in: Notation Neuer Musik (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik Bd. IX), Mainz 1965, S. 52.

¹¹ Heiner Goebbels, Prince and the Revolution, in: Albrecht Riethmüller (Hrsg.), Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000, Kassel 1989, S. 109.

¹²Eddie Prévost, zit. n. Peter Niklas Wilsson, Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik, Hofheim 1999, S. 52-53

selbst in innovativsten Komponistenkreisen der DDR diese Impulse keinerlei Spuren hinterlassen, weder diejenigen aus England von AMM und der „Imvised Music“ aus den 1960er-Jahren, noch die Öffnungen von Komposition seitens der New York School oder die auf künstlerische Gleichberechtigung, also Demokratisierung von Komponisten und Musikern zielenden Konzepte der westeuropäischen Avantgarde. Es gab zwar eine von staatlicher Seite zuerst diskriminierte, dann zunehmend gelittene Free-Jazz-Szene mit Tendenzen zur neuen Musik, auf das Komponieren selbst hatten freie, improvisatorische Formen jedoch kaum Einfluss - abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen bei Jakob Ullmann, Johannes Wallmann und vor allem im Schaffen von Hermann Keller.

Von Stockhausen bis Phosphor

In diesem weit gespannten historischen und ästhetischen Kontext sind die Beispiele deutscher Komponisten und Musiker der vorliegenden CD angesiedelt. Mit signifikanten Werken versuchen sie, jene skizzierte Entwicklung vom ersten Eindringen improvisatorischer Elemente in die Kompositionen der Moderne gegen Ende der 60er Jahre bis zu jüngsten autonomen Formen frei improvisierter Musik am Ende des 20. Jahrhunderts in ihrer Vielfalt wenigstens punktuell nachzuzeichnen.

Karlheinz Stockhausen (Jahrgang 1928) war als einer der innovativsten Avantgardisten auch einer der ersten deutschen Komponisten, die die neuen Freiheiten in ihr Kompositionskonzept integrierten. Über unterschiedlich organisierte Öffnungen der Form, die erst durch die Interpreten festgelegt wird (*Klavierstück XI*, 1956, *Refrain*, 1959, *STOP* für Orchester, 1965) - was allerdings noch kaum als Improvisation bezeichnet werden kann -, über die schon eher improvisatorische Entfesselung von Klangmaterialprozessen in *Mikrophonie I* für Tamtam und sechs Spieler (1964) oder in *Kurzwellen* (1968) gelangte Stockhausen 1968 zu einer eigenständigen Improvisationsform, die er als „Intuitive Musik“

bezeichnete: Durch kurze, von ihm erdachte Texte sollen die Musiker in eine geistige Stimmung versetzt werden, aus der heraus sie Musik erfinden. Er verstand dies als eine Weiterentwicklung von Improvisation, die für ihn seinerzeit ursächlich an fixe Schemata oder Formeln gebunden war. Seine frei erfundene Musik sollte dagegen „bewußt machen, daß sie möglichst rein aus der Intuition kommt, die bei einer Gruppe von intuitiv spielenden Musikern qualitativ mehr ist als die Summe von individuellen ‚Einfällen‘ auf Grund einer gegenseitigen ‚Rückkopplung‘“¹³. Stockhausen versteht sie als Gegenentwurf zu der primär rationalen, seriellen Musik der 1950er/60er-Jahre - die er wesentlich mitentwickelt hatte - und sucht diese durch eine für ihn höhere, überrationale Form des Musizierens zu erweitern: um eine „musikalische Meditation“ aus „Überwachheit“ und „schöpferischer Ekstase“¹⁴, der denkerisches Gestalten unterstellt ist. Entscheidende Anregungen für diese radikale Wende in seinem künstlerischen Selbstverständnis erhielt er durch die zufällige Lektüre der Monographie über den indischen Weisen Sri Aurobindo, der die spirituelle Erleuchtung durch mehrere Bewusstseinsräume hindurch als eigentlichen Beweggrund des irdischen Daseins meditativ selbst erfahren hatte und darin die besondere Kraft der intuitiven, transzendierenden Grenzüberschreitung antizipiert hatte.

