

Improvisierte Musik in der Schweiz

Bei den diesjährigen Donaueschinger Musiktagen wurde zwar (ausnahmsweise) kein neues Schweizer Werk uraufgeführt, dafür aber kam die Szene Schweiz beim Jazz-Abend zum Zug¹. Dass es bei uns eine einzigartig reiche Szene der improvisierten Musik gibt, ist im Ausland bekannt, aber bei uns noch längst nicht voll anerkannt. Diese «improvisierte Musik» ist nicht einfach ein besonders frei treibender Zweig des Free Jazz. Es gibt zahlreiche Verbindungen zur avantgardistischen Musik. Der Aufsatz versucht, in diese Szene einzuführen.

La musique improvisée en Suisse

Cette année, il n'y a pas eu - exceptionnellement - de création suisse aux Journées musicales de Donaueschingen; cependant, la Suisse a fait parler d'elle lors de la soirée de jazz. On sait bien, à l'étranger, que notre pays compte beaucoup d'improvisateurs doués, alors que ce phénomène est encore mal connu chez nous. Cette «musique improvisée» n'est pas un surgenon particulièrement libre du free jazz, mais manifeste de nombreuses attaches avec la musique d'avant-garde. L'article ci-contre tente d'en cerner les contours.

Von Thomas Meyer

Eine Konzertsituation: Eine via Digital-Delay gesampelte Stimmgabel wird durch das Drehen an einem Knopf durch die Tonhöhen gejagt, in höchste Lagen und dann runter in die Tiefe: Ein lang lang gezogenes Glissando. Es findet eine Resonanz im Schlagzeug. Dann aber setzt leicht powernd und drivig zupfend ein Kontrabass dazu ein. Da ist etwas aneinander vorbeigegangen, denkt der Zuhörer, da haben sich Musiker nicht verstanden.

Die Musik des «Third Stream» (nach jenem von Gunther Schuller gefundenen und geförderten Begriff für die Verbindung von Klassik und Jazz) wirkte bei allen Meriten in den 70er Jahren bereits ziemlich verstaubt. Häufig wurde da ein swingender Jazz von einst mit einer E-Musik (von vielleicht etwas weniger einst) gekoppelt. Die Versuche gerade Armin Schiblers scheiterten oft daran, dass Dinge, die bereits nicht mehr aktuell waren, als brisant nebeneinandergestellt wurden, so dass es nicht mehr zu einer Symbiose kommen konnte. Wenigen nur gelang das im Ansatz. Nun sind, wie das Beispiel zu Beginn zeigt, diese beiden musikalischen Welten (es gäbe noch andere) noch längst nicht frag- und problemlos beisammen, aber immerhin gibt es seit Jahrzehnten (spätestens seit der Free Jazz an Radikalität mit der E-Musik gleichzog) eine kontinuierlich sich entwickelnde Musik in dieser Sparte: Komponierte, konzipierte oder frei improvisierte Musik.

Für mich persönlich war der Auftritt von Anthony Braxton und George Lewis bei den Donaueschinger Musiktagen 1976 der Schlüssel. Da traten zwei «Jazz»-Musiker auf, die den Background der seriellen und postseriellen Musik durchaus mitgekriegt und verarbeitet hatten und die an Originalität und Fri-

sche das meiste der damals uraufgeführten E-Musik in den Schatten stellten. Es gab damals auch bei uns mehrere Versuche, die beiden Sphären (die sich vom Material her schon recht nah waren) ganz zusammenzubringen. Runo Ericksson etwa stellte in Zürich Stücke von Strawinsky, Ligeti etc. neben Improvisationen von Irène Schweizer u.a.. Das Experiment krankte (wenn ich mich recht besinne) einzig daran, dass die avantgardistischen Stücke eher auf Klangdifferenzierung aus und die Free-Jazz-Improvisationen eher «energieorientiert» waren. Seither allerdings hat sich hierzulande eine ungemein reiche Szene mit improvisierter Musik aufgebaut, eine Szene, die – dessen ist man sich bei uns wohl zu wenig bewusst – im Ausland als Geheimtip gilt. Um es etwas überspitzt auszudrücken: Die Schweizer Szene ist einzigartig in Europa. Warum das gerade in diesem kleinen Land existiert, darüber kann man vorläufig nur spekulieren. Vielleicht führt das hohe Mass an Sicherheit die Musiker stärker dazu, sich auf unabgesichertes Gelände zu wagen.

In Zürich gibt es Zentren wie die *Werkstatt für improvisierte Musik* (WiM), die *Koprod* in Seebach oder der *Notenspielplatz* mit verschiedensten Gruppierungen. In der Ostschweiz finden sich einzelne Musiker wie Paul Giger oder das Duo Norbert Möslang/Andy Guhl, in der Innerschweiz etwa das *MorschAchBlasorChester* mit Mani Planzer. In Bern gibt es gleich drei, sich überschneidende Szenen, eine eher «akustische» und eine eher «elektronische», beide um die WiM, und ausserdem die eher «jazzorientierte» um die IGNM. In Basel ist vor allem der Kreis um die *Musikwerkstatt* zu nennen. In Biel arbeiten Hans Koch und Martin Schütz und weiter im Westen (in Genf

