

Veröff. in: Burkhard Beins, Christian Kesten, Gisela Nauck, Andrea Neumann (Hrsg.), *echtzeitmusik berlin, selbstbestimmung einer Szene*, Hofheim: Wolke Verlag 2011

Einige Überlegungen zur Freiheit (nicht nur) musikalischen Handelns

oder

Improvisation und/oder Komposition

Sie haben einen ungeheuren Vorteil – Improvisatoren: Sie müssen nicht für Tutti-Geiger notieren, müssen nur im Ausnahmefall Symbole oder verbale Umschreibungen erfinden für das, was sie als Klang, als akustische Struktur haben wollen und was andere umsetzen müssen. Sie machen es selbst, in Echtzeit (was eine Binsenweisheit ist). Sie partizipieren längst von einem Denken über und Handeln im Klang, wie es die Avantgarde der neuen Musik, eingeschlossen Fluxus, musique concrète, Jazz-, Rock- und Improvisationsavantgarden als universelle Verfügbarkeit von musikalischem Material seit Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelt hat. Das Besondere der Echtzeitmusik: Vor dem Hintergrund der Erfahrungen vor allem von Gruppen wie *AMM* (gegründet 1965 in London), *Musica Elettronica Viva* (gegründet 1965 in Rom) oder Musikern wie Derek Bailey, Sven-Åke Johansson, Fred Frith u.v.a. gehören sie zu jenen, die dieses Material mit am kompromisslosesten auf seine geräuschhaften Seiten hin fokussiert, erweitert, ausdifferenziert haben. Damit war ein Bewusstwerden von Stille und Reduktion als Musik formende Gestaltungselemente verbunden. (In noch weitaus radikalerer Art und Weise gab es parallele Entwicklungen bei den Komponisten der Edition Wandelweiser, die sich 1992 aus ästhetischen Gründen zusammen gefunden hatten.) Stille, Leisigkeit, Seinlassen wurden zu wichtigen Eigenschaften des verwendeten musikalischen Materials (was übrigens mit den kleinen Räumen korrespondierte, in denen sie spielen).

Das Eintauchen in diese Geräuschwelt der Klänge brachte etwas mit sich, was Morton Feldman seit den 50er Jahren – und in völlig anderem Zusammenhang – für sein eigenes Komponieren so konsequent wie kaum ein zweiter in Anspruch nahm: Den Klang durch Absichtslosigkeit *sein zu lassen*, dass er von sich aus zum nächsten Klang führe. Bei den Echtzeitmusikern ist vom tonalen Klang in seiner ursprünglichen Gestalt, und wie ihn Feldman im Sinn hatte, wenig geblieben. Interessant ist aber die ähnliche Haltung (die auch John Cage und Fluxuskünstler vertreten haben): Musik aus der jeweils besonderen *Strukturiertheit* der Geräuschklänge heraus sein oder werden, sich von deren Besonderheiten führen zu lassen. Indem sich Echtzeitmusiker den eigenwilligen Strukturiertheiten ihres

Klangmaterials anvertrauten, verschwand jegliche reguläre Rhythmik aus ihrer Musik, jegliche Erinnerung an Melodie und funktionsharmonische Harmonien und damit jede auch nur entfernte Ähnlichkeit mit irgend einer Art von populärer oder anderweitig vertrauter Musik. Von ihrer klanglichen Erscheinung, ihrem Klangbild her und aufgrund der Ernsthaftigkeit ihrer Präsentation und Präsenz ähnelt Echtzeitmusik der zeitgenössischen komponierten Musik, ist vielleicht ihre radikale Schwester; als evidenter Unterschied aber werden beide Formen charakteristisch geprägt von der Art ihrer Produktion: als Komposition bzw. Improvisation.

