

Unterricht als Forschungslabor? : Freie Improvisation: Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung

Autor(en): **Baumann, Christoph / Mäder, Urban / Meyer, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 115

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927559>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Unterricht als Forschungslabor?

Freie Improvisation: Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung

Christoph Baumann, Urban Mäder und Thomas Meyer



Forschungsarbeit im Kurs «hear and now», der eigens für das Luzerner Projekt «Freie Improvisation: Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung» eingerichtet wurde; von links nach rechts: Manuel Troller, Stefan Haslebacher, Janaina De Aquino Salles Voirol, Urban Mäder. Foto: Marc Unternährer

Wie vermittelt und unterrichtet man frei improvisierte Musik? Als Urban Mäder und Christoph Baumann, beides Dozenten an der Musikochschule Luzern, im Oktober 2010 die «2nd IASJ Jazz Education Conference. Teaching Improvisation – A Bridge Over Classical and Jazz Studies» auf Korfu besuchten, zeigte ihnen der Verlauf der Konferenz deutlich, dass diese Frage keineswegs aufgearbeitet ist. Die meisten Referentinnen und Referenten orientierten sich entweder an Modellen des Jazz oder an Konzepten, die von der klassischen Avantgarde in den 1960er und 1970er Jahren entwickelt wurden. Reflexionen über Methoden der Vermittlung fehlten. Abgesehen von wenigen Aufsätzen ist dieser Bereich immer noch kaum erschlossen – aus verständlichen Gründen, denn diese Arbeit ist nicht nur methodisch anspruchsvoll, eigentlich widerspricht sie auch geradezu den Grundvoraussetzungen dieser Musik. Die Vermittlung frei improvisierter Musik ist demnach immer noch die Ausnahme. Das Luzerner Forschungsprojekt zu Möglichkeiten und Grenzen ihrer Vermittlung, das Mäder und Baumann auf Korfu vorstellten, stiess deshalb auf grosses Interesse. Vermittlungsansätze können sehr unterschiedlich sein, ja man könnte fast meinen, es sei dieser stark individualisierten Musizierweise wesenhaft, dass es ebenso viele Wege wie Lehrpersonen gibt. Gerade deshalb ist nach den Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschieden zu fragen.

Aus dieser Grunderfahrung heraus entstand im Forschungsschwerpunkt Musikpädagogik der Musikhochschule Luzern das Projekt «Freie Improvisation: Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung».¹ Den Dozierenden im Fach Improvisation war schon seit längerem aufgefallen, wie sehr die einzelnen Unterrichtsgruppen von ihrer jeweiligen Lehrperson geprägt werden, ja sogar: dass es möglich ist, allein aufgrund der Spielweise der Studierenden zu sagen, von wem sie unterrichtet werden.

Das ist zwar eine in jeglichem Unterrichtsfach häufig zu machende Erfahrung, es mag aber dennoch überraschen, wie sehr dies auch in einem musikalischen Bereich ins Gewicht fällt, der doch eigentlich «frei» von idiomatischen Vorgaben funktionieren sollte.

An den meisten Musikhochschulen der Schweiz ist freie Improvisation seit mehreren Jahren Teil des Curriculums. Am Departement Musik der Hochschule Luzern gehört die freie Improvisation seit 1989 zum Lehrangebot und nimmt darin eine besondere Stellung ein. Vier bis fünf Kurse werden pro Semester durchgeführt – die Ausschreibung lautet: «Den Schwerpunkt bildet in diesem Kurs das Spiel auf dem Hauptinstrument in kleinen Gruppen. Improvisierend und analysierend wird Fragestellungen nachgegangen: Wie entsteht Energie? Wie entsteht Form? Wie entsteht Qualität? Wie kann ich musikalisches Material entwickeln? Was kann Improvisation leisten, was nicht? Wichtiger Teil der Arbeit ist das Entwickeln und Erarbeiten eines individuellen Repertoires von Materialien und Spielmöglichkeiten in der Gruppe.» Alle Bachelor-Studierenden – egal, ob im Klassikbereich oder im Jazz – haben diesen Kurs zu absolvieren, der bewusst in gemischten Gruppen durchgeführt wird. Dabei entstehen relativ grosse Gruppen mit bis zu acht Personen, was für die Arbeit nicht immer optimal ist, und es kommen oft die unterschiedlichsten Instrumente zusammen, was wiederum auf durchaus positive Weise dazu beitragen kann, stilistische Klischees bzw. klischierte Idiome zu vermeiden. Im Anschluss können während des Bachelor- oder Masterstudiums weiterführende Workshops besucht werden. Ein allein auf freie Improvisation ausgerichteter Masterstudiengang, wie er beispielsweise in Basel – früher unter der Leitung von Walter Fähndrich, heute von Fred Frith und Alfred Zimmerlin – existiert, wird in Luzern nicht angeboten.

