

Comprovisations-Systeme

Partituren als Navigationshilfen fürs Musizieren im reißenden Strom der Gedanken

1 Friedrich Schiller fragte seine Zeitgenossen: »Was heisst und zu welchem Ende studieren wir Universalgeschichte?«

Wie genau und zu welchem Ende notieren wir Musik¹? Trivial betrachtet sind Partituren Systeme von Anweisungen, die bei Musikern komplexe Handlungsabläufe auslösen und koordinieren – von der präzisen Beugung eines einzelnen Fingers bis zur exakten Synchronisierung von über hundert Menschen in einem Orchester. Das Resultat: ein Strom aus Klängen.

I

Aufgeschriebene Musik macht sich zunutze, dass wir als soziale Wesen Gleichzeitigkeit oft als etwas ästhetisch Bedeutsames erleben – besonders beim Hören. Denn das Ohr ist unser Organ für das Synchronische – bis in feinste Schwingungen hinein nehmen wir damit wahr, dass zwei Ereignisse nicht gleichzeitig sind: Unser Auge lässt sich zwei Lichtblitze im Abstand von 0,03 Sekunden noch als simultan verkaufen – zehnmal präziser ist da unser Ohr, das schon bei 0,003 Sekunden ein Nachklappen hört. Die großen Fragen aufgeschriebener Musik lauten immer: Was ist »zusammen« – und warum ... und was ist nicht »zusammen« – und warum nicht?²

Das vergangene Jahrtausend der geschriebenen Musik hat uns vermittels seiner Partituren immer wieder bis dahin unerhörte Wege in den Reichtum und die Bedeutungsvielfalt des (Un-) Gleichzeitigen erschlossen: von den Freuden gemeinsamen Singens (und Marschierens) bis zu jenen Aha-Momenten, wenn zwei bislang beziehungslos scheinende Abläufe sich auf einmal in Harmonie vereinen. Der Begriff der Harmonie selbst, den fast alle musikalischen Weltkulturen eher als Stimmigkeit im Ganzen verstehen, ist im eurologischen³ Musizieren zur Harmonik geworden, die zuvörderst eine Theorie des gleichzeitig Erklingenden ist. Die großen Meisterwerke der abendländischen Musik sind Planzeichnungen für das Erstellen erstaunlich vielfältiger akustischer Ökosysteme, in denen unsere Wahrnehmung und selbst unser Begriff des Synchronen immer wieder neu ausgekundschaftet und neu definiert werden.

Der Begriff Synchronisierung stammt von sozialen Handlungen, die der Arbeits-

erleichterung in einer Gruppe dienen – und damit, im übertragenen Sinn, immer auch der Selbstvergewisserung als Gemeinschaft: Wer sich synchronisiert, wird zur Macht, wer sich synchronisiert, verlangt mehr Aufmerksamkeit, ist per se bedeutender als eine einzelne Stimme. Synchron sein deutet mindestens auf die hochkomplexe Fähigkeit hin, sich als Gruppe präzise zu koordinieren. Was also sagt es über eine Musiktradition aus, wenn in ihr vor allem Ensembles Träger von Musik sind – und geschriebene Partituren mit ihrer Feier und Analyse des Gleichzeitigen zu höheren Kulturgütern zählen als der individuelle Zeitfluss in der Improvisation eines Einzelnen?

Nicht, dass man nicht auch im Ensemble synchronisiert improvisieren könnte: Eine gemeinsame Sprache, vereinbarte Regelsysteme, vertraute Strukturen oraler Kommunikation oder schlicht Stilistiken (die auch nichts anderes sind als sublimierte Regelsysteme) ermöglichen auch größeren Gruppen, die Grenzen und Freuden des Synchronen auszuloten – solange alle Mitwirkenden alle anderen hören können. Aber dieses Faktum allein setzt der Größe der Gruppe dann doch strukturelle Grenzen. Und auch die ephemeren, unwillkürlichen Zeitordnungen, die dabei entstehen, können keine Bedeutsamkeit einfordern, da jenes intersubjektive Moment, das sie entstehen ließ, von niemandem, noch nicht einmal den dabei Beteiligten, nachvollzogen werden kann; zum Aufblühen eines den Aufschreibemusiken vergleichbaren, rein musikalisch-ästhetischen Bedeutungsdiskurses bieten sie also schlicht zu wenig kritische Distanz. Für die meisten Hörer improvisierter Musik hierzulande liegt ihre kulturelle Bedeutsamkeit dann auch meist in der Tatsache, dass hier überhaupt Nicht-Aufgeschriebenes dargeboten wird, also eher in ihrer soziologisch-ästhetischen Dimension. Partituren mit ihren a priori festgelegten, vom Aufführungskontext meist unbeeinflussbaren, streng getakteten musikalischen Strukturen gelten in diesen Kreisen oft als symbolische Repräsentanten jener fatalen instrumentellen und institutionellen Logiken, die der Menschheit heutzutage auch in anderen Lebensbereichen nichts als Schwierigkeiten machen.