*

Typisch – nicht nur – für Echtzeitmusiker, wurde ein besonderes, komplexes Instrumentarium, bestehend aus traditionellem Instrument (umgebaut, manipuliert, umfunktioniert, erweitert durch Alltagsgegenstände und gekoppelt mit electronics) sowie – untrennbar damit verbunden – dafür entwickelte, originäre Spieltechniken, die empirisch – in Echtzeit – ständig erweitert und verfeinert werden. Ein „Instrumentarium“, das es ermöglicht, die Geräuschklänge und die Klanggeräusche in einer Weise auszuloten und zu differenzieren, wie es in komponierter Musik selten der Fall ist. Improvisierte Musik wurde damit erst recht unnotierbar. Musiker haben sich dafür die Freiheit des Experiments und des Spiels (im originären Sinne, inklusive des Bastelns) zunutze gemacht. Instrument, Spieltechnik und menschlicher Körper sind zu *einem* Instrument verschmolzen, das sich bei jeder Improvisation zu einem nicht reproduzierbaren Musikstück materialisiert. Für Erfindung und Entdeckung – um zwei Kernbegriffe der Stockhausenschen Ästhetik aus den 50er Jahren zu verwenden – hat sich erneut ein weites Terrain aufgetan.

Komponisten müssen dafür sorgen, dass das von ihnen verwendete Klangmaterial – spätestens seit den 50er Jahren durch John Cage, Christian Wolff, David Tudor, Dieter Schnebel, Mauricio Kagel, Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Hans-Joachim Hespos u.v.a.m. kontinuierlich zu den Geräuschen und zur Stille hin erweitert und in den instrumentalen Klanggeräuschbereich weiter hineingetrieben – reproduzierbar bleibt. Es sind ihnen damit die Phantasiehände gebunden. (Nicht zufällig erfolgten auch hier „Entfesselungsversuche“ durch kreative Mobilisierung der Musiker.) Als Konsequenz daraus wuchsen die Spielanweisungs-Legenden der Partituren zu mehrseitigen Konvoluten oder wurden zu verbal-grafischen Anleitungen.

Obwohl viele Musiker über (notierte oder nur im Kopf vorhandene) Klangkataloge verfügen, kann die „Freiheit“ des musikalischen Handelns als flexibles Verhalten von Aktion und Reaktion spontan immer wieder zu neuen Differenzierungen und Fundstücken führen. Auch Komponisten – so sie nicht selbst zugleich Musiker sind – arbeiten längst auf ähnlich experimentelle Weise mit Musikern zusammen, da existieren parallele Entwicklungen, was die klangliche Erscheinung betrifft. Sie müssen aber die Klangfundstücke entweder in ihr kompositorisches System integrieren oder von diesen ausgehend ein Kompositionssystem entwickeln sowie in jedem Falle Wege finden, diese reproduzierbar zu notieren.

*

Angesichts der Verflechtung von Instrument, Körper und Spielpraxis könnte man meinen, erst dadurch ist Helmut Lachenmanns Satz tatsächlich wahr geworden: „Komponieren heißt: ein Instrument bauen.“¹ Gerade aber dieser Satz macht, seinen Gedanken weiter folgend, weitere wesentliche Unterschiede zwischen Echtzeitmusik (Neuer Improvisation) und Komposition deutlich.

Obwohl besonders jüngere Komponisten heute jene minutiös differenzierten, empirischen Klangforschungen am Instrument, ausgehend von der Klangerzeugung der Musiker, kompositorisch nutzen – etwa Mark Andre, Gerald Eckert, Dmitri Kourliandski oder Pierluigi Billone – gerinnen bei ihnen die gefundenen Klangergebnisse zu komponierten, in der Partitur festgehaltenen Strukturen. Das musikalische Potential, das aus diesem Gerinnungsprozess in einer Partitur resultiert, ist entscheidend. Es *fixiert* Freiheit musikalischen Handelns, *ermöglicht* aber dadurch den Bau – auch horizontal – komplexer, durch ein Kompositionsprinzip miteinander verbundener Strukturen und Formen, unterstellt einer übergeordneten ästhetischen, formalen oder inhaltlichen Idee. Es erlaubt Vorwegnahme von Klangstrukturen und -zuständen die erst sein werden, ermöglicht den Bau von Klangarchitekturen, die rekapitulierbar sind. Komposition hat per se das Potential zur musikalischen Komplexität – und zur Antizipation. Diese antizipierende Möglichkeit des Bauens von Strukturen und Formen durch Notation – nicht die Notation an sich – ist entscheidend.

