Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2007)

Heft: 100

Artikel: Improvisation versus Komposition? : Performative Widersprüche der Neuen Musik = Improvisation versus composition? : Contradictions performatives de la musique contemporaine

Autor: Kiefer, Sebastian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927753

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IMPROVISATION VERSUS KOMPOSITION?

VON SEBASTIAN KIEFER

Performative Widersprüche der Neuen Musik

Improvisation versus composition ? — *Contradictions performatives de la musique contemporaine*
Celui qui adopte aujourd'hui un ton sérieux en musique, compose de façon ancienne. Mais l'évidence avec laquelle on a attaché depuis l'ère postrévolutionnaire des années soixante-dix le concept de la musique à l'image traditionnelle de la musique et de la notation conventionnelle s'est estompée. Cet abandon peut avoir un effet positif sur la musique composée qui souffre depuis longtemps de sa propre redondance. Des actions musicales, caractérisées comme de l'« improvisation », peuvent acquérir une nouvelle actualité critique par rapport à la rigidité historique et conceptuelle de la dualité entre « composition » et « improvisation ».

Die aus Verlegenheit um einen besseren Begriff «*frei* improvisiert» genannte Musik gehört, sofern man sie nicht ohnehin der popularen Kultur zuordnet, für Universitäten, Akademien, Geschichtsschreibung und Alimentierungsinstitutionen in eine prähistorische Phase der Gegenwartsmusik: in die Zeit der fundamentalistischen Grabenkämpfe der fünfziger und sechziger Jahre, als man um die Frage nach Aleatorik und Serialität kämpfte, als ginge es ums eigene Leben. Die Geschichtsbücher überlassen Globokars New Phonic Art ein Abschnittchen, Evangelisti oder Scelsi sind buchstäblich legendär, Frederic Rzewski wird im Zweifelsfalle Erwähnung getan – aber *als Prinzip* hat die Improvisation den *Begriff* der Neuen Musik nicht einmal tangiert. Umso mehr legt man in der konventionellen Geschichtsschreibung Wert darauf, «offen» zu sein für «experimentelle Denkweisen», und reklamiert, sie «ins eigene Denken zu integrieren». Man erkennt die «Vielfalt als Bedingung heutiger Musik» selbstverständlich an – und versteht, als wäre nichts gewesen, Neue Musik selbstverständlich weiter vom tradierten Begriff der Komposition und des Komponisten her. Es war notwendig, sagt der Common Sense, bestimmte «Extrempositionen» einmal auszutesten – nur sehe eben heute jedermann ein, wie «zeitverhaftet» sie gewesen seien. Man gewährt Lutosławskis begrenzter Aleatorik, Madernas, Haubenstock-Ramatis, Stockhausens, Boulez' Versuchen, dem Spieler die Abfolge oder Kombination komponierter Werkteile zu überlassen, huldvoll kleine Podeste im musikhistorischen Museum. Nebenan hat das transitorische Phänomen der grafischen Partituren seine Vitrinen, die «intuitive Musik» Stockhausens usf. Die altgewordenen Heroen von damals erinnern sich ihrer gerührt und erheitert. Man ist darüber hinweg. Wer es ernst meint in der Musik, komponiert nach alter Façon.

«Improvisation» sei, so wird dabei noch immer unterstellt, ein Gegenbegriff von «Komposition» und damit ein Gegenbegriff zu den pontifikalen Zielen der Neuen Musik, insbesondere ihrer Kraft zum Gewinn eines Begriffs von Musik aus den historischen Bedingungen des «Materials», der Traditionen und des Musizierens überhaupt.

Als man sich seit den späten siebziger Jahren im postrevolutionären Grundgefühl einrichtete, verschwand die «frei improvisierte» Musik restlos aus dem öffentlichen, kunstmusikalischen Bewusstsein: «Improvisation» war fortan nahezu gleichbedeutend mit Jazz.

Ohne Zweifel: Der Eifer, mit dem Nuovo Consonanza oder Cardew oder Rzewski phasenweise das Prinzip der Improvisation als Überwindung von Grundprinzipien des abendländischen Musizierens überhaupt interpretierten und dabei die musikalische Revolution als Modell einer sozialen Erneuerung verstanden wissen wollten – der Abkehr von «Hierarchien» und autoritären Strukturen, von egozentrischem Erfolgsstreben und sozialer Atomisierung –, trägt prähistorische Züge. Selbst die innermusikalischen Rebellionen gegen die auktoriale Macht der Dirigenten und Komponisten zum Beispiel, die die Spieler zu Exekuteuren erniedrigen, als seien sie Kapitalisten, die über Arbeitskraft verfügten – sie sind Gründergeist für die Museumsvitrine. Das heisst aber auch: Die Frage nach der Improvisation ist im «postideologischen Zeitalter» angekommen. Die Frage nach der Improvisation ist nun mehr eine nach dem Begriff der Musik selbst.

