

## Vorgestellt

### Büchertisch Lesetipps

#### Jörg Preußig

*Improvisationstechniken – Das Unerwartete souverän meistern*  
Haufe Verlag, Freiburg 2017

Techniken zum Improvisieren? Da werde ich neugierig... Können Techniken beim Improvisieren helfen? Welche könnten das sein?

Unerwartete Situationen können Angst machen und Panik hervorrufen, nicht nur im beruflichen Alltag. Das kennen auch MusikerInnen. Bei einem Konzert auf der Bühne stehen KünstlerInnen vor einem unbekanntem Publikum. Vermeiden, weglassen, angreifen? Man könnte leicht ins Schwitzen kommen. Manch eine/r fühlt sich unsicher, der Atem stockt, der Blutdruck steigt, Unruhe kommt auf, man möchte sich totstellen – Lampenfieber!

Mit den althergebrachten Reaktionsmustern und Verhaltensweisen in herausfordernden Situationen, aus der Frühzeit der Menschheit tradiert (Weglaufen, Angriff und Totstellen) und genetisch im Gehirn verankert, gelingen keine befriedigenden Lösungen. Die alten Reaktionsmuster waren nützlich, als die Urmenschen plötzlich dem Säbelzahn tiger begegneten. Da hieß es: sich jetzt in der Höhle verstecken – sich mit dem Speerwurf verteidigen – sich totstellen. Da die Reaktionsmuster tief in unser Unbewusstsein eingegraben sind, wäre man froh, wenn es verständliche Hilfen für das Erlernen brauchbarer, neuer Verhaltensmuster gäbe. Im Beruf und Alltag wird Flexibilität und Kreativität gefordert. Ist Improvisation die hilfreiche Technik? Wie könnte das Verhaltensrepertoire durch Improvisation erweitert werden?

Jörg Preußig bietet eine kleine Sammlung von bewährten Tricks und Techniken, dazu Übungen, mit denen er den LeserInnen verspricht, flexibel und kreativ Lösungen zu finden. Preußig ist Ingenieur, Informatiker, Autor, freiberuflicher Trainer und Mediator. Er ist auch aktiver Schauspieler und bietet als systemischer Coach Workshops für „Agiles Projektmanagement“. Seine Beispiele kommen aus dem Bereich der beruflichen Arbeit und der Schauspielkunst – nicht aus der Musik.

Kann das kleine, 125-seitige Büchlein MusikerInnen Hilfen für die Praxis liefern? Ich lese den Text als Musiker. Da fallen mir Szenen aus dem Alltag ein: Manchem/r BeobachterIn zeigen sich die oben beschriebenen, frühgeschichtlichen Verhaltensmuster bei Konzerten und Sessions mit freier Improvisation: das

schwatzhafte Spiel als Flucht vor einem klaren Statement oder als Verweigerung zur Kommunikation, das laute Unterbrechen des Zusammenspiels durch abrupten Angriff, und schließlich die Starre, das verschämte Schweigen oder leise Spielen bei unsicheren Neulingen. Wie erlernen MusikerInnen neue Reaktionsweisen und wie kommen sie zu musikalisch befriedigendem, emanzipatorischem Verhalten in Improvisationen? Wie kann musikalische Improvisation als soziale Kunst ihre kommunikative Kraft besser entfalten?

Menschen fühlen sich dann wohl, wenn der Kontext, in dem sie sich befinden, sicher und atmosphärisch angenehm ist. Dann befinden sie sich in der Komfortzone, die Schutz bietet. Bei Begegnungen und in ungewohnten Situationen können sie in die „Lernzone“ gelangen, in der die bekannten, gelernten Skripte und Reaktionsmuster eingesetzt werden. Es entsteht positiver Stress. In der Panikzone dagegen gibt es keine angemessenen Reaktionsmuster mehr und Improvisation ist nötig. Daher wird nach Möglichkeiten gesucht, schnell wieder in die sichere Ausgangslage zurück zu gelangen. Nach einer gelungenen Bewältigung einer schwierigen Situation gelangt man schließlich in die Komfortzone zurück und der Handlungsspielraum wurde erfolgreich durch Improvisation erweitert. Das erleben auch MusikerInnen in jedem Spiel mit freier Improvisation.

Wie könnte sinnvoll gelernt werden, angemessen zu agieren? Dazu bietet Preußig den Dreischritt, der aus Beispielen des Improvisationstheater übernommen wurde: Akzeptieren, Definieren, Ja-Genau-Prinzip. Was heißt das?

#### 1. Positives Unterstellen

Versuchen, neugierig zu bleiben; einer neuen Situation gegenüber offen sein und Chancen ergreifen – dabei alle Unsicherheitsvermeidung als erlernten Widerstand erkennen; die „Planeritis“-Methode (alles bis in kleinste Teile festlegen zu wollen) als ungeeignet entlarven, da sie zum Stillstand führt. Um Akzeptanz gegenüber Neuem zu trainieren, empfiehlt Preußig Atemübungen, Reflexion der Körperhaltung, Wahrnehmungsübungen; die herausfordernde Situation als „mein Forschungsobjekt“ begreifen und annehmen. Dabei sollte man im eigenen Handeln stimmig und authentisch bleiben.

#### 2. Auf Veränderungen eingehen

Ein/e KlientIn/MusikerIn sollte die neue Situation nutzen und einen Schritt auf das Neue/das Angebot eingehen; sie/er wird dabei die Komfortzone verlassen; die Realität sollte akzeptiert werden...

#### 3. An neue Situation anknüpfen

Um auf den Weg zurück in die Komfortzone zu kommen, sollte man bei der ersten spontanen Idee bleiben (was fällt mir als Erstes ein?); mit wenig zufrieden sein! Nicht originell sein wollen; Anknüpfen gibt ein Gefühl der Sicherheit; erst dann entscheiden, wie es weitergehen soll...

Die LeserInnen können das Konzept von Preußig auf die musikalische Improvisation beziehen. Preußig nennt als erstes das **Loslassen eigener Ideen**. Das heißt, sich frei machen, um offen für Neues zu sein. Für den/die ImprovisatorIn bedeutet das, er/sie sollte sich klar machen, dass er/sie nicht in Konkurrenz zu anderen MitspielerInnen steht, sich nicht in Statuskämpfe verwickeln, sondern sich um Kooperation und musikalische Qualität bemühen. Preußig rät: **Angebote zu machen**, zum Beispiel Sounds, Melodien, Gedanken, Vorschläge aufgreifen, weiterspinnen, eine Szene/Komposition durch den eigenen Beitrag bereichern, dazu den richtigen Zeitpunkt wählen. (Der Dreischritt:) Dem körperlichen Impuls folgen – auf Gedanken der anderen eingehen – weiterspinnen. Das Gehörte wird mit eigenen Gedanken verbunden und die Ideen wie Bälle einander zugespielt. Dabei lässt ein/e KünstlerIn **den anderen gut aussehen**, stärkt Verbindungen durch Kooperation, bleibt interessiert, unterstützt Ideen des anderen, hört aktiv zu und sucht nach dem gemeinsamen Nutzen.

**Souverän scheitern**, Fehler sollten positiv gesehen werden, mit Fehlern entspannt umgehen, eine Selbstabwertung vermeiden. Nicht originell sein wollen!

Schließlich nennt er die Technik zum Ausweiten und Vertiefen einer (musikalischen) Handlung, die Spannung bei den Zuhörern erzeugen kann: Es geht um Entwicklung, um **Fortschritte machen** durch Führen und Folgen im schnellen Wechsel wie beim Pingpong. Durch „Angebotemachen“ übernimmt man Führung und im schnellen Wechsel der Führungsrolle wird die Kommunikation breiter und tiefer; dann kann die Handlung in den Flow kommen...

Schnell ist erkennbar, dass diese Techniken auch MusikerInnen in der freien Improvisation nutzen können. Wahrnehmung und Kommunikation sind die entscheidenden Begriffe.

Ein anderer interessanter Diskussionsbeitrag in *Improvisationstechniken* ist die Reflexion des Begriffs Status. Preußig schildert Statussignale in der Alltagskommunikation. Was bedeuten sie für das Improvisieren in der Musik? Statuskämpfe bringen Unruhe, wie im Beispiel der Hackordnung im Hühnerhof. Die Hühner kommen zur Ruhe, wenn die Ordnung wiederhergestellt ist. So wäre es wichtig, auch im menschlichen Umgang miteinander das Statusverhalten wahrzunehmen und den eigenen Lieblingsstatus zu kennen. Wie könnte sich zum Beispiel Überlegenheit im musikalischen

Kontext zeigen? Aufmerksamkeit erzielen, laut spielen, keinen Raum für andere lassen, ausladende Bewegungen, breite Platzierung im Raum, Gesprächsinitiative ergreifen, das Thema bestimmen, andere unterbrechen, mit wertvollen Instrumenten (Statussymbole) prahlen... Wie könnte sich Unterlegenheit äußern? Sich klein machen, leise und verhalten spielen...