Improvisation ist von ihrem Wesen her fortlaufend in der Zeit, eingebunden in lineare, Verläufe, die zeitlich auch in verschiedene Richtungen laufen, Texturen bilden können. Aber immer folgt eins aufs andere. Vorwegnahme ist unmöglich. „Die Kunst der Improvisation“, so Eddie Prévost, einer der Gründer und Schlagzeuger von *AMM*, „besteht in der Fähigkeit,

Musik ohne vorgegebene Form zu machen – ohne einen anderen Zweck als den des Tuns und ohne Erwartung. Ein solcher Musiker zählt nicht auf die Ernte, während er pflügt.”²

Improvisatoren – in jenem beschriebenen Sinne gedacht als „Klangkörper“ – *thematisieren* beim Spielen ihren eigenen Umgang mit Klang oder auch das Verhalten der Klänge – nicht mehr und nicht weniger –, reagierend auf sich selbst, die Mitspieler und ggf. auf die Atmosphäre und Stimmung des Raumes und seiner Zuhörer, in dem sie spielen.

Die musikalische Artikulation großer, weltumspannender Ideen, die konstruktives Denken und komplexes Komponieren erfordern, sind auch deshalb nicht ihre Sache. Der Gegenwartsbezug der Echtzeitmusik ist dem Klangbild selbst eingeschrieben. Es „artikulieren“ sich darin eher die „kleinen“ Fragen des Lebens: Qualitäten und Zustände des Beginnens, Dauerns und Endens (eines Klangereignisses), des Seins in der Zeit, des Entgegensetzens oder Verwerfens, des Ausbruchs und der Eigenwilligkeit. Vergleichbar einem introvertierten Klangspiel, das sich im Kontext der vorherigen und nächsten Aktion bewegt, enthält dieses die Disproportionen und Disharmonien, die Ziellosigkeit, Wagnisse, Freheiten und Unbehaustheiten unserer Zeit – ungeschminkt, wahrhaftig, in Echtzeit.

Diese Fähigkeit zum spontanen, gestaltbildenden Reagieren ist der zweite wesentliche Unterschied zwischen Komposition und Improvisation. Doch gebunden an dieses Reagieren auf das Jetzt der musikalischen Aktion – ob auf die eigene oder diejenige der Mitspieler – fehlt die Möglichkeit der Antizipation dessen, was musikalisch werden wird und werden kann – die Domäne von Komposition. Improvisieren ist dem Augenblick verhaftet, selbstreferentiell und linear; Komponieren ist antizipatorisch in einem übergeordneten inhaltlichen, strukturellen und formalen Kontext und komplex.

*

Zurück zu Helmut Lachenmann. Ihm ging es nicht darum, neue Instrumente zu erfinden – wie etwa exzeptionell Keith Rowe mit seiner tabletop guitar – was heute für die Echtzeitmusik-Improvisatoren selbstverständlich geworden ist. Lachenmann hat das vorhandene, bekannte Instrumentarium – vor allem spieltechnisch – so eingesetzt, dass Instrumente wie Cello, Geige oder Klarinette wieder neu und unverbraucht klingen. Seine seit den endsechziger Jahren entwickelte Idee einer *musique concrète instrumentale*, nach der die Art der *Klangerzeugung* komponiert, das heißt strukturiert und geformt wird, hat hier ihren Ursprung. Es ist darin die auch theoretisch vehement vertretene, ästhetische Forderung enthalten, Traditionen und Gewohnheiten zu hinterfragen, sie aufzubrechen.