Endgültig abgerüstet ist noch nicht. Doch mittlerweile sind es eher die Feinde der Improvisation in der etablierten Riege der Neuen Musik, die nachzuarbeiten haben. Die Unterstellung, dass die «freie Improvisation» im Grunde gar kein ernstzunehmendes Paradigma, sondern eine ästhetisch umgemünzte Lebenshaltung sei, ist bis heute ein bequemes Mittel, um Reviere zu sichern. «Spontaneous Music Ensemble» nannte sich ein Pionierensembles der «frei» improvisierenden Musik, gegründet von einem Jazz-Dissidenten, dem Trompeter und Schlagzeuger John Stevens 1965.[1] Der etablierte Exponent der Neuen Musik hat ein starkes Interesse daran, dass dieser Name aus jenen Gründertagen noch immer als Metonym der Sache selbst gelte: Das «Freie» an der «freien Improvisation» sei eine Art jugendlich-naiver Kult der «Spontaneität», der Gruppendynamik, des Selbstausdrucks, der als solcher aus der ernstzunehmenden Betrachtung, was «Musik heute sei», notwendigerweise herausfallen müsse. Die Arbeit am Problem der Zeitgestalt, am Begriff des Werkes, an der musikalischen Syntax und

1. Vgl. www.efi.group.shef.ac.uk/mstevens.html

der «Geschichtlichkeit der Materialien» sei mit Spontaneität, Gruppentherapie, Selbstverwirklichung und intuitiver Sinnsuche nicht zu machen. Die Intuition werde fetischisiert, nicht «kritisch reflektiert». Jedes komplexere Ordnungsdenken werde über Bord geworfen, stattdessen der Augenblick zum Kult erhoben.

Nun ist unschwer einzusehen, dass man zu Kategorien wie Spontaneität, Gruppenbindung, Selbstausdruck (vorausgesetzt, sie wären überhaupt verständlich) die Negation bilden kann: Planung, einsame Versenkung, Selbst-Losigkeit – und diese wären genauso relevant zur Bestimmung *allgemein*verbindlicher ästhetischer Werte; oder eben genauso irrelevant. Nur: Das beweist nicht, dass Improvisation prinzipiell nicht fähig wäre, am Begriff der Musik heute zu arbeiten, sondern lediglich, dass die Strategie, der «freien Improvisation» zu unterstellen, sie sei im Grunde der Ausdruck einer vorästhetischen Lebenshaltung, in praxii gut funktioniert, um einen Rivalen loszuwerden.

STEREOTYPE, KOMMUNIKATIONSHÜRDEN, OSMOSE

Der phänotypische Neue-Musik-Vertreter fühlt sich angenehm bestätigt, wenn ihm Derek Baileys Credo zu Ohren kommt: «Die Essenz der Improvisation, ihre intuitive, telepathische Grundlage, wird am ehesten in einer Gruppen-Situation erkundet». Und Bailey war immerhin die «Vaterfigur der europäischen Improvisationsszene und ihr bedeutendster Theoretiker»[2] – so sagte es Peter Niklas Wilson, der, falls jemals eine Ästhetik sich entwickelte, die kompositorische und improvisatorische Strategien gleichberechtigt integrierte, ihr geistiger Vater wäre. Wie man die kulturromantischen Erneuerungsmotive von Nuovo Consonanza oder New Phonic Art den Pubertätssünden der Nachkriegsmusik zuordnet, um sie für «überwunden» zu erklären, so ist man heute froh, für einen Spontaneismus im Stile Derek Baileys die Popularmusikabteilung zuständig zu wissen. Dass derselbe Bailey ein Improvisatorenleben lang die Erfahrung machen musste, es verachte niemand «freie Improvisation» ingrimmiger als der durchschnittliche Jazzmusiker, übersieht man geflissentlich. Dass Derek Baileys Gitarrenspiel zwar befreiend auf zwei Musikergenerationen von Improvisatoren wirken konnte, sein jedes idiomatische oder vorab strukturierende Konzept ablehnender Spontaneismus jedoch heute von kaum einem mehr geteilt wird, darf nicht sein. Improvisation darf keine Arbeit am Begriff der Musik sein.

Neue Musik und Jazz-Establishment haben die knappen Ressourcen Aufmerksamkeit und Fördergeld bilateral aufgeteilt. *Beide* Seiten haben ein eminentes Interesse daran, dass der Jazz weiterhin monopolistisch den Begriff «Improvisation» verwalten darf. Rezipienten, die über die Register «Spontaneität», Gruppendynamik, Selbst-Ausdruck, Intensität, Momentbezogenheit zu bedienen sind, werden an den Jazz delegiert – womit für die «freie Improvisation» einfach kein öffentlicher Ort mehr übrig bleibt.

Aber: In der «postideologischen» Landschaft der komponierten Gegenwartsmusik kehrt seit einigen Jahren etwas vom längst überwunden geglaubten Gründergeist der sechziger Jahre in Gestalt der «freien Improvisation» zurück. Die Wiederkehr erfolgt ohne alle Parolen, Skandale, Ideologien, sondern: allein durch Diffusion. Ein fragender, subversiver Geist sickert an verschiedenen Orten ein – wobei es schwerlich ein Zufall ist, dass die Bundesrepublik, der Hauptschauplatz der grossen ideologischen Auseinandersetzungen um die Neue Musik nach 1945, resistenter ist als etwa die Schweiz und Österreich. Wien Modern und die Wiener Musikgalerie installierten Experimentalschienen in den achtziger Jahren, als die BRD-Institutionen noch (bzw. wieder) völlig blind auf dem experimentellen Auge waren (das sich dann ganz zögerlich in Witten zu öffnen begann). DJ, turntables, Laptop werden zur gewohnten Erscheinung der Festivals für Neue wie für Improvisierte Musik, selbst im traditionell puristisch dem Free Jazz verschriebenen Berliner Total Music Meeting. Im Südwestrundfunk, renommierteste «hochkulturelle» Trutzburg gegen die Tyrannei der Quote, hält die Neue-Musik-Abteilung den gewohnten Kurs der Exklusion und delegiert das Improvisatorische an die Jazzabteilung. Doch die steuert mittlerweile Reinhard Kager und unterwandert systematisch die Zweiklassengesellschaft. Die Berliner Festspiele, eine eiserne Bastion des zweigliedrigen Establishments, haben ihren Maulwurf in Matthias Osterwold gefunden: Am späten Abend, der klassischen Ereigniszeit fürs kulturell Widerständige, wenn die gewohnte Neue Musik längst verklungen ist, lädt er in seiner MaerzMusik Exponenten der Grauzone zwischen Popularmusik, Jazz und Klanginstallation, DJ-Kultur, Improvisation und Konzeptkunst zum Stelldichein.