vor allem) ... und weiter im Süden... &c. &c.²

Bert Noglik, Jazz-Publizist in Leipzig, bezeichnet die Schweizer Szene als ausserordentlich vielfältig. Vor allem fänden sich darin zahlreiche ganz individuelle Ansätze. Anders als etwa die englische oder die niederländische Free-Jazz-Szene früherer Jahre, in denen man auch überindividuelle Züge entdecken konnte, arbeiteten die Schweizer Musiker auf ganz verschiedenen Gebieten. – Vielfalt: Des öfters ist sie mit allen Gegensätzen in ein und demselben Musiker anzutreffen. Zum Beispiel im Aarauer Schlagzeuger Jacques Widmer: Im Zürcher «ensemble» interpretiert er neueste Stücke «klassischer» Komponisten. In der Experimentalgruppe «nachtluft» (zusammen mit Günter Müller, Elektroschlagzeug, und Andres Bosshard, Kassettenmaschine) arbeitet er eher in einer raumbezogenen, geräuschhaften, brüitistischen Weise. Im Trio mit Philippe Micol, Sopransaxophon, und Urs Voerkerl, Klavier, spielt er eher Richtung Free Jazz, und in anderen Formationen finden sich sogar Punk-Anklänge. Ginge man den anderen Musikern dieser Formationen nach, so würde man wieder ganz andere persönliche Entwicklungen und Geschichten finden. Eine schön gradlinige Jazz-Laufbahn hin zur freien Improvisation scheint es nur als Ausnahme zu geben. Die Strömungen kreuzen sich. Entsprechend schwer ist es, diese Musik(en) auf einen Nenner zu bringen (und einen Artikel über die I-Musik-Szene-Schweiz zu schreiben).

Also keine Schubladen: und das trifft natürlich auch auf die Musik selber zu. Am besten, so möchte man sagen, man versteht das Klingende aus dem Jetzt, aus der Situation – als eine flüchtige Aktionsmusik, deren Faszination dann freilich kaum mittelbar wäre. Improvisierte Musik verweigert sich mehr noch als andere Musik der Begrifflichkeit. Wie vermittelt man die (zumindest angestrebte) Unmittelbarkeit? Bezeichnenderweise ist eines der Themen bei der Internationalen Tagung für Improvisation, die die Musiker-Kooperative Schweiz (Walter Fähndrich, Peter K Frey und Christoph Baumann) am 1. – 6. Oktober 1990 zusammen mit dem Konservatorium Luzern veranstalten wird, die «Vermittelbarkeit von Improvisation».

Der Tonkünstlerverein mit seinen schon bei Komponisten höchst fragwürdigen Aufnahmekriterien wäre bei Improvisatoren wohl endgültig aufgeschmissen. Zu seinem «Glück» gibt es dafür die MKS (Musiker-Kooperative Schweiz), die «die Förderung der improvisierten Musik und progressiver anderer Musikarten» bezweckt – womit stilistisch fast alles offen bleibt. Ganz abgrenzen lässt sich die Improvisation auf die Dauer aber von der Tonkunst nicht. Es gibt unter den jungen Komponisten etliche, die sich intensiv mit Improvisation beschäftigen, zum Beispiel Jacques Demierre, Alfred Zimmerlin, Urban Mäder, Dieter Jordi. Aber schon früher

haben sich Musikerkreise wie der um die «Neuen Horizonte Bern» konsequent mit Improvisation und Komposition auseinandergesetzt. (Ist das der Grund, dass ihre Stücke so frisch geblieben sind?) Die Grenzen zerfließen.

«Stilistisch haben wir uns keine Grenzen gesetzt; solche ergeben sich allein durch die Zusammensetzung der Gruppe und die musikalische Herkunft der einzelnen Musiker. Die klangliche Spannweite unserer Stücke kann sehr gross sein – nebst herkömmlichen verwenden wir auch stark erweiterte und «verfremdete» Spielweisen unserer Instrumente. Ton und Geräusch sind völlig gleichberechtigt.» schreibt der Komponist/Improvisator Walter Fähndrich über die Formationen «Adesso» und «Allons!» (die Titel sagen schon sehr viel!). Das könnte als Programm für vieles stehen.

24-Stunden-Improvisation

Als Beispiel für eine besonders farbige und vielfältige Musik sei die Zürcher Gruppe «Karl ein Karl» genannt, in der Michel Seigner (Stimme, Gitarren), Peter K. Frey (Stimme, Kontrabass, Posaune) und Alfred Zimmerlin (Cello) zusammenwirken. Da kommen – plakativ dargestellt – ein Jazzler, ein Theatermusiker und ein E-Komponist zusammen. Ihre Platte «Gamelot» ist ein Beispiel dafür, wie witzig, theatral, scharf, dramatisch, vielschichtig und spannend improvisierte Musik sein kann.

Am Beispiel von Peter K. Frey lässt sich auch schön eine persönliche Entwicklung aus dem Jazz verfolgen (die vorhin eingeräumte Ausnahme also). Angefangen hat er einst noch mit Bebop, Swing, ja sogar mit Dixie. Auf dem Weg vom unflexiblen Klopfrhythmus hin zu grösserer Freiheit kam er zum Free Jazz – bis ihn dann auf die Dauer dieses Powerplay auch zu wenig befriedigte. Er suchte im Duo «Karl ein Karl» mit Michel Seigner (in das später Zimmerlin hinzukam) neue Ansätze für ein differenzierteres Musizieren, zunächst mit Konzepten, mit aufs Minimum reduziertem Material, mit der Stille. Stille hören – der/ein Ansatz zur freien Improvisation. Daraus ergaben sich wiederum Ideen fürs Zusammenspiel.

