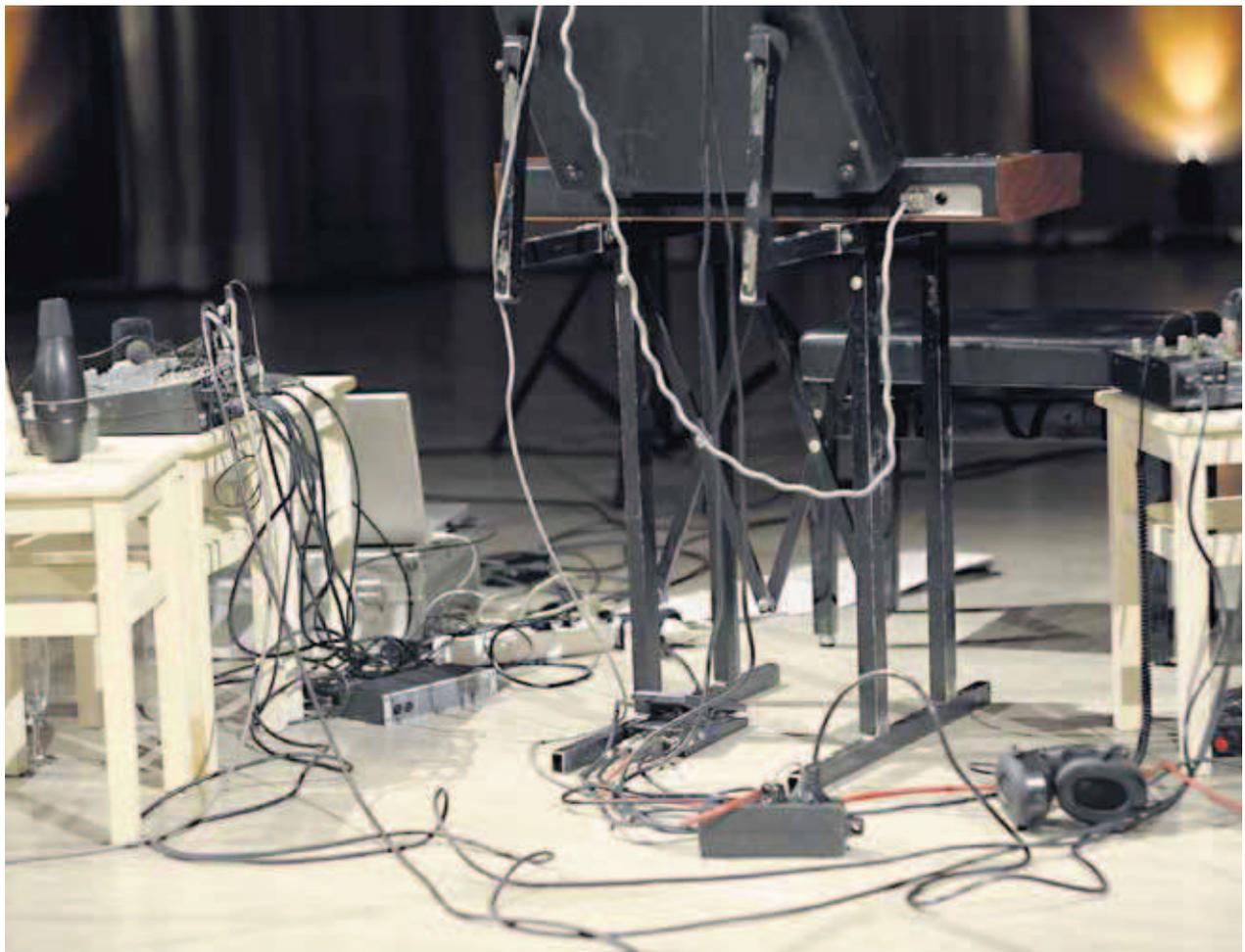


# Ist die freie Improvisation am Ende?

Zur Vergangenheit und Gegenwart einer  
flüchtigen Kunstform in der Schweiz

Thomas Meyer

---



*Utensilien auf der Bühne der Basler Gare du Nord, die das Trio TOOT (Axel Dörner: Trompete, Phil Minton: Stimme, Thomas Lehn: Elektronik) am 30. Januar 2009 zum Improvisieren benötigte. © Ute Schendel*