In der konkreten Unterrichtssituation zeigen sich Probleme verschiedenster Art. Für die Mehrheit der Studierenden ist die Spielsituation der freien Improvisation neu. Da sowohl die Klassik- als auch die Jazz-Studierenden in diesem Bereich meist wenig oder gar keine Erfahrung mitbringen, sind sie zu Beginn eher gehemmt. Eine ungewohnte Situation führt zu Unsicherheit. Die Studierenden wissen nicht, worauf sie achten sollen. Sie haben wenig Anlass, bewusst zu hören, vergessen schnell, was gespielt worden ist, und wissen oft nicht, was sie spielen sollen und ob sie überhaupt spielen sollen. Es fehlt also eine Wahrnehmungs- und Orientierungsfähigkeit. Dabei fällt es schwer, sich für eine Orientierungsrichtung zu entscheiden. Welches ist die musikalische Anlage im Moment? Wie steht es mit dem Spannungsverlauf? Baut sich gerade eine Entwicklung auf, wird sie fortgeführt oder tendiert sie zum Abschluss? Verlangt die Situation mein Mitwirken? Die Studierenden sind oft überfordert mit der Situation, in der sie die volle Verantwortung für ihr Spiel übernehmen müssen. Es mangelt an der Fähigkeit, musikalische Entscheide im Moment zu fällen, sei es intuitiv oder bewusst. Und es fehlen natürlich auch ein persönliches Spielrepertoire sowie die Vorstellung einer gemeinsamen Klanggestaltung. Die spontane Erfindung von Ausgangsmaterial gelingt zwar schon bald gut, doch sind die exponierten Einzelideen häufig zu zahlreich und zu komplex. Sie können dann weder weiterentwickelt noch ins Spiel der anderen integriert werden, daher werden sie allzu schnell aufgegeben und können kaum für eine ausgreifendere Formgestaltung genutzt werden. Ausserdem sind Studierende unsicher, wie sie auf spontan entstehende, traditionelle Stilmomente wie Groove, Harmonik oder Melodik reagieren sollen. Der Erfahrungsunterschied innerhalb der Gruppen kann schliesslich zu einem eher trägen Entwicklungsprozess führen. Diesen vielen Fragen und Problemen übergeordnet ist die Grundüberforderung, die darin besteht, dass man zwar jegliche Freiheit hat, aber nicht weiss, wie man damit umgehen soll.

Mit der Grundformel «Spielen, Hören, Analysieren» (und wieder von vorne, wäre anzufügen) lässt sich eine im Unterricht angewandte Methode umreissen. Primärer Ausgangspunkt für den Arbeitsprozess ist das Gespräch: Der verbale Austausch führt meist direkt zu Veränderungen in der Spielweise. Ergänzend werden Übungen und Konzepte eingesetzt, die jeweils ganz bestimmte Aspekte des freien Spiels besonders beleuchten. Nach erfolgten Übungen ist es Aufgabe der Dozierenden, zu verhindern, dass sich die Übung zur reproduzierbaren Spielvorlage verfestigt. Die Studierenden sollen sich wieder von ihr befreien können. Zum Abschluss eines Semesterkurses geben die Studierenden ein Konzert, an dem die verschiedenen Kursgruppen aufeinander treffen. Das gegenseitige Anhören ist höchst aufschlussreich; an dieser Stelle wird vielen Studierenden erstmals der immanente Zusammenhang von erzeugter Musik und Auftrittsverhalten bewusst. Die Konzerte werden aufgezeichnet und abschliessend in den Gruppen angehört und diskutiert. Dabei tauchen bei den Studierenden oft erstmals grundlegende Fragen zum «System freie Improvisation» und zu den damit verbundenen klangästhetischen Standpunkten auf.