Als Ziel wird formuliert: die Wirkung des eigenen Statusverhaltens nutzen, Kooperation im Team durch Statusflexibilität ermöglichen. Gute musikalische Improvisationen entstehen durch spannende, abwechslungsreiche Dialoge. Dazu wird die Fähigkeit jeder/s Einzelnen benötigt, mit dem eigenen Status bewusst und flexibel umzugehen, mal führend, mal folgend, mal „Leader“, mal BegleiterIn.

Auch Brainstorming ist eine Improvisationstechnik. Doch häufig misslingt Brainstorming in der beruflichen Fortbildungspraxis. Zum einen werden zu wenige Angebote von den TeilnehmerInnen in einer Gruppe vorgebracht, wenn die Atmosphäre für kreative Ideen fehlt. Oder die vorgebrachten Ideen werden nicht miteinander verknüpft, bleiben als separate Einzelmeinungen im Raum unverbunden. Es können aber auch zu viele Ideen gleichzeitig kommen, weil alle TeilnehmerInnen besonders originell sein wollen. Da empfiehlt der Autor Gelassenheit und eine positive Fehlerkultur. Den TeilnehmerInnen empfiehlt er, in kleinen Schritten zu denken und für eine entspannte Stimmung zu sorgen. Das bedeutet wieder den Dreischritt zu nutzen: eigene Ideen loslassen – auf Veränderungen eingehen – an die neue Situation anknüpfen.

Das Büchlein wird ergänzt durch Hinweise zur Gestaltung von Seminaren und Trainings, Vorschläge zu „Agiles Projektmanagement“. Daran schließen sich ein paar Wahrnehmungsübungen, Einzel- und Gruppenübungen an, die aus der Praxis des Improvisationstheater stammen. Ob die beschriebenen Techniken musikalische Improvisationen verbessern helfen, mögen die TeilnehmerInnen eines Coaching-Kurses bei Herrn Preußig entscheiden. Preußig geht es um die Flexibilität im beruflichen Alltag. Improvisatoren werden die Vorschläge des Büchleins als Bestätigung ihrer Erfahrungen lesen.

Gerd Rieger, Krefeld



**Hans Schneider***musizieraktionen. frei streng lose**– Anregungen zur V/Ermittlung experimenteller Musizier- und Komponierweisen*

Pfauf Verlag, Friedberg 2017



Dergleichen war schon lange überfällig, ist doch der pädagogische Nutzen experimentellen, freien und konzeptgebundenen musikalischen Improvisierens längst erwiesen, zum Beispiel für die Entwicklung sozialer Kompetenzen und eines gesunden Selbstbewusstseins sowie für den kreativen Umgang mit den Grundelementen der Musik.

Gleich mit der Einleitung dieses Kompendiums zur Vermittlung experimenteller Musizier- und Komponierweisen formuliert Schneider die Quintessenz seiner musikalisch-pädagogischen Erfahrung, wie zum Beispiel die Bedeutung von Vertrauen, Zurücknahme und Freilassen oder Loslassen seitens der PädagogInnen als Voraussetzungen für ein experimentell-kreatives Musizieren seitens der Schülerinnen und Schüler und weist auf weiterführende musikpädagogische Literatur hin.

Hans Schneider erscheint als Herausgeber dieses Buches besonders prädestiniert: Ist doch seine Begeisterung für Ideen, Werke und KünstlerInnen der Avantgarde und experimenteller Musik die Quelle seiner Motivation. Bereits seit 1983 arbeitet er mit Schulklassen jeglichen Schultyps an Projekten experimenteller und avantgardistischer Musik. Zusammen mit Burkhard Stangl und Cordula Bösze gründete er die innovative, österreichische „Musikvermittlungs“-Schule *Klangnetze* (1993-2002), die zum Beispiel das *Querklangprojekt* der Berliner *Universität der Künste* inspirierte.

Schneiders *musizieraktionen* liefern eine Auswahl von insgesamt 29, meist in der Praxis erprobten Originalbeiträgen, Konzepten, Grafiken, Kompositionsausschnitten, Widmungen und Anleitungen vom frühen 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart: Für Stimmen, für Instrumente, für selbstgebaute Klangerzeuger, für Musiktheatralisches, zum „Aufwärmen“, für langfristig angelegte Arbeitsprozesse, zur Beschäftigung mit thematischem Material.

Zu finden sind darunter bereits „historische“ Sprachtexte (auch konkrete Poesie) von Schwitters, Achleitner, Rühm, Gomringer und Jandl sowie ebenfalls „historische“ Partiturausschnitte von John Cage, Mauricio Kagel, Christian Wolff, Dieter Schnebel, Morton Feldman, Vinko Globokar und anderen. Durch den Verzicht auf Begleit-Kommentare fordert er absichtsvoll alle erdenklichen musikalischen Umsetzungsvarianten ein.

Ein großer Teil der hier versammelten Stücke besteht überdies aus einer bunt durchmischten Auswahl von Widmungen zeitgenössischer KollegInnen, KomponistInnen und MusikpädagogInnen, wie zum Beispiel von Peter Ablinger, Burkhard Fried-

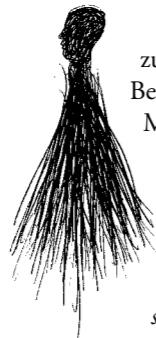
rich, Burkhard Stangl et cetera. – Warum nicht, zählen sie doch, wie Schneider selbst, zu wichtigen Pionieren dieses musikpädagogisch weitgehend unerschlossenen Terrains.

Fazit: Das Buch bietet einen vielgestaltigen Fundus experimentell ausgerichteter Musizieranregungen, vor allem für die Gruppe. Es regt zum Nachdenken, Experimentieren und überdies zum Erfinden eigener Spielanregungen an. – In einer Neuauflage wären allerdings ergänzende graphische Schemata (etwa zur Darstellung von Raumkonzepten, Bewegungsmustern, rhythmischen Strukturen, Dynamik und Tonhöhenverläufen) eine sinnvolle Ergänzung für eine erleichterte Lesart der immer wieder doch recht wortlastigen Spielanleitungen. – Da ist es eben wie mit Kochrezepten. Je besser aufbereitet, je übersichtlicher sie gestaltet sind, um so wahrscheinlicher wird auch das Gelingen...

Theda Weber-Lucks, Berlin

**Gary Peters***Improvising Improvisation: From Out of Philosophy, Music, Dance and Literature*

The University of Chicago Press, Chicago and London 2017



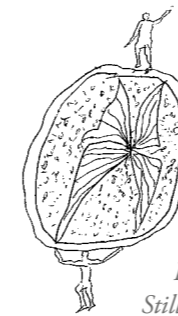
Philosophie, die versucht, sich der Improvisation zu nähern, war das Thema einer Tagung letztes in Berlin. Dort traf ich unter anderem den britischen Musiker und Philosophen Gary Peters, der einen herrlichen improvisierten Kurzvortrag zum Thema *Was ist Improvisation*, mit Witz und Selbstironie hielt, mit weitem Interesse und weiten Kenntnissen. Dies findet sich nun wahrlich wieder in seiner neusten Publikation *Improvising Improvisation: From Out of Philosophy, Music, Dance and Literature*, in dem ich unter vielen Kapiteln gerade an *Habit and Event. Rehearsing, Practising, Improvising sitze*, das Thema, das er auch in seinem Vortrag streifte und das auch schon im Titel zeigt, wie nah er der praktischen Musikausübung ist. Können wir ohne Gewohnheiten (Habits) überhaupt improvisieren? Ein philosophischer Gewährsmann nach dem anderen wird befragt, wir streifen Gilles Deleuze, Luhmann, Kant, Heidegger, und finden so uns betreffende Fragen nach Practising, Preparing, Rehearsing, letzteres schreibt Peters gerne *Re-hear-sing* und unterscheidet es von practising. Denn schon Derek Bailey unterschied zwischen technischer, experimenteller und einer Improvisation für-sich-selbst-üben. Seine Art zu denken ist weit gefasst, er denkt sich in die Begriffe ein, sucht für seine Fragen Unterstützung, hat Gedanken zur Improvisation zusammengetragen. Sein Buch ist kein trockenes Theoriebuch, vielmehr wechseln von ihm Fallstudien genannte Kapitel mit solchen *Memoir* genannten ab, in denen er historische Momente markiert. Den größten Teil nehmen die Kapitel mit speziellen Fragestellungen ein, wie das oben erwähnte Kapitel. Im Gespräch war Peters besonders stolz auf die Auswahl der Leu-

te, die er beschrieb: ein Kapitel über Jimi Hendrix, eines über Cyndi Lauper, andere über improvisierende MusikerInnen und spezielle Bands aus dem Umfeld. Für jemand, der im Englischen gut bewandert ist, wird seine Sprache ein Genuss sein, für andere nicht so sprachlich Vertraute braucht es einige Zeit, bis man hineinkommt. In jedem Fall ein Buch, das im Vergleich zu seinem ersten, *Philosophy of Improvisation* näher an die künstlerische Praxis herankommt.