Kürzlich – am 22. Juni 2010 – hatte sich in der WiM, der Werkstatt für improvisierte Musik in Zürich, ein Septett angekündigt: die beiden Bassisten Peter K Frey und Daniel Studer, der Klarinetist Hans Koch, der Gitarrist Michael Seigner, der Pianist Jacques Demierre, der Cellist Alfred Zimmerlin und der Geiger Harald Kimmig. Und es wurde ein denkwürdiger Anlass (wobei ich das Wort «denkwürdig» doppelt unterstreiche, weil mangels Aufnahme nur diese Denkwürdigkeit in den Köpfen aller Anwesenden übrig bleibt): Improvisierte Musik aus der Schweiz auf höchstem Niveau, abwechslungsreich und konsequent musiziert, jederzeit im Fluss und in der Aufmerksamkeit, spannend bis zum letzten, zum Geräuschhaften tendierend, vorausschauend, Anklänge vermeidend, strukturiert. Kurz: freie Improvisation auf hohem, beängstigend hohem Niveau, denn wer will ihnen das nachmachen, in einer so grossen Besetzung und nicht in der diesbezüglich «bequemeren» Trioformation zum Beispiel.

Das mag wie die Lobrede eines Mittelalterlichen auf seine Generationskollegen klingen. Mag sein, dass da einige in die Jahre gekommen sind, mag sein, dass Musiker und Hörer da in einem Einklang sind, mag auch sein, dass da jemand ein Ende nahen sieht. Tatsächlich: diese frei improvisierte Musik, die irgendwann in den siebziger Jahren aus dem Free Jazz und den wie auch immer improvisatorischen, intuitiven, aleatorischen Tendenzen der Neuen Musik entstand, wirkt an diesem 22. Juni fast etabliert. Das war sie früher mitnichten: Die einen versuchten, den Puls aufzugeben, die anderen ihre kompositorischen Ansprüche. Frei sollte es sein, frei improvisiert ohne jede Absprache. Man kam zusammen, wechselte kein Wort über Musik, spielte zusammen, wechselte auch darüber kein Wort und ging wieder auseinander. Krud gesagt, aber das ist das eine Extrem. Sso dürfte es auch an diesem 22. Juni geschehen sein: wortlos. Das ist die hohe Kunst.

## WORKING BANDS

Die freie Improvisation ist eine Musik, die gleichsam überzeitlich ist, die ihr sofortiges Verfallsdatum zur kompositorischen Grundhaltung macht. Immer noch ist Spontaneität eines ihrer zentralen Charakteristika. Beim Jammen kam aber zuweilen die Gefahr auf, dass alle nur ihr Klangrepertoire mitbrachten, es abspielten und einigermassen zueinander in ein Spannungsverhältnis brachten. Das konnte zu grossartigen Ergebnissen führen, war aber für manche Musikerin, für manchen Musiker doch etwas unbefriedigend. Es bildeten sich feste Ensembles, Duos, Trios, manchmal auch grössere Gruppen: Working Bands, die gemeinsam improvisierten, oft über Jahre hinweg, wobei Anfang und Ende einer solchen Gruppe zuweilen nicht genau auszumachen waren. Die Zusammenarbeit begann irgendwann spontan aus Begeisterung und verebte einfach, nicht aus bösem Willen oder schlechten Gefühlen, sondern eher aus mangelndem Einsatz oder Interesse, fehlenden Engagements, divergierenden Biographien. Bedeutende Trios wie nachtluff (mit Andres Bosshard, Günter Müller und Jacques Widmer)

oder adesso (mit Walter Fähndrich, Peter K Frey und Hans-Jürgen Wäldele) haben so ihren Weg klammheimlich beendet (Haben sie tatsächlich? Kommen solche Musiker zusammen, entsteht oft rasch wieder der Wunsch, etwas gemeinsam zu organisieren). Das ist nicht weiter schlimm, obwohl hier natürlich – gut von aussen beobachtbar – Entwicklungen und damit Geschichte(n) stattfanden.

Diese Improvisationsensembles sind insofern interessant, weil einige von ihnen, ohne den Gedanken der freien Improvisation zu verraten, allmählich ihr Tätigkeitsfeld ausweiteten. KARL ein KARL (Peter K Frey, Michel Seigner, Alfred Zimmerlin) zum Beispiel bezeichnet sich zu Recht auch als Komponistenkollektiv. Stücke wie die 24-Stunden-Komposition/Improvisation *Nine to Nine* gehören zu meinen persönlichen Highlights in der jüngeren Schweizer Musikgeschichte.<sup>1</sup> Es handelte sich um eine weite, auf einem komponierten Zeit- und Harmoniegerüst basierende Improvisation eines Saitensextetts. Die drei Karls haben aber – allein um dem Konrad Bayer-Zitat ihres Namens Rechnung zu tragen – auch sonst ihren Aktionsradius erweitert, so zuletzt gemeinsam mit dem Schauspieler und Regisseur Peter Schweiger im *Bio-Adapter* nach einem Anhang zum Roman *Die Verbesserung von Mitteleuropa* des Schriftstellers und Sprachtheoretikers Oswald Wiener.<sup>2</sup>

