

III. Zwischen Komposition und Improvisation

Michael L. Kunkel

War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin? Eine paläomusikologische Lektüre der Musikfachzeitschrift *dissonanz/dissonance* (DILEM-41)

Aus heutiger Sicht, im Jahr 2641, ist es nicht einfach, die Situation der Freien Improvisation (FI) um die letzte Jahrtausendwende zu rekonstruieren. Die Spuren dieses musikalischen und sozialen Phänomens waren aufgrund der Epoche des Großen Vergessens (Ende des 20. Jahrhunderts bis 24. Jahrhundert) weitgehend verschwunden. Nun wurde überraschenderweise die historische Quelle DILEM-41 (1984–2018) entdeckt, die es ermöglicht, Diskurse und Praktiken der FI in der Schweiz zu dieser Zeit zu untersuchen, da sie hauptsächlich aus einer Schweizer Musikzeitschrift namens Dissonanz/Dissonance besteht. Aber diente nicht schon George Wheelers The Butterflies of Switzerland and the Alps of Central Europe (London: Stock 1903) als allgemeine Grundlage der Schmetterlingskunde Europas und Nordafrikas? Könnte dasselbe in Bezug auf FI für DILEM-41 gelten?

Was Free Improvisation a Discursive Discipline? A Paleomusicological Reading of the Music Journal *Dissonanz/Dissonance* (DILEM-41)

From the perspective of today, the year 2641, it is not easy to reconstruct the situation of “Free Improvisation” (FI) around the last turn of the millennium. The traces of this musical and social phenomenon had mostly vanished due to the period of “The Great Oblivion” (lasting from the end of the twentieth to the twenty-fourth century). Now, surprisingly, the historical source DILEM-41 (1984–2018) has been discovered that allows us to assess the discourses and practices of FI in Switzerland at that time, as it mainly consists of a Swiss music journal called Dissonanz/Dissonance. Didn’t George Wheeler’s The Butterflies of Switzerland and the Alps of Central Europe (London: Stock 1903) serve as the general foundation of lepidopterology of Europe and Northern Africa? Might the same be true for DILEM-41 in respect to FI?

-1

Willkommen im Jahre 2641! Mit dem letztjährigen Ende der Aufführung von John Cages ORGAN²/ASLSP (1987) auf der Orgel in Halberstadt sind nach 639 Jahren die letzten Töne des 20. Jahrhunderts endgültig verstummt. Wir vom Institut für erloschene Kulturen (INFEKT), Abteilung post-humane Aufführungspraxis, können uns nun endlich mit der Musik und den Musikdiskursen jener Zeit befassen. Die traditionsreiche Hochschule der Künste Bern (HKB), selbst ein Kind des 21. Jahrhunderts, hat uns mit dem Forschungsauftrag ausgestattet, die sogenannte frei improvisierte Musik und ihre Diskurse zur letzten Jahrtausendwende in der Schweiz darzustellen oder zu rekonstruieren. Ich muss gestehen, dass uns dies in eine gewisse

Verlegenheit bringt. Denn zunächst scheint es sich bei Freier Improvisation (FI) nach bisherigem Kenntnisstand um eine besonders flüchtige Kunstform zu handeln, die dahin tendierte, im Jetzt existiert zu haben. Zudem sind kaum Spuren einer systematischen Theoriebildung erkennbar. Diese Merkmale, das präsentistische Axiom und die Diskursakzidenz, stellen uns Historiker*innen vor gewaltige Herausforderungen. Denn sie lassen sich hauptsächlich aus einem Fehlen von Zeugnissen überwiegend nur indirekt ableiten und sind daher hochspekulativ. Besonders schwer wiegt der Umstand, dass FI offenbar in der Epoche des *Großen Vergessens* stattfand, also während des Übergangs vom *Anthropozän* zum *Plusiozän* zwischen Ende des 20. und Beginn des 24. Jahrhunderts. Auf rätselhafte Weise sind aus jener Zeit – auch die *Dystopischen Jahrhunderte* oder die *Stumme Zeit* genannt – kaum Zeugnisse überliefert. Beginnt die Quellenlage ab etwa 1980 dramatisch auszudünnen, brechen die Überlieferungen spätestens im Jahr 2039 vollständig ab. Was damals geschehen sein mag, ist unbekannt. Dass die Orgel in Halberstadt trotzdem weiter tönte, ist ein Mysterium.

Ist es unter diesen Bedingungen überhaupt möglich, dem großzügig gewährten Forschungsauftrag der HKB nachzukommen? Ich war schon daran, ihn schweren Herzens aufzukündigen, als eine Kollegin der Abteilung für Verschollene Bauten plötzlich eine wundervolle Entdeckung machte: Auf dem Estrich eines der wenigen erhaltenen historischen Gebäude aus dem 20. Jahrhundert in den Outskirts von Lemingen fand sich dieses Jahr ein fast vollständiger Satz des Schweizer Musikfachmagazins *dissonanz/dissonance*, das zwischen 1984 und 2018 überwiegend vierteljährlich erschien (Abb. 1). Endlich gibt es direkten Zugang zu einem Schrifttum, das bestimmte Bereiche des Schweizer und teilweise internationalen Musiklebens über eine längere Zeit abdeckt. Ein Heureka-Moment, fürwahr. In Fachkreisen wurde dieser Sensations-



Abb. 1 Fundort der Leminger Dissonanz DILEM-41 (© INFEKT 2641).

fund sogleich als »Leminger Dissonanz« bekannt, mit dem Kürzel DILEM-41 versehen und ausgiebig gefeiert.

