

Peter Hochs Klanggarten in Gummersbach

„Eint wenig unwillig verfolgten einige Eltern der Musikschule die ungewohnten Klänge bei der Uraufführung von Peter Hochs ‚Klanggarten‘ mit dem Jungen Symphonie Orchester. Natürlich waren sie stolz, dass ihr begabter Nachwuchs an einem solch wichtigen Ereignis teilnahm. Aber statt gefälliger Melodien, die ihnen von Mozart bis Debussy eingängig in den Ohren klingen, hörten sie diesmal atonale, aufbrausende Töne, Sprechstimmen, ein drittes Element, das elektronische Klavier vom Band. (...) Dann ging die Reise los in Peter Hochs Klanggarten mit neuen Tönen, fast schüchtern schwätzend lösten sich die Klangknospen aus zupfenden Streichern, suchenden Bläsern, formierten sich zu einem brausenden Sturm, der stolpernd und suchend, schluchzend in ein Säuseln überging. Eine Oboe griff das Säuseln auf, die anderen Instrumente stimmten ein, eine Bassklarinette grummelte im Hintergrund in der typisch matten Klangfarbe. Fragen der Zuhörer wurden aufgegriffen von den Sprechern am Rande, die Wortketten wiederholten und einen ohrenbetäubenden Lärm aus Vokalen verursachten. Das pustete gewaltig durch die Gehörgänge. Doch gerade kurz bevor es schmerzte beruhigte sich das Gespiast der Silben und Vokale. Eine Flöte mische sich in das rhythmische Tongewühl - Erinnerungen an die Vogelstimmen des Zeitgenossen Messiaen tauchten auf, verschwanden wieder, als das elektronische Klavier im Hintergrund sich einmischte. Das Orchester schwieg - wie würde es antworten? ‚Man muss das Leben splüternackt durchqueren‘ hörte man die prägnante Stimme von Sprecher Lutz Schnitzler, der die Worte zusammen mit seinen Sprechern instrumentalisierte. Worte und Klänge schlugen umeinander, das elektronische Klavier wehrte sich gegen die Macht der Klänge, suchte eine neue Form der Geräusche, die irgendwann zu Ende gingen und den Zuhörer mit einem Wunsch nach einem Mehr von neuen Tönen zurückließen. Bravourufe, wildes Klatschen belohnten die jungen Musiker, ihren engagierten Dirigenten Karsten Dobermann und den Komponisten Peter Hoch. Bravourös und in frischer Spielfreude hatten sie es geschafft, die Partitur, die wie ein abstraktes Bild aussieht, in ein neues frisches Klangbild umzusetzen, den Spannungsbogen bis zum Schluss zu halten, den Zuhörer in einer fast atemlosen Konzentration mitzureißen.“

(aus: Oberbergische Volkszeitung)