Die Improvisatoren der Echtzeitmusik müssen nichts mehr hinterfragen (das hat die erste Generation in den siebziger Jahren ästhetisch – und politisch – getan). Die kulturelle Situation und die kulturellen Kontexte, in denen sie arbeiten, erlauben es ihnen, das zu tun, was sie tun, ohne dafür ein ästhetisches Denkgebäude entwickeln, sich theoretisch verteidigen zu müssen. Die politische Situation von Berlin – ursächlich bedingt durch den Mauerfall 1989 – begünstigte diese Entwicklung (die in Wien, Hamburg, Dresden, Tokyo, New York usw. musikalisch ähnliche Zentren hat). Einerseits boten die zu Anfang zahllosen politisch, soziologisch und kulturell unbesetzten Räume im Osten der Stadt Freiräume für künstlerische Kreativität, Innovation durch Anderssein. Adäquate Orte für eine musikalische Kunst, die flexibel ist und keines großen organisatorischen Aufwandes, keiner besonderen räumlichen Voraussetzungen bedarf. Andererseits erhielten diese unter dem kommerziellen und Konkurrenzdruck der offiziellen Musikausübung zwangsläufig sofort den Status der Nische, begünstigt zudem durch die späten Anfangszeiten um oder nach 22.00 Uhr, die die Zuhörer per se selektieren. Zu Nischen allerdings, die, organisiert auf der Basis eines privat verantworteten, a-kommerziellen Veranstaltungswesens, das Potential eines Gegenentwurfs in sich tragen, unterstützt durch eine infolge von Globalisierung möglich gewordene, interkulturelle, weltumspannende Kommunikation. Der Gegenentwurf zielt, via einer interpretatorisch frei gelassenen Musik, auf ähnlich frei gelassene Lebenskonzepte, die unter dem Konsumterror der westlichen Welt weitestgehend verschüttet worden sind und unter dem ideologischen Druck des Staatssozialismus sich nur rudimentär entfalten konnten.

*

Diese Selbstverständlichkeit, gekoppelt an eine klanglich selbstreferentielle Attitüde hat Konsequenzen für den Charakter, den Ausdrucksgehalt der Musik. Man könnte es vielleicht so formulieren: Auseinandersetzung verliert ihre Offensivität, richtet sich nach Innen statt nach Außen. Reduktionismus in seinen verschiedensten Erscheinungsformen hat hier offenbar seine kulturellen Wurzeln. Diese nach Innen gerichtete Haltung kann auch laut sein – gemeint ist keine dynamische Qualität. Gerade durch das klanglich selbstreferentielle Musizieren aber erschloss sich erst jenes für diese Szene typisch gewordene, feinstens differenzierte Klanggeräuschmaterial: a-regulär, erfindungsreich oder auch repetitiv, ohne erinnerbare Strukturen, sich selbst fortschreibend ... Andererseits erfordert ein dem entsprechendes „klangliches Handeln“ Genauigkeit, Präzision, Behutsamkeit, Sorgsamkeit, die sich den Klängen als Haltung einschreiben. Dieser ganz eigene *Charakter* ist kompositorisch kaum zu

erfinden, schwerlich für Reproduktionszwecke zu notieren. Eigenwillig potenziert werden diese Klangprozesse durch das Zulassen von Fehlern als gleichwertiges Material, ausgelöst besonders durch die Konfrontation mit der Neuen Elektronischen Musik (Laptopkunst). Fehler nicht als auszumerkender Unrat, sondern als Quelle für Kreativität – moralisch und sozial gedacht eine bewusst wahrgenommene Entgegensetzung gegenüber einer Welt, die von Perfektionismus und schönem Schein bestimmt wird.