Überraschenderweise beurteilen die verschiedenen Lehrpersonen der Hochschule Luzern die Ergebnisse improvisierter Musik in ihrer ästhetischen Qualität sehr ähnlich – obwohl die Dozierenden im Unterricht unterschiedlich vorgehen. Diese Unterschiede rühren zum Teil von der je eigenen musikalischen Herkunft und Prägung her: Lauren Newton hat sich als ursprünglich klassisch ausgebildete Sängerin einen Namen als Vokalistin in der experimentellen Musik gemacht. Dieter Ammann ist Komponist und bringt als Trompeter Erfahrung mit Jazz und Funk mit. Urban Mäder ist ebenfalls Komponist und arbeitet viel an raumbezogenen Projekten. Thomas Mejer ist Saxophonist, kommt vom Jazz her und hat ebenfalls Erfahrung mit experimentellen Projekten. Marc Unternährer ist klassisch ausgebildeter Tubist und spielt heute in vielen Formationen und Projekten freier Musik. Christy Doran hat eine lange Erfahrung in zahlreichen Jazzformationen. Christoph Baumann ist Jazzpianist und komponiert für Bands, Theater und Film. Beides nun, Gemeinsames und Unterschiedliches, gilt es hier zu erforschen – und sicherlich geht es dabei auch darum, Missverständnisse aus dem Weg zu räumen oder sie zumindest zum Vorschein zu bringen.

Um eine gemeinsame Grundlage für die Diskussion zu schaffen, haben im Frühjahr 2010 alle Luzerner Dozierenden des Bereichs freie Improvisation gemeinsam einen Workshop mit sechs Master-Studierenden durchgeführt. Drei von ihnen hatten einen Jazz-, drei einen Klassik-Hintergrund, vier brachten Erfahrungen in freier Improvisation mit. Der gesamte Unterricht, die Musik, die gespielt wurde, und die Diskussionen darüber wurden auf Video aufgezeichnet. Die Auswertung dieser Bänder ergab viele interessante Details und Fragen, die es eingehender zu untersuchen galt. Auf dieser Grundlage wurde ein erster Plan für die Forschungsarbeit entwickelt und diskutiert. Zurzeit sind Christoph Baumann, Urban Mäder und als musikwissenschaftlicher Begleiter Thomas Meyer dabei, die Aufnahmen auszuwerten und die Reflexionen schriftlich zusammenzuführen.

In einem allgemeinen Teil des entstehenden Textes werden kurz die Geschichte der frei improvisierten Musik und ihres Unterrichts dargelegt, dies verbunden mit einer Anzahl diverser, heterogener, ja teilweise einander widersprechender Aussagen und Thesen: Eine Aussage wie jene von Cecil Taylor («Der Imagination wohnt die Magie inne. Improvisation bedeutet den Aufschwung unserer geistigen Fähigkeiten in den Zustand der Trance. Diese das begriffliche Denken überschreitende Existenzweise braucht die Aufmerksamkeit nicht herabzusetzen, sondern vermag sie vielmehr zu steigern.»²) stammt aus einem völlig anderen Kontext als jene von Derek Bailey («Improvisation ist ständig im Fluss, niemals stabil und festgeschrieben; sie entzieht sich exakter Beschreibung und Analyse, sie ist von Hause aus unakademisch.»³). Diese Aussagen sind zwar nicht unvereinbar, betonen jedoch verschiedene Aspekte – und grenzen sich auf jeweils andere Weise ab. Ähnliche Divergenzen zeigen sich in den Haltungen der Luzerner Dozierenden gegenüber Vermittlung und Unterricht.

Nach diesen Präliminarien folgt die zentrale Herausforderung des Forschungsprojekts: Das didaktische Instrumen-

tarium zu ordnen und es mit musikalischen und pädagogischen Qualitätskriterien in einen Zusammenhang zu bringen. Soziale, musikalische und reflexive Aspekte kommen dabei zur Sprache, insbesondere auch Klischees der frei improvisierten Musik (und über sie), die es zu hinterfragen gilt. Übungen, praktische Modelle und Konzepte, die zu einer prozesshaften Spielweise wie der freien Improvisation und zur musikalisch-reflektierenden Überprüfung des eigenen Tuns hinführen können, sollen in einem Kompendium dargestellt werden. Schliesslich wird ein kritisches Glossar entwickelt, das eng mit dem didaktischen Instrumentarium verknüpft ist. All dies könnte dazu beitragen, der von Nina Polaschegg konstatierten Vereinzelung in der Forschung über Improvisation⁴ und dem Mangel an traditionellen Werkkriterien⁵ entgegenzuwirken, die Begrifflichkeit aus der Musizier- und Vermittlungspraxis heraus zu überdenken sowie neue Deutungsmodelle zu formulieren. Eine kommentierte Bibliographie schliesst die Forschungsarbeit ab.