Den ersten Zyklus intuitiver Musik, *Aus den sieben Tagen*, entwarf Stockhausen 1968; ein zweiter, *Für kommende Zeiten*, mit siebzehn Texten entstand gleich im Anschluss zwischen 1968 und 1970. *Setz die Segel zur Sonne* ist das zehnte Stück aus dem insgesamt fünfzehn Texte umfassenden ersten Zyklus, sein Text lautet: „Spiele einen Ton so lange / bis du seine einzelnen Schwingungen hörst // Halte ihn / und höre auf die Töne der anderen – / auf alle zugleich, nicht auf einzelne – und bewege langsam deinen Ton / bis du vollkommene Harmonie erreichst / und der ganze Klang zu Gold / zu reinem, ruhig leuchtendem Feuer

¹³Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen* (Einführungstext für das Programmheft der Internationalen Kurse für Neue Musik Darmstadt 1969), in: ders. *Texte zur Musik 1963-1979*, Band 3, Köln 1971, S. 123.

¹⁴Ebd., S. 125.

wird.“ *Aus den sieben Tagen* diente als Grundmaterial für jenes bahnbrechende Aufführungsexperiment *Musik für ein Haus* am 1. September 1968 im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse, das von vierzehn jungen Komponisten und Instrumentalisten der Ferienkurse in einem siebzehntägigen Seminar vorbereitet und in einer sechstägigen Phase geprobt worden war. Die meisten Texte wurden bei dieser Gelegenheit uraufgeführt. Die vorliegende Aufnahme ist für die CD-Reihe “Musik in Deutschland 1950-2000” insofern eine Besonderheit, da sie einen singulären Fall deutsch-deutscher Zusammenarbeit vor dem Mauerfall dokumentiert. Das von dem Weimarer Kirchenmusiker Michael von Hintzenstern 1980 in Weimar gegründete Ensemble für neue Musik, das sich seit 1982 aufgrund seiner konzertanten Spielerfahrungen und seines Engagements für jene Stockhausen’schen Arbeiten „Ensemble für Intuitive Musik Weimar“ nennt, war nicht nur eine jugendlich-enthusiastische Referenz an den Komponisten, sondern bedeutete im Musikleben der DDR auch noch in den 1980er-Jahren einen von den Musikern ausgehaltenen Querstand. Für ihre Konzerte, die sie mit dem Motto „Klangreise - Elektronische und instrumentale Musik von Karlheinz Stockhausen“ überschrieben hatten, fanden sie vor allem in Kirchen offene Konzerträume und offene Ohren. Das Ensemble konnte sogar durchsetzen, dass es zwischen 1984 und 1988 zusammen mit Markus Stockhausen regelmäßig spielen und auftreten durfte. Die vorliegende Aufnahme - allerdings ohne diesen Trompeter - entstand im September 1990 in den Hardt-Studios in Winterthur (Schweiz).

Improvisation beschäftigte verschiedene Komponisten seit Anfang der 1970er-Jahre auch mit Blick auf das Orchester. Dem Gesamtklang-Apparat wollte man individuelle Kreativität und Klangphantasie abgewinnen, indem das vom Dirigenten ausgeübte „Herrschaftsverhältnis“ und die daran gekoppelten Hierarchien durch komponierte, teils auch sich selbst regulierende Kommunikationsprozesse aufgebrochen wurden. Dieter Schnebel (*Orchestra. Symphonische Musik für mobile Musiker*, 1973-1978), Michael Gielen (*Mitbestimmungsmodell für*

Orchester-Musiker und drei Dirigenten, 1973), Rolf Gehlhaar (*Resonanzen. Studien zur Typologie des modernen Orchesters*, 1974) oder Walter Zimmermann (*Diastasis & Diastema für zwei Orchester ohne Dirigent*, 1992-93) komponierten in diesem Sinne ebenso maßstabsetzende Werke wie **Hans Zender** (Jahrgang 1936).