Das Berliner Ultraschall-Festival entdeckte 2006, dass aleatorische und improvisatorische Konzepte Franco Evangelistis bereits vor Jahrzehnten etwas versuchten, das heute auf andere Weise in dem unwägbaren Raum zwischen Neuer Musik und Jazz, Laptop-Kultur, Techno, Klanginstallation und Improvisation neu gesucht wird. Wien Modern stiess 2005 die Öffentlichkeit darauf, dass es zur «Emanzipation des Geräuschs» bis hin zu Helmut Lachenmanns Erhabenheitsästhetik eine buchstäblich unerhörte Parallelgeschichte gibt: Das instrumental erzeugte Geräusch besass in der von England ausgehenden «freien» Improvisationsszene Leitfunktion. Man huldigte hier – zu Anfang rein und asketisch – beinahe denselben Grundsätzen wie die Nuova Consonanza: Verbot der Dominanz einzelner Spieler, der tonalen Anklänge, der rhythmischen Periodik, der Motivik und der Wiederholungsformen.

Kurz: Mit dem Einsickern der «freien Improvisation» wird ein längst «überwunden» geglaubter Begriff der Musik plötzlich wieder akut. Diese Rückkehr der Improvisatoren aus dem durch Neue-Musik- und Jazz-Lobby gleichermassen erzwungenen inneren Exil hat nichts zu tun mit der modischen Gedankenlosigkeit, nach der es per se gut sei, «Grenzen zu überschreiten». Es geht vielmehr um die «Kernkompetenz» der Neuen Musik, nämlich die ästhetischen Gründe, inwiefern sich die komponierte Neue Musik als Pontifikalinstanz der «Tonkunst» schlechthin, als Deutungshegemon jeder geschichtsbewussten Musik verstehen darf.

VERTEILUNGSKAMPF UND DENKVERBOT

Die scheinbar schlichte Frage des Geräuschs ist ein Prüfstein für die Gründe. Die Prioritäts- und Zuständigkeitsfrage ist für die Neue Musik eindeutig: Man verweist auf die futuristischen Utopien, auf Edgar Varèse, auf Seitenmotive der Cage-Schule, auf Momente im Werk Mathias Spahlingers, oder auch, heute eher mit angespannten Mundwinkeln, auf die Musique concrète – und sieht im Werk Helmut Lachenmanns die Keime aufgegangen. Nur: Mit dieser Konstruktion einer Pontifikallinie wird ein ästhetisches Problem der Neuen Musik mit sich selbst einfach verdrängt. Die etablierte Neue Musik setzt heute längst wieder die Arbeitsteilung von Komponist und Interpret voraus und bestimmt den Musikbegriff weitgehend am individuellen Werk, dessen Identität durch

2. Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim: Wolke 1999, S. 15.

Notation gesichert wird – und macht damit Voraussetzungen, die verhindern, dass grundlegende ästhetische Ansprüche eingelöst werden, die die etablierte Neue Musik seit der revolutionären Achsenzeit von 1910 als ureigene betrachtet. Wenn die Neue Musik tun würde, was sie behauptet zu tun, nämlich im Rahmen eines komplexen, geschichtsbewussten Musikdenkens das Geräusch zu «emanzipieren», dann hätte sie gar keine Wahl – so müsste sie, abgesehen von der Elektronik, die Improvisation als gleichrangigen Konkurrenten um den Begriff der Musik heute anerkennen. Denn: Das Hindernis, um jene beanspruchte Emanzipation des Geräuschs oder der «Befreiung des Klanges an sich» umzusetzen, ist das Prinzip der strikten Arbeitsteilung, der Notation und das Prinzip des fixiert-individualisierten Einzelwerkes überhaupt.

Mit der selbstverständlichen Bindung des Musikbegriffes an das notationell gesicherte Individualwerk und die strikte Arbeitsteilung von Komponist und Interpret wird auch ein zweiter Anspruch an der konsequenten Verwirklichung gehindert, durch den die Neue Musik ihr Eigenes definiert: Die *Komplexität* bei der Ausarbeitung musikalischer Dimensionen mit Blick auf das geschichtlich Mögliche. Und daher auch die Bestimmung des vermeintlichen Gegenbegriffs «Neue Einfachheit», der ja eine je schon historisch reflektierte Einfachheit zu sein beanspruchte.