II

Oft wird aber bei dieser Skepsis gegenüber der Partitur die Realität des Komponierens vergessen, in der es bislang noch niemandem gelungen ist, Musik in einer Partitur komplett aufzuschreiben – auch wenn es an Versuchen dazu (besonders im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts) nicht gemangelt hat. Wenn man diese übergenauen Partituren studiert,

2 Vgl. die klarsichtige Analyse *Making Music Together* (1951) des vor dem Anschluss Österreichs nach New York emigrierten Wiener Soziologen und Musikers Alfred Schütz.

3 Eurologisch (in Anlehnung an den Begriff von George E. Lewis): Musikpraktiken, die sich unabhängig vom Ort ihrer Entstehung auf die abendländische Tradition komponierter Konzert-Musik beziehen.

lässt sich das beklemmende Gefühl, in ihnen Manifesten einer ungeheuer rücksichts- oder fruchtlosen Starrköpfigkeit zu begegnen, nicht abschütteln. Mit der Klarsicht der Nachgeborenen weiß man doch, dass der Aufführungskontext, das, was Christopher Small einmal so treffend *musicking* genannt hat⁴, sich selbst bei akusmatischer Musik nicht hinweg eskamotieren lässt. Selbst dort, wo nur noch Soundfiles abgespielt werden, entscheidet nicht allein das Erklingende, sondern dessen Einbettung in den Moment, in den Raum und sozialen Kontext über zentrale ästhetische Bedeutungsebenen der Musik.

Bis vor Kurzem mussten Partituren stets offline entstehen: stumme, inwendige Entwürfe, die man erst üben musste, um sie interpretierend zum Klingen zu bringen – wobei Interpretation hier zu einem erheblichen Teil auch die spontane Anpassung des vorgegebenen abstrahierten Zeitflusses an die Aufführungssituation umfasste. Zu diesem Zweck haben sich Musiker als sozial kompetente Wesen schon immer untereinander zu synchronisieren gewusst: Wenn dies anhand einer Partitur geschah, nannte man das »Interpretieren«, wenn es mit Hilfe von gemeinsamen Regeln und musiksprachlichen Konventionen geschah, nannte man es »Improvisieren«.

Mein Verdacht ist schon seit Langem, dass der kategorische und ideologische Unterschied zwischen Komposition und Improvisation wesentlich ein Artefakt der Informationstechnologie sei: Papier ist möglicherweise zwar ein gutes Speichermedium für Sprachbedeutungen gewesen, aber weniger geeignet für semantisch eher nonchalante Phänomene wie Musik und Klangkunst. Deren Fixierung auf Papier, die sowohl eine Historisierung wie eine außerzeitliche Analyse erlaubte, machte Musik – bislang eine Beziehung zwischen Musikern und Publikum – zu einer *ménage à trois* – stets verbarg sich eine unsichtbare, aber mächtige Präsenz in den Noten. Mit dem Computer jedoch ist auch den Musikern erstmals eine zeitlich agile Technologie zugewachsen, die nicht nur die Klangproduktion an sich, sondern auch ihre Koordination im Inneren des musikalischen Zeitflusses abbilden, speichern und manipulieren kann.

Der Mediensoziologe Walter Ong hat uns in seinem Standardwerk *Orality and Literacy* (1982) darauf aufmerksam gemacht, dass die Menschheit, die über Jahrtausende allmählich von einer ausschließlich mündlichen in eine schriftliche Kommunikationsform gewandert war, in jenem historischen Augenblick, als die Schrift endgültig zu triumphieren schien, aus sich selbst heraus Technologien entwickelt hat, die der mündlichen Sprachform ebenfalls jene

Vorteile – Verbindlichkeit, Wiederholbarkeit, Verfügbarkeit und Formenvielfalt – ermöglichen, die sich über Jahrtausende im Schriftlichen entwickelt hatten. Jacques Derrida hat die unauslöschliche Neigung des Menschen, der gesprochenen Stimme instinktiv mehr zu vertrauen als dem Buchstaben, einst Phonozentrismus geschimpft – und laut Ong leben wir seit etwa fünfzig Jahren wieder in einer Kultur, in der dieser Phonozentrismus stark im Aufwind ist – vom Phonographen bis zum Handy, von der Talkshow bis zum Interview wird unser Leben immer mündlicher: Er nennt das sekundäre Oralität. Ihr Kennzeichen sei, dass sie auf der Technologie der Schrift aufbaue, mit ihr aber symbiotisch verbunden bleibe – und sie dadurch weit hinaustrage in das Fließen der Zeit.