Seine *MODELLE für variable Besetzung* entstanden zwischen 1971-1973. Im Rahmen dieser CD-Dokumentation werden wenigstens einige von ihnen erstmals der Öffentlichkeit auf einem Audiomedium zugänglich gemacht. Offen sind bei Zenders *MODELLEN* zunächst die Besetzung - zwischen Kammermusik und großem Orchester - und die Werkform. Von den insgesamt zwölf Modellen kann der Leiter der Aufführung die Auswahl wie auch die Reihenfolge festlegen, wodurch die Komposition eine äußerst flexible Aufführungsgestalt erhält. Einzuhalten ist dabei lediglich die Bestimmung des Komponisten, dass sich geradzahlige und ungeradzahlige *MODELLE* - weil ihnen sehr unterschiedliche Kompositionskonzepte und damit Musikzustände zugrunde liegen -, abwechseln sollen. Im Rahmen dieser CD erklingen die *MODELLE* III, II, XI, X in eben dieser Reihenfolge. Quasi improvisatorische Entscheidungen des Dirigenten werden noch vor der Aufführung notwendig, um die zu spielende Partitur festzulegen. Tatsächliche Improvisation seitens der Musiker findet sich in den geradzahligen Modellen, die ohne Notensystem grafisch und verbal notiert sind, während die ungeradzahligen in Tonhöhe, Zeitdauer, Metrum und Lautstärke deutlicher auskomponiert sind. Allerdings gibt es auch hier Freiheiten, wenn etwa in Nr. XI die punktuelle Ausfüllung zwischen den zeitlich genau festgelegten Akkordereignissen in der konkreten Abfolge den Musikern überlassen bleibt. Nur durch solche Freilassung ist der Effekt eines organisch ins Laufen geratenden Tonflusses zu erzielen. In den ungeradzahligen *MODELLEN* spielt jeder Musiker - oder jede Instrumentengruppe - nach dem Startzeichen des Aufführungsleiters unabhängig von dem/r anderen; vorgegeben ist nur die approximative Gesamtdauer. „Verbale Hinweise zur

instrumentaltechnischen Realisation“, so heißt es in der Partitur, „sollen nur als Anregung verstanden werden; jeder Spieler kann die Vorschläge durch die Wahl zusätzlicher Klangfarben oder Instrumente erweitern“¹⁵. Gestalt und Charakter dieser Teile bilden sich als Summe aus den (verbal und graphisch notierten) Vorschlägen des Komponisten und der jeweils auf individuelle Weise realisierten Improvisation der Musiker.

Hans-Joachim Hespos (Jahrgang 1938) kommt dem Cardewschen Ideal von Improvisation als höchste Art musikalischer Aktivität schon sehr viel näher, obwohl Komposition auch bei ihm die wesentliche Basis ist. Ein Komponist jedoch, dessen künstlerisches Ziel es ist, durch seine Musik „UN-zusammenhänge“ zu erstellen, damit sich Neues bilden kann, dem es darum geht, „zeichen so zu knüpfen, zu komponieren, damit sie möglichst viel von ihrer bedeutungsoffenheit behalten und somit vieldeutigkeiten, uneindeutigkeiten, unklarheiten eingehen können“, die „eine vielfalt von auf/an-regungen auslösen, von unvermutetem, ungekanntem“¹⁶, muss sowohl eine diesem Anspruch angemessene Notationsform entwickeln als auch mit dem Musiker als Mitgestalter rechnen können. Beides trifft auf Hespos zu. Überzeugt davon, dass die Notation von Musik unmöglich sei, entwickelte er für alle seine Partituren so mehr- wie vieldeutige Text-Noten-Zeichen-Graphiken. Sie sind Herausforderungen, musizierend Unmögliches zu vollbringen, verlangen nicht nur eine Verantwortung vor jenem Jetzt, sondern dessen improvisierend-gestaltende Überschreitung. Für diese Partituren wünscht sich Hespos im Idealfall einen „Multimusiker“, der möglichst eine ganze Instrumentengruppe beherrscht, sogar selbst Instrumente bauen kann, seinen Körper im Dienste der Musik einsetzt, in der Gruppe mitverantwortlich fühlt und arbeitet, etwas wagt und riskiert, der mitkomponieren, improvisieren, erfinden kann. Und das funktioniert. Um seine Musik hat sich inzwischen europaweit eine „Multimusikerfamilie“

¹⁵Hans Zender, Vorwort zu MODELLE für variable Besetzung (1971-1973), Studienausgabe, Berlin, Wiesbaden 1974, o.S.

¹⁶Hans-Joachim Hespos, „... zu lauschen in die augen der wörter“. Hans-Joachim Hespos: Antworten auf nicht

geschart, deren Mitglieder bereit sind, während einer Arbeitsphase miteinander "Musik zu leben".