Solche Erweiterungen oder Grenzüberschreitungen haben gewiss einen Ursprung in der gemeinsamen Kreativität; sie dienen aber auch dazu, die Arbeit zu intensivieren und festgefahrene Spuren zu vermeiden. Auch Hans Koch, Martin Schütz und Fredy Studer wiesen im Gespräch darauf hin, dass es wichtig sei, das klangliche Repertoire von Zeit zu Zeit aufzubrechen, zu erweitern und zu erneuern, sei es durch die Zusammenarbeit mit Musikern aus anderen Kulturkreisen wie aus Kuba oder Ägypten<sup>3</sup>, sei es durch Kompositionen. Durch die Einengung des Spielraums eröffnen sich neue Klangbereiche, die dann wieder in die freie Improvisation integriert werden können. Es zeigt sich hier, dass die Entwicklung des Materials noch keineswegs an ein Ende gelangt ist, aber auch, dass es eine Herausforderung bedeutet, fremdes Material ins eigene Musizieren zu integrieren.

## DIE STIMME, DIE SPRECHENDE

Apropos, eine Zwischenfrage: Wie steht es mit der Stimme, der irgendwie halt doch Sprechenden? Freie Improvisation nämlich offenbart sich häufig als letzte Konsequenz einer autonomen oder absoluten Musik, einer Instrumentalmusik. Eduard Hanslick hätte möglicherweise seine Freude daran. Das ist ein allerdings weites Feld. Absolute Musik wäre im Idealfall eine dergestalt in sich ruhende Musik, dass jede Erweiterung den Wunsch nach einer Begründung mithin des Worts nach sich ziehen würde.<sup>4</sup> Einst führte das dazu, dass einerseits Schönberg in der atonalen Phase des Worts bzw. des Gedichts bedurfte, um tragfähige Formen zu gestalten; andererseits zu jener Flut des Kommentierens, die nicht nur die Neue Musik begleitet. Die Musik allein ist nicht verständlich, sie muss vermittelt werden.

In Umkehrung dazu entlässt uns die freie Improvisation aus dem Notstand des Darübersprechens. Sie ist gleichsam «die Verkörperung der Intelligenz, die den Klängen innewohnt», wie Edgard Varèse den polnischen Philosophen Hoéné Wronski zitierte.<sup>5</sup> Oder vielleicht: «die den MusikerInnen innewohnt». Jedenfalls hat die Emanzipation des Geräuschs den letzten Anstoss dazu gegeben, die Improvisation aus jedem Tonsystem zu befreien (weswegen Kritiker denn auch manchmal bemängeln, dass die melodischen, harmonischen und metrischen Komponenten in der freien Improvisation vernachlässigt würden).

Was aber passiert, wenn das Wort in die Musik eindringt, wie es etwa naheliegt, wenn eine Gesangsstimme mitwirkt? Koch-Schütz-Studer haben das etwa in der Zusammenarbeit mit dem Poeten Christian Uetz ausprobiert; KARL ein KARL praktizieren solches in den erwähnten Projekten, das Ensemble Billiger Bauer von Omri Ziegele in der Auseinandersetzung mit Texten von Dylan Thomas und Robert Creeley, pago libre mit einer Dada-Soirée. Oft handelt es sich mehr um eine Begegnung von Wort und Musik als um ein Verschmelzen; gelegentlich auch bewegen sich die Texte auf der Grenze zum Nonsense. Liessen sich aber die Worte derart vokal-instrumental integrieren, dass sie musikalisch zwar auf dem Niveau der übrigen Improvisation stehen, aber ihren semantischen Gehalt nicht zwangsläufig verlieren? Das ist ein in der freien Improvisation immer noch wenig berücksichtigter Ansatzpunkt: Wer improvisiert schon wirklich mit Worten? Allenfalls in der Arbeit von Lauren Newton, im Trio Eisgesänge (1989-1993 mit den Vokalistinnen Dorothea Schürch, Brigitte Schär und Magda Vogel) oder im bislang noch selten auftretenden Trio selbdrift (mit der Sängerin Marianne Schuppe, der Vibraphonistin Sylwia Zytynska und dem Cellisten Alfred Zimmerlin) finden sich Ansätze dazu.<sup>6</sup>

Das Feld scheint noch reichlich unerforscht – und allzu leicht kippen solche Versuche auch ins Theatralische. Vor allem jenseits der Schweizer Grenzen waren die Hürden für unbändiges Schauspielern weitaus niedriger. Holländische Gruppen beschränkten sich oft nicht aufs bloss Klangliche, sondern trieben die Musik zuweilen auch in den Klamauk. Auftritte von Les Diaboliques (Maggie Nicols, Stimme; Joëlle Léandre, Bass/Stimme; Irène Schweizer, Klavier) waren jenseits feministischer Aufbruchsstimmung immer Explosionen theatralischer Aktionslust. Innerhalb der Schweiz war das eher die Ausnahme. Es ist schon interessant festzustellen, dass die Repräsentation des Musikalischen in den Hintergrund tritt. Hier gilt's der Musik. Oder ihrer Freiheit ...

