

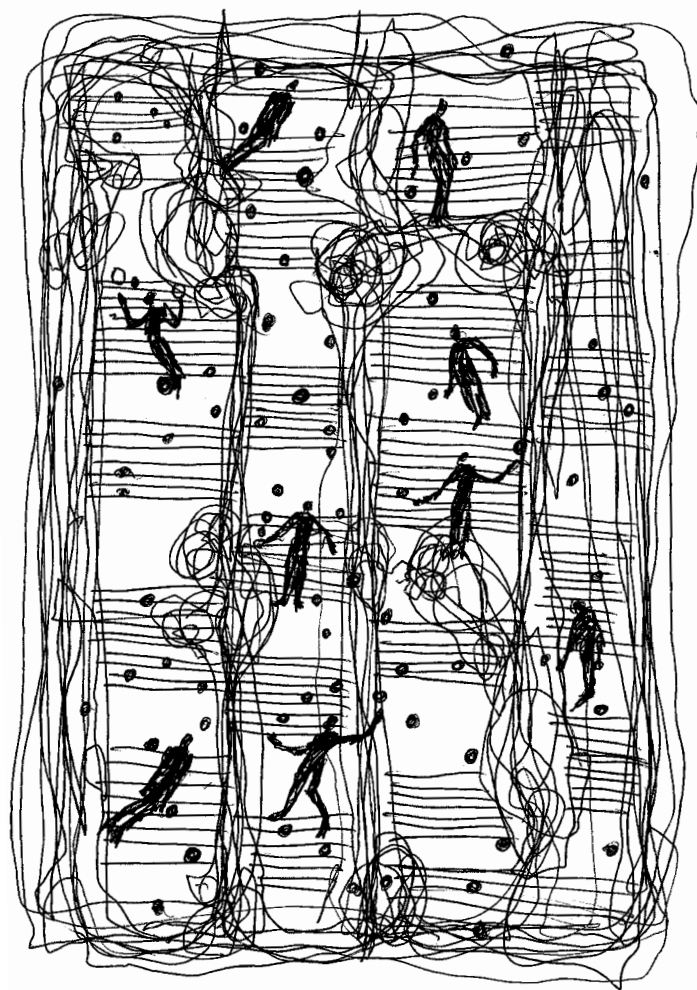
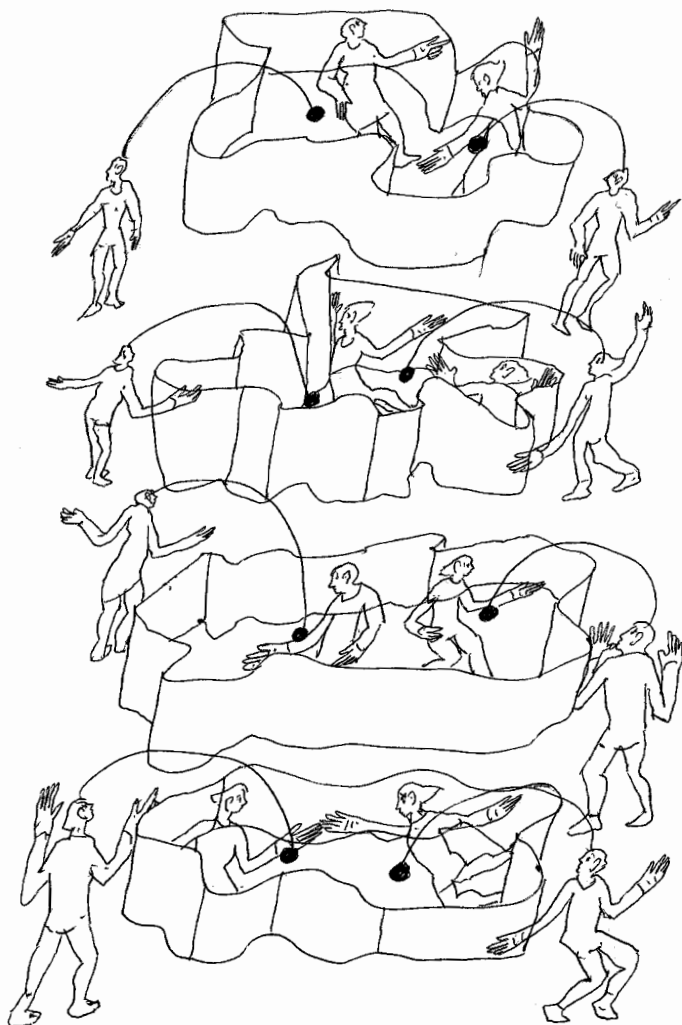
improfil

Nr. 78
April 2015

Theorie und Praxis improvisierter Musik

ehemals ringgespräch über gruppenimprovisation

Offene Bühne Improvisation adhoc



Thema mit Beiträgen von Charles Bramley | Frank Fiedler | Reinhard Gagel | Wolfgang Hille | Klaus Holsten | Christoph Irmer | Bernd Kirchner | hwmueller | Matthias Schwabe | Marei Seuthe | Max Stehle | **Unterricht** | **Ich und die Improvisation** | **Intermezzo** | **Porträt** | **Vorgestellt** | **Berichte** | **Ring_Internes** | **Ring_Veranstaltungen** | **Ring_Informationen**

FREIE IMPROVISATION:

Babette Werth

Nicht fragen, wohin es geht, – mitreisen.
»Das ICH und das WIR brauchen einander.«
Improvisieren macht intelligent!
Wer hat Angst vor Meer?
»Improvisiertes Musikmachen ist ephemere, flüchtig.«
Ist Improvisation gefährlich?
Nicht alle Komplizen lesen Noten.
»Improvisieren lernen kann jede/r!«
»Die einen spielen, die anderen hören zu, ...«
Improvisation ist ideal.
Lerne ich erst jetzt hören?
Viel Meer improvisieren!

Babette Werth, Rheinländerin, Künstlerin zwischen Ruhe und Unruhe, dichtet, pflegt den Improvisationsvirus, lebt in Berlin. (www.babette.werth@gmail.com)

Zitate aus:
ringgesprächüberguppenimprovisation, April 2014
»Das ICH und das WIR brauchen einander.« Matthias Schwabe, (Seite 6)
»„Improvisiertes Musikmachen ist ephemere, flüchtig.“« Reinhard Gagel, (Seite 27)
»Improvisieren lernen kann jede/r!« Matthias Schwabe
KÖNNEN IMPROVISATOREN TANZEN? Gagel/Zoepf
»Die einen spielen, die anderen hören zu, ...« Reinhard Gagel, (Seite 36, Ausschnitt)

03 Editorial

Thema: Offene Bühne – Improvisation adhoc

- 04 Reinhard Gagel
Die Offene Bühne – ein Phänomen der Improvisation, dem man Beachtung schenken sollte
- 08 Charles Bramley
Too important to be left to the Musicians: un-Musical activism and sonic fictions
- 11 Marei Seuthe
Offene Bühne – Thema der Frühjahrstagung März 2014 des ring für gruppenimprovisation
- 13 Frank Fiedler
hörenmachen
- 14 Matthias Schwabe
Kontrollierter Kontrollverlust? – Die Offene Bühne im exploratorium berlin
- 19 Wolfgang Hille
open stage
- 20 Max Stehle
Offene Bühne – Erfahrungen im exploratorium berlin
- 21 Bernd Kircher
Erfahrungsbericht Offene Bühne im exploratorium berlin
- 22 Reinhard Gagel
Individueller Ausdruck und soziale Gruppe – positive und negative Freiheit
- 24 hwmueller
Improvisation als nichtintentionale Kommunikation. Ein Annäherungsversuch an die Offene Bühne
- 27 Reinhard Gagel
Offhandopera – eine Oper aus dem Stegreif
- 31 Klaus Holsten
Die Sinfonie des Augenblicks. Eine besondere Form der Offenen Bühne
- 34 Christoph Irmer
Von der Geschlossenheit der Offenen Bühne
- 39 Reinhard Gagel
Die Offene Bühne als kulturelles Phänomen. Thesen und Kurzbeschreibungen

Unterricht

- 40 Nicole Kettiger
Espace Musical – eine Schule für kreative Pädagogik

- 42 Fridhelm Klein
Auf Offener Bühne zuhören

Ich und die Improvisation

- 45 Gerd Rieger
Hausmusik – Community Music – Free Music. Wie ich den Weg zur freien Improvisation fand
- 49 Johannes von Wrochem
Wie die Improvisation mich bekam und ich die Improvisation bekam

Intermezzo

- 52 Marei Seuthe
Den Glücksfall wiederholbar machen können – oder: Wer ist hier eigentlich ein Profi?

Redaktion:
Dr. Reinhard Gagel, Berlin
Matthias Schwabe, Berlin
Chef vom Dienst: Iris Broderius, Berlin
Abkürzungen in der Rubrik Vorgestellt:
rg = Reinhard Gagel, ms = Matthias Schwabe
Layout: Jenny Possin, Hamburg
Illustrationen: Prof. Fridhelm Klein,
München

Redaktions- und Bestelladresse:
Redaktion *improfil*
c/o exploratorium berlin
Mehringdamm 55, 10961 Berlin
Tel. (030) 84 72 10 52
impro-ring@impro-ring.de
bestellung@impro-ring.de

ISSN 1616-721X
Erscheinungsweise: einmal jährlich
Erstauflage: 1.000
Selbstkostenpreis: 5,00 €

improfil ist das Verbandsorgan des *rings*
für *Gruppenimprovisation* und wird den
Vereinsmitgliedern kostenlos zugestellt

Porträt

54 VARIO 51 – *exploratorium berlin* im Gespräch
Ein Interview

Vorgestellt

60 Büchertisch
Lesetipps

Berichte

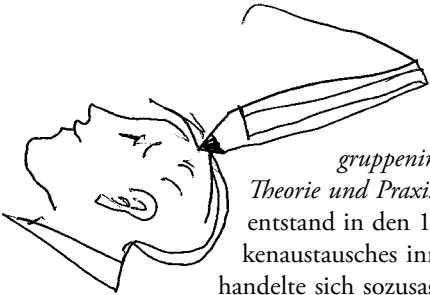
- 64 FREI – *Festival für improvisierte Musik*. Krefeld, 23. - 25. Mai 2014.
Betrachtungen über Inklusivität in improvisierter Musik
[Carl Bergström-Nielsen]
- 66 *Improvisation erforschen – forschend improvisieren:*
Ein Symposium im *exploratorium berlin* 29. Mai bis 1. Juni 2014
[Reinhard Gagel]
- 68 *exploring improvisation – 10 Jahre exploratorium berlin / Bilder*
Zum 50jährigen Ringjubiläum
- 71 Von der Lust im leeren Raum zu agieren [Veronika Hilberath]
- 71 Impression einer ZuhörerIn [Clara Wignanek]
- 72 Ein Tag für die Improvisation am 19. Juli 2014 in Kassel [Barbara Gabler]
- 73 Die Kunst der Schwärme – Eine Stadt als soziales Kunstwerk am
21. September 2014 [Willem Schulz, Marcus Beuter]
- 74 Kinder spielen mit Klängen und Tönen
am 27. Sept. 2014 in Hamburg [Gesine Thomforde]
- 74 Improvisationskonzert „Saitenmosaik“ im Schumannhaus
in Bonn am 31. Oktober 2014 [Sibylle Hoedt-Schmidt u.a.]
- 75 *Intuitiva New Arts Festival*. Internationaler Austausch seit 1995.
[Carl Bergström-Nielsen]
- 77 INTUITIVA 2014 *New Art Conference* in Lubiaz/Polen vom
30. Juli bis 4. August 2014 [Max Stehle]
- 78 Umwertung aller Improvisationswerte? *Vs. Interpretation.*
Festival of Improvisation vom 16. bis 20. Juli 2014 in Prag
[Carl Bergström-Nielsen]
- 80 *Icarus Piano* – der Pianist, Improvisator, Hochschullehrer und
Intermedia-Künstler Klaus Runze am 6. September 2014 im
exploratorium berlin [Reinhard Gagel]
- 81 *HumaNoise Congress No. 26* – Tage Improvisierter Musik vom
26. bis 28. September 2014 im Kunsthaus Wiesbaden
[Doris Kösterke]
- 82 14. SYMPOSIUM IMPROVISIERTE MUSIK der LAG
Improvisierte Musik Hessen am 1. und 2. November 2014
[Walter Schreiber]
- 82 Metamorphose der GLASMUSIK [Walter Sons]

83 Ring Internes

84 Ring Veranstaltungen

85 Ring Informationen

Editorial



Liebe Leserinnen und Leser,

Ab diesem Heft ändert das gute alte *ringgespräch über gruppenimprovisation* seinen Namen und heißt nun *improfil – Theorie und Praxis musikalischer Improvisation*. Der Name *ringgespräch* entstand in den 1960er Jahren und bezeichnete die Idee eines Gedankenaustausches innerhalb des Vereins *ring für gruppenimprovisation*, es handelte sich sozusagen um ein Gruppengespräch in Heftform. Seit den 1990er Jahren änderte sich der vereinsinterne Charakter. Die neu eingeführten Heft-Themen und die Einbeziehung zahlreicher kompetenter AutorInnen auch von außerhalb des *rings* machten das *ringgespräch* zu einer Fachzeitschrift, die auch für Außenstehende interessant war. Infolgedessen fand sie seit Beginn des neuen Jahrtausends Eingang in zahlreichen Universitäts- und Hochschulbibliotheken. Eine Namensänderung, die der neuen Identität gerecht wird, war daher schon seit längerem im Gespräch.

Nun also *improfil*. Das Konzept der Zeitschrift wird sich so, wie es sich in den letzten Jahren entwickelt hat, mit dem neuen Namen nicht ändern. Nicht zuletzt deshalb haben wir die laufende Heft-Nummerierung fortgesetzt. Doch das Dach wird anders, es wird größer: *improfil* wird dem Umstand Rechnung tragen, dass wir zunehmend internationale Kontakte pflegen und auch Beiträge von Musikern und Forschern aus anderen Ländern aufnehmen. Der Umfang wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit dem Thema wächst, Veröffentlichungen vor allem im Bereich kultureller Studien und artbased-research verdeutlichen, dass dem Improvisieren große Aufmerksamkeit zuteil wird. *improfil* meint Improvisation und ihr Profil, das wir – und die vielen Autorinnen und Autoren – in musikalischer, philosophischer, soziologischer und künstlerischer Weise textlich und visuell weiter entwickeln wollen.

Diese erste Ausgabe von *improfil* widmet sich dem Thema *Offene Bühne*. Seit dem Beginn einer improvisierenden Szene hat es dieses Phänomen gegeben: die Möglichkeit, ohne Casting und explizite Voraussetzung mit anderen öffentlich zusammen zu spielen. Wir haben bereits in Heft LXX von 2004 unter dem Titel *Orte der Improvisation* verschiedene Arten von *Offenen Bühnen* im gesamten deutschsprachigen Raum (und Dänemark) vorgestellt. Wir werden dazu aber auch kritische Fragen stellen: Wo sind die Grenzen? Ist das eigentlich nur „Jam“ und „fun“ oder genügt es auch qualitativen Ansprüchen der improvisierten Musik? Was heißt eigentlich offen sein, offen bleiben? Wie kommen Professionelle, Szene-Ansprüche, Feuilleton mit der Tatsache zurecht, dass hier häufig musikalische Laien spielen? Wird der partizipative Ansatz dem künstlerischen Phänomen gerecht?

In diesem Heft kommen verschiedene Ansichten zu Wort. Darunter sind die Beteiligten selbst, die sich äußern wollen: ihre Erfahrungen mit Spielen und Mitspielen, mit Hören und Gehört-Werden, mit Achtsamkeit und Unachtsamkeit, mit den eigenen und fremden musikalischen Ansprüchen. Zugleich wird die Reflektion unserer Frühjahrstagung 2014 fortgesetzt, die die *Offene Bühnen* zum Thema hatte und erste Diskussionsanstöße gab.

Viel Spaß dabei wünscht im Namen des Redaktionsteams

Dr. Reinhard Gagel

Thema: *Offene Bühne* – Improvisation adhoc

Die *Offene Bühne* – ein Phänomen der Improvisation, dem man Beachtung schenken sollte

von Reinhard Gagel, Berlin

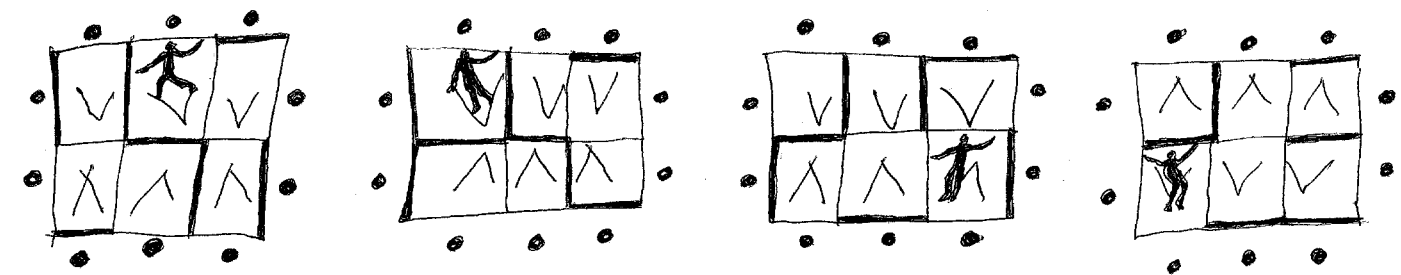
Ausgangspunkt

Ich beobachte die *Offenen Bühnen* im *exploratorium*: als Beteiligungsmöglichkeit, als künstlerisches Format, in dem Produktion und Aufführung zusammenfällt, als Möglichkeit, nicht nur Spezialisten des Betriebs als Produzenten zu erleben. Da bin ich schnell enthusiastisch, da heben meine Gedanken schnell ab: Das ist doch eine Kultur, in der nicht ausgebildete Musiker öffentlich zusammenspielen, in der es Treffpunkte gibt, wo eine selbstverständliche Produktion von neuer Musik stattfindet. Wo das Musikmachen nicht das Reproduzieren von Kompositionen ist, sondern das Koproduzieren neuer Musik. Wo Spaß, Spiel und ein bisschen Sport zusammen kommen, wo dann auch noch der Zufall regiert im Date mit Unbekannten auf einer kleinen Bühne. Und wie die Konturen musikalischer Gestalten nur aus den Menschen, die sie produzieren, entstehen; jede Konstellation an Stimmen, Instrumenten, Objekten und Bewegungen schafft wieder eine andere Gestalt. Wo diese Menschen sich nicht ausweisen müssen durch Ausbildung, durch technisches Können, durch Szenenzugehörigkeit, durch Zusammenspiel mit großen Musikern, und auch als ‚Nichtmusiker‘ ihrer Musikalität ihren Lauf lassen können. Wie ich die Menschen in ihrer Unmittelbarkeit erlebe, Klänge zu erzeugen, auch mal zu viel, mal zu laut, mal die anderen überlagernd, mal zu schüchtern, mal Platz lassend, mal alles überspielend. Wie ich seltsame Dinge erfahre, wie Klänge produziert werden können. Es gibt keine Vorschriften, keine Vorlagen: Offenbar tun hier alle etwas, was sich aus der Situation ergibt, finden sich miteinander ab, sind einander fremd, aber auf der Bühne doch Komplizenhaft nah, an etwas Gemeinsamem arbeitend¹. Arbeiten meint nicht Arbeit, sondern einen Prozess des Produzierens, der offenbar Lust macht, der auch eine Haltung erwartet, da gibt es niemanden, der sich lustig macht, sich distanziert, der stört oder zerstört. Das Publikum ist Produzent: Zuschauer werden zu Spielern, Spieler zu Zuschauern. Alle hören und produzieren, was anderswo vielleicht keine Musik wäre: alle Rauheiten der Stimme, alle Nebengeräusche der Instrumente, alle Missbrauchsmöglichkeiten von Klangerzeugern, alle Merkmale einer stammelnden, stot-

ternden, schrillen und klirrenden musikalischen Sprache. Alles, was auf der Bühne geschieht, gilt als Musik, daran hat sich jeder zu halten; das geheime Einverständnis, in Tönen, Klängen, in Lautstärken und Tempi zu denken, denn auch die *Offene Bühne* hat ihre ganz eigenen Spannungen, ihre haarfeinen Gesetze, ihre notwendigen Regeln – die aber werden erst für dieses Stück geschaffen und können sich immer wieder ändern im Laufe des nächsten Stückes. Und die Musiker freuen sich über ihr Stück, es war ihres, sie lächeln sich an, sie beklatschen sich, die Zuschauer in einer Art von gemeinsamem Expertentum geben ihre Zustimmung bekannt, neigen ihr Haupt vor den eben gehörten Besonderheiten, nehmen sich im Stillen ein Vorbild, ohne etwas plagieren zu wollen, lassen sich inspirieren, schauen ungeduldig auf die Tafel, auf der notiert wird, wann sie dran sind. Das ist eine Kultur des gemeinsamen öffentlichen Produzierens, einer Menschen-Musik, die zunächst ihren Erzeugungs-Akt selbst im Blick hat: nicht das Ergebnis, was herauskommt, gar was herauskommen soll, was gefragt, oder verkäuflich oder als neue (angesagte, populäre) Musik wahrnehmbar, kritisierbar, erforschbar wäre. Eine Kultur, in der eine altbekannte und selbst für neuste Musik immer geltende Produktionsreihenfolge durchbrochen wird: die des Komponisten, dessen Stück von jemand einstudiert wird, der es dann für andere wiederum aufführt. Es entsteht eine Musik, die nur für den Moment gilt; nicht zum Anhören im Wohnzimmer, auch nicht zum passiven Genuss als Zuhörer. Hier geht es um Musik an der Schneide ihrer Produktion, die relevant ist, weil man die beteiligten Menschen sieht und weil es ein realer Produktionsvorgang ist.

Eine Kultur des Bastelns

Aber es ist keine komplett geplante Musik, sie ist nicht die Arbeit von Ingenieuren, sondern von Bastlern. Claude Lévi-Strauss hat dieses Gegensatzpaar zum Ausgang für Überlegungen einer anderen Art von Denken, von Wissenschaft, aber auch von Kunstproduktion genommen. Seine Überlegungen geben den Besonderheiten *Offener Bühnen* einen schlüssigen Hintergrund. Lévi-Strauss erklärt, dass die Arbeit des Ingenieurs davon abhängt, ob er über genau die Mittel und Werkzeuge verfügen könne,



die zur Realisierung seines Projektes nötig seien. Während hier also allein der Zweck die Mittel bestimme, sei für das Vorgehen des bricoleurs (d.i. Bastler, Anm d. Red.) zudem von Bedeutung, inwiefern die von ihm verwendeten Mittel den Zweck determinieren. Allein das zufällige Zusammenkommen von Musikern und die Art ihrer Zusammenarbeit in einem kurzen Moment schöpferischer Tätigkeit würde eine Planung völlig überfordern. Selbst wenn Regeln vorher explizit und allen bekannt wären, so wie wir das bei Jam-Sessions vermuten können (wo Standards die Abläufe vorlegen), bleibt der offene Charakter der Konstellationen und Zufälle ein bestimmender Faktor. Keine Regeln halten, sondern Regeln selbst geben, ist die Devise, hier bei der *Offenen Bühne* noch mehr als bei offiziellen Konzerten, denn hier ist evident, dass sich niemand abgesprochen haben kann. Also tritt das Basteln an die Stelle einer kalkulierten Strategie – in der *Offenen Bühne* ist auch schon die Ensemble-Konstellation „gebastelt“.

„...Das damit verbundene Vorgehen, das sich durch einen tastenden, versuchenden Charakter wie auch durch eine große Anfälligkeit für Rückschläge, Digressionen und unerwartete Entdeckungen auszeichnet, liegt auch in der Art der Mittel begründet, derer der Bastler sich bedient. Anders als der Ingenieur arbeitet er nämlich nicht mit Werkzeugen und Materialien, die im Blick auf das zusammengestellt worden sind, was mit ihnen hergestellt werden soll. Stattdessen greift er auf einen überlieferten und beschränkten Vorrat von ganz heterogenen Mitteln zurück, der sich aus Werkzeugen, Materialien, Resten, altem Kram und Abfall zusammensetzt und zunächst in keinem Bezug zu dem, was produziert werden soll, steht.“²

Das kann im wahrsten Sinne Klangabfallmaterial sein: seltsam Klingendes; Klangerzeuger, die selbst gebastelt sind; Instrumente, die nicht ‚beherrscht‘ werden (wollen), so wie das die nonidiomatische Musik (siehe die Ästhetik von AMM) nutzt und anbietet. Das können auch Fragmente von Sprachen, Zitate von Stilen, verfremdete Motive, freejazziges Energiespiel sein,

die sich nicht kalkuliert in Szene setzen, sondern ihren Platz erst finden und in diesem Platzfinden auch den Rahmen selbst schaffen. Das entscheidende Wort, das Lévi-Strauss verwendet, ist **Dialog**: nicht eine Gebrauchsanleitung, sondern ein miteinander sich verschränkendes Verhältnis von gegenseitigem Befruchten und Schaffen. Dialog, wie wir ihn in der Improvisation im Ensemble auch kennen.

„Zu diesen Mitteln ...trete der Bastler nun in „eine Art Dialog“, in dem er erkundet, welche Möglichkeiten diese zufällig zusammengekommenen Dinge ihm bieten, um herzustellen, was er herstellen möchte, und in dem er das, was er herstellen möchte, zugleich so modifiziert, dass er es mit ihnen auch herstellen kann. Im Unterschied zum Ingenieur sei für ihn bestimmend, dass er letztlich nie genau produziert haben wird, was er produzieren wollte, dass das Ergebnis seiner Tätigkeit also einen „Kompromiss zwischen der Struktur des instrumentalen Ganzen und der des Projektes“ darstellen und „unvermeidlich gegenüber der ursprünglichen Absicht verschoben sein wird“.³

Die ganze Musik, gut, neu, aktuell, sofort!

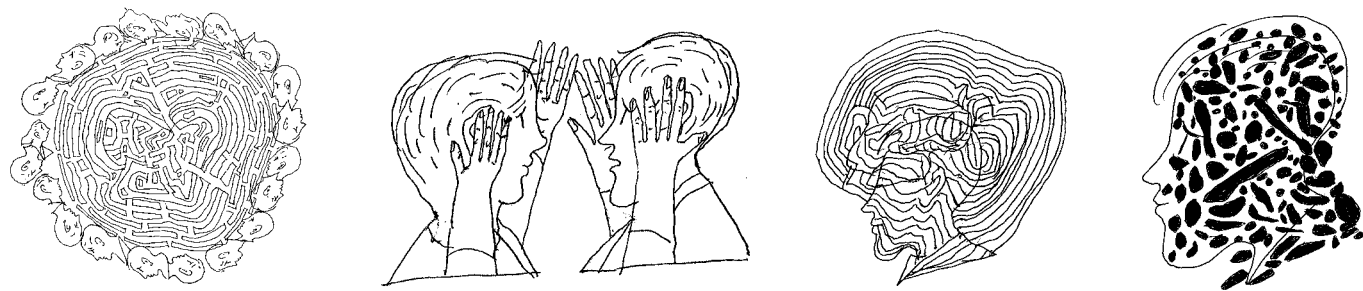
Neue Musik, eine nie gehörte Musik aus dem Basteln? Aus dem miteinander Basteln? Aus einer kollektiven Kreation? Der Komponist Matthias Spahlinger, sehr interessiert an politischen und sozialen Implikationen musikalischen Schaffens, formuliert das Verhältnis Mensch – Neue Musik provokant so: „Wir neigen dazu, zu denken, die musikalischen Strukturen haben an sich Sinn, auch unabhängig davon, ob sie von Menschen gehört oder nicht gehört werden, während der Sinn, den Musik hat, in der Neuen Musik sichtbarer deutlicher und auch thematisch abgehandelt dadurch entsteht, dass sich Menschen zusammentun und Musik machen. Das muss nicht Improvisation sein, aber es kann sein, dass die Musik konzeptionell wird oder aus Kommunikationsspielen besteht.“⁴. Eine Stückproduktion, die an einem Abend in die zwanzig gehen kann, alle einmal produziert, dann vergessen – flüchtig in ihrer Konsistenz, vielleicht nicht im Gedächtnis

¹ Zum Thema *Offene Bühne* und Komplizenschaft s.a. Reinhard Gagel, „Komplizen auf der Bühne – Improvisation als kulturelles Modell“, in: *ringgespräch über gruppenimprovisation 2014*, S. 24 ff

² Michael Bies, „Claude Lévi-Strauss und das wilde Basteln“, in: Sandro Zanetti (Hrsg), *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*, Berlin Diaphanes 2014, S.208

³ Bies in: ebda. S. 208

⁴ „Veruneinheitliche Ideen, Mathias Spahlinger spricht über den Komponisten Hans Wüthrich“, in: *Dissonance 111*, 09 2010, S.48



der Spieler, vielleicht nicht im Gedächtnis der Zuschauer, aber nicht – oder selten – aufgenommen oder archiviert. Das sind doch wohl viel zu viele Stücke an einem Abend – wer soll die alle hören, archivieren, in welchen Kanal sollen sie eingespeist werden? Wer sie hören will, sind ihre Produzenten. Jeder offizielle kulturelle Betrieb sucht das Besondere, das Einmalige, das Wiederholbare, das Wiedererkennbare. Nicht so viele Stücke, immer neue Konstellationen. Der ephemere Charakter steht gegen Stückproduktion und kulturellem Ertrag.

Den Menschen eine Stimme geben

Nicht nur Stücke der Besten, sondern eine gute selbstverständliche Musik schaffen: eine Musik, die aus der tiefen Erfahrung, der Versenkung in den Klang, aus einem gemeinsam geschaffenen Sinn besteht. Denn der Bastler ist der, der mit ganzem Herzen dabei ist, eine Einheit seines Tuns im Suchen und Finden ersehnt. „Schließlich ist er nicht der Mensch, der bloß seine ‚vorgefassten Ziele‘ kennt, zu ‚deren Realisierung er alle Dinge zu Mitteln degradiert‘⁵ – diese Rolle erfüllt bei Lévi-Strauss der Ingenieur –, sondern derjenige, der seine Pläne zugleich an die Möglichkeiten anpasst, die ein überkommenes Arsenal an Möglichkeiten und Werkzeugen ihm eröffnet. Er ist zunächst vor allem ein Finder, der gleichsam auf Abwegen zum Erfinder wird, wenn er nicht allein ‚seine vorgefassten‘ Zwecke berücksichtigen und nicht allein seinem Kalkül folgen kann, sondern gezwungen ist, sich auf Zufälle einzulassen – wenn er also die Einschränkungen und Hindernisse, vor die ihn die zuhandenen Mittel stellen, als Gelegenheiten zum Improvisieren, zum Ausweichen und Experimentieren mit unerwarteten Möglichkeiten zu nutzen vermag“.⁶ Kollektives Basteln? Basteln ist das Umgehen mit all dem Unerwarteten, mit den Einschränkungen und Hindernissen, die der andere dem Spielen in den Weg legt, und die gemeinsam gemeistert werden wollen. Kollektive Kreation relativiert das Geniedenken: Wir

5 Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben (1958), München Zürich 2002, S. 186
6 Michael Bies, „Claude Lévy-Strauss und das wilde Basteln“, in: Sandro Zanetti (Hrsg.), *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*, Berlin Diaphanes 2014, S.212

sind Musiker, egal ob ausgebildet, erfahren, auf allen Bühnen der Welt oder Anfänger, die für einen Moment an einem Strang ziehen. Wichtig ist allein, ob wir von uns absehen können, den Anderen sehen, nicht nur uns selbst spiegeln wollen. Es ist ein hochrangiges Mitmachen – nicht ein elementar niedrigschwelliges pädagogisches Orff-Spielchen. Hier wird gleich in die Vollen gegangen: Musik, neu, aktuell, sofort...

Offene Bühne als kulturelles und künstlerisches Projekt

Das findet nicht nur im *exploratorium berlin*, sondern in vielen weiteren Orten statt, wie sich im Tagungsbericht der Frühjahrstagung des *ring für gruppenimprovisation* 2014 nachlesen lässt. Aber es findet vom kulturellen Betrieb unbeachtet statt. Es gilt als pädagogische Musik, aber nicht als Kunst. Es gilt als soziale Musik, aber nicht als Kunst. Es ist vielleicht partizipative Musik, politisch korrekt, aber doch keine Kunst. Aber was machen all die professionellen Musiker anders, die z.B. auf den kleinen Bühnen in Berlin oft genauso zufällig zusammengewürfelt zusammenspielen, für einen kurzen Abend vereint auf der Bühne des *Sowieso* (Club in Berlin, Anm. d. Red.)? Das zentrale Verfahren ist doch komplett gleich: sich oft kaum kennende Musiker oder sich vom Hörensagen Schätzende spielen öffentlich miteinander im Modus des „Adhoc-Konzertes“. Mit allen Implikationen der Stars, mit denen man spielen will, der Stars untereinander, die gerne miteinander spielen möchten, mit Aura und Künstlerverehrung im Kleinen. Dafür gibt es Musiker und Zuschauer, deren Trennung unumstößlich ist: auf diese Bühne dürfen am Abend nur die besonderen, es gibt Eintrittsgeld und die Bühne als Marktgeschehen. Das ist dann Kunst, das andere nicht. Und darüber sprechen dann alle, wenn sie über improvisierte Musik reden: über die Künstler, über die Namen, über die Gruppen, die Verbindungen, die Engagements. Aber auch diese Konzerte können misslingen, genauso wie nicht alles auf der *Offenen Bühne* gelingt. Sie stammt aus den Tiefen improvisatorischer Kunstanspruches: Alle spielen miteinander im gleichen Modus, auf Augenhöhe, ohne sich auszubeuten, ohne unterschiedliche Preise, als ebenbürtige Partner.



Offene Bühnen geben Rahmen und bestimmen Regeln. *Improvisiakum*, *Improvigatorium*, *Improvishrium* sind alles Veranstaltungen, die von jemand für jemand organisiert und auch mit gewissen Regeln versehen sind. Seien es die Zugangsregeln, wie man Leute zusammenstellt oder sich zusammenfinden lässt, mit Tafeln, mit Listen, mit jemand, der sitzt und schreibt, den man ansprechen muss. Seien es die expliziten Angebote des *exploratoriums*, zu dessen Grundsäule die *Offene Bühne* in unterschiedlich differenzierter Zielrichtung gehört. Sei es das *Improvisiakum*, das ich nach einer Zeit des Wildwuchses heute stärker strukturiert habe. Seien es Formen, die in ihrer Organisationsform einen künstlerischen Anspruch formulieren, wie Formen der *Offenen Bühne* als Performance, z.B. das Format *listen and play*, das Michael Rabuske rituell zu später Nachtzeit 2012 im *exploratorium* veranstaltete oder wie die *Offhandopera*, in der ich die *Offene Bühne* und ihr Potential als Darstellungsmethode einer Minioper nutze.

Vor gut 20 Jahren habe ich die *Offenen Bühnen* der improvisierten Musik in der Kölner Szene zum ersten Mal kennengelernt. Neben Konzerten, in denen ich Musikern zuhören konnte, gab es – anders als in jeder anderen Musikkultur, die ich als klassisch ausgebildeter Musiker kennengelernt hatte – eine Kultur des Mitmachens, in der man durch Eintrag auf einer Liste Teil eines Bühnenprogramms werden konnte, die öffentlich ist. Mich überzeugte die Idee einer Musikkultur der Teilhabe. In einer Publikation nannte ich *Offene Bühnen* einen „dritten Weg“ der Musikausübung- und vermittlung: Konzerte und mediale Präsentation als Präsentationskultur, *Offene Bühne* als Ort, wo Produktion und Rezeption zusammenfällt⁷. 1997 habe ich das *Improvisiakum* gegründet, das am Anfang ein großes Mitspielformat war: ein ganzes Wochenende in der Kölner Musikschule in immer neuen Konstellationen miteinander spielen können. Ich finde, *Offene Bühnen* sind eine Erfolgsgeschichte der Improvisation, die weitaus mehr Beachtung verdient hätte, als der Betrieb ihr zukommen lässt.

7 Reinhard Gagel, „Workshops, Verabredungen und Improvisatorien“, in: Reinhard Gagel/Joachim Zoepf: *Können Improvisatoren tanzen?*, Hofheim Wolke 2003

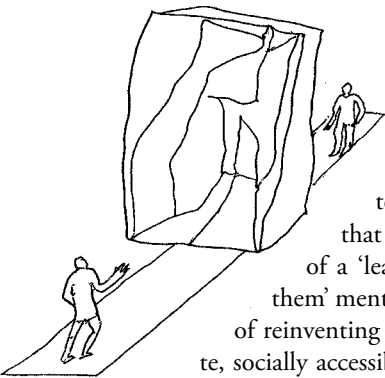
Die *Offene Bühne* gibt denjenigen eine künstlerische Stimme, die sich nicht trauen würden im offiziellen Betrieb oder sie nirgendwo loswerden können. Nirgendwo können sich musikalische Laien so direkt ausleben als hier in den *Offenen Bühnen*, nirgendwo ist die Kunst professioneller Improvisatoren so in einen Kontext gestellt, in dem nicht Technik, Können oder Wissen oder Ausbildung über Kunst entscheiden, sondern das Unmittelbare, aus der Situation Mögliche und Erscheinende. Sehen wir die *Offene Bühne* nicht bloß als ein pädagogisches Experiment, eine Art Vorstufe zur richtigen Bühne, sondern als eine Bühne für eine Musikproduktion, dann billigen wir den Musikern einerseits eine **Lust** zu, Kunst zu machen, dies mit anderen zusammen zu tun und andererseits akzeptieren wir die Mittel, mit denen sie das tun. Im Rahmen der bildenden Kunst gib es solche Versuche. Das *museum of everything* ist ein reisendes Museum⁸, das nicht-professionelle Künstler in den jeweiligen Gastländern in vorläufigen, zusammengebastelten Ausstellungen präsentiert. Originalität und Eigenständigkeit der Bilder sind wichtiger als Marktwert und Namedropping. Viele der Künstler sind in Zusammenhängen der *Art Brut* zu sehen, also Kunst von Menschen mit speziellen ‚needs‘. Aber hat nicht jeder Mensch seine speziellen ‚needs‘?

.....
Dr. Reinhard Gagel: Musikalische Improvisation (Piano, Moog Synthesizer), Projekte zwischen Medien und Musikstilen (Zapping-Collage-Projekte) , Malerei (Assemblage), Improvisationscoaching sowie Forschung über Improvisation in Form von Publikationen und Lecture Performances. Er ist Lehrbeauftragter für Improvisation an der Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien und künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter am *exploratorium berlin*, wo er den Bereich Forschung betreut.

8 www.musevery.com

Too important to be left to the Musicians: un-Musical activism and sonic fictions

von Charles Bramley, Newcastle upon Tyne (GB)



OK, so today I’m going to be talking about ways of using improvisation as a form of social activism in which we try to obliterate notions of professionalism that lead to the archaic insistence of a ‘learn the rules before you break them’ mentality. Instead, we pursue means of reinventing music-making as an immediate, socially accessible activity for those who have been absurdly labelled ‘non-musicians’ or ‘unmusical’. To begin with some context, I’m going to read out a quote from music writer Kodwo Eshun, who is criticising the state of music journalism as a ‘giant inertia engine’, but in doing so, actually gives a very useful context for the wider critique of music discourse in general:

A giant inertia engine to put the brakes on breaks, a moronizer placing all thought on permanent pause, a futureshock absorber, forever shielding its readers from the future’s cuts, tracks, scratches... The fuel this inertia engine runs on is fossil fuel: the proper album, the Real Song, the pure, the true, the proper, the intelligent...the musical... all notions that... maintain a hierarchy of the senses, that petrify music into a solid state in which everyone knows where they stand, and what real music really is.... When music is praised as real, pure, proper and true, then it’s too late: decay has set in and the maggots aren’t far off (Eshun, 00[-006])¹

Readily swap the topic of journalism for musicology, for music education, for music, or for improvisation, and the point remains the same. There is a stubborn blockage that consistently prevents music in its various forms from extending beyond the professionalism and specialism that stratifies its participants into those who **can** and those who **cannot**. We’re told we can’t play it, unless we do x y and z first. Learn the rules before you break them etc. The ossified solid-state of music congeals in this misanthropic blockage: saturated, bloated and elite. Un-

¹ Kodwo Eshun’s book is paginated according to its own distinctive format throughout.

Musical activism seeks to bypass this conception of music and hopes instead to pursue real-time-based conceptions of music, in which music is available immediately in various socially accessible spaces. The problem for an un-Musical activism comes from within, because the idea of improvisation as being revolutionary is being damaged by those so-called ‘alternative’ organisations who claim to be ‘experimental’, yet beneath the surface of their own myths, expose the completely orthodox and socially redundant substance of their outputs.

For instance, organizations such as the ‘Dutch Impro Academy’ who despite having a huge promotional poster that simply says PLAY on their website, somehow convince people to pay €400 for the chance to PLAY with a select group of improvisers such as Han Benink Or, how about the experimental music magazine *The Wire* who describes itself in the following terms: “*Passionate, intelligent and provocative, The Wire wages war on the mundane and the mediocre*”. In in my home-town of Newcastle, England, the organisation who labels itself ‘A Better Noise’, regularly promotes its performers in the following kinds of terminology:

“He has collaborated with many of the finest European & international musicians”.
“Three major figures in contemporary music”.
“Celebrating 21 years of the best of free-improvisation”.
“Extraordinary musicians with extraordinary skill sets creating an extraordinary and revelatory language!”
“Three sets of heavyweight improvisation”

Does it not stink of a betrayal hearing improvisation described in these terms, hearing how apparently ‘revolutionary’ it is, yet improvisors are billed consistently on the basis of what their status is, or how many other ‘renowned’ players they have played with, not to mention that the vast majority of players are highly trained musicians, and that most of the practices of these organisations happen in isolated cultural spaces for connoisseurs ? This culture is what Eshun might refer to as ‘Maggot Improv’, that heavyweight improvisation, the finest international improvisers, who are fed up of being told improvisation is easy and ‘anyone could do it’, and so return to their reserved seats at the top table where they perceive belonging, assuring us that no

matter how ‘experimental’, we are safe in their hands, it’s not ‘just noise’,- they really know what they are doing because they are **professional** musicians playing **professional** music. This I feel, chokes the life out of the music and its potential for activism and revolution. Ok, so let’s now look at approaching music from an un-Musical perspective. As an untrained musician myself, someone who has never learnt any chords, keys, scales, or anything like that, my initial motive for pursuing improvisation was in response to a compulsory performance at a university, which at the time was a centre for ‘music and inclusivity’. I failed, and the assessment report read:

Charlie is totally unable to deal with musical responsibility... he appears to be completely frozen...his contributions were severely out of time, and were considered to be unmusical...

Workshops for people of all ages: children and adults playing music together.

Fotos: Charles Bramley



Inevitably bruised by this experience, an already insecure relationship with music-making exploited further by the assumption that there is such a thing as ‘unmusical’ and that such a term can be justified by the legitimating hierarchy of professional musicianship who seek to uphold the structural orthodoxies of the past. I was told the term ‘unmusical’ was justified because the assessment panel were experienced, professional musicians with great standing. There was an unmistakable truth to the fact I was frozen to the stage, petrified, heart thumping out of my chest with palpitations, adrenaline through the roof, terrified. The problem I continue to have with this situation is not to do with the performance itself, or the judgement of it, but more, how institutions can help foster a musical discourse that allows this extreme fear of music performance in the first place, and how apparently ‘progressive’ music departments remain deeply embedded within fossil fuel orthodoxy.

Through the following 4 years, a dedicated commitment to what became known as Felt Beak, an organisation developed in Newcastle by improviser Will Edmondes, radically altered my potential to make music by turning away from restrictive values of musicality. The idea of Felt Beak being a record-label platform for the hyper-proliferated output of a network of impro-

visers playing in various groupings, recording at least 3 albums a week, with no other guidance. The ethos of this atmosphere provided me with enough confidence to explore this approach to music-making through a kind of practice that I have been following ever since:

Felt Beak seeks through example to emphasise that the only way to make ,good‘ (meaningful, relevant,) art is to do, do, do, do, do, even to the extent that consciously reflecting on and prescribing what you do becomes an impediment to the doing.

Applying this to un-Musical activism then revolves around creating multiple outlets for newcomers; workshops, recording sessions, performance events, etc. I recruit participants by advertising via social media and other avenues, specifically asking for people who either identify as ‘non-musicians’, ‘unmusical’,



or just people who have had minimal music-making experience. With all of the workshops I do, I try to be careful not to repeat what can often happen with non-musicians in improvisation workshops, as Paul Hegarty discusses: *‘non-musicians can often undergo an initiation ritual where their innate musicality is to be brought out. If they seem incapable of following the implied rules of a band...they will be shuffled back to the ranks of the non-musical’* (Hegarty, 93). For me, the aim is not to show how **you were musical all along**, but instead to craft a non-fixed existential musicality by unraveling ideology that had restricted the participants’ willingness to define their own music. Deep pest excavation is often required for this stage. Instruments laid out all over the floor, no instruction, no guidance, retrieving misplaced memories of the fun of musical exploration. When we do exercises, they are geared towards this kind of unselfconscious exploration of music. Once people feel sufficiently freed up from whatever constraints they felt beforehand, we regularly engage in unguided collective improvisation. I’ll quote at length from one of the participants, Nicola Bushell:

By the age of 30, I’d lost all nerve and given up on playing music. Even just being near an instrument in the company of a ,musician‘ dried my mouth and scared the hell out of me. I’d tried so hard and

failed! The first [unmusical] workshop was terrifying! A room full of instruments. Once I learned how to relax [however], and realised there was no wrong way to do this, I began to completely enjoy the experience. Each week we became more relaxed and attuned to the The MUSIC WE were making! Our first performance was immense! As soon as we started playing, all doubt drained from my body... We were doing it... I have never been so wired in my entire life as I was after that gig.

In terms of the the particular model of improvisation typically deployed then, this has emerged from the micro-groups themselves and the broader Felt Beak aesthetic - an anarchic mode of operation which allows each group to decide for themselves how to proceed with no external restrictions, such as those that come from European ‘non-idiomatic’ or ‘free-improv’ models, in which for example, a ‘famous’ European free-improvisor can tell a group of music students that initiating a short rhythm is ‘shutting everyone else out of the group’ and makes things ‘banal’. I’ve found this approach doesn’t offer anything in terms of un-Musical activism.² In reaction against this absurdity, the content of un-Musical improvised practice can be as chaotic or coherent as the groups decide, with particular enjoyment of electronic beat-based styles, avant-garde jazz and free- rock forms typically deployed , drawing significant influence from the thought and practice of artists such as William Parker and Hamid Drake. This more Afrological model seems to get closer to a much talked about ideal, having a collective hyperaware attitude combined with a bold expressiveness on an individual level. What I have found incredibly liberating about it, is that when people get together, they don’t even use the word ‘improvisation’, they tend to just say ‘let’s play’. Importantly though, it also departs from the idea of a ‘jam session’, in which there is an implied inferiority from the ‘real thing’. On the contrary, this is the suggestion that the ‘real thing’ will always be improvised. In this way, on a micro-scale, it doesn’t feel like an separate alienated and isolating musical scene, but a potential redefinition of Music itself, in which anyone and everyone can join in. I’ll play a short video medley to show you the kind of stuff people get up to. What I’m trying to suggest with all of this then is not just that there are significant activist potentials to improvised practice and that this music can be accessed immediately by people from various different backgrounds in open-public settings, but that any such potential is being kept out of view by either the strict parameters applied to the musical approaches themselves under the guise of ‘freedom’, or the way these musics are operated socially to preserve the hierarchy, privilege and exclusion of high-art musical culture. What are we pursuing here then? Jacques Attali says it, probably most directly:

² Possible question/criticism: ‘free-from’ free-from a lifetime of musical habits, and therefore someone who is highly trained, therefore doesn’t lend itself well to newcomers, nothing to relate to from their current situation. I think you have to start from where people are, and then they are more willing to go on a journey with you, rather than imposing something from outside onto them.

A resurgence of music for immediate enjoyment, for daily communication, rather than for a confined spectacle. No study is required to play this kind of music...It is thus accessible to everyone, breaking the barrier raised by an apprenticeship in the code and the instrument (Attali, 140). It heralds the arrival of new social relations (Attali, 20).

Such new social relations though would need to expose the hypocrisy of using terms such as ‘freedom’. ‘experimental’ or ‘revolution’ in improvisation discourses that flagrantly disregard the power relations involved with who **can** and who **cannot** participate. I’ll finish with this quote from Christopher Small, which is where the title for this paper comes from:

Music is too important to be left to the musicians, and in recognizing this fact we strike a blow at the experts’ domination...we control our own musical destiny, provide our own music rather than leaving it altogether to someone else to provide. (Small, 1977, 214)

.....

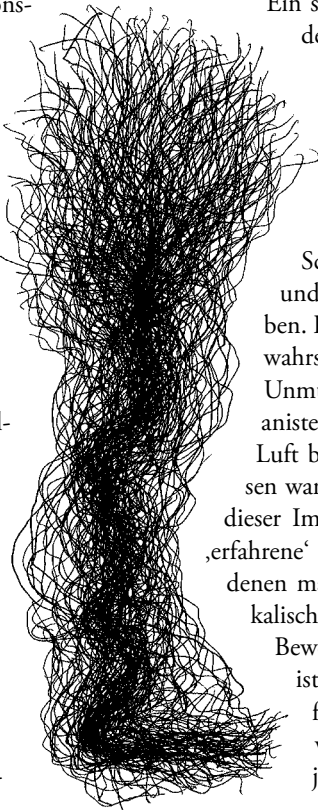
Charly Bramley I am a researcher, performer and workshop leader based in Newcastle upon Tyne, England. My work explores the extent to which improvisation can be utilised as a type of socio-musical activism, which widens access and participation by inviting so called ‘non-musicians’ who may consider themselves ‘unmusical’ to engage in various open-access workshops, recording sessions and performance events in socially accessible community settings throughout Newcastle. I want to obliterate the negative effects of professionalism and specialism that obstruct and hinder access to music, and in doing so, change the typical perception of music from an out of reach ‘specialist’ art only for ‘experts’, into a radically accessible and irresistible practice, available immediately to anyone and everyone. I specifically propose an ‘un-Musical activism’ that reflects the need for a fundamental dismantling of fixed ideas on what musicians are and what music can be. un-Musical activism reinvents an originally pejorative term, in order to devise means by which so-called ‘non-musicians’ and the apparently ‘unmusical’ can reclaim music through regular music-making opportunities. As a completely un-trained musician myself I have benefited hugely from the accessibility of improvised practice. I am a regular performer in various improvised music activity in Newcastle, including the monthly performance event ‘Blue Rinse’, the record label ‘Felt Beak’ and my own weekly improvised music series which are open-access.

Offene Bühne – Thema der Frühjahrstagung des rings für gruppenimprovisation vom 7. bis 9. März 2014 im *exploratorium berlin*

von Marei Seuthe, Köln

Das Thema der letzten Frühjahrstagung des *rings für gruppenimprovisation* war die *Offene Bühne* in ihren verschiedenen Ausprägungen und mit all ihren Möglichkeiten und Schwierigkeiten. Unter der Moderation von Reinhard Gagel und Wolfgang Schliemann wurde die *Offene Bühne* zunächst von anderen offenen Angeboten abgegrenzt, mit denen sie das Charakteristikum der Offenheit für Teilnehmer aller Art gemeinsam hat, sich aber zusätzlich mit dem Element der Bühne auseinandersetzt. Wo eine Bühne ist, ist im Grunde genommen auch ein Bereich für Zuschauer, d.h. es gibt Produzenten und Rezipienten, die beide an dem Angebot der *Offenen Bühne* partizipieren. Man kann sich gegenseitig zuhören oder auch Zuhörer von außen einladen. Die Bühne bietet in jedem Falle einen Anreiz, eine bestimmte ‚vorführbare‘ Qualität der Improvisation zu erreichen, die einem gewissen Kunstanspruch genügen soll. Andererseits ist der Unterschied zu einem von einem Veranstalter organisierten und eventuell sogar öffentlich geförderten Improvisationskonzert greifbar, in dem sich erfahrene Musiker auf dem Konzertpodium treffen und mit einer meist zahlenden Zuhörerschaft die Ergebnisse ihres intensiven Erforschens teilen. Im weiteren Verlauf der Tagung wurden von den Teilnehmern verschiedene Konzepte von *Offenen Bühnen* vorgestellt. Sie reichten von der *Caro Shopping Music* in einer Galerie in Hamburg über Angebote mit und ohne Dirigat in Krefeld und Wiesbaden, einem Mitmachkonzert beim Sommermarkt, organisiert vom Klanghaus in Klein Jasedow und einer Klangchoreographie mit über 300 Teilnehmern in Düsseldorf bis zu den vielfältigen Angeboten im *exploratorium berlin*. Dabei waren vor allem die Organisation, das Setting und die Zielsetzung dieser *Offenen Bühnen* im Fokus. Oft war eine Moderation eingeplant, manchmal wurden Zeitlimits für die Stücke gesetzt und Besetzungen abgesprochen. Viele der Angebote finden regelmäßig, z.B. einmal im Monat statt. Es geht den Veranstaltern darum, dass Menschen musizierend zusammenkommen, ein ‚Miteinander-Zeit-Gefühl‘ entwickeln und ihren eigenen Ausdruck oder ihre eigene Stimme finden. Dabei ist es wichtig, die Ak-

tion sanft anzuleiten, sie entweder zu dirigieren oder durch eine Aufwärmphase und ein Schluss-Feedback zu strukturieren und indirekt zu steuern. (Eine genaue Beschreibung der Beispiele für die *Offene Bühne* findet sich auf der folgenden Seite.) Die Tagungsteilnehmer konnten sich an zwei Angeboten des *exploratoriums* aktiv beteiligen: Am Freitag fand dort die von Reinhard Gagel geleitete *Offhandopera* statt, und am Samstag moderierte Matthias Schwabe die monatlich, normalerweise sonntags, angebotene *Offene Bühne*. In der von ihm entwickelten Form der spontan improvisierten Text-Musik-Collage geht es Reinhard Gagel um das gemeinsame Erschaffen eines Mini-Musik-Dramas. Er stellt ein ‚Libretto‘ (in unserem Falle *Wunderliche Irrwege* aus Texten von Bruno Schulz) zur Verfügung und dirigiert die einzelnen Aktionen mit leicht verständlichen Handzeichen. Die Ereignisse sind dementsprechend gelenkt, lassen aber noch viel Spielraum für eigene Gestaltung. Ein sehr gut funktionierendes Mittel, einzelne Gruppen der Spieler schnell an dirigieren zu können, sind verschiedenfarbige Blätter, die verteilt werden. Wenn nun ein Blatt in einer bestimmten Farbe vom Dirigenten in die Höhe gehalten wird, spielen alle, die ein Blatt in dieser Farbe bekommen haben. Bei der *Offenen Bühne* am nächsten Tag wurde, abgesehen von einer Anmoderation von Matthias Schwabe, die auf die Wichtigkeit des Hörens abzielte, und einer Einteilung in Spielergruppen, nichts vorgegeben. Das Risiko des Scheiterns ist bei so großer Offenheit wahrscheinlich größer. Jedenfalls gab es dann doch einige Unmutsäußerungen am nächsten Tag, weil einer der Pianisten die ganze Zeit mit seinen tonalen Kaskaden ‘die Luft besetzt’ hatte und es anscheinend unmöglich gewesen war, dies zu beeinflussen. Die Frage nach der Qualität dieser Improvisationen wurde gestellt, da ja eigentlich nur ‚erfahrene‘ Musiker an diesem Format teilnehmen sollten, bei denen man ein gewisses Maß an Überblick über das musikalische Geschehen erwarten durfte. Dennoch bleibt die Bewertung einer freien Improvisation subjektiv, und es ist schwierig, allgemeingültige Maßstäbe für sie zu formulieren. Zumindest sollte eine Wertung immer vor dem Hintergrund des Respekts stattfinden, da jeder mit seiner Bedürfnislage in Bezug auf das Im-



provisieren ernstgenommen werden sollte. Eine wichtige Qualität der Improvisation liegt in ihrer Unvorhersehbarkeit, so dass auch unerwünschte oder als störend empfundene Aktionen jederzeit möglich sind. Die Begriffe **Loyalität** und **Verantwortung** fielen, und die Frage, ob die offenen Angebote eher therapeutischen als künstlerischen Nutzen haben, wurde gestellt. Die Grundhaltung beim Improvisieren auf der *Offenen Bühne* sollte jedenfalls angesichts der ständigen Möglichkeit des Misslingens aus der Frage „*wie gehe ich mit diesem problematischen Ereignis um?*“ entstehen, sodass Machtkämpfe unter den Spielern oder Lähmung durch Ratlosigkeit vermieden werden können. Außerdem können bei der *Offenen Bühne* verschiedene Grade an Begrenzung der Möglichkeiten und eine Strukturierung der Abläufe zur Steigerung der Qualität sinnvoll sein.

Die Tagung bot den Teilnehmern auch immer wieder Raum für eigene freie Improvisationen in verschiedenen Konstellationen. Sie wurden sehr selbstkritisch beurteilt, und es war zu spüren, dass über die langen Jahre der intensiven Beschäftigung mit frei improvisierter Musik sich bei einigen gewisse Ermüdungserscheinungen und die Angst vor dem Immer-Gleichen des improvisatorischen Einerlei zeigten. Man konnte jedoch auch erleben, wie die Gefahr des allzu routinierten Spiels immer wieder umgangen wurde und neue, spannende musikalische Ereignisse in einer Haltung von höchster Konzentration und Unbedingtheit geschaffen wurden. Für mich als Neuling in der Runde war das eine sehr bereichernde Erfahrung, wie ich auch das ganze Wochenende als anregend und vielfältig erlebt habe.

Abschließend wurde noch einmal die Spielsituation bei der *Offenen Bühne* reflektiert. Hierzu brachte Reinhard Gagel den Begriff der ‚Komplizenschaft‘ ins Spiel, der eigentlich aus der Kriminalistik stammt und sich auf eine kurzfristige Zusammenarbeit auf ein bestimmtes Ziel hin bezieht. Diese Zusammenarbeit, die auch auf temporären Vereinbarungen (‚compliances‘) beruht, beinhaltet hier etwas Widerständisches und Konspiratives, was, wenn man ihn auf die Improvisation anwendet, den Reiz dieser Art des Musikmachens in der Gruppe ausmachen kann. Von Gesa Ziemer¹ liegt zu dem Thema eine Arbeit vor, die den Tagungsteilnehmern warm empfohlen wurde.

.....