Reinhard Gagel, Berlin

**Lawrence D. „Butch“ Morris***The Art Of Conduction: A Conduction Workbook*

Karma, New York, 2017



„Conduction bedeutet die Vermittlung und Interpretation von Zeichen und Gesten (Anweisungen), um die Anordnung von Sounds oder ihre Zusammensetzung zu konstruieren oder zu modifizieren; Conduction bedeutet den Austausch von Inhalten und Strukturen zwischen Komponisten oder Dirigenten und den Instrumentalisten, der unmittelbar durch die Manipulation von Tonhöhe, Dynamik (Lautstärke/Intensität/Dichte), Timbre, Dauer, Stille und Organisation in Echtzeit, die Initiierung oder Veränderung von Harmonie, Melodie, Rhythmus, Tempo, Progression, Artikulation, Phrasierung oder Form ermöglicht.“  
Lawrence D. „Butch“ Morris

Das Buch *The Art Of Conduction* wurde von Morris als theoretische Einführung und als praktischer Leitfaden für Dirigenten, Komponisten, Instrumentalisten und Musikpädagogen konzipiert. Es bietet detaillierte Erläuterungen aller Zeichen und Bewegungen, die Morris für „Conduction“ im Ensemblespiel entwickelt hat. Morris stellte seine Überlegungen über die Leitung von Großgruppen als eine Möglichkeit vor, eine Verbindung zwischen Notation und improvisierter Musik herzustellen.

Viele Jahre hat Morris an einem Buch gearbeitet, damit seine „Art of Conduction“ nachfolgenden Generationen zugänglich gemacht werden kann. Mit Hilfe vieler Freunde weltweit konnte dieses Projekt nun vollendet werden. Das Buch *The Art Of Conduction: A Conduction Workbook* von Lawrence D. Butch Morris erschien bei **Karma, New York**.

Für **Butch Morris** (1947-2013) war klar, dass afroamerikanische Musiker eine Bedrohung des klassischen Musikbetriebs darstellen. Man habe eher Angst vor einem schwarzen Mann namens Butch, als dass man ihn für seine Kunst umarmen würde, sagte er. Für ihn ging es beim Jazz um Spontaneität, Entflammung und Verbrennung. Morris erwartete vom Ensemble nicht, dass es swingt, sondern, dass es brennt. Schließlich erfand er das Bindeglied zwischen Jazz und freier Musik, neue Formen für die notierte Komposition, die nicht mehr abhängig von improvisie-

renden MusikerInnen ist. Jene neue Art des Komponierens für größere Ensembles nannte er „Conduction“ – sein Großprojekt *Berlin Skyscraper* konnte er 1995 im Rahmen eines mehrmonatigen Stipendiums beim *Total Music Meeting* realisieren. Mit den MusikerInnen diskutierte er nicht über Ton- und Taktarten, doch die Notation verließ er nie. Morris schrieb konventionell, von links nach rechts, sehr schnell erfassbar, ohne Farben oder grafische Symbole. Mit seinen Händen machte er keine sehr präzisen Gesten. Wenn er etwas ganz Bestimmtes wollte, schrieb er es auf.

Was lässt ein/e ImprovisatorIn zurück? Für eine Kunstform, die dem Ephemeren, der spontanen Freude an spontaner Schöpfung, gewidmet ist, kann das Erbe eine schwierige Frage sein. Es gibt natürlich Aufnahmen, aber selbst der besessenste Sammler würde zugeben, dass sie nur Schnappschüsse der Schwingungsrealität der Echtzeit-Inspiration sind. Es gibt Noten und Transkriptionen; sie könnten den Rahmen erfassen, einen bestimmten Parametersatz darstellen, den die/der MusikerIn erforscht hat, aber das sind die Knochen, nicht der Körper. Vielleicht am mächtigsten, aber am wenigsten greifbar, ist sein Einflussbereich – der genetische/stilistische Abdruck auf die nächste Generation von KünstlerInnen, welche die sich ständig weiterentwickelnde Tradition fortführt.

Lawrence D. „Butch“ Morris, der Forscher und immer der Bilderstürmer, hat sich eine andere Möglichkeit ausgedacht – ein Gebrauchshandbuch, ein Kompendium der philosophischen Untersuchung und Praxis, das seiner patentierten Leitungstechnik zugrunde liegt. Posthum veröffentlicht vier Jahre nach seinem Tod, liebevoll von Daniela Veronesi bearbeitet und mit der unschätzbaren Hilfe von J.A. Deane und anderen langjährigen MitarbeiterInnen, liefert das Arbeitsbuch eine klare und prägnante Darstellung von Morris' Lebenswerk.

Schon in einem übergroßen Hardcover im Art-Press-Stil montiert, fallen die Materialien im Buch grundsätzlich in drei Kategorien. Es versammelt Morris' eigene Schriften über die Leitung, von formalisierten Texten über Transkriptionen bis zu Gedanken, Skizzen und E-Mails. Es enthält Aufsätze und Übungen von anderen Autoren, meist von Veronesi und Deane, aber auch Beiträge des Jazzkritikers Howard Mandel und des Dichters Allan Graubard, die historischen Kontexte und praktische Anwendungen für die Arbeit bieten. Und vor allem enthält es das *Conduction Lexicon* – das minutiös detaillierte Vokabular der gestischen und visuellen Hinweise, die Morris über viele Jahrzehnte hinweg sorgfältig entwickelt hat.

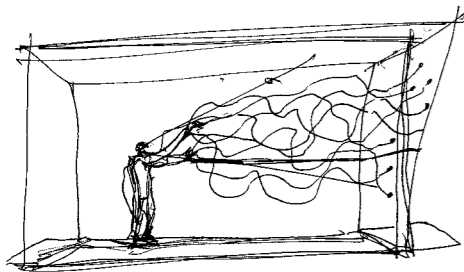
Während *The Art of Conduction* für den/die PraktikerIn von unschätzbarem Wert sein wird, bietet es auch tiefe Einblicke für Laien. Morris sprach regelmäßig von „Conduction“, um Musikgenres, Techniken und Traditionen zu kreuzen. Während sie sich explizit aus dem Jazz entwickelt und ihr Ethos der spontanen Schöpfung anerkennt, ist die Form ausgesprochen transidiomatisch. Sie basiert auf universell geteilten musikalischen Prinzipien und nicht auf einer fortschrittlichen Struktur- oder

Harmonielehre. Als solches bietet das Buch einem interessierten Zuhörer einen Einblick in die wichtigen Stellen von Entscheidungsprozessen jeglicher Art von Musik – ob improvisiert oder komponiert, durchgeführt oder nicht. Wie die meisten gut artikulierten Systeme zerlegt es komplexe Ideen in einfache Bausteine, um individuelle und kollektive Kreativität zu maximieren.

Morris' Methoden sind nicht aus einem Vakuum hervorgegangen oder existieren darin. Seine Inspirationen reichten von Count Basies Head Arrangements und Sun Ra's kosmischen Ermahnungen bis hin zu seinen eigenen Erfahrungen als junger Musiker mit Horace Tapscott und Charles Moffett. Die Arbeiten seiner ZeitgenossInnen umfassen die impressionistischen Erkundungen von Alan Silva und Karl Berger, die rhythmischen Matrizen von Adam Rudolph und die grafischen Inszenierungen von Barry Guy. In Bezug auf ein genau definiertes Vokabular könnten Walter Thompsons *Soundpainting* und Anthony Braxtons *Language Music* die nächsten Parallelen sein. Letztendlich sind diese Ansätze jedoch so verschieden wie die Tenorsaxophon-Stile von Albert Ayler, Warne Marsh und Yusef Lateef. Sie sind Darstellungen kraftvoll individueller Stimmen – die in *The Art of Conduction* festgehaltenen Prioritäten und Ästhetiken lassen sich auf die Brillanz und Klarheit von Morris' eigenen frühen Kornett-Improvisationen zurückführen.