III

»Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren / Sind Schlüssel aller Kreaturen / Wenn die, so singen oder küssen, / Mehr als die Tiefgelehrten wissen, / Wenn sich die Welt ins freye Leben / Und in die Welt wird zurück begeben / Wenn dann sich wieder Licht und Schatten / Zu ächter Klarheit werden gatten [...] (Novalis, 1800).

Technologische Musiksysteme, wie ich sie seit ein paar Jahren entwickle, begleiten das Musikmachen, indem sie es live mitgestalten: mit Partiturbildschirmen, die auf das Spiel der Musiker reagieren und ihnen Vorschläge und Vorgaben machen, mit Software-Improvisatoren, die zu hörbaren Dialog-Partnern der Musiker werden, ja, mit der unablässigen Veränderung des Klangraumes selbst, der die Musizierenden, unbewusst, tief greifend beeinflusst. Diese Systeme sind, wie viele andere Entwicklungen heute auch, Anzeichen einer sekundären Oralität des Musizierens, in der sich Künstler, deren Medium der Klang ist, nicht mehr zwischen den »Zahlen und Figuren« der Partituren und dem »Singen und Küssen« spontaner Improvisation entscheiden, sondern beides mit gleicher Leichtigkeit bearbeiten können.

Auf dem Weg dorthin habe ich seit mehr als zwanzig Jahren sowohl in existierenden Improvisationstraditionen wie in den Partiturtaditionen, mit denen ich ohnehin vertrauter war, mancherlei Techniken gesammelt und analysiert, die mir geeignet schienen, den gewachsenen Ensemblekulturen der eurologischen Musik mit ihrer hochtrainierten Schrift- und Synchronizitätskompetenz Tore in jene sekundäre Oralität zu öffnen – ihnen neue Wege eröffnen, das gewohnte Präzi-

4 Von Small 1998 eingeführter Begriff zur Verdeutlichung, dass es kein Objekt namens Musik gibt, sondern nur den Akt des Musizierens – an dem Musiker, Komponisten, Publikum und Veranstalter beteiligt sind. In der englischsprachigen Diskussion ersetzt er zunehmend das Wort Musik, wenn man von konkreten Praktiken spricht.

sionskönnen ungewohnt improvisatorisch anzuwenden.

Seit etlichen Jahren nenne ich diese Praxis sekundärer Oralität verkürzt: Comprovisation – ein Wort, dessen verschmolzene Herkunft offensichtlich sein dürfte, und das ich zwar für mich formulierte, das mir dann aber auch anderswo entgegenkam. Ohne meine Zeit mit Primogenitur-Debatten verschleißen zu wollen, verwende ich es seitdem mit einer klaren Definition, die sich zu bewähren scheint:

Comprovisation nenne ich alles Musizieren, das sich sowohl auf den kontingenten Kontext der Aufführung stützt wie auf kontextunabhängige Ordnungskategorien wie zum Beispiel Partituren oder Regelsysteme – und für das die genaue Art der Interaktion zwischen diesen Praktiken wesentlicher Aspekt der künstlerischen Konzeption ist,

Dass in dem Wort neben dem Komponieren und dem Improvisieren auch der Computer anklingt, ist ein glücklicher Zufall, auf den ich mit der Initiale »C« sanft hinweisen will, ohne ihm allzu großes Gewicht zu geben – denn viele Comprovisationen brauchen gar keine digitale Infrastruktur: Ihr Computer ist die komplexe soziale Beziehung mehrerer Menschen zueinander⁵ – Produkt jener Evolution, die uns demonstrierte, wie schön es doch sein kann, zusammenzukommen.