EIN KRITISCHES GLOSSAR ZUR FREIEN IMPROVISATION

Das kritische Glossar dürfte neben dem Übungskompendium zum Schwerpunkt der Arbeit werden, denn offensichtlich werden musikalische und musiktheoretische Begriffe keineswegs einheitlich verwendet (nicht nur im Unterricht), umso mehr als zahlreiche alte, aus der komponierten Musik und der abendländischen Tradition übernommene Begriffe herumschwirren und unreflektiert in die freie Improvisation eingebracht werden. Gewiss sind einige davon gelegentlich durchaus angebracht, generell jedoch wirken sie eher hinderlich. So ist etwa der Begriff der «Zeit» in der nicht-idiomatischen, frei improvisierten Musik ein anderer als in der komponierten. Subjektives Zeitempfinden und reale Zeit sind in ersterer aufs Engste miteinander verknüpft, Metren und Pulse werden oft ausser Kraft gesetzt oder zumindest vermieden. Dies rührt unter anderem von bis heute nachwirkenden Tabus aus den Zeiten des Free Jazz sowie der komponierten und konzeptuellen Neuen Musik her, als das Vermeiden des Pulses (nebst dem Vermeiden jeglicher Tonalität) zu den zentralen Dogmen gehörte. Ganz abgesehen davon fliesst die Zeit auf andere Weise durch ein frei improvisierendes Ensemble.

Auch der Begriff der «Tonalität» erweist sich allenfalls ausschnittsweise als angemessen, wenn in der Improvisation bewusst, unbewusst oder auch nur scheinbar Klangstrukturen entstehen, die an Tonalität erinnern (die ja ihrerseits wiederum eine andere Dramatik und ein anderes Zeitgefühl in die Musik einbringt). Oft ist, wenn überhaupt, ein Begriff wie «Zentraltonigkeit» angemessener.

Ähnlich lässt sich über Form, Struktur, Dichte, Ereignis etc. diskutieren. Bei unserer Klärung der Begrifflichkeiten geht es nun nicht darum, ein «Musiklexikon» zu verfassen, vielmehr wollen wir versuchen, die je nach individuellem Hintergrund unterschiedlich verstandenen Begriffe eingehend zu reflektieren, um sie auf die praktischen Bedürfnisse der freien Improvisation bzw. ihrer Vermittlung im Unterricht abzustimmen.

Die folgende Transkription zweier kurzer Gespräche gewährt einen Einblick in den Prozess der Entwicklung dieses Glossars: Das erste zu einem viel verwendeten, aber erstaunlich unscharfen Terminus, dem «Material»; das zweite zum neuen, eigens für die Improvisation geschaffenen Begriff des «Hyperinstruments».

«MATERIAL»

Thomas Meyer: Ohne Material kann man nichts bauen, auch in der Musik nicht. Dennoch bedeutet Material in einer Zeitkunst wohl etwas anderes als beispielsweise in der Architektur. Was verstehen wir darunter, und gibt es dabei irgendwelche Besonderheiten in der frei improvisierten Musik?

Urban Mäder: «Materie» wäre der ursprüngliche Begriff, der ja von «Mutter» kommt. Mal ohne an Musik zu denken, ginge es um Material als sinnlich (weil physikalisch) erfahrbares Phänomen. Damit müsste bei Musik jede mögliche akustische Erscheinung gemeint sein. Mit dem Begriff Material ist gleichzeitig auch der Rohstoff gemeint, der zu behandeln, zu verarbeiten ist. Du beschreibst ja auch die Folge «Material – Bauen». Ich denke, die Besonderheit bei der freien Improvisation ist das Nicht-mehr-Veränderbare, das, was bereits gespielt ist. Ähnlich wie bei der Interpretation kann aber im Nachhinein musikalisch reflektiert werden. Beim Komponieren dagegen kann lange am Material herumgewerkelt werden. Mir scheint, der Materialbegriff ist bei der freien Improvisation anders zu verstehen, als er in der Kompositionsgeschichte angewendet wurde.