Marei Seuthe, geboren in Köln, verlegte nach ihrem Cellostudium an der *Musikhochschule Köln* und einer anschließenden Gesangsausbildung ihren Schwerpunkt auf Improvisation und Neue Musik. So gestaltete sie als Musikerin und Performerin mehrere Tanztheaterproduktionen, erarbeitete mit den Ensembles *Foliafolie* und *Cello en Vogue* inszenierte Konzerte für den WDR und trat mit dem improvisierenden Chor *Millefleurs* bei internationalen Festivals auf. Einige ihrer Projekte wurden als CD veröffentlicht, zuletzt das Duoprojekt *Satiesfactory* mit Dietmar Bonnen bei *OBSTmusic* (2012). 2009 wurde sie als Bühnenmusikerin mit der Produktion *Wunschkonzert* des Schauspiels Köln zum Berliner Theatertreffen eingeladen und war 2012 und 2014 guest artist beim *New Directions Cello Festival* in Ithaca, New York. Sie ist Dozentin an der *Rheinischen Musikschule der Stadt Köln* für Cello, Orchester und Musiktheater.

¹ Gesa Ziemer, Komplizenschaft – Neue Perspektiven auf Kollektivität, Transcript Verlag, Bielefeld 2013

Angebote für *Offene Bühnen*:

Berlin: *exploratorium berlin*:
Offene Bühne (einmal monatlich, zwei Sets, Stücke sollen 5 – 7 Minuten dauern, 20 – 30 Teilnehmer)
Offene Bühne Musik und Bewegung (alle zwei Monate, moderiert)
Offene Bühne Musik und Poesie (einmal monatlich)
Offhandopera (einmal monatlich)
Treffpunkt Großgruppe (nicht mehr im Angebot)

Hamburg: *Caro Shopping Music*, organisiert von der Gruppe *Tonart* (einmal im Monat samstags um 14.30 h in einer Galerie, Dauer: 30 Minuten, kleine Ensembles und Gäste)
www.tonarthamburg.wordpress.com

Klanghaus Klein Jasedow: *Sinfonie des Augenblicks* Mitmachkonzerte beim Sommermarkt (20 bis 60 Teilnehmer, können Instrumente wählen, Aktionen werden mit Handzeichen gesteuert, kein Publikum) www.klangundkörper.de

Köln: *Winterjazz* (Improvisation im Jazz-Zusammenhang) *Meditations- und Vokalimprovisationskonzerte* im *Klangraum Kunigunde* (einmal im Monat freitags, moderiert von Hinnerick Bröskamp. Erfahrene Improvisatoren spielen im Altarraum, das Publikum macht je nach Moderation mit und kommt sogar singend nach vorne und fängt je nachdem auch an zu tanzen.)

Köln und Düsseldorf: *Open Stage* (draußen im Park, einmal im Monat, Anweisungen entweder „Listen!“ oder Verabredungen, Zeichen mit Fahne, Dauer der Stücke 6 Minuten mit Stoppuhr)

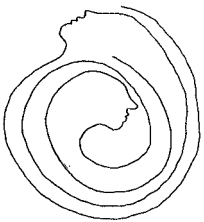
Krefeld: *Offene Bühne* im Werkhaus (8 – 10 Musiker kommen und spielen, es wird verabredet wer mit wem, zweimal im Jahr, moderiert von Gerd Rieger), s. Bericht S. 64
JazzKlub-Session (Vorgabe: „*Sucht euch eure Partner*“, am Ende ein Dirigat, zweimal im Jahr)

Lüneburg: *Offene Bühne* für Laien (Geschichte als Vorgabe und graphische Darstellungen)

Wiesbaden: *Improvisohrium* (Ensemble öffnet sich für andere, einmal im Monat, Setting: Wünsche für Besetzungen, Dauer der Stücke +/- 10 Minuten) www.kunsthauswiesbaden.org
Fußnoten (Konzerte als *Offene Bühne*)
Fußnoten 2 (jährlicher Workshop außerhalb Wiesbadens)

hörenmachen

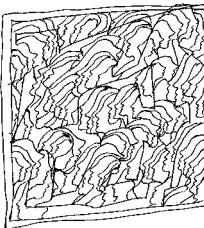
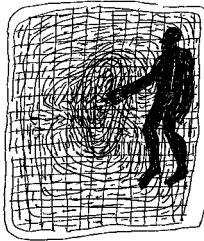
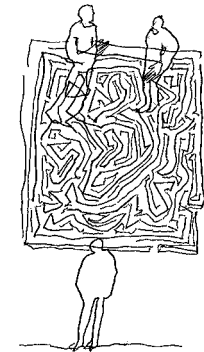
von Frank Fiedler, Berlin



Bühne offen: anfangen: nun mach mal!
So viele Anfänger:
jetzt. vielleicht. nun. doch. lieber. noch. äh. nicht. zuspät. nach. dir. folgen.
bis alle darin sind
blindlings hellhörig hierher gefolgt
als würde die Musik uns vorangehen
klopfen pusten tanzen zupfen singen streichen
wir uns den Weg frei:
Ist da Jemand? (will sagen: Bin ich hier?)
Es sieht so aus als seien Alle da
und hört sich an wie ein Jedes in seiner Zeit.
Die Bühne ist eine Gegend
so dicht, dass Einer nicht am Andern vorbeikommt
so leer, dass Beide sich begegnen wollen müssen.
Im Nu sind alle Sekundenplätze besetzt
umgeben von Einsamkeit wird's eng
und nur im Atmen von
tun&lassen hören&machen
wird Platz für Jeden:
lauter umschlungene Monaden
leise tanzflächendeckende Rhizome
Darinnen ist es meist
heißoderkalt hartoderweich helloderdunkel lautundluise
genauso meist aber auch
lau trüb zäh matt sonajahalt.
Meist ist das Eine gar nicht aufregender als das Andere:
Wenn die Heldentat am Geringfügigen verübt wird.
Wenn die Schönheit knapp am Beiläufigen vorbeiläuft.
Wenn der Zauber sich am Immergleichen versucht.
Mangels Verboten traut sich zwischen Schöpfung und Erschöpfung
die dritte der Schwestern (N.N.), tritt hinter Jeden und erlaubt.
Und wenn er schließlich da ist: der Schluss
sind da manchmal Gesichter wie von Kindern:
überrascht vom Platzen einer Seifenblase lachend.
(Ehre den Ton: Er könnte der letzte sein.)

.....

Frank Fiedler spielt Schlagzeug, lebt vom Unterrichten, improvisiert mit Musikern und Tänzerinnen z.B. im Trio *Tun&Lassen*.



Kontrollierter Kontrollverlust?

Die Offene Bühne im exploratorium berlin

von Matthias Schwabe, Berlin

Entstehung und Geschichte

Die *Offene Bühne* ist ein Format, das seit Gründung des *exploratorium berlin* (im Jahr 2004) eine wichtige Rolle spielt, angesiedelt zwischen Konzert und Workshop: öffentliche Auftrittsmöglichkeit einerseits, Ort musikalischen Lernens andererseits, vor allem aber eine Möglichkeit des Explorierens in mehrfacher Hinsicht.

Die *Offene Bühne* im *exploratorium* ist bezüglich der Akzeptanz eine Erfolgsgeschichte, wozu sicherlich auch beiträgt, dass es sich um ein kostenfreies Angebot handelt. Sie findet einmal monatlich am Sonntagabend von 19 – 22 h statt, die Zahl der aktiven TeilnehmerInnen betrug anfangs 15 – 25, mittlerweile eher 25 – 35, in einzelnen Fällen waren es sogar über 40. Dazu kommen zwischen 0 und 15 Zuhörer, von denen immer wieder einige die gesamten drei Stunden bleiben und sich anschließend positiv äußern, andere bleiben nur zeitweise und ich kenne daher ihre Feedbacks nicht. In den mehr als 10 Jahren gab es keine *Offene Bühne*, in der nicht mindestens ein neuer Akteur mit dabei war, was natürlich im Umkehrschluss bedeutet, dass viele Teilnehmer auch nur einmalig oder nur gelegentlich kamen. Demgegenüber steht ein „harter Kern“ von Personen, die mehr oder weniger zuverlässig mit dabei sind, manche sind auch mehrere Monate oder sogar Jahre lang nicht zu sehen und tauchen dann plötzlich wieder auf.

Im Laufe der Zeit haben sich zahlreiche zusätzliche Spezial-Formate entwickelt:

- *Offene Bühne Musik & Bewegung* (alle 2 – 3 Monate)
- *Offene Bühne Poesie & Musik* (einmal monatlich)
- *Impro-Treff U15* für Kinder und Jugendliche bis 15 Jahre (alle 2 – 3 Monate)
- die *Offhandopera* (siehe dazu den Beitrag von Reinhard Gagel)
- *Grenzgänge* für Stimme, Klang und Bewegung (einmal monatlich)
- zeitweise ein *Treffpunkt Großgruppe* (vierteljährlich) und das Spezialformat *listen and play!* (einen Monat lang jeden Abend 1 Stunde!)

In gewisser Weise gehören dazu auch die beiden Veranstaltungen

- *T.I.P. – Treffpunkt für InstrumentalpädagogInnen* (1 x monatlich) sowie
- *Nichts und alles* für Musiktherapeuten in der Sterbebegleitung (1 x monatlich).

Näheres zu diesen Veranstaltungen ist dem Programm des *exploratoriums* zu entnehmen (im Internet unter http://exploratorium-berlin.de/category/improvisations_treffs/).

Offene Bühne – eine Definition

Zu Beginn jeder Offenen Bühne versuche ich diese mit wenigen Sätzen zu definieren: Die *Offene Bühne* ist ein Treffpunkt für improvisierende MusikerInnen und VertreterInnen anderer Kunstformen, der die Chance bietet, in adhoc gebildeten Formationen gemeinsame Improvisationen auf der Bühne zu präsentieren. Dabei geht es nicht um stilgebundene, sondern um Freie Improvisation. Das Einbringen von stilgebundenen Elementen ist zwar nicht verboten, aber es verursacht meist Probleme, weil es auf spezielle Sprachen zurückgreift, die man lernen muss, um sie zu beherrschen. Die Freie Improvisation ist dagegen der Versuch einer universellen Sprache, die mit dem Klingenden an sich arbeitet, was auch Geräusche jeglicher Art mit einbezieht.

Erwünscht ist, dass

- die Musik aus dem intensiven Aufeinander-Hören entsteht
- die Mitspielenden sich auf das konzentrieren, was sich *zwischen ihnen* entwickelt,
- die *kollektive Kreativität* somit als besondere Chance der Ensemble-Improvisation begriffen und genutzt wird.

Diese und weitere Ansagen, die ich weiter unten noch erläutere, sind auf einem Plakat an der Wand zusammengefasst (siehe S. 15 oben) Im *exploratorium* gibt es eine Dramaturgie des Abends: Im ersten Teil stelle ich das Format vor, anschließend nennen alle Spieler ihren Namen und ihr Instrument bzw. ihr künstlerisches Medium (z.B. Bewegung, Dichtung etc.). Dann erfolgt ein Durchlauf, in dem alle Mitspielenden einmal auf der Bühne zu erleben sind.

Offene Bühne
Freie Improvisation
— Lauschen
— Kreatives Potential der Gruppe nutzen
— Dauer: 5 – 7’
Weitere Regeln:
— Grenzen der Mitspieler respektieren
— Achtsamkeit für Instrumente und Raum
— Misslingen gehört dazu
— Feedbacks in eigener Verantwortlichkeit

Es folgt eine Pause und danach ein zweiter längerer Teil, in dem, je nach Anzahl der aktiven Anwesenden, alle noch weitere 2 – 3 Mal auftreten können. Die Dauer der Stücke soll ca. 5 – 7 Minuten betragen, damit alle mehrmals spielen können. Es gibt weder verbales Feedback noch irgendwelche Aufwärmübungen. Allerdings gibt es seit 2010 alle 2 – 3 Monate ein optionales informelles Nachgespräch, das *nach* der *Offenen Bühne* stattfindet. Dazu später mehr.

Zur Gruppenbildung

Das Thema Gruppenbildung hat mehrere Phasen und Diskussionsrunden durchlaufen. Anfangs wurden die Gruppen eigenständig gebildet. In der ersten Hälfte auf Zuruf, für die zweite Hälfte konnte man sich in der Pause zu Ensembles zusammen finden und auf einer Tafel eintragen. Beides stieß längerfristig auf Unzufriedenheit. Vor allem für die zweite Phase gab es einen bisweilen unschönen Run auf die Tafel, um möglichst in mehreren der auf 12 begrenzten Stücke spielen zu können. Wer zu langsam war, hatte das Nachsehen. Mittlerweile lösen wir die erste Runde aus. In der zweiten Runde bilden sich Ensembles dadurch, dass alle aufstehen und sich in Kleingruppen zusammentun, so dass definitiv alle untergebracht sind, und zwar genau einmal. Die dritte Runde erfolgt nach einem spontanen Prinzip: jeweils 3 – 5 Personen gehen auf die Bühne und spielen, dann folgen die nächsten 3 – 5 Personen. Auch in dieser Runde kommt jede/r nur einmal an die Reihe. Wenn wenig Zeit ist, dürfen die Stücke nur 2 oder 3 Minuten lang sein. Wenn noch Zeit übrig ist, gibt es eine zusätzliche Runde dieser Art.

Wer kommt zur Offenen Bühne?

In unserem Programmheft ist die *Offene Bühne* als „Angebot an improvisationserfahrene Musikerinnen und Musiker“ sowie VertreterInnen anderer Kunstformen angekündigt. Tatsächlich ist die Besetzung sehr gemischt. Die wichtigste Klientel sind nach meiner Beobachtung Personen, die schon seit vielen Jahren mit ihrem Instrument improvisatorisch unterwegs sind, es teils autodidaktisch erlernt haben. Die *Offene Bühne* bietet ihnen endlich ein Forum, Gleichgesinnte zu treffen, sich in verschiedenen Besetzungen auszuprobieren und Bühnenerfahrung zu sammeln. Manche dieser Personen sind es gewohnt, in der Gruppe zu spielen, anderen merkt man an, dass sie sich vorwiegend mit Solo-Improvisation beschäftigen und Schwierigkeiten haben, sich auf

einen kreativen Gruppenprozess einzulassen. Daneben gibt es die mutigen Zeitgenossen, die absolute Anfänger sind und bei der *Offenen Bühne* ihre ersten Erfahrungen sammeln. Das kann gut gehen, es kann aber auch sehr schwierig werden. Dann gibt es die Gruppe derer, die im *exploratorium* auch regelmäßig Workshops besuchen. Sie sind bei der *Offenen Bühne* eher selten, weil für viele die Arbeit in einer kontinuierlichen Workshopgruppe oder einem kontinuierlichen Ensemble befriedigender ist als ein Abend, an dem man sich dem Risiko aussetzt, mit Leuten zu spielen, mit denen man sich möglicherweise nicht versteht oder nichts zu sagen hat. Und schließlich gibt es eine Gruppe, auf die das Angebot ursprünglich abzielte, nämlich Musiker, die auch in öffentlichen Improvisationskonzerten zu erleben sind. Davon sind leider nur wenige der *Offenen Bühne* treu geblieben, weil sie qualitativ nur begrenzt auf ihre Kosten kamen. Andererseits brauche ich sie dringend, um ein gewisses Grund-Niveau sicher zu stellen. Nur wenn 3 – 4 solcher erfahrener improvisierender Ensemble-Musiker anwesend sind, gelingt der Abend.

Gelingen – was heißt das? Qualität versus Experiment

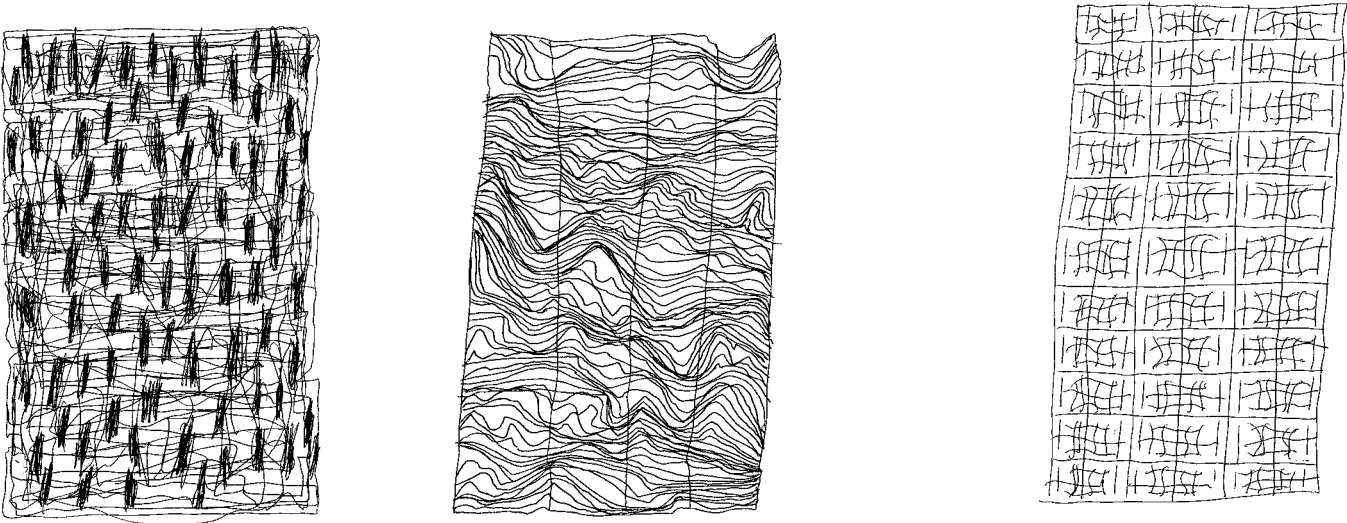
Wenn ich von „gelingen“ spreche, dann gehe ich von dem aus, was mich selbst an der *Offenen Bühne* interessiert: Ich möchte Gelegenheit geben, in verschiedenen Besetzungen und mit unterschiedlichen Mitspielern Stücke zu improvisieren, die qualitativ überzeugend sind, wohl wissend, dass man über Qualität streiten kann. Das Problem, das sich dabei stellt, macht sich weniger an der Frage fest, ob das eine Stück etwas besser oder das andere etwas weniger gut beurteilt wird, sondern vielmehr daran, ob die Spieler sich für das Thema musikalische Qualität überhaupt interessieren oder ob sie aus anderen Gründen da sind, beispielsweise um

- auf der Bühne anderen zu zeigen, was sie „drauf“ haben
- sich von anderen zu allen möglichen gewagten Experimenten, gerne auch in Verbindung mit Bewegung, Sprache und Theatralischem, inspirieren zu lassen

Letzteres scheint für viele ein sehr wichtiges Thema zu sein und eigentlich werden sie damit dem Anspruch an die explorative Grundausrichtung des *exploratorium* voll und ganz gerecht. Tatsächlich kann die Lust am Experiment zu qualitativ sehr überzeugenden Stücken führen. Das geschieht, wenn der Wunsch zu experimentieren zu einer inneren Offenheit führt, die aus der Wahrnehmung dessen, was der musikalische Prozess „verlangt“, neue Ideen generiert. Schwierig wird es dann, wenn das Neue bzw. die Grenzüberschreitung zum Selbstzweck wird, wenn eine Art Wettbewerb des (vermeintlich) Originellen bzw. Noch-nie-Dagewesenen stattfindet. Dabei entstehen häufig Situationen, die einzig für die (unerfahrenen) Spieler Grenzüberschreitungen darstellen, jedoch nicht für die Erfahreneren unter den Mitspielern und Zuhörern. Dann wird sozusagen das Rad zum 100sten Mal neu erfunden, von einzelnen Spielern stolz präsentiert und von einzelnen Zuhörern euphorisch bejubelt, während die anderen, die solcherlei Wieder-Erfindungen schon häufig erlebt haben, nur genervt mit den Augen rollen.

An dieser Stelle ist häufig eine fatale Interaktion mit dem Publikum zu beobachten. Insbesondere, wenn witzige Aktionen von einzelnen Zuhörern belacht werden, entsteht bisweilen geradezu ein Sog, weitere „Lacher“ zu ernten, was die Stücke fast immer in schlechtes Laien-Theater abdriften lässt. Das ist menschlich sehr verständlich, künstlerisch aber sehr schade!

Die eigentliche Herausforderung besteht also darin, den durchaus wünschenswerten Drang nach Grenzüberschreitung und Neuartigem, aber auch nach Anerkennung aus dem Publikum mit dem Bedürfnis nach Qualität zu verbinden. In Anbetracht von vielen unerfahrenen Teilnehmern heißt das oftmals, einen „Sinn“ für Qualität überhaupt erst zu entwickeln. Nachfolgend einige Überlegungen dazu.



Musikalische Qualität anregen: Erfahrungen

1. Das Vorbild-Prinzip:

An einem Abend in der Anfangszeit des *exploratorium* spielten als erstes drei erfahrene Musiker der deutschen Impro-Szene. Ihr Stück war sehr eindrücklich, bestach durch hohe Präsenz, hohe Konzentration und vor allem durch einen sehr deutlich wahrnehmbaren „Klangsinn“ für alles, was an Geräuschen und Klängen entstand. Offenbar waren alle Anwesenden in der Lage, diese Eigenschaften auf irgendeiner Ebene, bewusst oder unbewusst, zu verstehen. Jedenfalls war der gesamte erste Teil des Abends von diesen genannten Qualitäten geprägt – durchweg entstanden gute bis sehr gute Stücke.

Einige Monate später geschah das Gegenteil. Auf der Bühne war in der ersten Besetzung eine Spielerin, die mir nachher bestätigte, dass sie zum ersten Mal in ihrem Leben improvisierte. Der Musiker, der sie mitgebracht hatte, hatte ihr gesagt, sie solle einfach „irgendetwas“ spielen, nur keine harmonischen Dreiklänge. Genau so klang ihr Spiel: nach „irgendetwas“, verbunden mit einer latenten Hemmung, weil sie etwas (nämlich die Dreiklänge) vermeiden sollte. Diese Haltung verbreitete sich wie ein Virus. Es war, als hätte jemand zu Beginn angesagt: heute spielen wir alle einfach

„irgendetwas“. Das gesamte erste Set war einfach nur schrecklich! Das Vorbild-Prinzip ist für mich einer der wichtigsten Schlüssel, um Qualität einzubringen: Ich brauche unter den AkteurInnen einige gute Spieler, die durch ihr Spiel zeigen, worauf es ankommt. Inwiefern die unerfahreneren Akteure daraus lernen können, ist nicht gesichert. Es ist aber zu beobachten, dass Abende, an denen nur sehr wenige erfahrene Spieler anwesend sind, sich schwierig gestalten.

2. Verbale Reflexion

In Workshops arbeite ich gerne mit verbaler Reflexion von Stücken. Bei der *Offenen Bühne* verzichte ich darauf bewusst, und zwar aus zwei Gründen. Zum einen ist die Zahl der anwesenden Akteure meist so groß, dass Sprechen über die Stücke die ohnehin

begrenzte Spielzeit noch weiter verringern würde. Zum anderen bedarf es für eine Reflexion einer Atmosphäre, in der Kritik geäußert werden kann, ohne dass sich der Kritisierte gedemütigt fühlt. Dies ist schon in festen Gruppen nicht ganz einfach, in einer Veranstaltung mit über 30 Anwesenden, die teilweise neu sind, halte ich das für nicht umsetzbar.

Allerdings arbeite ich in der *Offenen Bühne Musik & Bewegung* durchaus mit Reflexion. Hier ist die Teilnehmerzahl geringer, die Anwesenden lassen sich meist in 4 – 5 Gruppen aufteilen. Dann gibt es in der ersten Hälfte des Abends jeweils nach zwei Stücken eine Reflexionsphase, die sich allerdings primär mit der Frage auseinandersetzt: Wie war das Verhältnis zwischen Musik und Bewegung? Diese Gespräche sind manchmal sehr spannend. In der zweiten (dann kürzeren) Hälfte kommen dann allerdings alle Spieler nur noch ein einziges weiteres Mal an die Reihe. Für die „normale“ *Offene Bühne* biete ich alle 2 bis 3 Monate ein Nachgespräch an, in dem Themen nach Bedarf angesprochen werden können. Es hat sich herausgestellt, dass häufig dann, wenn über einzelne Stücke kritisch diskutiert wird, eine sehr gereizte Stimmung aufkommt: Die einen lassen ihren Frust über Misslungenes heraus, die anderen empfinden dies als Akt

der Aggression und halten dagegen, entweder weil sie selbst angesprochen sind oder weil sie die Art der Kritik missbilligen. Hilfreich war das Nachgespräch vor allem dann, wenn wir Veränderungen oder neue Varianten des Formats entwickelt haben. Ich bin seit einiger Zeit dazu übergegangen, zu Beginn der *Offenen Bühne* anzusagen, dass Feedbacks in eigener Verantwortung erfolgen sollten. Ich halte es für am sinnvollsten, dass die SpielerInnen sich gegenseitig direkt ansprechen, wenn sie das Gefühl hatten, in ihrem Stück sei etwas geschehen, was es zu klären gilt. Das muss dann natürlich in der Pause oder nach der Veranstaltung geschehen.

3. Input

In den letzten Monaten habe ich beobachtet, dass die erste Hälfte häufig recht gut gelang, vermutlich, weil die Begegnungen noch „frisch“ waren. Probleme traten dagegen oft in der zweiten Hälfte auf. Deshalb habe ich einige Male nach der Pause einen verbalen Input initiiert. Das konnte eine 5-minütige Ideensammlung zum Thema „*Was macht eine gute Improvisation aus?*“ sein, aber auch eine Spielregel eher allgemeiner Art, die ich als „optionale Anregung“ deklariere. Soll heißen: Wer sich davon angesprochen fühlt, kann sie berücksichtigen, wem sie nicht einleuchtet, sollte sie einfach ignorieren.

Hier einige Beispiele, zunächst aus meiner Sammlung von sogenannten „Fokus“-Spielregeln, die dazu dienen, beim freien Improvisieren die Aufmerksamkeit auf bestimmte relevante Themen zu fokussieren. Ich würde jeweils nur eine dieser Regeln als Input formulieren.

- Spiele nur, wenn du etwas zu sagen hast, dann aber stehe auch dazu!
- Spiele nur, was du vorher innerlich gehört hast.
- Wer pausiert, macht sich beliebt.
- Weniger ist mehr! Spiele mit möglichst wenig musikalischem Material und lote dessen Möglichkeiten aus.

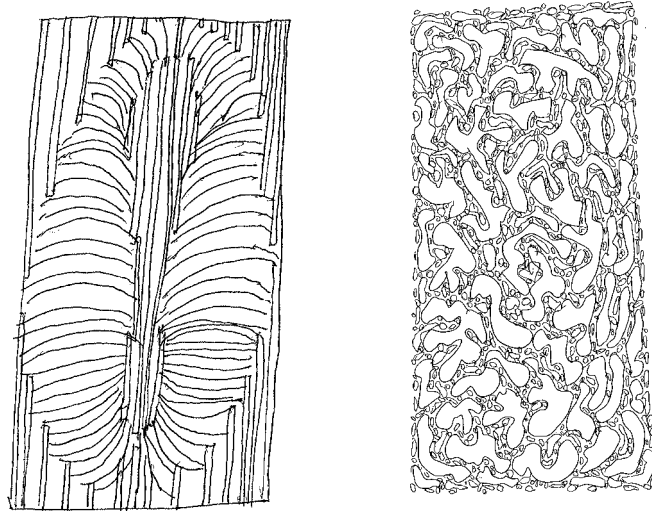
Hilfreich finde ich auch das „Ja-Und-Prinzip“, das ich von der Theater-Improvisation gelernt habe. „Ja“ bedeutet: du kannst an einem Beitrag, der dir nicht gefällt, nichts ändern. Es bleibt dir nichts anderes übrig, als ihn zu akzeptieren, „ja“ zu sagen. Was dir bleibt, ist das „und“: du kannst durch deinen eigenen Beitrag die Musik so gestalten, dass das Ganze Sinn macht. Soll heißen: Halte dich nicht damit auf, dich über Beiträge zu ärgern, die dir nicht gefallen, sondern überlege, wie du durch deinen eigenen Beitrag konstruktiv etwas ändern kannst.

Freiräume und Grenzverletzungen

Die *Offene Bühne* ist eine Übung im Umgang mit Freiheit. Die Freiheit meines Handelns endet da, wo es in die Freiheit anderer eingreift. Genau genommen gibt es deshalb eigentlich sehr wenig Freiheit in der sogenannten Freien Improvisation (die ja nur so heißt, weil sie im Gegensatz zu idiomatischer Improvisation frei von stilistischen Regeln ist). Denn jeder Spieler greift mit seinen musikalischen Aktionen in das gemeinsame Geschehen ein

und limitiert damit die (sinnvollen) Handlungsmöglichkeiten der Mitspieler. Aber das haben wir uns so ausgesucht (Stichwort: Freiwilligkeit) und wir empfinden die musikalischen Aktionen der anderen häufig als Bereicherung des gemeinsamen Prozesses und als Anregung für eigenen Ideen. Dennoch ist es wichtig zu verstehen, dass Freiheit zwar heißt, (fast) alles tun zu dürfen, dass jedoch nicht alles, was ich darf, auch sinnvoll ist.

Das (insbesondere in der Musik) befreiende Gefühl, selbst zu entscheiden, wie ich agieren, was ich spielen will, also keinem Notentext und keinem festgelegten Stück zu gehorchen, kann bisweilen zu einem Ausleben von Bedürfnissen führen, die mit Musik bzw. künstlerischer Arbeit wenig zu tun haben. Ein Tabubruch wird dann zum Akt der Selbsterprobung. Das geht fast immer auf Kosten des künstlerischen Prozesses, bisweilen aber auch auf Kosten des Raumes, der Instrumente und/oder der Mitspieler. So geschehen, wenn im Rausch des Entdeckens Instrumente (des *exploratorium*) und der Raum in grenzwertiger Weise traktiert und bisweilen beschädigt oder die Instrumente von Mitspielern als eigenes Spielmaterial genutzt werden.

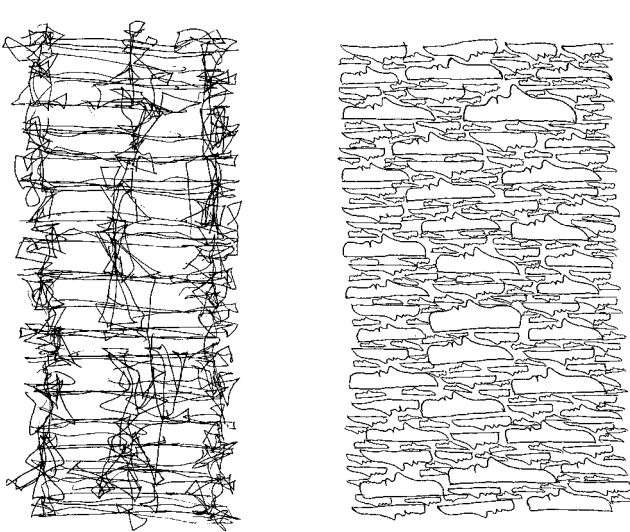


Das, was es braucht, ist eigentlich eine Art „kontrollierter Kontrollverlust“: als Spieler versuche ich, mich dem künstlerischen Prozess hinzugeben, ihn nicht zu kontrollieren, sondern ihm zu folgen, bin aber gleichzeitig in der Lage meine Begrenzungen wahrzunehmen, die mir mein Körper und mein Instrument setzen, aber auch der Respekt vor den anderen (Personen, Dingen ...). Was das heißt, darüber gehen die Meinungen bisweilen auseinander. Die meisten Tänzer sind es gewohnt, mit ihren Partnern auch hautnah zu kommunizieren, insbesondere wenn sie von der in den letzten Jahren populär gewordenen Kontakt-Improvisation kommen, bei der die ständige Berührung mit einem Bewegungspartner oberstes Gebot ist. Wenn sie dieses Gebot auf den Umgang mit Musikern übertragen, gibt es Probleme! Auch beim Tanzen würden sie respektieren, dass es intime Körperzonen gibt, die für andere tabu sind. Ebenso intim und tabu ist für die meisten Musiker ihr Instrument. Dass Tänzer das nicht wissen, ist nicht verwunderlich. Wenn sie aber trotz deutlicher Signale der betroffenen Musiker nicht davon ablas-

sen, in deren Instrumente einzugreifen, wird es zum Problem, weil es sich dabei um eine massive Grenzverletzung handelt. Dies geschieht glücklicherweise selten, aber doch immer wieder. Daher werde ich versuchen, auch dieses Thema in die leider immer länger werdende Liste meiner Ansagen zu Beginn der *Offenen Bühne* einzubauen.

Macht das alles Sinn?

Die *Offene Bühne* ist die offenste Veranstaltungsform, die wir im *exploratorium* anbieten. Ein Prozess mit um die 30 Musiker wird hier mit nur wenigen Worten eingeleitet, die Moderation durch mich bezieht sich vorwiegend auf die Zusammenstellung der Ad-hoc-Besetzungen. Dieses Vorgehen kann zu grandiosen Abenden führen, an deren Ende ich hoch zufrieden bin, manchmal aber auch zu völlig misslungenen, die mich am Format zweifeln lassen. Macht das alles Sinn? Kann man mit so wenigen Vorgaben einen solch offenen Prozess sinnvoll gestalten?



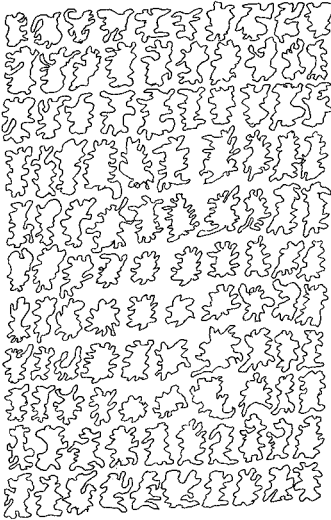
Ich setze bei der Beantwortung dieser Frage auf die Abstimmung mit den Füßen. Auch wenn ich sehr wohl registriert habe, dass viele AkteurInnen nur einmal auftauchen und dann nie wieder, ist doch der große Anteil an treuen *Offene Bühne*-Besuchern ein viel wichtigeres Argument. Das zeigen auch die in diesem Heft veröffentlichten Besucher-Beiträge, die allesamt von erfahrenen Musikern stammen.

Nach meiner Beobachtung bietet die *Offene Bühne* den AkteurInnen

- einen (weitgehend) kritikfreien Raum des Erprobens
- eine immer wieder neue Auseinandersetzung im Zusammenspiel mit teils neuen, teils bekannten SpielpartnerInnen
- eine sehr freie Form musikalischen Lernens, weil ich an einem dreistündigen Abend i.d.R. in ca. 3 von 18 Stücken Mitspiele, also 15 Stücke anhöre, mir Gedanken darüber mache, ob und warum sie mir gefallen und mich dabei mit positiven und negativen Vorbildern auseinandersetze

— ganz wichtig: eine Art musikalische Kontaktbörse, bei der ich AkteurInnen kennen lerne, die ebenfalls dieser doch eher seltenen Art des Musizierens anhängen, und unter denen ich mir aussuchen kann, mit wem ich gerne auch außerhalb der *Offenen Bühne* zusammen spielen möchte. In der *Offenen Bühne* haben sich schon mehrere Ensembles zusammengefunden und eine Bildende Künstlerin lädt regelmäßig einige der Musiker zu öffentlichen Auftritten in ihr eigenes Atelier ein.

Dies scheint die dabei entstehenden problematischen Situationen aufzuwiegen, so dass ich mir selbst nur vornehmen kann, das Format kontinuierlich zu beobachten, zu hinterfragen und zu verbessern, alleine, im Dialog mit anderen und im vierteljährlichen Nachgespräch in der großen Gruppe.



.....
Matthias Schwabe, *1958, studierte Komposition und Musiktheorie in Karlsruhe und Hamburg. Ausbildung und Mitarbeit bei Lilli Friedemann in Musikalischer Gruppenimprovisation. Seit 1984 freiberuflich tätig in Berlin als Komponist, Improvisationsmusiker, Musikpädagoge und Musikpädagogik-Autor. Gründungsmitglied des Improvisationsensembles *Ex Tempore*. Fortbildungstätigkeit im Bereich kreativer Musikpädagogik im In- und Ausland. Lehraufträge am Sozialpädagogischen Institut Berlin und an der Universität der Künste Berlin. Zahlreiche Veröffentlichungen über musikalische Improvisation und Kreativität. Gründer und Leiter des Veranstaltungs- und Fortbildungszentrums für improvisierte Musik *exploratorium berlin*.

open stage

von Wolfgang Hille, Berlin

alles fürs ohr, geräusche, klänge, sprache, gesang, all dies selbst zu erzeugen, es bedeutete mir ungeheuer viel, und alles dies bei einem beklagenswerten schulunterricht, der darin nichts weiter hergab als das singen von fahrtenliedern, volksliedern, weihnachtsliedern, kirchenliedern. und als instrumentalunterricht allenfalls das spielen einer blockflöte. kein darüber hinausgehender instrumentalunterricht, nichts an ermutigung, nichts an möglichkeiten des ausprobierens, des zur verfügung stellens von instrumenten, des zusätzlichen unterrichts darin. und zuhaus nichts anderes. in nichts unterstützt. im gegenteil eher noch darin eingeschüchtert. die geige meines vaters überhaupt in die hand zu nehmen, war schon schier ein verbrechen. es galt allein das *du kannst – du kannst nicht*. alles strikt besser-wisserisch autoritär und krass destruktiv gegen alles, was diesem kasernenton nicht entsprach. in keiner weise irgendetwas an förderung, an freier entfaltung etc. so suchte ich meinen riesenwunsch danach, in dieser weise etwas zu tun – zu sprechen, zu singen, instrumente zu spielen, sei's auch mit der blockflöte beginnend, mit gitarre, klavier – selbst zu erfüllen und sei's auch dadurch, dass ich auf jedem klavier, an dem ich vorbeikam, versuchte wenigstens einen ton zu spielen. jedes instrument, sobald ich eine chance dazu hatte, wenigstens in die hand zu nehmen, versuchsweise zu spielen. selbst eine orgel. dies alles ohne jeglichen unterricht darin. ich versuchte mich mit der orientierung an mir selbst in all dies hineinzutasten, und sei es das kratz kratz als allererstes auf einer geige. und schritt für schritt davon ausgehend mich in alle möglichkeiten dieses instrumentes wie jedes anderen hineinzutasten. in alles, was mit ihnen möglich ist an geräuschen, an tönen et al. und schon allein die dazugehörigen bewegungen, sie machen mir spaß. etwas darin zu tun, mich zu bewegen, unschuldig unbefangen. offen frei. und dies zuallerletzt gerade auf der geige, das letzte schwierigste instrument für mich, mich dort heranzutrauen nach all den verboten dazu von zuhaus. und außer den instrumenten gehört zu alledem letztlich auch jeder andere gegenstand und was sich damit anfangen lässt an erzeugung von geräuschen et al. dazu die sprache, stimme, stimmen, geräusche, gesang mit ihr. dazu naturgeräusche, die der straße, der u-bahn, die aller orte und in allem den unterschied von *gelernt – ungelehrt* aufhebend so gut es geht.

in alledem versuchsweise getan schließlich der erste auftritt in der *galerie stella berlin* mitte 2011 zum geburtstag der kunst mit n.h. am cello (sie mit langjährigem unterricht darin) v.w. an der viola (unterricht in gitarre, geige, viola) und mir an der geige, ohne alles an unterricht. wir nahmen's auf und ich fand's toll. es folgten abende bei *amuse-gueule* mit ungewöhnlichen angeboten von john cage zu freier komposition und spielweise anregend. gefolgt von den möglichkeiten des *kommrum friedenau* mit seinem raum voller verschiedenster instrumente und dem angebot sie ohne alles an vorgaben in einer gruppe ungehindert spielen zu können. und last not least das *exploratorium* mit allen seinen offenen gruppen, die es mir erlauben, alles dies in anregender und selbst diskutierter weise fortzuführen. gefolgt von weiteren auftritten im *kunstraum gad* mit u.m. elektronik, ich geige, dez 14 und *malena bar*, u.m. elektronik, v.w. mundharmonika et al, w.n. stimme, ich geige et al, jan 15. ich finde die gruppensituationen des *exploratoriums* wunderbar, mit allen ihren möglichkeiten des *was wie wo* der freien entfaltung, der eigenen impulse wie der anderer, der anregungen, die sich daraus ergeben können, ist man bereit dazu, sie offen zu artikulieren und aufzunehmen.



Offene Bühne – Erfahrungen im *exploratorium berlin*

von Max Stehle, Berlin

In diesem Artikel beziehe ich mich hauptsächlich auf die *Offene Bühne* im *exploratorium berlin*. Aus 10 – 30 anwesenden Musikern, Vokalist*innen und Tänzer*innen werden hier nach verschiedenen Kriterien adhoc-Ensemble von in der Regel 3 – 7 Spielern gebildet, die 5 – 7 Minuten für ein frei improvisiertes Stück haben. So kommen in zwei Sets im Laufe eines Abends 10 – 18 Stücke auf die Bühne, jeder Spieler hat 2 – 3 Auftrittsmöglichkeiten.

Als ich im Sommer 2013 zum ersten Mal die *Offene Bühne* besucht habe, war ich von der Qualität der Auftritte positiv überrascht: gutes Zuhören, Wechsel von stillen und wilden Phasen, von Gruppenklang zu Dialogstrukturen, und das Gefühl der Bezo-genheit unter den Spielern. Kurz: Es gab viel Musik, die dem, was ich mir von freier Improvisation wünsche, nahe kam.

Rückblickend kann ich sagen, dass hier etwas Glück dabei war: nicht alle Abende der *Offenen Bühne*, die ich seither besucht habe, habe ich so positiv empfunden. Manchmal treten weniger erfreuliche Wahrnehmungen in den Vordergrund:

1. Freier Ausdruck kann so dominant werden, dass für andere Impulse kein Platz mehr bleibt. Es entsteht der Eindruck von Selbstbezogenheit und fehlendem Zuhören.
2. Die Ausdrucksmöglichkeiten von Musiker, Sänger und Tänzer in ihrem gewählten Medium können begrenzt erscheinen, sei es aus mangelnder Übung und Erfahrung, sei es aus Ängstlichkeit oder anderer innerer Begrenzung. Dazu zählt für mich auch die Begrenzung auf eine bestimmte Harmonik. Auch begrenzte Möglichkeiten können einfühlsam im Gesamtklang eingesetzt werden, aber manches erscheint unverbunden und/oder beliebig.
3. Es gibt Spielsituationen, in denen ich weder musikalisch-ästhetische Beziehungen zwischen den Akteuren, noch eine musikalische Idee wahrnehmen kann.

4. Humor, musikalische Zitate und überraschende, komische Wendungen in der Improvisation liebe ich. Es gibt aber auf der *Offenen Bühne* immer wieder Situationen, die ich nur als Klamauk empfinde. Es wird auf Lacher gezielt, die Musik bleibt auf der Strecke. Oder es wird eine ungewisse, spannungsreiche Situation Richtung Komik gedreht und so in flache Gewässer geleitet, während ein (Aus-)Halten der Spannung tiefer geführt hätte.

Gespräche über diese Erfahrungen und Wahrnehmungen weisen in zwei Richtungen: Musiker, die das Bestreben teilen, ihre Improvisationen kompositorisch zu strukturieren und zu gestalten, kommen zu einem hohen Maß an Übereinstimmung in ihren Wertungen. Dieser Ansatz bringt für mich persönlich eine Fülle an musikalischen und emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten.

Es gibt aber auf der *Offenen Bühne* auch Teilnehmer, die einer anderen Ästhetik folgen: gegen kompositorische und gestalterische Impulse (und Qualitätsvorstellungen) wird eine unbedingte Freiheit gesetzt, die sich gegen jede Strukturierung und Wertung wehrt. Dies führt auch zu anderen Wahrnehmungen von Spielsituationen.

Doch es gibt auch Brücken über diese Polarisierung: Manchmal gelingt es mir als Hörer, meine Wahrnehmung aus den Bewertungen zu befreien – dann kann ich plötzlich Gefallen finden an Prozessen, auch wenn sie meinen Vorlieben und meiner Ästhetik nicht entsprechen.

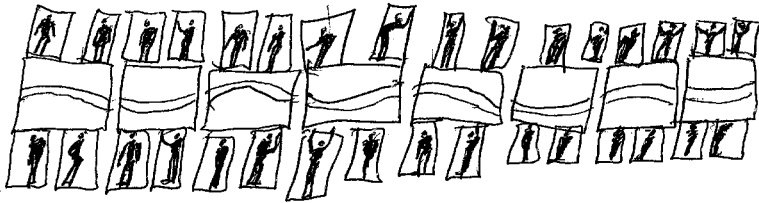
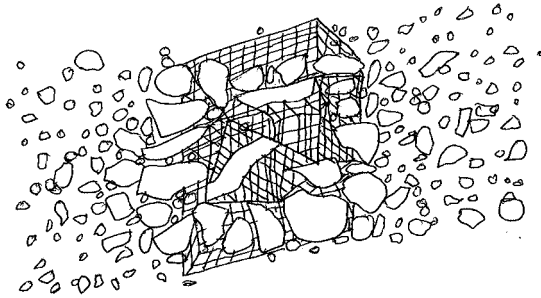
Und als beteiligter Musiker eröffnet mir diese Weitung über meine Urteile hinaus Interaktions- und Interventionsmöglichkeiten, die ich davor nicht gefunden habe. Das sind durchaus Glücksmomente.

Das gelingt nicht immer. Doch auch die Frage: „*Was ist es denn, was ich hier so gar nicht hören/spüren mag?*“, ist zwar nicht angenehm, aber durchaus bereichernd.

Die Möglichkeit des ‚Misslingens‘ liegt in jeder Aufführung, zumal wenn sie im und aus dem Moment entsteht. Darin liegt ja auch eine große Kraft, wenn wir ‚am Abgrund‘ entlang gehen.

So entstehen immer wieder Momente überraschender Schönheit und berührender Verletzlichkeit. Dass es in uneingespielten und heterogenen Gruppen auch manchmal zu Abstürzen kommt, ist der Preis der Offenheit.

Als Teil der Erfahrungsmöglichkeiten, die das *exploratorium* bietet, hat die *Offene Bühne* ihren Anteil an der Entwicklung vieler Musiker und dem hohen Qualitätsniveau vieler Auftritte. Ich habe dort das *exploratorium* kennengelernt, viele schöne Momente erlebt und einige liebe Musikkollegen und –Freunde gewonnen.



Max Andreas Stehle, Saxophon, Klavier, Stimme – spielt seit Ende der 1970er Jahre frei improvisierte Musik in verschiedenen Formationen vom Duo bis Großensemble, auch mit Tänzern, Poeten, Video-Künstlern und Malern. Seit 2 Jahren im *exploratorium berlin* und *ring für gruppenimprovisation* aktiv (u.a. WHN und SCHWARM 13).

Erfahrungsbericht *Offene Bühne* im *exploratorium berlin*

von Bernd Kircher, Berlin

Die *Offene Bühne* ist für mich immer wieder Inspiration und Herausforderung. Ich finde es erstaunlich, wie in zufällig zusammengestellten Konstellationen im besten Fall gemeinsam instantan Musik komponiert wird.

Die wesentliche Voraussetzung ist natürlich, dass alle aufeinander hören. Das findet im Idealfall statt und dann ereignen sich magische Momente.

Eine Herausforderung entsteht, wenn sehr verschiedene Auffassungen und Wahrnehmungen aufeinander treffen. Ich spiele ja hier meistens mit Leuten zusammen, die ich mir nicht unbedingt ausgesucht hätte. Da kann ich dann immer wieder aufs Neue schauen, wie ich kreativ mit der Situation umgehe. Das Spektrum reicht von Resonanz bis Zumutung. Musikalisch

versuche ich, mich der ‚weißen Leinwand‘ des Nicht-Wissens auszusetzen und möglichst nicht auf gewohnte Muster zurückzugreifen.

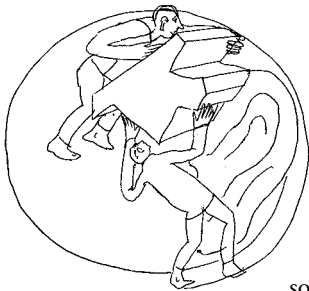
Ein schönes Training in spontanem Erfinden!

Bernd Kircher, Alt- und Sopransaxophon. Aus der Zusammenarbeit mit KünstlerInnen aus vielen Teilen der Welt hat er sich ein vielseitiges, breit gefächertes Ausdrucksspektrum erspielt, das von freien, experimentellen Klangbildern bis zu konkreten, rhythmisch-melodiösen Kompositionen und Improvisationen reicht. Stummfilmkonzerte, Theatermusiken und Lesungen mit Musik erweitern den Aufführungsrahmen. www.parageetmusic.de

Individueller Ausdruck und soziale Gruppe

– positive und negative Freiheit

von Reinhard Gagel, Berlin



Die Musiker, die auf einer *Offenen Bühne* zusammenspielen, kennen sich oft nicht, haben meist keine Erfahrung im musikalischen Umgang miteinander, keine gemeinsame Probengeschichte, oft auch keine besondere Improvisationsroutine. Alles, was geschieht, ist sozusagen das erste Mal, es hat seinen Reiz, bildet aber auch ein Risiko – für die entstehende Musik und gar für einen selbst. Es geht um etwas, das zentral fürs Improvisieren und auch für die *Offenen Bühnen* ist, nämlich um die Freiheit, und um die Grenzen dieser Freiheit, gipfelnd in dem Satz: Da nimmt sich einer eine Freiheit, die für andere möglicherweise zu weit geht. Solche Fragen bilden sich in der Art des Improvisierens ab und sie haben Einfluss auf den Fortgang einer Musik. Es gibt eine Unterschicht – aber eine sehr entscheidende – des musikalischen Agierens, die u.a. auf bestimmten Konventionen beruht, die ungeschrieben sind, auf Haltungen, die der einzelne einzuhalten hat, damit der freie Raum organisiert und bespielt werden kann. Die *Offene Bühne* hat solche Konventionen z.B. darin, dass man nicht, während andere spielen, auf die Bühne geht oder dass auf der Bühne nicht gesprochen werden soll; die Einhaltung des letzteren zwingt die Beteiligten dazu, alles über musikalische Aktionen auszuhandeln. Musik wird dann auch zu einem nonverbalen „ich finde, es muss Schluss sein“ oder „ich biete dir was zum Mit-Spielen an“ oder „hier muss was Neues her“. Diese Unterströmung ist nur während des Spielens zu ermitteln, sie ist musikalisch und nur in der Echtzeit – als musikalisches Zeichen – relevant, erst nachher kann man darüber reden, was man gewollt hat und was das Problem war. Mit dieser doppelten Kommunikation – musikalisch und sozial – und mit den daraus sich ergebenden Grenzen muss man umgehen können. Sie können auch persönlich relevant werden. Der Kölner Komponist Johannes Fritsch, in den späten 1960er Jahren improvisierend aktiv in der Gruppe um Karlheinz Stockhausen, hat in einem Aufsatz *Improvisation und Ekstase* sogar über Bedrohtheitsgefühle beim Improvisieren mit einem Musiker in einer besonders zugespitzten Situation geschrieben.

„Ende der 60er Jahre, K. Stockhausens Unbegrenzt im Freien, in St. Paul de Vence. Musiker aus Köln und Paris und ein Sänger aus London, Roy Hart, mit einer Stimme von mehr als vier Oktaven Umfang. Im „unbegrenzten“ Spiel entwickelt sich ein Kampf, ziemlich niederes Niveau, affenhaft. Die Geräuschkulisse meiner Bratsche gegen die drohenden Schreie der mikrophonierten Stimme. Der Kampf eskaliert. Ich sitze auf einem Stuhl, das Kabel meines Kontaktmikrophons ist kurz, der Sänger mit dem Mikrophon in der Hand ist freier. Er kommt auf mich zu, bedroht mich, hebt mich hoch aus meinem Stuhl. Ich wehre mich mit meinen Klängen, er ist stärker. Ich habe Angst. Die Szene ist nicht dokumentiert. Auch wenn es eine Aufnahme gegeben hätte – nicht einmal ein Film hätte dies festhalten können.“¹

Dies ist eine Improvisations-Schilderung, in der ein Musiker über das Musikalische hinaus über die Fragilität der sozialen und psychischen Beziehungen der Spieler untereinander berichtet. Mein Erlebnis, über das ich nun genauer nachdenken möchte, geschah ebenfalls bei einer langen nächtlichen *Offenen Bühne*, in der ca. acht Musiker auf der Bühne spielten und ein kleines Publikum zuhörte. Es war ein ca. einstündiges Stück, das sich ohne Unterbrechung von Aktion zu Aktion weiterentwickelte. Ich war am Klavier besonderen „Übergriffen“ ausgesetzt. Während ich spielte, kam ein anderer Spieler zum Flügel und begann zu klimpern, tat dies später wieder mit einem heftigen Cluster, der mein Spiel, meine musikalischen Gedanken und mich persönlich störte, den ich notgedrungen ausdeutete als musikalisches Zeichen für „Ende“ und dem folgte. Zwar gab es diese Ebene „musikalischer Verständigung“ – es war auch musikalisch durchaus sinnvoll, ein Ende zu setzen – aber das ist eine positive Umdeutung, eigentlich war es von dem Spieler als eine Art aggressiver Boxschlag gemeint, den ich auch so wahrnahm. Da schlug jemand zu und „wollte“ mich treffen. Jemand anders wiederum setzte sich später einfach zu mir an der Flügel, seine Auffassung schien zu sein, dass der Flügel eh so groß sei, dass er Platz für alle böte und er deshalb seine Ideen drauf verwirklichen könne und mich zu einer Beschränkung meiner Aktionen zwingen könne. Er ging nicht auf das ein, was ich spielte, er

¹ Johannes Fritsch: „Improvisation und Ekstase“ in: Reinhard Gagel/Joachim Zoepf: *Können Improvisatoren tanzen?* Hofheim Wolke Verlag 2003, S.63

nahm keinen Kontakt auf, ihn interessierte nur, was seine Finger gerade spielten. Wie weit geht diese „Okkupation“ fremder Instrumente, wo hat sie Grenzen? Wenn ich das schreibe, regt sich ein Schamgefühl – sei nicht so kleinlich, er hat doch seine Kreativität ausleben wollen und das ist doch prima – andererseits hätte ich nie das Instrument von jemand anderem besetzt oder die Elektronik von jemand anders bedient. Im Laufe des Abends schmiss auch jemand – vielleicht in musikalischer Absicht – mit Klangschalen durch den Raum, bewusst riskierend, dass etwas vom Instrumentarium auch kaputtgehen könnte. Welcher Wert gilt? Das freie Agieren, die eigene ungebremsste Individualität, oder die Wahrung der Grenze der Persönlichkeit, einer Konvention, gar einer Gruppenmoral? Es ist etwas anderes, in eine Musik der anderen einzusteigen als das Instrument besetzen und okkupieren zu wollen... Wie vielfältig ist die Motivation im offenen Raum Klänge zu setzen? Man kann musikalische Anregungen aufgreifen, man kann seinen inneren Motivationen folgen (sich auf jeden Fall ausleben) oder sozialen Konventionen (hier darf ich jetzt nicht) folgen oder übergriffig werden (er bedrängt mich und ich wehre mich mit Klängen, wie Johannes Frisch beschreibt). In allen Fällen ergibt sich meist trotzdem eine klingende Form. Bei mir machte der beschriebene Kontext sicherlich, dass ich in gewisser Weise mein Instrument „verteidigte“ und vielleicht wirklich länger und anders – weniger hörend als sich behauptend – gespielt habe. Ich selbst bin sogar moralisch berührt, wenn ich andere nicht lasse – und muss auch jetzt beim Schreiben innerlich kämpfen: Wo ist der Unterschied, wenn einer tun will, was er will und dies mit seinem Instrument tut oder an meinem, an dem scheinbar noch so viel Platz frei ist... Die beschriebenen fliegenden Metallschalen waren so eine „positive Freiheit“ – ich tue, was ich will, vielleicht zu laut und nicht dem musikalischen Stand der Gruppe zu der Zeit angemessen, aber ich tue es. Diese Aktion ist zwiespältig und zeugt nicht von kollektivem Gestalten, sondern von sich Bahn brechender Individualität. Wie schreibt der englische Philosoph Gary Peters in seiner *Philosophie der Improvisation* über „positive Freiheit“?

The “positive” sense of the word „liberty“ derives from the wish on the part of the individual to be his own master. I wish my life and decisions to depend in myself, not an external forces of whatever kind. I wish to be the instrument of my own. ...acts of will...I wish to be somebody, not nobody; a doer.“²

Andererseits – und das ist ja das Potential einer improvisierenden Gruppe – sind die anderen dann schließlich darauf eingegangen, es ergab sich eine wilde ffff-Turbulenz Session, die dem Werfen dann eine gewisse musikalische Folgerichtigkeit gab. Immer noch hatte da jemand seine Aktivität ausgelebt, aber immerhin konnten die anderen eine musikalische Motivation erkennen, blieben in ihrer Handlungsfreiheit intakt und konnten ihn damit einbinden. Improvisieren – und vor allem auf den *Offenen Bühnen* – ist eben

² Gary Peters: *The Philosophy of Improvisation*, Chicago The University of Chicago Press 2011, S. 23

keine rein musikalische Angelegenheit. Es ist immer ein Konglomerat aus sozialem/interaktivem Handeln und musikalischem Handeln, oder klarer: improvisierte Musik ist in besonderem Maße auch soziales Handeln. Fritsch vermutet, dass sein Erlebnis aus einer Dokumentation – selbst aus einem Film – nicht herausgehört werden kann bzw. nicht sichtbar wäre. Wenn ich die Aufnahme unseres Spielens hören würde (sie liegt mir leider nicht vor), könnte ich dann sagen, was für eine musikalische Qualität „Agressivität“ hat? Vielleicht hört man ja, dass etwas „ungemessen“ den bisherigen Aktionen gegenüber ist? War das ganze vielleicht sogar ein Ansporn, eine Steigerung der Energie? Und ging es eigentlich den anderen genauso, haben sie das auch gespürt? Ich bin sicher, dass eine Rückmeldungsrunde einiges davon zu Tage gebracht hätte, improvisierende Musiker sind in der Wahrnehmung sozialer Vorgänge oft sehr sensibel (ich habe solche Nachgespräche beim *Improvisiakum* in Köln erlebt). Ich möchte meine Ausführungen als Reflexion darüber verstanden wissen, wie freies, offenes Improvisieren – weshalb ja so viele kommen – in hohem Masse auch von der **Einhaltung** bestimmter Regeln, Konventionen und Haltungen lebt, Freiheit sich gerade auf dieser erst entfalten kann. Das wird besonders deutlich, wenn Grenzen überschritten werden, eine Regel nicht eingehalten wird, gar wenn Übergriffe geschehen, die zu Bedrängtheitsgefühlen, gar zu Angst führen. Es geht letztlich um den **Umfang von Freiheit** in der improvisierten Musik. Der Philosoph Isaiah Berlin spricht von zwei Konzepten der Freiheit: einer positiven Freiheit (ich kann tun, was ich will, es gibt keine Grenzen) und einer negativen Freiheit (ich kann innerhalb enger und weniger enger Grenzen tun, was ich will). Gary Peters resumiert die negative Freiheit:

„In essence negative freedom is a collective ideal. It protects the collective by establishing a regime of noninterference that, in breaking with „men’s constant tendency to conformity,“ allows the individual the scope and the space for „spontaneity, originality, genius (and) mental energy,“ all of which figure large in the world of Improvisation. Positive freedom, on the other hand, is an ideal of singularity, and it has rather more worrying vocabulary, one inescapably intertwined with a notion of mastery that has worn well during the modern period.“³

Ich gehe davon aus, dass die meiste improvisierte Musik – vor allem auf den *Offenen Bühnen* – in der Ausbalancierung von **positiver** und **negativer** Freiheit entsteht, und die Menschen, die kommen, beides brauchen, weil die positive Freiheit allein keine Ensembleimprovisation ermöglicht, sich schnell erschöpft und in besonderen Moment sogar Angst macht. Damit das richtig verstanden wird: Das Beschriebene war nur eben nur ein Aspekt der gesamten nächtlichen Improvisation, in der es ansonsten meist Gelungenes gab. Die Atmosphäre der Nacht und die Intensität der Musik haben zu Entgrenzungen mit beigetragen – im positiven wie im negativen Sinne. Die ansonsten fruchtbaren und vielfältigen Interaktionen, haben alle – und auch mich – am Ende dazu gebracht, mit einem Hochgefühl sich die Hände zu schütteln und insgesamt erfüllt nach Haus zu gehen.