Eine erste Sichtung der physisch erstaunlich gut erhaltenen Quelle ergibt, dass FI in diesem Schrifttum zwar nicht gerade die Hauptrolle spielt, aber immerhin in einer gewissen Regelmäßigkeit auf zum Teil erstaunliche Arten zur Sprache kommt. FI-bezogene Diskursformen in DILEM-41 möchte ich nun überblickhaft skizzieren, um eine erste Grundlage für weitere Forschungen zu schaffen. Zu betonen ist freilich, dass es sich, trotz der gegenwärtigen Euphorie angesichts des spektakulären Fundes und seiner bahnbrechenden Bedeutung, immer um *FI gemäß DILEM-41* handelt. Es ist eine äußerst lokale Probebohrung, deren Befunde kaum Rückschlüsse auf die globale Ausprägung des Phänomens zulassen.¹

0

Als zusätzlich glücklich erweist sich der Umstand, dass DILEM-41 nicht nur die sozusagen reguläre Zeitschrift enthält, sondern auch eine überwiegend deutschsprachige Vorform identischen Titels (*dissonanz*), versehen mit dem Untertitel »Kritische Zeitschrift für Musik«, von 1969 bis 1971 gestaltet von Studierenden des Konservatoriums Zürich. Einige diskursive Muster der eigentlichen *dissonanz/dissonance* sind hier bereits vorgeprägt. Diese Proto-Dissonanz, wie ich sie hier nennen möchte, versteht sich offenbar als Kampfblatt gegen das bürgerliche Kulturestablishment, ergreift Partei für avantgardistische Tendenzen in der Musik, identifiziert sich mit den Werten der sogenannten Studentenbewegung von 1968 (einige Dogmen oder Ideologeme dieses bisher rätselhaften Phänomens lassen sich aus der Proto-Dissonanz rekonstruieren). Entsprechend polemisch ist oft die Tonalität und die Argumentationsweise des Blatts, die sich an linken Musikidolen orientiert oder an deren vermeintlich konservativen Widerparts abarbeitet (ein beliebtes Gegenpaar ist zum Beispiel Heinz-Klaus Metzger und Hans Werner Henze).

FI erscheint zum ersten Mal in Gestalt einer verbalen Partitur der Komposition *SOUND POOL* von Frederic Rzewski, die als »free improvisation« charakterisiert wird (Abb. 2). Die erste handfeste FI in DILEM-41 wird also in Form einer verbalen Partitur mitgeteilt. Ist diese Kunstform vielleicht doch nicht ganz so flüchtig und schriftungebunden, wie bisher vermutet? Interessant ist, dass auf die Prämisse, wonach die Grenzen dieser FI gänzlich undefiniert sein sollen (»The Sound Pool is a free improvisation session whose limits are undefined.«), ein überaus präzises Regulatorium zum Verhalten der Spielenden aufgestellt wird. Diese Regeln scheinen nicht zuletzt gesellschaftliche Verhältnisse zu reflektieren. Wird hier eine utopische Situation modelliert, die die gesellschaftlichen Zwänge des kapitalistischen 20. Jahrhunderts mittels improvisativer Tugenden zu überwinden trachtet? Einige Formulierungen in der verbalen Partitur sprechen dafür:

In this agglomeration of individuals it is nor [sic] important to be together all the time, to do the same things at the same time – just as there is no reason why everybody should have to work from 9 to 5; we may be able to achieve our purpose (good music) more efficiently by avoiding such uniformity – by ‘letting a hundred flowers bloom’. [...] This music is not necessarily [sic] pleasant or unpleasant – although certainly it is our responsibility that it [should] not be boring or painful – but it should be truthful. It may tell us something about how we relate to one another.²

1 Auch unser netzarchäologischer Dienst konnte einen Erfolg verbuchen und die verschollen geglaubten digitalen Quellen rekonstruieren, vgl. DILEM-41.

2 Rzewski 1970, S. 13 f.

- 13 -

Frederic Rzewski: SOUND POOL (1969)

The Sound Pool is a free improvisation session whose limits are undefined. It is left open at both ends and in the middle. Any sound might be part of the music, depending on how you hear it.

Bring our own sound, and add it to the pool when you feel the moment is right. Don't take anybody else's instrument away from him. Make your sounds and voices. The more people are playing, the less there is for each individual to do. If everybody plays all the time, the result will be boring, or unpleasant. On the contrary, a general silence can be interesting.

Loud instruments (drums, electric guitars) should be set up in a place where they don't dominate utterly. The space belongs to everybody. Loud instruments should accompany softer ones (flutes, harmonicas); that is, they should be played softly enough so that the softer sounds can be heard occasionally.

3 Kinds of Activity:

1. Silence: listening to, and reflecting on, the sounds around you; thinking about what you are going to do.
2. Accompaniment: providing a background, or support, for a sound made by somebody else; any sound over which someone could play a solo.
3. Solo: a prominent or leading sound, a thematic statement.

Let every player at some time play a solo, or have the possibility of doing so. Let each soloist play a theme, or a variation on a theme. The stage is the appropriate area for the playing of solos meant to be heard by many people.

For groups move around. Find someone with whom you can play together and play a duet. Let there be a group on the stage, several others around the hall, and any number of individuals, listening or playing, either standing apart, or occasionally joining with one or another group, or co-ordinating the action of two or more groups.

If somebody is playing something you don't like, stop what you are doing and listen to him for a while, then try playing with him. If somebody seems to be playing too loudly, try to find another location in the room where you can hear better. If somebody plays very loudly for a long time, to the general irritation of many people — Tubby the Tub — indicate to him in some way that he is taking up too much space. Avoid, however, telling other people to stop.

If you are a strong musician, mostly do accompanying work, that is, help weaker players to sound better. Seek out areas where the music is flagging, and organize groups: Be a timekeeper: provide a basic pulse, without drowning out the others. Let the stronger players circulate among the various groups, rather than congregating in one

- 14 -

place. Let them stop from time to time and check out the general ensemble, and consider how to establish unifying links among the single group.