Weit in extreme Bereiche drangen Seigner / Frey / Zimmerlin mit ihrem 24-Stunden-Konzept «Nine to nine» vor, das in Burgdorf, Zürich und beim New Music America Festival in Miami (Dezember 1988) vorgestellt wurde. Das war kein Weltrekordversuch im Dauerimprovisieren. Das Stück, bei dem neben den Musikern von «Karl ein Karl» Claudia Ulla Binder (Klavier), Phil Durrant (Violine) und Roland Schiltknecht (Hackbrett) mitwirkten (die ganze Gruppe nennt sich «string field»), zeigt neue Perspektiven für musikalische Zeiterfahrung auf. Man muss, wie Alfred Zimmerlin sagt, «völlig anders daran gehen», muss eine Art «Langzeitperspektive» entwickeln. Jeder Musiker spielt etwa 13 Stunden

lang, davon manchmal zwei Stunden am Stück und dann vielleicht erst noch vierzig Minuten über vier Tonhöhen (zu denen der je individuelle Präsenz-Ton kommt, vgl. *Beispiel 1*). «Bei jedem einzelnen», so Zimmerlin, «kam in diesen 24 Stunden der Punkt, wo er so erschöpft war, wo er so sehr genug hatte von seinen eigenen Phrasen, dass er Ballast abwerfen konnte. Er musste neu anfangen, von Null auf, – dort, wo er sich nicht mehr auf die Routine verlassen konnte. Das Stück kann so eine reinigende Wirkung haben. Man wird leer» (– was nicht im Sinn einer Meditation oder derlei verstanden sei). Es sei eine Extremerfahrung gewesen, auch für das Publikum, das die Improvisation anhand Partit-Uhr mitverfolgen konnte. Sechs Pulse, gebildet auf den Primzahlen 3, 5, 7, 11, 13 und 17 steuern die Grossform. (Die Pulse basieren auf einem unhörbaren Grundschlag von ca. 180 MM., so dass der 3er-Puls etwa dem menschlichen Puls entspricht). Das System ist so angelegt, dass alle sechs Pulse nur zu Beginn und zum Schluss dieser 24 Stunden präzis zusammen erscheinen. Treffen fünf Pulse zusammen, so ändert die Instrumentation (bzw. Aktivität und Passivität eines Mitspielers), bei einem Teil der 4er-Konjunktionen wechselt die Harmonik (bzw. das Tonhöhenmaterial). Diese Wechsel wurden übrigens ganz genau einstudiert. Die Harmonik selber, bereichert durch den individuellen «Präsenz-Ton», changierte zwischen dicht und «leer», Elfklang und Einklang, konsonant und dissonant. So entstand mit den Auf- und Abtritten der Musiker (mit allen möglichen Besetzungen von Solo bis Sextett) etwas Wellen- oder gar Kreisförmiges. Die Konzipisten vergleichen das denn auch mit den Konstellationen und Konjunktionen von Planeten: Es ist ein System, das strengen Gesetzmässigkeiten folgt. Dahinein brechen, Meteoriten gleich, spontane, quasi-chaotische Aktionen, die sich deutlich von ihrer Umgebung unterscheiden sollen – Aktionen, die das Komponierte an diesem Improvisationsmodell für kurze Zeit aufbrechen und es gerade so deutlich machen.

Alfred Zimmerlin, als improvisierender Cellist, Komponist, Musikwissenschaftler und Kritiker auf vielen Ebenen des Musiklebens tätig, hat mehrmals mit Improvisationsmodellen gearbeitet. Im Februar wurden einige davon in der WiM Zürich unter dem Titel «Verknüpfungen» vorgestellt: Eines dieser Modelle etwa gab den Musikern ein bestimmtes Tonmaterial (quasi Reihen) zur Improvisation. Als fruchtbarer, so Zimmerlin, habe sich ein Stück mit Gesten erwiesen. Da sei es zu spannenden Interaktionen gekommen. Auch hier hatte der einzelne immer die Möglichkeit, auszustiegen, auszubrechen – ein wichtiges, tragendes Element in solchen Strukturmodellen. Diese sollen die Improvisatoren herausfordern, andere Wege als die gewohnten zu gehen, ohne dass ihre Freiheit stark beschnitten wird.

Beispiel 1: Karl ein Karl, nine to nine © 1988 by Peter K. Frei, Michel Seigner und Alfred Zimmerlin

Gesten aus 150 Partituren

Partituren dieses Genres sagen zunächst meistens wenig über die klingende Musik aus. Ohne Spielanweisung sind sie unbrauchbar. Ähnlich ist es bei einem anderem Beispiel: «Expinnocence» für Stimme, Cello und zwei Klaviere von Jacques Demierre (aufgeführt vom Komponisten mit I. Schweizer, A. Zimmerlin und Françoise Kubler) mag auf den ersten Blick wie eine herkömmliche Partitur mit graphischen Elementen aussehen. Erst durch die Anweisungen erkennt man ihren Doppelsinn. Es handelt sich um einen Zyklus mit Texten aus William Blakes «Songs of Innocence», von denen es heisst, der Dichter habe sie singend vorgetragen. Demierre hat diese Texte neu für eine Stimme vertont. Darum herum hat er aus 150 Partituren des 20. Jahrhunderts musikalische Gesten herausgeschnitten und in die Partitur montiert. Diese Zitate haben die Musiker aber nicht einfach im Sinn einer Collage abzuspielen; sie sollen sie vielmehr lesen und dann gestisch weiterimprovisieren. Sie verlängern die Geste, ohne dass das Original erklingt. Hinzu kommen weitere Blake-Zeilen, die die Musiker entweder laut vorlesen oder von denen sie sich zur Improvisation anregen lassen. So entsteht ein vielschichtiges Spiel- und Spannungsfeld. Die Musiker müssen darin auf das von der Partitur Vorgeschlagene reagieren, aber auch auf die Stimme, auf die anderen Instrumentalisten und in einem gewissen Sinn quasi-historisch auf die Herkunft der Montagepartikel (vgl. Beispiel 2).