## REDEN DARÜBER

Vor bald 21 Jahren versuchte ich an dieser Stelle, ein erstes Mal auf die freie Improvisation in der Schweiz aufmerksam zu machen.<sup>7</sup> Es war ein Versuch, noch sehr unvollständig, so wie auch meine Gedanken heute bei weitem keinen Überblick bieten können, sondern sich anhand von Beispielen entwickeln. Die Schweizer Szene hatte damals schon europaweit auf sich



*So improvisierte der Vokalist Phil Minton am 30. Januar 2009 in der Basler Gare du Nord. © Ute Schendel*

aufmerksam gemacht. Bei der Jazz-Session der Donaueschinger Musiktage 1989 etwa traten die Ensembles Werner Lüdi Sunnymoon, KARL ein KARL sowie das Urs Blöchlinger-Sextett auf. Aber innerhalb der Neuen-Musik-Szene hierzulande war die freie Improvisation noch eine Randerscheinung. Das galt es ins Bewusstsein zu rücken.

Einiges von jenem *dissonanz*-Artikel hat sich längst überholt, zum Beispiel der Satz: «Der Tonkünstlerverein mit seinen schon bei Komponisten höchst fragwürdigen Aufnahmekriterien wäre bei Improvisatoren wohl endgültig aufgeschmissen.» Der STV hat sich längst dem Improvisatorischen geöffnet, konsequenterweise, denn eigentlich gehören die beiden Bereiche von der Tonsprache her zusammen. Gewiss bedauert mancher in der Szene der Komponisten diese Ausweitung. Ob sich freilich die Improvisatoren im STV vertreten fühlen? Jedenfalls dürfte ihnen in dieser Umgebung oft wohler sein als im Pop-Bereich, in dem sie zuweilen subventionsmässig landen. Das Verständnis ist innerhalb der Neuen Musik grösser. Überhaupt besteht eine gewisse Durchlässigkeit: Betrachtet man zum Beispiel die Liste jener, die an den Musikhochschulen freie Improvisation unterrichten, so finden sich darunter etliche «Klassiker», während die Jazzgrössen zum Teil fehlen.

Fünfzehn *dissonanz*-Nummern später war ein weiterer Schritt getan, scheinbar: Der STV teilte sich die Herausgeberschaft der Zeitschrift mit der MusikerInnen Kooperative Schweiz. «Wie kaum je zuvor in der Geschichte der improvisierten Musik ist eine Osmose zwischen improvisierenden und interpretierenden MusikerInnen im Gang, und immer mehr werden beide Bereiche auch von ein und derselben Person gepflegt. Was vom Klangereignis her seit einiger Zeit immer verwandter wird, das wird mit dieser Zusammenarbeit nun auch auf der vermittelnden Ebene auf eine gemeinsame Basis gestellt: eine aktuelle Musik, deren Zeitfluss aus vielerlei Quellen gespeist ist, seien das nun Elemente der Improvisation und/oder der Komposition», schrieb Peter Bürlü damals im Editorial.<sup>8</sup> Die Zusammenarbeit währte bis Ende 1996, allein weil die MKS sich auflöste und 1998 zumindest teilweise ins deutlich mehr jazz-orientierte SMS (Schweizer Musik Syndikat) übergang.

Fraglich ist allerdings, ob innerhalb der freien Improvisation nicht der drängende Wunsch nach dem Diskurs fehlt, nach der Formulierung einer Ästhetik, dem Nachdenken – und das ist einer der Gründe, warum selbst in Fachzeitschriften wie der *dissonance* vergleichsweise selten darüber reflektiert wird. Es gibt gar ein gewisses Misstrauen. Wer sich in diesem Gebiet theoretisch auslässt, muss den Ruf des Dogmatikers meiden lernen. Die Reflexion über freie Improvisation stockt deshalb. Teils aus ideologischen Gründen: Es gibt MusikerInnen, die sich immer noch weigern bzw. zieren, über diese (ihre) Musik zu sprechen; teils gründet dieser Unwille auch auf einem Ungenügen der Begrifflichkeit. Allzu schnell werden die Termini aus der Kompositionslehre aufgegriffen: Form, Kontrapunkt, Reprise, Variation, Tonalität etc. Sind sie alle der Improvisation, auch wenn man sie als «instant composing» versteht, angemessen?