Play long sounds and short ones, soft as well as loud; discover new ways of playing, other than those you are used to, and influence other people to play in different ways. Sometimes imitate what another person is doing, and sometimes play in sharp contrast (for example: against a long sustained sound, make short, spaced, percussive attacks — and vice versa). Sing. Use the hands and feet. Play the room. Make sounds by scraping, scratching, and striking on floor, and furniture (taking care not to damage anything).

Find your own theme and improvise on it. Improvise on somebody else's theme. Combine the two.

Most of the time accompany somebody else, in such a way that will make him want to accompany you. Occasionally play for yourself alone, without regard for whatever else is happening.

In this agglomeration of individuals it is not important to be together all the time, to do the same things at the same time — just as there is no reason why everybody should have to work from 9 to 5; we may be able to achieve our purpose (good music) more efficiently by avoiding such uniformity — by "letting a hundred flowers bloom". If appointments have been made, though, it's sometimes important to keep them; and there are occasions when it is important for people to draw together, to organize. Here is a simple procedure for influencing the music in the direction of unity or variety, to be applied especially when nothing else you do seems to make any difference.

Listen for the strongest, most prominent sounds in the total mass. If you wish to influence the music towards order (unity), play together with (simultaneously with) these sounds. If you wish to create disorder (variety), play in the spaces in between these sounds.

This music is not necessarily pleasant or unpleasant — although certainly it is our responsibility that it not be boring or painful — but it should be truthful. It may tell us something about how we relate to one another.

Abb. 2 Eine historische Liste improvisativer Tugenden. Frederic Rzewski: *SOUND POOL* (1969) (Rzewski 1970).

Die gesellschaftliche Modellfunktion von musikalischer Kommunikation ist ein Topos, der in DILEM-41 bezüglich FI immer wieder auftaucht. Zum Zeitpunkt der Proto-Dissonanz scheint Kollektiv-Improvisation von entsprechenden Ideologien getragen zu sein (meine Kolleginnen der Abteilung für Evaporierte Weltanschauungen identifizieren Spuren von sogenanntem ›Marxismus‹). Das Beispiel *SOUND POOL* ist diskursiv in doppeltem Sinn: Formal artikuliert sich FI im diskursiven Medium der verbalen Partitur; inhaltlich macht sie soziale Diskurse oder Interaktionen zum musikalischen Thema.

1

1984 erscheint die erste Nummer der multilingualen Zeitschrift *dissonanz/dissonance*. Es ist interessant zu beobachten, wie die in der Proto-Dissonanz aufgestellte Titelmetapher nun eine leichte Verschiebung erfährt. Die Bekenntnisse zur Dissonanz als Wesensmerkmal der sogenannten Neuen Musik des frühen 20. Jahrhunderts oder zum Großen Adorno – Autor des Sammelbands *Dissonanzen*³ – bleiben erhalten, ebenso jenes zu polemischen Äußerungsformen. Eine neue Qualität entsteht dadurch, dass nicht mehr, wie in der Proto-Dissonanz, nur gegen rückständige externe Kräfte polemisiert wird, sondern dass jetzt ausgerechnet der Herausgeber der Zeitschrift, der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV), und die Wertvorstellungen, die er vertritt, ein vorzügliches Ziel darstellen. Aus der Kollision der beiderseits verständlichen Interessen – hier der STV, der ein Vereinsblatt möchte, dort eine Redaktion, die unabhängig und kritisch agieren will – resultiert eine Dauerspannung, ein dissonanter Bordun, der DILEM-41 konstant zu grundieren scheint. Vor diesem Hintergrund ist eigentlich erstaunlich, dass das Medium 34 Jahre lang existieren konnte.

3 Adorno 2003.

Die Quellensichtung ergibt aber auch, dass trotz des Interessenskonflikts doch auch ein gewisser Konsens zwischen Herausgeber und Redaktion festzustellen ist: Beide Parteien sind der musikalischen Schriftästhetik verpflichtet, wie sie sich unter anderem in der musikalischen Arbeitsteilung in Komponist und Interpreten – das nicht-generische Maskulinum ist hier und im Weiteren absichtlich gewählt – ausdrückt, deren Musik von ausgiebiger Theoriebildung stabilisiert wird. Mitglieder des Vereins sind vor allem Komponisten und Interpreten der damals so genannten Ernsten Musik, diskursiver Gegenstand der Zeitschrift ist zuallermeist schriftorientierte Musik. Wo bleiben da Musikformen, deren Produktionsweisen anders zu definieren sind? Es entsteht eine neue Dissonanz, gewissermaßen eine Dissonanz dritter Ordnung: jene zwischen etablierten, institutionell und theoretisch befestigten Musikformen und solchen, die davon abweichen. Genau hier ist zunächst der Platz von FI – und es ist spannend, diesbezügliche Diskurse zu betrachten.

Nachdem FI in den ersten 21 Nummern, wenn überhaupt, nur äußerst punktuell Beachtung findet, erscheint 1989 in der Ausgabe 22 (S. 19–24) plötzlich ein langer apologetischer Artikel über »Improvisierte Musik in der Schweiz«, der ohne weiteres dem epideiktischen Genus zuzuordnen ist. Autor ist ein gewisser Thomas Meyer, der sich innerhalb von DILEM-41 über Jahrzehnte zu FI äußert und quasi als das gute Gewissen der Improvisation in Erscheinung tritt. In seiner Lobrede möchte er Qualitätsmerkmale von FI *per definitionem* befestigen – was für uns einen besonderen Glücksfall darstellt, da Definitionen von FI sonst nicht gerade in Überfülle gegeben sind. Einige Beispiele:

