

Freie Improvisation zwischen romantischer Poetik und Avantgarde – 10 Paradoxien

Thomas Gartmann

Ein Musikimprovisator steht vor dem gleichen Dilemma wie der Jüngling in Heinrich Kleists romantischer Novelle *Das Marionettentheater*: Dieser zieht mit Eleganz einen Dorn aus seinem Fuss; sobald ihm aber die Bewegung im Spiegel so anmutig erscheint, dass er sie wiederholen möchte, verliert er Spontaneität und damit Unschuld und Natürlichkeit. Was Kleist vom Marionettenspieler verlangt, gilt auch für den Improvisator: Wille und Bewusstsein müssen ausgeschaltet werden, weil sie als Zensurinstanz wirken. In gelingenden Momenten, bedingt durch 10 Paradoxien, kann dann ein Glücksgefühl entstehen – für die Musiker*innen wie für ihr Publikum.

1. Play it (never) again! Das Wiederholungsverbot ist einer der wichtigsten Dogmen freier Improvisation. Es erklärt sich aus dem Paradox, dass Improvisieren bedeutet, etwas aus dem Moment heraus zu erfinden, jede Erfindung aber nur *einmal* möglich ist. Dies gilt gerade dann, wenn man solch einen Moment und das damit verbundene und durch den Flow erlangte Glückserlebnis wiederholen möchte. Hier lauert die zweite von Kleist angetönte Falle, auch sie Dogma und Tabu.

2. Freie Improvisation ist keine beabsichtigte Musik. Absichtslosigkeit hat verschiedene Dimensionen: psychologische, philosophische und fast schon dogmatisch-religiöse. Es gilt also, nicht mit Absicht eine gute Performance, einen einzigartigen Moment wiederholen zu *wollen*. Man versucht hingegen, ideale Bedingungen zu kreieren, die solches wiederum ermöglichen:

3. Ausgangspunkt jeder freien Improvisation ist willentlich herbeigeführte absichtslose Leere. Bewusste Leere wird aktiv erreicht. Musiker*innen legen sich strenge Zügel an, verfolgen mit eisernem Willen die Askese solcher Leere: „Man muss sich mental leeren und das vorhergehende Konzert vergessen, sonst beginnt man sich zu zensurieren.“¹ Dieses emphatische Leersein ist ambivalent, reflektiert es doch gleichzeitig die romantische Suche nach der verlorenen Unschuld im Sinne Kleists als auch das von der künstlerischen Avantgarde proklamierte Prinzip der Stunde null und das im Grunde postmoderne Diktum Gilles Deleuzes' des „Empty Man in a Full Space“.²

4. Bereits auf der leeren Bühne steht man im Kräftefeld früher Konzerte:³ Um dieses Gewicht von Tradition und sozialer Aufladung zu vermeiden, wird manchmal ein neuer Raum gesucht oder geschaffen, was die Improvisation insofern radikalisiert, als auch dieser Raum *ex nihilo* entwickelt wird. Hier trifft sich Improvisation wieder mit der künstlerischen Avantgarde und dem *tabula-rasa*-Diskurs eines Pierre Boulez („Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“ resp. „Verbrennt die Bibliotheken!“).

5. Absichtslos Beginnen. Schon die Frage, wer nun ein Stück beginne, birgt implizit eine Entscheidung, die aber aus dem Moment heraus und unvorbereitet getroffen werden soll. Musik entsteht aus irgendeinem Klang. Erweitert ein *natürliches* Geräusch des Raumes oder des Publikums das Klangspektrum über das Instrumentale

hinaus, erhält ein solches eine vergleichbare Rolle wie beim Einbezug des Computers, dessen resultierenden Geräusche und Klänge auch nicht immer voraussehbar und damit planbar sind. Ästhetik, Formverläufe und Klang gleichen so avantgardistischer Live-Elektronik.