³ Peters ebda. S 23

Improvisation als nichtintentionale Kommunikation

Ein Annäherungsversuch an die *Offene Bühne*

von hwmueller, Berlin

Die nichtintentionale Kommunikation und das musikalische Bewusstsein

Auch wenn der erstmal recht unscharfe Begriff der *Offenen Bühne* eher die klassische Kommunikationsform von Rezipienten und Darsteller impliziert, umfasst er weit mehr. In der alltäglichen Kommunikation zwischen Individuen spielt die Intention, also was vermittelt werden soll, die tragende Rolle. Grammatik, Syntax und Orthografie geben die Spielregeln vor. Außer-sprachliches findet eher in einer poetischen Meta-sprache Ausdruck. Neben der gesprochenen Sprache in Worten gibt es auch andere Ausdrucksformen wie Male-rei, Tanz und vor allem Musik. Die *Offene Bühne* ist für mich ein zeitlich definierter ‚Raum‘, während oder in dem Klänge und Stille eine nichtintentionale Kommunikation ‚unmittelbar‘ erlauben. Der Inhalt, also was vermittelt werden soll, ist die Form der Darstellung. Spannung und Entspannung sind zentrale Werkzeuge, damit ein ‚Flow‘ (nichtreflektiertes Interagieren) entstehen kann. Ein Klang, ein Geräusch, eine Geste steht am Anfang. Alles Weitere bezieht sich immer unmittelbar auf das Vorgehende. Bei jeder Absicht und dem Willen auf das Gegenüber unvoreinge-nommen einzugehen, kann ein autopoetischer Pro-zess entstehen. Der Rahmen wird exakt durch An-fang und Ende beschrieben und umfasst alle Formen der Klangerzeugung, Körperspannungen, Gedanken und Assoziationen.

In meiner musikalischen Erfahrung aber liegt begrün-det, dass ich, bevor ich einen Klang erzeuge, diesen im-mer – wenn auch in Bruchteilen von Sekunden – in mei-ner musikalischen Vorstellung entstehen lasse, dann meinem Körper intuitiv die Anweisung gebe, wie er sich entsprechend verhalten soll. Dies betrifft vor allem mich als Instrumental-isten, der ‚immer‘ das Instrument zwischen sich und den musi-kalischen Klangraum, gleich einer ‚Behinderung‘ manövrieren muss. Am deutlichsten wird dies beim laut oder leise spielen. D.h. die klangliche Erscheinung ist immer vorläufig, gewollt und intentional. Diese Vorläufigkeit ist der kleine selbstverlieb-

te Raum der Intention, der in seiner Zeitlichkeit der Reflexion über *das, was geschehen soll* Vorschub leistet. Bei der Improvisa-tion führt dieser extrem kurze Moment zwischen unerwartetem

Hören eines Klanges und das Formen der Antwort und wieder gleichzeitig weiteres Hören im schlimmsten Falle dazu, dass die Reflexion wie in einem endlosen Echo mit sich selbst zum Stocken kommt. Im besten Falle setzt das Reflektieren, sprich das Bewusstsein, aus.

So hat sich bei mir im Laufe der Jahre während der Improvisationen bei der *Offenen Bühne* diese kleine immer weiter ausufernde Irritation eingeschlichen.

Ich erlebte Mitspieler, die völlig irrational in den gruppendynamischen Prozess eines kollektiven Musizierens so eingriffen, dass ich in meiner Hyb-ris von Unvermögen oder in der übelsten Annah-me von gemeiner Absicht ausgehen wollte. Mein Bewusstsein begründet sich ja in Stein gemeißel-ter Kausalität. Was meint, dass ich gleichermaßen derselbe bin, wie eben und später. Das Wissen von mir (Bewusstsein) reflektierte sich immer im Spiel. Es

war immer ich, mit all meinen Erfahrungen und Intentionen, der spielte. In gewisser Weise war der Zufall, das unzusam-menhängende Spiel jenseits menschlicher Erfahrung, welche

sich eben immer über die Kausalität in einem wenn auch zeitlich begrenzten Rahmen, sagen wir „Werk“ spiegeln sollte. Das bestimmte Sein aus dem unbestimmten Cha-os. Eben Bewusstsein. Dieses Bewusstsein, so muss ich inzwischen eingestehen, war der ‚Wille zur Macht‘ sprich ‚Selbstbehauptung‘, also die ungebremste Kraft eines schöpferischen Willens. Es war das Selbstbewusstsein, das Wissen von sich und nicht das Wissen von dem An-deren meiner Selbst, sprich dem ‚Es‘ außerhalb meiner Erfah-rung. Die ‚nichtintentionale Improvisation‘ war der Schlüssel. Mit einem Quentchen Demut habe ich also versucht, hinzuhö-ren, wie die Wellen des Ozeans unentwirrbar schlugen. Und in der Tat! Wenn auch der Einzelne für mich unverständlich agiert, so ergibt sich gelegentlich im gesamten eine Gruppenseele, die alles andere als irrational war. Vielmehr, es konnte neben dem Wabern von Auf und Abs der Spannungen ein Nukleus, ein Ver-schmelzen verortet werden, der auch von den Nichtaktiven (z.B.

Zuhörern) wahrgenommen wurde. Diese Höhepunkte waren Ausdruck von Echtzeit, eines Logos, dem sich Niemand ohne weiteres entziehen konnte. Nicht ich spielte, nicht wir, ‚Es‘ spie-lte. Diese Momente sind einmalig. Wenn man sich diese Sessions später anhört, findet man gelegentlich musikalische Raffinesse, nie aber den Höhepunkt des Momentes des Entstehens. D.h. die Erfahrung dieses ‚kollektiven Kreativraumes‘ ist an einem vergänglichen Raum- und Zeitpunkt gebunden und nicht wie-dererfahrbar.

Diesen musikalischen an die Echtzeit geschmiedete ‚Unort‘ würde ich als den außersprachlichen Moment bezeichnen. Die-sen Moment halte ich für den Ursprung jedes autopoetischen schöpferischen Aktes. Dieser ist ‚außerpersonal‘, sprich an kei-ne Person gebunden und daher auch als Motor jeder Kollektivbildung zu verstehen. Daher ist die Kunst der ‚nichtintentionalen Kommunikation‘. auch be-kannt unter dem Begriff des ‚offenen Diskurses (er-gebnisoffenes Streitgespräch/platonisches Gastmahl/ etc.)‘ gesellschaftspolitisch von höchster Bedeutung (s.u.). Das Individuum als eigenständiges seins-offenes Mitglied einer Gesellschaft, welche sich selbst als Gemein-wesen und nicht das Subjekt verwirklicht sieht, ohne auf die schöpferische Kraft des Einzelnen zu verzichten. Auch wenn der Einzelne sein Instrument nicht gerade virtuos oder überhaupt nicht beherrscht, gar kein Wis-sen davon hat, so ist die Eintrittskarte mit den Initia-len der ‚Bereitschaft zum Flow/zum Einschwingen‘ gestanzt. Es war eine harte, aber beglückende Erfah-rung mit Leuten zu spielen, denen jedes musikalische Verständnis fehlt. Denn sobald wir unseren egomani-schen Selbstbestätigungstrip (manifestiertes Bewusst-sein) verlassen und wir uns – wenn auch mit geringsten Mitteln (im Extrem dem des geneigten Zuhörens) – an dem Urwunsch nach Selbstauflösung und der Nähe zum Ganzen hingeben, ist ein musikalischer autopoetischer Prozess möglich. Ein Prozess, der sowohl Kompositi-on ist als auch Interpretation derselben.

Die politische Dimension einer nichtintentionalen Bühne

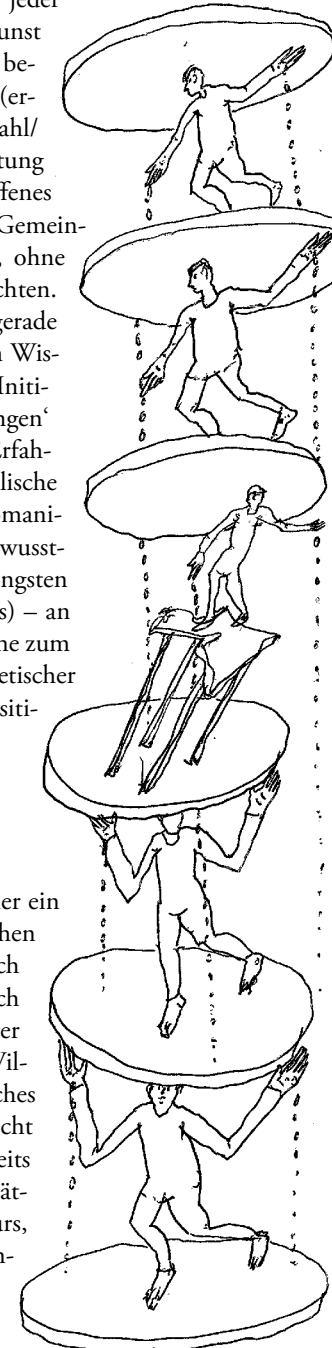
Der performative Gebrauch von Sprache ist immer ein Akt der Gewalt, der persönlichen und politischen Einflussnahme, der Ausübung von Macht. Auch die gutgemeinteste Intention – sei sie genährt durch Lehre und Erfahrung oder getrieben von höchster moralischer Integrität – ist immer Ausdruck des Wil-lens zum ‚Überzeugen‘. Man stelle sich ein politisches Forum vor, bei dem jeder Redner ohne Vorabsicht in die Diskussion über ein Thema eingeht. Jenseits von Lobbyarbeit und Interessenvertretungen hät-ten wir den optimalen selbstgenügsamen Diskurs, der dem Begriff ‚Verantwortung‘ alle Ehre mache-te. Die Sache, das Außer-Ich, wäre von zentraler Bedeutung. Ich kenne Situationen in Gruppen,

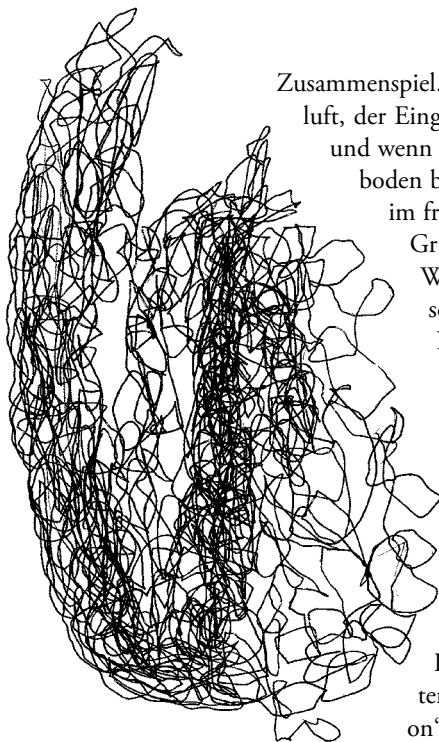
während plötzlich alle das Gleiche denken und empfinden, bei jeder Vorteilsnahme. Gelegentlich sind sich Musiker über das, was gerade passiert ist, so einig, aber keiner kann mit Bestimmtheit sagen, was ‚Es‘ war. Diese Gleichzeitigkeit aller Beteiligten, erzeugt Konsens. Kein Konsens der Ausgewogenheit der gesell-schaftlichen Kräften, keine Gleichgültigkeit gegenüber Interes-sen und Bedürfnisse der Einzelner. Vielmehr scheint eine ver-steckte oder gefühlte Vernunft von Gerechtigkeit zu sprechen, obschon einige scheinbar benachteiligt werden. Dieses Grund-erlebnis kenne ich aus der *Offenen Bühne* nur zu genau. Es war al-les stimmig, nur ich empfinde Unbefriedigung, fühle mich nicht ausreichend ‚entfaltet‘. Dieses Defizit treibt den Politiker voran,

macht ihn eitel und zum Werkzeug von Einzelin-teressen. Das Gefühl von Gerechtigkeit ist im ‚nichtintentionalen Diskurs‘ aber mehrdimen-sional und lässt sich nicht auf schlichtes Gut oder Böse reduzieren. Dennoch: Die mentale und emotionale Abwesenheit von dem kollekti-ven ‚Flow‘, die ‚Echtzeitentfremdung‘ – getrieben von persönlichem Ausdruckswillen – machte mich unzu-,frieden‘, trieb mich mit dem ‚Willen zur Macht/zum Machen‘ von dem eigentlichen echtzeitigen Erleben musikali-scher Prozesse weg. Den Gruppenprozess be-stimmen zu wollen, ist sicherlich kreatürlich und genetisch bedingt. Die gesellschaftliche Reife, sich dem Gegebenen nicht nur schlicht mit ge-falteten Händen zu unterwerfen und gleichsam dem ‚Außerpersonalen‘ (der Gruppenseele) zu dienen, ist Kultur an sich. Verzicht und Bereit-schaft sind schwere Übungen, die täglich geübt werden müssen. Die Launen sind flüchtig. In der Politik gibt es Entscheidungen, die erstmal unlo-gisch oder unvernünftig erscheinen. Wahr ist nur die Geschichte.

Die nichtintentionale Stille oder die Architektur der Resonanz

Klang ist und sucht immer Resonanz. Einen Raum also, der den Klang wie auch immer reflektiert. Astronauten erleben im endlosen Vakuum des Alls ‚Taubstummheit‘. Wie oben beschrieben ist Klang immer Selbstbezug oder Reflektion. Dort, wo der Klang widerhallt, endet der Raum. Der Raum ist immer körperlich. So sind auch unsere Körper Resonanzräume. Die klassische Konzertarchitektur versteht sich als Klangkörper, der den Mäusen im Orchestergraben optimalen Auslauf bieten soll. Wie würde aber ein dynami-scher Klangkörper aussehen? Ich denke gar nicht! Ich beginne wieder mit der Stille. Die Bewegung der Musiker/Tänzer/Sprecher/Denker bezeich-net den Raum. Die Koordinaten, die Verstrebungen und tragende Wände ergeben sich im





Zusammenspiel. Wo Fenster für Frischluft, der Eingang und Ausgang ist, ob und wenn ja, ein Keller oder Dachboden betreten werden soll, liegt im freien Spiel der Linien. Im Grunde ist sogar die freie Wiese ein Bauplatz. Entscheidend ist der Bezug! Nicht das Auditorium ist Resonanzkörper, sondern die Wahrnehmung des Resonanzbodens des Mitspielers.

Methoden der 'nicht-intentionalen Kommunikation'

Den Raum einer ‚nichtintentionalen Kommunikation‘ zu öffnen, gleicht dem Suchen nach dem heiligen Gral. Es liegt im Widerspruch des ‚Spontanen‘ eine offene Improvisation zu wollen. Jeder hat wohl seine eigenen Methoden entwickelt – „bereit für das Unmögliche, der unkausalen Intuition zu sein“ – so habe auch ich über Andacht, Meditation, exzessive körperliche Anstrengungen und im kleinen Rahmen drogistischem Supports, im Laufe der Zeit die Schalter gefunden, die mein mental-emotionales Kraftwerk ‚reseten‘. Quasi den Kopf frei machen, um mich in die kollektive Stille einzuschwingen. Hier waren meine Erfahrungen der ‚interpersonalen Seelenschau‘ während meiner theaterpädagogischen Arbeit sehr hilfreich. Daraus entwickelte sich im musikalischen Bereich das ‚Schlomoschen‘ (entschleunigte Wahrnehmung) in der Praktizierung der ‚Eintonmusik‘. Hierbei sind Bezüge zu den *Ragas* – gespielt zur Tampura eines *Hari Prasad* (indischer Flötenspieler) – durchaus naheliegend. (Jeder Ton ist ein Einzelwesen). Eine Technik, die das ‚Vergegenwärtigen aller Beteiligten‘ erzeugen soll. Von einem stehendem Ton/Klang (auch Stille) ausgehend, der sich zwischen Akteuren/Zuhörern bildet, wird jeder weitere Schritt der Entfernung vom Ursprung mit höchstem Respekt gegenüber dem Gegebenen vollzogen. Wir spielen einen Ton/Klang und versuchen eine, unsere optimale Haltung zu finden. Schon im Suchen nach dem Einklang verspürt man den leichten Schmerz des ‚Aushaltens‘. Ist der ‚Sound‘ gefunden, erfüllt er für Momente alle Beteiligten. Dann beginnt das eigentliche Drama: den Zustand ‚auszuhalten‘. Jeder auch nur kleinste ‚Ausreißversuch‘ wird in der Gruppe wahrgenommen. Ist es Angst vor dem Stillstand, ist es Ungeduld der angespannten Nerven? Alles sind Versuche des ‚Entzuges‘ (der Selbstflucht). Dieser Prozess – gleich tibetanischen Gebetsgesängen – kann über lange Zeit dauern. Immer wieder glaubt man, *jetzt bin ich bar jeden Wollens und kann ‚Es‘ kommen lassen und den gemeinsamen Sound modifizieren*. Aber nein, man hört es sofort: Es war meine Unfähigkeit des ‚Aushaltens‘, meine Ungeduld, der nackte Wille meiner schöp-

ferischen Kraft. Die ‚kollektive Echtzeit‘ hat sich verflüssigt und ich kehre in die Reihen zurück, lehne mich an den Ursprungston an und lasse meine ‚Individuation‘ ruhen. Und dann ist jemand ‚da‘ und gibt den Impuls. Dieser steckt an und verführt zum ‚Gestalten wollen‘. Im besten Falle führt dieser Impuls zu einem neuen ‚Ursprung‘ und das Leben geht von neuem los. Am Ende der Kette aus ‚Ursprüngen‘ steht die Stille, das ‚Gestillt sein‘. Wir alle kennen die Erfahrung: Das Stück sagt uns, wann wir beginnen, wann wir uns vermitteln und wann wir enden. Letztlich hat diese Sensibilisierung mich auch reifer für die klassische Improvisation in Jazz/Rock/etc. gemacht.

.....
hwmueller, geb. 1958; Regisseur/Theaterlehrer/Musiker, Studium Philosophie/Theater

Offhandopera – eine Oper aus dem Stegreif

von Reinhard Gagel, Berlin

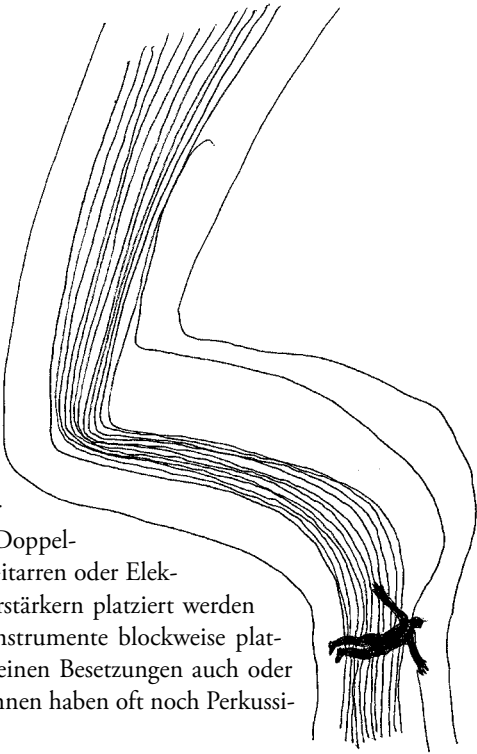
Donnerstagabend im *exploratorium berlin*. Offhandopera-Zeit. Nach und nach tröpfeln ca. 15 bis 20 Interessierte ein. Sie wollen nicht als Publikum eine Oper hören, sondern sie selbst erfinden und aufführen. An jedem Termin – *Offhandopera (OHO!)* findet einmal im Monat statt – kommen Neue, Neugierige, und es gibt einen Stamm von Leuten, die immer kommen. Viele Musiker und Sänger sind aus dem Umfeld des *exploratorium* und haben bereits Erfahrung mit experimentellem Improvisieren. Aber es kommen auch Leute, auf die das Format Oper eine Faszination auslöst und die überhaupt nicht wissen, was sie erwartet. Die meisten Mitwirkenden sind Erwachsene. An jedem *Offhandopera*-Abend weiß ich vorher nie, mit welchen Menschen, Instrumenten, Stimmen ich es zu tun haben werde.

Kollektive Kreation

Die *Offhandopera (OHO!)* ist ein Format, das ich seit 2012 anbiete. Insgesamt 20 „Opern“ sind bisher kreierte worden. Eine *Offhandopera* hat im Durchschnitt ca. 10-15 Mitwirkende, jede Oper ist in einer anderen Besetzung. Ein Libretto, das ich besonders eingerichtet habe, wird in Musik umgesetzt. Die *Offhandopera* ist nicht theatral, die Improvisation konzentriert sich auf musikalische und stimmliche Mittel. Die *Offhandopera* ist eine kollektive Kreation, den Einfällen der Mitwirkenden wird Raum gegeben. Bei aller Offenheit gibt es auch ein paar grundsätzliche Übereinkünfte. Sie betreffen nie die Art der Musik, die man machen soll, sondern sind Handlungsregeln: Es gibt ein Libretto und einen Dirigenten. Wer mitmachen will, muss sich darauf einlassen und kann daraus Inspiration, Anregung und Form gewinnen.

Der kreative Raum

Eine *Offhandopera* findet in einem Arbeitsraum statt, es gibt keine erhöhte Bühne, kein Publikum, alle sind auf Augenhöhe und sitzen in einem großen Kreis. Durch diese Position sind alle gleichwertig einbezogen, ich selbst als Leiter eingeschlossen. Die Kreisform hat pragmatische Gründe: Alle können sich sehen. Sie ist damit nicht hierarchisch wie die Sitzordnung im Orchester (z.B. 1. Pult oder 2. Pult). Alle musikalischen Rollen, Solisten, kleine Instrumental- und Stimm-Ensembles und Sprecher sitzen zusammen, wenn auch manchmal das Libretto oder



eine zufällige Besetzung bestimmte Besonderheiten verlangen: z.B. einen einander gegenüber sitzenden Chor als Doppelchor oder verstärkte Gitarren oder Elektronik, die nah an Verstärkern platziert werden müssen. Meist sind Instrumente blockweise platziert, manchmal in kleinen Besetzungen auch oder verstreut. Die Sängerinnen haben oft noch Perkussionsinstrumente.

Libretto

An zentraler Stelle steht das Libretto. Meine Textarrangements entstehen immer in der Vorstellung möglicher musikalischer Aktionen. Im Textbuch stehen auch musikalische Anregungen (Tempoangaben, deklamatorische Charakteristika) oder ange deutete grafische Notationen. Jedes Wort, jeder Satz, jeder Text schafft einen Bedeutungsraum (Bilder, Bedeutungen, Konkretes, Absurdes usw.) und kann musikalisch ausgedeutet werden. Dabei können konventionelle ebenso wie sehr abwegige Klangdeutungen entstehen, der Text regt jedenfalls zum Improvisieren an und kann auch in bestimmten Formen (ich schlage manchmal explizit ‚Song‘ oder ‚Arie‘ vor) vertont werden. Ich habe bisher keine Libretti von Kurzopern oder Vaudevilles verwendet, sondern Textvorlagen selbst zusammengestellt. Ich verwendete Texte von John Cage, Gerhard Rühm, Sandor Weöres, Bruno Schulz, Christian Morgenstern, Johann Wolfgang Goethe, Julio Cortazar u.v.a. Es waren kurze Theaterstücke, aber oft auch prägnante Prosatexte, die ich für eine kollektive Kreation geeignet hielt. Dieses Textbuch beinhaltet den Ablauf, gibt Hinweise zur Ausformung (textliche und grafische Notation) und macht Vorschläge zu möglichen Charakteren und Stilmitteln. Es wird allen Mitwirkenden ausgehändigt. Diese sehen diese Texte/Partitur in der Regel erst mit Beginn der Vorstellung. Sie singen und spielen also unvorbereitet. Die Text-Partitur wird im Verlauf dann gemeinsam „gelesen“ im Sinne von musikalisch dargestellt, sie erschließt sich im und durch den Verlauf des improvisatorischen Geschehens. Verbale Zusatzserklärungen, auch Nachfragen gehö-

1 Intonation/Einstimmung:

alle Instrumente Wunderlich: Irrwege

attacca

2 Szene I: Gibraltar

Eine Stimme: In der Ecke.....
 Noch eine Stimme: Zwischen den Rückwänden der Schuppen...
 Eine weitere Stimme:war ein Sackgäßchen

alle: der entfernteste, letzte Ausläufer des Hofes

3 erneut: Instrumentalensemble (wie 1)

Beispiel: wunderliche Irrwege (Fassung März 2014)

ren ebenso zum Opernverlauf wie die Möglichkeit, Texte mehrfach wiederholend neu zu gestalten. Manchmal gibt es auch Momente, in denen die Mitwirkenden nicht zufrieden sind, dann wird sich verständigt, was wir besser machen wollen. Manche Opern habe ich deshalb auch öffentliche Probe genannt.

Animation und Lenkung durch Dirigieren

Wichtig für den Fortgang ist die Steuerung des Opern-Geschehens durch einen Dirigenten. Dirigieren mithilfe von Handzeichen ist eine praktizierte Methode für Großgruppen auch in der freien Improvisation. Es gibt eine gewisse Tradition dieser Methode: **Butch Morris** galt als strenger Conductor, die **Soundpainting**-Dirigenten arbeiten mit bis ins letzte ausgefeilter Zeichengebung, die des *London Improvisers Orchestra* bzw. des *Wuppertaler Improvisationsorchesters* ist lockerer. Meine Zeichengebung nimmt ein paar Zeichen dieser Tradition auf, ich erkläre sie vor dem Beginn - und die meisten erschließen sich im Verlauf durch die Expressivität der Gesten selbst. Es sind vor allem Anstöße und müssen nicht hundertprozentig erfüllt werden: Missverständnisse sind in der Regel auch produktiv. Ich kann auch zu einzelnen Sängern oder Musikern hingehen, ihnen Vorschläge zuflüstern usw. Also bietet die *Offhandopera* Anlässe und Rahmungen, die Prozesse auslösen, steuern, und Strukturen schaffen helfen, die auch als momentane Produktion einen ästhetischen Wert haben.

Dirigieren und auftauchen lassen

Was innerhalb der *Offhandopera* (*OHO!*) passieren wird, entsteht aus dem Moment. Mit dem Begrüßungssatz „*ab jetzt beginnt die Offhandopera (OHO!), nun ist alles was geschieht Musik*“ eröffne ich ein Spielfeld. Innerhalb dessen geschehen **Emergenzen**: Musikalische Strukturen tauchen auf, entwickeln sich, stehen auf der Stelle, verschwinden wieder. Dabei geht es nicht um die Erfüllung meiner Erwartung und Klangvorstellung, sondern um einen Vorgang eines aktiven Geschehen-Lassens. Ich kann Weiterentwicklung, neue Ideen, Impulse fördern, indem ich sie durch Handzeichen bestätige, ermutige und die anderen darauf hinweise. Ich kann Anfangsbedingungen animieren (z.B. durch Ansagen: *einer beginnt, alle zusammen, durch Ansingen*), Charakterwechsel fördern, Wahrnehmen von Entwicklungen im Geschehen, die neue Wege vorgeben könnten, unterstützen, Impulse setzen, die aber falsch verstanden werden und solche Missverständnisse wieder als neue Ideen annehmen. Vor allem kann das Warten und die Ruhe, etwas sich entwickeln zu lassen, durch Zäsuren und Stille unterstützt werden. Auch wenn die Partitur einiges vorgibt, werden in der tatsächlichen Produktionssituation viele Abweichungen entstehen, die auf Ideen der Mitwirkenden eingehen oder die musikalische Verarbeitung intensivieren. Dazu gehört z.B. die oftmalige Wiederholung von Formteilen in immer anderer Besetzung (und somit einer immer neuen Art und Weise, zu singen oder zu spielen), die den Text oder einen Textteil mehrdimensional ausdeuten.

Formale Typen der *Offhandopera*

Ich habe verschiedene Typen der *Offhandopera* ausgearbeitet:

- den Durchlauftyp (von Anfang bis Ende einen Bogen gestalten, wie in einer spannenden Geschichte entsteht performative Spannung);
- den Reflexionstyp: wir diskutieren – als Teil der Oper – den weiteren Verlauf, und setzen das dann in die nächste Musik um;
- den Offene-Bühne-Typ: innerhalb der Oper wird eine *Offene Bühne* aufgemacht (so etwas wie ein Spiel im Spiel), zu der sich kleine Besetzungen zusammen finden;
- die Kammeroper (kleine Besetzung mit nur sechs Mitwirkenden);
- und die Klavieroper (ich dirigiere und spiele vom Klavier).

Alle klanglichen Erfindungen und Differenzierungen werden von jeweiligen Mitwirkenden geschaffen. Instrumentierungen sind davon bestimmt, wer kommt, daher oft auch ‚zufällig‘ und eine Herausforderung, sie im Spielen zusammenzubringen. Klangliche Präferenzen kann ich z.B. durch Vorauswahl von Perkussionsinstrumenten in einer bestimmten Richtung (Metall- oder Holzklänge) setzen. Ich habe keine vorfixierten Klangvorstellungen, die ich realisieren möchte, aber ich bahne gewisse Wege. Einige Musiker improvisieren auf der Grundlage von non-idiomatischer Musik, einige kommen vom Jazz, andere können auch klassisches Repertoire einbringen. Allgemein lässt sich sagen, dass homogene Klangflächen, heterogene dissonante Linien, und verschiedene Stilistiken als Collagen charakteristisch nebeneinander und ineinander verschränkt eingesetzt werden. Die Klangerzeugung der Sänger_innen und Musiker_innen ist sehr persönlich, authentisch, eigen-willig – und genau das interessiert mich, um es für die Vertonung des Textes einzusetzen.

Semiprofis und Laien

Einige Teilnehmer sind bereits erfahrene Improvisatoren. Ein großer Anteil der Mitwirkenden aber sind Laien, Neue, auch weniger Erfahrene aus Chören, manchmal Orchestern. Sie sind noch nicht gewöhnt, ihr eigenes Klang-Repertoire improvisierend einzusetzen. Deshalb ist der Animations- und Imitationseffekt durch die Mischung der Spieler immens wichtig: Erfahrene und nicht Erfahrene durchdringen sich. Ihr Repertoire ergänzt (aktive, eher passive Spieler) oder differenziert sich (klassische Melodien werden durch Geräusche ergänzt, relativiert). Die Multistilistik (es ist nicht ausgeschlossen, klassisch zu singen, es ist nicht ausgeschlossen, Kadenzharmonik zu verwenden usw.) ermöglicht eine große Bandbreite von Mitwirkungsmöglichkeiten. **Schöpferischer Raum**

Eine *Offhandopera* wird geschaffen durch eine bestimmte Atmosphäre, in der sich der leere Raum des *exploratorium berlin* mit Leben füllt. Er wird ein Möglichkeitsraum für Improvisation, Unvorhersehbarkeit und Vergänglichkeit. Musikalische Spannung wird für eine bestimmte (Spiel)Zeit aufgespannt, sie bildet

einen Raum im Raum. Es ist nicht bloß eine Metapher oder ein Bild, sondern ein energetischer Zustand, in dem die handelnden Personen eine wirksame **Beziehung zur Musik und zueinander als Musizierende** aufnehmen und damit sich an Energieverläufe der Musik koppeln. Das ermöglicht, sich frei nach allen musikalischen und kreativen Richtungen entfalten zu können. Der Musikphilosoph Viktor Zuckerkandl hat es so genannt:

„*Es ist der Raum, der die Grenze zwischen innen und außen verwischt statt sie zu festigen, Raum, der sich nicht gegen mich absetzt, sondern mit dem ich einswerden kann; die Begegnung als Kommunikation, nicht als Distanz erleben lässt....den ich nicht als universalen Ort, sondern als universale Kraft begreifen muss*“¹.

Die Improvisation spannt damit eine Art Raum auf, der sich als realen Raum (Sitzordnung oder Gänge der Spieler), musikalischen Raum (z.B. musikalischer Vordergrund-Hintergrund in dynamischen Verhältnissen) und ästhetisch-sinnlichen Raum (er wird durch Hörrichtungen und Hörkanäle der Spieler bestimmt) beschreiben lässt. Insgesamt – und das ist der besondere Reiz für viele – geschieht hier etwas Besonderes: die Erfahrung machen zu können, dass, **was auch immer geschieht, das einzige, was geschehen kann** ist. Damit wird die Opernbühne zum **fehlerfreundlichen** Raum. Die Musikerin und Tänzerin Sabine Lippold prägte den Begriff:

„*Dort, wo ästhetische Gestaltungsprinzipien als möglich und jederzeit erweiterbare Varianten verstanden werden, lassen sich fehlerfreundliche Räume installieren, in denen künstlerische Sprachen im improvisierten Spiel zwischen Versuch und Irrtum immer neu ausgelotet werden können*“².

Die *Offhandopera*
– musikalisches Kunstwerk oder sozialer Spaß?

Welche Gründe bewegen mich dazu, eine *Offhandopera* zu initiieren? Ich bin improvisierender Musiker, damit überzeugt, dass musikalische Kreation aus dem Moment/Stegreif gelingt und ein künstlerisches Format, nicht bloß soziale Aktion ist. Es gibt auch andere Projekte, die einen Text oder Texte eines Autors in improvisatorischer Weise vertonen³. Das trifft den Charakter und die Besonderheit der *Offhandopera* nicht allein. Hier kommt ein anderes Werk –Produzenten-Verhältnis zum Tragen. Als Kunst bezeichnen wir, wenn wir außergewöhnliche Künstler beobachten, deren Faszination, geistige Potenz und deren Schönheit des Spiels uns fasziniert. Als Kunst bezeichnen wir, wenn ein Stück auf der Bühne (Darbietung) präsentiert wird, abgetrennt von den passiven Zuschauern. Das gilt auch für die improvisierte Musik auf der Bühne. Das Prinzip der *Offenen Bühne* bedeutet, diese Schranke aufzuheben. Interessierte können sich beteiligen, indem sie selbst aktiv werden, und sie neh-

1 Viktor Zuckerkandl, Die Wirklichkeit der Musik, Zürich 1953, S. 316f.
2 Sabine Lippold, in: *ringgespräch über gruppenimprovisation* LXXV, 2011, S. 37
3 z.B. hat die Schweizer Gruppe *KarleinKarl* eine CD mit Texten von Konrad Bayer herausgebracht, das *vienna art orchester* Projekte mit und über Ernst Jandl.



men teil, weil sie Musik schaffen wollen. Sie wollen mal nicht als Kuriosum neben Stars auf die Bühne oder sich im Rampenlicht genießen. Es gibt dafür im öffentlichen Musikwesen kein Vorbild, hier wird weiterhin auf das Darbietungsprinzip gesetzt. Im Gegensatz dazu werden im Theater solche Formen entwickelt. Gruppen wie *Gob Squad* oder Formen wie **Playbacktheater** schaffen Stücke als Settings, in denen die Zuschauer begrenzt aktiv mit-

spielen und eingreifen und eventuell den Gang der Geschichte verändern können. Dadurch werden Inhalte für die nun Mitspielenden unmittelbar, für den Rest der Zuschauer als ein Prozess wahrnehmbar, in den sie sich stärker hineinversetzen können (und nicht die Gedanken und Spielweisen anderer rezipieren). Sie verändern sich vom Zeugen zum Aktiven. Dieser Wahrnehmungsmodus gilt allgemein für die *Offenen Bühnen*, man hört zu, unter der Perspektive, dass man als nächster spielt. Gleichzeitig wird Kunst nicht mehr als etwas verstanden, das nur Außergewöhnliche für andere bieten. Mich interessiert nicht, Opern zu reproduzieren, sondern die genannten Libretti mit Musikern auf die Bühne zu bringen. Ich komponiere keine Oper, sondern schaffe Bedingungen, unter denen kompetente, interessierte Musiker und Sänger im kooperativen Zusammenwirken (kollektive Kreation) das Libretto vertonen. Das geschieht in einem einmaligen, nicht wiederholbaren Akt, der für eine enorme Authentizität und Wirklichkeit von Kunst steht. Mich interessiert das Potenzial von Amateuren und Laienkünstlern, die nicht durch Ausbildung in bestimmte Bahnen geformt sind und deren individueller Enthusiasmus sie auszeichnet. Mich interessiert ein Bühnengeschehen als kreative Potenz, nicht als Inszenierung, und ich konzipiere einen Aufbau, in dem die Beteiligten möglichst kreativ sein können. Mich interessiert auch eine Form, die weitgehend neben dem Markt, neben einer bestimmten Verwertung, neben einem pädagogischen Nutzen entsteht.

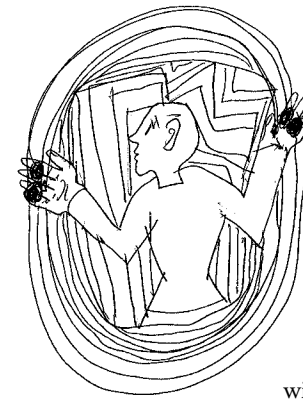
Partizipation und Kunst

Die *Offhandopera* ist Partizipation und Kunst. Die Bühnendarstellung geschieht durch die, die kommen, die Zuschauer sind meist auch Akteure, die Klänge entstehen aus ihren Ideen und Potentialen. Die Musiker kommen freiwillig, interessiert, es sind sowohl full-time-improviser als auch Laien und Amateure. Die Klärung des Settings – Libretto, Anleitung durch Dirigieren, Methodik der Aufführung als öffentlichem Prozess – schafft Rahmenbedingungen, unter denen sich die Musiker der konzentrierten und ekstatischen Entfaltung der Ideen widmen können. Neben dem Gefühl, etwas gemeinsam neu geschaffen zu haben, neben dem Gefühl einer tiefen mitreißenden Konzentration ist es auch die Tatsache, dass eine Oper aus originellen Klängen verschiedenster individueller Spielarten („*was jeder mitbringt*“) und einem gliedernden formalen Ablauf neu entsteht und dieses Produzieren von Zuschauern und Spielern als stimmig erlebt wird. Man ist Teil eines gelingenden Prozesses, in dem die positiven Charakteristika von Improvisation sich in einem stützenden Rahmen entfalten können. Die *Offhandoperas* als Musiktheaterstücke mit einer besonderen, individuellen Charakteristik sind ein Beitrag zum aktuellen Musiktheater.

Die Sinfonie des Augenblicks

Eine besondere Form der *Offenen Bühne*

von Klaus Holsten, Klein Jasedow



Das *Klanghaus am See* in Klein Jasedow, über das an dieser Stelle schon häufiger berichtet wurde, ist ein Weiterbildungs- und Konzertort in der Nähe der Insel Usedom. Als *Zentrum der Europäischen Akademie der Heilenden Künste e.V.* beheimatet es eine umfangreiche Sammlung von elementaren Klang- und Perkussions-Instrumenten, und wie ein roter Faden zieht sich das Thema

Improvisation durch das Jahresprogramm des Hauses, auch wenn nicht jede Veranstaltung unmittelbar mit ihm verknüpft ist.

Ein schon zur Tradition gewordener Programmpunkt der Klanghaus-Veranstaltungen ist das „Mitmachkonzert“, eine besondere Form der *Offenen Bühne*. Zu diesem Improvisations-Ereignis, das mein Kollege Johannes Heimrath *Sinfonie des Augenblicks* genannt hat, kommt ein bunt gemischtes Publikum. Wer da ist, ist willkommen, von der professionellen Musikerin bis zum unerfahrenen Interessenten.

Schon in der Einladung wird beschrieben, was einen erwartet: Eine Gruppe von 20 bis 40 Menschen lässt sich von einem inspirierenden Dirigenten, – mit den „Klanghaus-Instrumenten“ oder mit dem eigenen Instrument – zu einer *Sinfonie des Augenblicks* anleiten. Dauer mit Einführung, Probe und Aufführung: nicht ganz zwei Stunden. Eine Kurzform von 40 Minuten gibt es an einem Markttag vor dem Klanghaus. Zu dieser auf seine Art besonders spannenden Variante kommen in erster Linie Neugierige, die zum Teil gar nicht wissen, was sie erwartet. Offener kann eine Bühne nicht sein.

Die Worte Konzert und Sinfonie in der Ankündigung wecken Erwartungen, dass hier etwas so abläuft wie im klassischen Konzertbetrieb. Dazu gehören in der Regel umrahmende Elemente wie Hereinkommen, Smalltalk, Hinsetzen, Klatschen, Zuhören, Klatschen, Smalltalk und wieder Auseinandergehen – aber vor allem der unnahbare Nimbus des Künstlers und die klare Trennung zwischen Bühne und Publikum. Gute Musikvermittlung und innovative Initiativen, zum Beispiel wo man oder frau mitten im Orchester sitzen darf, haben einige dieser starren

Formen aufgelöst, die Hierarchie zwischen den Künstlern und Publikum ist jedoch geblieben.

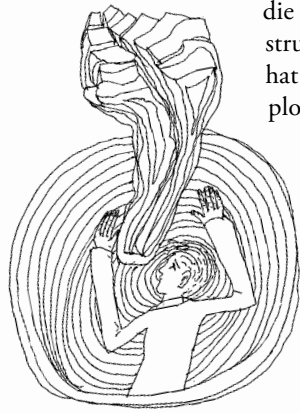
Das Mitmachkonzert überschreitet auf ganz andere Art eine weitere Schwelle in diese Richtung: Hier spielt das Publikum selbst. Hier darf und kann jeder im Beuys'schen Sinne ein Künstler sein. Die Musik, die entsteht, entspringt nicht einem Einzelnen sondern wird von allen Beteiligten erschaffen.

Bei der Entwicklung des Konzeptes der Mitmachkonzerte war uns wichtig, die konventionellen Formen zu hinterfragen, aber nicht radikal aufzulösen, denn viele machen ja grundsätzlich Sinn. Sie fördern das Heraustreten aus dem Alltagsfluss sowie das aktive Hören und machen bereit, sich dem Anliegen von Komponisten und Interpreten zu öffnen. So wird schon in der Vorbereitungsphase des Mitmachkonzertes nichts Überflüssiges gesprochen. Ein Moment der Stille synchronisiert die Gehirne und setzt einen dezidierten Anfang. Mit gemeinsamem Schlussapplaus verabschieden sich alle Beteiligten aus der herausgehobenen Situation.

Der äußere Rahmen mit dem Orchester aus allen Beteiligten und einem Dirigenten ist so durchaus konventionell: allerdings wird der Dirigent improvisieren und in einem partizipativen Selbstverständnis die Mitwirkenden ebenfalls improvisieren lassen.

Damit dies gelingt, muss die Person, die die Dirigentenrolle einnimmt, souverän mit ihren Aufgaben umgehen und den Gefahren gewachsen sein, die aus dieser Machtposition entstehen können. Sie sollte nicht nur die eigenen Ideen vermitteln können sondern alle „Mitmacherinnen und Mitmacher“ als Personen mit ihren musikalischen und gestalterischen Impulsen wahrnehmen. Dann fließen die Energien nicht nur vom Dirigentenpult ins Orchester, sondern auch wieder zurück. Diese Erfahrung, als Individuum gesehen zu werden, ermutigt zum kreativen Handeln. Und so entsteht ein komplexes Gestaltungsfeld, zu dem alle beitragen.

Dies entwickelt sich bereits beim Kennenlernen der Instrumente. Im *Klanghaus* stehen zu beiden Seiten des großen Raumes Tische mit Elementar-Instrumenten, nach Kategorien sortiert. Auf der einen Seite Perkussions-Instrumente vom Geräuschklang bis zum gestimmten Ton (von der Samen-Rassel bis zur Schlitztrommel) und auf der anderen Seite Klanginstrumente von der Klangschale bis zum Streichpsalter. Die Ordnung



schaft einen Überblick und hilft über die spontane Anziehungskraft der Instrumente hinaus bei der Auswahl. Es hat sich als sinnvoll erwiesen, beim Explorieren mit der „Geräuschseite“ zu beginnen. Das Geräusch ist ja quasi die Ursuppe der Musik, der Pool, in dem alle Klänge enthalten sind. So werden Geräuschinstrumente aus Naturmaterial unter behutsamer Anleitung erkundet, und je nach Bereitschaft des Publikums verwandeln sich dabei auch Alltagsgeräusche wie Schritte, Händereiben oder Kleiderrascheln in Musik.

An dieser Stelle taucht dann häufig die Frage auf, was eigentlich Musik sei. Das letzte Wort der Lexikon-Antwort „Schallereignisse in der Zeit“ beleuchtet den elementaren Faktor der Musik: ihren Verlauf und ihre Wahrnehmung in der Zeit. Wenn dies bewusst wird – auch in einer so komplexen Gruppe – entsteht meist ein erstaunliches Gemeinschaftserlebnis. Eine Gruppe lauschender Menschen bildet sozusagen ein „Hörorchester“. Eingeflochtene weitere Fragen wie zum Beispiel: Was ist Rauschen? – ein Klang aus einer unüberschaubaren Menge verschiedener Frequenzen, oder was ist ein Ton? – ein Klang mit eben nur einer Grundfrequenz, rufen Staunen darüber hervor, mit welcher Bandbreite wir umgehen, wenn wir Musik machen. In dieser Phase nehmen die Teilnehmerinnen und Teilnehmer erste musikalische Beziehungen zueinander auf und beobachten elementare Kommunikationsphänomene wie „Call und Response“ und bemerken, dass das Schwarmbewusstsein (tun, was alle tun) und der Herdentrieb (nachmachen, was vorgemacht wird) immer wirken und ohne zu üben in diesem Prozess sinnvoll eingesetzt werden können.

Bin ich der Dirigent eines Mitmachkonzertes, bemühe ich mich zu allererst, genauestens wahrzunehmen, wen ich vor mir habe (Kinder, Schüler, Alte, Menschen mit Behinderung, den geborenen Solisten, die Nachbarin von nebenan, die Musiker-Kollegin etc.). Im Orchester der Mitmachkonzerte sitzen sie unmittelbar nebeneinander, und es wird meine Aufgabe sein, sie in der gemeinsamen musikalischen Zeit in all ihrer Unterschiedlichkeit zu erreichen und ihnen das bereichernde Gefühl zu ermöglichen, an einem schöpferischen Prozess mitzuwirken.

Obwohl ich als Mitmachkonzert-Dirigent Improvisator bin und mit der Freude am Unvorhergesehenen in den Prozess gehe, verlangt er eine Reihe von Vorbereitungen von mir, ohne die Improvisation in diesem Setting nicht gelingen kann.

Die wichtigste ist, ein Repertoire der Zeichengebung zu entwickeln und es meinen MitmacherInnen in einer kurzen Probe zu vermitteln. Und all die Fragen nach einer strengen oder freien Form, nach Puls oder rhythmisch freiem Fluss, nach Tonalität oder Atonalität, konventioneller oder experimenteller Klanglichkeit, die ich mir auch als improvisierender Musiker immer wieder von neuem stelle, wollen auch hier gestellt werden. Als improvisierender Dirigent vor einem Mitmach-Orchester bege-

be ich mich in einen vielstimmigen Fluss zwischen Entscheiden und Geschehenlassen, eine genussvolle Balance zwischen Kommenlassen und Voraushören, Planung und Zufall, an der im Mitmachkonzert alle teilhaben.

Da viele Musiker dieses Settings wenig Erfahrung mit Improvisation haben, entscheide ich mich bei aller Freiheit oft für ein gutes Maß an Sicherheit, in dem ich im Großen Formen wie ABA – eine ästhetische Urform, die tief in uns angelegt ist und immer wieder wie von selbst erscheint –, eine angedeutete klassische Sinfonie-Satzfolge oder im Kleinen bewusste Wiederholungen von Motiven ansteuere.

Motive zeigen sich dann in der zweiten Vorbereitungsphase, die beginnt, wenn sich alle Beteiligten ihre Instrumente gewählt haben. Ich lade ein, sich wie im Orchester nach den Klangeigenschaften ihrer Instrumente hinzusetzen, und lasse jede und jeden nacheinander etwas spielen. Die Bausteine der Sinfonie treten damit auf die *Offene Bühne*. Wie Keime einer Pflanze zeigen einige von ihnen bereits, wozu sie in der Sinfonie des Augenblicks werden wollen: zum Beispiel Teil eines Ensembles, ein Solo, Dialogpartner, oder stützender Hintergrund, Elemente der Steigerung oder Beruhigung, Rhythmus, Harmonie, Melodie – Wohlklang oder skurrielles Überraschungsmoment.

Am wichtigsten erscheint mir an diesem Punkt für die meist ungeübten Teilnehmer die Ermutigung, sich zu trauen, nicht abbrechen und die Bekanntschaft mit meiner Zeichengebung zu machen. Meine Haupt-Gesten bedeuten Einsetzen, Weitermachen, Stärker- oder Schwächerwerden, mit einem Partner Kontaktaufnehmen, und natürlich Tempo und – wenn vorhanden – Takt. Hier kommt wie in allen improvisatorischen Settings dem Phänomen des Aufhörens und der Pause eine besondere Bedeutung zu: Wie bringe ich jemanden in einer ihn oder sie im laufenden Prozess würdigenden Weise dazu aufzuhören, um jemand anderem oder etwas anderem Platz zu machen, zu pausieren? So nehme ich mir ausreichend Zeit, um deutlich zu machen, dass Pausieren ein aktiver Vorgang und kein „Redeverbot“ ist, und bemühe mich um eine Geste, die in die Pause einlädt, und gleichzeitig den Flow weiterträgt.

Bevor nun die improvisierte Sinfonie beginnt, versuche ich auf ein paar Charakteristika der Gattung Sinfonie aufmerksam zu machen. Die einfache Übersetzung „Zusammenklingen“ legt eine erste Spur, und der Hinweis, dass in der Musik das gleichberechtigte Miteinander von Gegensätzlichem nicht nur möglich ist, sondern sogar als besondere musikalische Lebenslust erlebt werden kann, macht für die weite Perspektive der nun folgenden sinfonischen Musik bereit. Ob sie sich in diesem Augenblick an die traditionelle Form anlehnt oder sich frei ausbreitet, überlasse ich dem Zusammenspiel der Kräfte.

Auf dieser besonderen Form der *Offenen Bühne* kommt im Verlauf der Sinfonie des Augenblicks jede Menge Unterwartetes zum Klingen: Menschen, die noch nie Musik gemacht haben, haben ein Ersterlebnis, jemand, der sich nie trauen würde, vor anderen etwas allein zu spielen, bekommt mit einem von mir vorbereiteten Schlag auf einen Metallstab einen ungekannten Raum, ein Mann von der Blasmusik des Nachbardorfes wird mit einem Ton, zu dem ich ihm wiederholt den Einsatz gebe,

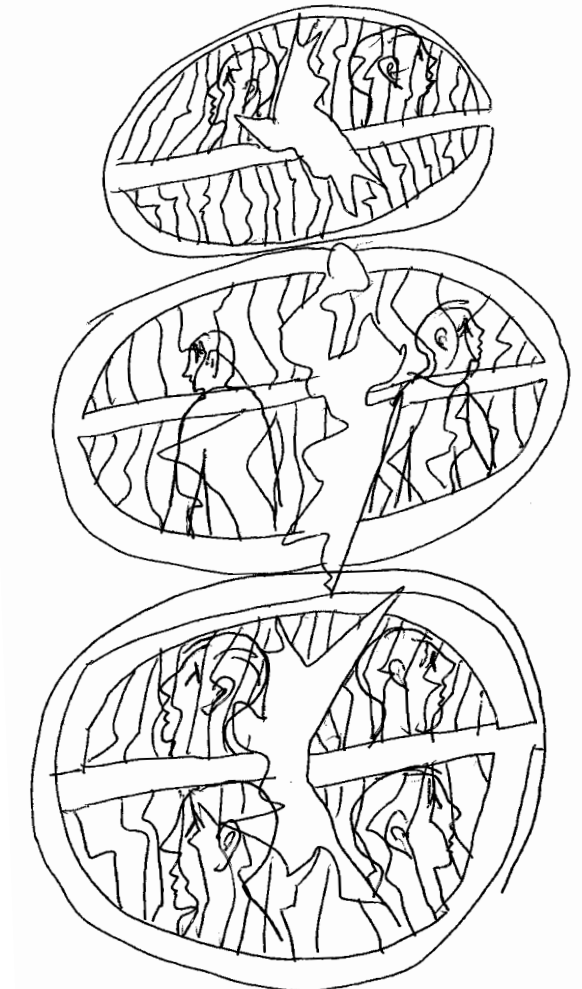
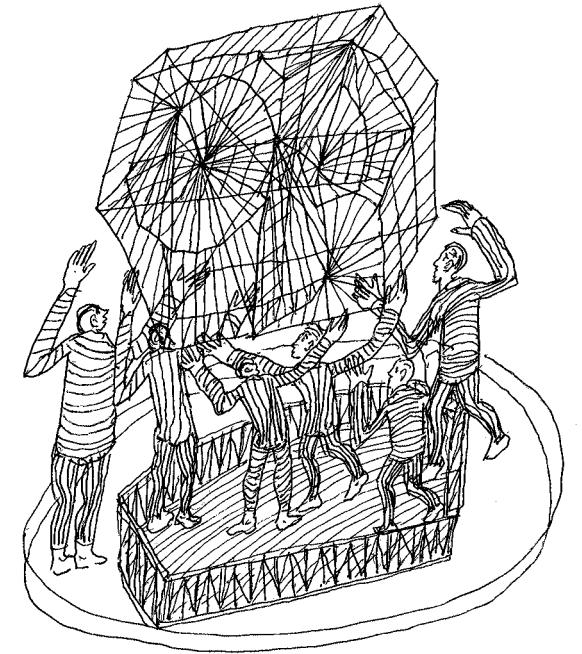
zum Spieler eines Leitmotivs. Menschen, die sicher selten singen, finden zu einem an- und abschwellenden Vokal-Cluster. Jungen, die sich wie immer mit den größten Trommeln versorgt haben, finden aus dem Chaos in den Puls. Wenn es mir gelingt, führe ich sie in ein Pianissimo, ohne dass das Tempo nachlässt, und sie spüren die daraus entstehende Spannung. Ein Profimusiker bekommt den Platz für ein Cello-Solo – mit Hintergrundrauschen. Dies sind nur wenige Beispiele einer Vielzahl an Beziehungsmöglichkeiten in diesem Gefüge, in dem unterschiedlichste Charaktere zu einem Ganzen zusammenfinden. Die Möglichkeiten, aus dem Augenblick eine Sinfonie entstehen zu lassen, sind grenzenlos. Vielleicht nimmt der eine oder die andere eine neue Erfahrung der eigenen schöpferischen Kraft daraus mit, vielleicht auch die Idee, im eigenen Umfeld selbst eine besondere Form der *Offenen Bühne* zu schaffen.

Literatur:

Christine Simon: Musik stiftet Gemeinschaft, Drachenverlag 2013

Kontakt:

Europäische Akademie der Heilenden Künste e.V.,
c/o Klaus Holsten | kh@eaha.org | www.eaha.org
038374-75228



Klaus Holsten, Flötist und Improvisationsmusiker. Studium in Hamburg und Zürich, 1975-1994 Flötist im *Bayerischen Staatsorchester*. Studium historischer Flöten, Gründungsmitglied der *Neuen Hofkapelle München*. Mitglied des *Axis-Duos* und *Now-Ensembles für Improvisation und Neue Musik*, Entwicklung innovativer Performance-Konzepte, europaweite Konzerttätigkeit. Meisterklassen und Fortbildungskurse im Rahmen des *Klang&Körper Musikprojekts* und der *Europäischen Akademie der Heilenden Künste e.V.* Seit 1997 in Klein Jasedow, Nähe Insel Usedom. Mitinitiator des Konzert- und Ausbildungszentrums *Klanghaus am See*. Weiterbildungsstudiengänge für Musik und Musikalische Prozessbegleitung. Lehraufträge für Improvisation an den Musikhochschulen Hamburg, Rostock und Mainz.

Von der Geschlossenheit der *Offenen Bühne*

von *Christoph Irmer, Wuppertal*

„Nun, der Augenblick ist da. Ich sehe diese Statuetten und begreife, dass ich in der Hölle bin. Ich sage euch: alles ist vorgesehen. Vorge-sehen, daß ich vor diesem Kamin stehen würde, daß ich mit mei-ner Hand diese Statuette umpressen würde, aller Blicke auf mich gerichtet. All diese Blicke, die mich verzehren...“, so steht es im Text des Theaterstücks „Bei geschlossenen Türen“ von Jean-Paul Sartre. Und anschließend: „Also, dies ist die Hölle. Niemals hätte ich geglaubt ... Ihr entsinnt euch: Schwefel, Scheiterhaufen, Brat-rost ... Ach, ein Witz! Kein Rost erforderlich, die Hölle, das sind die andern.“ Keine Türen, kein Draußen, geschlossener Raum. Die Hölle auf der Bühne - kann denn die Bühne eine Hölle sein?