1. FI bilde zusammen mit komponierter und konzipierter Musik eine »Sparte«;⁴ FI könnte also mit den anderen Musikformen der E-Musik ohne weiteres mithalten und habe mit der Improvisationskultur des Jazz nur noch wenig zu tun. Zudem suggerieren die Notenbeispiele im Artikel, dass FI genauso wie anerkannte Musikformen der Schriftgebundenheit nicht entbehren muss.
2. In der Schweiz habe sich »eine ungemein reiche Szene mit improvisierter Musik aufgebaut, eine Szene, die [...] im Ausland als Geheimtip gilt.«⁵ Zudem würde die Schweizer FI im Ausland – wie etwa an einem offenbar bedeutenden Musikfestival in einem Ort namens Donaueschingen – mit Begeisterung aufgenommen, wodurch sie auch inländisch einen Zuwachs an *auctoritas* erfährt.
3. Es sei schwer oder unmöglich, FI zu beschreiben oder einzuordnen. Der Unsagbarkeitstopos ist eines der beliebtesten Stilmittel der Epideixis. Dennoch sei FI »eine Kommunikationsform mit bestimmten Regeln«, die sich halt nur »im Jetzt« entfalte.⁶ FI sei also eine ebenso verbindliche und verlässliche Kunstform wie die komponierte Neue Musik.
4. »Improvisation könnte [...] politischen Modellcharakter haben.«⁷ FI sei damit nicht nur musikalisch relevant, sondern besitze auch einen ethischen Wert.

Der Artikel scheint politisch motiviert: In seiner Apologie ergreift Thomas Meyer Partei für Reformkräfte innerhalb des STV, die den Verein gegenüber progressiven oder quasi unangepassten Musikpraktiken wie FI öffnen wollen. Dies betrifft insbesondere die Forderung nach einer Revision der klassischen Aufnahmekriterien für Personen, die in diesen Verein eintreten

4 Meyer 1989, S. 19.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 22.

7 Ebd., S. 24.

wollen. FI scheint in diesem Zusammenhang vielleicht auch als ein exemplarisches Mittel, um ein politisches Ziel zu erreichen: die Akzeptanz von Künstler*innen, die der etablierten Musikmodalität zwar nicht entsprächen, aber deren anerkannte Qualitätsmerkmale sehr wohl erfüllen würden. Deshalb orientieren sich die Definitionen von FI an Wertekategorien, die eigentlich außerhalb ihrer selbst liegen. Der sonst sehr wirkungsmächtige Subversionstopos kann nicht aufgerufen werden, weil sich FI von der rebellischen Free-Jazz-Bewegung abgrenzen will. Energie-orientiertes Musizieren ist verpönt zugunsten von möglichst sensibler, dezibelschwacher Klangdifferenzierung, wie man sie aus der zeitgleichen Verinnerlichungstendenz der ›seriösen‹ Neuen Musik kennt und schätzt. Der Unsagbarkeitstopos ist zu einer musikalischen Figur geworden, die auch in der FI angekommen ist.

Letztlich entsteht der Eindruck, als wolle FI unbedingt dazugehören. Die Frage ist bloß: warum eigentlich? Warum setzt FI nicht auf Abgrenzung, wie es sich für wahrhaft progressive oder unangepasste Kunstbewegungen eigentlich gehört?

2

Unmittelbare Reaktionen auf diesen Artikel sind in DILEM-41 nicht zu finden. Es gibt aber einige interessante mittelfristige Entwicklungen, die vielleicht indirekt mit Meyers Legitimationsschrift zu tun haben.

Vier Jahre später, 1993, wird die Herausgeberschaft der *dissonanz/dissonance* nämlich um eine Institution erweitert, die sich ganz der FI verschrieben hat: die MusikerInnen Kooperative Schweiz (MKS). In der Bekanntmachung der Nummer 37 ist vermerkt, dass dies auf ein »Angebot«⁸ des STV hin geschehe. Die Öffnung des STV in Richtung von FI ist somit offiziell. Ganz nach der Meyer'schen Formel sei »eine Osmose zwischen improvisierenden und interpretierenden MusikerInnen in Gang, und immer mehr werden beide Bereiche auch von einer und derselben Person gepflegt.« Das »Schubladendenken« solle aufhören und über improvisierte Musik vermehrt berichtet werden.⁹ Kann dieser nun auch institutionell beglaubigte Verschmelzungsakt die bisherige Dissonanz endlich auflösen?

Die Antwort ist: Nein. Die Co-Herausgeberschaft wird nach neun Ausgaben sang- und klanglos aufgehoben, weil sich anstelle der Spartendissonanz die MKS aufgelöst hat. Ab der Nummer 45 figuriert der STV wieder als alleiniger Herausgeber. Eine Begründung, einen Kommentar oder wenigstens formellen Dank sucht man vergebens. Wird während dieser gut zwei Jahre wie angekündigt »verstärkt«¹⁰ über FI berichtet? Wir zählen einen Hauptartikel (über das außerschweizerische Phänomen AMM, der unser Wissen über nicht nur helvetische FI sehr erweitert!), zwei Berichte, eine Buchrezension und die in jeder Ausgabe enthaltene MKS-Rubrik, die meistens nicht mehr als eine Spalte einnimmt. Über die beiden Jahre werden der FI somit ganze 12 Seiten gewidmet, was aufs Ganze gerechnet nicht einmal drei Prozent ausmacht. Quantitativ betrachtet wird die »Osmose« also eher einseitig gepflegt. Zudem ist auffällig, dass den FI-Seiten offenbar nicht die gleiche hohe redaktionelle Sorgfalt widerfährt wie dem Rest der Zeitschrift.