6. Verweile (doch) nicht, Du bist zu schön! Die Radikalität einer politischen Post-68er Haltung ständiger Verneinung ist der Treiber, dass längere Momente von Schönheit abgewürgt, Inseln der Gemütlichkeit gestört, Spannungsketten zerrissen werden, was wiederum nicht mit Absicht geschehen soll. Solche Tabus dürfen wie in Neuer Musik zwar anklingen – aber eben nicht zu lange, insbesondere, wenn freie Improvisation sich als non-idiomatisch und non-referentiell reklamiert.⁴

7. Improvisation ist das Gegenteil einstudierter Praxis, fußt aber auf Probenarbeit. Improvisation ist kein Ausprobieren. Automatismen und Flexibilität in spontanen Entscheidungen ergeben sich erst durch jahrelange Erfahrung und intensive Probenarbeit als einem Fundament, auf das man im Moment zurückgreifen kann.

8. Passende Leute sind divers. Künstlerisch wie biographisch unterschiedliche Hintergründe und Charaktere begünstigen eine intensivere Interaktion. Langjährige Zusammenarbeit verspricht Vorteile: Je enger man sich kennt, desto freier kann man spielen; Erfahrung schafft Vertrauen. Gemeinsame Erfahrungen, Vertrauen und Respekt bilden die Basis für erfolgreiche Improvisation; eine *Working Band* ist dabei im Vorteil gegenüber einer „improvisierten“ Besetzung.

9. Die Aufnahme einer Improvisation sucht die Wiederholbarkeit des Einmaligen, Unwiederholbaren. Improvisationen können technisch nicht festgehalten werden. Jeder Mitschnitt fixiert nur das eingefrorene klangliche Resultat. Kuratierte CDs hingegen sind nicht bloße Abbilder des Verflissenen, sondern gestaltete Reflexionen darüber: Neufassungen der Ereignisse, entstanden durch Auswahl und Montage, die der eigenen Dramaturgie einer CD-Produktion gehorchen. Anders als bei Walter Benjamins romantisierendem Diktum, dass durch die technologische Reproduzierbarkeit ein Kunstwerk seine Aura verliere,⁵ erhalten die ihrerseits nun beliebig wiederabspielbaren Tonträger erst durch diese Transformation Werkstatus, in Einzelfällen wie in Keith Jarretts *Cologne Concert* gar Kultcharakter.

10. Einzig der Film kann ein Improvisations-Konzert adäquat widerspiegeln. Gerade weil er seine eigene Geschichte erzählt und mit radikal eingreifendem Schnitt und Verdichtung zum Kern der Improvisation vordringen kann, nimmt der Film das Live-Erlebnis auf und schafft das Paradox komponierter Improvisation.⁶ Er stellt so nicht nur die dokumentierte Form der klanglichen Resultate dar, also Improvisation als *Klang*, die durch Montage und Post-Production zu einem Kunstwerk *sui generis* transformiert wird. Nein, er widerspiegelt eben nicht nur das Produkt der Improvisation, sondern auch das Wesentliche jeglicher Improvisation: die Interaktion, den Prozess.



IMPROVESTIVAL
FOTO Michael Pezzi

1 Fredi Bosshard, „Nichts ist abgesprochen“, *WOZ – Die Wochenzeitung*, Nr. 38/05, 22. September 2005.

2 Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*, übers. Hugh Tomlinson/Robert Galeta, Minneapolis 1989, S. 245.

3 Richard Scott, „Free Improvisation and Nothing: From the Tactics of Escape to a Bastard Science“ (Berlin), *ACT zeitschrift für music & performance* 2014/5 (Uni Bayreuth), S. 1–23. http://www.act.uni-bayreuth.de/resources/Heft2014-05/ACT2014_05_Scott.pdf (2.12.2022).

4 Jacques Demierre, Replik vom 25.9.2010 zum Artikel von Thomas Meyer „Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz“, *Dissonance*, <https://www.dissonance.ch/de/rubriken/6/95#demierre> (2.12.2022).

5 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, erstmals publiziert als *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* in *der Zeitschrift für Sozialforschung*, wiederabgedruckt in: ders., *Gesammelte Schriften*. Band I, Frankfurt am Main 1980, S. 473.

6 Peter Liechti, *Hardcore Chambermusic – A Club For 30 Days*, Film, 72 Min., Intakt DVD 131, Zürich 2007. Ausschnitte finden sich auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=8qCbdczbqno> (28.11.2022).