IV

Es ist hier nicht der Ort, um auf das Compendium von Techniken, die sich zur Comprovisation als geeignet erwiesen haben, handwerklich detailliert einzugehen – das bliebe einer noch zu schreibenden »Comprovisationslehre« überlassen. Mir bleibt hier nur Raum für ein paar Aperçus – und der Verweis auf einige Comprovisationspartituren, in denen man diese genauer studieren kann.⁶

Improvisationsensembles stehen zurzeit nicht sehr viele dramaturgische Muster zur Verfügung:

- 1) Überraschungsfreie Dramaturgien, die sich entweder auf ein sich zyklisch wiederholendes Grundgerüst stützen – harmonisch/rhythmisch/melodisch – und in denen daher dramaturgische Entwicklungen entweder nur als Variationen möglich sind, gültig bis zum Beginn des nächsten Zyklus – oder die sich gleich auf strenge Dramaturgien festlegen (zum Beispiel stetige stufenweise Beschleunigung wie das nordindische Alaap-Jod-Jhala-Gat-Model).
- 2) Freie »organische« Wachstumsformen, die aus der Interaktion der Musiker entstehen: Isolierte Anfänge, langsames Entstehen von Kohärenz, exponentielles Anwachsen

struktureller Dichte, manchmal bis zum Überallklang, dann Zerfall, weil individuelle Stimmen kein Gehör mehr finden und ins Schweigen sinken, nach einer Dissipationsphase dann ein neuer Aufschwung etc.

- 3) Ritualisierte Spannungsfelder, in denen Improvisation eine Nische innerhalb eines komponierten Umfeldes zugewiesen bekommt oder umgekehrt – Big Band Jazz, oder Kadenz im klassischen Konzert, oder auch in Boulez III. Klaviersonate und etlichen Partituren Lutosławskis. Diese »Absenzen des Auctorialen«, wie man sie barthesianisch nennen könnte, sind tatsächlich Proto-Formen der Comprovisation⁷, da die Spannung zwischen Improvisation und Komposition einen wesentlichen Teil ihres Reizes ausmacht. Allerdings verhindert die Notwendigkeit der rituellen Trennung starke Bezüge und ästhetische Spezifik.

In meinen Comprovisations-Partituren versuche ich einerseits, jede dieser Dramaturgien weiter zu treiben, andererseits aber auch die in Jahrhunderten gewachsenen Dramaturgien und Anti-Dramaturgien der geschriebenen Musik comprovisatorisch nutzbar zu machen. In *Nexus* (2010), *Oiseaux d'Ailleurs* (2011) und *Ham Pardesi* (2014) versuche ich zum Beispiel, die dramaturgische Prämisse des einander Zuhörens unserer sozialen Realität anzunähern: In *Nexus* wandern fünf Musiker durch die Stadt. Sie sind untereinander akustisch verbunden (über eine sich ständig neu konfigurierende Wifi-Ringschaltung) und improvisieren miteinander, reflektieren aber gleichzeitig auch ihre urbane akustische Umgebung und kommunizieren über musikalische Signale. In *Oiseaux* und *Ham Pardesi* hat das Ensemble Kopfhörer auf und hört zwar die Mitmusiker, wird aber auch immer wieder von einer akustischen Anderswelt verführt und zu »asozialem« Musizieren angestachelt, das anderen Inspirationen folgt als nur den Geboten des Zusammenseins im Hier und Jetzt. In allen drei Fällen spielen live generierte Computer-Improvisationen und/oder Sprachanweisungen eine wichtige dramaturgische Rolle als Elemente einer dynamischen Partitur.

Transience (2008) dagegen treibt das Ideal des Einander Zuhörens auf die Spitze. Geschrieben für zwei Gruppen von Musikern, die verschiedenen Musiziertraditionen entstammen, gibt jede live-generierte Partiturseite überdetaillierte Anweisungen zu Tonvorrat, Spieltechnik, Klangcharakter und Gefühlswelt der Musiker – aber alles immer nur in Bezug auf das, was die anderen machen. Wie beim konventionellen Notenspielen muss Hören dem Lesen folgen und dem Spielen vorausgehen – allerdings ergibt das Lesen selbst nur

7 Die Literaten des *Ouvroir de Littérature Potentielle* (OuLiPo) haben für Vorläufer, die hier und da einzelne oulipianische Techniken vorwegnahmen, den Begriff des »antizipatorischen Plagiats« eingeführt. In diesem Sinne könnte man Werke von Komponisten wie Stockhausen, Riley, Monk, Pousseur, B. Schaeffer, Zorn u.v.a als »antizipatorische Comprovisationen« bezeichnen.