BÜCHER, CDs, VIDEOS

Peter N. Wilson: Hear and Now

Der Hamburger Musiker und Musikpublizist Peter Niklas Wilson hat mit „Hear and now“ ein vielschichtiges Buch vorgelegt, das statt der Improvisation viele Improvisationen - nämlich individuelle, regionale und medienübergreifende - und ihre MusikerInnen vorstellt. Das Buch gliedert sich in zwei große Teile: einen mit „Gedankenklänge“ überschriebenen beschreibenden und reflektierenden und einen Interview-Teil, in dem einige Musiker in Gesprächen über ihre Praxis, ihre Vorstellungen und Entwicklungen berichten. Es geht Wilson nicht unbedingt um eine Bestandsaufnahme der Improvisation heute, sondern um die mittlerweile doch über 30jährige „Geschichte“ und die daraus erwachsenen Erfahrungen und Problematiken. Von diesem Standpunkt kann er über die Anfänge der Improvisation im England der 60er Jahre (z.B. die Gruppe AMM) ebenso berichten wie über die Lieblingsfrage der Improvisateure, wie sie mit der Komposition halten oder die unterschiedliche Art, mit musikalischen Regelsystemen zu arbeiten. Auch das problematische Verhältnis der Musikwissenschaft zur Improvisation wird beschrieben, das z.T. dafür verantwortlich zu machen ist, daß Improvisation wissenschaftlich ignoriert wird. Wilson läßt von Anfang an deutlich werden, daß es die Improvisation nicht gibt, er läßt sich also nicht auf glaubensrichtungs-mäßige Fragen festnageln, sondern verwebt immer auch konträre Sichtweisen, ohne sich hineinziehen zu lassen in einen Blickwinkel, jedoch nicht, ohne Position zu beziehen. Und es wird eigentlich nichts ausgelassen: allein in den 16 Stichworten zur Improvisation findet man alles, was an Fragestellungen und Kunstauffassungen an und über die Improvisation formuliert werden kann; zu den Themen Ausdruck, Instant composing, Zusammenspiel, Ethik, Gruppe, Solo, Individualisierung, Neue Musik jenseits der Musik, Einmaligkeit, Klischee, Idiom, Emotion, Gelingen - Scheitern, gelenkte Improvisation gibt es jeweils kurze Statements, aus den verschiedenen Selbstäußerungen der Musiker und aus der Literatur zusammengestellt. Sehr originell und erhellend finde ich die Idee, die Improvisation (und Kunst allgemein) mit der „Geste des Pfeiferauchens“ in Verbindung zu bringen, einer Beschreibung aus dem Buch „Gesten“ von Vilem Flusser, nämlich als einer absichtlosen, dem ästhetischen Vergnügen dienenden Kunstausübung, in der man vom Ertrag absieht und am Moment teilhat.

Die im zweiten Groß-Kapitel zu Wort kommenden Musiker sind zum einen die „altgedienten“ Musiker der englischen Szene, Derek Bailey, Tony Oxley, Evan Parker, die Gruppe AMM, die allesamt den Grundstein der „nonidiomatischen“ Improvisation in Musik und Schrift gelegt haben. Andere „Einzelgänger“ kommen zu Wort, von Alexander von Schlippenbach über Misha Mengelberg zu Paul Bley und Malcom Goldstein, ehe mit den drei Wiener Musikern Dafeldecker, Fussenegger und Stangl auch die jüngste (elektronische) Generation zu Wort kommt. Welch ein immenses Spektrum zwischen FreeJazzorientierung, Neuer Musik und Elektronik sich da auftut, macht deutlich, wie sehr es Wilson daran gelegen ist, ästhetische Abgezungen und stilisti-

sche Ausgrenzungen zu Gunsten eines „Gesamtkosmos“ improvisierender Musiker zu umgehen. Wenn man diesem Buch überhaupt etwas vorwerfen kann, dann dies, daß aus der lockeren Struktur des Buches, die wesentlich damit zu tun hat, daß es zu verschiedenen Anlässen geschriebene Aufsätze zusammenfaßt, ein etwas zufälliges Bild der heutigen Improvisationsszene entsteht: es fehlen einfach wenigstens einige der in der heutigen Szene arbeitenden Musiker und Musikerinnen. Trotzdem ist dies eine Bestandsaufnahme, die die Improvisierte Musik braucht: eine Zusammenfassung der verschiedensten Individualitäten, den genauen kenntnisreichen Blick auf die Erkenntnisse und ästhetischen Sichtweisen der Musiker und in die entgrenzenden Möglichkeiten der Musik in Hinblick auf Kunst und Elektronik.

Reinhard Gagel

Peter Niklas Wilson: Hear and now, Wolke Verlag, Hofheim 1999

Sabine Feißt: Der Begriff 'Improvisation' in der neuen Musik

Hier ist das Buch für diejenigen, die seriöse Informationen über die Rolle der Improvisation in neuer Musik auf klassischem Hintergrund suchen! Während man in den üblichen Büchern über Musikgeschichte nicht selten Generalisierungen und einer starken Selektivität begegnet, leistet diese Sonderdarstellung zusammenhängende Informationen über eine repräsentative Reihe von Komponisten und Werken, mit einer wahren Flut von Werkbesprechungen und Besprechungen von den Texten, die sie umgeben – begleitet von nützlichen Illustrationen.