Umgekehrt verhält es sich beim Tonkünstlerfest 1994 in La Chaux-de-Fonds, das erstmals ganz im Zeichen improvisativer Musik steht. Auch die entsprechende Berichterstattung in der Ausgabe 42 folgt ganz dem Meyer'schen Narrativ der Vielfalt, der Integration und der Stille. Dieser Artikel ist nicht zuletzt deswegen wertvoll, weil er im diskursiven Medium auch Klang-

8 Bürli 1993, S. 5.

9 Ebd.

10 Ebd.

eindrücke von FI wiederzugeben versucht und dadurch gewissermaßen auch eine Klangquelle ist:

[...] es wird kaum mehr dem [sic] alles entdifferenzierenden Power gehuldigt. [...] improvisierte Musik heute [hat] sehr viel mehr mit einem Streichquartett zu tun als mit den populären Musikrichtungen, denen sie [...] entstammt. [...] mit einem quasi »jubilierenden Jauchzen« im höchsten Register klang die Improvisation aus. [...] er zeigte, wie er von einem Rülpse[n] bruchlos in hohes Wisteln überleiten kann[.]¹¹

Inwiefern solche Klangbeschreibungen in unserer Abteilung für post-humane Aufführungspraxis performativ umzusetzen wären, bedarf noch der näheren Erörterung. Die beschriebenen Klangsituationen figurieren wiederum meistens als Indizien für eine »Osmose« (oder Anpassung?). Das Fazit lautet:

Versucht man die Musik dieser drei Tage pauschalisierend zu beschreiben, so erscheinen Stilmerkmale, die heute auch bei einem Festival mit »seriöser« Musik überwiegen: auf der einen Seite dominieren einfache formale Gesten, wie z. B. langsamer Auf- und Abbau oder lange und kontinuierlich sich verändernde Muster mit sensibilistisch-meditativer Tendenz; auf der andern Seite erklingen kurze eruptive Ausbrüche, die sehr körperlich wirken, weil sie in Dauer und Bewegungsablauf mit einfachen Körpergesten – z. B. mit einem Armauswerfen – korrespondieren; solche Ausbrüche können sich vereinzelt auch in ein Tuttiwüten steigern.¹²

Ist die Integration der FI in die große Welt der Neuen Musik nun also endlich gelungen? Folgende Feststellung spricht eher dagegen:

Gerade wegen dieser Konvergenz zwischen improvisierter und komponierter Musik ist es bedauerlich, dass nur wenige Komponisten dieses Fest in La Chaux-de-Fonds besuchten.¹³

3

Überaus lohnend wäre eine ikonografische Analyse von DILEM-41. In Bezug auf das zu untersuchende Phänomen FI kann das hier nur angedeutet werden. Wie werden Akteure der FI dargestellt, wie stellen sie sich selbst dar?

Schweizer Improvisierende werden in den ausgehenden 1980er- und beginnenden 1990er-Jahren als betont ernsthafte, nachdenkliche, bisweilen etwas ratlos wirkende Persönlichkeiten gezeigt (Abb. 3 und 4; auch nichthelvetische Improvisierende wie Butch Morris wirken in der Schweiz ziemlich ernst, Abb. 5). Das entspricht dem Postulat der Seriosität von FI ebenso, wie es ein gewisses Maß an Verunsicherung angesichts der in den Texten vorgetragenen Dissonanzen illustrieren mag. Das Trio Karl ein Karl inszeniert sich als streng uniformes Kollektiv, dem sich die Gelüste von Einzelnen wohl unterzuordnen haben (Abb. 4). Im Vergleich dazu wirken die in einem Beitrag von 1995 vorgestellten angelsächsischen Improvisatoren von AMM entspannt, freundlich, ja, fast rätselhaft heiter, als würden sie mit gesünderem Selbstverständnis agieren (Abb. 6).

Die Abbildungen 8 bis 10 aus den Jahren ab 2010 sind wertvoll, da in ihnen performative Situationen festgehalten sind, die gewisse Hinweise auf Klanghervorbringungsmodaliäten

11 Brotbeck 1994, S. 20 f.

12 Ebd., S. 20

13 Ebd.

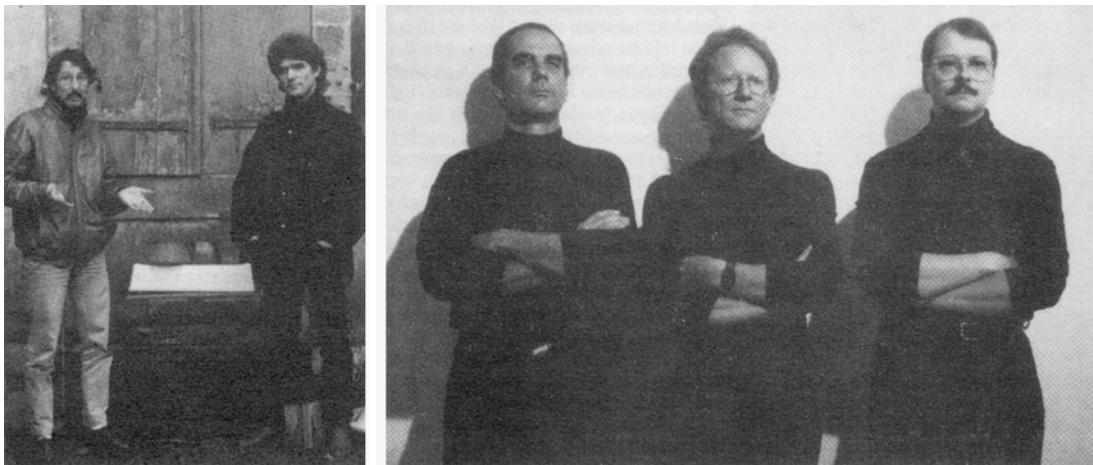


Abb. 3/4 *les sons sont quoi?* Maurice Magnoni (l.), Jacques Demierre – *les sons sont là*. Karl ein Karl (*dissonanz/dissonance* 22 [1989], S. 22 bzw. 24).



Abb. 5 »Der Gast des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Butch Morris, mit Studenten in La Chaux-de-Fonds« (© L'Impartial, *dissonanz/dissonance* 42 [1994], S. 21).



Abb. 6 Englische Heiterkeit: Eddie Prévost, Keith Rowe und John Tilbury (*dissonanz/dissonance* 43 [1995], S. 25).

War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin?