Was aber könnten wir unter einer *Offenen Bühne* im Gegensatz zur „geschlossenen Bühne“ verstehen? Den Himmel etwa? Und was gibt uns die Garantie ihrer Offenheit – welche Kriterien sind es, die uns darin sicher machen, nicht in eine Hölle zu geraten? Ist es die freie Improvisation, die uns eine himmlische Bühne verspricht? Denn dann wäre nichts „vorgesehen“, um Sartre beim Wort zu nehmen. Wir spielen (unvorhersehbar) im-provisierte Musik und stellen keine Statuen hin, die wir anbeten müssen. „Kunst ohne Werk“ heißt es bei uns! Jeder ist willkom-men! Jeder kann sich beteiligen! Unsere Bühne bildet keinen geschlossenen Raum (mit Türen, die sich nicht öffnen lassen). Und die Blicke der anderen stören uns nicht – wir hören uns zu, brauchen nicht zu sehen oder uns anzublicken.

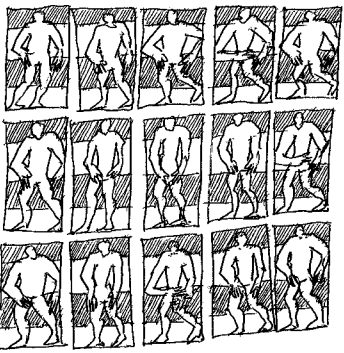
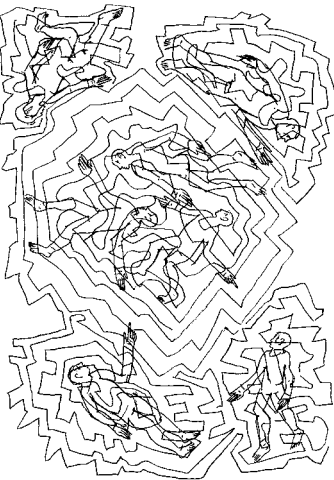
Allerdings fällt ein Satz Sartres besonders auf: „*Die Hölle, das sind die andern*“ (Kursivsetzung durch Autor) Die Perspektive scheint sich damit zu ändern: Zuerst ist die Hölle eine räumliche Vorstellung, dann wird sie zu einer Frage der Andersheit. Ob im offenen oder geschlossenen Raum, im Himmel oder in der Höl-le – es sind die anderen, die mir das Leben zur Hölle machen können. Doch lässt dieser Satz noch weitergehende Schlussfol-gerungen zu: Gehöre ich nicht auch zu diesen anderen? Denn der Andere des Anderen, das bin ja ich! Wie alle anderen bin ich gleichfalls Anderer, was im Sinne Sartres nur bedeuten kann, dass wir alle einander die Hölle sind - „wir“ gemeinsam. Es gibt nicht mich und die anderen, sondern wir *alle* sind einander je-weils die anderen und *gemeinsam* sind wir uns die Hölle – unab-hängig von den Bühnen, auf denen wir uns unsere Beziehungen noch einmal vorspielen. Wenn das „Ich“ daher *jede* Situation

als in sie eingeschlossenes Sub-jekt erlebt, so heißt das jedoch noch lange nicht als einsames: im Gegenteil zeichnet sich mit Sartre für jedes Subjekt ab, den Anderen ausgeliefert und eben *nicht* zur Einsamkeit verurteilt zu sein.

Stellt sich das Verhältnis zur Andersheit der Anderen aber nicht je nach gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen unterschiedlich dar? Gibt es nicht *Grade* der Offenheit und Geschlossenheit, die die Bezogenheit auf den Anderen differen-zieren lassen? Realisieren bzw. präsentieren wir auf der Bühne nicht verschiedene Konzepte, die insbesondere im Grad der Offenheit voneinander abweichen? Wenn Sartre zunächst die „geschlossene Gesellschaft“ thematisiert, so ist es wohl richtig nach den Merkmalen der *Offenen Bühne* zu fragen. Stimmt es dementsprechend für die *Offene Bühne*, sagen zu können: Wer auch immer kommt, er/sie ist der/die Richtige? Gibt es tatsäch-lich Chancen für jeden, der teilnimmt? Stimmt es, dass sich die Fremdheit gegenüber den Anderen überwinden lässt? Sind es Aufmerksamkeit und Achtsamkeit, die Garanten für ein faires Miteinander bilden?

Die Offenheit des Klangraums

Nimmt man Grade der Offenheit an, so zeigt sich, dass „Offen-heit“ und „Geschlossenheit“ zueinander nicht im Ausschluss-verhältnis stehen. Es wäre zu fragen, ob die *offene Bühne* nicht doch relativ abgeschlossen ist von der Welt, um schließlich eine Welt für sich bilden zu können. Bedarf die Offenheit einer Bühne nicht sogar immer einer gewissen Geschlossenheit, um sich von dem, was *nicht* Bühne ist, zu unterscheiden? Bühne grenzt sich von Nicht-Bühne ab, als Grenze innerhalb eines Miteinander, das zugleich ein Auseinander stiftet. Die „Bühne“: die Unterscheidung, ein „Brettergerüst mit waagrechter Fläche“ zu sein – so die ursprüngliche etymologische Bedeutung, in



den Klang. Wir (alle) klingen auf ihr und der Klang geht alle an, die ihm zuhören können, innerhalb wie außerhalb ihrer Fläche. Oder klingt sie, insofern wir ihren Raum klingend entstehen lassen? Als Raum eines „Wir“, der sich unterscheidet von einem allgemeinen Raum oder der Räumlichkeit überhaupt; der sich unterscheidet vom Raum, der nicht Klangraum ist, sondern physikalischer Raum, und der sich von anderen Klangräumen absetzt. Denn wir könnten zwar auch sagen, dass Klang *jeden* Raum füllt, auch außerhalb „unseres“ Klangraums: jedoch ist letzterer der Raum eines Klangs, der sich als der Klang „*unserer*“ Gemeinschaft herausstellt. Mit unserem Klang räumen wir – *gemeinsam* – den Raum ein.



Der französische Philosoph Jean-Luc Nancy beschreibt die-sen Raum so: „*Der Klangort, der Raum und der Ort – und das Statt-haben – als Klanglichkeit, das ist also kein Ort , an dem das Subjekt sich vernehmen ließe (wie der Konzertsaal oder das Studio, in das der Sänger oder Instrumenta-list tritt). Es ist vielmehr ein Ort, der in dem Maße zu einem Sub-jekt wird, wie der Klang darin wi-derklingt (...).*“² Der Raum wird hier *Subjekt* - was sich nur dann verstehen lässt, wenn wir und der Raum zusammengehören, wir den Raum bilden, der „uns“ bildet: als Raum einer Gemein-schaft, der gemeinschaftlich erklingt. Der Raum der *Offenen Bühne* ist daher unser Raum, sofern er uns gehört und wir ihn *hören*. Damit hören wir uns selbst, sofern wir ihm *gehören*.

Allerdings zeigt sich hier, dass die Unterscheidungsmerkmale *unserer* Klanglichkeit zu einer *anderen* Klanglichkeit außerhalb unseres Raums noch nicht geklärt sind. Was macht den Klang unserer *Offenen Bühne* aus? Besteht die spezifische Differenz in der Offenheit selbst, die aber doch eine Grenzüberwindung, die Zurückweisung des Unterschieds eines Raums zum anderen Raum bzw. „unserer“ Klanglichkeit zur Klanglichkeit „der An-

1 *Das Etymologische Wörterbuch des Deutschen*, München dtv-Verlag 1993, S. 182
2 Jean-Luc Nancy: *Zum Gehör*, Zürich-Berlin diaphanes 2010, S. 26f.

deren“ bedeuten würde? Ist die Überwindung der Grenze durch ihre Öffnung auf die Anderen hin eine Möglichkeit, der Ge-schlossenheit (der „Hölle“) zu entkommen?

Die Offenheit der Gemeinschaft

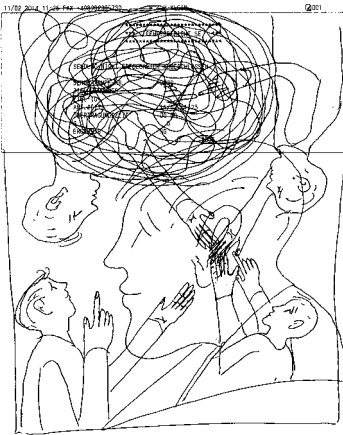
Sollte also die „Offenheit“ das Unterscheidungskriterium sein, das „unsere“ Bühne kennzeichnet, dann mutet die diesbezüg-liche Wortbedeutung seltsam an: Im 18. Jahrhundert verstand man unter „Offenheit“ vornehmlich eine „aufgeschlossene, ehrliche Wesensart“³ und auch heute sprechen wir im täglichen Umgang von zueinander „offenen Menschen“. Offen zu sein be-deutete darüber hinaus „aufrichtig“, „frei“ und „unbegrenzt“ zu sein. Die *Aufrichtigkeit* ist es in diesem Sinne, die die Offenheit der *Offenen Bühne* auszeichnet. Sie macht den „ethos“ (griech.), die sittlichen Lebensgewohnheiten der Gemeinschaft, aus. Zu-gleich erhebt sie den Anspruch einer Unbegrenztheit, einer All-gemeingültigkeit ihres Werts, trotz ihrer Verbindlichkeit für nur je eine Gemeinschaft, die an andere Gemeinschaften grenzt.



Eine offene Gesellschaft unter *vielen* Gesellschaften birgt hier ein Paradox in sich: einerseits wird sie den Anspruch auf Offen-heit als internes Ziel ausgeben, andererseits die Erwartung offen zu sein an die angrenzenden Gemeinschaften kommunizieren, um sich von diesen zu unterscheiden.

Im Kern handelt es sich hier um den esoterischen Charakter eines gemeinschaftlichen Selbstverständnisses. Dessen Sinn scheint in einem exklusiven Wissen um die eigenen Sitten und Gewohnheiten zu liegen und beruht auf spezifischen Erfahrun-gen von Zeit und Raum, die das interne Wahrheitsgeschehen – man könnte auch sagen: „die eigene Welt“ – strukturieren, indem sie sich von anderen Welten unterscheidet. Die *Offene Bühne* grenzt sich genau in diesem Sinne von anderen Bühnen (anderen Gemeinschaften) ab und beschneidet sich damit in iher-er eigenen Offenheit. In ihrer Abgrenzung als ein Klangraum

3 *Das Etymologische Wörterbuch des Deutschen*, a.a.O., S. 944



Offenen Bühne – womit *nicht* jeder willkommen sein kann: Derjenige eben nicht, der den Anspruch der Offenheit *nicht* teilt.

Aber gibt es da nicht Spielräume? Wie offen ist eine *Offene Bühne* gegenüber anderen, die nicht auf der Bühne stehen? Gegenüber denen, die *zuhören* (zum Beispiel ein Publikum): gehören sie dazu? Wenn gewohnheitsgemäß Spielregeln gelten – für wen und für welche Situationen sind sie bestimmt und wie flexibel sind sie? Sind Reflexionen und Nachgespräche Sache aller, oder gilt ein Miteinander-reflektieren nur für diejenigen, die „auf“ der Bühne teilgenommen haben? Wer sind die Teilnehmer eines „Wir“ der *Offenen Bühne*, in deren Offenheit wir uns (alle) „teilen“ müssen: Hörende, Spielende, Aktive, Passive? Teilen „wir“ als Teilnehmer der *Offenen Bühne* eigentlich die „gemeinsamen“ Auffassungen von Offenheit, oder unterliegen diese wiederum nur einem (offenen, unendlichen) diskursiven Verfahren der immer neuen (sprachlichen) Aushandlung?

Grundsätzlich unterscheidet sich *Offene Bühne* für improvisierte Musik nicht von anderen *Offenen Bühnen* ritueller Musik (oder auch Fangesängen). Insofern die Musik jedoch selbst der Zweck der Handlung ist, wird der „*Sinn tendenziell Klang*“ und unterscheidet sich von performativen Akten, in denen der Klang tendenziell hinter dem Sinn verschwindet (beispielsweise in der Rede).⁴ Die Musik, wie auch immer sie zustande kommt, setzt offene Ohren voraus, die nicht nur auf das „Hörbare“ achten, sondern dem Klang lauschen. Die Bühne ist gleichsam ein „lauschiges Plätzchen“, das nicht nur ein Wohlbefinden verspricht, sondern wesentlich einen Genuss. Das Lauschen zielt auf den Klang „selbst“, ist akustisches Begehren. „*Ein offenes Ohr haben, lauschen, das ist also immer gespannt sein zu oder in einem Zugang zum Selbst*“⁵. Damit ist allerdings kein Selbst eines „Ich“ oder eines Kollektivs gemeint, vielmehr in unserem Kontext die Bühne selbst, ihr Klang.

Selbstverständlich zielt jeder Teilnehmer hörend auf den Klang und musizierend auf die Klangproduktion. Dass die Bühne klingen kann, ist der Aktivität jedes Einzelnen geschuldet, dem

Klang eines jeden singulären Instruments. Aber doch meint Nancy etwas davon Verschiedenes: „*Wenn man lauscht, lauert man auf ein Subjekt, das (...) sich identifiziert, indem es (...) sich von sich zu sich wiederhallt, an und für sich, zugleich selbst und anders als es selbst, eins im Echo des anderen, und dieses Echo als der Klang selbst seines Sinns.*“⁶

In diesem komplexen Zitat scheint es zu viele „sich“ zu geben, aber Nancy beabsichtigt damit etwas: „Sich widerhallen“ (von sich zu sich) drückt das Gegenteil von dem aus, dass ein Klang von mir ausgeht und zu mir zurückkehrt. Auch handelt es sich nicht um einen äußeren Klang, der in mir widerhallt, sondern um den Klang *selbst*, der sich mit sich „identifiziert“, gleichsam einen *Sinn* entwickelt, an dem wir alle – hörend, musizierend – beteiligt sind. Der Klang als eine eigene Wirklichkeit, die Sinn „macht“, der für sich spricht. Eher, als dass wir einen Klang herstellen, rufen wir ihn deshalb hervor. So verwirft Nancy auch wenig später in seinem Text den Subjektbegriff ganz und gar: „*Das heißt folglich zum Register der Selbstpräsenz übergehen, wobei selbstverständlich das ‚Selbst‘ gerade nichts Verfügbares (Substanzielles oder Substituierendes) ist, dem man ‚gegenwärtig‘ sein könnte, sondern eben die Resonanz eines Verweises.*“⁷ Der Klang verweist auf sich selbst und ist sich darin selbst präsent.

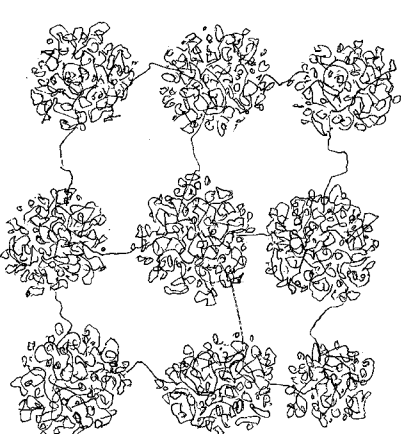
Zu Klärung dessen, was der „Sinn“ des Klangs sein könnte, arbeitet Nancy mit musikalischen Begrifflichkeiten, die für die Bühne entscheidend sind: Echo und Resonanz. Man sollte in diesem Zusammenhang betonen, dass die Bühne kein Spielplatz ist, sondern einen *Spielraum* bietet. Das darin mögliche Echo bildet keineswegs eine Antwort auf meine Stimme, sondern es *begleitet* sie. Die Resonanz ist keine Zutat zum Klang des Instruments, sondern *trägt* ihn. Selbst das eigene Ohr ist nicht primär Schallempfänger, sondern Gehör. Das Ohr *gehört* dem Klang, der „zum Gehör“ kommt (so lässt sich der Titel von Nancy’s Buch „*Zum Gehör*“ interpretieren). Daher bin ich auch als Hörer weder einfach passiv (erleide den Klang), noch aktiv (durch aufmerksames, intendierendes Hören). Vielmehr erreicht mich die Klanglichkeit als eröffnende Geste, wie die Farben eines Bildes, in das mich der Maler einlädt einzutreten.

Die Stimme im Klangraum der Offenen Bühne

Was Nancy mit „Sinn“ bezeichnet, meint einen Verweisungszusammenhang. Im Klang verweisen seine Komponenten auf ihn selbst in ihrer eigenen Simultaneität. Für einen Klangraum bedeutet dies, dass bereits allem musikalisch erzeugten Klang im Raum ein räumlicher Eigenklang zugrunde liegt, in den sich die Musik einbettet und den sie auch wieder verlässt. Nur von einem musikorthodoxen Standpunkt aus gesehen lässt sich von einer „Stille“ sprechen, die durch uns gemeinsam durchbrochen wird und sich am Ende wieder einstellt – als sei auf diese Weise das „Werk“ definierbar. Aber die Stille als solche gibt es nicht,

d.h. sie ist *nicht* (und nie) erfahrbar, obgleich Klang *immer* erfahrbar ist: wir tauchen nur in ihn ein. Nehmen wir es ernst mit dieser Auffassung, dann kann sie als eine Grundlage unseres musikalischen Selbstverständnisses dienen – der Improvisation als „Kunst ohne Werk“.

Die Improvisation selbst ist daher nur ein anderer Name für dieses Verweisen eines klanglichen Elements auf das andere⁸, für die Verkettung von Schallereignissen, die kommen und vorübergehen, sich ausdehnen und sich durchdringen⁹, für den sich bildenden Sinn, der sich *zu sich* in Resonanz setzt. Wenn wir in der Improvisation lauschen, so um den Sinn des sich hörbar Zeigenden konkret zu erfassen und damit kreativ umzugehen. Allerdings lässt sich auch sagen, dass wir diesen Sinn nur dann erfassen, wenn wir uns in der Weise der Mitteilung, d.h. uns geteilt aktuell auf ihn beziehen. Jeder von uns teilt sich durch seine *Stimme* mit, ohne dass man sagen muss, dass sie allein den Sinn bildet. Die Stimme (auch die Stimme des Instruments) ist nicht das Subjekt des Klangs, aber sein Ausdruck. Ähnlich dem Ausdruck des Malers, wie Maurice Merleau-Ponty schrieb: „*Indem der Maler der Welt seinen Leib leiht, verwandelt er die Welt in Malerei*“.¹⁰ Die leibliche Stimme des Musikers macht somit die Welt erst klanglich erfahrbar und stiftet den klanglichen Sinn der Welt.



In der Resonanz erklingt also meine Stimme. Aber obgleich sie leibliche Stimme ist, ist sie immer schon und zuerst außerhalb meines Leibes bei den Klängen, zu denen sie einen Beitrag leisten will, oft ohne bewussten Rückbezug auf den eigenen Leib. „*So wird schon am Schrei erkennbar, was die Stimme als solche ist: Die Stimme ist Ausdruck, ein Verhalten, das nichts als außen sein, für andere kenntlich sein will.*“¹¹ Das Hören ist daher primär auf die Anderen bezogen und erst in zweiter Linie auf sich selbst. Hier kommt kein zweites „Sich“ ins Spiel, das den oben genannten Sinn des Klangs ergänzen würde. Zwar kann man Günter Figal zustimmen, wenn er schreibt: „*Daß man selbst es ist, der die Stimme erhebt, und daß man gehört werden will, gehört zusammen. Das Tönen der Stimme soll nicht wie ein Laut oder Geräusch unter anderem sein; man will sich vernehmen lassen, unverkennbar sich selbst, so wie man*

sich hört.“¹² Aber sich zu hören, d.h. dem eigenen Stimmklang zuzuhören, geschieht bereits in einem Resonanzverhältnis bzw. einer *Stimmung*, in die die eigene Stimme eingetaucht ist.

Man müsste an dieser Stelle eine Diskussion um die Stimme anzetteln, um schließlich den Sinn (oder die Sinne) von Klang und Stimme – zwischen Nancy und Figal – herauszuarbeiten. Abgesehen davon wird jedoch deutlich, dass Stimme, Klang und Hören ein Geflecht bilden, in welchem die Stimme vor allem singulär erscheint, während die Klanglichkeit die Vielzahl der Stimmen präsentiert, das Meer der Stimmen. Ihre Pluralität ist der Sinn der Bühne, der sich klanglich der einzelnen Stimme zuwendet, sich ihr öffnet. Dem einzelnen Teilnehmer der *Offenen Bühne* andererseits widerfährt der Sinn wesentlich nur unter der Voraussetzung der möglichen Hinwendung seiner Stimme zur Gemeinschaft, die sich im Klang realisiert. Tatsächlich benutzt auch Nancy dafür den Begriff der „Bühne“: „*Das Sein gibt sich singulär plural und verpflichtet sich so selbst zu seiner eigenen Bühne. Wir präsentieren uns ein-ander als ‚ich‘, ebenso wie ‚ich‘ sich uns jedes Mal ein-ander als ‚uns‘ präsentiert.*“¹³ „*Ich ... als ... uns*“: die Bühne lässt sich nur so verstehen, dass „Ich“ sich nicht anders als plural denken lässt. Nancy schreibt zu dieser Pluralität, dass das „Wir“ die Bedingung der Möglichkeit jedes „Ich“ sei, aber damit „*eine Bühne präsentiert*“ werde, „*auf der mehrere ‚ich‘ sagen können, jeder für sich und jeder, wenn er an der Reihe ist.*“¹⁴

So wie die Gemeinschaft der *Offenen Bühne* daher von der Vielzahl der Stimmen lebt, so lebt die Stimme eines „Ich“ andererseits vom gemeinsamen Klang, dem die Stimme ihre Erschlossenheit verdankt. Aber in diesem Verhältnis verbirgt sich eine Restriktion, die sich in dem Ausdruck „*wenn jeder an der Reihe ist*“ bemerkbar macht. Nancy legt höchsten Wert auf die Feststellung, dass „Wir“ eine Teilung bedeutet, die simultan im Klang erscheint. Aber die Stimmen sind kein Wirrwarr – sie orientieren sich im Hören, sie entsprechen sich und antworten einander. Sie *verantworten* sich in einem Geschehen, das das Willkommen einschließt, also auch die Erwartung des willkommenen Ankommen im Eintritt in die Gemeinschaft. „An der Reihe“ zu sein wäre hier aufzufassen als das Anbieten eines Platzes in der Reihenfolge des Eintritts der einzelnen Stimmen in die Gemeinschaft der Stimmen. Die *Offene Bühne* schließt daher die Gastfreundschaft wesentlich ein.

Mögliches Misslingen in Antwort und Verantwortung

Die singuläre Stimme ist dem Zuhören verpflichtet, orientiert auf die Begegnung hin, in der Reihe der Begrüßung und Verabschiedung. Sie folgt einer Verabredung, die vom Anderen ausgeht, und lässt diese im Klang widerhallen. Sie antwortet nicht zuerst sich selbst, sondern dem Anspruch des Anderen, dessen Aufruf sie bezeugen will. Im gemeinsam geteilten Klang

4 Jean-Luc Nancy: *Zum Gehör*, a.a.O., S. 14
5 Jean-Luc Nancy: *Zum Gehör*, a.a.O., S. 17

6 ebd., S. 18
7 ebd., S. 21

8 vgl. ebd., S. 24
9 vgl. dazu ebd., S. 22, wo Nancy „Präsenz im Sinne eines *Präsens*“ denkt: „Der Klang kommt wesentlich her und weitet sich aus oder differiert und transferiert sich. (...) Es ist ein *Präsens* wie eine Welle auf einer Flut (...)“
10 Maurice Merleau-Ponty, in: „Das Auge und der Geist – Philosophische Essays“, darin der Text *Das Auge und der Geist* von 1961; Hamburg Felix Meiner Verlag 2003, S. 278
11 Günter Figal: *Gegenständlichkeit*, Tübingen Verlag Mohr Siebeck 2006, S. 279

12 ebd., S. 278
13 Jean-Luc Nancy: *singulär plural* sein, Zürich-Berlin diaphanes 2004, S. 106
14 ebd., S. 105

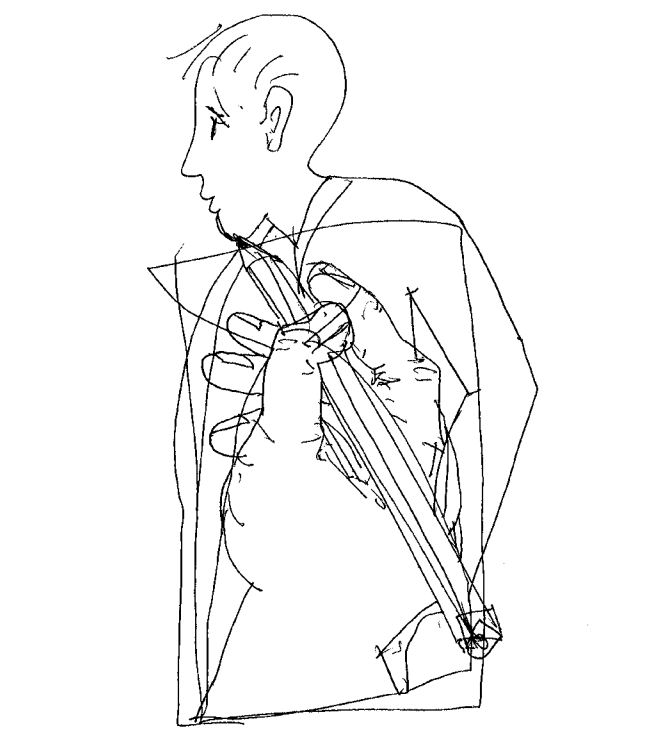
dieses Aufrufs klingt daher eine Verantwortlichkeit mit, die Gastfreundschaft zu respektieren und dem Anderen den Vortritt zu lassen. Zugleich paaren sich in der Antwort Sprechen und Versprechen, was das Risiko in sich birgt, in der Antwort „falsch“ antworten zu können. Jede Antwort birgt ein eigenes Risikopotential in sich, in der Verantwortung dem Gast gegenüber „falsch“ zu handeln, seinem Anspruch nicht zu genügen. Die Stimme steht jedoch unter dem Druck der Erwartung des Anderen sich zu äußern. Sie kann nicht indifferent bleiben und muss die Befähigung, selbst antworten zu *können*, nachweisen. Das „Antworten“ bedeutet die Bezeugung und Anerkennung des Anderen als jemanden, der sich engagiert; das kann aber in Hinblick auf die Bezeugung seines Engagements (seiner Stimme) auch scheitern.

In den Raum der Gewohnheiten (des Ethos) kann daher immer der Missklang einziehen, wenn die Gastfreundschaft ihren eigenen Ansprüchen nicht zu entsprechen vermag. „*Obwohl wir das gemeinsame Ziel eines Gelingens verfolgen und uns eine gemeinsame Zeit gönnen, kann das Band der Gewohnheiten zwischen uns reißen. Im Ethos richtet sich dann das Misstrauen ein.*“¹⁵ Dies ist insbesondere der Fall, wenn die (eigene oder andere) Stimme versagt, dem Antworten und der Verantwortung entfliehen möchte oder stört. Sie wird in diesem Moment ihre klangliche Solidarität vielleicht aufkündigen, unnötig laut werden und zur unangemessenen Verlautbarung übergehen. Dies mag als ästhetisches Problem auf dem Wege zu einer gelungenen Inszenierung erscheinen, als Problem, dem Sinn weiterhin einen Raum geben zu können und als Einschränkung der Möglichkeiten der Resonanz. Daneben steht aber die verbindlichste Forderung an die *Offene Bühne* auf dem Spiel: noch die Gastfreundschaft gewähren zu können.

Der niederländische Philosoph H. W. Sneller beschreibt das Problem der Offenheit der Gastfreundschaft mit folgenden Worten: „*Gastfreundschaft kann nur gewährt werden, wenn ich über ein Haus verfüge, dessen Tür ich öffnen, aber auch abschließen kann. Gastfreundschaft erfordert sowohl Unbedingtheit wie Bedingtheit. Jedem Gastfreundschaft zu gewähren, unterscheidet sich letztendlich nicht einmal mehr davon, daß man keinem Gastfreundschaft gewährt. Die Einladung, die sich an alle richtet („kommt alle zu mir“), ohne Anforderungen oder Bedingungen zu stellen, ist eine leere. Gastfreundschaft erfordert Bedingtheit und Unbedingtheit zugleich. Dies ist nach Derrida das Paradox der Gastfreundschaft. Sie erfordert nicht zuerst und zumeist die absolute Hingabe und erst nachher die Bedingungen; sie erfordert aber auch nicht zunächst die Bedingungen und erst dann das reine Absolute. Nein, der Appell der Gastfreundschaft, darauf weist Derrida hin, erfordert beides und zwar im selben Augenblick.*“¹⁶ An diesem Paradox kann jede *Offene Bühne* scheitern. Ihre Offenheit lässt

15 Christoph Irmer: „Improvisierte Musik im ethischen und politischen Kontext“, in: *ringgespräch über gruppenimprovisation*, 2014, S. 17
16 H. W. (Rico) Sneller: „Ethische Aporien: die Paradoxe der Gastfreundschaft“, Internet-Ressource: www.academia.edu/2362377/Ethische_Aporien_die_Paradoxe_der_Gastfreundschaft, S. 4

sich nur mit einer Geschlossenheit – sogar einer ihr vorher gehenden Abgrenzung – ermöglichen. Wie man damit im konkreten Fall verfährt, bleibt aber dem Klang abzulauschen. Nur die Ermöglichung seines Sinns und seiner Sinnlichkeit bieten das rechte Maß dafür, die *Offene Bühne* deutlich denjenigen Stimmen zu verschließen, die mit ihrer Ankunft das Geschehen des Klanglichen verunmöglichen würden. Für sie wäre dann kein Platz mehr, „ich“ sagen (zu) können, jeder für sich und jeder, wenn er an der Reihe ist.“¹⁷



.....
Christoph Irmer (* 1958) studierte von 1980 bis 1985 Schulmusik in Kassel, danach bis 1990 Violine an der Musikhochschule Köln-Wuppertal. Heute arbeitet er als Musik- und Soziologielehrer an einer Gesamtschule und beschäftigt sich nebenberuflich philosophisch insbesondere mit der deutschen und französischen Phänomenologie des 20. Jahrhunderts. Für seine Tätigkeit als Improvisator waren die Teilnahme an Peter Kowalds Projekt *365 Tage am Ort* in Wuppertal 1994/95 von größter Bedeutung. Seitdem ist er in verschiedensten Formationen unterwegs, engagierte sich u.a. auch regelmäßig im *London Improvisers Orchestra* und ist Mitbegründer des *Wuppertaler Improvisations-Orchesters (WIO)*.

17 siehe Anm. 14

Die *Offene Bühne* als kulturelles Phänomen

Thesen und Kurzbeschreibungen

von Reinhard Gagel, Berlin

In gewisser Weise ist die *Offene Bühne* das Paradigma freier Improvisation (Adhoc-Produktion). Adhoc-Musik oder Musik aus dem Stegreif meint die Erfindung und Aufführung von Musik mit improvisatorischen Verfahrensweisen in einem bestimmten kurzzeitigen Zusammentreffen. *Offene Bühne* ist insofern paradigmatisch, als die Musik in dem Zusammenspiel einer zufälligen Konstellation, also als flüchtige, nichtsdestotrotz einmalige, verfolgbare, miterleb- bare kollektive Kreation stattfindet. Anders als in Improvisations- Konzerten, wo immer die Frage offenbleibt, wieviel abgesprochen war, ist in der *Offenen Bühne unter Zeugen* die Produktion einer bestimmten Konstellation nicht absprechbar. Einander Fremde gehen mit einem Zufallsverfahren auf die Bühne und spielen sofort los. Jeder Zuschauer kann das sehen. Dies ist der Grundgedanke der Improvisationsmusik.

Ihr Adhoc-Charakter entspricht einer schöpferischen kulturellen Produktionsweise: dem Basteln. Nach Lévi-Strauss ist das Basteln eine praktische Tätigkeit, bei der man versucht, aus den vorhandenen Materialien mit den zur Verfügung stehenden Mitteln ein **nicht klar definiertes** Ziel zu erreichen. Es ist demnach eine spielerische Herangehensweise, die Phantasie, Kreativität und Improvisationstalent erfordert¹. Diese Beschreibung lässt sich auf die Adhoc-Arbeitsweise der *Offenen Bühne* übertragen².

Die *Offene Bühne* ermöglicht jedem, auf der Bühne mit einer zufälligen oder gewählten Konstellation zu improvisieren. Das geschieht in einem dafür bereitgestellten Raum, der öffentlich zugänglich ist, aber nicht unbedingt ein Konzertsaal sein muss.

Die Musik auf der *Offenen Bühne* ist eine spontan erfundene Darbietungsmusik, denn es hören andere Leute zu. Sie findet nicht als Hausmusik statt, die ohne Publikum stattfindet und daher Umgangsmusik wäre.

Es treffen sich Musiker, die keine Eignung nachweisen müssen und auch nicht vorher proben. Es können Laien oder professionelle Musiker sein. Viele von ihnen haben sehr eigenwillige nicht erlernte sondern autodidaktisch erworbene Sing/Spielweisen- und -techniken.

Sie bilden eine soziale Konstellation auf der Bühne, die kurzfristig, aber auf ein Ziel ausgerichtet ist und zu der jeder Spieler seinen Teil hinzutut. Dies entspricht den Merkmalen der Komplizenschaft, wie sie Gesa Ziemer (2013)³ beschreibt.

1 Nach wikipedia, Stichwort „Basteln“, aufgerufen am 1.3.2015
2 Reinhard Gagel: „*Die Offene Bühne* – ein Phänomen der Improvisation, dem man Beachtung schenken sollte“, in diesem Heft S. 4
3 Reinhard Gagel: „Komplizen auf der Bühne - Improvisation als kulturelles Modell?“, in:

Die Musik auf der *Offenen Bühne* entsteht idealerweise
— ohne Orientierung an einem Vorbild (es muss nicht etwas Bestimmtes gespielt werden oder man muss nicht wie X spielen), sondern aus den Konstellationen der jeweiligen Situation.
— Unvorhersehbar und mit offenem Ausgang,
— in gemeinsamer Interaktion,
— geprägt durch Konzentration und Präsenz,
— in Atmosphäre der Achtsamkeit (auch der Zuschauer),
— als flüchtige, nicht wieder aufführbare Musik,
— nicht destruktiv, sondern konstruktiv,
— mit allen Materialien, die für den Moment notwendig und greifbar sind.

Es entsteht ein musikalischer Prozess, in dem sich eine Qualität einstellt, die gelungen oder nicht gelungen sein kann. Die Qualität ist abhängig von der Ausführung der genannten Faktoren.

Dies ist musikalische Live-Produktion, die als unkalkulierbare Aktion öffentlich auch mit nichtprofessionellen Musiker stattfindet. Ihre Merkmale lassen sich unter dem Begriff der kollektiven Kreation zusammenfassen. Sie findet nicht als pädagogische Vermittlung statt, sondern als Konzert unter besonderen Bedingungen. Sie ist kein explizites Trainings- oder Schülerformat, dem dann das „richtige“ Konzert folgt. Sie ist nichtsdestotrotz ein Ort (informellen und intensiven) musikalischen Lernens⁴.

Die *Offene Bühne* findet zur Herstellung von Improvisationsmusik statt, ihre „Produkte“ werden z.T. auch öffentlich und nach dem Spielen reflektiert und die Musiker machen sich Gedanken zu den individuellen und sozialen Bedingungen der Entstehung ihrer Musik.

Die *Offene Bühne* ist keine Gegenkultur, also auf Misslingen und Hässlichkeit gerichtete ästhetische Provokation als Gegenpol zur bürgerlichen perfekten Musikkultur, sondern ein auf Improvisation und kollektiver Kreation beruhendes schöpferisches künstlerisches Format. Ihre Prinzipien lassen sich ausdifferenzieren: in der *Offhandopera* ebenso wie in den Formaten mit Bewegung, Poesie, bilden- der Kunst, Theater und in besonderen performativen Aktionen, z.B. in ungewöhnlichen Räumen und zu besonderen Zeiten.

ringgespräch über gruppenimprovisation, LXXVII, April 2014
4 s.a. Reinhard Gagel „Musik auf Augenhöhe. Das ‚Improvisiakum‘ als Modell für öffent- liche, spontane Musikpraxis“, in: Peter Röbke,-Mantilla, Natalia Ardila, *Vom wilden Lernen*, Schott Music, Mainz 2009

Unterricht

Espace Musical – eine Schule für kreative Pädagogik

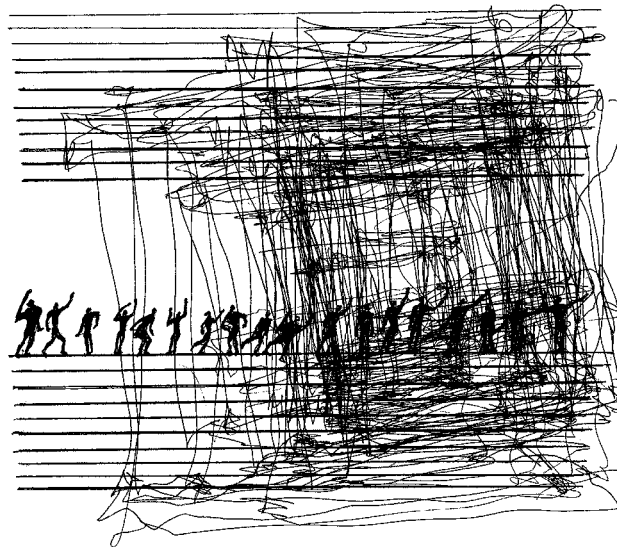
von Nicole Kettiger, Genf/ CH (Übersetzung aus dem Französischen: Benita Gonzalez)

Espace Musical ist eine Musikschule, die schon seit 22 Jahren in Genf besteht. Mit ihren 25 Lehrerinnen und Lehrern bietet diese seit 2010 vom Staat anerkannte und subventionierte Schule ihren 500 Schülern folgende Möglichkeiten:

- musikalische Früherziehung für Eltern und Kindern von 3 Monaten bis 4 Jahren
- Instrumentalunterricht, musikalischer Einstieg und Notenlehre ab 4 Jahren
- Kurse für Kinder in Schwierigkeiten oder mit einer Behinderung
- verschiedene Rahmen für gemeinsame Gestaltung und Musikprojekte mit anschließendem Konzert

Unsere Philosophie besteht darin, zur Bildung von neugierigen und ihrer Umgebung gegenüber empfindsamen Menschen beizutragen, die festes Vertrauen in ihre eigene Kreativität, Autonomie und Meinungsfreiheit haben.

Unsere Pädagogik entstand rund um die Musikerforschung und die Improvisation in ihren verschiedensten Aspekten und ohne Ausschluss jeglichen Stiles.



Ein paar theoretische Anhaltspunkte ...

Wir haben eine Pädagogik entwickelt, die auf den bereits vorhandenen Kompetenzen des Kindes beruht und es in den Mittelpunkt des Lernprozesses stellt.

Dies setzt voraus, dass

- den Kindern unabhängig von ihrem Alter erlaubt wird, sich das Musik- und Klangmaterial so anzueignen, dass es für sie einen Sinn erhält.
- vom Verhalten der Kinder ausgegangen wird, von ihrer inneren Welt, und dass ihnen vertraute Bereiche genutzt werden, die es ihnen erlauben, von ihrer eigenen spontanen Klangwelt zur komplexeren und strukturierten Welt der Musik zu gelangen.
- auf die bestehenden Kenntnisse der Kinder Bezug genommen wird, um einen Lernprozess zu gestalten, der aus dem Inneren kommt und nicht von außen aufgezwungen wird.

Unsere Überlegungen basieren auf drei Fundamenten:

- Eine musikalische und theoretische Grundlage – abgeleitet von der konkreten wie auch von der aktuellen improvisierten Musik – bestimmt unsere Basisorientierung für alles, was mit der Erforschung von und dem Experiment mit Klängen zusammenhängt, mit der Art, sie anzuhören und zu verwenden.
- Eine psychopädagogische Grundlage – das Musikverhalten – stellt die Entwicklung der Spielweise beim Kind (laut J. Piaget) einer bestimmten Definition der Musik gegenüber, die nicht auf einer Musiktheorie beruht, sondern auf der Verhaltensweise des Musikers gegenüber seinem Instrument.
- Eine philosophische Grundlage – das Improvisatorische – vereint diese beiden Ansätze.

Im Willen, den Schwerpunkt auf den Klang selbst zu setzen und das Musikmaterial als ein Klangobjekt – welcher Art auch immer (Geräusche, „vorbereitete“ und abgeänderte Klänge, usw.) – zu betrachten, hat **die konkrete Musik** neue Parameter eingeführt. Der Klang wird nicht mehr einzig durch seine Höhe,

seine Kraft und seine Farbe bestimmt. Er kann jetzt auch durch seine Form, seine Materie, seine Masse oder seine Körnung definiert werden.

Diese neue Definition des Musikalischen hat unsere Art und Weise geändert, Klänge zu hören und so auch zu produzieren, sie hat die instrumentalen Grundlagen erweitert, die wir benutzen, und das „Tun“ anstatt des bisherigen Theoriewissens in den Vordergrund gestellt.

Dieses Konzept erlaubt es uns, eine neue Definition der Musik zu formulieren. Sie wird nicht mehr im Licht der Kenntnisse und somit der verschiedenen Musiksysteme betrachtet, sondern unter dem Aspekt derjenigen, die sie machen, sprich der Musiker und deren Verhalten.

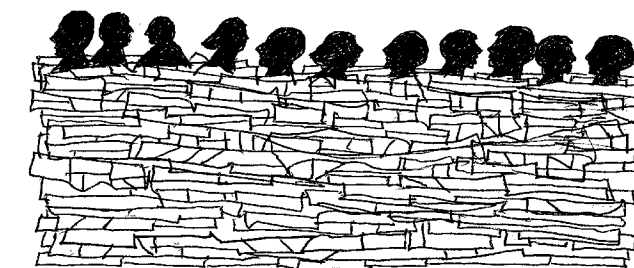
Die Pädagogik des Musikverhalten

Was tut ein Musiker mit seinem Instrument? Er spielt damit. Er übt eine Geste (Technik, Klangbeherrschung), schöpft in seinem Inneren (Interpretation, Kommunikation), erstellt oder wendet Kompositions- und Formregeln an.

Was tut ein Kind, wenn es lernt und versucht, die Außenwelt zu integrieren? Es spielt. Sein Spiel entwickelt sich auf drei Stufen: Sensomotorik (Geste), Symbolik (Innenwelt) und Spielregeln.

Die Schlussfolgerung liegt auf der Hand: Kind und Musiker machen genau das Gleiche!

Die Improvisation ist eines der beliebtesten Mittel, um beide oben genannten Ansätze „in Musik“ umzusetzen und sofort in das musikalische „Tun“ einzutauchen. Je nach Alter und Können der Kinder kann sie verschiedene Formen annehmen. Gestützt in einem ersten Schritt auf Geste und Klangexperimente, dann auf die symbolische Bedeutung des Erfindens und Ausdrucks, ermöglicht sie den Übergang von der Klangsuche zu einer strukturierten Musiksprache. Die Improvisation erlaubt dem Kind, die wesentlichen musikalischen und instrumentalen Lernschritte in seinem eigenen Rhythmus zu erforschen und zu integrieren.



... viel „Tun“

Die Klangerforschung

Sie stellt einen wesentlichen Teil der musikalischen Früherziehung dar und zieht sich bei den 4-jährigen Kindern durch den ganzen Lernprozess hindurch. Sie erlaubt, neue Gebiete zu erforschen, das Hören von Klang immer mehr zu vertiefen und das zur Improvisation nötige Vokabular des Kindes stets zu erweitern.

Die Improvisation

Die Improvisation wird in ihren verschiedensten Aspekten geübt.

Zuerst und vor allem für das, was sie ist, ein Musikmoment, der hier und jetzt gestaltet wird. Sie kann aber noch vieles mehr sein:

- ein Lernmittel für die Integration der instrumentalen Gesten (Technik) oder der Musikbegriffe (Rhythmus, Notengruppen, Dynamik, usw.).
- ein Weg zum Verständnis eines Musiktextes durch die Aufnahme seines Grundstoffes, seiner Form, seiner Harmonie, usw.
- eine Übung, um die Handhabung der musikalischen Parameter zu erlernen, wie Ablauf der Zeit, Kohärenz der Sprache, Berücksichtigung der Zwänge, usw.

Die Improvisation kann ihren Ursprung sowohl in der alten wie in der zeitgenössischen improvisierten Musik nehmen, in modaler oder tonaler Musik oder im Jazz. Kein Stil ist ausgeschlossen. In der freien Improvisation obliegt es dem Musiker, und ihm alleine, zu entscheiden, auf welche Sprache(n) er Bezug nehmen will. Als Lehrer und Lehrerinnen ist es unsere Aufgabe, unseren Schülern so viele Türen wie möglich zu öffnen und sie in der Lehre des Auswählens und des Verantwortlich-Seins zu begleiten.

Musique Ensemble

Musique Ensemble ist ein Rahmen für kollektive Kreativität, die einen festen Teil der Instrumental-, Einführungs- und Notenlehre-Kurse darstellt. Einmal pro Monat oder auf eine bestimmte Zeitspanne konzentriert werden alle Kinder gleichen Alters und Niveaus, aber mit unterschiedlichen Instrumenten zusammengeführt, um an einem gemeinsamen Thema zu arbeiten. Die verschiedenen Projekte sind dann Anlass zu einem Konzert, das sich über ein ganzes Wochenende erstreckt.

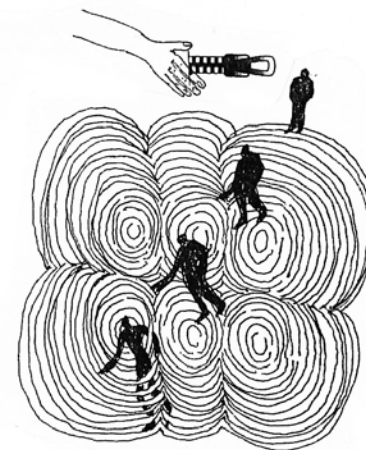
Das erste Ziel liegt darin, gemeinsames Spielen zu erlernen: Ideen unterbreiten, kommunizieren, reagieren, einen angemessenen Platz einnehmen, einen kollektiven Klang erzielen, zusammenarbeiten zur Erreichung eines gemeinsamen Zieles. Also lernen zu HÖREN, sich zu einigen, jedem einen Platz zu geben, Entscheidungen und Wahl zu treffen. Gleichzeitig unabhängig und kollektiv zu arbeiten.

Unser zweites Anliegen ist, den Kindern zu erlauben, sich das, was sie machen, anzueignen, indem sie ihr Projekt selber gestalten. Das Basismaterial zu erstellen (Ideen, Klangmaterial), es

Was streift Du entlang
der Hörgrenze? Hörer!



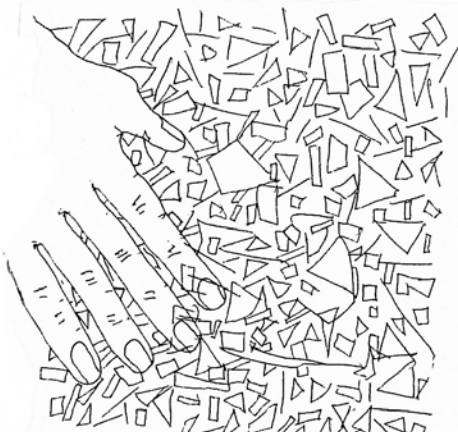
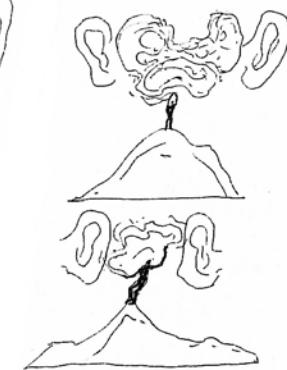
Friedrich Nietzsche in 'Fröhliche Wissenschaft', 4. Buch Sanctus Jovis.
... "Wir wollen auch nicht zu hoch
von dieser Fingerfestigkeit unserer
Weisheit denken, wenn uns mit-
unter die wundersame Harmonie
allzu sehr überrascht, welche beim
Spiel auf unserem Instrumente
entsteht: eine Harmonie, welche
zu gut klingt, als daß wir es
wagen, sie uns selber zu rechnen.
In der Tat, hier und da spielt
einer mit uns - oder lieber zufall:
er führt uns gelegentlich die
Hand, und die allerweiseste
Providenz könnte keine
schönere Musik erdenken, als
dann dieser unserer
törichtesten Hand gelingt."



Vom Zuhören bin ich noch
nicht blind geworden.



Stell Dir vor Du hörst
etwas und Du gehst
nicht hin.

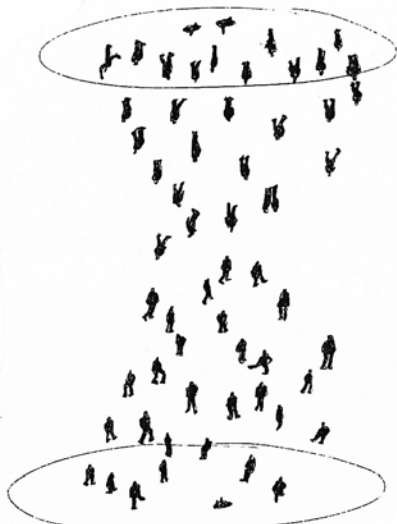


Du nimmst mir das Hören weg.



Ich schenke
Dir mein
Gehör.

Das kommt vom Hörensagen.



Du spielst nicht mehr,
Du wirst gespielt.

Verlassene Gehöre lauschen

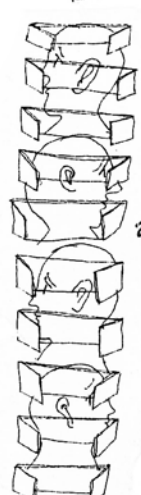
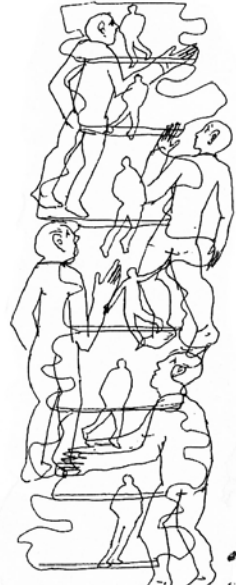


Mach die
Ohren zu und
den Mund auf.

Ich höre
Deinen
Schatten

Ich höre
mich zuhören

Hast Du vom
Nachhall
etwas vernommen?

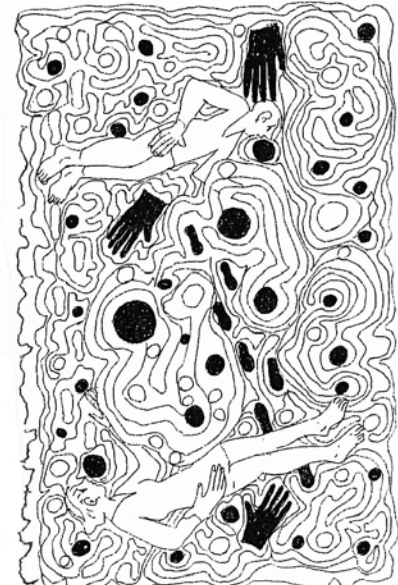


Die schwarz-weiße Bühne der
farbigen Zuhörer.
Friedrich Nietzsche in 'Fröhliche Wissenschaft'
"Die Musik der besten Zukunft.
Der erste Musiker würde mir das sein,
welcher nur die Traurigkeit des tiefsten
Glücks liebt, und von keiner Traurigkeit
einen solchen gab es bisher nicht."

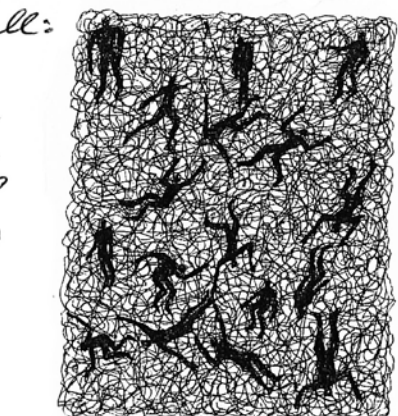


Hörkonzentrate auf
der Bühne.

Leukipros u. Demokrit,
Fragmente, Epikur (Frg 322 U.)
'Demokrit und die
Stoiker bezeichnen
den Schall als Körper
Scholion zu Dionysios Thrax
'Demokrit behauptet, (durch
den Schall) werde die Luft
in gleichgeformte Körper
zerschlagen u. wälze sich
zusammen mit den
durch hervor-
gerufenen Främmen fort.'
Actios 4, 19, 3



Auf offener Bühne
zuhören.



Ich höre für Dich
Du bist mein.

Bist Du ein Kopfhörer? Frag nicht hör zu!



Gebrauchte Ohren zu verkaufen.



Du überhörst mich.

Friedrich Nietzsche in
'Fröhliche Wissenschaft':
'Gefahr der Stimme.
Mit einer sehr lauten
Stimme im Hals, ist
man fast außer-
Stand, feine
Sachen zu denken.'

Das Offene macht
mich hörschwach.

Das Ohrspektakel
der Alleinstehenden.

Als Zuhörer schnell aufhören.
Hörst, was kommt von
Draußen rein?



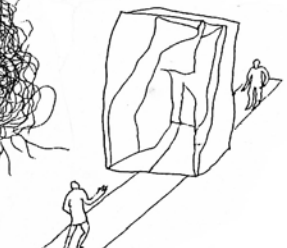
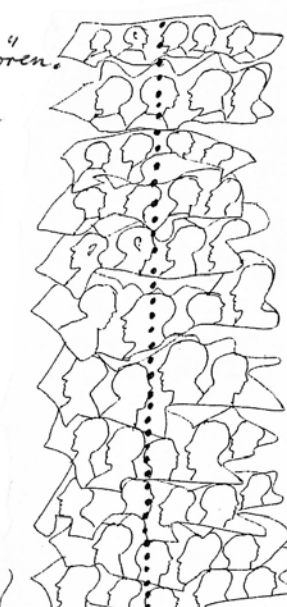
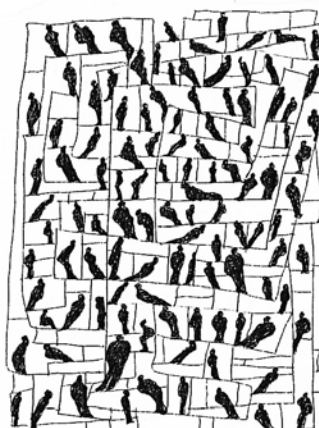
Friedhelm Klein
Offene Bühne -
Improvisation ad hoc
für Ringgespräch über
Gruppenimprovisation
2015
Zürich 2014

Zur Eröffnung der
offenen Bühne
gibt es Crispies.

Ich bin der Bühnen-
kratzer.



Die offene Bühne
der knabbernden



Weiterführung *Espace Musical* – eine Schule für...

zu verarbeiten und zu organisieren. Eine Wahl treffen, sortieren und organisieren, um Struktur und Form herauszuheben. Gewisse Aspekte festlegen, anderen freien Lauf geben, den richtigen Zeitpunkt zum Eingreifen kennen. Lernen, die Musik zu organisieren und sich mit den anderen Musikern zu einigen, um das gewünschte Ziel zu erreichen.

Improvisationsnachmittage

Wir haben auch angefangen, anstatt eines normalen Kurses Improvisations-Nachmittage durchzuführen, an denen die Kinder aller Altersgruppen und Niveaus mit den Lehrern und Lehrerinnen zusammen kommen. Kein vorgeschriebenes Thema, kein öffentliches Ergebnis, keine festgelegten Gruppen, einfach eine Gelegenheit, um den Augenblick frei zu gestalten und schöpferische Energie zwischen den Kindern, groß oder klein, und den Lehrern und Lehrerinnen fließen zu lassen.

Außerhalb der Schule
Ateliers für Klangerforschung in Kindergärten

Ziel ist hier, die privilegierte Beziehung, die das Kleinkind von Natur aus mit allem unterhält, was Klang ausübt, zu bewahren und zu fördern, indem ihm ein Freiraum zum Spielen mit Klängen gegeben wird in einem non-verbalen und vorschrittsfreien Umfeld.

Diese Ateliers erlauben es, den Erziehern und Erzieherinnen mit dieser besonderen Vorgangsweise vertraut zu werden.

Ateliers für musikalische Improvisation in öffentlichen Schulen

Seit 2005 gestalten wir für Primarklassen Ateliers für Musikimprovisation, insbesondere für Schulen benachteiligter Stadtviertel.

In diesen Ateliers wird die Klangwelt durch Wörter, Gegenstände oder Instrumente erforscht. Ziel ist es, dass die Kinder sich das Klangmaterial aneignen, um danach einen Improvisationsprozess zu gestalten, der sich nicht auf die Beherrschung von Musikgesten beschränkt, sondern auch auf die Fähigkeit baut, mit anderen in Beziehung zu treten.

Die musikalische Zielsetzung liegt in der Entwicklung einer Haltung und einer Musik- und Improvisationskompetenz, von der das Kind Gebrauch machen kann, unabhängig vom Umfeld oder vom Musikstil. Das soziale Ziel ergibt sich direkt aus dem musikalischen Ziel. Haltung und Kompetenzen zu üben, beeinflusst die Klassendynamik: Zusammenarbeit und Respekt der Kinder untereinander, Verarbeitung von Gefühlen, anderen zuhören, Selbstverantwortung.

... und ein pädagogisches Denken, das lebt !

Hinterfragen, in der Praxis testen, auf weitere Fragen eingehen. ...
Seit ihrer Entstehung hat unsere Schule dem pädagogischen Denken stets eine besondere Bedeutung beigemessen, die vom gesamten Lehrpersonal anerkannt und aktiv unterstützt wird.

Dieses Denken entwickelt sich auf verschiedene Weisen und unterschiedlichen Stufen:

- in den Lehrersitzungen, wo jede Instrumenten- oder Kollektivkurs-Gruppe am Lehrmaterial, spricht an spezifischen Problemstellungen, arbeitet und anschließend den anderen Gruppen die Schwierigkeiten und konkreten Fragestellungen darlegt
- innerhalb eines „pädagogischen Trios“, bestehend aus 3 Lehrer/innen, das ein gemeinsames Thema für die ganze Schule vertieft erarbeitet
- im Kreis der Geschäftsleitung (pädagogische Leiterin), die vorschlägt, koordiniert, einen Rahmen setzt und Mittel zur konkreten Umsetzung der Überlegungen gibt.