Das Einleitungskapitel "Die Heterogenität des Begriffs Improvisation bei Cage, Boulez und Stockhausen" zeigt sogleich, wie verschieden der Begriff Improvisation verstanden werden kann - und wie Cage und Boulez, die sonst als Gegner von Improvisation bekannt sind, doch immerhin in bestimmten Werken damit gearbeitet und diese Bezeichnung selbst verwendet haben. Improvisationsgruppen werden hier auch erwähnt. Außerdem wird erörtert, wie die Begriffe Aleatorik und offene Form von einigen Verfassern aufgefasst wurden als Ausdruck einer Tendenz, in welcher die Improvisation auch einen Anteil hat.

Das wurde mitunter so mißverstanden, daß diese Begriffe (Indetermination inklusive) für annähernd dasselbe stehen. In Wirklichkeit können sie auch sehr wohl im Gegensatz zueinander stehen, sie sind in unterschiedlichen Kontexten entstanden, und sie beschreiben unterschiedliche Methoden und Haltungen.

Nach dem Kapitel "Improvisation, Komposition und Werk", das theoretische Diskussionen über den Begriff des Werkes referiert, folgt das wichtige Kapitel "Begriff und Sache der Improvisation im Kontext" mit 148 Seiten! Umfassende Unterabschnitte behandeln "Indetermination", "Aleatorik", "Offene Form", "Experimentelle Musik" und "Minimale, meditative und intuitive Musik" - musikhistorische Schlüsselbegriffe, deren konkrete Manifestationen, manchmal auch

mit erklärten Haltungen der Komponisten zusammengehalten, den Begriff und die Praxis der Improvisation erhellen. Man kann sagen, daß der Begriff Improvisation von den Komponisten nur selten ohne Vorbehalte verwendet wird, doch ist auf vielerlei differenzierter Weise von Freiheit in der Ausführung die Rede.

Gemäß der wissenschaftlichen Anlage des Buches fehlen ausführliche Hinweise zu Literatur und anderen Quellen nicht – Spezialitäten hier sind italienische Quellen, die man sonst schwerlich in deutsch- oder englischsprachiger Literatur findet, und eine Dokumentation von Briefwechseln und Telefongesprächen mit Autoren. Die Illustrationen machen das Buch aber auch für den Praktiker interessant. Unter anderem wird das sehr wichtige Werk *Edges* von Chr. Wolff vollständig, mit sämtlichen Erklärungen des Komponisten, wiedergegeben. Improvisationsgruppen und Solisten: dieses Stück solltet ihr probieren (vielleicht erst im Fotokopierer vergrößern)!

Das Buch ist so eine unschätzbare Ergänzung zur musikgeschichtlichen Literatur, die experimentelle Musik unter Einbeziehung von Improvisation und neuen Notationen behandelt. Beiläufig könnte auch hier Hermann-Christoph Müller erwähnt werden, der in seinem Buch „Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik, Aufführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation“ durch Analysen einen neuen Weg zur Betrachtung indeterminierter Aufführungspraxis bahnt. (Bosse Verlag, Regensburg 1994). Mit Feißt und Müller hat die Musikwissenschaft nun doch einen seriösen Ansatz auf diesen Gebieten gemacht. Von anderen nennenswerten Schätzen sind auch zu erwähnen: Erhard Karkoschka: Das Schriftbild der neuen Musik (Celle, 1962 – auf englisch, japanisch und sogar chinesisch erschienen) – Reginald Smith Brindle: *The New Music. The Avant-Garde since 1945* (Oxford University Press, 1975, sec. ed. 1986 – "allround" Buch über Musikgeschichte) – Walter Gieseier: *Komposition im 20. Jahrhundert* (Ed. Moeck, 1975 – sehr gut als "Bilderbuch" von Notationen, obwohl die musikgeschichtliche Darstellung eurozentrisch ist) – und Roger Sutherland: *New Perspectives in Music* (London, Sun Tavern Fields, 1994, mit einem Kapitel über Improvisationsgruppen, Scratch Orchestra inklusive).