Gewiss tauchte derartiges schon in früheren Versuchen, den Graphiken Roman Haubenstock-Ramatis und Earle Browns, den Verbalnotationen Karlheinz Stockhausens und vor allem im Werk John Cages auf. Bei den hier beschriebenen Beispielen hingegen verschiebt sich der Akzent eher hin zum Zusammenwirken eines Ensembles, eines Kollektivs. Die Avantgardisten bewegten sich noch (zum Teil recht unsicher) in einem Neuland. Die improvisierte Musik heute aber hat sich ein

ganzes Feld eröffnet, das kontinuierlich beackert wird. Daraus ergibt sich ein anderes Selbstverständnis (und eine andere Selbstverständlichkeit).

Zum anderen verschmelzen, wie Jacques Demierre sagt, Komponist und Instrumentalist wieder zu einer Person, einer per-sona.³ Die Generation der hier besprochenen Musiker aber ist in beiden Bereichen gleichermaßen zuhause. Diese Kompetenz hört man denn auch. Seit einigen Jahren ist diese Einheit von Komponist und Improvisator auch in den Urheberrechten anerkannt. Die *Suisse* zahlt für Improvisationen, dem «instant composing» auch im Kollektiv, wenn sie «vom Veranstalter oder Urheber mitgeteilt worden sind», nach den Ansätzen für Eigenkompositionen. Bei Werkkonzepten verbaler oder graphischer Art werden die Interpreten, wenn sie das Klangbild wesentlich mitbestimmen, ebenfalls als Mit-Komponisten am Ertrag beteiligt.

Konzepte wie «Nine to nine» oder «Expinnocence» sind eher die Ausnahme in der improvisierten Musik. Zahlreiche Improvisatoren haben zunächst ähnlich wie Frey und Seigner mit solchen Modellen gearbeitet, um neue Formen zu finden, sind aber später davon abgekommen. Tatsächlich können solche Konzepte (wie ja auch die Strukturformeln, die serielle Technik, oder auch die Zufallsoperationen bei Komponisten) dazu dienen, etwas anderes zu finden als das aus Routine und Vorliebe Bekannte. Sie gestatten einen Blick über die eigenen, oft unbewussten Grenzen hinaus. Man kann Stockhausensche Modelle wie die in «Plus-Minus» zu Hilfe nehmen (Kit Powell arbeitete damit in seinem Projekt «Piece of 4»), man kann... Aber eigentlich sind wir damit nicht auf dem ureigensten Gebiet der freien Improvisation.

Ohne vorgefasste Konzepte

«Unsere Musizierform ist die freie Improvisation, – musikalische Improvisationen ohne jedes vorgefasste Konzept. Keiner von uns weiss zu Beginn eines Stückes, wie dieses gart sein

wird und wie lange es dauert. Dabei durchdringen sich Aktionen und Reaktionen aus der momentanen Situation heraus einerseits und kurzfristige Pläne der einzelnen Musiker andererseits.» schreibt Walter Fähndrich. Und:

«Alles, was hörenderweise aufgenommen werden kann, lässt sich musikalisch organisieren. Im Zentrum unserer «Klangorganisationen» (um einen Begriff von John Cage zu verwenden) stehen musikalische Energieverläufe. Diese können sehr dicht und äusserst sparsam und differenziert, miniaturhaft oder grossräumig, homogen oder gespalten, schlüssig oder offen, vertraut oder oft auch sehr grotesk sein.»

Eine Musik also, die sich frei gibt, sich keinen Regeln unterwirft, die dennoch nicht beliebig ist. Das Ausbrechen bleibt wichtig, ist stets präsent als Möglichkeit. Aber all das ist nur schwer zu vermitteln. Wie sollte es auch zwischen den Kulturen von fixen E-Kompositionen (mit einem riesigen historischen Ballast), Jazz-Standards und einer Unterhaltungsindustrie,⁴ die das Live-Konzert gern dem Playback überlässt? In einer Multimono-kultur, die mit Papier und Material nur so überschwemmt ist. Ist die improvisierte Musik dazwischen nicht ein zartes Pflänzchen für eine kleine Gruppe von Zuhörern?

Sie findet eben doch Respons. Sie konnte ohne Leaderpersönlichkeit und ohne hierarchische Strukturen Kontinuität entwickeln. Um ihre Anerkennung kämpfte schon sehr früh die MKS, die «die künstlerischen, wirtschaftlichen und sozialen Interessen der ausübenden Musikerinnen und Musiker» wahrnimmt. Musikerziehung nimmt dabei einen wichtigen Platz ein.

Ein zentraler Ort dafür ist zum Beispiel die Werkstatt für improvisierte Musik Zürich (WiM). Sie habe sich, so Peter K. Frey, einer der Gründer, ohne riesigen finanziellen Aufwand eine Position im Schweizer Musikleben geschaffen und so auch wesentlich mitgeholfen, dass die improvisierte Musik existieren kann. Wichtig sei, dass (an der Magnusstrasse 5) die Räume und die Leute, also

eine Infrastruktur, vorhanden seien. Jeden Dienstag finden dort Sessions mit wechselnden Formationen statt.