Ein Nachdenken über Improvisation hat dennoch eingesetzt, spätestens seit Walter Fähndrich zusammen mit Peter K Frey und Christoph Baumann die Luzerner Tagung für Improvisation ins Leben rief, bei der zwar musiziert, gleichzeitig aber in Referaten und Kursen auch über die Improvisation nachgedacht wurde. Es ist bezeichnend und oft hochinteressant, was dort zu erleben war. Zum einen, weil Fachleute zusammenkamen und viel Wissenswertes erzählten; manchmal aber gerade deswegen, weil sich selbst hochqualifizierte Dozenten um das eigentliche Thema drückten, etwa wenn Hansjörg Pauli über Filmmusik sprach oder sich Werner Klüppelholz nach einem einstündigen Vortrag über vielerlei Anderes dann doch noch an das Thema erinnerte und zum Schluss kam, die freie Improvisation sei vielleicht die höchste der Kunstformen. Emphatisch überhöhte Hilflosigkeit. Tatsächlich, so merkte man bald, hat die Musikwissenschaft bei diesem Thema noch viel zu leisten. Die beiden wohl wegweisenden Bücher dazu stammen von zwei mittlerweile verstorbenen Musikern/ Autoren: von Derek Bailey (*Improvisation: Kunst ohne Werk*, Hofheim: Wolke 1987) und Peter Niklas Wilson (*Hear and Now*, Hofheim: Wolke 1999).

Die Tagung für Improvisation war jedoch auch wichtig, weil sie schlicht die Forderung stellte, dass über Improvisation zu sprechen und zu diskutieren sei. Und wenn der oft schon

parodistisch gebrauchte Satz «Gut, dass wir darüber gesprochen haben» stimmt, dann hier. Denn zumindest kamen diverse Themen zur Sprache, die sonst nicht behandelt wurden. Mittlerweile gibt es weitere Ansätze dazu: Der Fagottist Nicolas Rihs und der Oboist Hansjürgen Wäldele, die ein Duo bilden, versuchen seit einigen Jahren mit ihrer Konzertreihe Aspekte der freien Improvisation<sup>9</sup> in die Tiefe zu dringen. Nach drei auswärtigen Konzerten eines jeweils ad hoc zusammengestellten Ensembles traf man sich jeweils in der Imprimerie in Basel zu einer Matinee, bei der improvisiert, aber auch ausdrücklich reflektiert und diskutiert wurde.<sup>10</sup> Auch innerhalb der Musikhochschulen wird das Thema vermehrt aufgegriffen: Anfang 2009 führte die Forschungsabteilung der Hochschule für Musik Basel das Festival *Little Bangs* mit und über Improvisationen durch, das auch ein Symposium beinhaltet.<sup>11</sup>

## DAS HOCHSCHULFACH

Eine andere Geschichte: Kürzlich – am 22. Januar 2010 – im Theater Rigiblick in Zürich<sup>12</sup>: Peter Brötzmann, der Berliner Pionier der freien Impro-Szene, spielte und gab dabei auf seinem Saxophon tatsächlich sogar schön geformte weite Linien von sich, die archaische Rauheit seiner einstigen Auftritte fehlte überraschenderweise. Jemand meinte, Brötzmann habe halt in der Zwischenzeit das Instrument richtig spielen gelernt, während er früher ungeschult darauf spielte. Das scheint zwar das Vorurteil mancher Musiker zu bestätigen, in der freien Improvisation tummle sich, wer sein Instrument nicht beherrsche, es sei hier jedoch ohne jede Håme nacherzählt, denn es trifft einen Kernpunkt des Genres: Die freie Improvisation hat ihr Metier bewältigt, den Aufbruch in unbekannte Gefilde hat sie hinter sich, das Wagnis ist, wenn es auch nicht verschwunden ist, so doch kalkulierbar geworden.

Vor allem aber: Die freie Improvisation wird vermittelt, sie ist zum Schulfach geworden. Improvisation sei nicht lehrbar, sagte noch vor etwa zwanzig Jahren ein Komponist in einem Podiumsgespräch – eine Meinung, die auch heute nicht selten anzutreffen ist. Tatsächlich ist Improvisation in ihrer inspiriertesten Art letztlich nicht vermittelbar – wie im Übrigen Komposition oder Kochkunst auch nicht. Wer die Gipfel erklimmen will, bedarf des gewissen Etwas, das sich nicht unterrichten lässt. Soviel Wunderglauben darf sein. «Darunter» jedoch gibt es durchaus etwas zu lernen, und man bringt das Lebenselixier Musik um einen Gutteil seiner Wirkung, wenn man stets nur höchste Töne von ihr erwartet.