Ein Trompetensolo von Miles Davis erscheint in Normalnotenschrift wie eine mehr oder weniger geschickte oder feinnervige Anwendung eines Repertoires von standardisierten Skalenausschnitten, simplen Synkopenpatterns, typisierten dissonanten Haltetönen, ihm eigen scheinen die Hinführung auf Spitzentöne und eine schlichte Rhetorik der Pausengebung. Lässt man die kastenbedingten Vorurteile beiseite und nimmt ein solches Solo versuchsweise ebenso ernst wie ein Stück Kunstmusik, ändert sich das Bild schlagartig. Man muss nun zu transkribieren versuchen, was, nach Auffassung des Produzenten und des Jazzhörers, seinen Wert ausmacht – etwa die Variationsfülle der Anblastechniken und Ein- und Ausschwingvorgänge; das Spektrum mikrotonaler Abweichungen und des Vibratos; die Dramaturgie der farblichen Verfremdungen des Klangs; die bewusst hörbar gemachten Tonerzeugungsgeräusche; die mikrorhythmischen Verschiebungen innerhalb bestimmter Phrasen etc. pp. Eine solche nicht-zensierte Transkription sieht plötzlich einer vermeintlich hochkomplexen Neue-Musik-Partitur bemerkenswert ähnlich. Nichts berechtigt zum Umkehrschluss, die populare Musik sei nicht popular, weil ihre Rückübersetzung in Notation komplex sei: Bei der Notation charakteristischer Automobilgeräusche würde es sich nicht anders verhalten. Es kommt ohnehin auf etwas völlig anderes an: Die heute wieder ungefragt vorausgesetzten Grundprinzipien der komponierten Musik sind nur in einigen selektiven Dimensionen komplexitätssteigernde. Gerade hinsichtlich des Geräusches, der Mikrotöne, der Klangfarben, Texturarten, der Gestik, des Denkens in Klangspektren, der Massen- und Körperwirkungen sind diese Grundprinzipien ausgesprochen komplexitätsverhindernd – und daher umgekehrt ebenso untauglich zur abgrenzenden Bestimmung dessen, was (reflektierte) «Einfachheit» in der Musik heisst.

Die Bindung des Musikbegriffes an die notationell gesicherte Reproduzierbarkeit des Einzelwerkes zensiert die Wahrnehmungsfähigkeiten – und damit die Begriffe dessen, was einfach und was komplex, was beiläufig und was Zentrum, was innovativ und was redundant ist. Diese Vorzensur zensiert damit die Vorstellung davon, was ästhetische Qualität ist und sie widerspricht diametral grundlegenden Legitimationsprinzipien der Neuen Musik: der emphatischen Suche nach unverbrauchten Klängen, Wahrnehmungsformen, Verlaufsformen, nach produktiver Verunsicherung der Hörgewohnheiten, nach Reflexion auf die Bedingungen der Tonproduktion in sozialer, körperlicher, temporaler, physikalischer und wirkungsästhetischer Hinsicht. Die Improvisation nun hat gerade hier ihr eigenstes Feld. In formelhafter Zuspitzung kann (und muss) man sagen: Indem sie die «freie Improvisation» als blosse spontaneistische Gruppentherapie abtut, wehrt die Neue Musik eine von ihr selbst entfesselte Modernisierungsdynamik ab.

Zensiert wird das Offensichtliche: Unser Hörvermögen nimmt, ähnlich wie das Auge, gestalthaft (oder physiognomisch) komplexe Muster als in sich gegliederte und geschichtete Ganzheiten wahr, obwohl im Akutbewusstsein alles sinnfällig und einfach erscheint und (unter Umständen) kaum (merkliche) kognitive Verknüpfungsleistungen erbracht werden müssen. Obwohl der kognitive Anteil gering sein kann, sind in gewöhnlichen, sinnlichen Wahrnehmungsvorgängen eine Fülle von – reaktiven oder halbbewussten – Selektions-, Ordnungs- und Orientierungsleistungen erbracht worden: Entfernungen von Klangquellen werden fortlaufend abgeschätzt, Klangarten bestimmten Quellen zugeordnet, Hinter- und Vordergründe gebildet, Strukturmuster in verschiedenen Schichten geordnet, Aufmerksamkeitszentren gebildet. Gegenüber dieser natürlichen Komplexität des Ohrs und der körperlichen Orientierungssensorien für eine unübersehbare Fülle von Ordnungs- und Halbordnungs- und Chaostypen und deren (simultane oder sukzessive) Beziehungen untereinander erscheint Notation als komplexitätsreduzierender Notbehelf. Wer eine Musik zu realisieren beansprucht, die die körperlichen, perzeptiven und geschichtlichen Produktionsbedingungen «reflektiert», muss *mit und gegen* diese gestalthaften, körperlich-kognitiven Elementarfähigkeiten des Ohrs arbeiten – und sie nicht durch die Unterstellung, eine Musik ohne notationsgesicherte Werkindividualität sei blosses spontaneistisches oder amorphes Einerlei, das einem «komplexen» Denken und einer «geschichtlichen Reflexion auf die Bedingungen der Wahrnehmung von Klängen» per se nicht fähig sei, verbal vernichten wollen.

PROTOTYP CAGE: ABWEHR GEGEN DIE SELBSTENTFESSELTE MODERNISIERUNGSDYNAMIK

Die phänotypisch komponierte Musik verfährt etwa so wie ein Maler, der verlangte, ein Bild sei nur dann rein, wenn es aus einer Menge von formal darstellbaren Grundformen und -farben aufzubauen ist – und «historisch reflektierte» Änderungen seien nur denkbar als «bestimmte Negationen» oder punktuelle Erweiterungen des Grundformensystems. Die ressentimentgeladene Abwehr der Improvisation erklärt sich, zumindest partiell, aus dem uneingestandenen Unbehagen an der eigenen, zensurierenden Voraussetzung: Man beansprucht die höchste, geschichtsbewusste Entwicklung des Ohrs – und legt ein entstelltes Bild des Hörvermögens und der Produktionsbedingungen zugrunde, um tradierte Sicherheiten nicht zur Disposition stellen zu müssen. Von «Emanzipation» des Geräuschs kann nur gesprochen werden, wenn unterstellt wird, «Emanzipation» sei nicht an unserem (notationsunabhängigen) Sinnesvermögen zu messen, sondern an nichts anderem als dem überlieferten Standardbegriff notiert-komponierter Musik. Sowohl die Lachenmann-Pontifikallinie wie auch John Cage legitimieren sich durch diesen Zirkelschluss.