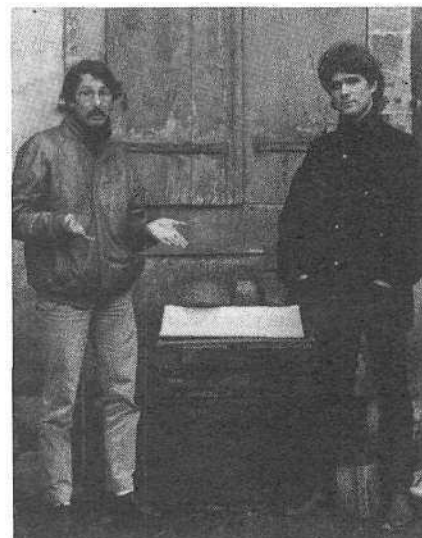
Nach den Anfangsjahren voller Initiative, so Frey, habe es auch Zeiten der Stagnation gegeben, weil immer die gleichen Leute zusammen musiziert hätten. Die Konfrontation habe gefehlt. Die sei wieder entstanden, als man den Kontakt zu anderen Musikern, etwa zu Werner Lüdi Sunnymoon und zur WiM Bern gesucht habe. Das habe neue Impulse gegeben. Heute ist die Szene durchmischer denn je.

Dass improvisierte Musik nicht einfach ein Hobby ist, das man am Feierabend pflegt und mit dem man sich vielleicht ab und zu noch ein paar Rappen verdient, das haben inzwischen auch die offiziellen Stellen eingesehen. Die WiM Zürich zum Beispiel erhält Zuschüsse, so dass sie ohne grosse Probleme bestehen kann. So kann sie ihren Mitgliedern den Proberaum kostenlos zur Verfügung stellen und den Musikern bei den Konzerten zumindest die Spesen bezahlen.

Es gibt mehrere Stätten solcher Art in der Schweiz: neben den beiden WiMs Zürich und Bern die Musikwerkstatt Basel oder das eher jazzorientierte AMR (Association pour l'encouragement de la musique improvisée) in Genf. Diese Stätten ergänzen das Angebot der Konservatorien und der Jazzschulen. Die Jeunesses musicales de Suisse führten ebenfalls bereits acht Improvisationswochen durch (die letzte im Juli 1989 in der Alten Kirche Boswil). Die drei Musiker des Trio «Adesso» (W. Fähndrich, Viola, Hansjürgen Wäldele, Oboe, sowie Peter K Frey) unterrichteten dort. Sie bezeichneten den Workshop als ein «Labor, ein Treibhaus und eine Forschungsstätte zugleich»⁵. Und auch der Verein Schweizer Musikinstitut organisiert zusammen mit der MKS Improvisationskurse für Musiker und Musiklehrer. Daniel Fueter, der Leiter des in Tramelan geplanten Instituts, misst der Improvisation einen wichtigen Platz zu. Schliesslich hat sich durch die Kurse und die Konzerte (gerade in den WiMs) auch ein offenes, fachkundiges Publikum entwickelt. Es gibt also ein Feedback. Diese Musik (ent)steht nicht im leeren Raum.

Die Ansätze für die Kursarbeit sind allerdings ganz unterschiedlich. Peter K Frey sagt, er sei eher von den Improvisationsmodellen und -übungen weggekommen. Es geht ihm um eine «freie Improvisation», wie sie Fähndrich oben beschrieben hat. Die Kursteilnehmer werden mehr oder weniger ins Wasser geworfen. «Man spielt, redet über das Zeugs, spielt wieder, nimmt es auf Tonband auf, hört es ab, diskutiert wieder...» Die angehenden Improvisatoren werden auf sich selber zurückgeworfen. Sie sollen nicht an Übungen kleben.

Ins Wasser werfen: Das erinnert an heutigen Schwimmunterricht, bei dem den Kindern nicht mehr gleich das schönste Brustschwimmen eingetrichtert wird, sondern bei dem sie sich erst mal ans Element Wasser gewöhnen. Improvisa-



Maurice Magnoni (l.), Jacques Demierre

tion (und mit ihr übrigens auch eine erste Stufe von Komposition) können so schon auf niedrigster Altersstufe wesentliches leisten. Das wird in den Musikgrundschulen noch zuwenig genutzt.

Schliesslich aber ist die freie Improvisation eine Kommunikationsform mit bestimmten Regeln: Man widerspricht oder stört sich, unterstützt, bestätigt etwas oder entwickelt es weiter. Walter Fähndrich, der Philosoph in dieser Szene (er hat als Musiker das Thema auf den verschiedensten Stufen erarbeitet), hat in der Radiosendung «Kritik übers Kreuz»⁶ folgende Kriterien für eine ideale Improvisation aufgestellt: «Folgerichtigkeit, Klarheit der Aussage, Spannung, ein interessantes strukturelles Beziehungsnetz» (was er freilich in gleicher Weise von aller Musik fordert, die den Anspruch hat, schlüssig und verbindlich zu sein). Das setze bei den Spielern voraus: «grösste Konzentration und Wachheit, absolute Bestimmtheit in der Ausführung, gute Reaktionsfähigkeit, formale Übersicht, hochentwickelte Hörfähigkeiten, grosse Vertrautheit mit den verwendeten Klangerzeugern und Erfahrung».

Und all diese Fähigkeiten dienen zualtererst dazu, die Musik gleichsam im Jetzt zum Schwingen zu bringen. Dort hat sie ihre Gültigkeit, und nicht in der Bandaufnahme oder gar im nachträglichen Notat. «Alle Beteiligten sind in einer dauernden Erwartungshaltung und müssen gleichzeitig spielbereit sein, das heisst, Stellung beziehen. Dieses Spannungsfeld zwischen Ungewissheit und Resultat, zwischen Zukunft und Gegenwart bzw. Vergangenheit trägt die strukturellen Prozesse der Musik – einer Musik, deren oft grosse Dichte und Komplexität, aber auch deren einmalige, flüchtige, zerbrechliche und durchsichtige Strukturen gepaart sind mit einer sonst fast nicht erreichbaren Frische und Direktheit». In den schönsten Beispielen improvisierter Musik bleibt das spürbar: Witz und kompositorische Strenge und Unmittelbarkeit.