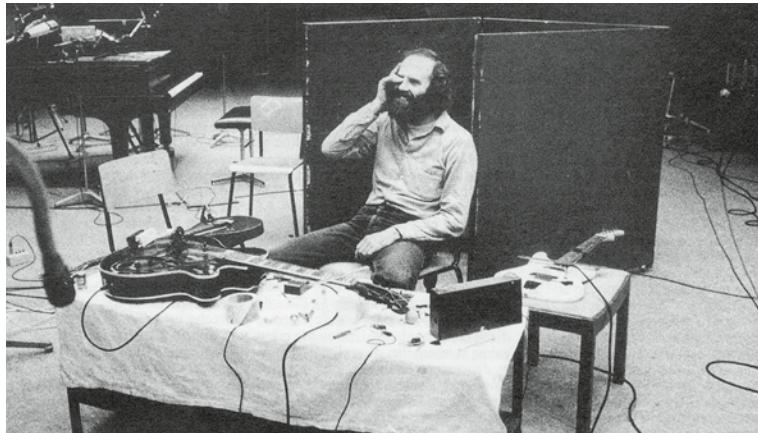


Abb. 7 »Aufnahmesitzung zu ›It Had Been An Ordinary Enough Day in Pueblo, Colorado‹ (Dezember 1979)« (© S. Mähler, *dissonanz/dissonance* 43 [1995], S. 27).



Abb. 8 »Koch-Schütz-Studer 2006 in der Schlosserei Nenninger, Zürich« (© Roland Schönenberger, *dissonanz/dissonance* 111 [2010], S. 8).



Abb. 9 Phil Minton improvisiert am 30.1.2009 in der Basler Gare du Nord (© Ute Schedel, *dissonanz/dissonance* 111 [2010], S. 6).



Abb. 10 Soundcheck von Eamon Sprod (© Francisco Meirino, *dissonanz/dissonance* 131 [2015], S. 5).

beinhalten (wobei das rätselhafte Setting von Abb. 10 von 2015 kaum ohne weiteres klangliche Rückschlüsse zulässt und einer womöglich besonders intensiven Analyse bedarf).

Eine Fotoreportage von 2017 (Abb. 11) betont nochmals den Aspekt der Vielfalt von FI, wie sie an Schweizer Musikhochschulen, die mittlerweile zum Herausgeberremium der Zeitschrift gehören, gepflegt wird. Interessant ist, dass die ersehnte »Osmose« ausgerechnet in der Akademisierung bis zu einem gewissen Grad gelungen zu sein scheint. Kurz vor dem Großen Vergessen wird etwa in Basel das Label FI in der Benennung des Studiengangs *open creation*, der FI und vieles mehr beinhaltet, sogar ganz fallen gelassen.

Das auffälligste Merkmal liegt allerdings darin, dass fast ausschließlich Männer gezeigt werden. Hier stehen wir vor einem Rätsel. Ist FI aus biologischen Gründen männlichen Exemplaren vorbehalten? Stellt sie eine geschlechtsspezifische Balz- oder Imponierdisziplin dar? Dient sie der Arterhaltung? Ähnliche Hypothesen gibt es auch bezüglich anderem historischem Musikverhalten. Ich werde die Fachleute der Abteilung für Extinkte Sexualitäten darum bitten, sie zu prüfen. Eine andere Möglichkeit bestünde darin, von einer insgesamt noch patriarchalen Verfassung der damaligen Gesellschaft auszugehen. Es wäre dann aber erstaunlich, dass diese sich auch in kleineren, betont emanzipierten, experimentierfreudigen und gesellschaftskritischen künstlerischen Soziotopen spiegeln würde. Im ausgehenden 20. Jahrhundert unterscheidet sich die Geschlechterverteilung in den von DILEM-41 abgedeckten Körperschaften jedenfalls nicht signifikant von den Verhältnissen in Politik, Wirtschaft oder Wissenschaft, wie sie kurz vor dem Großen Vergessen festgestellt werden können.

4

Die epideiktische Gattung umfasst nicht nur Festreden, sondern auch Epitaphien, Abgesänge, Grabreden. 2010 erscheint eine Ausgabe, die sich der umstrittenen Kunstform schwerpunkt-mäßig widmet. Diesem Heft 111 enthalten ist eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Lehren von FI und ein Interview mit dem Improvisator und Komponisten Alfred Zimmerlin, jener »osmotischen« Figur, der im Schrifttum von DILEM-41 von Beginn an und relativ konstant Beachtung zuteil wird. Besonders ins Auge sticht allerdings der Leitartikel mit dem Titel »Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz«. Autor ist wieder Thomas Meyer. Was veranlasst diesen langjährigen Apologeten und Optimisten der Schweizer FI-Szene dazu, solch eine Frage zu stellen?



Abb. 11 Fotoreportage von Susanna Drescher, Basel (*dissonanz/dissonance* 139 [2017], S. 9)

Es ist nur scheinbar ein Seitenwechsel. Der Text ist in keiner Weise apodiktisch, polemisch oder schismatisch formuliert. Im Gegenteil ist er geprägt von melancholischer Empathie, Nachdenklichkeit und der zärtlichen Sorge um ein wertvolles Gut, das nicht untergehen soll. Dennoch kommt der Autor nicht umhin, einige Symptome von Dekadenz zu diagnostizieren. Fast etabliert würde eine besonders brillante FI-Performance mittlerweile wirken – »Das war sie früher mit-

nichten«. Die »hohe Kunst« sei im Abebben begriffen und brauche Erneuerung, wiederum durch – Osmose, nun nicht nur bezogen auf Neue Musik und Jazz, sondern auch auf andere künstlerische Disziplinen und Kulturen.

Ins Spiel kommt auch die Frage nach einem Diskurs. »Die Musik allein ist nicht verständlich, sie muss vermittelt werden.« Muss also musikjournalistische Aktivität geleistet werden, um ein semantisches Defizit der Musik zu kompensieren? Auch das nicht, denn: »die freie Improvisation [entlässt uns] aus dem Notstand des Darübersprechens.¹⁴ Notstand: Demnach sei auch diskursives Agieren prekär; konstatiert wird wieder einmal ein Misstrauen seitens der FI gegenüber theoretischen Äußerungsformen.