Cage hat mit seiner kompositorischen Praxis der eigenen Maxime der hierarchielosen Gleichberechtigung von Ton und Geräusch (meist) widersprochen. Es war pikanterweise Cages *subjektive* («apollinische») Konstitution, die ihn alles, was unkontrolliert affizierte, alle blossen Gefühlswallungen und Expressionismen per se und vor jedem ästhetischen Urteil verabscheuen liess.[3] Diese Idiosynkrasie führte ihn, den vermeintlichen Solitär und Anarchisten, dazu, die «freie Improvisation» mit dem Common Sense der Neuen Musik als Herrschaft der subjektiven Willkür über das «objektive» Klanggeschehen abzutun.[4] Dabei hatte ihn sein Weg zur «Befreiung» des Klangs aus allen Hierarchien anfangs *naturgemäss* zur Improvisation gebracht (*Credo* 1937). In *Williams Mix* (1952) und anderen Werken der fünfziger Jahre spielten improvisatorische Elemente im Entstehungsprozess eine Rolle.[5] In den siebziger Jahren versucht Cage, seine Idiosynkrasie zu überwinden und die Improvisation in vorsichtiger Dosierung wieder ins Werk zu holen. In unter anderem *Child of Tree, Branches* und *Inlets*, später in *Improvisation Duets*[6] ist unübersehbar, dass Cages Bestreben, die Klänge aus der Herrschaft des Komponisten- und Musiker-Egos zu befreien, *manchen* Ambitionen der «freien» Improvisatoren insgeheim nah verwandt war. Näher, als dem Komponisten lieb sein konnte, denn den traditionellen Besitzstand des autokratischen Komponisten, mithin die Definitionsmacht über Werk und damit über das, was gute Musik überhaupt ist, wollte (oder konnte) Cage nie antasten. Das Mittel zur Verteidigung dieses Standesprivilegs war die ideologische Überhöhung der Zufallsoperationen – und zwar ausschliesslich derer, die von dem einen, autoritativen Komponisten *vorab* ausgewählt und verordnet wurden. Diese Vorauswahl ist jedoch unbegründbar subjektiv, wie Duchamp, Cages übermächtiges Vorbild, sehr genau wusste. Durch sie verteidigte Cage das romantische Künstlerindividuum durch Simulation des Gegenteils: Was ein «wirklich gleichberechtigter» Klang war, entschied letztlich immer das eine Komponisten-Ego. Ohne autoritativ gesetzten Rahmen, so unterstellte Cage zeitlebens, würden die Musiker wie kleine Kinder «sich gehen lassen», ihren zufälligen Launen frönen, in Selbstinszenierung und «subjektive Willkür» verfallen.

Die britischen Pioniere der «freien Improvisation» um das legendäre Ensemble AMM standen (anfangs) stark unter dem Einfluss der – vor allem durch David Tudor vermittelten – Lehre Cages von der «Befreiung» und Enthierarchisierung der Klänge, Geräusche und alltäglichen Schallquellen wie dem Radio.[7] *Sie* zogen die Konsequenzen aus der Einsicht in den ungelösten Widerspruch in Cages Werk und Person: Der Angst des phänotypischen Komponisten vor der konsequenten Verwirklichung der eigenen Entwürfe zur Überschreitung des traditionellen Musikbegriffs.

SIND IMPROVISATION UND KOMPOSITION GEGENBEGRIFFE GLEICHER REICHWEITE?

Die heutige Zweiklassengesellschaft aus Neue-Musik-Establishment und Jazz-Lobby legitimiert ihre Exklusionspolitik durch interessengeleitete Überformungen von Sache und Wort. Schon die Vorstellung, beide Worte bezeichneten komplementäre Dinge, ist irrig. «Komposition» bedeutet an sich nichts anderes als «Zusammensetzung», und das betrifft nun jede Musik gleichermassen (im Grunde jede Art von Leben). «Improvisation» kann in diesem Sinne kein Kontrastbegriff von gleicher Allgemeinheit sein, bedeutet es doch, von der lateinischen Wortwurzel her verstanden, zunächst nichts anderes als «unerwartet», «nicht vorhergesehen», «nicht vorhersehbar» sein. Die Eigenschaft, unvorhergesehen zu sein, bildet auch in der alltäglichen Rezeptions- und Kritikpraxis gerade keinen Gegensatz zur Durchkomposition: Für den Hörer ist ein ihm unbekanntes komponiertes Stück ebenfalls partiell unvorhersehbar. Gerade die Neue Musik hat hier sehr viel mehr mit dem 18. Jahrhundert gemeinsam, in dem es der Regelfall war, dass ein Stück nur für eine einzige Aufführung geschrieben wurde. Natürlich: Lagen Grundfaktoren wie Harmonik, Charakter, Motivik, Zweckbestimmung, Genre usf. weitgehend fest, war das Werk *in gewissem Sinne* vorstrukturiert und das Mass der Unvorhersehbarkeit stark eingeschränkt – nur deshalb waren ja Spiele mit der Erwartung des Hörers, etwa die Scheinreprise oder der Trugschluss oder der Eintritt eines Themas in einer unerwarteten Tonart, möglich. Diese *Vorhersehbarkeit der möglichen Ereignisse bzw. Ereignistypen* war auch der Rahmen, innerhalb dessen rhapsodierend, präludierend, verzierend, phantasierend improvisiert wurde. Es ist ein reizvolles Gedankenspiel zu überlegen, ob nicht die Praxis des Improvisierens in dem Mass aus dem Begriff der komponierten Musik gedrängt wurde, wie durch die Forderung nach Individualisierung des Werkes die Vorhersehbarkeit in diesen Dimensionen von Werk zu Werk und von Komponist zu Komponist *abnahm*.