Dank der Arbeit von Morris und den anderen PionierInnen wurde die Idee einer/s DirigentIn, die/der eine entscheidende Rolle bei der spontanen Schaffung und Organisation von Klang spielt, zu einem akzeptierten Bestandteil der kreativen Musikpraxis. Morris, Veronesi und ihre Kollegen haben das Feld mit einem so umfassenden, aufschlussreichen und nützlichen Band zu einem unermesslichen Segen gemacht. Es bietet ein inspirierendes Modell, um kreative Impulse in ein übertragbares Format zu artikulieren; ein Beispiel, von dem man lernen kann, und eine Anregung, sein eigenes Vokabular zu entwickeln, in welcher Disziplin auch immer. Die Welt ist ein Ensemble, aber eins, das dringend Organisation braucht, und wir sind die FußgängerInnen, die darin nach Formen navigieren.

*Taylor Ho Bynum (bearbeitet von Gerd Rieger)*



### Ruedi Debrunner

*Klangspur in die vergessene Welt*  
edition 8, Zürich 2017

#### Es muss nicht immer ein Sachbuch sein!

Ruedi Debrunner hat einen Roman über improvisierte Musik geschrieben.

Der Musiklehrer und -kritiker Benno Spiess gerät in ein Konzert mit zeitgenössischer Musik, das ihn buchstäblich aus der Bahn wirft. Auf der Suche nach dem verschollenen Komponisten, dessen Werk sich als Ansammlung von poetischen Texten und Anweisungen zum Improvisieren entpuppt, dringt er immer tiefer in eine Welt ein, die seine bisherigen Überzeugungen und Sicherheiten in Frage stellt und zugleich an seinen eigenen kreativen Wurzeln rührt, die längst vertrocknet schienen.

Ruedi Debrunner, selbst improvisierender Musiker, hat mit seinem Roman *Klangspur in die vergessene Welt* der Literatur über Improvisation eine ganz neue, nämlich belletristische Seite hinzugewonnen. Der abenteuerliche Weg ins Ungewisse ist dabei auch literarisch überzeugend umgesetzt.

*Matthias Schwabe, Berlin*

#### Kunstgeschichte des Geräuschs und Einführung in den Klang

### Rolf J. Goebel

*Klang im Zeitalter technischer Medien. Eine Einführung*  
Passagen Xmedia, Wien 2017

### Michael Glasmeier

*Geräusche. Ritornelle für eine Kunstgeschichte des Klangs*  
Von Fra Angelico und Monteverdi zu Marcel Duchamp und Terry Fox  
Textem, Hamburg 2016

Weit denken, weit schweifen, ohne sich zu verlieren. Das gilt für das Buch, das auf meinem Büchertisch liegt: *Michael Glasmeier: Geräusche. Ritornelle für eine Kunstgeschichte des Klangs*. Michael Glasmeier ist emeritierter Professor für Kunstgeschichte, dessen Sicht auf Kunst gespeist wird vom Drang nach Experiment, nach Performance und vor allem nach Klang. Was ist eine Kunstgeschichte des Klangs? Was überhaupt ist Klang? Glasmeier sammelt KünstlerInnen, die sich über das Visuelle hinaus an Musik und Klang heranwagten: Marcel Duchamp, dessen Zufallskomposition, die erste überhaupt, nur auf einem kleinen Zettel steht, aber doch schon auf Cage verweist. Was wiederum darauf verweist, wie Joseph Beuys und Henning Christiansen ihre legendäre *NO NE Improvisation* durchführten, wie Henning Christiansen als Klangkünstler durchaus unterschätzt wird (mal im Internet hören!) und Jacques Tatis *Playtime* ein Filmmonster mit einer Hörspur ist, die Tati mit Akribie komponiert hat und eigentlich ein eigenes Hörspiel sein könnte. Kunstwerke aus der Zeit von Monteverdi nimmt sich der Autor zum Anlass,

über das in ihnen Klingende zu reden; zum Beispiel *Die Verspottung Christi* von Fra Angelico – Bilder, in denen Geräusch und Klang bildlich präsent sind. Die Geschichte der Klangkunst in den 70er Jahren in Berlin, Stichwort *Galerie Rene Block*, ist ebenso einen Aufsatz wert wie die Klang-Erfahrung (und ihr inneres Echo) in einem klimatisierten Hotelzimmer ohne Fenster, allein mit einem Fernseher (mit einem fremden Programm) und einem ständig singenden Kühlschranks. All diese Aufsätze sind eigentlich für sich erschienen, hier nun gesammelt, aber zeigen einen weiten Blick, eine große Akzeptanz, ein Gefühl für das Künstlerische. Besonders eingenommen hat mich, dass der Autor auch als DJ aufgetreten ist, mit Konzerten wie *Leidenschaft und Ostinato* (mit Barockmusik), mit einem guten Sinn für Performance also. Wer sich für Kunst und Musikgeschichte, für Klangkunst, Film, und den Klang von Literatur interessiert, wird hier sicher fündig.

Wo wir schon bei Klang sind: Rolf Goebel gibt mit dem Buch *Klang im Zeitalter technischer Medien* eine Einführung, die unser Verständnis von Musik im 20./21. Jahrhundert erweitert. Der Autor, Professor für *Sound Studies*, gibt Kapitel für Kapitel Einblick in einen Bereich der Kultur, der mit den klingenden täglichen Umgebungen, mit den geräuschhaften kleinen Verrichtungen, den mit großen Ohren durchgeführten Begebenheiten zu tun hat, der darauf verweist, dass Musik eigentlich zuerst einmal Klang ist und danach erst Struktur, Stück, Werk. Hören! *Der kleine Haiku* von Basho: *ein alter teich/ein frosch springt hinein/der laut des wassers* ist sein zentrales Kapitel. Rilke, der über den Klang der Rillen eines Schädels nachdenkt und ihn mithilfe der Phonographen abtasten will. Thomas Mann, der in der Lungenklinik seines Romans *Der Zauberberg* den Protagonisten Schallplatten auflegen lässt. Die Frage, ob eine Reproduktion nicht den Hier-und-Jetzt-Moment des Kunstwerks aufhebt. Dagegen steht die besondere Liveunmittelbarkeit des improvisatorischen Moments. Über allem: das Hören. *Sound Studies* sind vor allem das Auf-horchen in die um uns liegende Klangwelt, sie beinhalten ebenso ihre Erforschung wie auch ihre künstlerische Gestaltung, wie der Begründer, der kanadische Komponist Raymond Murray Schafer, es in seiner Soundscape-Forschung tat. Sehr verständlich geschriebene kurze Kapitel machen das Lesen dieses Buches leicht, auch wenn die einzelnen Phänomene durchaus vielschichtig sind und manche auf sie antwortenden DenkerInnen nicht leicht zu verstehen sind.

*Reinhard Gagel, Berlin*



### Silvana K. Figueroa-Dreher

*Improvisieren. Material, Interaktion, Haltung und Musik aus soziologischer Perspektive*  
Springer VS (Wissen, Kommunikation und Gesellschaft), Wiesbaden 2016

Wissenschaftliche Arbeiten zum Phänomen der Improvisation widmeten sich sehr lange vor allem dem *Produkt* improvisatorischen Handelns. Bereits im Titel des hier vorgestellten Buchs wird deutlich, dass die Autorin ihren Blick nicht auf die *Improvisation* (als „Resultat improvisatorischen Handelns“) richtet, sondern auf „die Improvisationsprozesse“ und damit das improvisatorische Handeln selbst untersucht. Die bereits 2016 erschienene empirische Forschungsarbeit (gleichzeitig Habilitationsschrift) der Konstanzer Soziologin Silvana Figueroa-Dreher bietet einen substanziellen Überblick über den aktuellen internationalen Forschungsstand zur musikalischen Improvisation, den die Autorin in sechs Eigenschaften improvisatorischen Handelns bündelt: Demzufolge bilden *Gleichzeitigkeit von Erfinden und Ausführen*, *Undeterminiertheit*, *Kreativität*, *Spontaneität*, *Automatismus*, sowie *Interaktion* die zentralen Merkmale improvisatorischen Handelns.