Improvisation gerade ist ein Schlüssel zur Musikerziehung. Eigentlich nämlich kann man schon mit dem ersten Ton, den man auf einem Instrument lernt, zu improvisieren beginnen – und so auf spielerische Weise eine Ton-Sprache erlernen. Das wussten schon die Musikerzieher des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts<sup>13</sup>, bloss gingen diese Ansätze im Musikunterricht allzu schnell verloren. Der Schüler wurde aufs Notenlesen getrimmt, das Hören oft bewusst ausgeschaltet: Eine Fixierung, die sich selbst an den Musikhochschulen manchmal nur schwer überwinden lässt.



*Koch-Schütz-Studer 2006 in der Schlosserei Nenninger, Zürich.* © Roland Schönenberger

Hier stellt sich eine interessante Frage zur inneren Haltung des Musizierenden: Improvisiere ich? Interpretiere ich (ein Konzept)? Kürzlich – am 1. Juli 2010 – im Haus Konstruktiv: Mitglieder des Collegium Novum Zürich spielten einige Blätter aus dem *Treatise* von Cornelius Cardew, völlig frei gehaltene Stücke über sehr schön gestaltete Graphiken, mit nur wenigen Vorgaben, also eigentlich mit unvorhersehbaren Resultaten, demzufolge frei improvisiert. Und doch hatte man nicht den Eindruck, einer Improvisation beizuwohnen. Die Musiker interpretierten vielmehr ein Konzept. Ein kleiner Unterschied, der aber doch spürbar ist: Wir führen aus: etwas. Das Konzept ist «Gegenstand»: Widerstand; wir haben ein Gegenüber, selbst wenn es uns alle Freiheit lässt.

Solche Konzepte sind jedoch ein wichtiger Bestandteil des Improvisationsunterrichts. Urban Mäder, der seit 1989 an der Musikhochschule Luzern Improvisation unterrichtet, verfügt über eine grosse Sammlung von Materialien, die sich je nachdem dazu einsetzen lassen, um bestimmte Aspekte zu vertiefen oder einzuüben. Improvisation ist somit auch eine Methode. Auch stilistische Konzepte, ästhetische Vorgaben oder Kommunikationsmodelle kommen dabei zum Zug.

Dass es oft Komponisten (mit reicher improvisatorischer Erfahrung) sind, die dieses Fach unterrichten, ist nur auf den ersten Blick ein Paradox. Denn gerade der analytische Aspekt des Komponierens befähigt sie, reflektierend ins Improvisieren einzugreifen, die zentralen, oft heiklen Punkte im musikalischen Ablauf herauszuschälen, im Gespräch präzise zu benennen und so zu einer weiteren vertieften Arbeit anzuregen. Es sind

Anregungen auf dem Weg ins Offene. «Die Freie Improvisation gilt als radikale und herausfordernde, im Grunde aber auch als sehr natürliche Form des musikalischen Gestaltens. So natürlich sie wäre – man ist sie nicht gewohnt.»<sup>14</sup> Improvisation wäre somit ein Teil musikalischer Mündigkeit. Selbst jenen, die später nicht weiter improvisieren werden, eröffnen sich dadurch neue Erfahrungen.<sup>15</sup> So wie man im Deutschunterricht ja auch sogleich angehalten werde, selber Texte zu schreiben, sagt Mäder, so sei in der Musik Kreativität und Selbstverantwortung zu fördern. Die Selbstbestimmung des Musikers werde dadurch gestärkt, ausserdem schaffe man eine Basis für die Musik des immer noch vernachlässigten 20. Jahrhunderts.

## **DAS ENDE EINER GESCHICHTE?**

Aber hat sich da nicht eine Kunst, da sie einmal zum Hochschulfach geworden ist, soweit etabliert, dass sie ihren Underground-Bonus, oder positiver: ihre Ursprünglichkeit bzw. ihre Notwendigkeit verloren hat? Vielleicht haben sich da die Akzente tatsächlich verschoben, ist jene in den siebziger und achtziger Jahren zentrale Befreiung in den Hintergrund getreten, so sehr, dass einige Musiker wie etwa Jacques Demierre es vorziehen, den Begriff «Freiheit» hinter jenen der «responsabilité» zu stellen. Verantwortung fürs Ganze zu übernehmen. Die Freiheit erstarrt zur Unfreiheit, wenn sie nur sich selber auf den Nabel schaut.