Es ist zumindest irreführend zu behaupten, «komponierte» Musik sei allemal für Aufführende und Rezipierende voraussehbar, «improvisierte» dagegen nicht. Und es widerspricht der «Alltagsästhetik» des Betriebs. «Jede Note der Aufführung wurde inspiriert gespielt», lobt man Konzertaufführungen und das meint vor allem auch: Keine Note wurde nach einem vorgefertigten Plan reproduziert, unabhängig von den «spontanen» Variationsmöglichkeiten während der Aufführung. Das heisst: Die Aufführung eines notierten Werkes sehnt sich zumindest in dieser Hinsicht danach, dorthin zu gelangen, wo sie der «freien Improvisation» vorwirft, zu sein.

Die Eigenschaft, «unvorhergesehen» zu sein oder zu erscheinen, wäre hier wie dort ein (mögliches) Qualitätskriterium; lediglich der Massstab oder Erwartungshorizont wäre ein anderer: Wenn man gleichsam mikroskopisch nah heran ginge an die Klangereignisse und etwa chronometrisch exakt die Zeitabstände der Tonfolgen, die Einschwingvorgänge, die Klangfarben und Binnenstrukturen und Obertonchaotiken heraushörte, würde man in jeder Dimension Unvorhersehbarkeiten sichtbar machen, ohne die es keine lebendige Aufführung geben kann.

Es liegt nahe, einzuwenden: Eine solche Nahsicht wäre nicht essentiell für ein adäquates Wahrnehmen eines komponierten Werkes, sondern nur ein «Teilmoment». Vielleicht; vielleicht jedoch ist diese «Unvorhersehbarkeit» im Detail in Verbindung mit der Vorhersehbarkeit der Totalansicht gerade ästhetisch entscheidend. Jedenfalls versucht eine ganze Anzahl kanonischer Werke der Neuen Musik das Moment an Unvorhersehbarkeit, welches in der traditionellen Musik unausgesprochen mitgedacht wurde, zu isolieren und in Grossaufnahme zu untersuchen. Lachenmanns *Ausklang* versucht das, exzessiv versucht es etwa Morton Feldman: Viele seiner Stücke können als Versuche verstanden werden, durch Maximierung der Vorhersehbarkeit in *einigen* Dimensionen die Sensibilisierung für das Unvorhersehbare in anderen und besonders in der Mikrostruktur zu lehren. Ein Verfahren, das notwendigerweise zu einer anderen Auffassung der Zeit oder der Funktion des Klanges führt – und eben auch des Verhältnisses zur Notation und zum Interpreten. Weshalb es für eine ganze Reihe von Improvisatoren vorbildlich geworden ist.

3. Vgl. David Revill, *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*, München: List 1995, S. 230f.

4. Ebd., S. 228f.

5. Ebd., S.195.

6. Ebd., S.340ff., 365ff., 387f.

7. Peter Niklas Wilson, *Hear and Now*, S. 130f.

SPONTANEITÄTSFEINDSCHAFT UND HISTORISCHE MATERIALREFLEXION

Als sich die «freie Improvisation» im England der fünfziger und sechziger Jahre in interessierter Distanz zu Free Jazz und Neuer Musik (neu) formierte, realisierte sie nicht nur hinsichtlich der Geräuschklänge und alltäglichen Klangquellen jene «Emanzipation», die die kanonische Neue Musik nur behaupten konnte – sie tat es überdies so, dass die Abstossungsbewegung von herkömmlichen Instrumentalklängen und von der Geschichtlichkeit jeweiliger Spielweisen mitgedacht und offengelegt wurde.[8] Viele Improvisatoren verlegten sich, inspiriert nicht zuletzt von minimalistischen Tendenzen in der Malerei, damals wie späterhin auf Strategien der «Reduktion».[9] Die Strategie der «Reduktion» war schon seit je eine periodisch wiederkehrende musikalische Strategie – im 20. Jahrhundert wurde sie, wie viele andere Dimensionen des Begriffs von Musik, isoliert und radikalisiert. Früh gipfelte diese Radikalisierung in Saties *Vexations*, dem Vorbild für La Monte Youngs Repetitions- und also Reduktionsexzesse. Die «freie Improvisation» griff diese «Tendenz des Materials» auf und initiierte in strikter Opposition zum Wellnessgeist der sich parallel entwickelnden Minimal Music einen radikalen Wandel der Wahrnehmungsmassstäbe von Ton und Geräusch. Einen Wandel hin zu etwas, was man, Scelsi erinnernd, mikroskopische «Binnenstruktur» einzelner Klänge nennen könnte. Dieser Wandel ging notwendigerweise einher mit einer anderen Konzeption von Zeit – weg von der traditionellen entwickelnden Zeit mit Höhepunktbildung und Auflösung hin zur nicht-finalen Zeit, dem Sich-Ereignen und Ausbreiten von Klängen, einer neuen Bedeutung des Augenblicks.