Im zweiten Teil werden klassische soziologische Modelle zur Handlungs- und Interaktionstheorie von maßgeblichen AutorInnen (Schütz, Blumer, Popitz, Knorr-Cetina und vielen mehr) diskutiert und auf deren Potential beziehungsweise Inkonsistenz bezogen und auf den oben genannten Forschungsgegenstand – das improvisatorische Handeln – hin überprüft. Es zeigt sich, dass improvisatorisches Handeln in der Soziologie lange Zeit lediglich als Randerscheinung („Residualkategorie“) wahrgenommen und diskutiert wurde. Den Kern der Arbeit bildet der empirische Teil: Im Rahmen des Forschungsvorhabens videografierte die Autorin renommierte Ensembles beim Musizieren und befragte diese anschließend in offenen Interviews. Sie entschied sich bei der Wahl der Ensembles für Formationen, deren Musik einen hohen improvisatorischen Anteil aufweist, die aber trotzdem in sehr unterschiedlichen Genres zu verorten sind (Prinzip des maximalen Kontrasts). Drei Free-Jazz-Trios (*TGW*, *Investigation Routine*, *Schlippenbach-Trio*) und zwei Flamenco Ensembles (Flamenco-Trio *Oscar Guzmán*, Flamenco-Duo *Agujetas*) bilden den Ausgangspunkt der Datenerhebung. Die Auswertung des Datenmaterials erfolgte unter Anwendung der *Grounded-Theory-Method*. Figueroa-Dreher entwirft ausgehend vom empirischen Datenmaterial, den im ersten Teil erläuterten Erkenntnissen aus Kognitionspsychologie und den soziologischen Grundlagentheorien ein neuartiges Modell, das es einerseits vermag, improvisatorisches Handeln theoretisch zu fassen und andererseits den Bezug zur Praxis zu wahren. Die vier zentralen Dimensionen des Figueroa-Dreher'schen Modells sind *Das musikalische Material*, *Die Interaktion der Spielenden*, *Die Haltung der Handelnden* und die *Emergente Musik*. Jede der vier Dimensionen wird detailliert diskutiert und ausgeschärft. Eben jenes vierdimensionale Handlungs- und Interaktionsmodell stellt neben dem wissenschaftlichen Erkenntniszuwachs eine fruchtbare Grundlage für die künstlerische und pädago-

gische Arbeit dar und die Autorin stellt die (empirisch zu prüfende) Übertragbarkeit auf andere Kunstbereiche in Aussicht. Neben der aufschlussreichen und wissenschaftlich auf höchstem Niveau verlaufenden Diskussion um die handlungs- und interaktionstheoretischen Grundlagen des improvisatorischen Handelns bietet die Arbeit einen Überblick über ein spannendes, inspirierendes und zum weiteren Nachdenken anregendes (Forschungs-)Feld. Als LeserIn spürt man (vor allem als Nicht-SoziologIn) das wissenschaftliche Gewicht der Arbeit. Im Kapitel 3 zur soziologischen Handlungstheorie zeigt sich die Komplexität improvisatorischen Handelns auch in ihrer sprachlichen Darstellung sehr deutlich. Doch lohnt sich das Nachdenken-über und Mitnehmen-von komplexen Gedankengängen. Vielfältige Ausschnitte aus Interviews und Gruppengesprächen mit den jeweiligen MusikerInnen eröffnen darüber hinaus einen direkten Einblick in die musikalische Praxis der unterschiedlichen Ensembles und lesen sich oft – auch ganz losgelöst von ihrer Funktion als empirische Datenquelle – wie Meditationen über die Praxis improvisierter Musik an sich. Auch vor dem Hintergrund des in jüngster Zeit erstarkten Diskurses über Improvisationsdidaktik an (Hoch-)Schulen (siehe Bericht über Fachtagung im Februar 2018 in Hannover) stellt Figueroa-Dreher Arbeit einen substantiellen Beitrag dar, der als breite (empirische) Basis auch für den didaktischen Blick auf improvisatorisches Handeln dienen kann.

Johannes Trefß, Freiburg

### Ulrich Klieber

*Improvisieren: Künstlerische Übungen mit fast nichts*  
Seemann Henschel, Leipzig 2016



Fast nichts, das ist es, was zum Improvisieren passt: Es geht mit der Welt um, wie sie ist – das Improvisieren versucht nicht erst, seine Bedingungen zu verbessern (van Eikels). Also: eine große Mandarine oder eine Orange oder eine Clementine; ein Kugelschreiber und ein Blatt Papier. Bürolocher und Papier. Comic und Nagellack. Kaugummi und so weiter.

Dazu eine Anfangsgeschichte: Der Autor Ulrich Klieber, Kunstprofessor an vielen Hochschulen, Rektor von Burg Giebichenstein, Halle sollte in China einen Vortrag halten. Er hatte nur Pappe und Gummiringe dabei, wegen des Gewichtes im Flieger. Damit hat er ein ganzes Auditorium fasziniert, nur mit der Frage: Was kann man daraus machen? Für seine Studierenden in Design und Kunst hat er diese Aufgaben vielfältig formuliert, sie zum Experimentieren, Gestalten und zum Reflektieren eingeladen. Sie sollen diese immer in der Gruppe lösen, immer gemeinsam, um sich gegenseitig anzuregen, abzugucken, miteinander weiter zu entwickeln. Wichtig: Die Arbeiten sind dokumentiert. Wenn wir eine Apfelsine essen, und mit der Schale herumspielen, dann liegt sie irgendwann in kleinen Teilen auf dem Tisch (das könnte auch Improvisieren sein, wenn wir es

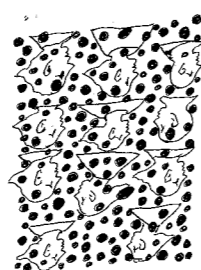
recht betrachten). Würden wir sie fotografieren, vergrößern, wären wir ebenso ein Teil einer künstlerischen Recherche wie die Arbeiten der Studierenden. Dann sind plötzlich viele Mandarinen fotografiert, auf einem Blatt nebeneinandergestellt, später auch die KünstlerInnen selbst mit ihrer Arbeit. Das ergibt eine Intention, man schaut gebannt zu, wie viele Formen die Mandarinschalen annehmen können, wie sie einzeln, wie sie im Ganzen aussehen. Und so ist dieses Buch ein Dokument für improvisatorisches bildnerisches Arbeiten und sehr anregend auch für KünstlerInnen anderer Sparten.

Nehmen Sie ein Stück DIN A 4 Papier, und zerreißen Sie es, und hören Sie zu, wie vielfältig es klingt. Nehmen Sie jede/n MusikerIn Ihres Ensembles einzeln auf und hören Sie sich die Unterschiede an. So ähnlich wären musikalische Übungen mit fast nichts. Lesen, genießen, anregen lassen, nachmachen!

Reinhard Gagel, Berlin

### Wolfgang Rüdiger

*Ensemble & Improvisation*  
*20 Musizieranschläge für Laien und Profis, von Jung bis Alt*  
ConBrio Verlag, Regensburg 2015



Mit allem, was in der Welt ist, kann man spielen und musikalisch improvisieren. Noch ein Ansatz für das Arbeiten mit reduziertem Material, diesmal von einem Musiker. Wolfgang Rüdiger, Musiker und Professor für Musikpädagogik, holt tief aus seinem Repertoire der Konzepte, Grafiken und Textpartituren eine Auswahl von 20 Vorschlägen heraus. Improvisieren geht dabei immer Hand in Hand mit Ensemblespiel, oder besser: Ensemblespiel geht Hand in Hand mit Improvisieren.

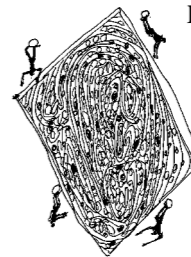
Recht hat er, denn die Erfindung geht von den Menschen aus, die ihre eigenen Lösungen für die Vorlagen finden sollen, und das vielleicht unter Anleitung dieses Buches zum ersten Mal tun. Improvisation ist für Rüdiger eine Haltung, eine Einstellung: Neues zu schaffen, „Paradiese zaubern“, Widerspruch riskieren, und braucht Tugenden: einander zuhören, Sensibilität, Selbstöffnung und Zurücknahme des Ichs. Gelingen kann dann eine Musik der besonderen Intensität. Improvisieren als Modell von Leben in offenem Miteinander verbindet, integriert verschiedenste Einstellungen, Menschen, Herkunft, Vorbedingungen, Instrumenten, wird zu einer Kunst „existenzieller Varietas“. Wolfgang Rüdiger ist ein emphatischer Musiker, Lehrer und Autor. Jedes Wort seiner Texte ist begeisterte Überzeugung, und das Buch ist voll davon. Er bietet nun Modelle, nach denen gemeinsam experimentiert, erfunden und aufgeführt werden kann. Einige Warm-ups und Klangerforschung sind aus seiner eigenen Feder. Die allermeisten stammen von aktuell arbeitenden Komponisten und „alten Meistern“, die ihm die Vorlagen liefern. So finden wir Stockhausens *Treffpunkt*, viele Konzept-

