

Gedanken zur Improvisation

1 Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Wolke Verlag, Hofheim 1999

2 Sabine Feißt, *Der Begriff »Improvisation« in der neuen Musik*, Berliner Musikstudien Bd. 14, Studio Verlag, Sinzing 1997

Die beiden Bücher *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik* von Peter Niklas Wilson¹ und *Der Begriff »Improvisation« in der neuen Musik* von Sabine Feißt² sollten, wenn das Prinzip der guten Nachbarschaft auf Bücherregalen noch was wert ist, nicht Rücken an Rücken stehen. Dazu sind sie in Gestus und Absicht zu verschieden. Daß sie dennoch in Sichtweite bleiben werden, liegt an der Schnittmenge ihrer Gegenstände.

Die Improvisation steht in Sabine Feißts, auf ihrer Dissertation von 1995 beruhendem Buch in Anführungszeichen. Die Rolle des Improvisierens in der neuen Musik der vergangenen Jahrzehnte, Feißts Untersuchungsgegenstand, ist damit in seiner schwierigen und häufig als marginal erachteten Position markiert. Demgegenüber vermeiden Titel und Untertitel von Peter Niklas Wilsons 1999 veröffentlichtem Buch sowohl die »Improvisation« als auch ein näher definiertes Genre und ersetzen beides durch die Wortkombination »improvisierte Musik«, im Original ohne Anführungszeichen. Auch hier trifft das den Gegenstand des Buches: Wohl ist eine aus dem Jazz kommende Musizierhaltung und Ideologie die Hintergrundfolie für viele Argumentationen dieses Buches, doch ausgehend von Derek Bailey beziehungsweise den britischen Musikern rund um Keith Rowe, Eddie Prévoost, Evan Parker durchforstet Peter Niklas Wilson grundlegende europäische, auch US-amerikanische Zugänge zum improvisatorischen Gestus, zur Kunst sich schnell verflüchtiger Musik.

Ein Aufsatz von Vilém Flusser über *Die Geste des Pfeifenrauchens* dient Wilson als Startfeld zur Definition entscheidender Unterschiede zwischen Improvisation und anderen musikalischen Betätigungsfeldern in der Haltung zu Musik und Werk. Die Kunst (des Pfeifenrauchens) bestehe darin, sich »freiwillig und absichtslos innerhalb eines dazu gewählten Parameters sich selbst zu bezeugen; sich selbst an seinem Stil zu erkennen«, womit, so in etwa die spätere Argumentation, Musik der Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza ebenso im ersten Ansatz beschrieben sein könnte, wie von AMM oder eben Derek Bailey. Der Irrweg heraus aus diesem Quasi-Paradies sei entstanden, nochmals nach Flusser, da (klassisch europäische) Kunst »zu einer Art 40 Arbeit« sich entwickelt hätte, die nicht mehr

am Tun, sondern am Getanenen, am »Werk« gemessen werden will.

Improvisierte Musik hingegen orientiere sich am Jetzt. Mit vielen, in den Text eingebauten Musikerzitaten, von denen nicht wenige aus jenen Interviews stammen, die die zweite Hälfte des Buches umfassen und die daher nicht nur fragmentiert, sondern auch im Gesamtzusammenhang nachlesbar sind, wird diese These untermauert, hinterfragt, ausdifferenziert. Die Wichtigkeit eines Klangideals, beziehungsweise eben unaufschreibbar vieler, personalisierter Klangideale, die ebendeswegen das Medium der schriftlichen Notation sprengen müssen, ist eine wesentliche Station in dieser Argumentationskette, gefolgt vom Problem der Form. Daß vorgefertigte Formen für beinahe alle in diesem Buch erwähnten Musiker inakzeptabel sind und durch aus dem Spielprozeß sich ergebende Strukturen ersetzt wurden, versetzt diese Problematik in eine Art konstante, themenimmanente Vorläufigkeit. Form ist erklärbar und diskutierbar aus dem jeweiligen Situationskontext, aus spielregelähnlichen Absprachen oder schlicht erst im nachhinein. Peter Niklas Wilson versucht dieser scheinbaren Formlosigkeit beziehungsweise der verbreiteten diesbezüglichen Hilflosigkeit mit erst einem Rundumschlag gegen traditionelle Musikwissenschaft und anschließend mit dem Aufzeigen von Gegenkonzepten, von beispielsweise Eddie Prévoost, Helmut Lachenmann und dem Musikethnologen Paul F. Berliner, beizukommen.