Geräusch und Reduktion sind dabei nur zwei besonders eklatante Beispiele dafür, wie die «frei improvisierte» Musik in den neunzigen Jahren eben jene «Emanzipation der Parameter», die die klassische Moderne kennzeichnet(e), aufgriff und weit über die Möglichkeiten der konventionell komponierten Musik hinaus ausarbeitete. Ein Vergleich anderer musikalischer Dimensionen wie Klangfarbe, Räumlichkeit, Massenverteilung usf. führte, sofern hier eine Beschreibung möglich wäre, zu vollkommen eindeutigen Ergebnissen. Aber: Um argumentativ abschätzen zu können, was «Improvisation» und «Komposition» jeweils zum Begriff der Musik heute beitragen können, ist es keinesfalls nötig, all diese schwierigen und hochtrabenden Dinge letztgeklärt zu haben – und noch weniger jene schwergewichtigen philosophischen Oppositionen wie «Ereigniszeit» kontra «finale Zeit». Es fruchtet ebenfalls wenig, den ohne Zweifel verführerischen Gedanken ins Spiel zu bringen, ob jene andere «Tendenz» der Moderne, nämlich die Forderung nach maximaler Individualisierung der Tonsprache und des Einzelwerkes, letztlich nicht dazu führen *müsste*, das Dogma des mit sich identisch bleibenden, auktorial notationsgestifteten Werkes abzustreifen und die Musik als Menge von *Aufführungs*-Individualitäten zu denken: Es müsste sogleich eingewendet werden, dass diese Konsequenz lediglich zu eintönigen Wiederholungen individueller Manieren führen werde, die jeweils «spontan» produziert werden und dass das Wort «Individualität» in seiner eigentlichen, an den Menschen gebundenen Bedeutung, etwas durch die Zeit hin Konstantes meint. Cornelius Cardews schöner Aphorismus, Improvisieren sei schon deshalb die höchste musikalische Aktivität, weil sie im «Akzeptieren jener tödlichen Schwäche der Musik, jenem wesentlichen und schönsten ihrer Merkmale: ihrer Vergänglichkeit» gründe, provoziert sofort den Gegen-Aphorismus: Das Schönste an der Musik sei, dass sie ihre Vergänglichkeit durch die Schaffung einer bleibenden Ordnung überwindet.

Ergo: Argumentative Verbindlichkeit im Streit um den Begriff der Musik muss von anderswo kommen.

DIE LOGISCHE BASIS DES ÄSTHETISCHEN STREITES

Es ist logisch wahr, dass eine jede nur denkbare musikalische Struktur, die das Resultat einer «freien Improvisation» ist, auch als «Komposition» denkbar ist oder Teil einer Komposition werden kann. Denn: Jede «freie Improvisation» kann zum Beispiel elektronisch aufgezeichnet, dann korrigiert, verfremdet, überlagert und anschliessend als «Komposition» ausgegeben werden. Das heisst: Jeder Komponist kann jede denkbare «Improvisation» als Materiallager benutzen – während das Umgekehrte gerade nicht oder nur sehr begrenzt gilt. Es gibt sehr viele komponierte Strukturen, die nicht improvisierend erzeugt werden können, komplexe metrische Proportionen etwa, komplizierte, regelgeleitete Kontrapunkte, viele Arten der strukturellen Grossdimension und -dramaturgie, des zielgerichteten Zusammenspiels, arithmetisch konstruierte Mischungen von Obertönen usf. Natürlich gibt es umgekehrt viele Klangfolgen, Verläufe, Zeitgestalten, Überlagerungen, Schichtungen, Verschiebungen, Kommunikationsmodi, auf die ein isoliert arbeitender Komponist nicht gekommen wäre – aber das ist eine Frage der pragmatischen Klang*findung*, nicht des Resultats.

Weshalb sollten nicht gerade solche Strukturen, die nur «kompositorisch» erzeugbar sind, umgekehrt ein (z.B. elektronisch reproduzierter) Teil einer übergreifenden «Improvisation» werden? Der Amerikaner Bob Ostertag liess solistisch improvisieren, fügte die aufgezeichneten Materialien zu einer simulierten Gruppenimprovisation zusammen und liess diese elektronisch simulierte Gesamtimprovisation wiederum von den jeweiligen Improvisatoren nachspielen. Ostertags systematische Erforschung der «Kom-provisation»[10] steht durchaus in der Linie abendländischer Traditionen, man denke nur an das Ineinander von Komposition und Improvisation von Bachs *Musikalischem Opfer* – das er bei eigener Aufführung schliesslich selbst jederzeit improvisierend abgeändert hätte.

Doch die Begriffe sind eben nicht von gleicher, symmetrischer Reichweite. Eine Komposition, die improvisatorische Klangstrukturen einbezieht, ist eine Komposition – auch Beethoven oder Mozart haben «Improvisationen» als Materialerkundung und als Momente der Komposition benutzt. Komposition kann man vielleicht sogar beschreiben als Entwicklung von Modellen und Strategien, um bestimmte Weisen der Unvorhersehbarkeit in Relation zu Elementen der Vorhersehbarkeit zu erzeugen. Eine Improvisation hingegen, die in sich komplexe kompositorische Strukturen einbezieht, verliert als Ganzes den Charakter des Instantanen. Die Improvisation wird zum Moment der Komposition.