te von John Cage, ein Hörstück nach Pauline Oliveiros, eine Arbeit nach Varèse, den bereits zum Klassiker aller grafischen Notation avancierten Earle Brown, dann aber auch Peter Hochs *Pattern Piece*, ein *Sportstück* von Uwe Rasch, eine aktualisierte Barockimprovisation über *Divisions on a Ground* und ein *Lied*, entstehend aus der improvisierten Obertonreihe und einige mehr. Beim Durchsehen stellt sich heraus: Es sind nur wenige reine Improvisationsvorlagen, es sind vor allem Arbeiten für eine kreative Ensemblearbeit auf der Basis besonderer aktueller Musik. Improvisieren ist das Moven hinter den Stücken, sie bietet die Arbeitsmethode. Die Arbeit mit den Modellen wird strategisch leicht gemacht: Es gibt immer eine Seite, auf der das jeweilige Stück vorgestellt, eine Grafik oder ein Text gezeigt wird, fast wie eine große Karteikarte. In der zweiten Spalte finden wir Kurzbeschreibungen: Material, Mitwirkende, eventuell nötige Vorkenntnisse, Instrumentation, Probenumfang, Verwendung und vieles mehr. Dadurch wird es sehr übersichtlich, man hat schnellen Zugang, ja man kann geradezu sofort anfangen. Die Spielanweisungen sind gut formuliert, sie sind auch für Lehrkräfte mit täglichen Anforderungen, die etwas Neues mit ihrem Ensemble machen wollen, zu verwenden. Rüdiger wäre nicht er selbst, wenn nicht jedes Modell mit einer ausführlichen Beschreibung versehen wäre, die detailreich und fast überbordend ist. Das ist eine Lehrerhandreichung, eigentlich sollte man allgemeiner sagen eine Nutzerhandreichung, die ausführlich für jedes Stück Entstehung und Erarbeitung beschreibt, Übungen vorschlägt, Variationen ausführt, und die Einbindung in Konzert und Unterricht bespricht. Zusätzlich finden wir noch Literatur, manchmal Zitate der Komponisten. Aus den Texten und der Auswahl spricht, dass Rüdiger alles schon probiert und vielfältig erarbeitet hat, der Rezensent hat in gemeinsamen Kursen einiges davon gesehen und mitgemacht. Rüdiger ist ein mitreißender Lehrer, und vieles von dem versucht er über die Sprache zu transportieren. Die Art und Weise der Methode erinnert auch an Dieter Schnebels Schulmusik: meist kleinschrittige Erforschungsaufgaben, die Material vorgeben und auf viele (gut) verteilt werden. Diese Erfahrungen werden dann zusammengesetzt und zu einem ganzen zusammengefügt. Das Buch – in ansprechendem Format, gut handhabbar – ist eine lebendige Einführung in aktuelles Komponieren. Es könnte Menschen zusammenbringen, gemeinsam Musik zu machen, die aus den Noten und Konzepten der Komponisten allein nicht zugänglich wären. Es ist allerdings kein Buch zum Improvisieren. Auch wenn viel davon gesprochen wird, auch wenn Rüdiger Recht hat mit dem Einbezug von Miteinander und Lebenswelt, von Haltung und Tugend, wenn das Improvisieren als Methode anpreist: Die meisten Konzepte sind keine Improvisationsvorlagen, sondern frei zu interpretierende Anweisungen und offen formulierte Kompositionen. Damit ist nicht gesagt, dass Improvisieren nicht vorkommt: sind doch Interpretieren und Improvisieren nur eine Position auf einer Skala zwischen gebunden und frei, die es sich zu erforschen lohnt.

Reinhard Gagel, Berlin

### Kai van Eikels

*Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*  
Wilhelm Fink Verlag, München 2013



Dieses Buch ist ein wirklich ‚umfassendes‘ Werk, das der Philosoph und Kunsttheoretiker Kai van Eikels hier vorlegt, nicht nur des Umfangs wegen, sondern auch der dichten und zum Teil überraschenden Argumentationen wegen. Aber Vorsicht, dieses Buch verändert das Denken über

Improvisation. Denn vor allem die Verve, mit der Improvisation in der sozio-ökonomischen Theorie und real in der „Wirtschaft“ angepriesen wird, macht nachdenklich, vor allem, wenn jemand wie van Eikels diese Begriffe eingehend hinterfragt. Aber eigentlich geht es ihm um die Erörterung des Kollektiven, erst in zweiter Linie um Improvisation. Seine Forschung kreist um das Thema, das Kollektive neu zu denken, und er holt brillant aus und wird damit eminent politisch. Das Kollektive ist nicht bloß als demokratische Repräsentation zu sehen, in der viele einzelne BürgerInnen als überindividuelles Ganzes zu symbolischem Handeln in Wahlen zusammengebracht werden. Da ist zwar Kollektivität das Modell, aber die Handlungen finden dann doch nicht kollektiv – sondern delegiert – statt. Vielmehr müsste man Kollektivität in der Praxis sehen, als kollektive Organisation (auch im Kleinen), welche das Wirkliche immerzu selbst hervorbringt. Folgt man diesem Gedanken, dann werden damit übliche Sprachspiele und Handlungsweisen unwirksam: Wir müssen nicht das Individuum dem Kollektiv gegenüberstellen, sondern konstatieren, dass wir eigentlich unablässig in Kollektiven leben und handeln, für deren Dynamik wir nur achtsam werden müssen. Daraus kann sich ein anderer Handlungsimpuls ergeben: ich kann entscheiden, „welche Wendungen ich kollektiven Dynamiken mit meinem Handeln geben will“ (S.11). Eikels untermauert diese scheinbar triviale These durch Forschungen in den performativen Künsten (und dort in der Kollektivimprovisation) und erweitert dies in politische Theorie. Diese wäre nicht auf die Untersuchung von Herrschaft und Herrschaftsorganisation fixiert, sondern könnte eine Würdigung realen Zusammenlebens vornehmen. Der Eikelsche Gedanke der Kollektivität bricht mit dem Institutionalismus der Repräsentation und erweist so einen „historisch verspäteten“ Respekt für das, wie Menschen wirklich handeln. Denn es gibt Formen kollektiven Handelns, die ohne Repräsentation (Partei, Block) und ohne „zusammenschweißen“ auskommen, ja gerade den Abstand und die Trennung untereinander als Freiraum nutzen, durch den „Handlungen sich synchronisieren und in ihren Wirkungen einander unterstützen“ (S.12). Natürlich haben die Menschen immer schon selbst ihr Handeln kollektiv organisiert, nur die Entscheidungen dann eben delegiert. Was Eikels erörtert, ist die Verabschiedung „der Fiktion einer souveränen Ermächtigung über das Wirkliche, die nottüte, um eine Entscheidung zu treffen“ (Ebd.).

Die performativen Künste (gemeint sind vor allem Performancekunst und Theater) sind immer schon kollektives Geschehen, sie schaffen die Urform der Versammlung, aktivieren das Publikum und reaktivieren den Chor als kollektive Stimme. Kunst als Versammlung kann auch heißen, das zwischen Bühne und Rampe gestritten und miteinander gespielt wird. Gegenbegriff einer solchen Praxis, die aktiv „zwischen“ Menschen geschieht, wäre, die Verschmelzung, das Vermischen der Gegensätze. Genau dagegen setzt van Eikels explizit die „*Praxeologie der Trennung, der Teilung und der Zerstreuung*“ (S.13) Ein Kollektiv muss keine Gemeinschaft, keine verschworene und einige zudem sein. „*Eine Kunst des Kollektiven hat politische Kraft viel mehr darin, dass sie mit Trennungen, (Ver)Teilungen und Zerstörungen ...umgeht, die auftrennenden, spektralisierenden Momente sogar gegen das stärkt, was in diesen Gesellschaften ängstlich zur Gemeinschaftsidentität zurückdrängt*“ (Ebd.).