Bigu ist ein Auftragswerk des Berliner experimentellen Crossover-Ensembles zeitkratzer. Der improvisatorische Anteil der Musiker ist in diesem Stück besonders groß, was notationell heißt, dass die ausschließlich textgraphischen Anregungen des Komponisten, für deren Aufführung eine Dauer von 30 bis 40 Minuten veranschlagt ist, auf einer einzigen DIN A4-Seite Platz haben. Das Blatt trägt den Vermerk „gan. 25.10.98". Über das untere Drittel der Längsseite sich ziehende, teils in sich verknäulte Wortgruppen von typisch Hespos'scher Sprachklanggewalt und Zerborstenheit wie „auren/er-eign-isse in transparentem Unzusammenhang NOW“ können als charakterbildende Überschrift bzw. als Verlaufsanordnung gelesen werden: „geraesch/Atmen“ - „gestockt/Aufbröckelnd“ - „verrieselnd“ - „starr/still“ - „zerrinnt weiter“. Sich sternförmig überschneidende Wortzeilen im Zentrum des Blattes wie: „aus gestauchter brüÜLung geklatterte kreis“ sind Anstöße für zugleich variable und konkrete Ausformungen. Improvisation - im Gegensatz zu Stockhausens „Intuitiver Musik“ - ist hier kein Resultat meditativer Versenkung, sondern Mobilisierung und kontrolliertes Herausschleudern von ebenfalls durch Text assoziierte Phantasien.

Dass **Hermann Keller** (Jahrgang 1945) auch und gerade für die Besetzung von Instrumentalensembles Improvisation und Komposition zusammengedacht hat, war für ihn naheliegend. Nicht nur deshalb, weil er als Pianist - im Berliner Improvisationsquartett und in Jazz-Kreisen - selbst als Improvisationsmusiker gespielt hat. Doch Jazz war eigentlich nur ein Anstoß. Wesentlicher für sein Verständnis von Improvisation als Kommunikation mit musikalischen Mitteln wurde die mit den Jahren gewachsene Erfahrung, dass Musik und die körperlichen Tätigkeiten, die sie hervorbringen, ursächlich zusammengehören. Seiner

Überzeugung nach kann keine Notenschrift eine Musik festhalten, die aus körperlichen Erfahrungen geboren wird wie zum Beispiel die kollektive Intensität afrikanischer Trommlergruppen. Improvisation ist für Keller nicht zuletzt auch deshalb der Urgrund jeglicher Musik, weil die frei musizierende Tätigkeit nicht nur den Ausgangspunkt der Musikgeschichte, sondern überhaupt die Basis der musikalischen Fähigkeiten des Menschen bildet.¹⁷

Ex tempore VI (Rondo) - von der Solo- bis zu der auf dieser CD vorliegenden Oktettfassung mit Tonband - ist Teil einer Werkreihe, die inzwischen sieben Improvisations-Kompositionen umfasst. Es ist - nomen est omen - „ex tempore“ = aus der Zeit heraus, aus dem Stegreif zu spielen. Doch auch Keller versichert sich durch eine Improvisationsvorlage, teils in Noten, teils verbal notiert, eines eigenen kompositorischen Anteils, von dem auszugehen ist. Festgehalten sind hier motivische Grundmuster der Soli, über die improvisiert wird, Möglichkeiten von Tondifferenzierungen und -auslotungen sowie verschiedene Aufführungsvarianten von einem bis zu acht Spielern. Entscheidend für die musikalische Ausformung ist jenes in Klammern angegebene Rondo-Prinzip. Keller wählte damit einen sowohl im Jazz als auch in der klassischen Musik verankerten Formtyp, der hier zur musikalischen Idee von Improvisation wird: die klangliche (in die Tiefe) und melodische (in die Weite) Auslotung von Tonräumen. Während die A-(Tutti)Teile den Zentralton d1 [Achtung: die 1 tiefstellen] klanggeräuschhaft vertiefen, intensivieren, ausdifferenzieren, auch über die Stimmregister hinweg und durch die Instrumentalfarben hindurch abtasten, erwächst aus diesen Umspielungen in den B-, C-, D- usw. -Teilen das motivisch-melodische Potenzial dieses Tones.

Eine ähnlich eigenwillige, doch wiederum ganz andere Symbiose von Komposition und

¹⁷Vgl. Hermann Keller, „Nähe zur eigenen Natur“ - Improvisation im heutigen Musikschaffen, in: „Jeder nach seiner Fassung“. Musikalische Neuansätze heute, Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg, hrsg. v. Ulrike Liedtke, Saarbrücken 1997, S. 159-173.