Wie sehr die aktuelle Technologie von selbstgebastelter live-Elektronik zu jenen Musizierpraktiken, die den augenblicklichen Zugriff auf die Speicherkapazität der Harddiscs in heutigen Laptops als konstitutiv verstehen, das Verhältnis von »Improvisation« zum Komponieren verändert hat, verdeutlicht Peter Niklas Wilson beispielsweise an Bob Ostertags *Say No More-* und *Verbatim-*Projekt. Das Improvisieren mit komponiertem Material, das Weiter-Komponieren von Improvisiertem und so fort führt in eine Grenzzone des Improvisierens. Das Weiterführen dieser Argumentation und die These, daß beim Improvisieren mit Digitalelektronik der Computer, der Laptop nicht nur Instrument im traditionellen Sinn, sondern gewissermaßen auch schon Partitur ist, wenn man im Dualismus zum Komponieren schon Begriffe aus dem alten, falschen Kontext verwenden muß, würde knapp an die Auflösung des ohnedies geduldigen Wortpaares »improvisierte Musik« führen. Mit Kapiteln zu Beeinflussungen improvisierender Musiker durch bildende Kunst und Sprache, sowie Blicke auf aktuelle Phänomene wie dem der Reduktion erweitern den Blickwinkel und

führen zugleich mit der Konzentration auf Musiker wie Cornelius Cardew und Christian Wolff in die zu Beginn erwähnte Schnittmenge zu Sabine Feiðts Buch über »Improvisation« in der neuen Musik. Während Peter Niklas Wilson ein journalistisch und mit einem klaren ideologischen Standpunkt argumentierendes Buch geschrieben hat, beeindruckt Feiðts Arbeit durch Genauigkeit und die Menge an erhellenden Originalzitataten, insbesondere aus Dokumenten der 60er und 70er Jahre. Auch in der neuen Musik stellt sich im Zusammenhang mit dem Improvisieren das Formproblem und noch lange bevor im Kapitel zur *Offenen Form* das Thema explizit behandelt wird, entrollt das Buch im ersten Kapitel zu *Improvisation, Komposition und Werk* ein faszinierendes Pandämonium von Fragmenten aus ästhetischen Kampfschriften aus oben erwähnter Epoche. Während für die meisten Musiker in Wilsons Buch irgendeine Form von Improvisieren das Selbstverständliche ist und eventuell gegen Angriffe und Mißverständnisse verteidigt werden muß, ist das Improvisieren in dem von Feiðt untersuchten Genre der neuen Musik für kaum jemanden selbstverständlich, sondern bestenfalls eine Option. Daß die Autorin sich gewissermaßen auf die Suche nach ihrem Gegenstand, der Improvisation in der neuen Musik, machen mußte, zeigt schon die Folge der Kapitelüberschriften, in denen nie die Improvisation, sondern verschiedene andere Begriffe und Sparten definitionen auftauchen, innerhalb derer dann nach Spuren des Improvisatorischen gesucht wird: Indetermination, Aleatorik, Offene Form, Experimentelle Musik sowie zuletzt minimale, mediative und intuitive Musik. Der Problematik all dieser Begriffe wird jeweils mit Reflexionen über die Begrifflichkeit begegnet, bevor dann anhand einzelner Musikerpersönlichkeiten die Relevanz des Improvisierens im jeweiligen Schaffen untersucht wird. John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff; Pierre Boulez, Witold Lutosławski, Franco Evangelisti; Earle Brown, André Boucourechliev, Roman Haubenstock-Ramati; Cornelius Cardew, Frederic Rzewski, Alvin Curran, Richard Teitelbaum, Alvin Lucier; LaMonte Young, Terry Riley, Steve Reich, Pauline Oliveros und Karlheinz Stockhausen. Aus der langen Liste der hauptsächlich besprochenen Komponisten läßt sich ablesen, daß oftmals auch das Werk von Komponisten näher betrachtet wird, die kaum etwas mit Improvisation zu tun hatten oder haben wollten. Sabine Feiðt erklärt auch genau dies, dennoch trägt das dazu bei, daß weniger die Improvisation, als die akademische Suche nach ihr zum Gegenstand zu werden scheint, während ein Ausweg aus diesem musiker-

selbstverschuldeten Dilemma zwischen Improvisation und Komposition nicht so recht ins Blickfeld gerät. Das aber ist nicht der Autorin anzukreiden, sondern läßt nochmals deutlich werden, wie wenig europäische wie US-amerikanische Komponisten mit dieser speziellen, eben nicht aleatorischen oder experimentellen, sondern improvisatorischen Art des Kontrollverlusts und Ephemereren umgehen konnten. Eine Annäherung an das Utopische des improvisierten Flüchtigen und Instantanen scheint am ehesten – folgt man der eigenen Erinnerung an Konzerte und Tonträger ebenso wie den von Sabine Feiðt aufgerollten Argumenten und Dokumenten – in den Gruppenimprovisationen von beispielsweise Musica Elettronica Viva, New Phonic Art, der Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza oder AMM realisiert worden zu sein.

Persönliches Post Scriptum: Traurig ist nur, daß in keinem der beiden Bücher die russische Improvisationsgruppe Astrae, an der unter anderem Sofia Gubaidulina mitgewirkt hatte, erwähnt wird oder daß David Tudors jahrzehntelange Arbeit als improvisierender live-Elektroniker in keinem der beiden Bücher jemals in den Mittelpunkt gerückt wird. ■

HERMANN KELLER
60. Geburtstag

Sie sind herzlich eingeladen!
KONZERTE in BERLIN
und RHEINSBERG

**Konzerthaus Berlin
Werner-Otto-Saal
2. April 2005, 20 Uhr
PORTRÄTKONZERT**

**Rheinsberger Pfingstwerkstatt
Schlosstheater
16. Mai 2005, 15 Uhr
URAUFFÜHRUNG des 2. Klavierkonzerts**

weitere Informationen:
www.editionjulianeklein.de