Das Titelbild des Bandes zeigt von weit oben den Platz an der Berliner Gedächtniskirche, auf dem viele einzelne Menschen zu sehen sind, von denen einige die Hände ausbreiten, wie als wollten sie andere animieren, in ihre Arme zu kommen. Das sind spektralisierende Momente, in denen wir sehen, wie Individuen geradezu unspektakulär und wahrlich zerstreut zusammen agieren. Das ist wohl kein Zufall, sondern eine öffentliche Performance. ‚Performance‘ ist für van Eikels auch in anderer Hinsicht ein Schlüsselbegriff: benennt das Wort doch sowohl eine (öffentliche) Aufführung als auch verschiedene Formen künstlerischer Aktionskunst, situationistischer Interventionskunst und Happenings. In vier Kapiteln behandelt er, „*wie Kunst im 21. Jahrhundert Kollektive organisieren kann*“ (S.14). Aus den Kapitelüberschriften lässt sich der rote Faden herauslesen: „*Wie Performance Kollektive organisiert – Performance und Übungen in politischem Handeln, Kollektives Improvisieren: künstlerische Performance und workperformance und Glorytelling: Die Performance sozialer Netzwerke und der politische Ruhm*“ (Ebd.) Dabei bleibt es nicht beim durchweg brillanten Nachdenken, sondern tiefgründig und verblüffend; in großem Ausmaß beleuchtet er Aspekte des Improvisierens, wobei die Improvisation in der neoliberalen Arbeitswelt Ausgangspunkt ist. Wo Improvisation immer behauptet, im Leben, in der Wirtschaft, bei ManagerInnen Verwendung zu finden, wird genau das bei van Eikels zur Folie, Improvisationsdefinitionen kritisch zu erörtern. Wenn Kunst und Musik **und** der Steigerungskapitalismus das Befriedigende einer improvisierten Handlung preisen, und eigenständige Lösungen als kollektive Improvisationen von besonders erfolgreichen Teams loben, dann sieht man Improvisation in einem anderen Licht. Das kollektive Improvisieren als kollektive Virtuosität, die Beschreibung des Echtzeitmomentes als Internalisierung des Zeitdrucks, die Frage eines impliziten Konsensualismus oder die kritische Diskussion einer Ideologie des Neuen; das Ereignis der Emergenz – das sind nur einige Unterkapitel. In diesen werden auf jeder Seite gängige Begriffe der Improvisationstheorie hinterfragt, weil sich van Eikels weigert, diese ausschließlich künstlerisch (musikalisch, theatral) zu verorten, und stattdessen im gesellschaftlichen (ökonomischen, unternehmerischen, politischen) Raum zutreffend und scharf analysiert.

Dieses Buch ist, auch wenn es wahrlich nicht leicht zu lesen und zu verstehen ist, eine Einladung an diejenigen, die mehr über einen handhabbaren Begriff politisch-künstlerischen Zusammenwirkens, über Formen der Performance und ihrer Akteure und nicht zuletzt über das kollektive Improvisieren wissen wollen und nicht zufrieden sind mit den großen Schlagworten improvisatorischer Hoffnungen. Es ist darüber hinaus auch als Vertiefung unseres Hefthemas zu lesen, denn Multi-mindedness korreliert aufs beste mit Kollektivität.

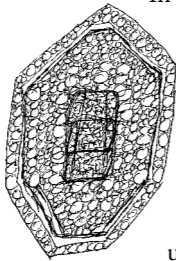
Reinhard Gagel, Berlin

### Howard Mandel

Miles – Ornette – Cecil

Jazz beyond Jazz

Routledge, London 2007



In diesem Buch schreibt Mandel über drei Musiker, die jeder auf seine Weise die Grenzen des Jazz erweitert und überschritten haben. In jedem Teil findet sich eine spannende Mischung: Er erzählt, wie er sich persönlich diesen Musikern und ihrer Musik angenähert hat; es gibt vollständige Interviews, die er mit ihnen geführt hat und Berichte von und Gespräche mit den jeweiligen Wegbegleitern. Dazu kommen Darstellungen und Analysen der musikalischen Entwicklung, der wichtigsten Formationen und Musikstücke, LPs und CDs.

Das Buch hat mich angeregt, die Musik der drei Musiker neu zu hören (Spotify!!) und mich mit ihren Traditionen und Arbeitsweisen auseinanderzusetzen. Was mich besonders fasziniert hat, war die Frage, wie es alle drei auf unterschiedliche Weise geschafft haben, trotz Anfeindungen und (Ornette und Cecil) langem Ausbleiben von Erfolg, Geld und Anerkennung, so konsequent ihren Weg zu gehen. Es wird dabei deutlich, dass alle drei von ihren Mitspielern als positive Herausforderung erlebt wurden, dass sie anspruchsvoll und unterstützend waren.

Ich habe meine Lektüre mit dem Mittelteil über Ornette Coleman begonnen und das war eine gute Wahl. Ornette ist der Musiker, dem Mandel am nächsten gekommen ist, mit dem er viele Gespräche geführt und eine persönliche Beziehung entwickelt hat. Und Ornette hat ihn als Musiker (Saxophon) inspiriert. Diese Begeisterung für Ornette und seine Musik, die Dringlichkeit, mit der Mandel versucht, herauszufinden und zu verstehen, wie Ornettes Musik funktioniert, haben mich von Anfang an in die Lektüre hineingezogen.

Auch mir ist Ornette näher als Cecil und mehr noch als Miles Davis, nicht nur als Saxophonist, sondern in seinem Verständnis von Musik, Improvisation und Ensemblespiel. Ich finde,

man kann fast alle seine Aussagen direkt auf die freie Musik übertragen, wie ich sie verstehe und wie wir sie im *exploratorium berlin* und im *ring für gruppenimprovisation* spielen.

Seine „Methode“ hat Ornette als mit ‚Harmolodics‘ bezeichnet, und es ist bezeichnend für sein Verständnis und seine Arbeit, dass es von ihm keine Definition von ‚Harmolodics‘ gibt. Musiker, die viele Jahre mit Ornette gespielt haben, sagen zum Teil, dass sie keine Ahnung haben, was ‚Harmolodics‘ ist; andere sprechen gern darüber, doch ihre Aussagen sind eher umschreibend.

Die strukturierteste Aussage, die ich dazu im Buch gefunden habe, stammt von Mandel:

“Ornette desires lightning (= blitzschnell) rhythmic response to the structural realignments that can be inferred (= abgeleitet) from melodic variation. This means each and every member of his ensembles is expected to be listening to each and every other member, to be ready to react to what any and everyone is doing melodically and harmonically (the two being horizontal and vertical expression of the same pitched material) and rhythmically, while hewing (= hauen) one’s own path through a composition.” (S. 124)

Was sehr kompliziert klingt, ist in der Tat einfach, wenn Musiker ein gemeinsames Verständnis ihrer Musik haben, also die Melodien, Rhythmen und Harmonien intuitiv erfassen. Allerdings braucht es auch große Wachheit, Aufmerksamkeit und ein offenes Zuhören.

Ornette fasst das noch viel weiter:

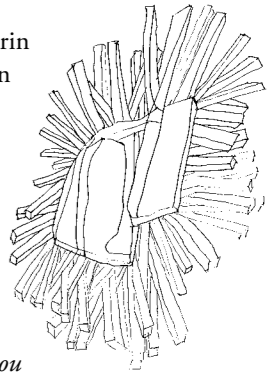
“It seemed natural, that musicians who were good musicians – musical musicians, who hadn’t sacrificed innate musical impulses to the grind of making a living or any other struggle – could and should be able to do just that: play. Anybody really could do it if we listened to each other. That is the basic idea about music, isn’t it? **Music is to be played.**” (S. 112, Hervorhebung durch den Autor)

In seinem Verständnis gibt es nicht Jazz, Folk oder Klassik, sondern Musik, die gespielt werden will. Offenes Zuhören und mutige Spielfreude – keine weiteren Voraussetzungen.

“If you said ‘Oh, Ornette, I like your playing music but I have never played. Do you think I could? What instrument?’ I think we could get together and find something that you could express, that had something to do with you, that we could play together, and go out and make a performance as good as anyone else. This is what I believe.” (S. 132)

Aus seiner Arbeit mit Schulkindern (alle Kinder stimmten überein, dass sie Musik machen und dabei Spaß haben wollen). “Well, how do you do that? ... little girl: you just apply your feelings to sound’ ... When she went to the piano to do it ... she had forgotten about what she said. So I tried to show her why all of a sudden all her attention span had to get to another level, and after that she went ahead and did it. ... If you **apply your feelings to sound**, regardless of what instrument you have, you’ll probably make good music.” (S. 133, Hervorhebung durch den Autor)

Diese Offenheit Ornettes wird auch darin deutlich, wie er mit anderen Musikern arbeitet. Es geht ihm nie darum, andere zu formen oder sie dazu zu bringen, auf eine bestimmte Art zu spielen. Er will seine Mitspieler unterstützen und vielleicht antreiben, auf ihre eigene Art ihre beste Musik zu spielen.



“That band I’ve had with me about three years and it’s just that person plays with you or tries to understand, like in that interview. When you ask a question or you’re trying to express something without the persons you’re talking to changing their views of it. You try to make their view of it more clear to them so they can stay more natural, rather than to think that you’re just trying to get them to repeat something to make you feel more secure or something.” (S. 128)

“What I’m really trying to do - not what I’m trying to do but what I’m actually doing -- is writing music in the most clear form I can, simple, to get the best results out of the people I’m playing with. I give them what I’m playing and say “You take this and do anything you want to do with it. If you want to take it apart, put it together, put Silly Putty (hüpfende Knetmasse) on it, whatever it will do for you, give it back to me that way then I’ll interpret it from what I hear.” (S. 133)

Ornette verkörpert diese Haltung nach allen Berichten, die Mandel gesammelt hat, durchaus glaubwürdig. Allerdings muss hier angefügt werden, dass (abgesehen von seiner Symphonischen Komposition *Skies of America*, sowie zwei Rap-Sängern auf *Tone Dialing* – siehe unten) die Musiker, mit denen Ornette gespielt hat, alle erfahrene und gewiefte Jazz-Musiker waren. Viele seiner Stücke beginnen mit rasend schnellen Unisono-Teilen, die das jeweilige Thema vorstellen. Auch in den Improvisationen ist die Idiomatik des Jazz hörbar, speziell in der Rolle von Bass und Schlagzeug – auch wenn die Rhythmen oft nicht den Jazz-Standards folgen.