Im Filmportrait, das Gitta Gsell 2005 über Irène Schweizer drehte<sup>16</sup>, kommt deutlich zum Ausdruck, dass sich die Zeiten gewandelt haben: Nicht weil die Pianistin nicht mehr so sehr mit den Ellbogen spielt, weil sie etwas ruhiger geworden ist und nach einer Poesie sucht, sondern weil die Freiheit zwar noch präsent, aber nicht mehr allgegenwärtig ist. Oder vielleicht, weil sie sich mit anderen musikalischen Elementen verschwistet hat. Andere Einflüsse, seien es südafrikanische oder jene von Thelonious Monk, sind wieder stärker hinzugekommen, was die Musik vielfältiger macht.

Bedeutet das nun, dass freie Improvisation nur noch ein Ausdrucksmittel unter anderen ist? Dass sich die Musiker je nach dem vom festen Boden einer Improvisationsgrundlage lösen, dass sie abheben, eventuell auch wieder einmal zu Luft von anderem Planeten, dass sie sich ausserhalb aller Normen bewegen können, um schliesslich doch wieder auf sicheren Boden zurückzukehren? Wäre das kompromisslerisch? Wäre dieses Zugeständnis an Spiel- und Hörgewohnheiten eine Bankrotterklärung der freien Improvisation?

Free Jazz ist in gewissen Kreisen von Jazzfans zu einem Schimpfwort geworden, und auch die freien (aleatorischen) Passagen sind in der Neuen Musik aus der Mode gekommen (obwohl kluge Komponisten sie immer noch gezielt einzusetzen vermögen). Es ist, in Klammern gesagt, doch etwas deprimierend, wie sehr sich der Mainstream doch durchgesetzt hat, wie sehr der (gewiss geliebte) Dampf der Konzertbetriebs die kleinen, wendigen Boote des Erfindungsreichtums in den Sand setzt. Nun denn, aber die freie Improvisation blieb irgendwie bestehen, als ein Ideal, etwas Besonderes.

Von einer Krise der freien Improvisation zu sprechen, scheint nicht angemessen. Es gibt sie weiterhin, auf höchstem Niveau, und sie pflanzt sich auch fort, auch in den Schulen, aber die gesellschaftliche Relevanz scheint doch verloren gegangen zu sein. Mit ihren Grundwerten stösst die freie Improvisation nur noch wenig auf Resonanz. Kommt hinzu, dass die wichtigsten Figuren 50+, ja teilweise sogar schon im Pensionsalter sind. Was zwar nichts Negatives aussagt, aber andeutet, dass da eine Entwicklung in die Jahre gekommen ist. Vielleicht hat sie sich auch in einer Weise gewandelt, dass sie nicht mehr nach ihren herkömmlichen Charakteristika zu beschreiben ist. Der Computer, das Sampling etc. haben neue Spielweisen eingeführt, durch die sich vorgeprägtes Material problemlos integrieren lässt, während der frei Improvisierende sich einst daran abarbeitete. Es gebe, so meinte kürzlich Christoph Baumann im Gespräch, eine freie Musik, die souveräner noch mit den musikhistorischen und stilistischen Anklängen zu spielen vermöge, eine Musik, die sich also von der Ideologie der freien Improvisation freigemacht habe. Soll man das der freien Improvisation zuordnen? Oder ist es etwas entscheidend Anderes? Ist eine jüngere Generation nachgerückt, die eine ähnliche Spielhaltung mit neuen Möglichkeiten verbindet? Darüber wäre nachzudenken.

Ich glaube freilich, dass ihre Geschichte mittlerweile zumindest in der Schweiz an einen Endpunkt gelangt ist. (Bitte um Widerspruch!) Gewiss, sie wird noch gepflegt, aber entwickelt sie sich weiter? Gibt es noch Geheimnisse zu erforschen in

der freien Improvisation? Könnte man noch weiter in die Tiefe gehen? Vielleicht sind die heroischen Zeiten auch hier vorbei: Die Revolution hat stattgefunden.

Zu fragen wäre an diesem Punkt, wie eine Geschichte der freien Improvisation in der Schweiz aussehen könnte. Wäre es eine Geschichte einzelner MusikerInnen, einzelner Ensembles bzw. Working Bands, einzelner Institutionen (Werkstätten, Schulen, Verbände, Plattenlabels etc.), wäre es zumindest auch eine Geschichte stilistischer Entwicklungen, der Moden und Trends, der Tabus und Tabubrüche?