So haben wir für Kinder zwischen 4 und 6 Jahren, die noch nicht lesen können, ein Lehrmaterial schaffen können, das unserer Improvisationsmethode entspricht. Wir haben auch formative Auswertungen für die Lehrkräfte eingeleitet und formative, nicht zwingende Auswertungen pro Projekt für die Arbeit der Kinder.

Zurzeit beschäftigen wir uns mit zeitgenössischer Musik, ihrer Vermittlung an sehr junge Kinder sowie ihrer Verbindung mit Improvisation und arbeiten zugleich daran, wie wir diese Arbeit den Eltern vorstellen können.



Nicole Kettiger ist pädagogische Leiterin der Schule *Espace Musical*

Ich und die Improvisation

In dieser neuen Rubrik stellen wir Berichte von ganz unterschiedlichen improvisierenden Menschen vor, in denen sie beschreiben, wie sie zur Improvisation gekommen sind und was diese für sie, für ihr Musizieren und für ihr Leben bedeutet.

Hausmusik – Community Music – Free Music
Wie ich den Weg zur freien Improvisation fand

von Gerd Rieger, Krefeld

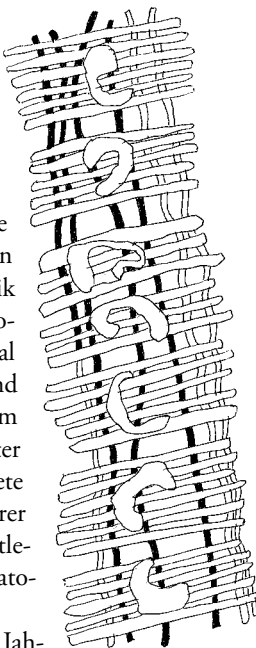
Der Lebensweg führt über viele Stationen von Begegnungen und musikalischen Erfahrungen. Wie in einer Spirale tauchen Themen auf, treten nach einer gewissen Zeit wieder in den Hintergrund und lassen neue Aspekte des musikalischen Interesses wachsen. Die Gewichtung der Themen ist unterschiedlich und abhängig von der Zeit und vom sozialen Raum, in den man hineingeboren wird. Wie findet man da zu frei improvisierter Musik? Welche Bedeutung kann sie für den eigenen Lebensweg erlangen? Die Musiker, die sich für frei improvisierte Musik engagieren, sind wenige. Dennoch scheint es in den letzten Jahren eine Renaissance für kreative, intuitive und experimentelle Musik zu geben. Immer mehr junge Musiker fühlen sich mit ihrem Repertoire stilistisch zu sehr festgelegt und eingezwängt und suchen nach neuen Wegen, ihre musikalischen Ideen zu erweitern und Neues zu gestalten.

In Deutschland lehrte Lilli Friedemann bereits vor fast 50 Jahren freies Improvisieren. Ihre Anhänger pflegen ihre künstlerischen Gedanken zur Neuen Musik und musikpädagogischen Konzepte bis heute. Friedemann ließ ihre Schüler z.B. mit Alltagsmaterialien frei gestalten und eröffnete einen Zugang zur Neuen Musik. Sie entwickelte Spielregeln und Konzepte, die auch heute inspirierend sind. Andere Musiker ließen sich von den amerikanischen Befreiungsbewegungen beeinflussen, die auch den Jazz erfasste. Die Musiker in der Szene suchten nach Befreiung von alten musikalischen Ausdrucksformen des schwarzen, klassischen Jazz und nach Überwindung von alten Hör- und Spielweisen. Sie stellten Prinzipien der Musiktradition, das Harmoniegerüst, die rhythmische Festlegungen und die Skalenvorgaben in Frage. Sie befreiten sich im Free Jazz und verstörten damit einen Teil des Jazzpublikums. So eröffneten sie sich neue Räume für die Improvisation.¹



Einen anderen Weg ergibt sich für einige Musiker über das Studium der Musiktherapie. Die Idee der freien Improvisation in der Musiktherapie wurde vor allem von Mary Priestley (an der Psychoanalyse orientiert) und auch von Lilli Friedemann (von der klassischen und der neuen Musik kommend) verbreitet. Die Therapiemethode eignet sich, um vorbewusstes Material im musikalischen Spiel von Therapeut und Klient assoziativ entstehen zu lassen, dass im geschützten Therapieraum sprachlich weiter bearbeitet werden kann. Viele ausgebildete Musiktherapeuten suchen daher neben ihrer therapeutischen Ausbildung nach der künstlerischen Weiterentwicklung ihrer improvisatorischen Fähigkeiten.²

Komponisten haben in den letzten 50 Jahren beachtliche Innovationen, Konzepte und Spielformen erarbeitet.³ Improvisatoren haben über Konzerte, Tagungen, Zeitungen und Bücher einen Austausch entwickelt.⁴ Auf Festivals und in den Schulen werden Improvisatoren engagiert, um musikinteressierte Teilnehmer in Workshops aus dem Stegreif spielend zu unterstützen und sie zu unterrichten.⁵ Im Internet schließen sich Musiker und interessierte Hörer zusammen und vernetzen sich. Mittlerweile hat Facebook eine Seite für „free improvisation and experimental music“ mit über 15.000 Abonnenten.⁶ Bei dem scheinbar breiter werdenden Interesse an freier Improvisation in Deutschland wäre es interessant, ob bei den Musikern Gemeinsamkeiten bestehen, wie sie zur freien Improvisation finden und mit ihr arbeiten. Haben die Künstler und ihre Zuhörer ähnliche Erwartungen, Überzeugungen, Werte und Haltungen? Wie verlaufen indivi-



¹ Lewis, E. George: *A Power Stronger Than Itself, The AACM and American Experimental Music*, The University of Chicago Press, 2008

² Wigram, Toni: *Improvisation, Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*, UK 2004
³ Gieseler, Walter: *Komponisten im 20. Jahrhundert, Details – Zusammenhänge*, Moeck Verlag, Celle 1975
⁴ Vergl.: Morris, Joe: *Perpetual Frontier, The Properties of Free Music*, Stony Creek, USA 2012
⁵ Gagel/Schwabe (Hg.): *expressiv&explORatiu, Musikalische Improvisation in der Schule*, Berlin 2013
⁶ www.facebook.com/groups/F.I.E.M.R/?fref=ts

duelle Lebensgeschichten und welches ästhetische und politische Selbstverständnis geben die Musiker zu erkennen? Welche Rolle spielen die Konzepte des Free Jazz und der Neuen Musik in der aktuellen Improvisationsszene? Im Musikstudium haben Studenten die Möglichkeit, die Texte und die Musik von Arnold Schönberg, Pierre Boulez, Helmut Lachenmann und John Cage in Ruhe ausgiebig zu studieren und Seminare z.B. über Stockhausen und Ligeti zu besuchen. Dort können sie die freie Improvisation entdecken und die Entwicklungen in der Neuen Musik verfolgen. Ich ging einen anderen Weg. Mein Zugang zur freien Musik führte mich über die Sozialpädagogik, die Musiktherapie und den Jazz.

1. Hausmusik - Musik im Elternhaus

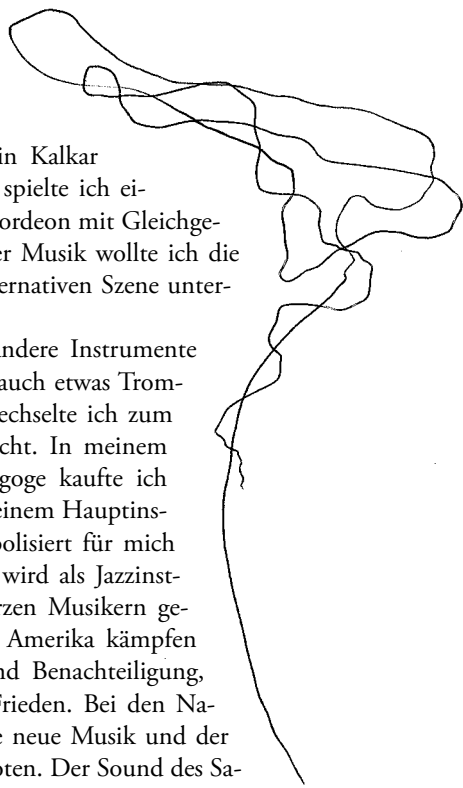
Düsseldorf ist meine Heimatstadt, in der ich 1949 geboren wurde. Mein Vater war begeisterter Opernfan. Er hatte in seiner Jugend klassisch Klavier und etwas Geige gespielt. In meinem Elternhaus gab es noch kein Fernsehen, keine MP3 oder CDs, dafür Schallplatten mit Opernarien und Berliner Schlägern, die er immer wieder gerne hörte. Unsere Nachkriegswohnung war zu klein für ein Klavier. Meine Eltern kauften mir ein Akkordeon und ich lernte fleißig auf den Knöpfen der linken Seite des Instrumentes zu spielen und rechts Tasten zu drücken, alles gleichzeitig zu bedienen und harmonisch abgestimmt Volkslieder und Lieder aus Operetten nachzuspielen. Auch im Kreis der Jugendgruppen und der kirchlichen Jugendarbeit nutzte ich das Akkordeon, sang Lieder aus der *Mundorgel*. Später schätzte ich das Akkordeon besonders zu feierlichen Anlässen. In der Familie dient es auch heute zur Untermalung beim Singen zu Festen, wie Weihnachten und bei Geburtstagen. Mit dem Akkordeon bin ich beweglich, kann meine Kinder, wenn nötig ansprechen, mich drehen und dabei tanzen. Auch in der therapeutischen Arbeit setze ich aus diesen Gründen gerne das Akkordeon ein.

Musikalische Sozialisation und die Suche nach neuen Liedern
Meine Eltern schickten mich als Zwölfjährigen in den Sommerferien zur Freizeit mit dem CVJM nach Holland. Der Gruppenleiter hatte eine Gitarre dabei und ich war begierig, von ihm die ersten Akkorde zu lernen. Das deutsche Liedrepertoire gefiel mir jedoch nicht; das Liederbuch *Mundorgel* war voll mit überholten und z.T. grausamen, rassistischen Texten. Es gab kaum Lieder, die mir gefielen. Meine neuen Vorbilder wurden Bob Dylan, Donovan, Tom Paxton. Gerade hatte ich mich als Kriegsdienstverweigerer in einer mündlichen Prüfung anerkennen lassen. Die Ostermarschbewegung begann und ich lief auf meiner ersten Demo neben den „Altgenossen“ mit, die aus dem roten Büchlein *Mit Gesang wird gekämpft* sangen. Fasia Jansen mit der Gitarre und die Gebrüder Conrads, die den Kontrabass auf der Karre vor sich her ziehen ließen, sangen kräftig gegen die Atombewaffnung und gegen Vietnam Krieg. Es gab endlich neue Lieder! Ich sang zaghaft mit, begleitete mich dabei auf der Gitarre und spielte Mundharmonika. Auf Feten wurden die Songs von Joan Baez gesungen, internationale Protestlieder, Lieder aus dem spanischen Bürgerkrieg. Selbstgedichtete Lieder

gegen den Schnellen Brüter in Kalkar und gegen die Atomindustrie spielte ich einige Jahre später mit dem Akkordeon mit Gleichgesinnten in Krefeld. Mit meiner Musik wollte ich die politische Entwicklung der alternativen Szene unterstützen. Es interessierten mich auch andere Instrumente und ich lernte Gitarre, Flöte, auch etwas Trompete. Später, mit 14 Jahren wechselte ich zum Klavier, nahm wieder Unterricht. In meinem späteren Beruf als Sozialpädagoge kaufte ich ein Saxophon. Es wurde zu meinem Hauptinstrument. Das Saxophon symbolisiert für mich meine politische Haltung. Es wird als Jazzinstrument besonders von schwarzen Musikern gespielt, die für ihre Rechte in Amerika kämpfen und gegen Unterdrückung und Benachteiligung, für Gleichberechtigung und Frieden. Bei den Nazis war Saxophon verpönt; die neue Musik und der Jazz wurden verfolgt und verboten. Der Sound des Saxophons ist frech, schrill und manchmal böse und wütend. Aber es gibt auch traurige, melancholische Sounds, klassische Klänge und auch fröhlich tanzende Ausdrucksmöglichkeiten. Die musikalische Vielseitigkeit des Instrumentes ist verführerisch. Das alles macht das Saxophon für mich attraktiv. Zurück in meine Jugendzeit. Unzufrieden mit dem traditionellen Liedgut war ich stets auf der Suche nach kritischen Texten von Songs mit aktuellen politischen Themen zur Situation in der Welt. Ich war ein Kind der 68er Generation. Meine Lieder sollten kritisch und emanzipatorisch sein. Mich begeisterten jetzt die Songs und Texte von *Ton – Steine – Scherben* und die Rockmusik. Mein erstes Studium der Sozialpädagogik konfrontierte mich mit vielen sozialen Missständen. Das führte mich zu den Klassikern Freud, Marx und Lenin, später Trotzki. Der hatte sich als einziger der bekannten Revolutionäre mit Fragen zur Literatur, Kunst und Psychoanalyse beschäftigt. Das hatte mir gefallen. Dogmatische Lehren lehnte ich ab. Ich las viel. Wir diskutierten in unseren Gruppen über die Möglichkeiten der Veränderung unserer Gesellschaft. Mit meiner Musik wollte ich einen Beitrag zur Veränderung leisten, verändern, nicht ablenken oder betäuben, sondern irgendwie die Interessen der Arbeiterklasse unterstützen. Diese frühen familiären Erfahrungen und Schwärmereien im Jugendalter prägten und öffneten mir einen Weg in die moderne musikalische Welt.

2. Begegnung mit dem Jazz, Free Jazz und Moers

Eines Tages, ich war bereits 25 Jahre alt, schenkte mir mein Schwager eine Platte mit dem Jazzflötisten Hubert Laws, die er aus seinem Repertoire ausrangierte. Er besaß viele Platten und hörte ausschließlich Jazzmusik. Ich legte Laws Schallplatte auf den Plattenteller, deren erstes Stück über 20 Minuten dauerte, *Passacaglia* in Cm von J.S. Bach! Die hörte ich immer wieder. Das war eine neue musikalische Welt für mich. Dieser Jazz klang für mich überraschend frisch, kreativ, fremd. Hubert Laws im-



provisiert über klassische Themen, die ich gut kannte, seine Musik klingt harmonisch, manchmal auch herausfordernd schräg. Solche Musik wurde fast nie im Radio gespielt. Die Jazzmusik machte mich neugierig. Ich begann nach anderen Musikern und Jazzpianisten zu suchen, fuhr häufig nach Köln zum großen Schallplattenladen Saturn und kaufte dort ein. Es tat sich für mich eine neue Welt auf. Die Freiheit der Gestaltung in der Jazzimprovisation erweiterte meine Hörgewohnheiten und meine Vorstellungswelt von Musik sprunghaft.

Es gab spannende Live Musik in unserer Nachbarstadt Moers am Niederrhein zu erleben, free, innovativ, lustvoll. Auf der grünen Wiese liegend vor einer Bühne, auf der Ornette Coleman, Roscoe Mitchell und die vielen anderen für mich noch unbekannten Musiker spielten, roch es nach Haschisch. Es war die Zeit der Hippies und der Bürgerrechtsbewegungen in Amerika, Black Panther und Frauenbewegung. Mit meinen Freunden genossen wir die Atmosphäre trotz mancher Regenschauer unter Plastikplanen mit der bis dahin unerhörten Musik. Die amerikanischen Stars brachten den revolutionären Sound nach Deutschland und diese Musik beflügelte meine Versuche, eigene Musik zu machen.

3. Community Music – Musik ist Medium der Kommunikation

Im Studium der Sozialpädagogik waren meine Lieblingsfächer Musik, Theater und Psychologie. Musik unterrichtete der heutige Professor und Autor über Themen der Musiktherapie H.H. Decker-Voigt, der bereits 1968 freie Spielweisen an seine Studenten vermittelte.⁷ In der Akademie Remscheid besuchten wir als Studentengruppe Seminare, in denen experimentell improvisiert werden durfte. In meinen Praktika während des Studiums nutzte ich die Orff-Instrumente, mit denen ich bei meinen Klienten improvisatorische Erfahrungen sammelte. Ich wurde ein „Community Musician“, der andere zum Singen und Spielen anstiftete. Ich schloss mich dem Arbeitskreis Kritischer Sozialarbeit (AKS) an und lernte Menschen kennen, die in der Redaktion der Zeitung *Info Sozialarbeit* arbeiteten. Nach Abschluss der Redaktionssitzungen folgte der gemütliche Teil des Abends mit Musik, auch frei improvisierter Musik. Meist hatte ich einige kleine Musikinstrumente dabei und lud die Kollegen zum gemeinsamen Singen und Spielen ein. Auch bei anderen Gruppenveranstaltungen, Festen und Geburtstagsfeiern konnte ich aus einer Kiste Rasseln, Glocken und Handtrommeln ausleihen und mit den Anwesenden musizieren.

⁷ Vergl.: H.H. Decker-Voigt: *Texte zur Musiktherapie I*, eres- Verlag, Lilienthal/ Bremen 1975



Musik als Therapie
Als meine Tochter Anna 1980 mit Down-Syndrom geboren wurde, veränderte sich meine politische Haltung und mein musikalisches Interesse entwickelte sich in eine neue Richtung. Mit ihrer Geburt verschob sich mein Engagement auf die Verbesserung von Lebensbedingungen von Menschen mit Behinderung. Ich wollte von nun an gegen ihre Aussonderung und gegen ungleiche Lebenschancen kämpfen. Da Musik ein attraktives Medium für Kontakt und Austausch auch bei Menschen mit eingeschränkten Fähigkeiten ist, war es folgerichtig, meine musikalischen Fähigkeiten mit einem Studium der Musiktherapie zu erweitern. Ich fragte mich, welche therapeutischen Möglichkeiten Musik bieten könne, um Kindern mehr Lebensqualität und Freude zu ermöglichen. Ich nutzte nun Musik als eine Art Sprache, als eine non-verbale Kommunikationsform, die auch Menschen hilft, deren sprachliche Fähigkeiten und Ausdrucksformen begrenzt sind. So lernte ich die Improvisation als therapeutische Methode kennen, als Begegnungsform, als Angebot und Fördermöglichkeit von Ausdruck bei Menschen mit intellektuellen, psychischen und körperlichen Beeinträchtigungen. Wenn Musiktherapeuten genau hinhören, können sie ihre Klienten über ihre Art zu musizieren, ansprechen, sie bewegen, mit ihnen kommunizieren und ihre Nöte bearbeiten. Das kann ihren Erfahrungsraum erweitern, sie psychisch stärken und ihnen helfen, mehr Selbstbewusstsein zu entwickeln.

4. Begegnung mit der neuen Improvisationsmusik

Ein Community Musician ist häufig vielseitig und orientiert sich mit seinen Angeboten an den Interessen, Wünschen und als Therapeut auch an den inneren Nöten seiner Klienten. Nach einigen Jahren Saxophonunterricht begann ich selbst zu unterrichten. Ich hatte Saxophon- und Klavierschüler, leitete Ensembles mit Jazzimprovisation, gründete die Band der Lebenshilfe *RockamRing* mit Menschen mit sogenannter geistiger Behinderung, wurde Musiklehrer in einer Berufsfachschule für Studierende, die mit Menschen mit Behinderung arbeiten wollten. Als Musiktherapeut suchte ich andere Musiker, mit denen ich meine improvisatorischen Fähigkeiten weiter entwickeln und vertiefen konnte. Ich fand sie in Köln beim *Improvisiakum*. Die rheinische Musikschule ist ein Ort, wo Musiker miteinander frei musizieren und unter künstlerischen Kriterien ihre Musik reflektieren. Meine Spielpartner waren nun ausgebildete Musiker, erfahrene Lehrer, Künstler und Musikstudenten. Die Erfahrungen motivierten mich und das Spielen in der Gruppe machte riesig Spaß. Aufgetankt und infiziert fuhr ich nach Krefeld, meinem Wohnsitz, zurück. Ich suchte nach gleichgesinnten Musikern vor Ort. Warum nur gibt es in Krefeld keine Musiker, die frei improvisieren? Es gibt klassisch spielende Ensembles,

Rockgruppen, es gibt Jazzer, aber frei improvisierte Musik – Fehlanzeige. Krefeld ist eine kleine Stadt mit ca. 220 000 Einwohnern, die eine städtische Musikschule, aber keine Musikhochschule hat. Daher leben hier relativ wenig praktizierende Musiker. Und freie Improvisation ist selbst im Krefelder sehr aktiven Jazzclub eine wenig bekannte Musizierpraxis.

Free Music – Freie Improvisation auch am Niederrhein

So ging ich zunächst auf die Suche nach einem möglichen Ort, an dem ich beginnen könnte, freie Musik mit anderen Menschen zu spielen. Einen geeigneten Raum zu finden, stellte sich zunächst als schwierig heraus. Niemand wollte freie Improvisatoren beherbergen. „Das wird zu laut in unserem Haus“ (VHS), „passt nicht in unsere Angebotspalette“ (Jazzkeller), „zu wenig zahlende Gäste“ (Gaststätten), „ihr verjagt die Kundschaft“, waren die Argumente. Schließlich unterstützte das *Werkhaus*, ein kleiner kultureller Anbieter aus der Alternativszene, meine Idee. Und so ging es los, über Werbung in der Presse, über die Veranstaltungshefte und Mundpropaganda. Es fanden sich mal 10, mal 15 Menschen, von denen einige zunächst skeptisch abwartend beobachteten und dann zaghaft versuchten, Sounds und Klänge beizutragen. Wir spielten die ersten Improvisationen mit leicht verständlichen Regeln. Und aus der gemeinsamen Suche nach neuen Klangmöglichkeiten, Spielregeln und Konzepten entwickelte sich über die Jahre ein regelmäßiger Treffpunkt, Angebote an Workshops und Offenen Bühnen. Nun profitiere ich von den Tagungen beim *ring für gruppenimprovisation* und lerne neue Musiker aus dem In- und Ausland kennen. Ich beginne Texte zu studieren, neue Musik zu hören, zu lesen, Konzerte zu besuchen usw.. Im improvisierenden Spiel mit befreundeten Musikern entsteht immer mehr gute Musik, Gelassenheit und Verständnis für einander. Kleine Ensembles entstehen und es ergeben sich neue Spielmöglichkeiten bei Vernissagen und Hauskonzerten.

Fazit

Mein Lebensweg ist geprägt von den Klängen im Elternhaus, von klassischer Musik und Folklore. Auch heute knüpfe ich daran an, greife gerne beim Üben zu Noten der alten Meister, Bach und Händel. In der Pubertät kommt die Suche nach neuen Klang- und Ausdrucksformen hinzu: Jazz und die Musiktraditionen aus anderen Ländern werden entdeckt und geschätzt. Ich spiele gerne die Jazzstandards und Bebop-Improvisationen berühmter Musiker nach, improvisiere in Jazz Combos. Die Geburt meiner Tochter verstärkt dann den Blick auf die soziale Bedeutung des Musizierens. Schließlich gibt mir die freie Improvisation den unendlichen Raum für ein Spielen ohne Grenzen. Die unterschiedlichen musikalischen Erfahrungen verändern immer wieder den Blick und erweitern mein musikalisches Handeln und Verstehen. Meine Tochter Anna kommt jetzt manchmal zu den Sessions hinzu und bereichert



unsere Musik durch ihre spontanen, einfühlsamen Beiträge am Klavier oder auf der Mundharmonika. Freie Improvisation erlebe ich inklusiv, inspirierend und damit ungeheuer politisch. Welche andere musikalische Praxis kann Musiker mit unterschiedlichem Niveau in eine musikalische Struktur sinnvoll einbinden und überraschende Musik präsentieren, die ihnen und dem Publikum gefällt?

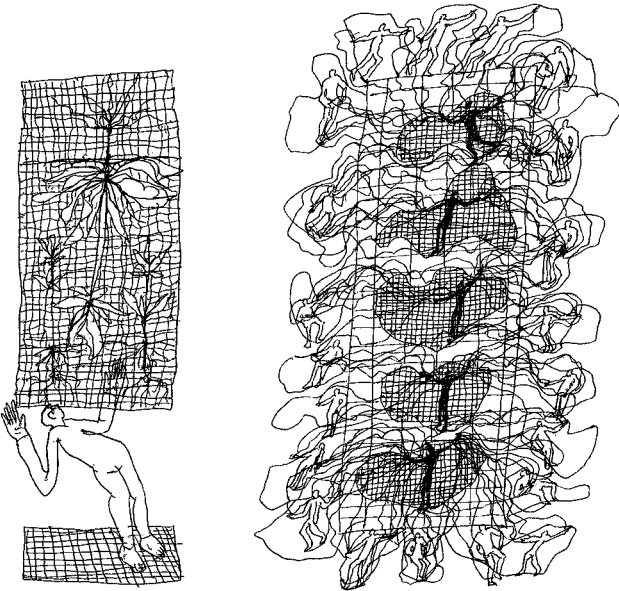
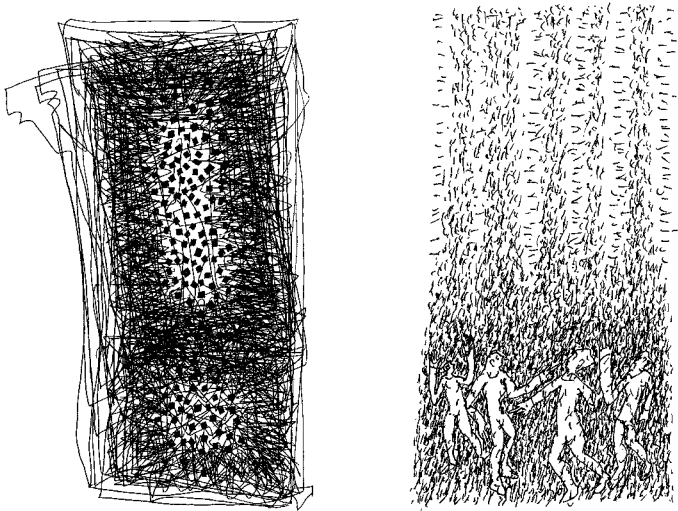
Neben dem persönlichen musikalischen Engagement für frei improvisierte Musik gibt es den Alltag. Zur Normalität meines Lebens gehören: Beziehungen leben, für die Familie sorgen, Kinder zum Erwachsenwerden begleiten, Freundschaften pflegen, Arbeit, Erholung und Bewegung, Sorge für gesunde Lebenshaltung, die Wohnung in Ordnung halten, gesellschaftliche Verpflichtungen, Geld verdienen und Finanzen regeln usw. Alle Lebensbereiche mit ihren Höhen und Tiefen, Erfolgserlebnissen und Kränkungen, mit Bestätigungen und Krisen, müssen mit den musikalischen Interessen in Einklang gebracht werden. Das ist nicht immer einfach.

Als Liebhaber frei improvisierter Musik fühle ich mich verpflichtet, für sie zu werben, sie mit meinen Partnern weiterzuentwickeln und zu verbreiten. Dies erfordert Zeit und Einsatz, ausdauerndes Üben, Lesen und sich fortbilden, Schüler unterrichten, Konzerte und Workshops veranstalten. Freie Improvisatoren müssen ihre Musik leben, darüber sprechen, spielen, und die Schönheit und Wahrheit dieser Musik überall vertreten.

Sie sind wie Missionare, die die kommunikative Kraft der Gruppenmusik im Kontakt mit ihrer Umgebung im Alltag, im Seminarraum, in ihren Beziehungen, wie auf der Bühne lebendig halten.

Wie die Improvisation mich bekam und ich die Improvisation bekam

von Johannes von Wrochem, Berlin



Zur freien Improvisation als Form des gemeinsamen Musikmachens kam ich durch den Vorschlag meines Bruders Claudius von Wrochem, an einem Musikschulkurs in Berlin Neukölln bei dem Posaunisten Thomas Wiedermann teilzunehmen. Der Vorschlag, so etwas auszuprobieren, entstand, da ich über Jahre auf Musikersuche für das eigene U-Musikprojekt *goose-nude* gewesen war, und sich beim Treffen und Ausprobieren mit neuen Musikern oft ähnliche Situationen ergaben.

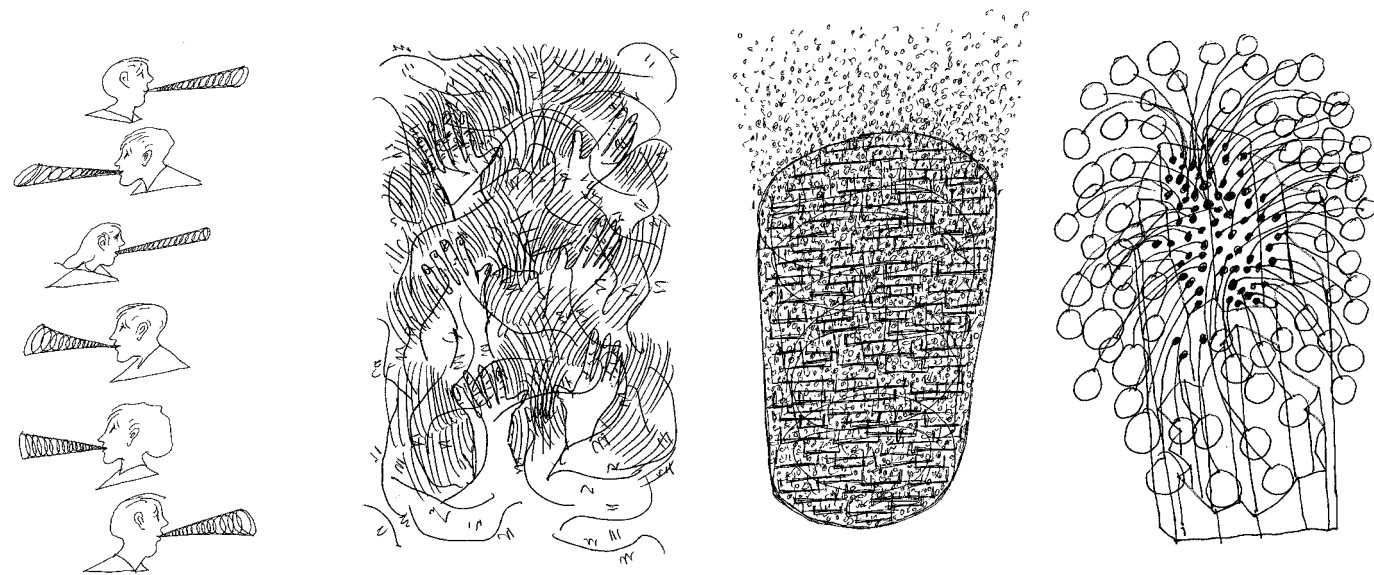
Im Projekt *goose-nude* war der Plan, dass sich anhand einer von einer Stimme vorgeschlagenen Sequenz alle Mitspieler ihren für sich passenden Part dazu suchen, die dadurch entstehende mehrstimmige Sequenz bildet später z.B. durch Variationen ein Stück. Dazu war es nötig, etwas solange wiederholbar und dadurch nachvollziehbar vorzutragen, bis alle anderen etwas dazu gefunden hatten. Eine Methode, die leider auf Dauer meine Spielfreude reduzierte. Nach Noten spielen wollte ich nicht und die Stimmen der anderen Instrumente zu meiner wollte ich nicht festlegen, da ja Bezug auf die jeweilige Idee der anderen Seite genommen werden sollte.

Die meisten Musiker, mit denen ich ‘auf Suche’ gespielt habe, nutzten als gemeinsame Orientierung bekannte Musikervorbilder oder Stilrichtungen. Zum großen Teil wollten Musiker keine Wechsel im Stil, in der Rhythmik oder Tonart. Die Erstellung von Musikstücken wurde oft in Sequenz betrachtet, Stimmen wurden

nacheinander gestapelt und fest einer Funktion zugeteilt. Der Ausdruck eines Stückes als Gefühl bleibt so innerhalb des Musikstücks bestehen, nicht als Geschichte variiert, selten in Widerspruch. Aus dieser Situation heraus nahm ich den Vorschlag meines Bruders auf. Es gab im Neuköllner Musikschultreffen unterschiedliche Mitspieler mit völlig verschiedenen musikalischen Hintergründen und teils mir ungewohnten Instrumenten.

Zu Beginn beim Spielen in der Freien Improvisation, entstanden für mich Probleme, die ich im vorherigen Zusammenspiel mit Musikern nicht gekannt hatte.

Als erstes hatte ich Probleme, einen von anderen gespielten Ton möglichst bald auf meinem Instrument wiederzufinden, nicht unbedingt, um diesen aufzunehmen, sondern auch, um eine Erwiderung zu finden. Das Problem verstärkte sich dadurch, dass nicht unbedingt ein wiederholter Verlauf der Musik vorhanden war. Geholfen hat mir, einerseits die Tonfolgen im Kopf selbst vorzusingen, andererseits habe ich z.B. während des Fernsehens geübt, sehr viel mitzuspielen, anfangs bei Werbeblöcken die Grundtöne der Hauptmelodie versucht zu finden und später Stimmungsbögen/Situationen in Spielfilmen zu begleiten. Da die Werbung eines Produktes in Werbeblöcken wiederholt wird, gab es auch Gelegenheit, an dem eigenen Erinnerungsvermögen als Zwischenspeicher zu üben, Variationen oder scherzhafte Selbstzitate zu versuchen.



Als weiteres Problem – gerade auch durch elektronische Mitmusiker oder Musiker mit zeitgenössischem musikalischem Hintergrund – empfand ich die Unterschiede in Klangfarben. Hier ein Beispiel einer Situation als E-Gitarrist mit 3 Bläsern.

Die Musiker starteten die Improvisation mit einer Menge Luftgeräuschen ohne einen eindeutigen Tonhöhenverlauf, ohne beabsichtigten harmonischen Zusammenhang. Daraufhin musste ich auf meinem Instrument nach etwas Äquivalentem suchen, um auch in so einer Situation meine Art des Mitspielens auswählen zu können, zum Beispiel:

- dem Chor beitreten – etwas Vergleichbares mitspielen, quasi begleitend bis unisono,
- einen Gegensatz bis Widerspruch zu dem Vorhandenen der Mitspieler bilden oder
- das von den anderen Produzierte als Raum für ein Solo, Zitat oder Monolog nutzen.

Klangfarben waren in dem Zusammenspiel mit Musikern in früheren Projekten eher abhängig von einer gespielten Teilsequenz oder als einzelner Effekt üblich. In der Freien Improvisation ist es für mich eine Frage der Verlaufsentwicklung, ob der Klang als Tonhöhenreihe erkennbar wird oder hauptsächlich als Farbe, Geräusch, Fläche oder Raum gehört wird. Der jeweilige Zuhörer erlebt das auch sehr unterschiedlich.

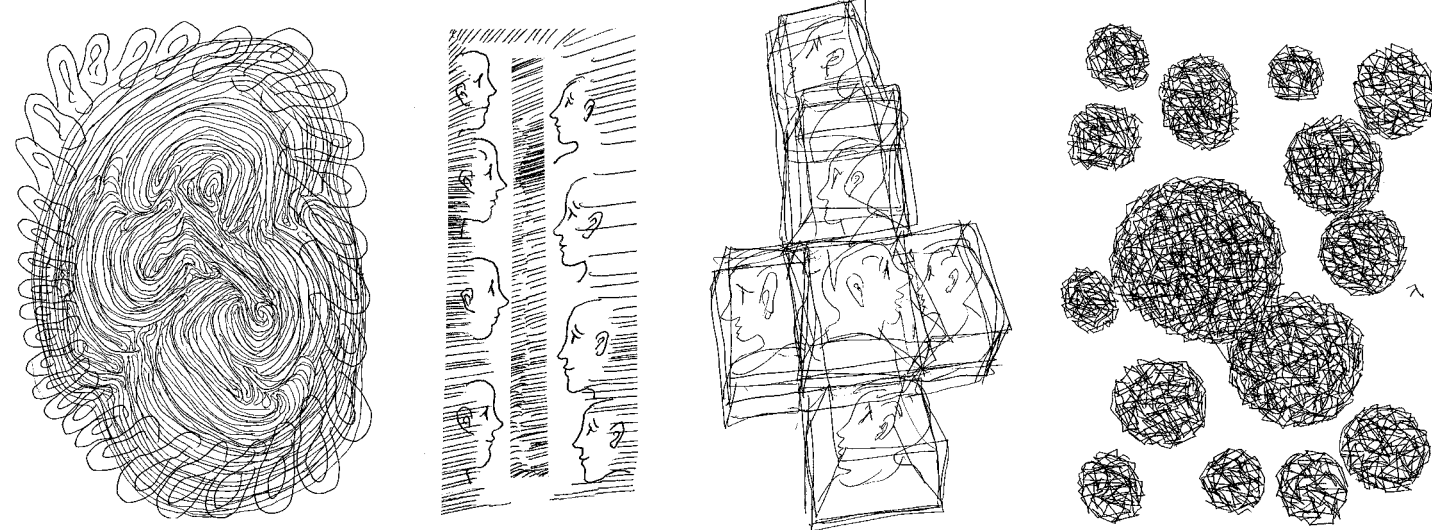
Anfangs war es auch ungewohnt, an der E-Gitarre mit rein akustischen Instrumenten auf Zimmerlautstärke oder stufenlos hinunter in die Stille zu spielen. Normalerweise müssen alle Musiker, egal welchem Genre zugehörig, an ihrer Spiel-/Abhörposition ein Gefühl für die Lautstärke des eigenen Instrumentes und der Hörbarkeit ihrer Mitmusiker entwickeln. Auf sehr großen Bühnen mit elektroakustischer Musik und hohen Schalldruck wie auch bei klassischen Konzerten mit akustischen Instrumenten ist es das gleiche Thema.

Dabei kommt es zu folgenden Fragestellungen:

- Wie gut höre ich mich?
 - mein Wohlbefinden
 - meine Kontrolle
 - persönliches Ziel
- Wie gut höre ich mich im Zusammenhang mit den anderen?
 - Kontrolle für meine Absicht
 - Gruppenziel
- Wie gut hören sich die anderen?
 - Einzelpositionskontrolle
 - Gruppenbild/Klang
- Wie gut ist das gemeinsame für andere zu hören?
 - Zuhörerposition

Entstehende Diskrepanzen können nur anteilig, also von allen Musikern, ausgeglichen werden. Wenn einzelne Ziele nicht erreicht werden können oder sich widersprechen, wird auch das Gesamtziel nicht erreicht. Beispielsweise kann der Einzelne sich wohlfühlen, aber das Zusammenspiel nicht funktionieren, da die anderen sich selbst oder den Klang anderer nicht mehr einschätzen können. Das Zusammenspiel der einzelnen kann für alle Beteiligten lautstärketechnisch gut sein, aber im Zielbereich des Zuhörers nicht gut klingen.

Freie Improvisation ist für mich eine der wenigen Bereiche, in der das Metrum nicht hörbar durchlaufen muss. Falls ein Mitmusiker darauf besteht und dementsprechend spielt, habe ich für mich bisher kaum Lösungen, das Gruppenresultat zu verändern. Da für mich ein hörbar durchlaufendes Metrum ein starres und nicht variables musikalisches Element ist und ich an improvisierter Musik den variablen Verlauf sehr schätze, sind die Gestaltungsmöglichkeiten in diesem Fall für mich eingeschränkt. Im Zusammentreffen mit fremden Musikern bei Freier Improvisation sind die ersten Töne selten gemeinsam gespielt. Eine



Instrumentenstimme beginnt, eventuell mit sehr klarem Vorschlag bis hin zu einer vollständigen (imaginären, d.h. im Kopf eines einzelnen Musikers bereits vorhandenen) Kompositionskonstruktion. Das kann überraschend sein, falls man mit einzelnen Tönen, die auf eine Antwort bzw. zu einem Dialog einladen sollten, beginnen wollte.

Bei *Offenen Bühnen* gehe ich fest davon aus, dass etwas Unvorhergesehenes mich überrumpelt und ich durch gemischte Gefühle gehen werde. Während des Spielens nach Zusammenhang und Kontakt suchend, freue ich mich, plötzlich in einen kompositionssähnlichen, gemeinsam im Spiel entwickelten Zusammenhang zu gelangen.

Auch als reiner Zuhörer Freier Improvisation ist der Moment, in dem unvorhergesehen neuer Kontakt zwischen Instrumentenstimmen entsteht, für mich der größte Genuss und von mir sehr positiv bewertet. Ansonsten empfinde ich Freie Improvisation als Musiker oder als Teil des Publikums zu hören als einen sehr großen Unterschied.

Im schlimmstmöglichen Fall fällt mir nichts ein, was ich spielen kann oder will zu dem, was ich auf der Bühne von meinen Mitspielern höre. Ich habe anfangs überlegt, wie ich damit umgehen kann, und brauchte lange, um mich damit anzufreunden, bei der Entscheidung vor Publikum dazusitzen und dauerhaft keinen Ton von mir zugeben. Ich hatte auch schon die Situation, das ein Mitspieler auf der Bühne keinen Ton von sich gab, was mich so verunsicherte, dass ich das Spielen abbrach und ihn gefragt habe, ob alles in Ordnung sei. Vermutlich würde ich damit heute anders umgehen, vielleicht meinen Teil des Vortrags an den stummen Vortrag des anderen annähern, es so zu einem gemeinsamen Ganzen zu bringen.

Ähnlich wie bei den Lautstärkeverhältnissen beobachte und beurteile ich mein eigenes Spielen ständig im Hinblick darauf, finde ich es interessant, ist es technisch oder virtuos relevant, habe ich musikalisch noch etwas vor und trifft das auch auf das von mir gehörte gemeinsame Gruppenbild zu. Falls also das Gefühl entsteht, es gäbe nichts Gemeinsames zu erreichen, muss ich mich eventuell umentscheiden und z.B. irgendetwas finden,

dass ich eventuell auch ohne Gemeinsamkeit alleine weiterspielen möchte.

Im Fluss spielen, der eigenen Sache folgen und sich gehen lassen, dabei ein Ohr offen zu lassen für Interaktionen, finde ich sehr kompliziert. Die Selbsteinschätzung so einer Improvisation geht fast nur über das Anhören einer Aufnahme.

In irgendeiner Weise bewertet man sein eigenes Spielen und das Spiel der anderen und es entstehen Wunschkandidaten für ein Zusammenspiel. Es bleibt trotzdem glücklicherweise unberechenbar: Auf einer *Offenen Bühne* mit zufälliger Auswahl der Musiker für eine Gruppe müssen sich auch mit einem positiv eingeschätzten Mitspieler nicht zwangsläufig gute Spielsituationen ergeben und es können sich auch mit ursprünglichen Nichtwunschnpartnern grandiose Momente ergeben.

Ich habe als Kind Violine gelernt. Mein Vater, Johann Gottlob von Wrochem, ist Berufsmusiker am Klavier, von klein auf habe ich viel romantische, klassische und zeitgenössische Musik gehört. Mein Bruder Claudius ist als Cellist Berufsmusiker geworden.

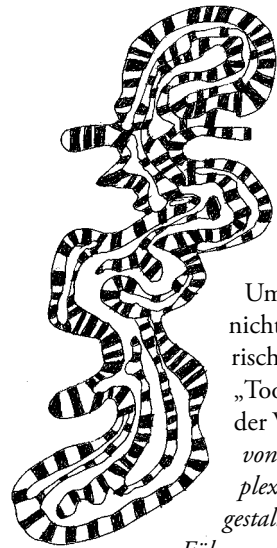
Mit 15 Jahren auf der Suche nach Neuorientierung war ich Sänger in einer Punkrockband und spiele seit dem 18. Lebensjahr autodidaktisch E-Gitarre. Zehn Jahre existierte das anfangs beschriebene Bandprojekt *goose-nude* mit instrumentaler, nicht improvisierter Musik. Wie bereits erwähnt, nahm ich am Neuköllner Musikschulkurs Freie Improvisation bei Thomas Wiedermann teil. Danach lernte ich das *exploratorium berlin* kennen. Zeitweise spielte ich in festen Gruppen mit freier Improvisation und trat im Rahmen eigener Projekte und als Gastmusiker auf. Inzwischen spiele ich oft in den verschiedenen *Offenen Bühnen* des *exploratoriums*. Frei improvisiere ich hauptsächlich mit E-Gitarre und mehr oder weniger zusätzlicher Elektronik, zeitweise mit mechanischen Gegenständen, und es kann vorkommen, dass die Stimme eingesetzt wird. Im Engagement gab es Konzerte auch ohne E-Gitarre.

Übergreifend habe ich großes Interesse an genre-unabhängigem Beiträgen jeder Kunstform. Ich glaube, Improvisieren gehört genauso wie Atmen zum Selbstverständnis.

Intermezzo

Den Glücksfall wiederholbar machen können – oder: Wer ist hier eigentlich ein Profi?

von Marei Seuthe, Köln



„Implizites und intuitives, vorausschauendes Wissen und experimentierend-spielerisches Handeln sind die Grundlage.“

Woher stammt dieses Zitat? Handelt es sich hier um eine Reflexion über das Wesen der improvisierten Musik? Oder um einen musikpädagogischen Leitfaden zum Thema Improvisation?

Um Improvisation geht es tatsächlich, aber nicht im Zusammenhang mit einer künstlerischen Betätigung, sondern als Technik und „Tool“ für Führungskräfte aus dem Bereich der Wirtschaft, um „eine neue Arbeitswelt, die von Unberechenbarkeit, Unsicherheit, Komplexität und Mehrdeutigkeit geprägt ist, so zu gestalten, dass wir Krisen durch eine resiliente Führungskultur besser meistern können.“ „Formalisierte Arbeitsabläufe und geronnene Strukturen“ waren gestern.

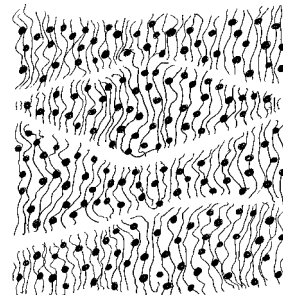
Jetzt ist „musikalisches Denken“ gefragt, um zu „einem besseren Verständnis flexibler und dynamischer Organisationen“ zu gelangen. Kurse zum Erlernen dieser Fähigkeiten bietet die *Akademie für Angewandte Improvisation*¹ in Berlin an – insbesondere in direkter Nachbarschaft zum *exploratorium berlin* am Mehringdamm.

Da horchen die improvisierenden Musiker auf: Sind sie vielleicht doch ganz vorn in der Entwicklung der Gesellschaft mit dabei, auch wenn die Publikumszahlen in Improvisationskonzerten manchmal gegen Null tendieren und die Fördermittel sowie die öffentliche Anerkennung ebenfalls? Wenn ihr Know-how so wichtig für den wirtschaftlichen Erfolg eines Unternehmens sein kann, warum ist es dann fast unmöglich, als Improvisator Geld zu verdienen? Anscheinend fällt es im Unterschied zu anderen Berufen schwer, die Professionalität und den „Wert“ ihrer Arbeit eindeutig zu bemessen und ihre berufliche Qualifikation als improvisierende Musiker zu belegen. Andererseits gehört das Geldverdienen zur professionellen Arbeit normalerweise dazu, denn wie sonst soll man sich mit ausreichender Intensität mit seinem Metier beschäftigen können, wenn die meiste Zeit für den Broterwerb in einem anderen Beruf benötigt wird?

¹ impro-live-akademie.de

Eine Möglichkeit, dieser Sackgasse zu entkommen, ist die GEMA, bei der man ursprünglich improvisierte Stücke als Kompositionen anmelden kann und sich so zumindest in einer Grauzone zwischen komponierter und improvisierter Musik befindet. Darüber hinaus kann man versuchen, an die vielen Fördertöpfe im Kulturbereich heranzukommen, was sich aber auch zunehmend schwierig gestaltet und auch sehr viel Zeitaufwand bedeutet. Der zweite Aspekt von Professionalität im Allgemeinen ist neben der Bezahlung für die geleistete Arbeit die Möglichkeit, sich für diese Berufstätigkeit an anerkannten Institutionen ausbilden zu lassen und vorlegbare Zeugnisse zu erhalten. Im Bereich der Improvisation ist auch das schwierig oder sogar oft sinnlos. Zwar gibt es einige Musikhochschulen wie z.B. die in Leipzig oder Basel, die explizit Studiengänge in Improvisation anbieten², aber wenige der bekannten und erfolgreichen Improvisatoren haben sich ihre Fähigkeiten an einer Musikhochschule erworben. Weder der finanzielle Aspekt noch die institutionalisierte Ausbildung scheinen notwendig mit der Professionalität im Bereich der Improvisation verknüpft zu sein. Wodurch wird dann aber ein Improvisator professionell?

Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, habe ich beim *Wuppertaler Improvisationsorchester WIO* und unter anderen befreundeten Musikern eine Blitzumfrage gestartet. Für einige sind die Musiker, die an einer Hochschule klassisch oder in der Jazzabteilung studiert haben, die schlechteren Improvisatoren, weil sie nicht mehr spontan und unvoreingenommen genug sind und zu viel Zeit mit anderen Musikrichtungen verbringen. Während es teilweise wichtig genommen wurde, dass auch für improvisierte Musik angemessene Gagen ausgehandelt werden und sich die Musiker nicht gegenseitig in den Rücken fallen, indem sie für zu wenig bis kein Geld spielen, hielten die meisten den Aspekt des Geldverdienens nicht für relevant. Entscheidender schien die Haltung, das Gefühl berufen zu sein, die Ernsthaftigkeit und die



² www.hmt-leipzig.de/de/home/fachrichtungen/komposition-tonsatz/improvisation
www.hsm-basel.ch/dokumente/pdf/140128_Auszug_MASP_Impro.pdf

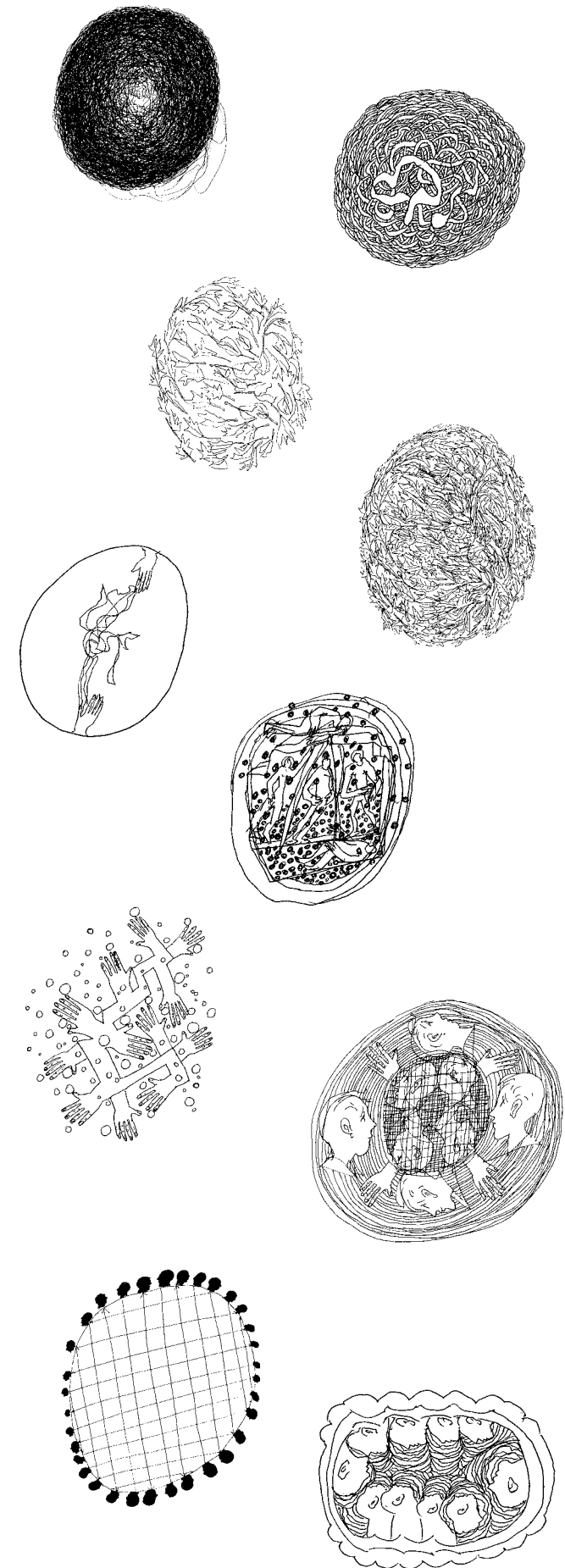
Intermezzo

Ehrlichkeit während des improvisatorischen Tuns zu sein. Das Wort „Professioneller“ geht ja auf das lateinische „profiteri= bekennen, öffentlich anmelden“ zurück und wird als Gegensatz zum „Liebhaber“ oder „Amateur“ benutzt.

Auch wenn für viele die Unterscheidung in Laien und Professionelle im Bereich der Improvisation unsinnig erschien, wurden doch viele Kriterien für eine „gute“ Improvisation im Gegensatz zu einer „stümperhaften“ oder unbefriedigenden genannt, wobei der Stümper ja der ist, der über wenig Fachwissen verfügt, also ein Laie ist. In der Szene ist es sehr wichtig, mit wem man spielt. Durch anerkannte Spieler kann man sein eigenes Renommee steigern, durch die falschen Mitspieler aber auch seinen Ruf gefährden. Im Grunde genommen kann man sich auch selbst zum hauptberuflichen Improvisator ernennen, möglichst überall mitmachen und eine Menge CDs veröffentlichen, die man selbst finanziert hat.

Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob man beim Improvisieren Kunst macht, einen Kriterienkatalog für sein musikalisches Tun entwickelt hat und sich sowohl mit der aktuellen Szene als auch mit der historischen Entwicklung auseinandersetzt. Auch sollte man sein Instrument oder doch zumindest sein musikalisches Material vollkommen beherrschen, um es gezielt einsetzen zu können und beliebige, uninteressante Klangereignisse zu vermeiden. Es gilt, den Verlauf einer Improvisation vorauszusehen, seine Mitspieler gut klingen zu lassen, warten zu können, immer zuzuhören und in Echtzeit während des Spielens kompositorisch zu denken.

Auch bei sehr ungeübten Spielern können Glücksmomente besonders gelungener Improvisationen auftauchen. Erfahrenere, professionellere Spieler erarbeiten sich Techniken, um solche Glücksmomente wiederholbar und die Zufälle des Improvisatorischen berechenbarer zu machen. Hierin liegt vielleicht das wichtigste Merkmal des professionellen Improvisierens.



Für ihre Diskussionsbeiträge danke ich Heide Bertram, Gregor Bohnensack, Reinhard Gagel, Mitch Heinrich, Eberhard Kranemann, Matthias Mainz, Albrecht Maurer, Dietrich Rauschenberger, Christoph Schiller, Ute Völker, Georg Wissel und Peter Wolf.

Porträt

Aus der Reihe

„exploratorium berlin im Gespräch“

In dieser Reihe veröffentlichen wir Interviews mit Menschen, die sich mit Freier Improvisation, insbesondere der musikalischen Improvisation beschäftigen. Heute stellen wir das Ensemble *VARIO 51* vor. Die Musiker erzählen, welche Bedeutung die Freie Improvisation für sie hat. Auch die Tücken des Kulturbetriebes, die damit verbundene Bürokratisierung, das Fehlen von finanziellen Mitteln für die Freie Szene und die Folgen für freischaffende Musiker kommen zur Sprache.

Das Interview führte Reinhard Gagel (RG), wissenschaftlich-künstlerischer Mitarbeiter des *exploratorium berlin* anlässlich des Konzertes von VARIO 51 am 11. November 2013.

**Mit ihm sprachen drei Musiker von VARIO 51: die Lautpoe-
tin, Musikerin und Autorin Elke Schipper (ES), der Musiker,
Dramaturg, Filmer und Kurator Günter Christmann (GC)
sowie der Schlagzeuger und Jazzmusiker Michael Griener
(MG).**

Reinhard Gagel (RG): Elke, wie bist Du eigentlich zur improvisierten Musik gekommen?
Elke Schipper (ES): Ich habe mit der Theorie zur Praxis angefangen. Ich habe angefangen, viel Improvisationsmusik zu hören, weil ich einfach dazu gehörte, weil ich zu Günter gehöre, und hab dann auch gemerkt, wie misstrauisch dieser Musik begegnet wird: Zum Beispiel, wenn man im Kontext der Musikhochschule unterwegs war oder auch selber was gemacht hat und Leute eingeladen hat zu einer Veranstaltung oder bei einem Symposium. Die Leute glauben vielfach nicht, dass man auf diese Art und Weise Musik machen kann. Wenn man Glück hat, hören sie, welche musikalischen Qualitäten darin geöffnet werden, aber hinterher wird getuschelt, „*die haben sich doch abgesprochen*“. Deshalb hab ich immer versucht, ‚aufklärerisch‘ zu arbeiten. Ich bin ohnehin ein bisschen missionarisch veranlagt. Weil ich mich soviel mit dieser Musik beschäftigt habe und sie soviel gehört habe. Auch in meiner Lautpoesie sind natürlich improvisatorische Aspekte drin. Deshalb war es für mich selbstverständlich, als die erste Aufforderung kam „*wir stellen da ein Mikro mehr mit dazu*“, „*mach mal*“... Und es hat weder mich noch die anderen überrascht, dass ich es auch kann! Wenn man so lange damit beschäftigt ist, so viel hört – das Zentrum der Improvisierten Musik ist ja das Hören.

RG: Und wie bist Du, Günter, zur Improvisierten Musik gekommen?