Carl Bergström-Nielsen

Feißt, Sabine: Der Begriff 'Improvisation' in der neuen Musik (Diss. Berlin, Freie Universität 1995). Sinzig (Studio Verlag Schewe), 1997.

C. Rora: Ästhetische Bildung im Musikalischen Gestaltungsspiel

Um es gleich vorwegzunehmen: dies ist ein wichtiges Buch! Denn es leistet wertvolle Vermittlungsarbeit zwischen musikpädagogischer Praxis und Theorie (ausnahmsweise mal in dieser Reihenfolge). Constanze Rora untersucht in ihrer Dissertation musikpraktische Spielansätze, die „von Praktikern entworfen und aus der Praxis für die Praxis entstanden [sind], so dass ihre Einbindung in eine grundsätzliche didaktische Argumentation gewissermaßen nachträglich zu leisten ist.

(...) Die leitende Frage, mit der sich im Folgenden den Musikspielen genähert wird, ist die nach dem Beitrag, den diese Spiele für die Ästhetische Bildung des Kindes leisten können.“ (S.6/7) Ausgangspunkt sind exemplarische Spielideen aus unterschiedlichen Traditionen, die im ersten Kapitel charakterisiert werden: musisch-orientierte Ansätze aus der Tradition von Rhythmik und Elementarer Musikpädagogik (als Beispiele dienen Spiele von L. Auerbach und R. Holzheuer), experimentell-orientierte Konzeptionen (G. Meyer-Denkman, L. Friedemann, M. Schwabe) und sogenannte „offene“ (d.h. nicht konzeptionell angelegte) Spielansätze (H. Wagner, F. Reinhardt, K. Holthaus, M. Beermann u.a.). In den folgenden Kapiteln schlägt die Autorin (die neben Schulmusik auch Spiel- und Theaterpädagogik studiert hat und wissenschaftliche Mitarbeiterin der Fachrichtung „Musisch-Ästhetische Erziehung“ an der Universität der Künste Berlin ist) einen Bogen zu verschiedenen theoretischen Fragestellungen. So geht es im zweiten Kapitel um eine spieltheoretische Sicht, in der das Regelhafte, der Umgang mit Spielmaterialien, die Spielbarkeit und die soziale Struktur der Spiele analysiert werden. Das dritte Kapitel widmet sich musikalischen Produktionsprozessen (u.a. Komposition und insbesondere Improvisation), das vierte der Bedeutung des Spiels in der kindlichen Entwicklung und das fünfte schließlich dem Beitrag des musikalischen Gestaltungsspiels zur ästhetischen Bildung.

In allen Kapiteln wird stets die Theorie auf die Praxis angewandt, wodurch sowohl die Theorie verdeutlicht wird, als auch umgekehrt die Spiele in ihren Eigenheiten und besonderen Qualitäten miteinander verglichen und gegeneinander abgegrenzt werden.

„Spielorientierte Musikpädagogik stellt musikalische Gestaltungsspiele in den Mittelpunkt des Unterrichts, weil diese Spiele den eigentlichen Gegenstand des Musiklernens ausmachen, indem sie ästhetische Erfahrung ermöglichen. Diese lässt sich weder erzwingen noch überprüfen oder operationalisieren. Jedoch spricht viel dafür, dass ein gelungenes Spiel die Spieler in einer Weise einbindet, die zu einer Erfahrung führt.“ Diese auffallend vorsichtig formulierte Aussage aus der Schlussbetrachtung erscheint mir wichtig, denn sie weist auf das Dilemma hin, das sich ergibt, wenn Musikspiele im institutionalisierten Musikunterricht eingesetzt werden: beim Spielen kann Lernen stattfinden, wird es wohl auch, aber dies ist weder überprüfbar noch im Vorhinein wirklich planbar. Was ein Spieler aus einem Spiel mitnimmt, ist nicht kontrollierbar. Spielen ist und bleibt eine sehr freilassende Form des Lernens. Wir sollten uns dessen bewusst sein, wenn wir versuchen, spielerischen Ansätzen einen festen Platz im Schulbetrieb zu verschaffen! Trotzdem sollten wir dies weiterhin versuchen, und Constanze Roras Untersuchung könnte in ihrer differenzierten Betrachtungsweise einen wichtigen Beitrag dazu leisten.