Es ist gar nicht so einfach, heute aus diesem Artikel wirklich schlau zu werden. Ist der Autor ein gewiefter Dialektiker, oder ist er kurz davor, vor Ambivalenz zerrissen zu werden? Alle Pro-Argumente haben eine negative Kehrseite, die die eigentlich gute Sache in einen Abwärtssog zieht. »Von einer Krise der freien Improvisation zu sprechen, scheint nicht angemessen.« Und sogleich kommen die ›Abers‹: Die gesellschaftliche Relevanz scheine verloren gegangen, es gebe nur noch wenig Respons, eine Überalterung der Akteure sei festzustellen, und überhaupt könne der »Computer« oder KI alles besser leisten als FI. »Die Revolution hat stattgefunden«, die Geschichte der FI sei »an einen Endpunkt gelangt«. Aber auch hier bleibt eine diskursive Hintertür offen, aus der fast, in Klammern gesetzt, ein Hilferuf tönt: »(Bitte um Widerspruch!)«¹⁵

Meyer hat Glück: Der erflehte Widerspruch bleibt keineswegs aus. Nie zuvor und nie danach hat ein in der *dissonanz/dissonance* erschienener Artikel ein derart intensives kritisches Echo hervorgerufen, das sich über mehrere Ausgaben und auch noch andere (wohl leider verlorene) Medien erstreckt. Diese Kontroverse ist enorm wertvoll, da hier erstmals in DILEM-41 zahlreiche Akteur*innen der Schweizer FI-Gemeinde direkt und scheinbar ungefiltert zu Wort kommen. Beliebt ist die Textgattung des Manifests, in dem Meyers Zweifeln entgegengeschleudert wird, was Improvisation *wirklich* sei oder zu sein habe.

So heterogen und wuchtig die Äußerungen der Debatte, in Quantität und Qualität, auf den ersten Blick daherkommen mögen – einige Muster und Topoi lassen sich gleichwohl identifizieren. Ganz besonders auffällig ist die Bezugnahme auf den Titel des Textes, »Ist die freie Improvisation am Ende?« In den allermeisten Diskussionsbeiträgen findet der interrogative Charakter dieses Satzes keine Beachtung, anstelle dessen wird er als Feststellung gelesen: Die freie Improvisation *ist* am Ende! Allein dagegen regt sich geradezu existenzieller Protest. Meyers zarter Hilferuf wird seltener wahrgenommen. Ferner entzündet sich Widerspruch daran, dass Meyer FI von jüngeren Generationen kaum berücksichtigt habe und daher ein letztlich obsoletes Bild zeichne; tatsächlich sind einige der von Meyer erwähnten FI-Persönlichkeiten bereits aus dem Artikel von 1989 bekannt, und er selbst drückt darüber ein gewisses Unbehagen aus. Ein anderer Kritikpunkt zielt auf Meyers Verwendung der ästhetischen Kategorie »Stil«, gegen die man sich verwahrt: FI sei kein Stil, sondern eine Lebenshaltung. »Die Revolution hat stattgefunden.« Diese eigentlich niederschmetternde Feststellung wird in vielen Zuschriften interessanterweise ›gerettet‹, indem sie nicht als Manko, sondern, im Gegenteil, als wichtige Errungenschaft taxiert wird:

[...] weil die ideologischen Fesseln mittlerweile weggefallen sind, kann sich die freie Improvisation als Haltung heute weitaus breiter und heterogener entfalten als damals – sie ist vielleicht gar im eigentlichen Sinne freier, weil undogmatischer geworden.¹⁶

14 Meyer 2010, S. 5 f.

15 Ebd., S. 9.

16 Sturzenegger 2010.

Seltener wird das Problem des Diskursiven aufgegriffen. Eine Lesart bietet eine interessante Alternative zum sonst inflationär bemühten Topos der Unsagbarkeit, des Nicht-Sprechen-Könnens:

Der Eindruck, den die Lektüre bei mir hinterließ, ist vielmehr der, dass Meyer als Kritiker sich selber die Frage stellt, wie künftig angemessen und differenziert, kritisch und anspruchsvoll über diese Musik zu schreiben und zu sprechen sei. Dass er sich fragt, wo die theoretische Auseinandersetzung steht in Bezug zur Praxis, oder was das heute ist, die freie Improvisation.¹⁷

Absolut im Zentrum jedoch steht eine wiederum kulturpolitisch begründete Dissonanz, wonach Meyer durch seine gleichzeitig wahrgenommenen Funktionen als Journalist und Stiftungsrat der Kulturförderin Pro Helvetia in einem üblen Interessenskonflikt stehe.

Cette position *berlusconienne* est unacceptable. Elle est d'autant plus unacceptable que certains responsables de dossiers au sein de la fondation, s'avouant incomptant face à la musique improvisée, se réfère à ce texte pour fonder leurs décisions.¹⁸

Die Bedeutung des hervorgehobenen Worts »berlusconienne« ist im Laufe der Jahrhunderte leider verlorengegangen. Es liegt aber nahe, davon auszugehen, dass es mit einer besonders schändlichen Ausprägung von Korruption zu tun haben könnte. Als Gerücht steht im Raum, dass die Ablehnung eines Fördergesuchs aus dem Bereich FI mit einem Hinweis auf Meyers Artikel begründet wurde, als hätte dieser kraft seiner Doppelfunktion einen Kriterienkatalog für abschlägig zu behandelnde Förderentscheide aufgestellt. Dadurch wird die Diskussion nochmals stark angeheizt. Offenbar muss ein=e Kulturjournalist=in zur letzten Jahrtausendwende nicht nur über die Fertigkeit verfügen, künstlerische oder kulturpolitische Ereignisse professionell einzuordnen, sondern auch die eigene Rolle als Akteur=in in der Kulturwelt genau zu reflektieren und zu justieren.