Christoph Baumann: Material in der Musik: das sind sämtliche irgendwie gestaltbaren akustischen Elemente (Geräusch, Ton, Klang, Verlauf etc.). Idealerweise ist ein solches Material kurz, prägnant und spaltbar. Dadurch wird es neu kombinierbar und kann somit grundsätzlich weiterentwickelt werden. Entwicklungsmöglichkeiten wären dann alle denkbaren parametrischen Veränderungen dieses Materials. In der frei improvisierten Musik sollte ein solches Material die oben genannten Bedingungen erfüllen, da sonst, weil der ganze gemeinsame Entwicklungsprozess ja auf Erinnerungtem basiert, ein bewusstes Gestalten dieses Materials sehr erschwert wird. Idealerweise ist ein solches Material von allen Mitspielern sofort lesbar und mitverwendbar. Dadurch wird gemeinsames Bauen auf einer konkreten Materialbasis erst möglich. Einen interessanten Aspekt bildet die Idee der Materialökonomie: Wenn es gelingt, mit sehr wenig (Ausgangs-)Material(-ien) einen kohärenten Klangprozess zu gestalten, ist so etwas wie eine ideale Gestaltungsform gefunden.

Urban Mäder: Beim idealen Material, das «kurz, prägnant und spaltbar» sein soll, verstehe ich im Grunde, was gemeint ist. Ich muss trotzdem nachfragen, denn ich nehme an, es geht um Empfehlungen zur Vermittlung freier Improvisation. Was heisst «spaltbar»? Keine in Stein gemeisselte Motive, die starr und

unbeweglich sind? Aber was, wenn man gerade damit im Rahmen einer Collagetendenz arbeiten will? «Kurz» ist für mich etwas zu ausschliesslich. Bei «prägnant» müsste man genauer umschreiben, was das heisst. Ein alternativer Ansatz zu diesen drei Begriffen wäre die Aufforderung, beim Spiel die Gehalt- oder Ausdrucksdichte des eigenen Materials oder jenes anderer Mitspielender zu beobachten, um zu entscheiden, wieviel nebeneinander und übereinander möglich ist, wenn man gemeinsam bauen will.

Christoph Baumann: Es ist klar: Die Begriffe «kurz» und «prägnant» sind erklärungsbedürftig, ebenso natürlich «Gehalts-» und «Ausdrucksdichte». Was du aber äusserst, kann ich nur unterstützen. Ein Motiv wäre ein klassisches Beispiel für Spalt- und Gestaltbarkeit (auseinandernehmen, in Komponenten zerlegen, Umkehrung, Krebs etc.). Ob ein Material «lang» sein kann (soll), bezweifle ich gerade im Moment, da längere Verläufe sehr oft (aber wohl nicht immer) aus verschiedenen Materialien bestehen, und eben, je länger, desto schwieriger zu erkennen sind.

Thomas Meyer: Da sind wir schon mitten in der Bredouille. Ich ahnte sowas, als wir uns diesen Begriff vornahmen. Material ist so etwas Selbstverständliches (man baut damit, auch in der Musik) und doch etwas Ungreifbares, gerade in der frei improvisierten Musik, in der eigentlich alles Klingende (und nicht einmal nur das) zum Material werden kann (im Gegensatz zu früheren Epochen, als es enger umrissen war). Die neue Ausgabe der *MGG* kennt den Begriff nicht einmal im Sachregister. Wenn wir fragen, wie dieses Material beschaffen sein muss bzw. wie es geprägt ist, landen wir rasch bei Fragen wie der nach Idiomatik und Nicht-Idiomatik, die wir anderswo behandeln wollen. Aber sind wir nicht auch dann, wenn wir uns fragen, wie Material «idealerweise» in der frei improvisierten Musik daherkommt, von ästhetischen oder stilistischen Prämissen geprägt? Wenn ich höre, wie jüngere Musikerinnen und Musiker mit elektronischen Mitteln («frei», wie sie betonen) improvisieren, dann scheint mir dieses Material keineswegs kurz und prägnant. Aber eben: Ist dieses Material zu umreissen? Ist es nicht ein Begriff, den wir eigentlich nur dann in der Praxis verwenden, wenn es darum geht, nach einer Improvisation über sie zu diskutieren?