Wie immer man hier exaktere Unterscheidungen anbringen mag – letztlich entscheidet *eine einzige* Frage das Ganze: Wenn zwei nominell identische (von einer Aufzeichnungsmaschine nicht unterscheidbare) Klangordnungen gegeben sind, würden diese Ordnungen ästhetisch relevant unterscheidbar, wenn das Wissen, ob sie «komponierend» oder «improvisierend» erzeugt wurden, hinzuträte?

Aus dieser Kernfrage sind weiterführende Fragen ableitbar, die über die Alternative Improvisation-Komposition hinausführten und nur noch in Begriffen von Unvorhersehbarkeit und «Zusammenfügung» (welche mit Planbarkeit

8. Vgl. Nina Polaschegg, *Reflexive Improvisation? Fortsetzung, Reflexion, Korrektur der «Moderne» in der jüngsten, «frei» improvisierten Musik*, in: Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Orientierungen*, Mainz: Schott 2007, S. 219-242.

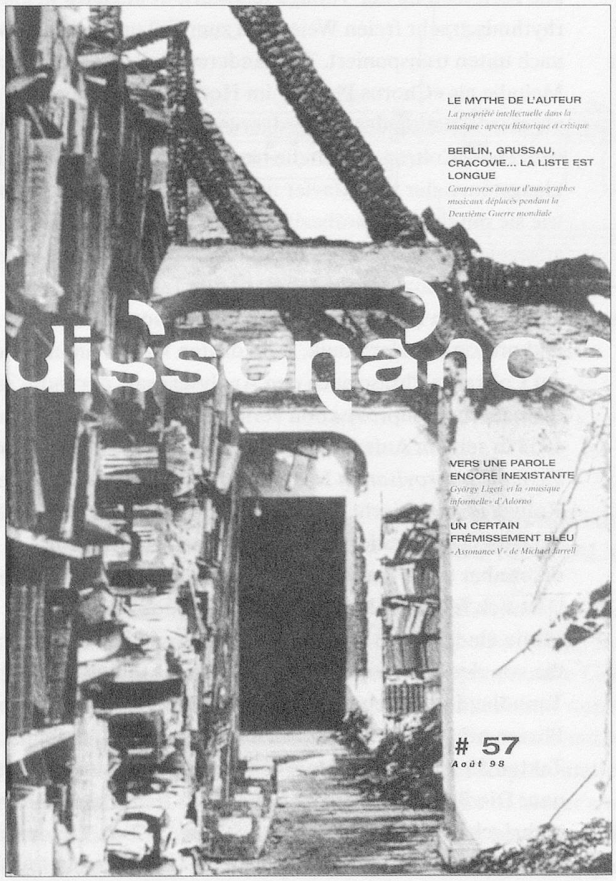
9. Vgl. Peter Niklas Wilson, *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Mainz: Schott 2003.

10. Vgl. Peter Niklas Wilson, *Hear and Now*, S. 184ff.

vieles gemeinsam hat, jedoch keineswegs äquivalent ist) formulierbar wären: Welche Art der Unvorhersehbarkeit für Hörer *und* Spieler wäre sinnhafter Teil des Werkes oder der Aufführung oder des musikalischen Ereignisses? Und: Inwiefern könnte, *wenn* Unvorhersehbarkeit eine solche Änderung des ästhetischen Sinnes bewirken würde, diese Änderung eine ästhetische Bereicherung sein oder gar eine ästhetische Überlegenheit – oder eine Antwort auf Forderungen der Moderne?

Weiter wäre zu fragen: In welchem Sinne kann das Wissen um die *Nicht-Korrigierbarkeit* und *Nicht-Wiederholbarkeit* des Gemachten Teil des Werkes werden? Das ist eine Frage, die die vermeintliche Opposition Improvisation-Komposition ebenfalls an alte ästhetische Grundfragen zurückbindet: Die traditionelle, vom Zen-Buddhismus inspirierte Tuschpinsel-Malerei (und teilweise die Keramik) war schon vor Jahrhunderten ein Manifest der Behauptung, gerade das Unwiederholbare und Unkorrigierbare und das Wissen um diese beim Produzenten und beim Betrachter könnten höchste ästhetische Werte stiften. Im 20. Jahrhundert wurden diese Grundfragen lediglich programmatisch isoliert und (scheinbar?) radikaler durchgeführt als zuvor, insbesondere im Bereich des experimentellen Tanzes und in der tachistischen Malerei.

Eine jahrzehntelange Kommunikationsverzerrung kann demnach revidiert werden: Beide, Komponisten und Improvisatoren, müssen ihre Ansprüche auf den Begriff der Kunstmusik heute legitimieren in wechselseitiger, ästhetischer Konkurrenz.

Die Selbstverständlichkeit, mit der man in der postrevolutionären Ära seit den siebziger Jahren den Begriff der Musik wieder ans traditionelle Bild von Komponisten und an in konventioneller Notation fixierte Werke band, ist dahin. Dieser Verlust kann fruchtbar wirken auf die komponierte Musik, die längst an der eigenen Redundanz leidet. Die Einsicht in das Nichteinholenkönnen der selbstentfesselten Modernisierungsdynamik wäre ein denkbar günstiges Palliativum.

Ab August 1998 erscheint «Dissonanz» in neuem Layout in einer französischen und einer deutschen Version. Erklärte inhaltliche Ziele dieses «Neuanfangs» sind eine Ausweitung des Diskurses über die Landesgrenzen hinaus und die Überwindung des Vokabulars und der Kriterien der Nachkriegszeit.