Improvisation hat **Manfred Stahnke** (Jahrgang 1951) mit seiner *Lumpengalerie* für Flöten, Klarinetten, Violine, Violoncello, Percussion und Piano geschaffen. Auch für ihn, so scheint es zu Beginn, war der Free Jazz nicht ohne Bedeutung, doch er ist hier nur eine temporäre Spiegelung und öffnet sich schon bald zu einer eher straßenmusikantischen Vielfarbigkeit. Deren besondere Qualität macht deutlich, wie wichtig es Stahnke war, den kompositionsgeschichtlichen Ballast des Abendlandes über Bord zu werfen, um seine Klangphantasie stattdessen von nichteuropäischen musikalischen Sprachformen beeinflussen zu lassen, von den südchinesischen Bergvölkern über die Tepehua in Mexiko bis zum „Bienensingen“ der Pygmäen. Diese Auseinandersetzungen mit Musikkulturen, die keiner Schriftform bedürfen, bestärkten auch Stahnkes Interesse am Potenzial der Improvisation.

Lumpengalerie entstand 1999 auf Anregung von Musikern des Ensembles est! est!! est!!! und ist diesen quasi „auf den Leib“ geschrieben. Hinter dieser Zusammenführung von Komposition und improvisatorischen Elementen verbirgt sich ein kompositionsästhetischer Grundsatz von Stahnke: „Mich interessiert die Färbung des Moments, die durch die Musiker entsteht. Der Komponist schafft nur einen Freiraum. Er ist ein Anstoßer und kein ‚Kontrolleur‘.“¹⁸ In diesem Sinne entstand mit *Lumpengalerie* eine Partitur, die auf eigenwillige Weise in ihrer Entstehung und Schriftform zugleich fixiert und offen ist. Das Ausgangsmaterial liefert ein musikalischer Traum von einer Straßenband aus bunt angezogenen Musikern und die auf dem Keyboard improvisierte Erinnerung an diesen Traum, festgehalten auf der Festplatte eines Computers, der durch ein MIDI-Aufnahmesystem mit dem Keyboard verbunden war.¹⁹ Durch die kompositorische Ausziselierung der solcherart improvisierend entstandenen Partitur entstand ein Notentext, der als „Spielbasis“ betrachtet werden soll, „auf der spontane Einfälle zusätzlich stattfinden“

¹⁸Manfred Stahnke, Versuch über das Hörendenken ... und meine Straßenmusik Harbor town love at millenium's end, in: Positionen, 23/1995, S. 22.

¹⁹Vgl. Manfred Stahnke, Booklet-Text zur CD est! est!! est!!!: kyburz stahnke boulez crumb, PERC.PRO 2000,

(Partiturvortrag), hier besonders im Percussion-Part. Der Notentext wird bei Stahnke zum Ausgangspunkt für Aktionen des „hörendenkenden“ Musizierenden“, den er sich als idealen Partner wünscht. Aktionen meinen in diesem Stück vor allem ein besonderes Verhältnis zur komponierten Rhythmik, die - laut Partiturvortrag - freier gespielt werden soll als notiert, eher bestimmt vom Instrument und der Körperbewegung als vom Notentext. Die Interpretation des Ensembles est! est!! est!!! macht den Nutzen dieser improvisatorischen Öffnung von Komposition deutlich: Stahnkes *Lumpengalerie* wirkt tatsächlich wie eine urlebendige, frei erfundene Musik aus voneinander unabhängigen Stimmtexturen - und ist doch im Viervierteltakt melodisch streng notiert: eine sinnesfrohe Entfesselung vom Gleichmaß.