Urban Mäder: Ich möchte nochmals grundsätzlich den Materialbegriff ansprechen. Carl Dahlhaus zitiert in seinem Text *Aufklärung der Musik*⁶ den Materialbegriff Adornos: «Im Grunde impliziert der Adornosche Materialbegriff die ganze musikalische Vergangenheit, wie sie einem Komponisten entgegentritt, wenn er zu arbeiten anfängt.» Die Vorstellung von Material, das der Komponist aus dem Fundus der Musikgeschichte auf seinem Tisch ausbreitet, ist zwar sehr konkret vorstellbar, impliziert aber gleichzeitig einen abstrakten oder «sekundären» Materialbegriff. Es geht um Noten, Rhythmen, Formen, ganze Werke, die mal geklungen haben, um Material, das vorerst nur in der Vorstellung präsent ist. Auf dieser Sekundärebene arbeitet der Komponist: Er verwendet Material in seiner

Vorstellung und in der Notation. Demgegenüber spricht man bei der improvisierten Musik von Material im Sinn von erfahrbarer Klanglichkeit. Es gibt zwar auch eine «Vor-Stellung», bevor man spielt, und eine Erinnerung an das Zurückliegende, doch steht die Beschäftigung mit dem jetzt Klingenden («kurz, prägnant, spaltbar») im Vordergrund, und alle möglichen Bezüge zu jenem Material, das über die ganze Musikgeschichte kompositorisch verarbeitet wurde, schweben in einem Zwischenraum von Annäherung und Entfernung.

Christoph Baumann: Das tönt doch sehr gut. Ich denke, die Unterscheidung zwischen dem Materialbegriff in der frei improvisierten Musik und dem Materialbegriff in der Komposition ist wahrscheinlich richtig. So wie ich Adorno verstehe, meint er das theoretisch (und eventuell auch praktisch) verfügbare Material aus der ganzen Musik- und Kompositionsgeschichte. Das ist natürlich ziemlich viel. In der Improvisation ist das Material das im Moment Verfüg-, Erinner-, Gestaltbare ... Deine Definition, Urban, einer «erfahrbaren Klanglichkeit» gefällt mir. Ich würde ergänzend noch «gestaltbare Klanglichkeit» hinzufügen.

Urban Mäder: Die Ergänzung durch gestaltbare Klanglichkeit ist wichtig. Mir scheint, dass bei all dieser Deutung von Begriffen ein Spannungsverhältnis zwischen der radikalen Philosophie (Welches ist das Prinzip der freien Improvisation im Kontext des Musikschaffens?) und einem im Rahmen des Hochschulunterrichts pragmatischen Ansatz besteht. Dabei unterscheidet man zwischen für das freie Improvisieren «günstigem» und «ungünstigem» Material und empfiehlt vielfach die Reduktion. Grundsätzlich ist jedes Material gestaltbar, was ja die Musikgeschichte auch gezeigt hat, in der bezüglich Materialverwendung ein ständiger Wandel als Nachweis der Gestaltbarkeit ablesbar ist.

«HYPERINSTRUMENT»

Thomas Meyer: Als Ersatz oder Ergänzung zum Begriff des Kollektivs hat Christoph Baumann den Begriff «Hyperinstrument» geprägt. Was meint er genau? Und gleich anschliessend die zweite Frage: Wer spielt denn auf diesem Instrument?

Urban Mäder: Es gibt umgangssprachliche Ausdrücke wie «hypernervös», «hyperintelligent» etc., «Hyperinstrument» beschreibt die Ebene der Gesamtheit der Instrumente oder des Klangs eines Ensembles. Diesen möglichst wach wahrzunehmen, ist wesentlich bei jeder Musik. Bei der freien Improvisation verstehe ich den Begriff noch umfassender. Es geht nicht nur um den Gesamtklang, es geht um eine Art Spannung oder Vibration, die zwischen Körperpräsenz, Klangrealisation und der für diese Musik spezifischen Entscheidungsverantwortung liegt.