Günter Christmann (GC): Über die Leidenschaft zur Jazz-Musik, schon als Schüler, war es eine gewisse Mode, man macht Dixieland und so weiter. Aber ich habe ziemlich schnell erkannt, dass das musikalische Limitierungen für mich sind und habe für mich sehr schnell aufregendere Musik entdeckt. Ein halbes Jahr im Posaunenchor der Evangelischen Kirche hat mich da weiter

gebracht. Nicht nur, dass ich umsonst eine Posaune in die Hand kriegte, sondern auch, dass ich musikalische Ideen zu verarbeiten hatte. Allerdings bin ich sehr schnell wieder abgedampft, weil die nach einem halben Jahr immer noch nicht die Noten richtig spielten. Ich hab mich dann nach vorne geackert, sag ich mal ein bisschen burschikos. Ich habe auf der Jazz-Schiene weitergemacht, kam sehr schnell weg von den Dixielandgeschichten in die neuesten Strömungen. Man hat im Radio – sensationell für die Zeit – Ornette Coleman gehört. Das war brisant: die Themen von Ornette Coleman sind fast abendländisch-volksliedhaft, andererseits die für uns damals sehr verrückte Improvisations-Kommentierung dazu. Ich war sofort fasziniert davon. Also, das wurde transkribiert, von den Tonbändern wurde das notiert, meine „UHER-Maschine“ hat ein bisschen gelitten darunter, weil ich das nicht so gut konnte. Ich bin ja Autodidakt und hab nie Notenlesen gelernt, aber auf diese Weise habe ich es mir erarbeitet. Dann haben wir diese aufgeschriebenen Lieder gespielt, chaotisch frei improvisiert dazu. Das war der Nährboden für weiteres. Es war ein sehr guter Start von da aus in dieses – ich sag’s jetzt mal ein bisschen romantisch überhöht – in dieses offene Tableau zu kommen. Also über den Free Jazz, ich war ja einer dieser europäischen Free Jazz Starter, war aber auch in dieser Bewegung nicht so glücklich. Mit Detlef Schönenberg habe ich ein Duo gebildet, das hat diese fast klischeehaften Pfade des Free Jazz verlassen, wo es so pulsmäßig nur noch im power-play vorangeht. Ist ja auch alles zu erklären aus dem Zeitgeist heraus, das war aber auch furchtbar beengend und langweilig. Wir haben dann diese Klischees aufgehalten. Dann wurde es laut und expressiv, aber dann ging es „pap“, es gab Pausen und dann ging es völlig andersartig weiter. Deshalb wurden wir von der damaligen Free Jazz Fraktion schief angeguckt: „Die wollen jetzt also Kunst machen“ hieß es da.

RG: Heißt das, Free Jazz hat sich gar nicht als Kunst verstanden?

ES: Haben sie sich offensichtlich nicht.

RG: Ist das dieser „elitär“-Vorwurf gewesen?

ES: Das ist dieser „elitär“-Vorwurf gewesen. Das war so: Man muss dreckig sein und versoffen, dieses eins zu eins Verhältnis, vom Leben auf die Bühne.

GC: Ja. Die Leute hatten damals gar nicht gehört, dass wir auch ganz feinsinnige Sachen entwickelt haben. Das ging an deren normierter Hörgewohnheit und deren Scheuklappen vorbei.

Wir haben die Stärke gehabt, darauf zu beharren. Das ist irgendwann angekommen. Wir haben – jetzt geht die Angeberei los – in Donaueschingen gespielt, wir haben beim *Warschauer Herbst* gespielt, von da aus kamen wir dann auf Festivals wie die Berliner *Jazztage* und so weiter. Die Kollegen, zumindest einige davon, die ein bisschen ein offeneres Visier hatten, haben den Faden aufgenommen und weitergeknüpft. Dieselbe Geschichte ist es mit unserer interdisziplinären Arbeitsweise: Wir haben Anfang der 1970er Jahre mit Tänzern gearbeitet, unter anderem mit Pina Bausch, die damals auch noch tanzte und nicht nur choreographierte. Wir waren für das *Goethe-Institut* auf Tourneen. Da hat sich Nele Hertling sehr eingesetzt. Wir haben gemeinsam in der *Akademie der Künste* mit Pina Zeichen gesetzt. Andere natürlich auch, ich will das jetzt um Gottes willen nicht für uns besetzen. Aber auch da haben die Kollegen gesagt, jetzt fangen die an zu spinnen, die wollen krampfhaft was Neues machen. Das war aber nicht krampfhaft, sondern wir haben Zeichen gesetzt. Einige dieser Kollegen haben später genau diesen Faden wieder aufgenommen. Heute ist es ein Standard, Musik mit Tanz zu verbinden.

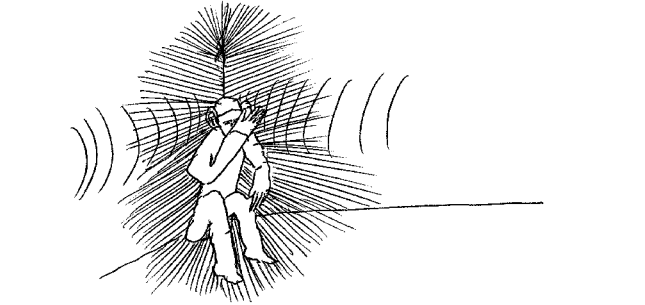
RG: Michael, ich stelle dir genau dieselbe Frage: Wie bist Du eigentlich zu dieser Musik gekommen?

Michael Griener (MG): Hauptsächlich über die beiden hier. Elke und Günter haben schon sehr lange eine Konzertreihe in Hannover, die *Hohe-Ufer-Konzerte*...

ES: Seit 35 Jahren.

MG: Ja, das ist für Hannover ein relativ wichtiger „Aktiv-Posten“. Ich bin mit vierzehn Jahren nach Hannover gezogen, komme eigentlich aus Nürnberg. Und habe mich damals schon mit Jazz Musik beschäftigt, habe das Berendt’sche Jazz-Buch gelesen, habe dann gesehen, dass Evan Parker spielt – den Namen kannte ich aus dem Jazz-Buch. Da dachte ich, da geh ich hin. Dieses Konzert hatten Elke und Günter organisiert. Das war das erste Mal, dass ich improvisierte Musik auf der Bühne erlebt habe und war dann auch regelmäßig Gast bei den *Hohe-Ufer-Konzerten*. Ich habe angefangen, ähnliches zu hören in anderen Städten, wenn ich unterwegs war. Habe damals mit Rudi Mahall zusammen angefangen in unserem Übungsraum diese Musik auch umzusetzen, von da aus haben wir unsere eigene Art des Spielens entwickelt. Durch die Programmpolitik von Günter und Elke bin ich mit vielen Facetten der improvisierten Musik in Berührung gekommen. Mittlerweile habe ich mit etlichen Leuten, die ich damals als Teenager gehört habe, gespielt. Das war auf jeden Fall ein wichtiger Start, was auch zeigt, wie wichtig es ist, dass man solche Sachen auch organisiert, vor Ort. Eins der größten Probleme im Augenblick mit der deutschen Szene ist, dass die Leute, die früher vor Ort Konzerte in ihren Städten organisiert haben, jetzt alle in Berlin sind und Westdeutschland praktisch ausgestorben ist. In jeder mittleren Kleinstadt gab es früher ein paar Kollegen, die dort etwas organisiert haben. Das ist natürlich ein sehr mühseliger Prozess, sich hinzusetzen, Gelder zu besorgen, einen Raum zu besorgen, Stühle aufzustellen und abzubauen etc... Ich verstehe natürlich jeden, der nach Berlin geht, und sich freut, dass da ganz viele sind, die genau das gleiche machen, aber es führt letztendlich zu einer gewissen Lähmung. In Berlin spielen sie alle in Neukölln in diesen kleinen Bars für zwanzig Euro am Abend,

geben sich manchmal nicht einmal Mühe, weil sie wissen, das wird auch nicht bezahlt. Man hört im Augenblick sehr viel improvisierte Musik in Berlin – dafür ist der Rest von Deutschland fast wie ausgestorben, was dann dazu führt, dass das Publikum sich abwendet, weil niemand mehr vor Ort ist, der das Interesse an dieser Musik wach hält. In Berlin haben wir das Gefühl, wenn wir die Konzerte besuchen: „*Oh, das brummt ja*“, die Leute wollen nichts anderes mehr hören. Wir haben hier fünf Konzerte pro Abend mit improvisierter Musik, die sind alle immer relativ gut besucht. Aber in Münster, Oldenburg, Bremen, Nürnberg, da gibt es nichts mehr, die sind alle in Berlin. Deshalb gibt es diese Musik in anderen Städten fast nicht mehr, vielleicht gibt es noch ein paar Musiker, die ein bisschen zaghaft in diese Richtung gehen, aber sobald es ernst wird bei denen, hauen die ab und gehen nach Berlin.



GC: Ich habe auch das Gefühl, dass es hier ein Überangebot gibt und dass dieses Überangebot die Leute zum Teil lähmt, sie sagen dann, „*ach, wo soll ich denn nun hingehen, fünf Veranstaltungen, dann bleib ich doch lieber gleich zu Hause*“. Nach meiner Erfahrung sind die Konzerte hier in Berlin relativ dünn besucht. So ein Konzert, wie wir es gestern Abend hier abgeliefert haben... (Anm. der Red: mit ca. 70 Zuhörerinnen).

MG: ...das wäre in Hannover besser besucht.

GC: Gerade in diesen kleinen Städten – obwohl wir in Hannover teilweise auch ein Überangebot hatten –, hatten wir mindestens doppelt so viele Leute. Da kann ich Michael nur beipflichten, mit dem Netzwerk, das verloren gegangen ist. Überall in Europa. In Deutschland ist es besonders schlimm. In Holland und in der Schweiz gibt es ein etwas besseres Netzwerk, aber es ist auch geschrumpft. Das ist natürlich schlecht für die aktive Musik-Szene, für die Musiker schlecht und natürlich fürs Publikum. Weil dann keine Basis gebildet wird.

ES: Ja, zum Beispiel Italien, da ist durch die Kulturpolitik die ganze Szene zusammen gebrochen. Früher konnte man eine ganze Tournee in Italien zusammenstellen. Das geht alles nicht mehr, auch für die Italiener nicht. So jemand wie Alberto Braidà fühlt sich total isoliert. Dabei ist für die Entwicklung der Musik unheimlich wichtig, ein wechselndes Publikum zu haben, ein Netzwerk zu haben und darüber sich in andere Konstellationen reinzuarbeiten für die Bühne. Da wird eine Entwicklung richtig ‚ausgedünnt‘.

RG: Ich habe bei Euch beiden ganz stark dieses Gefühl des WIR: Ihr sagt immer „uns“. Da muss ich nachfragen, weil es dieses WIR nicht mehr so deutlich gibt, finde ich. Es gibt einzelne Leuten, die das machen, aber offensichtlich hat es früher das WIR gegeben?

ES: Mit den Leuten, mit denen wir diese Musik machen, haben wir ein familiäres Gefühl. So wie Alberto Braidà und Michael zur Familie gehören, gibt es auch mehr oder weniger geliebte Cousins und Cousinen, man hat das Gefühl, an derselben Sache gemeinsam zu arbeiten. Dieses WIR hat auch damit zu tun, dass man Misstrauen ausgesetzt ist und fehlender Anerkennung, dieses WIR stärkt dann natürlich.

RG: Ja, aber man muss diese Leute finden. Das ist der Punkt. Und deshalb, denke ich, gehen so viele nach Berlin.

MG: Das ist wohl wahr. Aber es fahren eben relativ viele unter falschen Voraussetzungen hier her, sie bleiben dann hier hängen und es passiert letzten Endes nicht viel. Ich kann jedem eigentlich nur empfehlen – das sage ich mittlerweile den Leuten –, dass sie gerne mal für ein, zwei Monate hierher kommen sollen, um sich die Lage anzuschauen. Dass sie aber viel besser damit fahren, vor Ort Konzerte zu organisieren und die Leute einzuladen, die sie brauchen. Es gibt wirklich, gerade jetzt in den westdeutschen Städten, brachliegende Möglichkeiten. Wenn sich jemand bemüht – es ist natürlich längst nicht mehr so einfach, obwohl so wirklich einfach war’s noch nie gewesen –, aber man hat mehr Möglichkeiten, was zu machen. Und letztendlich kommt man in einer Stadt wie, sagen wir mal Bremen, mehr zum Spielen, wenn man bleibt, als hier in Berlin und auf Konzerte geht und darauf hofft, dass einen vielleicht irgendwann jemand fragt, ob man mitspielen will. Berlin verleitet zu einer grundsätzlichen Passivität, das bemerke ich bei sehr vielen meiner Kollegen hier in der Stadt. Dass man darauf wartet, dass man gefragt wird und sich ansonsten mit dem Instrument beschäftigt und auf Konzerte geht, aber aktiv, selber etwas unternimmt...

RG: Damit fällt natürlich weg, dass weiter verbreitet wird, oder?

MG: Das ist das grundsätzliche Problem. Wir haben mittlerweile in der improvisierten Musik eine deutliche Aufsplitterung in „Stars“ und „Fußvolk“. Was es im Jazz schon lange gibt. Wir haben in der improvisierten Musik jetzt auch die Stars, die auf jedem Festival immer da sind, und wir haben ein großes Fußvolk von Leuten, die letztendlich nie zum Spielen kommen und die nach oben gucken und darauf warten „*oh, wann werde ich auch endlich entdeckt?!?*“. Diese Passivität tut der Musik nicht gut. Das ist nämlich eine Haltung, die sich auch in der Musik widerspiegelt. Wir haben viel mittelmäßige improvisierte Musik. Jedes zweite Konzert, das in Berlin stattfindet, habe ich das Gefühl, hat mit improvisierter Musik zu tun, aber ich habe auch das Gefühl, dass mittlerweile auch Leute improvisieren, die denken, da muss man sich nicht vorbereiten. Man geht auf die Bühne, spielt ein bisschen, und dann ist das schon irgendwie gut. Aber sich mit dieser Musik zu beschäftigen, sich mit dieser Haltung zu beschäftigen, sich mit dieser Geschichte zu beschäftigen, sich mit den Möglichkeiten zu beschäftigen, das findet überhaupt nicht statt. *GC:* Es gibt noch einen Aspekt, durch den die improvisierte Musik nicht die Verbreitung findet, die eigentlich nötig wäre: Das ist die immer komplizierter werdende Administration, wenn man irgendwelche Gelder anfordern will, zum Beispiel für Konzertproduktionen. Das ist jedenfalls unsere Erfahrung, wenn wir Konzertgelder akquirieren wollen, dann haben wir ein Vielfaches an Büroarbeit zu leisten...

ES: Da wird erwartet, dass man die eigenen Arbeitsstrukturen der Verwaltungsarbeit anpasst.

GC: Ja, und da lässt man manchmal die Flügel hängen. Wir haben jetzt zum Beispiel ein ‚Ding‘, wofür wir durchaus Geld bekommen könnten vom Land Niedersachsen. Da wird ein Verwaltungsaufwand erwartet, wie man es sich karikaturenhaft gar nicht besser vorstellen kann, da wird erwartet, dass wir noch die Toilettentüren durchzählen und alles abrechnen, bis aufs einzelne Toilettenpapierblatt, so dass wir einfach gesagt haben, das können wir uns nicht zumuten! Das vernichtet unsere Potenz als kreative Menschen!

ES: Unsere Arbeitszeit!

GC: Vielleicht ist das ein bisschen überzeichnet von mir, aber so läuft das ... und das verhindert Leben! Ganz allgemein gesprochen. Auch das Machen in kontrollierter, improvisierter Musik. Und natürlich liegt das nicht in unserem Wesen, alles zu organisieren, denn es sind ja utopische Freiheitsbilder in unserer Musik, die wir errichten und demzufolge ist jede Art von Organisation und Überorganisation dem wesensfremd. Aber die Anforderungen, die von der offiziellen Seite gestellt werden, sind pervers. Das verhindert u.a. auch, dass hier noch kleine Zellen arbeiten. Dann gibt es die, die schlauerweise sagen, wir machen nur noch komponierte Musik. Jedes kleine Ensemble hat dann ein Konzertbüro und einen eingetragenen Verein an seiner Seite und macht eine Konzertplanung über die nächsten drei Jahre.

Das liegt aber gar nicht in unserem Wesen, wir können nicht toll-dreist sagen, worüber wir in den nächsten drei Jahren improvisieren möchten, das ist völlig klar. Und das alles läuft dem zuwider, dass diese Musik mehr gedeiht oder mehr bewirkt.

RG: Ist das in Berlin auch so mit den Anträgen?

MG: In Berlin ist das Problem, dass der Kulturetat für die freie Szene deutlich gegen Null geht. Man hat, wenn man keine Organisation hinter sich hat, eigentlich keine Chance. Man kriegt gelegentlich Reisekostenzuschüsse oder das ein oder andere Stipendium, wenn man lange genug da ist. Wenn ich einen Antrag schreibe, muss ich mit Sasha Waltz konkurrieren und die hat deutlich mehr Effekt hinter sich, deutlich mehr ‚Büro‘ und hat eine ganz andere Außenwirkung.

GC: Da möchte ich einhaken: Das ist ein großes Problem, wenn man Unterstützung beantragt, dass man mehr mit Äußerlichkeiten aufwarten muss als mit dem Nachweis musikalischer Qualitäten. Denn diese Geldgeber, die haben einfach keinen blassen Schimmer und lassen sich davon beeindrucken, wenn jemand dahin schreiben kann, ich habe dann und dann eine Tournee für das *Goethe-Institut* gemacht, wir arbeiten mit dem Rundfunk zusammen, etc. Die allerbeste Gruppe mit jungen Musikern hat dagegen überhaupt keine Chance, auch wenn sie zehnmal besser ist. *ES:* Es gibt noch einen Aspekt: Der Markt hat sich geändert, die Gesetze des Marktes und der Distribution. Früher konnten wir sogar mit unseren CDs, die wir selbst produziert hatten, zu Saturn in Hannover gehen und haben ein kleines Fach gehabt, wo die verkauft wurden. Daran ist heute überhaupt nicht mehr zu denken.

GC: Jetzt komme ich noch auf eine andere Schiene: Plätze zu finden, wo man geliebt oder geduldet oder geachtet wird, das ist schwer geworden. Früher war es für uns leichter, uns z.B. in

Museen mit Konzerten zu etablieren. Die machen viel eher dicht heute. Alle sind noch mehr mit der Selbstverwaltung beschäftigt, als dass sie nach außen hin wirken und Dinge aufnehmen, integrieren wollen...

ES: Und sie zielen mehr auf eine populistische Wirksamkeit dessen, was sie in ihren Häusern geschehen lassen. Z.B. die *Kestnergesellschaft*, die früher eine ernstzunehmende Kunstgesellschaft war in Hannover, die hat mittlerweile ein stark populistisch geprägtes Programm. Da gibt es DJ-Abende und Tanzabende und so was, also alles, was Leute reinbringt, damit sie etwas in die Statistiken schreiben können, weil sie andererseits unter dem Druck stehen, dass sie viel mehr Gelder selber rekrutieren müssen als früher. Ja, das ist ein Teufelskreis.

GC: Die Gefahr für uns ist, dass wir zu sehr die Flügel hängen lassen – wir müssten eigentlich trotzdem ‚ran‘, Aufklärung bewirken und zusehen, dass das nicht auf dieser Schiene weiterläuft, und nicht daneben stehen und sagen, ‚ach dieser Scheiß-Kapitalismus‘ macht das sowieso alles platt. Also, ich sehe jedenfalls die Gefahr, dass wir noch mehr ins Exotenum abdriften und auch ein gewisses Klischee züchten, statt ‚am Ball zu bleiben und intelligente Pässe zu spielen‘.

MG: Es gibt sowieso diesen Paradigmenwechsel, dass „elitär“ mittlerweile fast ein Schimpfwort ist und du sofort unter Rechtfertigungsdruck stehst, wenn Du nicht die breite Masse ansprichst, was immer die „breite Masse“ sein mag. Das geht den Ausstellungshäusern, den Museen, genauso. Wenn draußen keine lange Schlange ist und die Leute einmal um den Block stehen, dann ist es keine gute Ausstellung mehr. Es geht nicht mehr um Inhalt, die Kulturämter haben aufgegeben, überhaupt Inhalt begreifen zu wollen, und zu entscheiden, ist das gut oder ist das schlecht. Es liegt auch daran, dass ein allgemeines Kunst- oder Kulturverständnis nicht mehr vorhanden ist.

GC: Das wird auch in den Standardklassikprogrammen mittlerweile so durchgeführt. Zum Beispiel bei den *Wiener Philharmonikern* muss ein Clown zwischendurch rumtanzen in der Pause. Ich habe ein Neue Musik Festival erlebt, das fand während irgendeiner Fußballweltmeisterschaft statt. Das fand natürlich auf einem Floß auf dem See statt, da wurde tatsächlich nebenbei eine Live-Übertragung dieser Fußballmeisterschaft angeboten.

ES: Es ist auch ein Problem, wenn man zu Geldgebern geht – ich nenne jetzt keine Namen –, dann wird man immer sehr deutlich gefragt, „*wie wollen Sie diese Inhalte vermitteln, die vermitteln sich doch so schwierig*“. Da frage ich immer erstmal: „*Haben Sie das Gefühl, dass die Neue Musik sich durch sich selbst vermittelt?*“ Da kommen mehr Leute, weil sie institutionell gebunden sind, die Leute gehen sowieso regelmäßig in den großen Konzertsaal der Hochschule, es ist institutionell akkreditiert, die bürgerliche Presse steht viel mehr dahinter, da wird jemand hingeschickt, also es ist einfach akzeptiert. Ich sag’ den Leuten auch: „*Die Neue Musik wird nicht mehr verstanden als die improvisierte Musik, keineswegs, es ist der Rahmen, der es akzeptabel macht!*“ „*Ja, und wie vermitteln Sie das?*“ „*Erstens sind wir sehr offensiv, wir sind im selben Raum wie das Publikum in den Pausen, reden mit jedem, bieten das auch jedem an und wir laufen, wenn wir Werbung machen, in der Stadt herum, sprechen Leute an – es ist also nicht so, als würden wir uns*

selbst schonen.“ Es wird auch gemauert. Die Zeitungen nehmen einen nicht wahr, letztendlich man muss sagen, „*Leute, wir sind Elite und Elite kann sich nicht breit vermitteln*.“

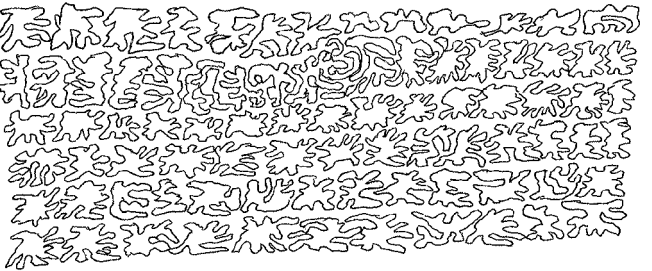
MG: Es ist in der Tat so, dass man eigentlich genötigt werden soll, ein niedrigschwelliges Angebot zu machen. In der Berliner Presse habe ich gelesen – jetzt war gerade *Jazzfest* und man fragt sich, weshalb da so viele alte Leute sitzen. Das grundsätzliche Problem ist, dass nicht alles, was gut ist, sich auf das erste Mal erschließt und es gibt einfach einen Grund, weswegen Sachen Zeit dauern und weswegen man ein bestimmtes Alter erreicht haben muss, ein bestimmtes Maß an Lebenserfahrung haben muss, um sich für bestimmte Dinge zu begeistern. Es geht eben einfach nicht oder nur in den seltensten Fällen, dass ein Fünfzehnjähriger in ein Konzert mit improvisierter Musik geht und sagt, „*Oh, geil, was ist das denn?*“ Aber dass man jetzt sagt, man macht Improvisation light, oder mit irgendwelchen bunten Luftballons links und rechts dran, das kann es eben nicht sein. Man kann nicht viel mehr machen, als die Musik, die Improvisation immer wieder darzustellen, auf eine Art und Weise, dass sie auch wahrgenommen wird. Und natürlich kann man versuchen, an Plätze zu gehen, an denen das normalerweise nicht stattfindet und Leute damit zu konfrontieren, die das von sich aus nicht hören würden. Aber das geht nur sehr begrenzt. Weil – natürlich kann ich nicht in irgendeine Disco gehen, dort eine halbe Stunde frei improvisieren und hoffen, dass die Leute mich nicht zu Brei schlagen hinterher, weil ich jetzt ihren Disco-Betrieb aufhalte. Man kann schon gucken, dass man Leute damit konfrontiert, die normalerweise gar nicht wissen, dass es diese Musik gibt. Ich erlebe es auch immer wieder, dass Leute auf mich zukommen nach den Konzerten und mich fragen: „*Was ist das denn, was Du da machst? So etwas habe ich ja noch nie gehört!*“

RG: Die grundsätzliche Geschichte dabei ist die Frage – ich hab gerade Arno Schmidt gelesen – immer wieder gut! – „*Sind wir ein Volk der Dichter und Denker?*“ Man kann sowieso davon ausgehen, dass das, was Arno Schmidt macht, oder was wir machen, dass das sowieso nur ein Prozent oder so goutiert. Aber auf der anderen Seite, sagt er, sei es wichtig für einen Staat, dass es solche Leute gibt. Und das ist eine Diskussion, die wir führen müssen, weil nämlich heutzutage alles durch den Markt bestimmt wird. Dann wird immer gesagt, das rechnet sich nicht, deshalb fällt das raus. Damit werden die Möglichkeiten der Kunst als Utopie extrem beschnitten. Denn im Prinzip ist das, was wir machen, seltsamerweise nicht nur Avantgarde, wenn ein Komponist, wie meineterwegen Lachenmann, was macht und alle hinterherlaufen, sondern es ist auch sozial getragen. Diese Idee mit dem Kollektiv und die Idee mit der Kunst, die durch viele entsteht, das ist etwas, was seltsamerweise meiner Wahrnehmung nach in den Sozialwissenschaften erheblich mehr besprochen wird, als in den Musikwissenschaften.

MG: Ja, Improvisation hat eine soziale und politische Relevanz. Allein durch die Art und Weise, wie wir miteinander umgehen. Auch das ist etwas, was nicht mehr gern gesehen ist, dass eine Musik über sich hinausweist und nicht nur zur Unterhaltung da ist. Und was dieses „eine Prozent“ angeht, (mittlerweile ist es ja mehr ein Promille): Der gesellschaftliche Konsens ist nicht mehr

da, der sowieso immer nur von den Eliten getragen wurde, dass es wichtig und unterstützenswert ist, dass es diese Musik gibt und dieser Konsens, der ist im Augenblick aufgekündigt.

GC: ... Diese Öffnung hinzukriegen, das ist eine Aufgabe. Wir sollten nicht aufgeben, sondern machen! Einen anderen Weg gibt es sowieso nicht. Jetzt aufzugeben und zu sagen, „forget it“, das kann’s ja nicht sein.



RG: Das sehe ich übrigens überhaupt nicht so! Also, ich sehe, dass es im Moment sehr schwierig ist und kann Eure Ausführungen sehr unterstützen. Ich bin jetzt seit anderthalb Jahren in Berlin und merke, dass ich langsam müde werde, mich jeden Abend zu fragen, „in welches Konzert gehe ich denn jetzt?“ und ich merke natürlich, dass es immer dieselben Leute sind, die spielen. Aber ich glaube, dass im Moment ein Aufbruch da ist. Das Thema „Improvisation“ ist augenblicklich gesellschaftlich sehr interessant. Und zwar deswegen, weil wir an einer Grenze von Komplexität agieren und offensichtlich neue Strategien gebraucht werden. Wir haben hier gegenüber ein Institut, die machen „Angewandte Improvisation“, das heißt, das sind die Leute, die Manager und Führungskräfte mit Improvisation traktieren. Das heißt, im Grunde genommen, sagen die denen nichts anderes als, „Hört doch mal den Leuten zu, macht nicht immer nur Pläne, reagiert doch mal auf das, was Ihr seht und hört und hofft doch mal, auch wenn etwas Unvorhergesehenes passiert, dass dadurch etwas Produktives passiert!“ Diese Organisation hatte im Oktober 2013 einen Weltkongress – es gibt ein *Applied Improvisation Network* – mit über 250 Leuten, die aus der ganzen Welt angereist sind, die alle in diesem Bereich arbeiten: aus Amerika, Australien und Neuseeland und anderen Ländern. Wir (d.i. *exploratorium berlin*, Anm. d. Red.) haben mit dem *AIN* kooperiert, wir haben mit den Teilnehmern zusammen improvisiert, was sehr interessant war, weil die alle aus dem Bereich ‚Improtheater‘ kamen – das ist ja der große „Run“ im Moment, das ‚Improtheater‘. Für die Teilnehmer war es eine Art von Musik, die sie überhaupt nicht kannten. Wir haben mit sechzig Leuten gearbeitet, die rausgegangen sind und gesagt haben, „das haben wir noch nie erlebt, dass das in der Musik funktioniert“. Das sind Erlebnisse, die man weiter trägt. Ich glaube, dass da ganz viel machbar ist. Im nächsten Jahr werden wir ein Heft herausgeben über die „kulturelle und politische Dimension“ in der Improvisation (erschieden April 2014, Anm. d. Red.). Das ist das Verrückte, dass ihr jetzt sagt, auf der einen Seite ist der alte Avantgarde-Zusammenhang weg, auf der anderen Seite ist das Thema „Improvisation“ viel stärker in der Gesellschaft relevant, als es in den siebziger und achtziger Jahren der Fall war. Damals

gab es das Thema in der Gesellschaft überhaupt nicht. Da hat die Politik ganz rational agiert, wenn jemand sozusagen nicht vernünftig war, dann brauchte man gar nicht mit dem reden.

GC: Jetzt ist es ja mittlerweile sogar im Sport, dass Improvisation eine Rolle spielt. Der Trainer von Bayern München, trainiert das Modell.

RG: Exakt!

GC: Und ist erfolgreich, außerdem noch! Vielleicht sind wir mit Schuld daran?

ES: Ich denke, es ist ein ganz elementares Verfahren. Ich empfinde musikalische Improvisation als gar nicht so außergewöhnlich. In der Malerei ist es ein anerkanntes Prinzip, dass die Leute vorher eine Skizze machen, diese übertragen und auf dieser Basis ein Gemälde entsteht. Also aus der Aktion heraus arbeiten. Dieser Rückstoß ist aus dem, was bereits passiert, verständlich, im Alltag wird das überall gebraucht. Ich finde auch, wie Du es gesagt hast, dass wir wegen dieser globalen Zusammenhänge in solch komplexen Systemen leben. Deshalb muss eine Grundoffenheit bestehen. Und die einzige determinierte Grundoffenheit, die wir haben, ist eben nicht die nationale Einheit aus Politik und Wirtschaft, sondern die Frage nach dem eigenen Material – wo ist das eigentlich? –, um der Situation gerecht zu werden. Das ist auch das, was man macht als Musiker: Erst muss man jemand sein als musikalische Person und so muss man auch erst jemand sein als Bürger, gleich welcher Nation und in welchem Zusammenhang auch immer. Insofern, denke ich, dürfte das allen gar nicht so fremd sein, wie es immer noch zu sein scheint.

RG: Das ist die Tendenz, dass es in diese Richtung geht. Ich komme jetzt auf das zurück, was ihr am Freitag gemacht hat: Was in der Musik passiert, inwiefern kann das eine Utopie sein? Wie fällt ihr Entscheidungen? Was antwortet ihr, wenn jemand fragt, wie funktioniert das eigentlich? Zuerst heißt es immer, „das ist doch abgesprochen!“ Aber, wenn es das nicht ist, wie funktioniert das? Und was passiert bei jedem von Euch? Wie kommt man von Ton zu Ton? Wie entscheidest Du, was Du machst?

ES: Wie man von Ton zu Ton kommt, hat damit zu tun, dass man Musiker ist und jeder Musiker hat den inneren Gesang, hat das innere Lied in sich!

GC: Das ist eine Frage der Musikalität. Dieses „innere Singen“, das muss man vor allem haben, egal, ob man improvisiert oder ob man komponiert. Und ich finde, wenn man selber musikalisch ist, kann man das auch sehr schnell orten. Also, ich hör sehr schnell, ob da gute oder ob da schlechte Musik passiert, egal ob die komponiert oder improvisiert ist, das ist nur an der Frage von Musikalität festzumachen.

MG: Letztendlich ist es auch so, dass das Material, das man geübt hat, in dem Moment sehr viel instinktiver ist, sonst wäre man auch nicht schnell genug. Und dann ist es auch – und das ist es, was mich an der improvisierten Musik im Verhältnis zu komponierter Musik reizt – eine andere Art von Körperlichkeit. Es ist eine Art von Energie, die man nur im Moment des Schaffens hat und nicht im Moment des Interpretierens. Die im Grunde, wenn sich die Leute darauf einlassen, relativ viele anspricht, weil sie merken, da passiert gerade was. Bei meinem Instrumentarium sind die Möglichkeiten, wie ich reagiere oder

wie ich agiere, vielfältig. Was mir oft genug passiert, ist, dass ich das Bedürfnis habe, einen ganz bestimmten Klang zu machen und erst in dem Moment, wo ich ihn mache, höre ich, das ist genau der Klang, der nötig war. Also gibt mir mein Körper sozusagen das Signal, was jetzt gespielt werden muss. Es gibt natürlich Alternativen, andere hätten was anderes gemacht an der Stelle, aber für mich hat das immer eine Folgerichtigkeit, was ich spiele. Das wird natürlich mit mehr Erfahrung noch mehr. Was im Augenblick guten Muskmachens nicht passiert, dass ich mir überlege, was ich gleich spielen werde. Das mache ich, wenn mir nichts einfällt. Und dann ist es meistens nicht besonders gut, das kann dennoch irgendwo hinführen, wo ich wieder in diesem „Flow“, in diesem Fluss drin bin... Aber letztendlich ist der Kopf zu langsam dafür.

ES: Genau, wie Michael sagt: Gerade auch beim Perkussionisten oder auch bei Günthers Spiel ist es ein stark gestisch geprägtes Spiel. Dieses Material, das kommt aus dem eigenen Atem, das ist allgegenwärtig, deswegen ist es auch so abrufbar. Wenn etwas vorgegeben ist, kann ich es nicht allgegenwärtig abrufen.

GC: Ja, das Vorgenommene sehe ich auch als ein Hindernis für gute Musik. Aber es gibt auch, finde ich, eine Kombination des vor allem gestisch geführten Spiels und der Eigenbeobachtung beim Spiel und der Selbstreflexion über das, was im Augenblick vorgeht. So ist das jedenfalls bei mir, zumindest passagenweise, dass ich mich selber beobachten kann, dass mehrere Ebenen da sind von einem selbst beim Spielen. Das ist ein Glücksgefühl, das man dabei entwickeln kann. Diese Kombination dessen, was aus dem Gestus kommt und des sich selbst Beobachtens. Das ist ein Spannungspotenzial, aus dem Ungeheuerliches passieren kann. Das ist für mich der Weg, wirklich spannende Musik zu machen. MG: Reines improvisierendes Spiel wäre mir auf Dauer wahrscheinlich auch zu emotional. Es geht auch darum, gezielt mit musikalischen Enttäuschungen umzugehen, Sachen nicht zu machen, die eigentlich nahe liegen. Es geht auch darum, dass eine Struktur entsteht, die vielfältig ist und die mich auch als Hörer reizt. Das heißt, ich bin natürlich auch selber Zuhörer in dem Augenblick, in dem ich selber spiele. Ich bin nicht nur Spieler, sondern auch Hörer und versuche auch meine Ohren und meinen Geist zu befriedigen. Das, was ich als Hörer, wenn ich im Publikum sitze, auch gerne befriedigt haben möchte.

ES: Ja, und das ist ein ganz wichtiger Begriff, dass ist der zentrale Begriff der Musik überhaupt, gerade in der Improvisierten Musik. Das Hören! Das Hören ist das Zentrum. Das Hören sondiert immer schon. Ich glaube gar nicht mal, dass eine bewusste Selbstreflexion, sondern dass das Hören sortiert und erinnert. Und aus diesem sich Erinnern und Sortieren bilden sich die Zusammenhänge der Interaktion. Und weil die Erinnerung so weit geht, dass ich weiß, wer wie spielt, also wer welches Material hat, ist es auch durchaus ein antizipierendes Hören. Das heißt, ich kann mir vorstellen, wo das Ganze hingehen könnte. Wenn ich zum Beispiel das Gefühl hab, „oh, ist gerade ein bisschen lahm, da könnte ein bisschen Feuer rein“. Es gibt Sounds, bei denen ich weiß, da reagiert der eine so, da kommt wahrscheinlich... Man versucht es mal. Es ist kein richtiges Rechnen. Es ist auch ein wenig Kalkül, aber das Zentrale ist: Es kommt immer aus dem Hören!

GC: Das Hören ist auch die Grundlage für jede Kreativität nach außen. Das ist auch, was ich bei KollegInnen bemängelt habe, die sich nur innerhalb ihrer Grenzen bewegen und auch nur das hören. Daraus kann keine umsichtige Botschaft entstehen. Die Musikgeschichte auch dabei zu haben, ist ein Riesenschatz, der manchmal produktiv einfließt. Gestern Abend z.B. hatte ich einen Moment, wo ich gedacht habe, „was hast Du denn jetzt gemacht?“ Da hatte ich eine Basslinie in times gespielt. Dafür hätten mich die Kollegen vor zwanzig Jahren von der Bühne geholt. Aber jetzt kann ich das kommen lassen.

RG: Das war schön gestern, weil das so bei allen von Euch auftauchte!

GC: Das war nicht berechnet, sondern mir fiel das ein und fertig. Aber Musiker, die im Free Jazz stecken bleiben...

RG: ...dann ist das kein Hören mehr, sondern ein Eingrenzen!

GC: Ja. Und Albertos Spiel gestern, meine Güte, da waren auch viele Zitate dabei.

RG: Ist es mit diesem ‚sich immer was Neues‘ ausdenken nicht auch so?!

GC: Ja, und dass die aus diesem Pott auch eigene Kreativität schöpfen!

ES: Und nicht nur das, sondern es ist ein Ausdrucksmittel unter vielen. Es geht nicht darum, dass man sagen will, jetzt habt ihr was zum ‚drauf reinfallen‘, aber gleich nehme ich es Euch wieder weg. Das kann mal passieren, aber es passiert eigentlich nicht bei so einem Publikum wie gestern, sondern eher bei einem, das einem so ein bisschen misstrauisch gegenüber sitzt.

RG: Wo man Köder legt?

GC: Ja. Diese Insider-Geschichten auf der Bühne... ich komm darauf zurück, auf meine kleine „Geradeausspielererei“-Passage von gestern, da hab ich zu Michael rüber geguckt und hab gedacht, „ach Gott, der lacht sich jetzt einen Ast!“, weil der solche Sachen auch spielt. Aber das war erst im Nachklang, das habe ich nicht schon vorher gewusst.

RG: Das ist wie ein geistreiches Gespräch!

ES: Ja! Ich wollte noch eins sagen zum Hören: Einmal habe ich auf einem Symposium einen Lachanfall gekriegt: Da waren zwei Improvisationsmusiker und zwei Komponisten geladen. Der eine Komponist war sehr aggressionsgeladen und sagte „Ich habe gestern Eurer Konzert gehört und ich bin mir ganz sicher: Improvisationsmusiker hören nicht, sie reagieren nur!“ Da hab ich ihn gefragt „Worauf reagieren sie denn, wenn sie nicht hören?“ Da wusste er nicht mehr weiter. Aber das ist in deren Köpfen!

RG: Ich denke, wir sollten so langsam zum Schluss kommen. Obwohl es mich reizen würde, diese Reflexionsebene der Improvisierten Musik weiter zu treiben... Eine Frage habe ich noch: Ihr habt gestern eine Zugabe gegeben: Woher wusstet ihr, dass das drei Teile sein mussten?

GC: Das hatten wir abgesprochen. Wir sind keine Dogmatiker!

ES: Ich sehe das als etwas Elementares, die Praxis und die Theorie weiter zu treiben. Denn es ist etwas Modellhaftes, was wir tun: Sich auf die eigenen Substanz zu besinnen, sie zu hinterfragen und zu üben, um was anderes geht es eigentlich nicht.

Andy Hamilton, Hrsg.

Lee Konitz, *Conversations on the Improvisor's Art*
The University Of Michigan Press, 2010



Hamilton schreibt ein umfangreiches Buch über das Leben und die Musik von Lee Konitz. Konitz ist Jazz interessierten Musikern bekannt und sein musikalischer Einfluss international anerkannt und gewürdigt. Lee Konitz wurde am 13. Oktober 1927 in Chicago, Illinois, USA, geboren. Er ist ein Altsaxophonist des Modern Jazz. Auf dem Altsaxophon stellte er am Ende der 1940er Jahre den einzigen originären Beitrag neben Charlie Parker dar. Mit seiner linearen Spielhaltung prägte er Musiker wie Paul Desmond oder Bill Evans ebenso wie Hans Koller und Albert Mangelsdorff und schließlich auch Avantgardisten wie Anthony Braxton. Zur Erinnerung: Lee Konitz ist vor allem bekannt durch seine Mitwirkung an den zwei bahnbrechenden Cool Jazz Projekten, dem Miles Davis *Birth of the Cool Nonet* and dem *Lennie Tristano Sextet*. Nach Jahren des Spiels bei der *Stan Kenton Big Band* entwickelte er zunehmend eine Karriere als selbstständiger Musiker. Er beteiligte sich an Free Jazz Veranstaltungen, einschließlich eines Free Improvisation Festival, den Derek Bailey in London organisierte.

In den 1980er Jahren blieb er trotz verstärkter Lehrtätigkeit an verschiedenen Hochschulen, der *New York University* und später auch in Philadelphia international präsent. Konitz nahm über 150 Alben auf, als Leader und als Sideman. Er lebte zeitweise in Köln. Konitz zeigt sich offen für Musik von Debussy, Satie und Bach. Mit einem Streichquartett und Ohad Talmor ging er mit dem *Lee Konitz String Project* auf Tournee und improvisierte über Musik des französischen Impressionismus. Mit Vorliebe spielt er überwiegend in kleinen Besetzungen improvisierte Musik. Nun hat David Hamilton ein umfangreiches, fast 300 Seiten Interview-Buch mit Lee Konitz vorgelegt. Darin erzählt Lee von seiner Kindheit, den jüdischen Traditionen, der Bedeutung seiner Behinderung, den ersten musikalischen Erfahrungen und Einflüssen, den ersten eigenen Projekten und der Entwicklung

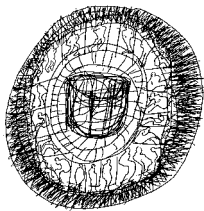
¹ Die Bücher sind einsehbar in der Bibliothek des *exploratorium berlin*.
www.exploratorium-berlin.de

seines Konzeptes von Improvisation, der Bedeutung von Standards, Blues und Free. Ausführlich referiert er über sein Instrument, dem Saxophon, Sound und Theorie. Weitere Kapitel behandeln sein musikalisches Material. Er erzählt von Begegnungen mit anderen Musikern und Erfahrungen mit Avantgarde-Künstlern. Das alles wird so lebendig erzählt, mit so viel Humor und netten Anekdoten, die beim Lesen ungeheuren Spaß machen. Es gibt außerdem einige Abdrucke seiner Kompositionen und einen umfangreichen Anhang, Register über Veröffentlichungen und Namen aktueller Künstlerkollegen. Der Autor James Hamilton ist Jazz Pianist. Er schreibt regelmäßig für verschiedene Musik Magazine. Hamilton unterrichtet Philosophie, Geschichte und Ästhetik des Jazz an der Durham Universität in GB. Mein Lieblingszitat aus dem Buch ist: *That's the way of preparation - to not be prepared. And that takes a lot of preparation!* Wer sich für Konzepte der Improvisation und Entstehung im historischen Zusammenhang der Biographie eines einflussreichen Musikers interessiert, findet mit diesem Buch eine äußerst unterhaltsame und auch nachdenkliche Lektüre. Lee Konitz ist ein herausragender und inspirierter Musiker, der das Konzept der Improvisation aus seiner Lebensbiographie her bestens vermitteln kann.

Gerd Rieger, Krefeld

Joe Morris

Perpetual Frontier, The Properties Of Free Music
Riti 2012



Perpetual Frontier, The Properties Of Free Music heißt ein schmales, informatives und dicht geschriebenes Buch des amerikanischen Gitarristen Joe Morris. Morris ist ein bekannter kreativer Musiker und Lehrer für 'Free Music' seit über 20 Jahren. Seine musikalische Herkunft ist der Jazz, den er als zukunftsweisende Plattform für musikalische Kreativität hielt. Da im Jazz jedoch häufig Beschränkungen und Regeln gelten, bevorzugt er den Begriff 'Free Music'. Als Ziel seines Spielens nennt er die beständige Suche nach dem größtmögli-

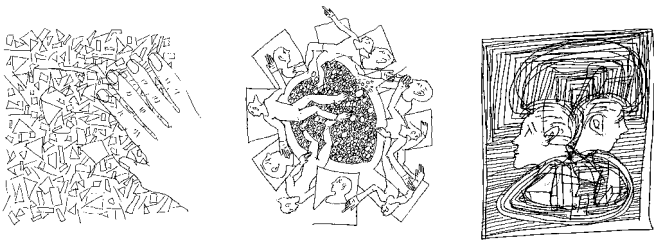
chen Grad der musikalischen Freiheit in einer Performance. Die permanente Erweiterung der Grenzen und die konstante Suche nach Innovation sind die historischen Vorläufer aller kreativen Musiker des Jazz. Nach einer historischen Beschreibung der Entwicklung der Free Music, die er in den Ursprüngen der afrikanisch-amerikanischen Musik und der Gründung des *AACM* sieht, geht er auch auf die europäische klassische Avantgarde des 20. Jahrhunderts ein.

Wie kann Free Music gelehrt und vermittelt werden? Gibt es ein praktikables Curriculum? Morris hat viele Jahre Erfahrung als Jazz Musiker, aber auch als Hochschullehrer. Daher sucht er nach einer geeigneten Sprache für die Vermittlung. Es gäbe eine Lücke zwischen dem Interesse nach freier Musik und der Fähigkeit, sie in übertragbaren Begriffen zu erklären. Aus diesen jahrelangen Erfahrungen resultiert sein Buch. Es bietet einen eher inklusiven Überblick über Free Musik. *It's about the what, the how, and the why of free music as they pertain to the whole body of work within the idiom.* (S.23)

Der Hauptteil handelt von den verschiedenen Bestandteilen der freien Musik. Dazu zählen Methoden, ästhetische Grundlagen, melodische Strukturen, Puls, Interaktion und Form. Diese Themen werden in relativ kurzen, aber informativen Kapiteln behandelt. Den zweiten Schwerpunkt des Buches liefert die Beschreibung ausgesuchter Methoden einiger bekannter Jazzmusiker des Free Jazz, die wichtige Impulse für die theoretische und praktische Weiterentwicklung gaben. Cecil Taylor und die *Unit Structures*, Ornette Colman und die Lehre von den *Hamolidics*, Anthony Braxton und die *Tri-Axiom Theory* werden vorgestellt. Schließlich werden die Einflüsse der europäischen Free Improvisation Szene, ihr Material, ihre Techniken und Formkonzepte beschrieben.

Im dritten Teil des Buches befragte Morris 15 MusikerInnen aus der Free Music-Szene, die Auskunft über ihre musikalischen Einflüsse, ihre Gedanken zu Spiritualität, Ästhetik, Politik, Technik und Methoden der Improvisation geben. Welche Rolle spielt für sie die Kommunikation und Interaktion mit anderen Musikern und dem Publikum? Antworten geben u.a. Marilyn Crispell, Joe McPhee, William Parker, Ken Vandermark. Kritisch wären anzumerken, dass für mich die Informationen über die theoretischen Einflüsse im Kapitel *Example Methodologies* zu fragmentarisch erscheinen und Literaturhinweise für ein weiteres Studium dieser Konzepte komplett fehlen. Schließlich ist der Preis für ein relativ schmales Paperback Bändchen recht hoch. *Perpetual Frontier* ist ein Buch, das versucht etwas Ordnung in die unübersichtliche Diskussion über Free Music zu bringen, geeignet für Dozenten und Studenten, für Komponisten und Musiker. Es eröffnet die Diskussion zur Fundierung freier Musik. Dieses Buch bietet grundlegendes Werkzeug zum Verständnis und zur Erforschung der fundamentalen Elemente von Musik und Improvisation. Empfehlenswert für alle, die sich an den musikalischen Grenzen bewegen, die neue Richtungen und Erfahrungen für ihre Musik suchen, gleich ob Spieler, Komponist oder Zuhörer.

Gerd Rieger, Krefeld



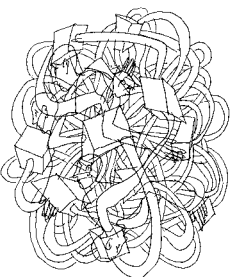
Ausgewählt –
Bücher aus der Bibliothek des *exploratorium berlin*¹

...zur Ansicht und zum Nachlesen dort oder anderswo, eine Auswahl neuer – und alter – Literatur zum Thema Improvisation, hier vor allem wissenschaftliche Bücher über Improvisation, über Jazz, über Invention und Improvisation, über eine Musikerinitiative in Chicago und ein paar Bücher über Peter Brötzmann, die im letzten Jahr erschienen sind.

Die Bibliothek des *exploratorium berlin* ist mittwochs von 15 bis 18 h zugänglich und auf Anfrage auch an anderen Tagen. Ansprechpartner: Dr. Reinhard Gagel rg@exploratorium-berlin.de, Tel. (0049-30) 53 05 06 46

George E. Lewis

A power stronger than itself
The AACM and American experimental music
The University of Chicago Press 2008

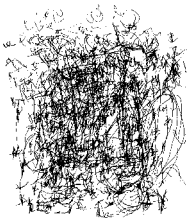


Founded in 1965 and still active today, the *Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM)* is an American institution with an international reputation. George E. Lewis, who joined the collective as a teenager in 1971, establishes the full importance and vitality of the *AACM* with this communal history, written with a symphonic sweep that draws on a cross-generational chorus of voices and a rich collection of rare images. Moving from Chicago to New York to Paris, and from founding member Steve McCall's kitchen table to Carnegie Hall, *A Power Stronger Than Itself* uncovers a vibrant, multicultural universe and brings to light a major piece of the history of avant-garde music and art. (Auszug aus dem Klappentext)

¹ Bibliothek des *exploratorium berlin*. Kleine Spezialbibliothek für Improvisation, künstlerische Forschung und kreative Musikpädagogik, Mehringdamm 55 (2. Hinterhof), 10961 Berlin

Ingrid Monson

Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction
(Chicago Studies in Ethnomusicology)
The University of Chicago Press 1997



This fresh look at the neglected rhythm section in jazz ensembles shows that the improvisational interplay among drums, bass, and piano is just as innovative, complex, and spontaneous as the solo. Ingrid Monson juxtaposes musicians' talk and musical examples to ask how musicians go about „saying something“ through music in a way that articulates identity, politics, and race. Through interviews with Jaki Byard, Richard Davis, Sir Roland Hanna, Billy Higgins, Cecil McBee, and others, she develops a perspective on jazz improvisation that has „interactiveness“ at its core, in the creation of music through improvisational interaction, in the shaping of social communities and networks through music, and in the development of cultural meanings and ideologies that inform the interpretation of jazz in twentieth-century American cultural life. Replete with original musical transcriptions, this broad view of jazz improvisation and its emotional and cultural power will have a wide audience among jazz fans, ethnomusicologists, and anthropologists.

(Auszug aus dem Klappentext)

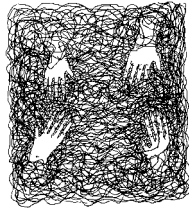
Peter Brötzmann

Arbeiten 1959 – 2010
Galerie epikur wuppertal 2011

Peter Brötzmann als Künstler: ein Ausstellungskatalog der *Galerie Epikur* mit bewegenden Arbeiten zwischen Abstraktion und Figurativen. Brötzmann hat immer seine musikalische Arbeit im Kontext seiner bildnerischen Arbeiten gesehen - ein kontinuierliches Arbeiten mit bildnerischen Mitteln.

Christoph J. Bauer / Peter Brötzmann

Brötzmann Gespräche
mit einem Essay von Christoph J. Bauer
Post Verlag, Berlin 2012



„Es gibt in der ganzen Scheiß-Kunst zwei Möglichkeiten: Entweder erfüllt man die Erwartungen oder man macht sich ein paar Gedanken und versucht rauszufinden - ohne Rücksicht auf Verluste - was einen selbst angeht.“
Peter Brötzmann gilt als einer der wichtigen Neuerer des Jazz und der improvisierten Musik. Im Gespräch mit dem Bochumer Philosophen und Publizisten Christoph J. Bauer gibt Brötzmann Auskunft.

(Auszug aus dem Klappentext)

Brötzmann

conversations with Gerard Rouy
We thought we could change the world
Wolke Verlag, Hofheim 2014

Ein weiterer Band mit hochinteressanten Gesprächen mit dem französischen Journalisten Gerard Rouy, das Biografisches, aber auch Improvisationsgeschichtliches zutage fördert und den Musiker und Künstler Brötzmann würdigt.

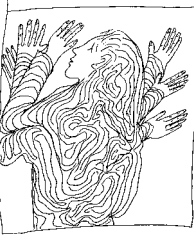
Barre Philipps

Traces - fifty years of measured memories
cd and dvd enclosed | kadima collective 2012

Eine Diskographie mit vielen Fotos des Altmeisters auf dem Kontrabass, Barre Philipps.

Benjamin Brinner

Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction
(Chicago Studies in Ethnomusicology)
Oxford University Press 1995



How do musicians know what they know? This study is a new approach to the nature of musical competence. Using the intricate collaborative structure of gamelan – Javanese ensemble music – as a point of departure, *Knowing Music, Making Music* lays the foundation for a comprehensive theory of musical competence and interaction. ...

Much more than a portrait of artists making music together, this book brings together a variety of cognitive approaches and a wide range of examples from many cultures to suggest ways of integrating our knowledge of music making both in individual cultures and crossculturally.

(aus dem Klappentext)

Ben Watson

Derek Bailey and the story of free improvisation
Verso London 2004

This brilliant biography of the cult guitar player will likely cause you to abandon everything you thought you knew about jazz improvisation, post-punk and the avant-garde. Derek Bailey was at the top of his profession as a dance band and recordsession guitarist when, in the early 1960s, he began playing an uncompromisingly abstract form of music. Today his anti-idiom of „Free Improvisation“ has become the lingua franca of the „avant“ scene, with Pat Metheny, John Zorn, David Sylvian and Sonic Youth's Thurston Moore among his admirers.

(aus der Ankündigung der Versandes)

Sandro Zanetti (Hrsg.)

Improvisation und Invention
Momente, Modelle, Medien
diaphanes Zürich – Berlin 2014



Wenn eine Kultur etwas als Erfindung akzeptiert, dann hat dieses Etwas bereits den Status einer Tatsache erhalten, die vorhanden ist und auf ihren Nutzen und ihre Funktion hin befragt werden kann. Was aber geschieht davor? Wie gewinnt das Erfundene Wirklichkeit? Wie in der Kunst, wie im Theater, wie in der Literatur und Musik, wie in der Wissenschaft? Und mit welchen Folgen? Die Beiträge in diesem Band beschäftigen sich alle mit einem Moment oder einem bestimmten Modell der Invention...

(aus dem Klappentext)

Camille Hongler, Christoph Halffter, Silvan Moosmüller Hg.

Geräusch – das Andere der Musik
Untersuchungen an der Grenze des Musikalischen
Bielefeld Transkript Verlag 2014

Geräusche sind noch keine Musik – oder keine Musik mehr. Im Konzert, im Tanz wie im Film sind die Grenzen zwischen Musik und Geräusch unscharf und beweglich: Aus dem Störgeräusch wird Musik, aus Wohlklang Lärm. Es ist daher für die Wissenschaft unerlässlich, das Geräusch zu untersuchen, wenn sie verstehen will, was Musik ausmacht. Im Spannungsfeld zwischen der modernen Universalität der Musik – »alles ist Musik« - und ihrer notwendigen Kehrseite bilden sich Abstufungen, Grauzonen, Verbindungen und Brüche, die in diesem Band von Wissenschaftlern und Künstlern, darunter Michel Chion und Gilles Aubry, diskutiert werden.

(aus dem Klappentext)

Daniel Martin Feige

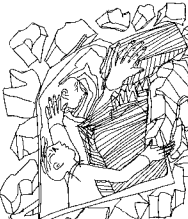
Philosophie des Jazz
Suhrkamp Berlin 2014

Was ist Jazz? Wie unterscheidet er sich von anderen Arten von Musik? Und inwieweit handelt es sich bei ihm um einen besonders interessanten Gegenstand für das Nachdenken über ästhetische Fragen? Das vorliegende Buch stellt die erste philosophische Auseinandersetzung dar, die sich dem Jazz widmet. Daniel Martin Feige geht darin der Frage des Verhältnisses zwischen Jazz und europäischer Kunstmusik nach und untersucht den Zusammenhang zwischen Musiker und Tradition sowie zwischen Werk und Improvisation. Dabei lässt er sich von der originellen These leiten, dass erst im Jazz zentrale Aspekte musikalischer Praxis überhaupt explizit gemacht werden, die in der Tradition europäischer Kunstmusik implizit bleiben.

(aus dem Klappentext)

Gesa Ziemer

Komplizenschaft
Neue Perspektiven auf Kollektivität
transcript verlag, Bielefeld 2013



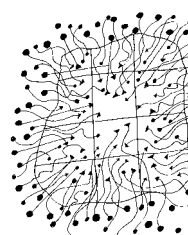
Occupy, Commons oder andere soziale Experimente zeigen: Neue Kollektivität werden allenthalben erfunden und erprobt. Gesa Ziemer bereichert diese Debatte um die Einsicht, dass dabei die Umdeutung alter Formen gemeinschaftlichen Handelns eine wesentliche Rolle spielen kann. Der Blick auf Komplizenschaft in Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft legt eine solche Form aktueller Kollektivierung frei.

...Gemeinschaftlich handeln Individuen dabei hochgradig affektiv. - jedoch. nur. temporär, verbindlich, gemeinsam. - aber. doch individuell, erfinderisch - und gleichzeitig zielorientiert.

(aus dem Klappentext)

Marianne Steffen-Wittek / Michael Dartsch (Hg.)

Improvisation
Reflexionen und Praxismodelle
aus *Elementarer Musikpädagogik und Rhythmik*.
ConBrio Fachbuch Band 18, Regensburg 2014



In der musikpädagogischen Literatur sowie allgemein in der Diskussion zur ästhetischen Bildung genießt die Improvisation einen hohen Stellenwert. Während sie jedoch in der instrumentalpädagogischen Praxis häufig noch ein Schattendasein zu fristen scheint, stellt sie ein zentrales Moment der

Rhythmik und der Elementaren Musikpädagogik dar. Mit einem Panorama vielfältiger Zugänge, theoretischer Anbindungen und praktischer Vorschläge sollen die versammelten Beiträge dieses Buches zur Integration der Improvisation in den Unterricht beitragen und zur Präsentation improvisierter Musik und Bewegung als Bühnenkunst ermutigen. Der vorliegende Band ist aus dem Symposium *ImproVISatION* hervorgegangen, das die Arbeitskreise Elementare Musikpädagogik und Musik und Bewegung/Rhythmik in Kooperation mit der *Landesakademie Ochsenhausen* 2012 durchgeführt haben.