5 Dies auch, aber nicht nur in dem Sinne, in dem der japanische Komponist Masahiro Miwa in seinen »reverse simulations« aus dem Digitalen stammende Prozesse von menschlichen Musikern ausführen lässt.

6 Partituren und Aufnahmen der genannten Werke kostenlos von: <http://matralab.hexagram.com>.

Sinn, wenn man dabei der anderen Gruppe (nicht der eigenen) zuhört.

In Racines *Ephémères* (2008) muss jeder Musiker des Ensembles neun verschiedene, von mir definierte Improvisationssprachen lernen (mein Begriff dafür ist Traditionskonzentrate), bevor es dann in einer zeitlich genau fixierten Dramaturgie darum geht, in jedem Moment einen gegebenen Melodievorrat mit einem gegebenen Traditionskonzentrat auszuloten. Das alles, während man in einem großen Raum umhergeht, mit den Mitmusikern, denen man nahekommt, in improvisatorischen Dialog tritt – und dabei der Dirigentin folgt, die sehr genau hören kann, ob man gerade im richtigen Tempo, im richtigen Melos, im richtigen Traditionskonzentrat spielt.

Fokussiert trifft man viele meiner Comprovisationstechniken und -technologien in der Werkreihe *Inside A Native Land* (2005), *Vineland Stelae* (2007) und *Native Alien* (2009-12) an⁸, in der ich die Idee des Solokonzerts untersuche. Die beiden früheren Werke sind noch für Posaunen Solisten und acht Ensembles konzipiert, wobei unter anderem die oben angesprochenen Techniken benutzt werden, um sowohl die Interaktionen der Musiker innerhalb ihrer Ensembles als auch der Ensembles untereinander wie auch mit dem Solisten zu gestalten. In *Native Alien* sind viele dieser Techniken in die Computer-Improvisations-Software eingewandert, die, wie in unserem Alltag inzwischen, zum Mediator und Konzentrat aller Ereignisse um den Solisten wird: Ist in der konventionellen Konstellation

des Solistenkonzerts die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft eine zentrale Metapher, so wird in *Native Alien* das Individuum als Kreuzungs- und Knotenpunkt multipler medialer Realitäten hörbar.

V

Entsteht aus solchen Comprovisationssystemen eine neue Semantik und Ästhetik des Musizierens? Das wäre zu hoffen – aber noch ist es zu früh für derartige Affirmationen. Schließlich zielen sie zunächst auf eine neue Praxis des Musizierens, in der die Intelligenz, Sensibilität und künstlerische Gestaltungskraft heute ausgebildeter Musiker nicht von konventionell notierten Partituren und der darin tief eingeschriebenen sozialen Ideologie des künstlerischen Dienertums ignoriert und frustriert werden muss. Ohne revolutionäre Romantik bemühen zu wollen: Ein Musikstudium heute befähigt zu mehr Präzision und Virtuosität, aber auch zu größerer Vielfalt als früher die Lehrjahre beim Meister, und unser Alltag fordert ohnehin jedem ab, diversifizierter und improvisierender zu denken, als es einst nötig gewesen sein mag. Dieser Einsicht verdanken meine Comprovisationen ihre Hoffnung auf Resonanz – und auf die Fortführung all jener forschenden, fruchtbaren dialogischen Arbeitsprozesse, in denen ich seit so vielen Jahren von Musikerfreunden aus verschiedensten Traditionen so vieles gelernt habe.⁹ ■

(Berlin, 7. Juni 2015)

8 Einige beispielhafte Ausführungen dieser Werke: *Inside a Native Land* (Märzmusik Berlin 2005), *Vineland Stelae* (Redcat Theatre/CalArts Los Angeles 2007), *Racines Éphémères* (Wien Modern 2008), *Nexus* (Canadian Congress of the Humanities Montréal 2010), *Transience* (InterArtsCenter Malmö 2013), *Ham Pardesi* (noiseborder ensemble Windsor 2014), *Native Alien* (Time of Music Festival Viitasaari 2014).

9 Seit ein paar Jahren gebündelt in drei jeweils von mir mit gegründeten intertraditionellen Comprovisations-Ensembles in Montréal (Ensemble *Ville Étrange*), Berlin (Ensemble *Extrakte*) und Pune (*Sangeet Prayog Ensemble*), in denen fast jeder Musiker einer anderen Traditionen entwachsen ist.

Sandeep Bhagwati, Seite eins aus der insgesamt sechs Seiten umfassenden Partitur *jaali. figures for 6 instruments*.

jaali
figures for 6 instruments

Sandeep Bhagwati