Christoph Baumann: «Hyperinstrument» meint in der frei improvisierten Musik den von allen Beteiligten bespielbaren

Gesamtklangkörper, also alle zur Verfügung stehenden Instrumente einer Gruppe mit ihren, von den beteiligten Individuen geprägten klanglichen Möglichkeiten. Ähnlich wie das Orchester dem Komponisten die Möglichkeit bietet, mit Klangfarbenschattierungen (Instrumentierung, Orchestrierung) zu arbeiten, können Improvisierende die klanglichen Möglichkeiten des ganzen Instrumentariums eines Ensembles ausloten. Als spezifisch interessant kommt bei der frei improvisierten Musik der Umstand hinzu, dass nicht nur die Klangfarben der Instrumente, sondern auch die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten ihrer Spieler zur Verfügung stehen. Ein wichtiger Aspekt ist hier die Kenntnis der Spielstrategien der Beteiligten. So wird es möglich, auf einer einfachen Materialbasis eine grosse Klangvielfalt zu entwickeln und diese (über Spielstrategien) zu steuern oder zu beeinflussen. Das Hyperinstrument wird von allen beteiligten Spielern bedient und muss wie jedes andere Instrument gelernt, geübt und in seinen Ausdrucksmöglichkeiten erkundet werden. Daraus folgt, dass nur ganz gut aufeinander eingespielte (kleine!) Ensembles die sich bietenden Möglichkeiten des Hyperinstrumentes nutzen können.

Thomas Meyer: Der letzte Gedanke von Christoph scheint mir sehr bedenkenswert: Nur gut aufeinander eingespielte Ensembles können die Möglichkeiten des Hyperinstrumentes ideal nutzen, also Ensembles, in denen die Musiker sich und einander genau kennen. Ist das nicht bereits ein Kriterium für die Qualität der Musik? Wie sehr wiederum «widerspricht» dieses Hyperinstrument der Spontaneität, die entstehen kann, wenn Musiker miteinander jammern? Sind wir da nicht auch wieder an jenem Punkt, dass wir eine Spontaneität höherer Ordnung anstreben? Aber ich schweife ab: Wenn ich es richtig verstehe, ist das Hyperinstrument nicht etwas, das einfach dadurch vorhanden ist, dass Musiker zusammenspielen. Vielmehr entsteht es erst in einem längeren Prozess des Zusammenwirkens.

Urban Mäder: Ich kann absolut nachvollziehen, dass eingespielte Improvisationsensembles eine feinere Wahrnehmung für ihre Hyperebene haben respektive so gesehen bessere Musik spielen, als dies in Jam-Situationen der Fall ist. Jetzt fragt sich einfach, ob wir vom Hyperinstrument oder von Qualität sprechen. Thomas fragt danach, wenn er von höherer Ordnung spricht. Es kann doch nicht sein, dass wir nur von einem Hyperinstrument sprechen, wenn Gruppen auf dieser Hyperebene ein hohes Bewusstsein und einen hohen Differenzierungsgrad erreicht haben. Das Hyperinstrument oder die Hyperebene ist immer Thema, bei den einen bewusster, bei den anderen weniger. Das ist allerdings keine Aussage zur Qualität.

Christoph Baumann: Um es zu vereinfachen: Das «Bedienen des Hyperinstrumentes» verstehe ich als eine von mehreren Gestaltungsebenen in einem improvisatorischen Prozess. In diesem Sinne handelt es sich auch nur um einen Teilaspekt der zu erreichenden Qualität. Natürlich können aufeinander eingespielte Gruppen das Hyperinstrument als Gestaltungsebene besser bedienen als ein jammender Haufen. Ob dies nun eine

höhere Ordnung darstellt, kann ich nicht beurteilen. Allgemein könnte man sagen: Je mehr Gestaltungsebenen im Spiel sind, umso komplexer wird die Matrix der zu verfolgenden Möglichkeiten; und je wacher und konsequenter frei improvisierende Musikerinnen und Musiker agieren, umso kleiner wird die (relative) Freiheit der einzelnen Spieler im Verlaufe eines Stückes.

Urban Mäder: Jetzt scheinen sich die Missverständnisse zu häufen. Es geht meiner Ansicht nach – wie ich es auch zu beschreiben versuchte – beim Hyperinstrument nicht um etwas Höheres («höhere Ordnung»), dem der besondere «Hauch» verliehen ist. Man muss ganz praktisch unterscheiden: Die Verantwortung über das eigene, persönliche Instrument trägt man voll und ganz allein. Über die Gesamtheit der Klanglichkeit des Ensembles trägt das Kollektiv die Verantwortung. Diese ist insofern komplexer. Vielleicht löst das Wort «Hyperinstrument» – ähnlich der berühmten «Klangoberfläche» – Assoziationen aus, die man eigentlich gar nicht meint?

WIE WEITER?