(Klappentext)

Berichte

FREI – Festival für improvisierte Musik. Krefeld, 23. bis 25. Mai 2014
Betrachtungen über Inklusivität in improvisierter Musik

von Carl Bergström-Nielsen, Kopenhagen/Dänemark

Dieses Festival ist eine neue Initiative von Gerd Rieger. Doch hatte er schon vorher eine Tradition begründet für regelmäßige Workshops – sowohl für Jazz als auch für frei improvisierte Musik. Das *FREI – Festival* bot sechs Konzerte, einschliesslich einer *Offenen Bühne* und eines Workshop-Konzertes. Zwei Konzerte waren einstündige *Concerts in the Dark*, wörtlich im Dunklen, ein Experiment für die Konzentration der Ohren. In den Konzerten spielten Musiker aus Nordrhein-Westfalen in sehr variierten kleinen Zusammensetzungen – außer am letzten Abend – da spielte das *Wuppertaler Improvisations Orchester*, und außer meiner Teilnahme als Gast aus Dänemark. Da gab es einen anderthalbstündigen Workshop, bestehend aus Diskussion und einem von mir geleiteten vierstündigen Praxis Workshop für freie Improvisation. Mein Blickpunkt ist also hochgradig der eines Teilnehmers und teilweise Mitverantwortlichen.



Festivalankündigung

Inklusion

Inklusion war ein besonderes Thema, was diskret im Titel des Workshops von Christoph Irmer im Programm angedeutet wurde. Unter den Teilnehmern befanden sich auch einige geistig behinderte Menschen – ich hatte mir deshalb Mühe gegeben, nicht allzu abhängig von Wörtern zu sein. Eher sollte möglichst viel Konzentration auf das Hören gelegt werden. Mehr als 25 Teilnehmer waren da. Ich teilte sie in kleinere Gruppen ein.



Gelebte Inklusion auf dem Krefelder Festival
© Fotos: Carl Bergström-Nielsen

An die Anfänge der neuen und improvisatorischen Musik zurückdenkend war Inklusion geschichtlich essentiell, insbesondere in der angelsächsischen Musik. Cage propagierte die Möglichkeit des Musikmachens völlig ohne konventionelle Fertigkeiten, für alle zugänglich, nur dem ästhetischen Sinn folgend. Im *Scratch Orchestra* waren betont auch Amateure. Eine Fluxus-Vorstellung provozierte 1965 damit, ein Orchester von "twenty unskilled instrumentalists" zu präsentieren. Und obwohl das, was in Darmstadt, im Studio von WDR Köln und an anderen Orten passierte, anfangs nicht gerade inkludierend war für Amateure, wuchs doch schnell eine neue pädagogische Richtung hervor. Beispielsweise hatten Lilli Friedemann, Gertrud Meyer-Denkman, Michael Vetter einen grossen Einfluss auf die Pädagogik. Friedemann veröffentlichte schon 1955 einen Artikel über Gruppenimprovisation¹ – dies deutet an, welche Improvisationsinitiativen vielleicht noch vor dem zweiten Weltkrieg existierten und worauf sich aufbauen ließ. Zusammenfassend ging die neue Auffassung von offenem Material mit einer neuen Auffassung von Offenheit in der Ausübung einher.

Der Workshop von Christoph Irmer gestaltete sich als Diskussion. Inklusion generell gibt es bei manchen Improvisations-Veranstaltungen, auch im ganz allgemeinen Sinne. Beispielsweise spielen Profis und Laien, Erwachsene und Jugendliche zusammen, wie bei den *Offenen Bühnen*. Da stellt sich die Frage, wie sie Gerd Rieger formulierte: "Wieviel Schrägheit kann ich akzeptieren, was gehört noch zur Bandbreite musikalischer Akzeptanz?"

1 „Gemeinsames Improvisieren in einer Instrumentalgruppe“, in: *Junge Musik* 1955, S.127.

- Berlin:** Teilnehmer wählen einander vorher aus. Diskussion (auch kritische Beiträge) zwischen zwei Sets sind möglich.
- Osaka:** Teilnehmer melden sich am Anfang, Moderator plant daraus Konstellationen und kommentiert den Abend am Schluss.
- Kobe:** Teilnehmer wurden vom Moderator zusammengesetzt. Ein besonderer Spielaspekt besteht darin, dass sie kleine Zettel bekommen, worauf steht, ob sie viel spielen dürfen oder nur wenig.
- Kopenhagen:** Teilnehmer kommen meistens spontan auf die Bühne oder geben laufend Invitationen an andere Musiker.
- Hilleroed bei Kopenhagen:** kleine Gruppe – Moderator kann im voraus Konstellationen und Themen im voraus zurechtlegen.

Auch bei Workshops finden sich große Differenzen - zur Ergänzung des vorigen eine enge Auswahl:

- Köln,** Improvisiakum (Reinhard Gagel): viel vermittelnde Diskussion zwischen den Spielsessionen
- London,** Eddie Prévost: wiederholte Spielsessionen, der Leiter spielt einfach mit. Es gibt auch einen Bericht, in dem beschrieben wird, dass der Leiter oft Vorschläge macht, meistens aber für Konstellationen wie Duos, Trios etc; die Teilnehmer werden aufgefordert, selbst Vorschläge zu machen¹. Ausnahmsweise wird direktes Feedback vom Leiter gegeben.
- London,** Maggie Nichols: Es wird einfach die ganze Zeit tutti gespielt.
- Luzern,** Derek Bailey (1990): Teilnehmer bekommen die Invitation, einander zum Ensemblespiel einzuladen. Leiter kommentiert nur extrem sparsam und gibt zu verstehen, man wird das Wesentliche selber erfahren.
- Joëlle Léandre:** Trios werden von der Leiterin ausgewählt und mit Hinblick auf Instrumentalkombinationen zusammengestellt. Ausgewählte Personen bekommen nach dem Spielen intensives Feedback.

Beispiele der Organisation *Offener Bühnen*

Insbesondere erörtert wurde das Problem über Verhaltensweisen von Leuten, die dominierend sind und eine offene, gleichwertige Kommunikation zwischen den Musikern unmöglich machen. Praktische Übungen und Feedback können nach meiner Erfahrung wenigstens in den leichten Fällen schon etwas positiv ausrichten. Doch bei einer *Offenen Bühne* kann es eine heikle Sache sein, das Spiel anderer kritisch zu kommentieren und Teilnehmer auf diese Weise zu beeinflussen. Durch Übungen kann das scheinbar nur in Workshops gelingen. Allerdings haben wir keine richtige Feedback-Kultur, wie gesagt wurde. Feedback sollte nicht zu bewertend sein, aber wir müssen ein neues Vokabular erfinden.

Wie inkludiert man in den Offenen Bühnen?

Interessant finde ich, Typen *Offener Bühnen* zu vergleichen. Es scheint, an jedem Ort und bei jedem Veranstalter wird es verschieden gemacht. So habe ich folgendes erlebt, was natürlich von Zufällen bei meinen Besuchen (1991 bis 2014) gefärbt sein kann: (siehe grauer Kasten).

Konklusion: Man kann die Musik viel oder kaum verbal kommentieren, es gibt beide Extreme. Auch gibt es gewisse Möglichkeiten, das Geschehen durch Zurechtlegung von Übungen zu beeinflussen. Das bedeutet aber kein sicheres Rezept, wie man z.B. das Problem von Störungen durch dominante Personen lösen kann.

Berührt wurde in unserer Diskussion auch die Frage nach musikalischer Qualität. Eine tiefe Freude an der Musik setzt musikalischen Sinn und Erfolg voraus, ohne die es nicht richtig weitergeht. Da kann ich selber zum Glück sagen, dass für mich im Workshop streckenweise ganz subtile Sachen vorkamen.

Inklusion als Aufklärung

Die Musikpädagogik ist ein relativ etabliertes Hauptmodell für das Inklusive, aber als Spezialfall von Demokratisierung ließe sich viel weiter darüber reflektieren. Es geht nicht um Demokratisierung im bloß allgemeinen Sinne, sondern darum, Konsequenzen zu ziehen aus der oben erwähnten ästhetischen Revolution.

Bei Cage und Fluxus wurde die Offenheit als Prinzip proklamiert – nicht ganz unähnlich bei der alten Aufklärung, wovon der kategorische Imperativ von Kant wohl am bekanntesten ist. Popularisiert gesagt – wir sollen andere Menschen so behandeln wie wir auch selbst behandelt werden wollen. Sonst propagieren wir schlechte Ideen menschlichen Verhaltens, die gegen uns selbst gekehrt werden könnten. Nur um das Raisonnieren und Aufstellen von moralischen Geboten ging es aber keineswegs – weder damals noch heute – eher war die Vision von zukünftigem Glück eine Voraussetzung. Earle Brown beschreibt das sehr schön mit Worten wie „Each decision and development is intensely mind-full but so full of minds that the subtleties become impenetrable“.

le in terms of any one rationale...“² und „It is not possible, given any degree of optimism and generosity in regard to people in general, to set a time limit on creative reflection or a limitation on the number of people involved in the creation...“³.

Die neue ästhetische Maxime hat mit der Wertung von Kreativität der anderen Mitspieler zu tun, infolge der Entdeckung, dass die Entfaltung davon eine Bereicherung für alle ist. Improvisierte Musik mit ihrer großen Mischung von Musikern mit verschiedenen Hintergründen ist dafür ein Beispiel außerhalb der Pädagogik. Kompositionsformen und Aufführungspraxis, die offen sind für das Mitschaffen, sind ein weiteres Beispiel. Die Musikologin Doris Kösterke hat beispielsweise in ihrem kurzen Aufsatz *Gebote der Anarchie* die alten Maximen von Kant sehr schön so fortgesetzt: „Du sollst Dich für das Ganze mitverantwortlich fühlen“ und „Du sollst dich nicht hinter Wertmaßstäben verschanzten“⁴.

Wie wird das Festival vom Publikum und den Teilnehmern gesehen?

Was motiviert Teilnehmer und Publikum zu einem Festival dieser Art zu kommen? Von außen kommend bemerke ich einerseits, dass ein Interessentenkreis schon vorhanden war. Andererseits ist Krefeld Teil vom Ruhrgebiet, einem „Ballungsraum“ mit etwa 5 Millionen Einwohnern und mit einigem guten Willen vergleichbar einer einzigen Stadt, wo man kreuz und quer reist. So gesehen ist die Rekrutierungsgrundlage sehr groß. Krefeld ist an sich eine kleine Stadt, daher ist die lokale Konkurrenz geringer, es gibt weniger großstädtische Anonymität, mehr Nähe. Und umgekehrt, kleinere Orte können unter Umständen zu Zentren werden, wie z.B. Donaueschingen. Für mich war die Atmosphäre von friedlicher Gemütlichkeit geprägt – viele Teilnehmer kannten sich. Es kamen bemerkenswert viele Musiker zu den Workshops und die Zusammensetzung der Gruppen war sehr unterschiedlich. Sie wurden keineswegs von einem geschlossenen Kreis von Improvisatoren besucht. Es scheint, dass die Vorgabe eines inklusiven Festivals für Krefeld weitere Chancen bietet für die Zukunft der frei improvisierenden Musik in dieser Region.

2 Earle Brown: Artikel in: *Darmstädter Beiträge X*, Form in der neuen Musik, Mainz 1966, S.57.
3 Brown, S.61
4 Weitere Gebote sind hier zu lesen: www20.brinkster.com/improarchive/ - bitte siehe unter Kösterke.

Improvisation erforschen – forschend improvisieren
Ein Symposium im *exploratorium berlin*
vom 29. Mai bis 1. Juni 2014

von Reinhard Gagel, Berlin

Zunehmend trifft künstlerische Improvisation auch in wissenschaftlichen Kreisen auf Interesse. Vor allem die musikpädagogische Forschung, die Sozialwissenschaften und die Musik- und Performanz-Ästhetik reflektieren das Potential, das in improvisierter Kunstproduktion, menschlicher Handlung als Improvisation und Lernen von und mit Improvisation liegt. Das *exploratorium berlin*, Zentrum für Improvisation und kreative Musikpädagogik, lud Ende Mai 2014 aus Anlass seines 10jährigen Jubiläums zu einem Fest, in dessen Verlauf auch ein Symposium eingebettet war. Seit 2012 hat das *exploratorium* einen Schwerpunkt auf das theoretische Potential von Improvisation gelegt und eine entsprechende Abteilung Theorie und Forschung der Improvisation eingerichtet. Das Symposium versammelte unter dem Thema *Improvisation erforschen – improvisierend forschen* Wissenschaftler, Musiker und Musikpädagogen, die sich explizit in Forschungs- oder Dissertationsprojekten mit Improvisation beschäftigen.

Konzeption

Das Symposium präsentierte Kunst, Pädagogik und Wissenschaft auf „Augenhöhe“. Kunst und Wissenschaft, Reflexion und Kontemplation, Diskussion und musikalische Praxis ergaben einen ineinander verschränkten Fluss. Die eingeladenen Musiker, Forscher und Gäste wurden als reflektierende Praktiker verstanden. Der themengebende Titel war bewusst zweiteilig formuliert: *Improvisation erforschen* meinte die Präsentation von aktuellen Forschungsansätzen zur Improvisation in Vorträgen und Diskussionen, *Improvisierend forschen* sollte hingegen eine Diskussion über das Wie der eigenen Forschung in Gang setzen. Passen gerade bei der flüchtigen Improvisation die Methoden des Forschens, die auf Benennen, Einordnen, Erkennen, auf Begründung und Grundlegung aus sind, mithin also das Ephemere durch feste Begriffe ersetzen wollen oder gar müssen? Das Programm schlug dazu neben Vorträgen, Diskussionen und Gesprächen auch gemeinsames Improvisieren in *Offenen Bühnen* vor. Ein Seminar bot an zwei Tagen die Gelegenheit, dass Forscher und auch das Publikum in Diskussionen ihre Vorstellungen austauschten. Künstlerisches Forschen stand als Begriffshorizont im Raum, die Wiener Musikwissenschaftlerin Nina Polaschegg gab einen Impulsvortrag über das Forschen der Künstler der Improvisation. Im Rahmen dieses Ansatzes war bewusst der Münchner Künstler Fridhelm Klein eingeladen, aus einer anderen Kunstrichtung das Geschehen zu beobachten und während der Vorträge, Konzerte und Diskussionen Zeichnungen als ganz eigene Art der Dokumentation zu erstellen. Zur Jubiläumsfeier des Instituts am Berliner Mehringdamm wurde so der Gegenstand Improvisation aus verschiedenen Richtungen und nächstmöglicher Distanz und gleichzeitig in künstlerischer Multiperspektive betrachtet.



„Arbeitssklave der Zeichnungen“ Fridhelm Klein
(Eigenbezeichnung des Künstlers)

© exploratorium berlin

Gemeinsames Forschen

Die eingeladenen Forscher sind aktuell Forschende auf verschiedenen Gebieten der Improvisation und kamen aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Italien und Brasilien. Ihre vorgetragenen Forschungen bildeten ein Kaleidoskop der Auseinandersetzung mit Improvisation aus verschiedenen Bereichen wissenschaftlicher oder künstlerischer Forschung. Ihre pädagogischen, sozialwissenschaftlichen und kulturtheoretischen Arbeiten deuteten die Bandbreite einer wachsenden Improvisationsforschung an den Hochschulen bzw. Universitäten an. Die Seminare luden zu vertiefender Auseinandersetzung in kleinem Rahmen ein, in dem die beteiligten Forscher die Frage nach dem improvisierenden Forschen bzw. das Thema Improvisationsforschung als künstlerische Forschung diskutierten. In einer gemeinsamen SOUP improvisierten und rezitierten Musiker und Forscher eine *lecture performance*. Beständiges Changieren zwischen Modi des Sprachlichen, Musikalischen, Körperlichen und Zeichnerischen sollten in der SOUP „eingekocht“ werden und neben den theoretischen auch sinnliche Erkenntnisse über den Gegenstand Improvisation gewonnen werden.

Standpunkte

Reinhard Gagel eröffnete das Symposium, indem er die Wichtigkeit von Forschung für die Relevanz und Wahrnehmbarkeit der musikalischen Improvisation als Vermittlungs- und Kunstform betonte. Ergebnisse und Erkenntnisse seien ebenso wichtig wie dem Charakter der Improvisation angemessene Methoden und Vermittlungsformen. Musikalische Improvisation ist ein flüchtiger Gegenstand: sie ist selten das Ergebnis eines bewusst geplanten Vorgehens, sondern ein sich selbst organisierender Prozess. Wie soll ergebnisorientierte Wissenschaft damit umgehen? Gagel schlug dazu den Weg vor, auch Wissenschaft als einen improvisierenden Prozess zu betrachten und zwischen Kunst und Wissenschaft changieren zu lassen. Auch Kunst kommt nicht ohne Reflexion aus, und die Theorie der Improvisation bestimmt sich immer wieder an dem Kern ihrer künstlerischen Praxis neu. Improvisation erforschen, so war die Annahme, geschieht also unter dem Gesichtspunkt eines sowohl wissenschaftlichen als auch künstlerischen Interesses und einer starken Identifikation mit dem Gegenstand. In dieser Vermutung war das Symposium dahingehend geplant, auch den musikalischen Dialog (in *Offenen Bühnen*) zu pflegen, und es war eine Fragestellung der

Konferenz, ob sich diese Dialoge vielleicht sogar als Erkenntnisinstrument nutzen lassen.

Vorträge

Indem sie mit ihren Probandinnen improvisierte, um improvisatorische Bewegungen zu erforschen, hat Corinna Eikmeier (Hannover/Musikuniversität Wien) einen direkten künstlerischen Forschungsweg eingeschlagen, den sie mit wissenschaftlichen Methoden der qualitativen Heuristik auswerten konnte. Jedoch waren für sie die musikalischen Improvisationen (auf Audiofile festgehalten) nicht nur Laborergebnis, sondern standen auch als künstlerisches Ereignis für sich selbst und werden in ihrer Doktorarbeit auch veröffentlicht.



Reinhard Gagel eröffnet das Symposium | Corinna Eikmeier beim Vortrag (r)
© exploratorium berlin

Andere Forschungen nehmen Improvisation als Gegenstand: Wie entsteht die Kompetenz zu Improvisieren als von den Beteiligten selbst konstruiertes Wissen (Matthias Haenisch/Marc Godau, Universität Potsdam)? Wie die Strukturbildung der Improvisation gelingen kann, fragte Mirio Cosottini, Universität Triest. Mit dem Begriff der Restitution (Wiederherstellung) meint er, aus den in einer Improvisation wechselwirkenden musikalischen Parametern Bausteine und Prinzipien zu finden und mit ihnen improvisatorische Strukturen neu zu erschaffen. Alan Bern, Berlin/Weimar präsentierte Theorie und Praxis der *Present Time Composition*, in der ebenfalls kompositorisch-improvisatorische Entscheidungen die Strukturbildung bestimmen. Er unterfütterte seinen Ansatz mit durch die aktuelle neurobiologische Forschung benannten und speziell nutzbaren Wahrnehmung- und Aktivitätsmöglichkeiten des menschlichen Gehirns. Rogério Costa (Universität Sao Paulo, Brasilien) stellt Improvisation auch in den Rahmen zeitgenössischer Komposition: Die Analyse von Klang und seine gestaltbaren Qualitäten ist sowohl in der improvisierten als auch der komponierten Musik zentrales Thema. Welche Kriterien legen wir beim Vermitteln der Improvisation in universitärem Rahmen an, fragt das Projekt Luzern (Urban Mäder, Universität für Musik Luzern), wobei es sowohl um die Frage von Unterrichtsmethoden als auch um Bewertungskriterien geht: Welche Aussagen können wir über die künstlerische Qualität der Improvisation machen, auf deren Basis wir dann unterrichten?

exploring improvisation – 10 Jahre exploratorium berlin

Festival Freie Improvisation in Theorie und Praxis

Vom 29. Mai bis 1. Juni 2014 feierte das *exploratorium berlin* von sein 10jähriges Bestehen mit dem Festival *exploring improvisation*. Das Festival untersuchte und präsentierte an diesen vier Tagen die vielfältigen Facetten der (musikalischen) Freien Improvisation mit einem 2tägigen wissenschaftlichen Symposium (siehe S. 66), mit Konzerten und Workshops, mit einem philosophischen Podiumsgespräch, einem improvisations-historischen Roundtable-Gespräch und Offenen Bühnen. Am Festival nahmen teil u.a. Kontrabass-Altmeister Barre Phillips, der britische Schlagzeuger und Mitbegründer der legendären Gruppe *AMM* Eddie Prévost, der israelische Saxophonist, Pädagoge und Buchautor Ariel Shibolet, die Berliner Klangforscherin Andrea Neumann und Jean Laurent Sasportes, langjähriger Weggefährte von Pina Bauschs Wuppertaler Tanztheater – um nur einige Namen zu nennen. Hier zeigen wir einige fotografische Impressionen.



Am Eröffnungstag. Der künstlerische Leiter des *exploratorium berlin*, Matthias Schwabe begrüßt das Publikum.



Eröffnungssperformance, *Savotti Instant & TanzArtLabor*



Why do we improvise? Podiumsgespräch mit Barre Phillips und Eddie Prévost (re-außen)



Während des Festivals übersetzt Schirin Zareh für Barre Phillips (Mitte) und Eddie Prevost (li)



Ensemble *hübsch acht* gibt den ersten Konzertabend



Mit Stimme, Saxophon und Cello: ein Beitrag u.a. mit Max Stehle (mi) und Robert Jerzedjewski (re)



Die Soup – ein gemeinsamer Prozess aus Musik, Text und Aktion entsteht unter Anleitung von Matthias Schwabe und Reinhard Gagel.



Auch zwischen den Veranstaltungen hatte man sich viel zu sagen. Alan Bern (re) im Gespräch mit Matthas Haenisch...



... Matthias Schwabe (li) und Reinhard Gagel (Mitte) mittendrin.



Konzert 2: Andrea Neumann, Ariel Shibolet, Barre Phillips (von links) & Eddie Prévost (nicht im Bild)



Barre Phillips in Aktion in seinem Workshop Musik ist eine universelle Sprache: Mirio Cosottini aus Italien spielt mit.



Gefeiert wurde am dritten Abend mit einem Fest und reichhaltigem Buffet.

Improvisation ist mehr! Zum 50jährigen Jubiläum des *rings für gruppenimprovisation* gab es ein Roundtable-Gespräch



Stets lauschten die Zuhörer während Festivals konzentriert und aufmerksam.



Unermüdlich bei der Handarbeit: Zeichner Fridhelm Klein



Ensemble Explorativ: Die Dozenten des *exploratorium berlin*.



Die Jubiläumswand: 10 Jahre *exploratorium berlin* zum Nachlesen und Anschauen.



Mittendrin im Workshop, geleitet vom israelischen Musiker Ariel Shibolet.



Auftritt von Jean Laurent Sasportes: Tänzer, Performer und Weggefährte von Pina Bausch mit dem Schlagzeuger Fritz Hauser.



Bildnachweis:
Sergej Horovitz, Berlin: S. 68, 1. - 3. Rh.,
S. 69, 1. Rh. re, 2. Rh. re, 3. Rh. li + re.
Archiv exploratorium berlin: alle anderen Fotos

Weiterführung Symposiumsbericht Improvisation erforschen...

Improvisation erforschen bedeutete bei all diesen Musikerforschern, dass sie die lebendigen Prozesse des künstlerischen Gestaltens analysieren und auf ihre Voraussetzungen hin (neurologisch, klanganalysierend, didaktisch, konstruktivistisch) prüfen, um damit dann einen Beitrag für die Vermittlung von Improvisation als Musizierform zu leisten. Lara Frisch (Bauhaus-Universität Weimar) war die einzige, die über Improvisation in nicht-musikalischer Fragestellung forschte: Ihr Interesse lag auf der sprachlichen Kommunikation der Musiker nach dem Spielen. Auch Haenisch/ Godau hatten festgestellt, dass die Studierenden der selbst organisierten Lerngruppe (die ohne Anleitung arbeitet) sich verbal verständigten, wie es war und wie es weitergehen soll: sie konstatierten es als *negatives Wissen*, d.h. das Finden von Vokabeln, die das Anderssein im Vergleich zum klassischen Interpretationsmodus benennen, um daraus dann Anhaltspunkte zum Weitermachen zu bekommen. Lara Frisch, deren Zielgruppe improvisierende Künstler waren und nicht Studenten, nannte als wesentliche Verständigungsmöglichkeit hingegen die „Metapher“, auf die sich die Musiker einigten (sie nannte als Beispiel das Wort „Plasma“, mit dem Musiker klangliche Vorgänge versuchsweise betitelten) und die ihnen einen Weg zum Weiterproben eröffnete. Mathias Maschat (Berlin/Universität Osnabrück) stellte die Performativität als wesentliches Merkmal der Improvisation heraus. Dieser andere Blick macht den Weg frei für eine Ästhetik, die nicht musikimmanent, sondern von ihren situativen Aspekten her gesehen werden muss und damit besonders für die Improvisation spezifisch ist.



Zu Gast aus Brasilien: Rogério Costa (li) | Urban Mäder aus Luzern (re)
© exploratorium berlin

Seminardiskussionen

Die Frage einer improvisatorischen Methodologie (Improvisierend forschen) zielte auf einen Austausch der Forscher untereinander, ob der Gegenstand besondere Zugangsweisen verlangt und ob die künstlerische/ wissenschaftliche Verschmelzung in den Forscherpersönlichkeiten auch Auswirkungen auf das forschende Vorgehen hat. Für die improvisierenden Musiker gab Nina Polaschegg (Wien) in ihrem Impulsvortrag eine klare Antwort: Künstlerische Forschung ist Grundlagenforschung und angewandte Forschung ist für die Musiker die Basis ihrer improvisatorischen Ausdruckssprache. Sie ist sozusagen immanent und immer vorhanden,



Nina Polaschegg beim Vortrag
© Sergej Horovitz

und zeigt sich nicht in der Tatsache, dass Musiker über ihre Kunst schreiben oder ihre Spieltechniken dokumentieren. Ist „Improvisierend forschen“ eine in einem Forschungsprozess manchmal auftauchende Phase oder eine benenn- und bestimmbare Methodologie? Diese Frage beantwortete Corinna Eikmeier ausführlich, indem sie ihr Mitspielen im Labor und somit auch die entstandenen Stücke als künstlerische Improvisation benannte, die sie auch in ihrer Veröffentlichung berücksichtigen wolle. Alan Bern wies drauf hin, dass Improvisation unbedingt im Kontext verschiedener Kulturkreise gesehen werden müsste. Der Wuppertaler Geiger Christoph Irmer versuchte aus dem Publikum die Diskussion zu provozieren: Hier würden Mythen weitergesponnen, die sich zu dekonstruieren lohne, die Diskussion solle nicht auf einen Konsens, sondern auf Dissens hinauslaufen. Vor allem aber gab er dem Seminar das Stichwort mit dem Begriff des ‘Abgrundes’, der sich zwischen der Musik und der Sprache auftut. Viele Vorredner hatten die Schwierigkeit der Benennung von improvisatorischen Phänomenen angesprochen. Corinna Eikmeier berichtete von ihren Versuchen, in denen sie improvisierte und gleichzeitig sprachlich die Vorgänge benannte. Das Problem einer angemessenen Sprache wird das Verhältnis Wissenschaft/Kunst gerade in Hinblick auf Improvisation weiter durchziehen.

Fazit

Die dargestellte Organisation des Symposiums war von dem Wunsch getragen, das Forschen einzelner in einen Prozess gemeinsamen Erkenntnisbildung – kognitive, emotionale, theoretische, konkret musikalische – wurden unterstützt. Damit war das Forschen über Improvisation ebenso Thema wie das Forschen mit Improvisation oder das Forschen als Improvisation – wer sich darauf einließ, war gefordert, Kategorien- und Schubladen denken, vorgefasste Kriterien und Urteile außen vor zu lassen und sich unvorhersehbaren Erkenntnisgängen anzuvertrauen. Dieses Symposium hat im Gegensatz zu anderen und üblichen wissenschaftlichen Konferenzen Wert darauf gelegt, die Theorie und die Praxis der Improvisation eng miteinander zu verzahnen und künstlerische Aktion mit wissenschaftlicher Reflexion zu verbinden. Es war ein erster Versuch, aus dessen Verlauf sich fruchtbare Konsequenzen ableiten lassen. Deshalb wird eine Veröffentlichung in diese Richtung zeigen: Eine mittlerweile in Arbeit befindliche Dokumentation soll diesem Neben- und Miteinander verschiedener Stränge und Durchdringungen gerecht werden. Sie ist in den Sprachen deutsch und englisch geplant, wird auch Tondokumente und Zeichnungen enthalten und wird im Bielefelder Transcript Verlag erscheinen.

Zum 50jährigen Ringjubiläum

Von der Lust im leeren Raum zu agieren
am 29. Juni 2014 in Hildesheim

von Veronika Hilberath, Göttingen

Ein zum Rohbau entkernter Bahnhof, zwei Jubiläen: unser Ringjubiläum und 100 Jahre Bahnhofsmision Hildesheim waren die Voraussetzungen für eine spektakuläre Landart-Performance in Hildesheim am 29. Juni 2014.



Impro-Ensembles im Hildesheimer Bahnhof

Die Agierenden: ein Ensemble erfahrener Improvisatorinnen um Corinna Eikmeier (Probenort Nordstemmen), fast 20 Studentinnen und Studenten aus Corinnas Improvisationskursen an der Musikhochschule Hannover und – ohne es zu wissen – einige Lokführer mit ihren Maschinen. Dazu das Publikum: eigens zu dieser Veranstaltung Gekommene und zufällig eingefangene Reisende, die gespannt den Klängen folgten. Auf dem Vorplatz, Eingangshalle, Hinterausgang, verteilt auf den Bahnsteigen, überall spielen – singen einzelne Musiker (klassische) Stücke – verlorene Töne im Freien, Verdichtung, Überlagerungen in den Innenräumen. Dann ziehen kleine improvisierende Gruppen durch den Bahnhof, reagieren aufeinander, verschmelzen, schieben sich als geballte Clusterwand durch die Unterführung, lösen sich auf.



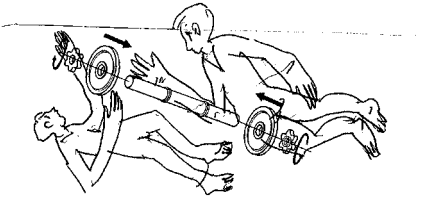
In der Bahnhofsunterführung ballen sich die Töne.



Mit den Celli unterwegs.

Alle Fotos: © Veronika Hilberath

Schließlich die Konzentration auf Bahnsteig 4 bei der Bahnhofsmision, vier Cello-Gesang-Duos schwärmen aus (die Cello auf Gepäckrollis werden von den Singenden geschoben), im Glaswarthäuschen „eingefrorene“ Spieler, die plötzlich zum Leben erwachen und dann das große Finale, vor Spielfreude sprühende, schwungvolle Musik, eingeleitet von einem feinen Klavierduo. Die Tänzerin Martina Reichelt hatte mit Corinna Eikmeier den ausgefeilten pfliffigen Raum- und Zeitplan geschaffen, der unser freies Spiel erst stimmig zusammenführte. Lebhaftige Publikumsreaktionen. Von Verzauberung war die Rede, endlich sei ein Bahnhof befreit zu seiner eigentlichen Bestimmung: lebendiger Ort für Begegnungen zu sein, oder einfach begeistert: „Das muss ich aufnehmen, das glaubt mir keiner“. Eine anregende, beglückende Erfahrung für die Mitwirkenden und viele Zuhörer.



Impression einer Zuhörerin

von Clara Wignanek

Neben mir auf dem Bahnsteig stand ein junger Mann, einen Geigenkoffer unterm Arm. Er ging langsam an das hintere Ende des Bahnsteigs und fing an zu spielen. Ein langsames Stück, das mir bekannt vorkam. Ein leichter Wind trug die Geigenklänge mal lauter, mal leiser zu mir. Sonst war da nichts, nur der Wind und die Geige und die Sonne. Bitte treten Sie von der Bahnsteigkante zurück! Als der Lautsprecher über mir zu knistern begann, erschrak ich. Ein Dröhnen zerschnitt die mit Musik und Sonne erfüllte Luft, und der Zug raste mit einer solchen Geschwindigkeit an mir vorbei, dass ich glaubte, er würde jetzt und hier zerspringen. Ich schloss die Augen, hielt mir die Ohren zu und verharrte lange so.

Ein Tag für die Improvisation
am 19. Juli 2014 in Kassel

von Barbara Gabler, Kassel

Im Jubiläumsjahr 2014 gab es am 19. Juli in Kassel einen *Tag für die Improvisation* im Technik-Museum, wo u.a. Dampfmaschinen und Feuerwehrautos ausgestellt sind. Aber nicht deshalb war es so heiß, denn sie standen in der ehemaligen Henschel-Produktionshalle ganz cool, sondern weil dieser Samstag im Juli der heißeste Tag des Jahres war. Wir hatten uns nach den Öffnungszeiten 11 bis 17 Uhr gerichtet, und die Teilnehmer leisteten Großes, indem sie durchhielten.

Zu Workshops hatten eingeladen: Barbara Gabler, im Namen des *rings für gruppenimprovisation*, Thomas Reuter, bekannt als Komponist und Improvisator sowie Walter Sons, der sich mit seinen beiden Projekten *Glasmusik* und *Metallmusik* einen Namen gemacht hat. Von 1987 bis 2010 hat das unkonventionelle Metallinstrumentarium, welches er in Zusammenarbeit mit dem Metallbildhauer Dieter Zaha entwickelt hat, im In- und Ausland konzertiert. Nun hat es im Technik-Museum einen dauerhaften Standort gefunden. Auch KünstlerInnen anderer Sparten waren beteiligt, sodass Musik von Bildern oder Worten angeregt werden konnte und umgekehrt.

Den Anfang machte Walter Sons mit Expeditionen in die Klangwelt der metallenen Klangskulpturen, die in den Worten einer früheren Teilnehmerin „mit ihrer Wucht den ganzen Körper ergreifen bis zu solchen Klängen, die mit ihrer Zartheit das Ohr umschmeicheln“. Auch ein vierteltönig gestimmtes Metallophon war dabei und übte Anziehung aus. Man hatte den Eindruck, dass Walter Sons das große Klangspektrum in- und auswendig kennt und die Spieler in ihrem Experimentieren sanft und sicher ordnend führen kann. Thomas Reuter versuchte bei seinem anderthalbstündigen Workshop, zwei kurze vorbereitete Aufführungen mit drei verschiedenen Übungsblöcken zusammenzubringen. Der Schwerpunkt lag auf der stimmlichen Gruppenimprovisation.

Das Ensemble *MontaX ImproKs*, das er in Kassel als eine Art fortlaufenden Kurs leitet, brachte eine vorbereitete Vokalimprovisation mit dem Titel *ELI*, bei der vorgegebene Wörter und Wortgruppen in verschiedenen Besetzungen klanglich aufgeschlossen und variiert wurden.

Es folgte ein Übungsblock mit allen Anwesenden zur Aufgabe, klangliche Eigenschaften von Vokal-Nuancen zu entdecken, diese ein stückweit auszuloten und damit improvisatorisch zu experimentieren.

Danach wieder eine kurze vorbereitete Aufführung: Das Vokalensemble *Sarah Anders' MundArt* aus Hannover (ebenfalls eine Art fortlaufender Kurs) improvisierte mit Bruchstücken eines Gedichts von Friedel Waal mit dem Titel *DU BIST*, während er selbst diesen vierstrophigen Text vollständig rezitierte. Also eine Art sprachliche Heterophonie: Man hört Sätze, die aus frei schwebenden Satz-Fragmenten auftauchen oder auch wieder darin untergehen. Bei der folgenden Improvisationsübung mit allen Teilnehmern ging es um kurze freie musikalische Soli und jeweils folgende „Antworten“ von unterschiedlich besetzten Gruppen.

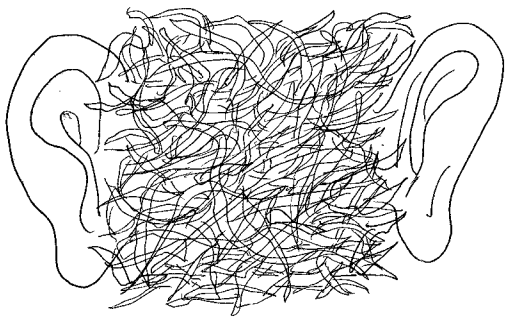
Abschließend Begegnungen zwischen bildender Kunst und Freier Improvisation: Die Übung bestand darin, sich auf jeweils eines der im Raum zu sehenden ungegenständlichen Bilder der Kasseler Malerin Angelika Remlinger in schweigender Betrachtung einzulassen, dahinein zunächst wenige Töne oder Klänge zu setzen, die Betrachtung dann fortzusetzen und wieder zu spielen... Also der Versuch eines Dialogs zwischen vorurteilslosem Sehen und hörbaren Äußerungen.

Barbara Gabler wollte die TeilnehmerInnen mit einigen Ideen von Lilli Friedemann vertraut machen. Der rote Faden an diesem Tag war ohnehin das assoziative Improvisieren, das bei Lilli Friedemann eine wichtige Rolle spielt. Sie hielt es für geeignet, den Ausdruckswillen anzuregen und musikalische Mittel bewusst zu wählen. Lilli Friedemanns Affinität zu bildender Kunst ist bekannt und ihre Meinung, dass „aus dem hohlen Bauch“ selten ein echter Gestaltungswille kommt, veranlasste sie, außermusikalische Bezugspunkte aufzusuchen. Wir lasen einen handschriftlichen Text (mit bildnerischer Qualität) „Musik verfolgt man, bei einem Bild verweilt man“. Darin bespricht sie konkrete Möglichkeiten, wie aus der Übersetzung von graphischen und atmosphärischen Eigenschaften musikalisches Material zu gewinnen sei. Er stammt aus einer Zeit, als die Sprache der zeitgenössischen Musik tatsächlich neu entwickelt werden musste. Die Ernsthaftigkeit, mit der Lilli Friedemann diese Transformationen diskutiert hat, wurde mit Respekt und einem gewissen Staunen zur Kenntnis genommen.

Dass heute eine andere Zeit ist, zeigten Trioimprovisationen mit Fagott, Cello und Kontrabass. Ein soeben entstandenes Bild der anwesenden Malerin Rosa Reichenbach wurde in die Mitte gelegt. Ohne Bezugnahme auf die konkreten Bildelemente war es im Focus im Sinne einer Konzentrationsrichtung ähnlich wie die Kerze beim Meditieren. Welch ein Unterschied! Offenbar ist in 50 Jahren so viel entstanden, dass man in aller Ruhe Grenzen austesten kann.

Am Ende gab es Soli auf Rhythmusteppich. Der Teppich war aus einem unfreiwillig komischen, röchelnden pattern eines dortigen Exponats („Flammenfresser“) gewonnen; es war eine Reverenz an den Leiter des Technik-Museums Bernd Scott, und er nahm freundlich zuhörend Platz.

Und ganz am Ende verschenkte die Malerin Rosa Reichenbach, die viele Töne in Bildern eingefangen hatte, (das war auch gut so, denn in der riesigen Halle hätten sie auch verfliegen können) ihre signierten Werke an die TeilnehmerInnen, zur Freude aller.



Die Kunst der Schwärme
bielefelder SCHWÄRME – Eine Stadt als soziales
Kunstwerk, inszeniert rund um den Obersee am
21. September 2014, 15 – 18 Uhr

von Willem Schulz & Marcus Beuter, Bielefeld

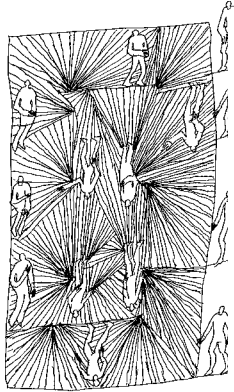
Schwärme faszinieren. Beobachten wir die permanent sich verwandelnden Skulpturen der Starenschwärme am Himmel oder die blitzschnell ihre Richtungen wechselnden glitzernden Herings-Schwärme, bekommen wir eine Ahnung von den unglaublichen Fähigkeiten und der einzigartigen Schönheit dieser Superorganismen.

Auch unsere Spezies bildet Schwärme. Zufällige wie während der Rushhour im Bahnhof, auf der Autobahn oder in der Ladenmeile. Strukturierte wie in der Schule, der Fabrik oder im Berufsorchester. Diktierte wie bei Massen-Aufmärschen oder auf dem Schlachtfeld. Und dann gibt es die Schwärme, die sich aus **Leidenschaft** bilden, in denen Menschen sich selbstbestimmt und selbstorganisiert zusammentun, weil sie für etwas Gleiches „schwärmen“. Nur um diese geht es in diesem Projekt.

Die Begeisterung, ja die Liebe zu Etwas erzeugt das Engagement, das Feuer, aus dem diese Schwärme bestehen. Aus dem die Lust entsteht, sich zu treffen, Traditionen und Rituale zu erlernen und zu pflegen, miteinander zu spielen, zu improvisieren und Neues zu wagen.

Diese auf so unterschiedliche Art gestalteten Gemenge können wir als **menschliche Kunst** betrachten und würdigen. Als Performances, die immer und immer wieder geprobt und realisiert werden. An denen gefeilt wird und die zugleich dem heutigen Leben angepasst werden. Hier, im „freien Spiel“, werden enorme Potentiale geweckt und entwickelt, die – besonders genährt durch die Leidenschaft – nicht selten professionelles Niveau erreichen.

Joseph Beuys (1921 - 1986) sprach von **Sozialen Skulpturen**, deren Werk es ist, Bewegung in der Gesellschaft zu erzeugen. Wir sind gewohnt, unser Tun unter ein Nützlichkeitsdenken zu stellen. Schon Schiller sagte: Das Tun wird immer einem Zweck geopfert. In diesem Projekt haben wir Menschen zusammen gesucht, die sich mit „Zwecklosem“ beschäftigen – außer dem Zweck des Seins. Dinge, zu denen man sagen kann: Was soll das? Die von Leidenschaft gesteuerten **Schwarm-Organismen** haben einen besonderen Wert: sie erschaffen auf unterschiedliche Art und Weise Lebens- bzw. Kunsträume, einen selbst definierten Sinn und die Erfahrung gemeinsamer Freude. Die einzelnen Mitglieder werden unter ihrem Dach geschützt, wahrgenommen und für ihr Engagement, ihr Dabei-Sein und Mit-Tun anerkannt. Ein Prinzip des Gebens und Nehmens. Fast ohne Geld. Diese wohlthuende und befriedigende Qualität ist als besondere Atmosphäre des einfachen **Seins** während der *bielefelder SCHWÄRME* von vielen Menschen wahrgenommen worden.



Jeder Schwarm tat seine Dinge, von der Begrüßung bis zum Abschied. Es gab weitgehend keine Darstellung, keine Vorführung, keine Werbung. Einfach miteinander tun, was die Gruppe verbindet. Eine friedliche Koexistenz. Unser Beitrag zum Weltfriedenstag der UNO am 21. September 2014.

Zum einen weisen die Schwärme als Superorganismen und Schutzräume bewegliche Konturen und Grenzen auf. Zum anderen durchdringen sie diese Grenzen, atmen mit der übrigen Welt, sind mehr oder weniger durchlässig für Andere und Anderes, Neues und Fremdes – entsprechend der Bedürfnisse der Mitglieder und Notwendigkeit der Sache. Diese Unterschiedlichkeit konnte am Obersee gut beobachtet werden. Entsprechend der Beuys'schen Plastischen Theorie befindet sich auch der Schwarm jeweils irgendwo zwischen dem Kälte- und dem Wärmepol, der scharfen Formgebung und der amorphen Auflösung – je nachdem, in welchem Prozessstadium er sich gerade befindet. Eine permanente Suche nach dem Gleichgewicht zwischen Form und Auflösung.

Hier zeigt sich das in der Musik so wichtige und auch in der Neuen Musik inzwischen immer mehr wiederlebte Prinzip der **Improvisation**, das auch in den anderen Künsten auf vielseitige Weise praktiziert wird – ja das, wenn man es genau nimmt, unser Lebensprinzip in fast allen Bereichen ist. Jedes Gespräch basiert auf den Prinzipien der Improvisation, jede Überquerung eines Platzes, jede Form des Liebens. Improvisation als freies Spiel nach vereinbarten oder angenommenen Regeln in bestimmten Räumen und Zeiten.

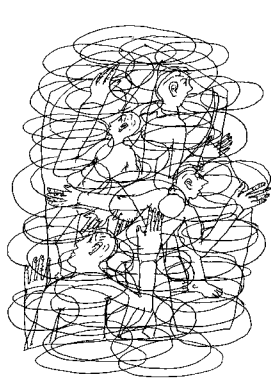
Die *bielefelder SCHWÄRME* waren insofern sowohl Installation als auch Improvisation. Ein Zusammenspiel, das durch die Setzung der Gruppen rund um den Obersee seinen Rahmen erhielt, in dem zugleich aber improvisatorisch performt wurde.

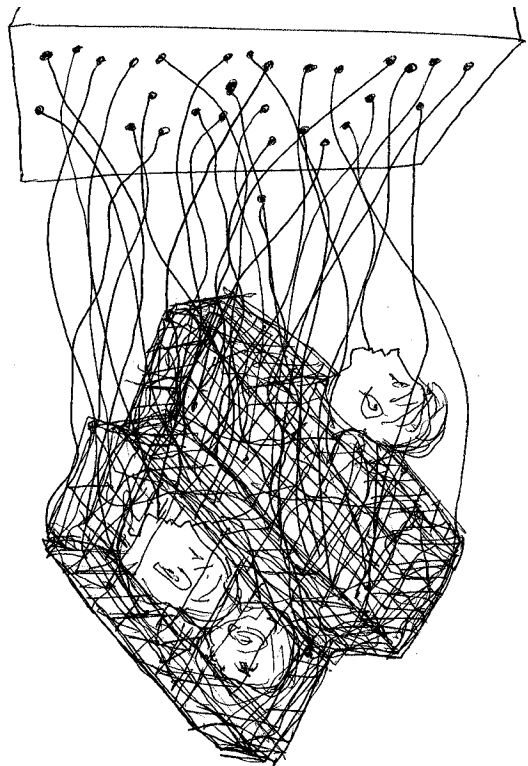
Hinzu kommt der **Zufall**, den in der Neuen Musik Komponisten wie John Cage (1912 – 1992) voller Wertschätzung einbezogen haben.

Der Zufall, der das Unvorhersehbare einbringt, auf sich aufmerksam machen möchte und herausfordert. Cage sagte: „Die grundlegende Idee ist die, dass jedes Ding es selber ist, dass seine Beziehungen zu anderen Dingen sich ganz natürlich ergeben, ohne aufgezwungene Abstraktion von Seiten eines ‚Künstlers‘.“ Und dies gilt natürlich ebenso für Menschen. Die *bielefelder SCHWÄRME* haben durch das Neben-, Mit- und Durcheinander verschiedenster Aspekte der Betätigung eine gleichberechtigte, anti-hierarchische und nicht wertende Ästhetik verwirklicht.

Jeder Verein ist ein Schwarm. Jeder Schwarm ist ein **Soziales Kunstwerk** – eine **Komposition** aus Thema, Form und Durchführung. Und jeder Schwarm hat vielleicht letztlich auch seine ganz eigene Seele, für die man ihn liebt.

80 Bielefelder Schwärme mit 800 Mitwirkenden haben sich an einem Sonntagnachmittag im September für 3 Stunden an einen See begeben, um ihre Dinge zu tun – ganz einfach wie immer und doch auch nicht.





Kinder spielen mit Klängen und Tönen –
Impressionen aus dem Workshop in Hamburg
am 27. September 2014 von 15 bis 18 Uhr

von Gesine Thomforde, Hamburg

Die Gruppe bestand aus zwei Müttern, zwei Vätern und sechzehn Kindern und wurde von Katharina Wulf, Florian Noack und Gesine Thomforde geleitet. Nach einer kurzen Begrüßung folgte die Namensrunde und anschließend die erste Improvisationsrunde mit Trommelphasen, bei der alle mit geschlossenen Augen mitspielten. Tatsächlich konnten wir leise beginnen, allmählich lauter trommeln und diese zwei Phasen leise ausklingen lassen. Anschließend wurde der bereit gelegte Teppich mit Perkussions-Instrumenten in die Kreismitte gezogen. Musikalisch abwechslungsreich gestaltete sich der Klanggarten, der mit Hilfe eines Bildes mit dem Symbol „Triangel“ eingeführt wurde. Die Kinder entwickelten im Gespräch fantasievolle Vorschläge für die Wahl ihrer Instrumente, so dass auch die anschließenden musikalischen Blumensträuße interessant und klangfarbig zu hören waren. Das Abschlusskonzert in drei Gruppen, die sich die Namen „Zeus“, „Aquarium“ und „Sechs Musikmanager“ gegeben hatten, beinhaltete Klänge des vielseitigen musikalischen Angebotes. Ergänzt wurden diese durch einige selbst mitgebrachte Melodie-Instrumente. Die Zeit verflog blitzschnell und mit dem Glockengeläut der St. Simeon-Kirche, in der unsere Veranstaltung stattfand, erlebten wir einen klingenden Abschluss dieses erfüllten Improvisations-Nachmittags.

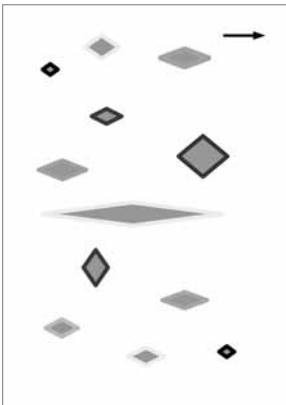
Improvisationen mit vielen Seiten und Saiten
nach Motiven von Robert Schumann
Improvisationskonzert „Saitenmosaik“ im
Schumannhaus in Bonn am 31. Oktober 2014

von Sibylle Hoedt-Schmidt, Bornheim,
Katrin Reinhold, Bonn, Philip Scharnberg, Köln

Es war eine ganz besondere Atmosphäre im Bonner Schumannhaus zu improvisieren, spürte man doch den „Geist“ des Komponisten in besonderer Weise. Zu Schumanns Zeiten wurde auf vielen Ebenen improvisiert, wie diverse Aufzeichnungen belegen. Clara und Robert Schumann sowie Friedrich Wieck, der Clara unterrichtete, wurden vom Beethovenshüler Carl Czerny beeinflusst, der eine „Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano forte“, op. 200 verfasst hatte. Die Idee zu einem Improvisationskonzert in Bonn entstand durch den *ring für gruppenimprovisation*, der im Jahr 2014 sein 50-jähriges Jubiläum feierte und einen Veranstaltungsring Improvisation in ganz Deutschland sowie in Österreich und der Schweiz geplant hatte, um einen Überblick über das Wirken der aktiven Mitglieder des Vereins zu geben. Ursprünglich sollte ein offenes Forum Improvisation bzw. ein Improvisationsworkshop veranstaltet werden, was aber im Schumannhaus nicht möglich gewesen wäre. So planten wir ein Konzert nach Motiven von Robert Schumann in einer außergewöhnlichen Besetzung: Klavier mit Philip Scharnberg und das Zupf- und Streicherensemble *Ensemble Bonn(e)Alto* mit Bratschen und Veeh-Harfen unter der Leitung von Sibylle Hoedt-Schmidt. Wir suchten uns verschiedene Motive aus Stücken von Robert Schumann: *Album für die Jugend* op. 68, *Kinderszenen* op. 15, *Märchenbilder für Klavier und Viola* op. 113 sowie *Geistervariationen*, *Thema mit Variationen in Es-Dur für Klavier* WoO 24, aus. Bestimmte Motive, die wir aus diesen Werken wählten, dienten als Anregung für unsere Improvisationen und wir nannten sie z.B. „Fremde Länder“, „Aus dem Norden“, „Träume“, „Märchen“, „Geister“. Im Unterschied zu Schumanns Album für die Jugend op. 68 soll es sich bei den Kinderszenen op. 15 nach Schumanns eigenen Worten um Stücke handeln, die als *Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere* komponiert wurden. Unsere Improvisationen wurden mit verschiedenen Harmonieschemata und rhythmischen Vorgaben umgesetzt. Die Improvisation „Träume“ knüpfte an die Tonart des in diesem Zyklus vorhandenen Stückes *Träumerei* an. Katrin Reinhold las in ihrer Einführung zum Improvisationskonzert einen Ausschnitt aus einem Gedicht des Dichters Louis du Rieux mit dem Titel *Märchenbilder* vor. Schumann hatte einen Brief des Dichters mit dem Gedicht und der Bitte erhalten, dieses als Motiv für eine Sonate zu nehmen. Bei den *Tonbuchstaben* wurden die Namen der Ensemblemitglieder für die Improvisation herangezogen in Anlehnung an Wolfgang Rüdigers Improvisationskonzept *Schumann als Prophet* (In: *üben & musizieren* 5/2007, S. 30-33). Das Prinzip der Tonbuchstaben als ausgewähltes Tonmaterial wurde schon

in vielen Werken Robert Schumanns verwendet. Robert Schumann hat das *Nordische Lied*, *Gruß an G.* dem dänischen Komponisten Niels W. Gade gewidmet und den Namen Gade als Viertonfolge g, a, d, e bereits im ersten Takt untergebracht. Die Improvisation „Baum“ mit Harfen, Bratschen und Klavier ließ von sehr leisen Tönen bis hin zu intensiven Klangpatterns über einem Ostinato breite Variationen des Klaviers erklingen. Die Veeh-Harfen-SpielerInnen improvisierten nach einer Grafik *Bunte Töne für Fünf*, die Sibylle Hoedt-Schmidt für die Harfen entworfen hatte (siehe Abbildung) und die Klangfarben lieferten. Motive aus den *Geistervariationen*, welche von Robert Schumann komponiert wurden, bevor er in die Privatheilanstalt Bonn-Endenich eingeliefert wurde, dienten als Vorlage für die Improvisation „Geister“. Hier wechselten sich Piano solo und Bratschen, Harfen und Klavier, dann wieder Piano solo ab. Eine weitere Improvisation in der Besetzung Klavier und Viola wurde nach einem Bild mit dem Titel *Clara Schumann, Sonate g-moll*, der über Bonn hinaus bekannten Künstlerin Hilla Jablonsky vorgenommen. Jablonsky hatte ihre Arbeit 2005 dem Bonner Schumannhaus geschenkt. Zum Abschluss des Improvisationskonzertes wurde *Ein Choral* von Robert Schumann in einer Bearbeitung für Veeh-Harfen, Viola und Klavier dargeboten.

Im Schumannhaus sind die sogenannten *Endenicher Choräle* entstanden, die Robert Schumann in seiner letzten Lebensphase komponiert hat.



Bunte Töne für Fünf
© Sibylle Hoedt-Schmidt



Das Bonner Schumannhaus diente noch bis 1944 als psychiatrische Anstalt. Seit 1963 beherbergt es die städtische Musikbibliothek und ein Gedenkmuseum.
© Sibylle Hoedt-Schmidt

Intuitiva New Arts Festival
Internationaler Austausch seit 1995

von Carl Bergström-Nielsen, Kopenhagen/Dänemark

Wir machen ein Treffen

„Es muss doch mehr Leute draußen geben mit dem Bedürfnis, Gleichgesinnten zu begegnen, die gerne zu unsrem Treffen kommen wollen“. So optimistisch war die Ansicht meines Mitbegründers Johan Toft, als wir 1995 ein internes Treffen unserer zwei dänischen Improvisationsgruppen arrangierten. Seine Inspiration bezog er aus erfolgreicher Aktivität mit dem Organisieren von Kongressen in den USA auf anderen Gebieten. Tatsächlich kamen beim ersten Mal zwei Schweden hinzu. Wir haben nicht nur viel gespielt, darunter Konzepte und Ideen ausprobiert, auch die Diskussionen waren sehr intensiv. Es schien, als seien Improvisatoren doch isoliert und kontaktbedürftig und willig zu reisen. Johan hatte recht! *Denmark's Intuitive Music Conference* (DIMC) war geboren.



Einblick ins Programm DIMC 1997

Der Rest ist Geschichte: 19 Konferenzen mit 233 Teilnehmer aus 21 Ländern bis jetzt. Wir haben die Grundidee fortgesetzt, einfach ein Treffen zu ermöglichen. Im Vordergrund standen immer der Austausch und die Begegnungen beim praktischen Musizieren. Nach einiger Zeit entstand die Idee, die Besetzungen von Spielsessions mittels Zufallsoperationen zu ermitteln. Noch kenne ich keine effektivere Methode, Begegnungen mit neuen Leuten hervorzubringen. Einzig für das, was wir „absolute Pianisten“ nannten, d.h. Pianisten, die kein brauchbares Ersatzinstrument hatten, trat ein zusätzlicher Mechanismus hinzu, so dass sie auf den vorhandenen Klavieren verteilt wurden. Später kündigten wir nach einigen Sessions an, ab jetzt nicht mehr vorab zu organisieren, wer mit wem spielen sollte - nur die Zeiten standen im Programm. Inspiriert durch den anfänglichen Erfolg wurde die Diskussion als festes Inventar institutionalisiert. Eine Stunde, anfänglich mit einem neuen Thema jedes Jahr, wobei das Gesprochene detailliert schriftlich

protokolliert wurde. Nicht alle haben ausgeprägtes Interesse an Theorie, doch sehr viele Improvisatoren denken intensiv darüber nach, was sie tun und haben Wichtiges zu bemerken. Das informierte, gegenseitige und kreative Widersprechen eröffnet Perspektiven und regt dazu an, bisherige Meinungen und Dogmen zu hinterfragen. Oft kommt es zu sehr prägnanten Aussagen, daher kann ich sehr empfehlen, die (insgesamt 15!) Diskussionen auf der Homepage nachzulesen.

Der Organismus wächst

Im Jahre 2000 verließ Johan Toft das Komitee und der Improvisator und Komponist Henrik Ehland Rasmussen war bis 2013 in der Planung und Koordination als aktives Mitglied mit beteiligt. Da das Ziel Austausch war und nicht Präsentation nach außen, wurden nach seiner Idee Konzerte meistens ganz am Anfang durchgeführt, ohne Vorbereitung, außer einigen Absprachen über Konstellationen. Konzert zuerst, Probe hinterher, wie der Witz lautete. So konnte das Konzertieren intensiver Teil der Begegnung und relevante Herausforderung werden, ohne eine Behinderung für die Entfaltung von Initiativen zu sein. Beim *Svendborg Festival* wurden wir als internationale Gruppe bekannt, die sich einmal im Jahr trifft. Konzerte blieben indes- sen Spin-Offs – und so noch mehr eine Zahl von CD-Publikationen, die als spontane Projekte von Teilnehmern organisiert wurden. Interne Konzerte, quasi *Offene Bühnen*, machten wir auch – um das gegenseitige Zuhören zu ermöglichen. Neuerdings, als wir mit einem Festival fusionierten, hat der öffentliche Aspekt an Bedeutung zugenommen, doch die Vielfalt von Spielsessions und Offenheit für Initiative ist geblieben. Schon in der dänischen Periode wurde das Treffen um einen Tag über das anfängliche Wochenende hinaus verlängert. So würde es sich noch mehr lohnen die Reise auf sich zu nehmen, lautete ein Kommentar. Jetzt dauert es fünf Tage.