Es ist erstaunlich, dass die Betrachtung selbst eines ästhetischen Phänomens wie FI, das wir zu Beginn der Studien noch für recht harmlos hielten, in einen Abgrund kulturpolitischer Verstrickungen zu führen vermag. Was sich in den Nummern 111 und folgende bezüglich FI ereignet, ähnelt einem überaus heftigen Sturmgewitter, wodurch subkutan schwelende Konflikte plötzlich evident werden.

5

War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin? In DILEM-41 findet vor allem Diskurs über Improvisation statt, wobei alle Textgattungen der Zeitschrift bespielt werden. Der FI-Diskurs in DILEM-41 ist direkt oder unterschwellig geprägt von Konflikten um kulturelle Macht oder ästhetische Deutungshoheit. Er ist präformiert durch ein komplexes und vielfach friktives Netzwerk an Institutionen, Parteien und Interessen. Insofern ergibt die Betrachtung von FI gemäß DILEM-41 ein geladenes Sittenbild des Kulturlebens in einem Kleinstaat, der zur damaligen Zeit nicht zuallererst als konfliktliebend aufgefallen ist (wenn ich meinen Kolleg=innen vom Institut für Ausgestorbene Staatswesen Glauben schenken darf).

Was Diskursivität im Medium von FI betrifft, sind in DILEM-41 nur Anhaltspunkte erkennbar. Manchmal wird die gesellschaftliche Modellfunktion von improvisativen Kommunikationsformen eher berührt als genauer untersucht. Einen fundierten Versuch unternimmt der Sozio-

17 Ebd.

18 Demierre 2010, S. 67.

loge Kurt Lüscher im Artikel »Spiel mit Ambivalenzen. Freie Improvisation im Spannungsfeld von Subjektivität und Sozialität« in der Ausgabe 116, einmal mehr an die Debatte in der Folge von Nummer 111 anknüpfend. Hinweise auf einen tatsächlichen gesellschaftlichen Impact durch FI sind nicht zu erkennen. Die Beliebtheit der sozialen Metapher kommt womöglich nicht zuletzt daher, dass die Illusion ethischer Relevanz künstlerisches Tun befähigen mag. Was von der Realpolitik, die den FI-Diskurs dominiert, vielleicht nicht in gleichem Maß gesagt werden kann.

Was anhand von DILEM-41 mit Bezug auf FI in dieser Erstsichtung freigelegt werden kann, ist ein Skelett aus Beziehungen, Abhängigkeiten, Interferenzen und natürlich Dissonanzen. Was die eigentliche Substanz von FI betrifft, hat sich der Unsagbarkeitstopos wohl doch durchgesetzt. Vielleicht ist sie unwiederbringlich verloren – oder sie hat sich subkutan und nicht belegbar ausgebreitet.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 26.8.2641.

- Adorno 2003 | Theodor W. Adorno: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt 2003 (Gesammelte Schriften, Band 14).
- Brotbeck 1994 | Roman Brotbeck: Improvisationsfest. La Chaux-de-Fonds: Fête des Musiciens Suisses (2.–4. September 1994), in: *dissonanz/dissonance* 42 (November 1994), S. 20–22
- Bürli 1993 | Peter Bürli: [Editorial], in *dissonanz/dissonance* 37 (August 1993), S. 5.
- Demierre 2010 | Jacques Demierre: Pro Helvetia. Refuge de l'incompétence ou service public?, in: *dissonanz/dissonance* 112 (2010), S. 66–68.
- DILEM-41 | DILEM-41 ist unter www.beckmesser.info/die-zeitschrift-dissonanz-das-original und www.e-periodica.ch/digbib/volumes?UID=dso-003 weitgehend zugänglich.
- Frei 1993 | Lislot Frei: Eine Arbeitswoche improvisierender Frauen in Boswil, in: *dissonanz/dissonance* 37 (August 1993), S. 31.
- Meyer 1989 | Thomas Meyer: Improvisierte Musik in der Schweiz, in: *dissonanz/dissonance* 22 (November 1989), S. 19–24.
- Meyer 2010 | Thomas Meyer: Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Musikform in der Schweiz, in: *dissonanz/dissonance* 111 (September 2010), S. 4–9.
- Niggli 2010 | Lucas Niggli: Die freie Improvisation lebt mehr denn je!, in: *dissonanz/dissonance* 112 (November 2010), S. 65 f.
- Rzewski 1970 | Frederic Rzewski: SOUND POOL (1969), in: *dissonanz* 6 (September 1970), S. 13 f.
- Sturzenegger 2010 | Miriam Sturzenegger: [Replik auf Thomas Meyers Artikel »Ist die freie Improvisation am Ende?« (*dissonanz/dissonance* 111)], online, 5.10.2010, www.dissonance.ch/de/rubriken/6/95#sturzenegger.
- Wilson 1994 | Peter Niklas Wilson: Eine erste Zwischenbilanz. Walter Fähndrich (Hrsg.): *Improvisation. 10 Beiträge*, in: *dissonanz/dissonance* 41 (August 1994), S. 29 f.
- Wilson 1995 | Peter Niklas Wilson: Das englische Improvisationsensemble AMM, in: *dissonanz/dissonance* 43 (Februar 1995), S. 24–27.

Michael Ludwig Kunkel (nicht verwandt mit Michael Kunkel, von 2004 bis 2015 Chefredakteur von *dissonanz/dissonance*), geboren im Jahr 2588 in Kleinwinzniederwenigern, Paläomusikologe, seit 2625 Leiter der Abteilung für post-humane Aufführungspraxis im Institut für Erlöschen Kulturen (INFEKT) der Universität Lemingen. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der Rekonstruktion von Musikdiskursen in der Schweiz nach 1970.