Urban Mäder: Ich denke, es wird bei der weiteren Arbeit am Glossar darum gehen, die beiden Begriffe «Material» und «Hyperinstrument» zunehmend zu differenzieren. Weitere Fragen werden sich dabei stellen: Wo liegen die konkreten Unterschiede zwischen Improvisation und Komposition bei der Verarbeitung des Materials? Gelten in der freien Improvisation ähnliche formbildende Vorgehensweisen wie in der klassischen Musik, etwa Wiederholung, Variation und Kontrast? Weiter interessiert doch bei freier Improvisation immer wieder die Frage, ob es im Konzert einen Konsens bei der Materialwahl und -verarbeitung gibt. Beim Hyperinstrument interessiert mich die Ebene der Wahrnehmung, es interessiert mich auch das verschiedene Hörverhalten, das fokussierte Hören, das Panorama-Hören, ein bestimmtes Hörverhalten provozierende Übungen, die Höranalyse, das Wechselspiel zwischen der individuellen Ebene und der Hyperebene. Und was bei den Begriffsdiskussionen immer mitspielt, ist die Frage der Qualität, welche wir mehrfach indirekt angesprochen und bislang doch eigentlich wenig differenziert haben.

Thomas Meyer: Auf einer weiteren Ebene müssten wir wohl auch nochmals nachfragen, was diese Begriffe in der Unterrichtspraxis bedeuten. Wie (durch welche Fragen, welche Übungen) wird die Aufmerksamkeit für das Material geweckt? Wie schafft man das Bewusstsein, dass die Musikerinnen und Musiker nicht nur ihr Instrument, sondern ein Hyperinstrument bespielen?

Soweit der Stand der Dinge in diesem Forschungsprozess. Das ist, wie gesagt, erst der Anfang. Bereits sind wir über das reine Definieren und das pragmatische Beschreiben hinaus geraten – in eine Aporie, aber auch in eine voraussichtlich fruchtbare

Klärung dessen, was eigentlich in einer freien Improvisation abläuft. Die weitere Arbeit sieht zwei Phasen vor: Im Rahmen der ersten wird ausführlich der Status Quo beschrieben, wie er in diesem Artikel zusammengefasst ist. Diese Phase I fällt zusammen mit dem Verfassen eines Finanzierungsgesuchs für eine vertiefende Phase II, in deren Rahmen nicht nur möglichst umfassend über Aspekte der Vermittlung freier Improvisation reflektiert sowie anhand von Analysen ausgewählter Videosequenzen typische Fragen und Probleme systematisch benannt werden sollen, sondern auch das erwähnte Kompendium von Unterrichtsformen und -methoden (Reflexionsansätze, Übungen, Konzepte etc.) und das ebenfalls erwähnte «Kritische Glossar» mit über hundert Begriffen entstehen wird. Dieses Forschungsprojekt will sowohl die Reflexionsqualität der Beschreibung der freien Improvisation als künstlerischer Position als auch die Relevanz des Vermittlungsanspruchs freier Improvisation stärken. Und auch das dürfte erst ein Anfang sein.

- 1 Das Projektteam besteht aus Urban Mäder (Leitung), Dieter Ammann, Christoph Baumann, Marc-Antoine Camp, Christy Doran, Thomas Mejer, Thomas Meyer, Lauren Newton und Marc Unternährer.
- 2 Aus den Liner Notes von Bert Noglik zu Cecil Taylors Album *Erzulieh Maketh Scent*, erschienen 1988 bei Free Music Productions (FMP CD 18). Zitiert nach: http://www.fmp-label.de/fmplabel/catalog2liner/fmpcd018_o.html (9. Juni 2011).
- 3 Derek Bailey, *Improvisation. Kunst ohne Werk*; dt. von Hermann J. Metzler und Alexander von Schlippenbach, Hofheim: Wolke 1987, S. 7.
- 4 Nina Polaschegg, *(Frei) improvisierte Musik in der Musikwissenschaft?*, in: *dissanance* 113, März 2011, S. 22–31, hier S. 22: «(Frei) improvisierte Musik in der Musikwissenschaft. Das bedeutet bis heute vor allem eine akribische Suche nach Einzelgängern in der Forschung.»
- 5 Ebd., S. 23.
- 6 Carl Dahlhaus, *Aufklärung in der Musik*, in: ders., *Geist gegen den Zeitgeist, Erinnern an Adorno*, hrsg. von Josef Früchtel und Maria Calloni; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 125.