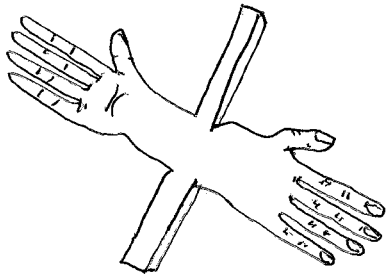
Außer einem Tutti finden die Spielsessions meistens in Gruppen von 4-6 Teilnehmern statt und können eine Stunde oder anderthalb dauern. Die Anwesenden in den Gruppen entscheiden, was sie tun wollen. Man kann frei improvisieren oder Ideen und Konzepte ausprobieren. Daraus erwuchs die Praxis, dass Teilnehmer, die etwas ausführlich vermitteln wollten, diesen Wunsch den Organisatoren im Voraus mitteilten. Wir haben dann schon vorher im Programm eine passende Anzahl von Workshops bekanntgeben können. Teilnehmer haben so die Wahl zwischen Workshop oder freier Session. Weitere Programmelemente, die wir entwickelt haben, sind Tutti-Hörsessions. Material bietet sowohl das eben Gespielte als auch alles andere aus eigener oder fremder Produktion. Dann wird direkt über die gespielte Musik gesprochen, was einen eigenen Wert hat, insbesondere, wenn es vom praktischen Tun getrennt geschieht. Schon eine halbe Stunde nach Beendigung des Spielens wird der Diskurs ganz anders oder bekommt eine neue Perspektive – und man kann auch kritisch kommentieren. „Mini-Konzerte“, damit man sich während des Verlaufs gegenseitig zuhört. Intros für das ganz allgemeine musikalische und

soziale Aufwärmen. Und hier sei auch noch erwähnt, dass recht viel auch informell vor sich geht: Spontane Gruppen bilden sich, andere hören ihnen zu, nehmen vielleicht später am Spiel teil. Eine „Erfindung“ die sehr populär wurde, ist „free time“ – nach viel Programmaktivität einfach Zeit, um sich zu erholen oder auch noch mehr zu spielen, wie es gerade passt.

Die dänische Aktivität fand in Schulen statt, die während der Sommerzeit keinen Unterricht hatten und die wir preisgünstig oder umsonst haben konnten. Dort fanden sich auch einige Instrumente und es gab eine Auswahl an Räumen, die man für gleichzeitige Aktivitäten sowie fürs Schlafen in mitgebrachten Schlafsäcken nutzen konnte. Diese Integration von Wohnen und gemeinsamer Aktivität war unentbehrlich. So jedenfalls formulierten es einmal einige Teilnehmer anlässlich einer Evaluation während der Generalversammlung. Jedenfalls ist sie typisch und fördert den informellen Austausch. Dieser schließt auch Spielaktivitäten außerhalb des geplanten Programms ein. Doch man kann auch gut in der Nähe in einem Hotel oder Zimmer oder privat wohnen, und das ist auch heute noch so, bei unserem Festival in Polen. Auf diese Weise konnten die Kosten niedrig bleiben, was auf unserem Musikgebiet von Bedeutung ist.

Es hat mich als Sekretär stets fasziniert, wie für das nächste Jahr immer wieder eine neue Teilnehmerschaft entstand. Es gab ja keinerlei Druck seitens irgendwelcher Arbeitgeber. Einzig um die Glaubwürdigkeit gegenüber den Immigrationsbehörden zu erhöhen, wenn es um Einreiseformalitäten ging, war es nützlich, eine Empfehlung der *Aalborg Universität* vorlegen zu können, an der ich Improvisation gelehrt habe. Unsere Aktivität beruht aber ausschließlich darauf, dass Leute sich zur Teilnahme entschließen. Man kann zwar viel in unseren Workshops lernen, sie bauten aber immer auf die Teilnehmer und Organisatoren und nicht auf externe Prominente. Die Workshopleiter sind ja auch ein ständiger Teil des sozialen Geschehens, einschließlich Spielen und verbalem Austausch. Jedes Jahr haben sich Leute gemeldet, neue wie bekannte. Nach dem ersten Jahr kamen Musiker aus einer noch nicht repräsentierten dänischen Großstadt (Århus) sowie

einige bildende Künstler und eine Teilnehmerin aus Kanada. Dann wurde es internationaler, mit Repräsentanten aus Japan, USA und Deutschland. 1998 gingen wir nach Schweden, um neue Möglichkeiten zu erforschen, doch sämtliche Teilnehmer kannten sich von früher. Diese Situation hat sich indessen noch nie wiederholt! Zurück in Dänemark – und immer neue, stets recht internationale Gruppen, mal etwas größer, mal etwas kleiner, aus unterschiedlichen Milieus, Leiter von Hochschulausbildungen wie Anfänger. Vielleicht bringt ein Teilnehmer mehrere andere mit oder empfiehlt uns weiter für später. Improvisatoren sind eben kontaktbedürftig, und das macht Freude und Spaß – auch für die Organisatoren. Neu war, beim letzten Mal in Dänemark 2012, ein Konzert mit improvisierter Poesie unter Mitwirkung von Poetry Slam Fyn.



Neue internationale Perspektiven

Kumi Wakao aus Japan berichtet in einem Artikel (in DK publiziert), wie sie uns entdeckte, und das charakterisiert unsere informelle Atmosphäre. Sie sah das Programm und fand, es sehe sympathisch aus. Ein Freund riet ihr aber davon ab. „*Das sind sicher Leute, die nicht wissen, was sie wollen. Sie wachen auf und fangen an zu diskutieren, was sie heute tun sollten*“, meinte er. Es stand nämlich als Programmpunkt: „Dinner, probably pizza“. Kumi Wakao wurde aber dadurch noch mehr davon überzeugt, dass dies die Alternative zu den sehr offiziellen, aber auch konventionellen und voraussehbaren Musikfestivals neuer Musik sei, die sie schon kannte. Sie und andere Kollegen aus Japan kamen seither öfters. Warum ging das so gut mit dem internationalen Aspekt? Ich glaube, wir sind in Dänemark daran gewöhnt, dass unser Sprachgebiet klein ist. Daher kam vielleicht eine gewisse Notwendigkeit, von Anfang an international zu denken. Wie dem auch sei – Globalisierung ist kein leeres Wort. ECTS-Standardisierung bei den europäischen Ausbildungen und billige Flugreisen haben z.B. jetzt bei Studenten zu intensivem Herumreisen als etwas ganz Normalem geführt. Der internationale Austausch, auch zwischen Musikern, wird alltäglicher. Wir werden jedoch sicher noch lange kontaktbedürftig bleiben und brauchen Gelegenheiten, um uns zu treffen.

2013 wechselten wir den Ort nach Lubiąż in Polen, in der Nähe von Wrocław. Einige von uns waren bereits vorher mit dem intuitiven Theater-Performer in Kontakt, welcher schon lange ein *Intuitiva Festival* in Zamosc und Wrocław organisiert hatte: Theater, Tanz, Musik und mehr. Es hat sein Zuhause in einem schönen alten großen Hof. Den Kern bilden Schauspieler, der Tänzer Pawel Dudzinski, seine Frau, die Dichterin Bozena Dudzinski sowie, als jüngere Generation, ihre Tochter Anna und der Schwiegersohn Robert Jedrzejewski, Musiker und Videokünstler. Es war schon lange ein Wunsch, sich zu begegnen, wegen gemeinsamer Interessen an intuitiver Kunstausübung. Ein sehr wichtiger Grund für mich war auch, dass jüngere Kräfte die Zukunft des Treffs am besten sichern konnten. Nachdem die Übersiedelung erfolgreich war, blieben wir dabei. Im folgenden Jahr, 2014, unter dem neuen Namen: *Intuitiva New Arts Festival*.

In Polen geht alles weiter – Spielsessions, Workshops, das informelle Zusammensein, aber das Theater kommt hinzu. 2013 hatte es eine spontane Form – Pawel und andere tanzten, die Musiker spielten in einer schmalen Gasse in der Innenstadt beim *Grotowski Institut*. 2014 wurde eine Vorstellung einstudiert, am selben Ort, aber drinnen. Wir arbeiten noch an neuen Formen der Vorbereitung von Sessions für Theater und Musik. 2014 zeigte sich übrigens auch eine ganz überraschende Teilnahme seitens der Nachbarn zu einem informellen Konzert. Aus örtlichen Kinderaktivitäten kannten sie die Theaterfamilie. Das nächste Treffen findet vom 29. Juli bis 3. August 2015 statt. Wir haben viel Information und Dokumentation ins Internet gestellt: Programme, Bilder, Partituren, Diskussionen, Links zu reichhaltigen Youtube-Playlists. Näheres auf www.intuitivemusic.dk/intuitiva/ bzw. auf polnisch www.intuitiva.pl. Brauche ich zu sagen, dass neue Teilnehmer immer herzlich willkommen sind?

Publizierte CDs mit Denmark's Intuitive Music Conference:

Denmark's Intuitive Music Conference 1997.

Av-Art DIMC 001 (Denmark).

Denmark's Intuitive Music Conference 1998.

Improvisation at the Echo Tower, Växjö, Sweden. Mesostics MESCD 0006 (Japan).

Denmark's Intuitive Music Conference 2000 Funen,

Denmark. Mesostics MESCD 0014 (Japan).

Sound Scapes. Denmark's Intuitive Music Conference 2001.

Ermattel Records JCD 042 (Russia)

INTUITIVA 2014 New Art Conference

in Lubiąż/Polen vom 30. Juli bis 4. August 2014

von Max Stehle, Berlin

Die INTUITIVA fand 2014 zum zweiten Mal in dieser Form und an diesem Ort statt, in Nachfolge zur *DIMC (Denmark's Intuitive Music Conference)*. Teilgenommen haben 24 Musiker, Sänger, Tänzer und Performer aus Argentinien, Dänemark, Deutschland, Frankreich, Polen, Schweiz, Ukraine und UK (Schottland).

Das lose strukturierte Programm umfasste drei Tage mit „Creative Sessions“, Workshops und freier Zeit, die für verschiedene Projekte genutzt wurde, sowie zwei Auftritte.

Veranstalter waren Carl Bergström-Nielsen (Compositor, Horn, Melodica), Robert Jerzedjewski (Cello), der zur Künstlerfamilie um Pawel Dudzinski (Theater, Tanz) gehört, die den Veranstaltungsort, einen alten Bauernhof (www.alewiocha.pl) betreiben. Der *ring für gruppenimprovisation* unterstützte die Veranstaltung. Die Workshops umfassten Improvisation nach graphischer (Carl Bergström) und nach struktureller Notation (Juan Maria Solare) und Improvisation im Wechselspiel mit bildnerischem Gestalten (Anke Ames); Gruppen zu Rhythmik (Kajo Dudzinski), zu Stimmarbeit und Bewegung (Bozena Dudzinska), freies Toning mit der Stimme (Max Stehle), Awareness Meditation und Freie Improvisation (Anna Sasha Jedrzejewska) sowie Butoh-Tanz (Sophie Cournede).

Für mich war besonders erhellend das Projekt des schottischen Saxophonisten Graeme Wilson. Er ließ Adhoc-Trios fünf Minuten spielen und nahm die Stücke auf. Die Aufnahmen besprach er dann einzeln mit den teilnehmenden Musikern. Durch seine offene, interessierte und empathische Fragehaltung wurden mentale Prozesse und Entscheidungen, die während der Improvisation halbbewusst ablaufen, für die Teilnehmer transparent.

Am Abend des dritten Tages gab es ein Konzert für die lokale Nachbarschaft, das erstaunlich gut besucht war und sehr offen aufgenommen wurde.

Am vierten Tag fuhren wir für einen Auftritt im *Laboratory Theater* Grotowskis nach Breslau. Davor gaben wir in der Breslauer Innenstadt eine Straßen-Performance.

Die insgesamt vier Tage gemeinsamen Arbeitens, Spielens, Experimentierens und der Austausch darüber waren für die meisten Teilnehmer sehr inspirierend. Es sind daraus neue Verbindungen und Projekte entstanden, wie z. B. das *SCHWARM 13 Ensemble* in Berlin oder kürzlich der Auftritt von *VocColours* mit Stephan Tiedje (TJ Shredder) im B-Flat Berlin.

Die ländlich abgeschiedene Umgebung hat dazu beigetragen, den hektischen Alltag hinter uns zu lassen, langsamer zu werden, loszulassen. Dass die äußeren Umstände auf einem alten, mit sparsamen Mittel hergerichteten Bauernhof an Campingurlaub im Italien der 1960er Jahre erinnerten (geht die Dusche oder geht sie nicht ...?), konnten die meisten von uns in diesem Kontext akzeptieren. Angenehm war es nicht immer.

Die lockere Organisation führte immer wieder zu Wartezeiten, die mangels klarer Kommunikation über Abläufe (und Verzögerungen) anfangs ungenutzt blieben. Das hat sich dann im Verlauf besser eingespielt.

Schade war auch, dass durch die organisatorischen und hauswirtschaftlichen Aufgaben für einige Mitglieder der Gastfamilie Dudzinski, insbesondere für Bozena, die Teilnahme an den kreativen Prozessen nur eingeschränkt möglich war.

Insgesamt hätte ich mir neben klarer Struktur mehr Gespräche über musikalische Ansätze und die gemeinsamen Erfahrungen gewünscht. Dies gilt insbesondere in Zusammenhang mit dem Auftritt in Breslau und dessen Vorbereitung: Für diesen Auftritt brachte Pawel sein Programm *ENERGETIC RESONANCE* ein, das auf einem Gedicht von Adam Mickiewicz basierte. Das Programm war eine offen strukturierte Performance, in der der Text des Gedichtes, Tanz, Performance-Elemente und Musik zusammengebracht wurden.

Die Leitideen waren von Theater und Performance bestimmt. Viele Möglichkeiten musikalischer Struktur und Komposition in der freien Improvisation blieben dabei unberücksichtigt. Die Struktur war komplex, vom Musikalischen her aber unpräzise. Beim Auftritt war mir der Ablauf oft unklar und vieles erschien unverbunden. Zwischen der Ästhetik der musikalischen Improvisation und der Ästhetik von Tanz/Performance gab es Spannungen und Verständnisschwierigkeiten. Insgesamt hinterließ der Auftritt einen zwiespältigen Eindruck.

Für weitere Projekte würde ich mir wünschen, dass die Musik in der abschließenden Aufführung eine eigenständige Rolle bekommt, und dass das Zusammenspiel von Musik, Tanz und Theater experimentell erprobt und reflektiert wird. Trotzdem hat das Zusammentreffen von Musik, Theater und Tanz die Kreativität aller Teilnehmer angeregt und erweitert – zum Teil auch durch die Reibung, die es erzeugte.

Abschließend möchte ich der Familie Dudzinski für ihren engagierten und liebevollen Einsatz danken.

Umwertung aller Improvisationswerte?

Vs. Interpretation. Festival of Improvisation vom 16. bis 20. Juli 2014 in Prag

von Carl Bergström-Nielsen, Kopenhagen/Dänemark

Freie Improvisation und verwandte Formen werden heute vielerorts in Konservatorien und Universitäten sowohl praktisch gelehrt als auch historisch und theoretisch studiert, nicht zuletzt in PhD-Studiengängen. Kongresse sind indes für alle Fächer wichtig, sie gewährleisten gegenseitigen Austausch von Ideen und liefern Ansporn zur weiteren Entwicklung. Die Internationale Tagung für Improvisation gab es insgesamt fünfmal in Luzern 1990 bis 2005, veranstaltet von der *Musiker Kooperative Schweiz* und dem *Konservatorium Luzern*. Sie wurde aber eingestellt wegen ECTS-Problemen (europäische Standardisierung höherer Ausbildungen). Seither gab es in Europa nur kleinere Initiativen. Was nun, da das Interesse für das Fach sogar gewachsen ist?



Plakatankündigung und Flyertitel des Prager Festivals

Das *Vs. Interpretation Festival* in Prag war keine direkte Reaktion, kam aber quasi als ‘Deus ex Machina’ in die oben beschriebene Situation hinein. Für vier Tage hatten wir plötzlich so etwas ähnliches wie einen Weltkongress – 26 Vorträge (Papers), 20 kleinere und größere Konzerte/Performances, 6 Workshops. Berühmtheiten waren herangeholt: George Lewis, Pauline Oliveros, Joëlle Léandre. Alles völlig unabhängig von der europäischen Hochschullandschaft zusammengestellt, bezahlt von der *Agosto Foundation*. Diese wurde 2013 gestiftet von Stefan Placha – seine Bekanntschaft mit einem PhD-Studenten von Lewis führte zur Idee dieses Festivals. Seine Frau Cynthia Placha leitete es. Es ging um eine Präsentation der Amerikaner bei uns – in einer historischen Skala, welche sogar die Besuche von John Cage und Earle Brown bei den Darmstädter Ferienkursen 1958 und 1964 in Erinnerung bringen könnte. Jedoch ging es hier nicht um neue Kompositionsweisen, sondern um die von Lewis ins Leben gerufenen *Critical Improvisation Studies*. Diesmal gab es kein Spektakel bei der Begegnung. Hätte es mehr von den relevanten europäischen Forschungs- und Lehrkollegen unter den Teilnehmern gegeben, dann hätten wir sicher mehr ausgedehnte, freundliche Auseinandersetzungen erlebt. Die schätzungsweise 50 – 100 Teilnehmer bestanden zu einem großen Teil aus PhD-Studenten und sonstigen Verbindungen von Lewis, die aus USA, aber auch aus Europa kamen. Eine tschechische Teilnehmerschaft gab es außerdem, auch eine tschechische Paneldiskussion war im Programm.

Critical Improvisation Studies ist eine einflussreiche Richtung. Sie hat zu enger Zusammenarbeit zwischen amerikanischen und kanadischen Forschern geführt. Es gibt besondere Stipendiaten, und zwei Zeitschriften publizieren Artikel in ihrem Geiste: *Critical Studies in Improvisation* und *Music and Arts in Action*. Zwei Bände von *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, die Lewis koreditiert, erscheinen bald auf Oxford University Press. Lewis übersiedelte 2004 von *San Diego University* zur *Columbia University* und verbreitet somit seine Ideen nicht nur an der Westküste, sondern auch an der Ostküste der USA.

Es geht in *Critical Improvisation Studies*, laut Lewis, um ein aus improvisierter Musik verallgemeinertes Studium menschlichen Verhaltens, nicht nur auf das künstlerische Gebiet beschränkt. Musiker, die Soziologen sein wollen, so überraschend es auch klingen mag. Laut der Keynote Lecture von Lewis wurde die Bewegung 1990 von einem Kreis von Musikforschern initiiert – außer ihm u.a. Dana Reason. Die Ethnomusikologen Nettl und Merriam wurden studiert. Man diskutierte die Zielsetzung und entschied sich für eine lokale Perspektive, die um eigene Erfahrungen zentriert war sowie um das, was zur Perspektivbildung dienen könnte. Für Lewis ging es außerdem um das Heranwachsen des Free Jazz in der *AACM Gruppe (Association for the Advancement of Creative Musicians)* in den 1960er Jahren. Schon Be-Bop, laut Lewis, bedeutete ein Auflehnen der schwarzen Jazzmusiker gegen die Auffassung von Jazzmusik als reine Unterhaltung. Die Beschreibung solcher Beiträge zur Improvisationsmusik aus dem Jazz werde in der Literatur sehr vernachlässigt. Dazu kommt seine Kritik an den individualistischen Haltungen bei Cage und anderen in der experimentellen Musik. Diese Haltungen sind für ihn den Idealen des Jazz schwarzer Musiker schroff entgegengesetzt, welche ausgeprägt kollektiv geprägt seien. Doch betont Lewis auch das Recht auf Ego, auf eine eigenständige Persönlichkeit. Dies alles wurde 1996 in seinem Artikel *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives* ausgeführt und später, noch manifester, 2004 in *Afterword to Improvised Music after 1950¹ - The Changing Same* kommentiert. Aus der Vernachlässigung der avancierten, schwarzen Jazzmusik seitens einer dominierenden Improvisationsliteratur soll also, wie es scheint, in erster Linie nicht eine andere, bessere Geschichtsschreibung erfolgen², sondern vor allem eine soziologische Klärung kollektiver Denk- und Arbeitsweisen, im Interesse sozialer Mobilisierung unterprivilegierter Leute. So wenigstens bei Lewis. Generell gab es aber Diversität der Sichtweisen. So sprach Michael Pelz-Sherman über Teamwork in der Softwareindustrie und über improvisierte Musik als mögliches Modell dafür – ganz allgemein wirtschaftlich, nicht besonders für unterprivilegierte Gruppen. Ritwik Banjin, ebenfalls Ethnologe, setzte die Linie von Lewis direkt fort, u.a. mit der Besprechung des Buches *Zur Theorie des Handelns* von Pierre Bourdieu³, welches für Lewis in erster Reihe

1 Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation, www.criticalimprov.com (University of Guelph, Canada) – und Music and Arts in Action, www.musicandartsinaction.net/ (Exeter University, UK)

2 Lewis, George E.: „Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives“, Black Music Research Journal 16:1, 91–122, 1996. Nachdruck in: Cox, Christoph; Warner, Daniel (ed.): *Audio Culture: readings in modern music*, USA (Continuum) 2004. – „Afterword to „Improvised Music after 1950“. The Changing Same“. In: Fischlin, Daniel; Heble, Ajay (ed.): *The Other Side of Nowhere. Jazz, improvisation and communities in dialogue*, Middletown, Connecticut (Weslyan University Press) 2004.

3 dazu hat er zwar auch nachdrücklich beitragen mit dem Buch *A Power Stronger Than Itself. The AACM and American Experimental Music*, (University of Chicago Press), 2008.

seiner Buchempfehlungen steht. Amandine Pras dagegen meinte, die von Lewis manifest beschriebene Trennung zwischen „Afrological“- und „Eurological“-Perspektiven sei jetzt überholt – die frei improvisierte Musik hätte sie zunehmend integriert. Als Gegenpol zum Kult von Status und Elite berichtete Charles Bramley über seine Workshops für Leute, die vorher als „unmusikalisch“ z.B. in der Schule, eingeschätzt wurden. Eine Pointe dabei war, keine „non-idiomatische“ Spielweise zu erwarten – diese sei nämlich eher für Spezialisten.

Pauline Oliveros repräsentierte gerade diejenige östlich inspirierte meditative und individualistische Haltung, die Lewis bekämpft. Doch hatten diese zwei nie Polemiken, spielten auch hier zusammen im Konzert. Ihre Bestrebung als Autorin von textnotierten Stücken ist, trotz Unterschieden, vergleichbar der von Stockhausen. Sie leitete einen ihrer Deep Listening-Workshops, nahm sich geraume Zeit, uns mit Übungen vorzubereiten. Dann kamen zwei Hör- und Klangübungen, jede gefolgt von der Mitteilung der Erlebnisse. Bei anderen Gelegenheiten bin ich selber Workshopleiter, und daher war es für mich interessant zu erleben, wie langatmig und anspruchsvoll sie dabei vorging. Etwas anderes passierte im Workshop von Joëlle Léandre, obwohl auch anspruchsvoll: Verschiedene Trios spielten kurze Improvisationen und sie wählte daraus Fokuspunkte für intensive, konstruktive und passionierte Kritik an den Personen, die ihrer Meinung nach hauptverantwortlich für das Problem gewesen waren. Das konnte das gegenseitige Zuhören und Reagieren betreffen oder die Notwendigkeit, sich zur rechten Zeit zu behaupten, und mehr.

Bei den Konzerten spielten nicht zuletzt tschechische Musiker – darüber hinaus gab es eine ganztägige Jam-Session, als eine Art *Offene Bühne* für die Teilnehmer.

Über das Publizieren von einem Book of Papers und gar von einer Fortsetzung durch die *Agosto Foundation* wurde während des Festivals informell geredet. Die aktuelle Information jetzt kurz vor Redaktionsschluss von *improfil* deutet aber daraufhin, dass diese Organisation jetzt andere Pläne für die Zukunft hat. Bei *International Improvised Music Archive* (s.URL unten) kann man wenigstens das Book of Abstracts sehen.

Indessen werden die Amerikaner sich erneut in Europa manifestieren, nämlich bei ihrem alljährlichen Festival und Konferenz von *ISIM, International Society for Improvised Music* – zum ersten Mal außerhalb von USA, nämlich in Chateau d’Oex in der Schweiz, 9. – 12. Juli 2015 (s.URL unten). Es gab schon mehrtägige, aufwendige Veranstaltungen in Athen 2012 und 2014, organisiert von der *Omassis Foundation*.

Aber wie geht es weiter? Bekommen wir bald den Weltkongress und einen eingehenden Austausch mit den sehr aktiven Amerikanern? Wann werden Improvisationsforscher bei uns in einem umfassenden Forum sich begegnen können? Bei uns wird doch ständig geforscht und publiziert, darunter sind mehr und mehr PhDs. Unsere Hochschulen und Universitäten haben da eine dringende Aufgabe.

www.agosto-foundation.org | www.intuitivemusic.dk/iimalisy.htm
(International Improvised Music Archive)
www.improvisedmusic.org

Icarus Piano – der Pianist, Improvisator, Hochschullehrer und Intermedia-Künstler Klaus Runze am 6. September 2014 im *exploratorium berlin*

von Georg Walter, Berlin

Das 4. Konzert der Reihe *Sound and Lecture* (SAL)¹ im *exploratorium berlin* widmete sich am 6. September 2014 dem Intermedia-Künstler Klaus Runze. Mit ihm eingeladen war sein ehemaliger Student und zeitweiser Mitstreiter, der Klangkünstler Johannes S. Siermanns, der veranstaltende Reinhard Gagel war ebenfalls in den 1970er Jahren Student bei Runze an der Musikhochschule Köln gewesen. Die Konzertperformance begann mit drei Instrumenten: einem von Runze mit Filzstücken präparierten Flügel, dem Minimoog-Synthesizer Gags und einem Mikrofon für die Stimme Siermanns. Runze begann mit einer mal nachhörenden, mal impulsiven Solodarbietung, in deren Verlauf er die auf den Flügel zugeschnittenen Filzteile als klangliche Filterung nutzte.



Klaus Runze eröffnet den Abend

Gagel und Siermanns rezitierten dazu einen Text Runzes von 1983, der Grundbegriffe seiner Musikauffassung deutlich werden lässt: Geste, Körper, Hören, das Instrument. Auf die musikalische und den Text intensiv durchlebende Performance des Textes folgte eine gemeinsame Improvisation (Trialog), ausgehend von Runzes Satz „*sei du der Ton*“.



Im Trio: Runze, Siermanns und Gagel

Siermanns intonierte den Raumton, der den Ausgangspunkt bildete für die folgende Gestaltung von sehr ruhig ausgehörten und dann doch sich heftig verdichtenden Klangverläufen, deren Strukturen und deren Form und Dauer, Besetzung und Gliederung sich abwechslungsreich gestalteten. Im Übergang zum nächsten Stück zog Klaus Runze eine „Zwangsjacke“ an, die visuell seine Arme hervorhob als ein sich bewegendes Ganzes, und den Händen, weil eingeschlossen in den Stoff, nur erlaubt, die Tasten quasi ungenau zu greifen, glissandi und cluster zu erzeugen und den Pianisten fast tänzerisch als improvisierenden Körper zeigt. Noch in die instrumentale Improvisation hinein wurden im Wechselgespräch weitere Textteile gesprochen. Hier stand vor allem Musik als Sprache im Zentrum, als Medium der Verständigung. Runze beendete die Performance mit einer Solodarbietung im ersten Teil. Die Energie und Spiel lust von Runze äußerten sich in Gestaltung der Klänge, die oft von einem weniger erzählenden als horchenden und dem bloßen Klang nachspürenden Gestus geprägt sind. Stilistisch geht die Musik Runzes insofern von klassischen Elementen aus, als er es liebt neben dissonanten Klängen auch Akkorden nachzuhören oder Melodieteile aufklingen zu lassen. Das Füllen der Zeit durch einen Klang, die Wiederholung von Klängen lässt die Sehnsucht des Klavierspielers nach *dem* langen Ton, dem ewigen Klang, den die Mechanik des Klaviers nicht erlaubt, herausahnen, den der Stimmkünstler Siermanns allein durch Ausatmen und Tönen erzeugen kann und der Minimoog durch den anhaltenden Klangstrom seiner elektronischen Klänge. Der zweite Teil des Abends gestaltete sich als ein zwischen Gespräch und gemeinsamen Improvisieren pendelnder Prozess: Hier wurden die im Saal aufgebauten Klangskulpturen, die Runze aus hölzernen Fundstücken von angeschwemmtem Treibgut des Rheins zusammengesetzt hatte, erläutert und zum Klingen gebracht. Runzes anekdotisches Beschreiben bezog sich vor allem auf die Art des Findens und seine durch Titel dann pointieren „Figurenbildungen“: So war der Abend als *Icarus Piano* angekündigt worden. Diese Skulptur besteht aus zwei Teilen einer Klavierhammerleiste, die wie Flügel auf und ab gewiegt wurden und zur Klangerzeugung am Blech, Stein und Holzplatte dienten. In großen und kleinen Bewegungen klopfen die Hämmer auf den Materialien der Skulpturen.



Runze lässt seine Klangskulpturen tönen



alle Fotos: © Iris Broderius



Runzes eigenes Interesse am Immer-Wieder-Hören der minimal unterschiedlichen Klänge wurde in Improvisationen von Siermanns und Gagel eingebettet und in einen gestalterischen Zusammenhang gebracht. Runze bezeichnete sich als Dädalus, als Erfinder also, der in der griechischen Sage für das Labyrinth ebenso wie für die legendäre Flugmaschine verantwortlich war. In dem folgenden Gespräch kamen die wichtigsten Elemente seines künstlerischen Schaffens zum Ausdruck, seine Lust am Überschreiten von Mediengrenzen und die Gestaltung als Geste. Seine Studierenden, zu denen Gagel und Siermanns ja gehörten, haben dies als eine große Anregung, Befreiung und Selbstfindung erlebt; der Künstler ist vom Pädagogen Runze nicht zu trennen. Noch heute, längst pensioniert, kann Runze sich über das traditionelle Ausbildungssystem ereifern: Seine Klavierschule und seine didaktischen Anregungen sind in den 1980er Jahren der Beginn eines Paradigmenwechsels im Klavierunterricht gewesen: weg vom an der Tradition orientierten Handwerk hin zu einer auf Bewegungspraxis, auf Erforschung, Erkunden und Improvisieren ausgerichteten Spielweise. Runzes Wesen und seine Handlungen sind von einer großen Offenheit gekennzeichnet: Diese ermöglicht Freiheit und Befreiung, und führt zu einem nicht direktiven Improvisieren und Schaffen von offenen Situationen, in denen die Beteiligten sich ausleben können. So sind auch seine Reflektionen vor allem von einer konsequent verfolgten künstlerischer Vision geprägt. Siermanns faszinierte mit Überlegungen zum Raumton, und zeigte so neben dem beeindruckenden Performen einen theoretischen Hintergrund auf, der für ihn Inspiration und Grund sind; viele seiner Projekte, die Räume mit Klang erkunden, sind auch von philosophischen Erwägungen geprägt und durchdacht. Alles, was man über die Klangwelt von Runze oder seiner Schüler sagen kann, verblasste jedoch gegenüber den eindrucklichen musikalischen Improvisationen. In Klängen kommunizieren ist zwar – wie Runze sagt – Verständigung, aber eben nicht, wie er meinte, Telegramm, und wo die Kunst im ersten Teil poetisch für sich sprach, ergänzten Wort und Gespräch mit Aufklärung über die Produktionsweisen und künstlerischen Motivationen. Die Würdigung von Klaus Runze und die Gelegenheit, ihm und seinem Lebenswerk eine Bühne zu geben, stand in diesem Konzert im Vordergrund. Sein Schaffen hat die Improvisation vor allem in der Klavierpädagogik in den letzten 50 Jahren sehr beeinflusst, das inspirierende Schaffen und die lebendige Improvisationskunst des weit über Achtzigjährigen waren an diesem Abend ein beeindruckendes Erlebnis.

¹ Deutsche Übersetzung (Suhkamp) 1998. Original: *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Genève/Paris (Droz), 1972. Englisch: *Outline of a Theory of Practice* (Cambridge University Press), 1977

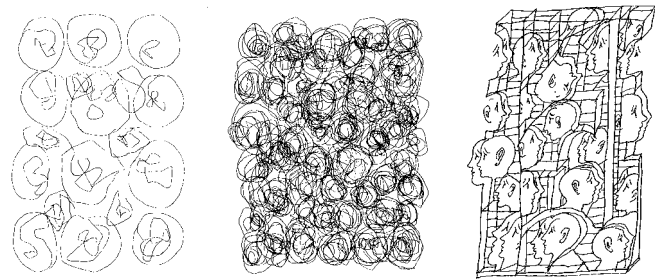
HumaNoise Congress No. 26 – Tage Improvisierter Musik vom 26. bis 28. September 2014 im *Kunsthaus Wiesbaden*

von Doris Kösterke, Wiesbaden

Muss er seine Zahnbürste so offen auf der Bühne herumliegen lassen? Beim 26. *HumaNoise Congress* im Kunsthaus bearbeitete der schwedische Musiker Herman Müntzing damit sein selbstgebautes Flexicord, das die Saiten zweier E-Gitarren auf einem Holzbrett vereinigt. Das Unkonventionelle ist ein Markenzeichen der frei improvisierten Musik, in der es keinerlei Vorlagen wie Patterns oder Standards und keinerlei Absprachen über Material, Reaktionsmuster oder Formverlauf gibt. Die drei Tage voller Musik beeindruckten vor allem als soziales Kunstwerk. Die gesteigerte Aufmerksamkeit füreinander gestaltete ein Trio mit Trompete (Liz Allbee) und Saxophon (Dirk Marwedel) so weit durchhörbar, dass Claudia Ulla Binders Glissandi im Inneren des Flügels an Kandinskys Diktum von den feinen Vibrationen der Seele denken ließen. Hilary Jeffery (Posaune) und Wolfgang Schliemann (Schlagzeug) legten in ihrem Duo zwei völlig verschiedene Klangwelten übereinander, die über geradezu sichtbare Energieströme verbunden waren. Außer drei Mitgliedern von der ausrichtenden Kooperative *ARTist* begegneten sich alle zehn international erlesenen Musiker zum ersten Mal. Doch bereits am zweiten Abend war das Vertrauen zueinander so stark, dass Bettina Wenzels stimmliche Aktionen wie Botschaften aus einer anderen Bewusstseinsebene wirken konnten. Ein gleichermaßen optisches wie klangliches Faszinosum waren die Lithophone des Franzosen Tony di Napoli: Der studierte Bildhauer hatte neun Sandsteinplatten in einem Abstand von 20-60 Cent, also weit weniger als einem Halbton gestimmt. Die Interferenzen der durch Reiben in Schwingung versetzten Steine ergaben ein wummerndes Eigenleben, das man bei aller Verhaltnenheit im Zwerchfell spürte. Den jeweils eigenen Umgang mit Instrument und Material ergänzte der theoretische Diskurs in informellen Runden: Stimmige Stücke finden auch einen stimmigen Schluss. Wie das Trio mit der Schweizer Pianistin Claudia Ulla Binder, dem Cellisten Scott Roller und Ulrich Phillipp (Kontrabass). Aber wie kommt man dahin? Rezepte und Verdikte wurden zwar offen aufgenommen und diskutiert, aber zugleich in einen Bereich verwiesen, der für andere Mitspieler nicht verbindlich sein sollte: Vielgestalt ist ein Wert an sich. Die Musizierhaltung der freien Improvisatoren passt nicht in diese Zeit. Umso wichtiger ist sie.

14. SYMPOSIUM IMPROVISIERTE MUSIK
der LAG Improvisierte Musik Hessen
am 1. und 2. November 2014

von Walter Schreiber, Mainz



Das bereits zum vierten Mal in der hessischen Landesmusikakademie Schlitz stattfindende Symposium für maximal 30 Teilnehmende hat wieder als sich von Jahr zu Jahr optimieren- des Veranstaltungsformat mit seiner Mischung aus Konzert-, Workshop- und Open-Stage-Atmosphäre überzeugen können. Die seinem Konzept zugrunde liegende Idee besteht vor allem darin, dass eine möglichst flache Hierarchie zwischen Einladen- den und dieser Einladung folgenden Teilnehmenden praktiziert wird: Erstere, vermittlungserfahrene Mitglieder des LAG-Mu- sikerpools, stehen als künstlerisch-pädagogisches Team sowohl als Spiel- und Gesprächspartner als auch als Workshop-Anbieter zur Verfügung; letztere haben die Möglichkeit, sämtliche Op- tionen zu nutzen, die sich im dichten Ablauf des Symposiums zwischen Samstagvor- und Sonntagnachmittag ergeben. Damit hängt auch der Verlauf des zum großen Teil improvisatorisch genutzten Freiraumes aller Beteiligten ab. Dass diese wenigen Stunden abermals zu einer hochverdichte- ten Kollektivimprovisation gerieten, war keine Überraschung, eher schon eine Überwältigung. Der LAG-Pool setzte sich dieses Mal aus Peter Geisselbrecht (Klavier), Caroline Knöbl (Body- work), Dirk Marwedel (Erweitertes Saxophon), Ulrich Phillipp (Kontrabass), Frank Rühl (Gitarre), Ove Volquartz (Klarinet- ten), Wolfgang Schliemann (Perkussion) und Martin Speicher (Saxophone, Klarinetten) zusammen. Die Titel der von ihnen vorbereiteten, bis zu vier parallel stattfindenden Kompaktwork- shops sprachen für sich: *Strukturentwicklung, Spannung, Spielen – Hören – Analysieren, Act, Extremsituationen, Solo und Subgrup- pen, Akustisch - elektrisch – elektronisch, Störe ich?, Klang, Filter und Fenster, Geteilte Aufmerksamkeit...* allesamt Teilaspekte des weiten Feldes der Gruppenimprovisation, ebenso heterogen wie speziell, angelegt zwischen Laborsituation und Analyseseminar. Obschon die Workshops im Zentrum des Symposiums standen, gab die Agenda allen spätestens im abschließenden Werkstatt- konzert Gelegenheit zur Umsetzung des Erarbeiteten im freiem Spiel, welches ja schließlich der von allen intensiv geteilte Ge- genstand war und – so die optimistische Prognose – wohl auch bleiben wird.

Metamorphose der GLASMUSIK

von Walter Sons, Kassel

Alltagserfahrungen im klingenden Umgang mit Glas waren der Ausgangspunkt für die Idee von Prof. Walter Sons, mit Studie- renden der Fachrichtung Musik (jetziges *Institut für Musik*) der *Universität Kassel* ein umfangreiches Glasinstrumentarium her- zustellen, um die reichhaltigen Klangmöglichkeiten dieses Ma- terials erschließen und musikalisch nutzen zu können. Als die *Glashütte Süßmuth* Ende des Jahres 1980 eine Fülle von verschiedenen gläsernen Objekten zur Verfügung stellte, konnte die Idee realisiert werden. Im Laufe der Zeit wurde das Instru- mentarium durch in der Glaswerkstatt der Universität herge- stellte Glasinstrumente (Verrophone) erweitert. Aus dem experimentellen und improvisatorischen Umgang mit den Glasmaterialien und Instrumenten, die auf allerlei Weise zum Klingen gebracht wurden, und konzeptionellen Ideen der Ensemblemitglieder entstand die GLASMUSIK als Kollektiv- komposition – eine Komposition, die allerdings ständiger Wei- terentwicklung unterlag. Nach 30jähriger reger Konzerttätigkeit im In- und Ausland sowie diversen Rundfunk- und Fernsehaufnahmen wurde das Bestehen des *Glasmusik-Ensembles Kassel* im Mai 2010 mit ei- ner festlichen Aufführung im Gießhaus der Universität beendet. Bemerkenswert ist, dass alle Musiker seit Projektbeginn dazu- gehörten. Um die Erinnerung an dieses einmalige Projekt wach zu halten, haben die Mitglieder beschlossen, als Ergänzung zu der auf drei CDs und einem Film festgehaltenen Musik, das Ausgangsmate- rial der GLASMUSIK – die Weingläser, Vasen, Schüsseln, Scha- len, Lampenschirme der *Glashütte Süßmuth* – einschmelzen und in drei massive Kugeln umgestalten zu lassen (zwei in Klarglas, eine in Farbglas, jeweils mit kunstvollen Lufteinschlüssen). Da diese Kugeln als Schenkung des *Glasmusik-Ensembles Kas- sel* im *Glasmuseum Immenhausen* ihren Platz gefunden haben, kehrt somit die GLASMUSIK in verwandelter Form, als Meta- morphose, an ihren Ursprungsort zurück.

CD GLASMUSIK – Gläserne Klangwelten, musicaphon BM 55705 (1982/1992)
CD GLASSTRAICH – Glasmusik mit Viola, musicaphon M 55707 (1996)
CD GLAS-METALL-MUSIK, musicaphon M 55713 (2000/01)
KLANGWELTEN AUS GLAS – hr-Film (1995) – als DVD beim Hess. Rundfunk in Frankfurt erhältlich.

Ensemble: Hermann Beuchert, Rolf Denecke, Dr. Ulli Götte, Michael Leipold, Achim Rache, Brigitte Sons
Leitung: Prof. Walter Sons

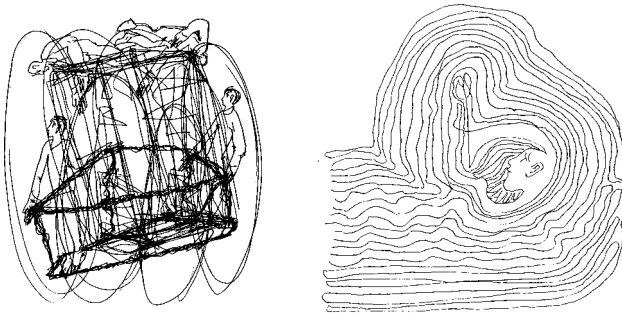
Ring_Internes

In den letzten Monaten sind dem *ring* folgende **neue Mitglie- der** beigetreten:

Eckhard Weymann ist Professor für Musiktherapie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg. Sei- ne Dissertation *Zwischentöne: Psychologische Untersuchungen zur musikalischen Improvisation* (2004) ist im Buchhandel zu erwer- ben.

Gunda Gottschalk ist als Geigerin für improvisierte und zeit- genössische Musik international bekannt, spielt(e) mit zahlrei- chen MusikerInnen der internationalen Szene zusammen, u.a. im Ensemble *Partita Radicale*

Willkommen im Ring!



Zahlungserinnerung

Wer seinen Beitrag für 2015 noch nicht entrichtet hat, möge dies bitte möglichst bald nachholen oder aber uns eine Einzugsermächtigung erteilen. Ein Formblatt senden wir gerne zu, per Mail oder Post.

Die aktuellen Beitragssätze lauten:
Vollzahler 25 – 40 Euro (Selbsteinstufung!)
Studenten, Rentner 5 Euro
Arbeitslose
Ehepaare, Familien 45 – 70 Euro (Selbsteinstufung!)

Zahlungen bitte auf das Konto:
Ring für Gruppenimprovisation
IBAN DE73 1001 0010 0474 9511 05
BIC PBNKDEFF

Anlässlich der Mitgliederversammlung am 2.11.2014 in Han- nover wurde der Vorstand neu gewählt. Er setzt sich nunmehr aus folgenden sieben Mitgliedern zusammen:

Dr. Reinhard Gagel (Berlin)
– Vorsitzender, Redaktion *improfil*, Website,
Tel. (030) 53 05 06 46 | rg@exploratorium-berlin.de

Corinna Eikmeier (Hannover) – stellvertretende Vorsitzende, Management/Organisation,
(0511) 85 20 34 | post@corinna-eikmeier.de

Barbara Gabler (Kassel)
– stellvertretende Vorsitzende, Frühjahrstagung,
Tel. (0561) 89 73 52 (Verlag), gabler@furore-verlag.de

Jeannine Jura (Berlin) – Mitgliederbetreuung & Website,
Tel. (030) 65 94 16 98 | mitglieder@impro-ring.de

Gerd Rieger (Krefeld) – Herbsttagung,
Tel. (02151) 54 37 45 | rie.ge@web.de

Wolfgang Schliemann (Wiesbaden) – Kooperationen
Tel. (0611) 959 08 43 | schliemannw@tele2.de

Matthias Schwabe (Berlin) – Schatzmeister, Redaktion *impro- fil*, Tel. (030) 84 72 10 50 | mail@matthiasschwabe.com

Zum neuen Kassenprüfer wurde **Jonathan Jura** gewählt.

Außerdem hat sich **Johanna Bollinger** bereit erklärt, zukünftig den Kurskalender zu betreuen.

Die **Geschäftsadresse** hat sich ebenfalls geändert und ist nunmehr:

ring für gruppenimprovisation
c/o Reinhard Gagel
Fürbringerstr. 25, 10961 Berlin, Tel. (030) 53 05 06 46

Die alte Adresse (Wilskistr. c/o M. Schwabe) bleibt als offizieller Sitz des Vereins erhalten.

Ring_Veranstaltungen 2015

15. – 17. Mai 2015, Haasenhof Mandelsloh
23. Frühjahrstagung des *ring für gruppenimprovisation* zum Thema *Körperliche und musikalische Impulse – Werkstatt zum Explorieren und reflektieren von Improvisation und Bewegung*
Moderation: Corinna Eikmeier und Martina Reichelt
Anmeldung: Barbara Gabler | ft@impro-ring.de
c/o Furore-Verlag | Naumburger Str. 40 | 34127 Kassel

*

22. – 23. Mai 2015, Rheinische Musikschule Köln
Kleines Improvisiakum 2015
Workshop für freie Kammermusik
für klassische MusikerInnen sowie EinsteigerInnen und Fortgeschrittene der freien Improvisation
Leitung & Anmeldung: Reinhard Gagel,
Tel. (030) 53 05 06 46 | rg@exploratorium-berlin.de

*

5. – 7. Juni 2015, exploratorium berlin
Wege zur Freien Improvisation
Einführung in musikalische Gruppenimprovisation für musikalisch und musikpädagogisch Interessierte, auch ohne Vorkenntnisse
Das Experimentieren mit verschiedenen Klangerzeugern, das intensive Lauschen, das Aufeinanderhören und -reagieren sowie das Erkunden musikalischer Struktur und Form weisen uns den Weg zur Freien Improvisation. Praxisbewährte Spielregeln helfen, die Aufmerksamkeit zu bündeln, wichtige neue Erfahrungen zu sammeln und notwendige Kompetenzen zu erwerben.
Leitung & Anmeldung: Matthias Schwabe,
Tel. (030) 84 72 10 50 | mail@matthiasschwabe.com

*

6. – 8. November 2015, Rheinische Musikschule Köln
17. Improvisiakum – internationale Werkstatt für improvisierte Musik *improvisation: mit/ohne konzept*
mit carl ludwig hübsch, köln. ein workshop zu risiken, nebenwirkungen und nutzen von konzepten in der improvisation. improvisation, ist das nicht ein widerspruch in sich? was ist ein improvisations-konzept: ein mittelding zwischen improvisation und komposition? kann der umgang mit konzept(en) die improvisation verbessern? wenn ja, wie, wenn nein, warum nicht? welchen sinn macht es, die möglichkeiten der musiker einzuen-gen wenn sie am ende doch frei spielen sollen? andersherum gefragt: gibt es eine improvisation ohne konzept überhaupt? oder: kann man überhaupt „frei“ spielen und hört man das „freie“?
Leitung, Anmeldung, Information: Reinhard Gagel,
Tel. (030) 53 05 06 46 | rg@exploratorium-berlin.de

9. – 11. Oktober 2015, Haasenhof Mandelsloh
26. Herbsttagung des *ring für gruppenimprovisation*
Gast-Referent: Scott Roller
Da ich mich in den letzten 15 Jahren in der Arbeit mit Open_Music sehr viel damit beschäftigt habe, Wege zu suchen, Improvisation an Schüler, Laien und Lehrer zu vermitteln, würde ich gerne einige Modelle anbieten, die für mich und meinen Workshopteilnehmer/innen hilfreich gewesen sind und zu guten Ergebnissen und Erlebnissen mit Gruppenimprovisation geführt haben.
Gleichzeitig sollen alle die Gelegenheit haben, eigene Ideen und Erfahrungen sowohl musikalisch, menschlich, ästhetisch wie auch konzeptionell miteinander zu teilen.
Anmeldung: Gerd Rieger | Tel. (02151) 54 37 45, rie.ge@web.de

*

4. - 6. Dezember 2015, 15. – 17. Januar 2016,
12. – 14. Februar 2016, exploratorium berlin
Intensivkurs Musikalische Gruppenimprovisation
Dieser Kurs richtet sich an Personen, die sich an drei Wochenenden in gleich bleibender Besetzung intensiv mit musikalischer Gruppenimprovisation auseinandersetzen wollen. Dabei sind sowohl rein musikalisch Interessierte angesprochen als auch Musik- und SozialpädagogInnen sowie MusiktherapeutInnen, die das gemeinsame Improvisieren in Musik- oder allgemeinbildenden Schulen bzw. in der pädagogischen oder therapeutischen Arbeit mit verschiedenen Zielgruppen einsetzen wollen.
Leitung & Anmeldung: Matthias Schwabe |
Tel. (030) 84 72 10 50 | mail@matthiasschwabe.com

*

22. – 24. April 2016, Schlüchtern (Hessen)
24. Frühjahrstagung des *ring für gruppenimprovisation* zum Thema *Improvisation denken – Improvisation spielen*.
Nähere Informationen lagen bis Redaktionsschluss noch nicht vor.
Anmeldung: Barbara Gabler | ft@impro-ring.de
c/o Furore-Verlag | Naumburger Str. 40 | 34127 Kassel

Ring_Informationen

Regionale Kontaktpersonen des *rings*:

Berlin: Reinhard Gagel
Tel. (030) 53 05 06 46 | rg@exploratorium-berlin.de

Frankfurt: Gabriele Stenger-Stein
Tel. (069) 46 51 42 | Fax: (069) 3535 8673

Hamburg: Ute Schleicher
Tel./Fax: (04101) 85 15 52

Heidelberg: Eiko Yamada
Tel. (06221) 48 49 73 | Fax: (06221) 47 49 15
eiko.yamada@t-online.de

Kassel: Barbara Gabler
Tel. (0561) 50 04 93 58
gabler@furore-verlag.de

Köln: Angelika Sheridan
Tel. (0221) 73 65 35
a.sheridan@gmx.net

Krefeld/Niederrhein: Gerd Rieger
Tel. (02151) 54 37 45
rie.ge@web.de

München: Dazze Kammerl
Tel. (08151) 95 33 44 | Fax: 95 33 45
DazzeKammerl@hotmail.com

Oldenburg: Ulla Levens
Tel. (0441) 723 43
ursula.levens@uni-oldenburg.de

Österreich: Karen Schlimp
Tel. (0699) 11 34 66 01
karen@pianomobile.com

Schweiz: Teresa Hackel
Tel. (031) 535 18 43 oder (078) 873 23 25
teresahackel@yahoo.de

Der *ring für gruppenimprovisation* im Internet
Musikalische Improvisation in Theorie und Praxis:
www.impro-ring.de

- Kurskalender Improvisation – die aktuelle Version zum Download
- Das aktuelle Ring-Veranstaltungsprogramm
- *improfil bzw. ringgespräch über gruppenimprovisation*
– Inhaltsverzeichnisse, Probeartikel und Bestell-Formular
- Virtuelle Bibliothek: die wichtigste Literatur, kurz charakterisiert
- Wichtige Links zum Thema
- u.v.m.

Folgende **alte Ausgaben des *ringgesprächs*** sind zum Stückpreis von 3 € (ab LXXIII: 4 €, ab LXXV: 5 €) zuzüglich Versandkosten käuflich zu erwerben. Bei Abnahme des Gesamtpakets gilt ein vergünstigter Preis.

- ringgespräch LV, juni 1992
„Zum Gedenken an Lilli Friedemann“
- ringgespräch LVI, dezember 1992
„Zum Gedenken an Lilli Friedemann (2)“
- ringgespräch LVII, juni 1993
„Improvisation im Instrumentalunterricht“
- ringgespräch LVIII, januar 1994
„Improvisation im Konzert“
- ringgespräch LX, februar 1995
„Improvisation in der Schule“
- ringgespräch LXI, november 1995
„Improvisation - Haltung oder Handwerk?“
- ringgespräch LXII, juni 1996
„Improvisation in Literatur, Tanz, Theater, Bildender Kunst und Architektur“
- ringgespräch LXIV, märz 1998
„Die Stimme in der Improvisation“
- ringgespräch LXX, märz 1999
„Dimensionen der Improvisation“
- ringgespräch LXVI, märz 2000
„Improvisation und Spiel“
- ringgespräch LXXVII, juni 2001
„Qualität in der Improvisation“
- ringgespräch LXIX, juni 2003
„Kreativität“
- ringgespräch LXX, juli 2004
„Orte der Improvisation“
- ringgespräch LXXI, oktober 2006
„Hören“
- ringgespräch LXXII, april 2008
„Visionen“
- ringgespräch LXXIII, april 2010
„Improvisation zwischen Reflex und Reflexion“
- ringgespräch LXXIV, april 2011
„Improvisieren(d) lernen“
- ringgespräch LXXV, april 2012
„Raum“
- ringgespräch LXXVI, april 2013
„Improvisation zuhören“
- ringgespräch LXXVII, april 2014
„Politische und kulturelle Dimensionen der Improvisation“

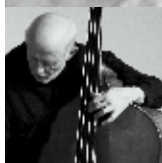
Bestellungen bitte an die Redaktionsadresse (siehe Impressum S. 2). Bezahlung nach Erhalt der Sendung, Rechnung liegt bei. Zum Abonnieren *improfil, ehem. ringgespräch* genügt eine formlose schriftliche Nachricht.

Die Hefte LIX 1994: *Musik und Bewegung*, LXIII 1997: *Improvisation und ihre Wirkung*, LXVIII 2002: *Improvisieren nach Konzepten* und LXIX 2003: *Kreativität* sind vergriffen und werden nicht mehr nachgedruckt. Sie stehen demnächst als pdf-Datei auf unserer Internetseite zum Download bereit.



exploratorium berlin

Zentrum für improvisierte Musik und kreative Musikpädagogik



Improvisierte Musik und kreative Musikpädagogik

- Konzerte und Festivals
- Offene Bühne und andere (kostenlose) Improvisatorentreffs
- Wochenendworkshops
- Regelmäßige Kurse
- Angebote für feste Gruppen

Fordern Sie unser Halbjahresprogramm an:
exploratorium berlin
Mehringdamm 55 (Sarotti-Höfe)
10961 Berlin-Kreuzberg
Tel. (030) 84 72 10 52
Fax: (030) 814 15 03
info@exploratorium-berlin.de

oder besuchen Sie uns im Internet:
www.exploratorium-berlin.de

Europäische Akademie der Heilenden Künste • Klein Jasedow



Berufsbegleitende, zertifizierte Weiterbildungsstudiengänge mit Improvisation im Klanghaus am See, Klein Jasedow (Nähe Usedom)

MUSIKALISCHE PROZESSBEGLEITUNG (2 JAHRE)

Persönlichkeitsentwicklung, Gemeinschaftsbildung und Gesellschaftsgestaltung mit den Mitteln der Musik.
Kooperationspartner: Berufsverband der Präventologen e.V.

WEITERBILDUNGSSTUDIENGANG MUSIK (1 ODER 2 JAHRE)

Improvisation, instrumentale Fortbildung (Melodie- und Tasteninstrumente), angewandte Musiktheorie.
Kooperationspartner: Herbert von Karajan-Stiftung

Die Europäische Akademie der Heilenden Künste e. V. ist ein staatlich anerkanntes Institut der Weiterbildung.

Information und Kontakt:

Europäische Akademie der Heilenden Künste e. V., Am See 1, 17440 Lassan
Ansprechpartner: Klaus Holsten, Telefon (03 83 74) 7 52 28, E-Mail: kh@eaha.org

WWW.EAHA.ORG



5A

Nineteen Pieces of Improvised Music



Improvisierte Musik mit Kindern – ein ungewöhnliches Hörerlebnis, denn Kinder einer 5. Klasse improvisieren experimentelle Musik und zwar so gut, dass niemand dies für die Musik von Kindern hält!

5A – Nineteen Pieces of Improvised Music
Die CD zu dem Berliner Schulprojekt mit Ariel Shibolet (Israel)
Verkaufspreis: 12 Euro

Verkauf exklusiv: exploratorium berlin, Mehringdamm 55, 1. Hf, 3.OG, 10961 Berlin-Kreuzberg
Mo, Di, Do, Fr 10 – 14 h, Mi 14 – 18 h, Tel. (030) 84 72 10 52

Schriftliche Bestellungen an: bestellung@exploratorium-berlin.de

www.exploratorium-berlin.de

improfil

Theorie und Praxis improvisierter Musik

Nehmen Sie sich Raum

Für Musizierende und Improvisationsinteressierte, für Instrumentenbauer und Stimmakrobaten, für Workshopankündigungen und vieles mehr ist **Ihre Anzeige hier** am richtigen Platz. Und mit 80 Euro für eine Achtelseite oder 160 Euro für eine Viertelseite lange Zeit präsent.

Die Improvisationszeitschrift **improfil – Theorie und Praxis improvisierter Musik** (ehem. *ringgespräch über gruppenimprovisation*) besteht seit 1992 aus Themenheften wie „Die Stimme in der Improvisation“ oder „Qualität in der Improvisation“, die zeitlose Aktualität haben und regelmäßig nachgedruckt werden.

Als einzige deutsche Fachzeitung zu diesem Thema wird **improfil** nicht nur von Einzelpersonen, sondern auch von zahlreichen Hochschulbibliotheken abonniert. So erreicht die Zeitung gezielt interessiertes Publikum.

Aktuell erscheint **improfil** einmal jährlich im Frühjahr in einer Erstauflage von 1.000 Stück, bei Interesse wird nachgedruckt. **improfil** wird bei Konzerten, Symposien und internationalen Musikkongressen verkauft. Der Verkaufspreis von 5 Euro entspricht dem Selbstkostenpreis bei einem Heftumfang von 80 bis 88 Seiten.

Kontakt: irisbroderius@yahoo.de