Es ist selbstverständlich, dass es in der improvisierten Musik auch Momente der Stagnation gibt. Wenn sich jeder kennt, wenn auf dem Instrument nur Routine abläuft, schleift sich das Ganze ein. Auch da bieten extreme Projekte wie «Nine to nine» eine Ausbruchsmöglichkeit. Wichtiger noch ist die Verbindung mit «fremden» Musikern, also etwa die Zusammenarbeit der beiden WiMs oder mit Musikern aus anderen Szenen. Ein Jazzler mit Power kann auf einmal neue Akzente setzen. Die Schweizer Szene, das ist eine ihrer Qualitäten, ist so reich, dass immer wieder neue Konstellationen möglich sind.

Nochmals Walter Fähndrich: «Das eigene Spiel wird oft gleichzeitig aufgenommen und in Frage gestellt, integriert und gestört. Im einzelnen Spieler be-

neu, und es gibt längst die verschiedensten Alternativen einer «Weltmusik» – ja sie ist fast schon eine Binsenweisheit geworden und man kann den Kommerz damit beleben. Friedrich Gulda und Chick Corea spielen zusammen Mozart und Jazziges; Mike Westbrook jongliert mit Rossini; Keith Jarrett interpretiert Bach und Thomas de Hartmann auf Platte (sein Bartók fehlt leider noch); Herbert Henck stellt Improvisationen vor. Die Pianistin Marianne Schroeder spielt auf einem hat-Art-Album Stockhausen- und Braxton-Stücke, die Kontrabassistin Joëlle Léandre spielt Scelsi- und Cage-Stücke, improvisiert aber auch; &c. &c. Die Beispiele lassen sich beliebig wiederholen. Sie tragen wesentlich dazu bei, manche Vorurteile einer Seite gegenüber der anderen abzubauen. Die frei improvisierte Musik

blieben ist. Weg vom Swing-Jazz führt aber die Experimentierfreudigkeit (und ihr fühlt sich Krebs stark verbunden). Er nimmt sein musikalisches Material gern von der E-Musik. Krebs kehrt da einen oft gegen die E-Avantgarde gerichteten Vorwurf um: Er gehe weg von der «Bauchlastigkeit aus Prinzip». Der Kopf müsse auch mitmachen.

Zu der nonchalanten, lockeren Art des Jazzers, ein Solo hinzulegen und sich dann abzudrehen, kommt die strengere Haltung, die ständige Präsenz des Klassikers. Mit Sologehabe im Kollektiv ist bei der frei improvisierten Musik nicht mehr viel zu holen.

Schliesslich kommen Präsenz und Kommunikation nicht nur unter den Musikern zum Zug oder hin zum Publikum, sondern besonders wichtig zum Raum. Es gibt zahlreiche Musiker, die

Beispiel 2: Jacques Demierre, *Expinnocence*

gegen, durchdringen und befruchten sich daher in stets wechselnder Weise eigene, das Stück mit-bestimmende Aktionen sowie vom Verlauf des Stückes initiierte Reaktionen.»

Daneben haben aber auch Solokonzerte ihren Platz. In der Solomusik finden sich einige der schönsten, «einleuchtendsten» Beispiele von strukturierter I-Musik, vielleicht, weil das «instant composing» ungestört, unwidersprochen bleibt. Ob jetzt Irène Schweizer solo improvisiert, ob Markus Eichenberger in seinen «Atembögen» zu ethnischen Musiken spielt oder ob Jacques Demierre in seinen «Fabrik-Songs» Eisler- und Weill-Songs verarbeitet. Die Grenzüberschreitung von E- zu Jazzmusik und umgekehrt ist nicht ganz

scheint irgendwo dazwischen, zwischen Jazz und E-Avantgarde, zu liegen. Wo aber genau (so man dieses «Dazwischen» überhaupt akzeptiert)?

Gelegentlich taucht in den Gesprächen der Ausdruck «meine Musik» auf. Ein Komponist, gewohnt zu notieren und dabei auf ständige Reflexion bedacht, könnte seine Arbeit leichter definieren. Improvisatoren fällt das offensichtlich schwerer. Das ist die Musik «an der ich arbeite, die ich spiele» (Peter K Frey). Das hat nichts mit Beliebigkeit zu tun, sondern eher damit, dass da etwas ständig in Bewegung ist. Die stilistische Mobilität gibt einem ja auch erst die Möglichkeit, im Kollektiv zu spielen. Der Trompeter René Krebs spricht von der Lockerheit, die ihm vom Jazz ge-

ganz konsequent mit dem Raum arbeiten und mit den akustischen Gegebenheiten spielen. Die Gruppe «nachtluft» gehört dazu, der Saxoklarinettist Markus Eichenberger mit seinen «Atemketten» und in ganz anderer Weise auch wieder Walter Fähndrich. Durch die räumliche Disposition der Lautsprecher bei den ersten beiden ergeben sich neue Spieldramaturgien. Fähndrich wiederum achtet genaustens auf die Entwicklung der Obertöne im Raum.

Eindeutigkeit darüber, was denn nun die frei improvisierte Musik ausmacht, gibt's offensichtlich nicht. Verschiedene Strömungen sind je nach der Herkunft eines Musikers wichtig. Das Problem der Vagheit entsteht freilich erst dadurch, dass ich diese Musik zwischen

zwei Bereichen, der klassischen und der jazzigen Musik einzuordnen versuche, dass ich sie mit dem Kästchendenken des Betriebs konfrontiere.