So bedeutete jenes Beleben der Nischen zugleich Selbstbehauptung. Musikalisch gedacht wurde ein Terrain ausgeschritten, dessen Tür kompositorisch durch den Zwang von Notation, Struktur, Formdenken und Reproduzierbarkeit nur bis zu einem gewissen Grade geöffnet werden kann. Sozial gedacht folgte daraus antikapitalistisches Verhalten: nonkonform, a-kommerziell, a-bürgerlich, Besitz missachtend, gemeinschaftlich. Bei allem kollektiven Verhalten sind die Lebensformen weitestgehend individualistisch. Aber es ist ein Individualismus, der dem heute dominanten Egozentrismus, rücksichtslosem Verhalten offenbar wenig Raum lässt – letztlich eine Konsequenz funktionierender Improvisation, die nur gelingen kann, wenn man aufeinander hört, zuhören, sich in musikkulturelle Strukturen – selbstbewusst – einfügen kann?

*

Ein wesentliches Merkmal jenes freiheitlichen Handelns ist die selbstverwaltete Veranstaltungskultur der Echtzeitmusiker mit ihren eigenen Netzwerken aus Räumen, Musikern, Kommunikationsformen, Organisatoren und Zuhörern. In Berlin hat sie sich jahrelang parallel zu den Konzerten und Festivals der konzertanten zeitgenössischen Musik herausgebildet, tangierte und mischte sich eher mit ähnlich flexiblen, experimentellen Musikformen wie Klangkunst, Laptopkomposition, audiovisuellen Formen und Performance. Erste Brücken zwischen der Konzertkultur zeitgenössischer komponierter Musik und Neuer Improvisation wurden in Berlin – meiner Beobachtung nach – erst im neuen Jahrtausend geschlagen, ab 2003 durch die *Sonic Arts Lounge* des Berliner Festivals *MaerzMusik* im Rahmen der Berliner Festspiele GmbH, signifikant und die Berliner Echtzeitmusikszene unmittelbar integrierend mit der vom Kammerensemble Neue Musik Berlin ausgerichteten Veranstaltung *space & place* im Bürogebäude der Oberbaum-City am 12./13. Juni 2004 und den nachfolgenden *HouseMusiken. Musik für Büros, Wohnungen und Läden* im Stadtbezirk Prenzlauer Berg, erst im Quartier Helmholtzplatz, dann am Kollwitzplatz. Sicher gab es noch anderes. Aber bemerkenswert ist, wie schwer es fällt, dass beide Veranstaltungskulturen zueinander finden, voneinander partizipieren können.

Zwei Besonderheiten der Echtzeitmusik seien wenigstens noch erwähnt. Sie funktioniert – im Gegensatz zur komponierten, konzertanten Szene – im Wesentlichen unsubventioniert und ist als Veranstaltungskultur durch den Wegfall von Geldverwaltung ungemein flexibel. Durch die nur rudimentär gehandhabte Kommerzialität wiederum verliert Musik ihren Warencharakter. Das Anliegen des Zuhörens, Geselligkeit und die Bedeutung von Konzerten als kulturelle Kommunikationsräume rücken in den Vordergrund. Zeitgenössische Musik – als Echtzeitmusik – wird zur Unterhaltung auf hohem Niveau. „Es wäre sinnvoll“, so bemerkte die österreichische Pianistin und Improvisationsmusikerin Manon-Liu Winter, „die freie improvisierte Musik nicht als Ware zu begreifen, sondern als Konzept, als Philosophie, auch einfach als Lebenslust sowie als Utopie der Freiheit, Gleichheit und Geschwisterlichkeit innerhalb einer hochkomplexen Gesellschaft ...“³ Diese Bemerkungen sollen nichts idealisieren, sondern auf weitere kulturelle Differenzen zwischen Echtzeitmusik und Komposition verweisen, die ihre Auswirkungen auch darauf haben, was als Musik entsteht.

¹ Helmut Lachenmann, *Über das Komponieren* (1986), in: ders. *Musik als existentielle Erfahrung*, Breitkopf & Härtel: Wiesbaden 1996, S. 77

² Zit. n. Peter Niklas Wilson, *Gedankenklänge* in: ders., *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Wolke Verlag: Hofheim 1999, S. 52-53

³ Manon-Liu Winter, Konzept, Philosophie und Lebenslust. Improvisation im Zeitalter der Digitalisierung, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 84/2010 *Neue KonTexte*, S. 45.