Mit *P 1* der Gruppe **Phosphor** schließt sich der Kreis zum Beginn dieses Textes und den Visionen von Cornelius Cardew. Dreißig Jahre später werden diese Visionen von vielen jungen Musikern mit großer Selbstverständlichkeit verwirklicht: Improvisation - ohne jeglichen Bezug zum Jazz - als tatsächliche musikalische Kommunikation, die nur bei Achtung des anderen kreativ sein kann, als Aufeinander-Hören und Aufeinander-Reagieren, als eine in solch kollektiver Gemeinsamkeit individuell verantwortete Klangforschung. In diesen Jahren hat sich - getragen von einem internationalen Musizier- und Austauschprozess - auch das Verständnis davon, was Improvisation ist, verändert. Phosphor, eine 2000 gegründete Formation von acht in Berlin lebenden Musikerinnen und Musikern italienischer, englischer und eben deutscher Herkunft, die in den 1990er-Jahren begonnen haben, an einer ähnlichen musikalischen Sprache zu arbeiten, ist dafür ein typisches Beispiel. Ihrer Musik liegen keinerlei schriftliche Aufzeichnungen mehr zugrunde, und doch verstehen sich die Musiker als Komponisten, bezeichnen die Resultate ihres Musizierens als Echtzeitkompositionen. Das ist keine Wichtigtuerei; die Wortneuschöpfung signalisiert

vielmehr die ernsthafte Suche nach einer adäquaten Begrifflichkeit für musikalische Innovationen, die in den letzten dreißig Jahren stattgefunden haben. Bei der Musik von Phosphor manifestieren sie sich als eine neue und stilistisch eigenständige Qualität. Basis dieser klangforscherischen Innovationen ist die Kopplung von akustischen Instrumenten wie Saxophon, Trompete, Tuba, Gitarre, Schlagzeug oder ein von Andrea Neumann selbst entworfenes Insidepiano mit electronics, woraus sich ein weites Spektrum von Geräuschklingen als Hauptmusizierfeld ergibt. Vor allem durch die Möglichkeit elektroakustischer Modulationen, auch durch neue Spieltechniken und damit neue Klänge, die jeder für sein Instrument entwickelt hat, durch radikalen Verzicht auf die vertrauten Kategorien Melodie, Harmonie und Rhythmus sowie das nicht kalkulierbare Reagieren aufeinander ist Musik erneut zu einer terra incognita geworden, die bei jedem Musizieren weiter erforscht wird. Musik ist hier ein rückblickloser Prozess, an dem die Hörer live teilhaben und der in der Regel viel länger dauert als bei dem Beispiel auf dieser CD. Ausgangspunkt für die Musiker von Phosphor war die Stille, in die sie ihre Klänge, Töne, Geräuschklangereignisse vorsichtig setzen oder - im Falle von *PI* - auch hineinstürzen lassen. Deren Sein und Werden beobachten sie gleichsam mit den Ohren, reagieren darauf, indem sie die Klänge differenzieren, kontrastieren, weiterspinnen, in autonomen Schichten anreichern usw., damit sich aus dem Verhalten der Klänge heraus Gestalten und Strukturen bilden. Die Musik geht zwar von konkreten Klangvorstellungen aus, lässt „aber den Klängen auch eine Offenheit, anders werden zu können, man hört während des Spielens in sie hinein, um zu erfahren, was steckt da noch drin“²⁰. Merkmale dieser musikalischen Sprache sind Behutsamkeit, Transparenz, eine ausdifferenzierte Dynamik des Leisen, ebenso das permanente Neuzusammensetzen von Texturen, ein raues, zerfurchtes Klangbild voller Überraschungen, überhaupt ein Zustand des kulinarisch nicht Abgeschliffenen, Elementaren.

²⁰Burkhard Beins, Alte Fragen neu: Form und Inhalt. Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Annette Krebs,

Die Musiker spielen mit der Sinnlichkeit des Materials, vermeiden aber jegliche emotionale Aufgeladenheit und Dramatik. Hinterfragt werden vielmehr Qualitäten und Zustände des Beginnens, Dauerns und Endens eines Klangereignisses, Differenzierungen und Schattierungen von Dynamik, Intensitäten und Energien. Ausgemerzt ist jegliche Erinnerung an vertraute, heimelige Klänge und Zusammenhänge, wodurch sich erneut ein Weg ins Unerhörte öffnet, das die Disproportionen und Disharmonien, die Ziellosigkeit, Wagnisse und Unbehaustheiten unserer Zeit enthält – ungeschminkt und wahrhaftig. Bei dieser Befragung des eigenen Instruments und seines Klangpotenzials bildet sich ein „Vokabular“ des Umgangs mit den Klängen. Jede Musikerin und jeder Musiker von Phosphor greift darauf - sehr individuell - zurück, was kompositorische Antizipationen und Entscheidungen ermöglicht. Improvisieren wird zur Echtzeitkomposition.

© Gisela Nauck 2008