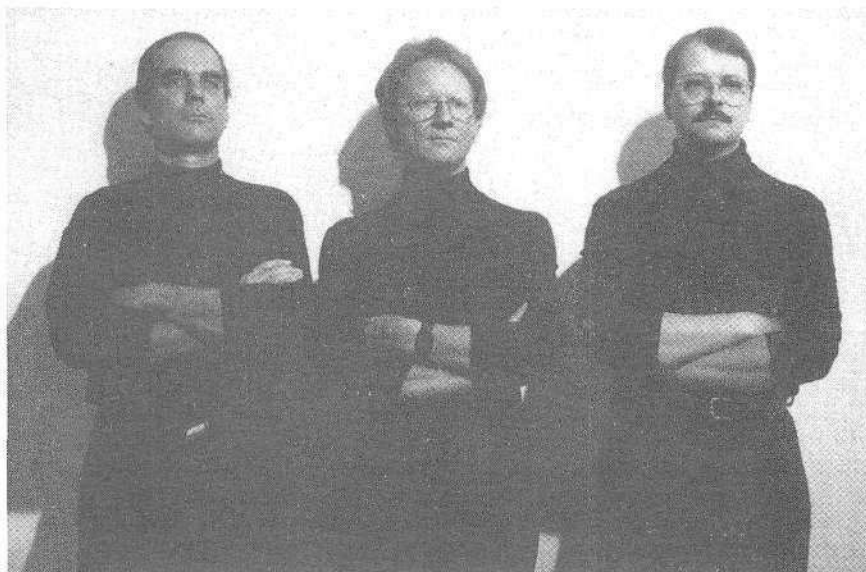
Beispiele

Zum Schluss noch Beispiele dafür, wie sich die Grenzen weiterhin aufweichen. In einem gewohnten Konzertraum erschien Werner Bärtschi «Teamwork» für Streicher, Schlagzeug und improvisierenden Trompeter. Bärtschi gab dem Solisten dabei alle Freiheit, dem Orchester aber liess er keine. So kam's zu einer ganz klaren Rollenverteilung. René Krebs, ursprünglich vom Jazz herkommend, aber erfahren genug im Umgang mit klassisch ausgebildeten Musikern, löste die Aufgabe brillant, ja er näherte sich improvisierend sehr einfühlsam an. Das Orchester, die Camera Zürich, begleitete ihn, ohne im voraus zu wissen, was es genau begleiten musste. Da blieb dennoch ein Auseinanderklaffen...

Dieses Auseinanderklaffen von rasch reagierenden Improvisatoren und einem schwerfälligeren Ensemble klassischer Herkunft blieb auch bei einem gewagten Versuch des Musikpodiums Zürich Anfang September 1989 bestehen. Auch da wurde der enge Kreis der Spezialisten überschritten, hin zu Laienformationen gar. Der Singkreis der Engadiner Kantorei und der Kammerchor Seminar Küsnacht unter Leitung von Karl Scheuber trafen auf die Musiker der Gruppe «nachtluft» und die Sänger Daniel Mouthon und Fortunat Frölich. Das Experiment zeigte, was noch alles im Improvisieren steckt: Der Schlagzeuger Günter Müller sprach von der zunächst fast erdrückenden Präsenz dieser hundert Sänger und Sängerinnen, mit denen man erst umzugehen lernen musste. Das Flüstern, das Rufen und Schreiben einer Hundertschaft im organisierten Chaos vermochte, gerade im Wechsel mit den bruitistischen Klängen von «nachtluft», neue Klangdimensionen im Kirchenraum zu eröffnen.

Deutlich wurde aber auch, wie heikel dieses Zusammenwirken ist, allein deshalb, weil die Freiheit des einzelnen Choristen eingeschränkt war. Er handelte nach Partitur und nach den Einsätzen des Chorleiters. Was für Freiheiten wären da möglich? – Andererseits: Ein gedankenlos hineingeworfener Satz wie «El pueblo unido...», der «Sinn stiftet», zerstörte eben gerade das feine Gewebe. Improvisierte Musik ist keineswegs etwas, in das sich alles zu jeder Zeit einbringen lässt. Das mussten ja Komponisten, die ihren Interpreten Freiheiten liessen, immer wieder erfahren. Geschriebene und ungeschriebene Grenzen wurden überschritten. Das kann gelegentlich auch bei der improvisierten Musik vorkommen. Andererseits verhindert ja gerade die Identität von Komponist/Interpret solchen «Missbrauch».

Mit einem grossen Klangkörper wie einem Chor aber, der aus lauter Individuen besteht, wird die Balance schwierig. Improvisation könnte da quasi einen



Karl ein Karl

politischen Modellcharakter haben. Aber auch im Kleinen prallen noch genügend Gegensätze aufeinander, ein weites Cello-Glissando und zupfiges Bass-Gedrive, ein Chorcluster und ein Volkslied... Das ist, denke ich, auch etwas Spannendes an dieser Art Musik. Die Musik selbst, in diesem Fall: der Donaueschinger Konzertabend, resümiert weitgehend das hier Vorgetragene. Die Schweizer Szene präsentierte sich in ihrer ganzen Vielfalt: In den freien, vielschichtigen und vor allem zu Beginn vehement aktionistischen Improvisationen von «Karl ein Karl» (das Publikum fühlte sich da wohl zeitweise in ein E-Avantgarde-Konzert versetzt; die Reaktionen reichten von Begeisterung bis zu brüsker Ablehnung); im powervollen, über längere Strecken rollenden und wolkendichten Free-Jazz von Werner Lüdi Sunnymoon; und in den disparaten, auf Konzeptvorlagen beruhenden, spannenden Interaktionen des Urs Blöchlinger-Sextetts. Das waren intensive, kraftvolle, aber auch zärtliche Musiken; vor allem aber zeigten sie auch etwas, was man im Ausland von den braven Schweizern wenig erwartet hätte: Witz und Angriffigkeit. Dass die abschliessende Session aller 13 Musiker nicht funktionierte bzw. nicht funktionieren konnte/wollte, zeugt von der Eigenständigkeit der drei Gruppen. Sie lassen sich nicht beliebig mixen, vor allem nicht nach einem Abend, an dem jede ihre charakteristische Musik vorgestellt hat.