Matthias Schwabe

Constanze Rora: *Ästhetische Bildung im Musikalischen Gestaltungsspiel*, Wifner-Verlag, Augsburg 2001

Your own voice

Die Schweizer Initiative „WIM“ (Werkstatt für Improvisierte Musik, Zürich) veranstaltete 1998 zum 20jährigen Bestehen (!) eine Konzertreihe, die im Zürcher Radio LoRa als WIM Radio days gesendet wurde und in der sich namhafte Improvisatoren der Schweizer Szene mit ihren Gruppen präsentierten. Dazu wurden Reflexionen und Essays in Auftrag gegeben, die nun zusammen mit einer aus den Radio days zusammengestellten Musikauswahl auf CD (ausgezeichnet von Radio Suisse international) als Buch vorliegen. Der Bogen der Schriften ist sehr heterogen: von Kulturpolitik der Stadt Zürich über die Labelpolitik der Großen und Kleinen Plattentfirmen bis hin zu den „genuinen“ Improvisationsthemen: Beiträge von Peter Niklas Wilson (Die improvisierte Musik und die Musiken der Welt), Ellie M. Hisama (Improvising women), Thomas Meyer (Schreiben übers Improvisierte), um nur einige zu nennen. Interessant eine im Buch ausgetragene Auseinandersetzung: eine Replik der Musiker Hans Koch, Martin Schütz, Fredy Studer auf Peter Niklas Wilsons Artikel. Viele kurze, aber prägnante Statements geben ein Bild der vielfältigen Individualitäten der vielen MusikerInnen. Schön, daß hier sehr viele improvisierende MusikerInnen sich zu Wort melden, ein wenig schade, daß die so akkurat eingehaltene Form der Essays zwar deren Präzision fördern, das Leichte, kaleidoskopartige, Bezüge suchende Improvisatorische jedoch in den Hintergrund drängten - aber dennoch ist es wichtig, daß solche spannenden schriftlichen Dokumente der Reflexion von Improvisation existieren, um deren Stellenwert auch in der öffentlichen Diskussion zu heben.

Reinhard Gagel

J.R.Reinle (Hrsg.): *Your own voice. Ein Kaleidoskop von improvisierter Musik*. Chronos Verlag, Zürich 2001

Übergänge zum Improvisierten

Will man studieren, wie sich Komposition und Improvisation berühren, überschneiden, ineinander übergehen, so kann man durch die Veröffentlichungen des Komponisten LUIS ZETT einen interessanten Streifzug unternehmen. Zett ist in Klavierspieler-Kreisen vor allem bekannt durch verspielte, witzig-experimentelle Kompositionen, z.B. "Weltrekord im Klavierspielen - kein Problem!", "Das Tier im Klavier", "Poetiden" (witzige Etüden - alle beim Hug-Verlag); fast immer liegen seinen Sammlungen bestimmte Ideen zugrunde, wie etwa in "Gankler" (Ricordi-Verlag), das lauter griffige Stücke in ungewöhnlichen Taktarten enthält. Und es finden sich immer wieder Stücke, die sozusagen ausfransen ins Improvisatorische, etwa wenn bei den "Weltrekorden" 16 Noten (gefunden durch eine Zuordnung der Obertonreihe zum sog. "Hexeneinmaleins") beliebig zu Akkorden und Melodiesequenzen kombiniert werden können; wenn in "Simple Hits" (Ricordi) eine Tonsequenz in vom Spieler zu entwickelnde rhythmische Patterns eingegossen werden soll, oder in "Klaviervier" zu vorgegebenen Begleitmustern des einen Spielers der andere Spieler mit einem begrenzten Tonmaterial improvisieren soll oder wenn beide Spieler ein Furioso aus lauter Glissandi hinzulegen haben. An wirklich frei improvisiertes - zugleich an den Übergang vom Tonalen zum Klang-