Ich glaube, dass die größte Schwierigkeit im Verständnis von Ornette daher kommt, dass diese starke Traditionslinie zwar in der Musik hörbar ist, aber eben die Formen der Jazz-Improvisation über harmonischen Wechseln (Changes) nicht mehr eingehalten werden. Der jazzorientierte Hörer versteht nicht, wie so ein Zusammenspiel überhaupt funktionieren kann. Aus der Perspektive freier Improvisation stehen die Themen und die Jazz-Idiomatik dem Verständnis entgegen.

Der jazzige Sound war allerdings auch dem Kontext geschuldet, in dem Ornette gespielt und veröffentlicht hat. 1995 hat er mit seiner Band *Prime Time* das Album *Tone Dialing* aufgenommen – von Funk über Rap (*Search for Life* mit zwei Rappern) und Psychedelic Rock klingen verschiedenste Musikrichtungen an, zwei Stücke basieren auf einem Präludium von Bach. Es war das erste Album, das er auf seinem eigenen La-

bel *Harmolodic Records* (unter dem Dach von *Poligram Records*) herausgebracht hat. Wie Ornette sagt, hatte er damit erstmals freie Hand, seinen eigenen Vorstellungen zu folgen:

“*Since we’re starting to put out a label and have a relationship with people that write and sing and compose music, I’ve been working to approach that concept without thinking of a casteing relationship to it. In other words, to remove the caste systems from all forms of expression, to remove our caste system from all information. I have been practicing that in sound as well as in humanism.*” (S. 189)

Mit „caste system“ bezieht sich Ornette auf das Labeling in der Musik (Klassik, Folk, Jazz, Avantgarde, Rock, Pop, Rap ...), aber auch auf regionale und rassistische Labels. Labels dienen dabei als Erkennungsmerkmal der Vermarktung und der Ausgrenzung. Ich habe aber keine Musikbeispiele gefunden (außer *Skies* und *Tone Dialing*), in denen Ornette mit Nicht-Jazzern spielt. Mit der europäischen Improvisationsszene hat er sich meines Wissens nicht aktiv auseinandergesetzt.

Was er mit „humanism“ meint, wird in folgendem Zitat deutlich: “*The one thing I have done more than to get my jobs playing music is find an environment that had a belief in something that didn’t have to deprevate what a person was, what a person does, what a person has and what a person wishes to be. I’ve always been trying to find that environment. It usually appears under the heading of philosophy and religion.*

*Every time I hear about something that has to do with an individual being natural but at the same time sharing what they believe, I want to go and join them, because I think that’s the healthiest way to feel normal about who you are and what you believe.*” (S. 189)

‘Harmolodics’ geht für Ornette weit über Musik hinaus:

“*I think of communication as a form of energy that allows everyone to have the same equal time or position, and I call it ‘Harmolodics’, a noun. ‘Harmolodics’ is like a color that has sound, alphabets; it has a gravity in it that works the same way that thinking is to talking, or the five senses are to presence.*” (S. 186)

Neben dem „caste system“ sieht Ornette zwei große Hindernisse für Musiker, diesen natürlichen Ausdruck zu finden und dem zu folgen:

Das Bedürfnis nach **sozialer und finanzieller Sicherheit** steht der Freiheit entgegen, sich von Moment zu Moment unbedingt auszudrücken. Das führt dazu, dass **Reproduzierbarkeit** und Zuordnung höher stehen als Kreativität. Doch das steht gegen Ornettes Selbstverständnis und alles, was er wertvoll findet.

“*Whatever makes an individual an individual, it is not that individual’s goal to only see things one way. He has to have that choice, especially in expression, to explore whatever his instincts tell him. If you limit that, all you’re going to have is what you’re working for to present. In other worlds, that packaging of reproduction is a disaster for an individual, whoever he is.*” (S. 134)

Wer diesen Überblick über Ornette und seine Musik vertiefen will, ist bei Mandel in guten Händen. Das gilt auch für Interesse an Miles Davis und Cecil Taylor. Wobei mir persönlich oft das Wissen fehlte (und manchmal die Geduld), um da Mandels kenntnis- und detailreichen Analysen voll zu folgen. Trotzdem habe ich auch die Lektüre der beiden anderen Teile erhellend und bereichernd gefunden.

Ich habe mich in dieser Besprechung auf Ornette beschränkt, weil er mir am nächsten ist und mir das auch vom Umfang her passend erscheint. Mich berührt der Humanismus dieses Musikers und die Geradlinigkeit, mit der er seinen Weg gegangen ist. Und es macht mir Mut, dass er nach vielen Jahre dann auch die verdiente Anerkennung dafür in vielfältiger Weise bekommen hat.

(Soweit nicht anders vermerkt, sind alle englischen Texte Originalzitate von Ornette.)

Max Stehle, Berlin



## Berichte

### Report on Three Recent Conferences

von Jean-Charles François

I recently attended three conferences centered on artistic research. I propose a short report centered on improvisation issues.

Tracking the Creative Process in Music – *University of Huddersfield, England, 14.–16. September 2017.*

This conference was the fourth edition of a series of yearly meetings. The *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM)*, Paris, is one of the main organizers of this ongoing research project. The large number of scholars from different disciplines, representing a large array of musical genres and coming from different parts of the globe, was impressive in that it substantially widened the scope of usual academic conferences. However, the format of parallel sessions remained within the usual practices of this kind of gathering, which does not favor interactions and serious debates between different factions. Instead, you find yourself in the presence of parallel discourses with no time at hand for a deeper collective reflection.

For the organizers of this conference, creative processes in music encompass a great variety of approaches, often having a multidisciplinary character and going far beyond the usual study of “notated works of art music”. Here is an excerpt from their introductory text reflecting on this aspect: “*Today this field includes all contemporary music repertoires as well as the oral, technological and collaborative dimensions of the creative process in music. There is a growing interest for example, in the function of improvisation and of gesture in the creative process, in the collective and collaborative dimensions of artistic work, in the redefinition of the roles of the composer and the performer, or in the art of studio production (...) involving technologies.*” (TCPM document, p. 4)

Here are a few commentaries on papers presented at the conference pertaining to improvisation. One of the most interesting sessions was devoted to *Ethnomusicology and Studio Production in the Digital Era*.

- a. Leila Adu-Gilmore from *Princeton University* in New Jersey presented her study on the working practices of two producers from Ghana, in which “*the definitions of composition and improvisation continuously disrupt each other*” (p. 31). In hip-hop and electronic dance, studio techniques for “rely” heavily on improvisation. In her presentation, Adu-Gilmore stressed the importance of particular contexts in which usual dichotomies and essential categorizations (for example composition versus improvisation) have to be confronted with the realities of music making.
- b. Emmanuelle Olivier (*Centre national de la recherche scientifique (CNRS) / L’École des hautes études en sciences sociales (EHESS)*, Paris) presented a study on *ordinary recording studios* in Bamako, Mali, which are not only places of musical production with modest technological means, but they also function as cultural centres and meeting places for young musicians. For her, “*the study of recording studios will lead us to a wider reflection upon the multiple forms of appropriation (diversion, bricolage, customization, et cetera) of globalized digital technologies, upon the relationships of the musicians with these technologies and the new imagination that arises from them.*” (TCPM document, p. 32)
- c. Amandine Pras, *University of Lethbridge / Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP)*, Paris, presented her research on the recording of improvisation practices. Recordings of improvisation are on the one hand an important way to document improvisation practices, but, on the other hand, they are often denigrated by improvisators, for whom any form of sound fixation goes against the philosophy of improvisation. Herself being a recording producer, she attempted to solve this contradiction by entering into the collaborating processes of improvisation practices. Her study is based on interviews with New York-based professional improvisers: “*I designed a production approach that requires sharing ideas collaboratively and equally between musicians and studio professionals. This approach allows for deep experimentation that treats the studio as a laboratory and goes beyond taking performance risks: the session flow includes the use of audio playback and creative editing to transcend improvisation performances.*” (TCPM document, p. 34)