Thomas Meyer

1) In Donaueschingen waren unter den «Streiflichtern auf die New-Jazz-Szene der Schweiz» zu hören: Werner Lüdi Sunnymoon mit Werner Lüdi (Altsaxophon), Hans Koch (Saxophone), Martin Schütz (Cello), Stephan Wittwer (Gitarre) und Paul Lovens (Schlagzeug), «Karl ein Karl» (Frey/Seigner/Zimmerlin) und das Urs Blöchlinger-Sextett mit Bandleader und Saxophonist Blöchlinger sowie Christian Graf (Gitarre), Jacques Demierre (Klavier), Alfred Zimmerlin (Cello), Olivier Magnenat (Bass) und Dieter Ulrich (Schlagzeug). Zum Schluss spielten alle drei Gruppen kurz zusammen.

2) Wichtig ist anzumerken, dass der Autor vor allem in seiner näheren Umgebung angesetzt hat, also im Umkreis einer «Zürcher Szene» – was nicht als qualitatives Werturteil missverstanden sein soll. Die Szene ist so reich, dass ein Ansetzen (vor allem für einen Kritiker, der von der E-Musik herkommt) nur von einem Punkt aus möglich ist. Es ist notwendig, die einmal eingeschlagene Un-

tersuchung weiterzuführen, gerade auch im Hinblick darauf, was sich durch das Gewicht der Improvisation für die Komponisten verändert. Auch die folgende Diskographie kann so nur eine Auswahl bieten. Sie neigt tendenziell eher zum E-Musik-Bereich – was ebenfalls nicht als Urteil missverstanden werden möge.

- 3) Improvisation und Komposition greifen ineinander. Als das Improvisieren, einst Präludieren, Phantasieren oder Extemporieren genannt, allgemein noch ernster genommen wurde, also bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, praktizierte man im Theorie- und Klavierunterricht noch ein wechselweises Fortschreiten über Improvisation und Komposition, d.h.: Das Erlernte wird improvisatorisch ausprobiert und dann kompositorisch fixiert, ausgearbeitet und erweitert, darüber wird wieder improvisiert usw. Z.B. Joseph Lederer, Vorrede zum «Apparatus Musicus/oder/ Musikalischer Vorrath ...», Augsburg 1781; sowie: Johann Wilhelm Hässler: Vorwort zu den «360 Préludes pour le Piano-Forte dans tous les tons majeurs et mineurs ...», Moskau 1817.
- 4) Man verzeihe diese allzu groben Ausdrücke, Sie sollen noch einen letzten Rest von Abgrenzung zwischen E-, J-, I- und U-Musik zu journalistischen Zwecken andeuten – was glücklicherweise im Detail scheitern muss.
- 5) Gerold Fierz: Eine musikalische Improvisationswoche in Boswil, in: Neue Zürcher Zeitung, 7. Juli 1989, S.9.
- 6) Sendung Musica Nova, DRS 2, 20. Jan. 1989.

Diskographie (Auswahl)

- Assemblance (Jacques Demierre, Klavier); unit Records UTR-4019.
- Atemketten Nr. 20/8; Atemkreis (Markus Eichenberger, Klarinetten, Saxophone, plus Tonband); unit Records UTR-4018.
- Atemwerke (Markus Eichenberger, Saxophone, Klarinetten) unit Records UTR-4030.
- belle-view I-IV («nachtluft» mit Günter Müller, Elektroschlagzeug; Jacques Widmer, Schlagzeug; Andres Bosshard, Kassettensmaschinerie); unit Records UTR-4022.
- Cellorganics (Thomas Demenga, Cello; Heinz Reber, Orgel); ECM New Series 1196, CD 829 389-2.
- Certainty Sympathy (Christoph Gallio, Saxophone; Matthew Ostrowski, Elektronik; Alfred Zimmerlin, Cello); percaso production 05.
- Chartres (Paul Giger, Violine); ECM New Series 1386, CD 837 752-2.
- Disque (Maurice Magnoni, Saxophone, Bassklarinetten; Jacques Demierre, Klavier); Plainisphere PAV 802.
- Fabrik-Songs (Jacques Demierre, Klavier); Plainisphere PL 1267-45.
- Fishland (Christoph Gallio, Alt- und Sopransaxophon); percaso production 02.
- Gamelot («Karl ein Karl» mit Peter K Frey, Posaune; Kontrabass; Michel Seigner, Gitarre; Alfred Zimmerlin, Cello); unit Records UTR-4008.
- Kick that habit (Norbert Möslang, Andy Guhl); UHfang-Produktion 05.
- Musica Libera Vol. 2 «Monologe» (René Krebs, Trompete und Flügelstereohorn); Jecklin scene sCHweiz 246.
- Planet Oeuf (eine Formation der Musikwerkstatt Basel); Xopf Records 1.
- Sechstel (Urs Voerkel, Klavier; Philippe Micol, Sopransaxophon; Jacques Widmer, Schlagzeug); unit Records UTR-4025.
- Seitenflügel (Claudia Ulla Binder, Klavier; Alfred Zimmerlin, Cello); unit Records UTR-4015.
- twice twins («nachtluft» wie auf «belle-view», plus Daniel Mouthon, Stimme); unit Records UTR 4032/4032 S.
- WiM-Koprod-Sampler: 26 C 4 Kombination; unit Records UTR-4020/21.