Und zu fragen wäre auch: Hätte dieses Septett da am 22. Juni 2010 in der WiM vor zehn oder fünfzehn Jahren nicht schon ähnlich Grossartiges servieren können, allenfalls mit einer etwas weniger grossen, souveränen Gelassenheit? Hätte es vor Jahren anders geklungen? Wesentlich anders? Oder war's das? Ist's das?

- 
- 1 Vgl. *dissonanz/dissonance* 22, November 1989, S. 20.
  - 2 Siehe [www.karteinkarl.ch/Bioadapter.html](http://www.karteinkarl.ch/Bioadapter.html) (14. Juli 2010). Das Stück erschien beim Label des STV auch als CD und DVD, und dort machte das Trio etwas, das es schon zuvor erprobt hatte: Es komponierte aus dem Material der Produktion etwas Neues. Das ist konsequent. Auch das Trio Koch-Schütz-Studer gestaltet seine CDs neu anhand vorhandenen Materials. Es geht nur in Ausnahmefällen um das Dokumentieren eines Konzerts.
  - 3 Koch-Schütz-Studer & Músicos Cubanos, *Fidel*, Intakt Records, intakt CD 056; Koch-Schütz-Studer & El Nil Troop, *Heavy Cairo Traffic*, Intuition CD 3175-2 (CD); siehe auch: [www.koch-schuetz-studer.ch](http://www.koch-schuetz-studer.ch) (14. Juli 2010).
  - 4 Vgl. Wilhelm Seidel, Art. *Absolute Musik*, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 1 (1994), Sp. 22.
  - 5 Offenbar zitierte Varèse falsch. Wronskis Formulierung lautete einfacher: «die Verkörperung der Intelligenz in den Klängen»; vgl. [www.roebroeks.nl](http://www.roebroeks.nl) (14. Juli 2010).
  - 6 Vgl. Michael Kunkel, *Die Indianer kommen näher. Ein Gespräch in E-Mails mit der Sängerin Marianne Schuppe*, in: *dissonanz/dissonance* 106, Juni 2009, S. 4-7.
  - 7 Thomas Meyer, *Improvisierte Musik in der Schweiz*, in: *dissonanz/dissonance* 22, November 1989, S. 19ff.
  - 8 *dissonanz/dissonance* 37, August 1993, S. 5.
  - 9 Ich erwähne sie, obwohl ich darin seit drei Jahren als Gesprächsmoderator involviert bin. Die Gespräche mit Komponisten und Musikern haben, auch wenn sie in unterschiedlicher Weise gelungen sind, doch immer wieder wesentliche Punkte zur Sprache und damit ins Bewusstsein gebracht. Ein Ergebnis davon wird eine umfangreiche Publikation sein, die im Lauf des nächsten Jahres erscheint.
  - 10 Dieter Nanz, *Unwegsames Atolle vermessen. Improvisieren und Forschen: Gedanken zu den Basler Improvisationsmatineen*, in: *SMZ* 2, Februar 2008, S. 5ff.; Thomas Meyer, *Im Labyrinth auf freiem Feld. Vom Nachdenken und Schreiben über improvisierte Musik*, in: *SMZ* 3, März 2009, S. 8f.
  - 11 Torsten Möller, «... kleine Urknalle, die fortwährend neue Welten erschaffen», in: *SMZ* 3, März 2009, S. 24.
  - 12 Zwei Tage Zeit. Festival für improvisierte Musik; gemeinsam veranstaltet am 22./23. Januar 2010 vom Musikpodium der Stadt Zürich, der IGMN Zürich und der Werkstatt für improvisierte Musik, WiM Zürich. Peter Brötzmann spielte im Trio Full Blast mit Marino Pliakas, E-Bass, und Michael Wertmüller, Schlagzeug.
  - 13 Vgl. etwa meinen Aufsatz: *Über das Verfertigen von Präludien. Eine Gebrauchskunst zwischen Komposition und Improvisation*, in: Walter Fähndrich (Hrsg.), *Improvisation III*, Winterthur: Amadeus 1998, S. 145-167.
  - 14 Thomas Meyer, *Improvisation – ein Teil der musikalischen Mündigkeit*, in: *Tages-Anzeiger*, 21. Mai 2002, S. 54.
  - 15 Eine Forschungsgruppe der Musikhochschule Luzern um Urban Mäder und Christoph Baumann beschäftigt sich zur Zeit intensiv mit dem Thema *Freie Improvisation – Möglichkeit und Grenzen der Vermittlung*. Mit von der Partie sind ausserdem Dieter Ammann, Christy Doran, Thomas Mejer, Lauren Newton, Marc Unternährer sowie der Schreibende.
  - 16 *Irène Schweizer*, siehe: [www.artfilm.ch](http://www.artfilm.ch) (14. Juli 2010).
-