

Die Zumutung der Freiheit

Freitag
18. XI. 2016 NZZ

Kann es frei improvisierte Musik überhaupt geben? Und wenn es sie gäbe, wozu wäre sie dann gut?

FLORIAN BISSIG

Unvorbereitet mit frei improvisierter Musik konfrontiert, wurde schon manch einer auf dem falschen Ohr erwischt, und dachte laut oder leise: Das ist ja nicht auszuhalten! Durchaus möglich, dass im Moment, in dem jemand in ein Konzert hineinschaut, die Musiker gerade in Hörner brüllen, an Saiten zerren und auf Felle prügeln, ohne dass der Wille zu einer musikalischen Form erkennbar wäre. Schierer Lärm, blosses Geräusch, scheinbare Beliebigkeit: Ist das überhaupt Musik? Welcher Sinn liegt darin, einfach frei drauflos zu spielen? Und wozu sollte sich das jemand anhören wollen? Ob der Kompromisslosigkeit und Dringlichkeit, mit der gewirkt wird, ahnt doch die geschockte Seele: Da steht etwas auf dem Spiel, für die Musiker auf der Bühne ebenso wie für das Publikum. Aber was?

Gesprengte Strukturen

Eine erste Orientierung bietet der Blick in die Jazzgeschichte, auch wenn der Free Jazz nicht der einzige Vorgänger der jüngeren Improvisations-Musik ist und sich diese von jenem emanzipiert hat. Die musikalische Entwicklung durch die Jahrzehnte erweist sich als stetes Überwinden von Beschränkungen. Nachdem die harmonischen und strukturellen Potenziale des modernen Jazz in den 1960er Jahren offenbar nicht mehr auszuweiten waren, wurden sie gesprengt. Und die Befreiung von Konventionen hatte dabei auch politische Symbolik. Der Schlagzeuger Sunny Murray etwa bezeichnete das traditionelle Schlagzeugspiel, das die Band durch Puls und Metrum unterstützt, als «Sklaverei». Der Free Jazz pflegte Gesten der Abgrenzung, die afroamerikanischen Free-Jazzler sagten sich von «weisen» ästhetischen Vorurteilen los.

Stattdessen öffnete man sich neuen Impulsen. So wurden Instrumentaltechniken erweitert, etwa durch «falsche» Griffe oder Überblasen auf dem Saxophon, um das klangliche Vokabular zu erweitern. Kein Sound schien zu fremd, als dass er nicht in der Improvisation erprobt werden sollte. So dringlich und radikal diese Musik in ihrer Idee war, so wild, laut und intensiv klang sie auch. Leicht kann man beim Hören etwa von John Coltranes Platten «Ascension» oder «Meditations» auch eine spirituelle Dimension erkennen, die in vielen Free-Jazz-Plattentiteln angesprochen ist.

Mit dem Free Jazz hatte die musikalische Befreiungsgeschichte einen Endpunkt erreicht. Jazz entwickelte sich trotzdem weiter und brachte in den 1970er Jahren insbesondere den Jazz-Rock hervor. Die freie Improvisation aber rückte zunehmend aus der Jazz-Tradition heraus, um etwas Eigenständiges zu bilden. In Europa, wo der Free Jazz auf fruchtbaren Boden gefallen war, differenzierten sich verschiedene Free-Impro-Szenen mit nationalen Charakteristiken aus. Und im Kontext der Postmoderne wurde die freie Improvisation in den 1980er Jahren zu einer musikalischen Option, die in allerlei Stilen in beliebiger Dosierung eingesetzt werden konnte.

Was aber ist die «freie Improvisation» an sich? Improvisation müsste dem Begriff nach bedeuten, dass Unvorhergesehenes gespielt wird. Im Grunde beginnt das schon beim Variieren der Begleitakkorde von Kinderliedern und erst recht im Spiel verschiedener Skalen und Phrasen über komplexen Bebop-Akkordfolgen. Doch Unvorhergesehenes spielt man streng genommen erst, wenn jede Rücksicht auf Takt oder Tonalität fallengelassen wird. Dieser Logik folgen jene, welche die «frei improvisierte Musik» schlicht als «improvisierte Musik» bezeichnen. «Frei» heisse gar nichts, meinte etwa der Gitar-



Mehr noch als bei anderen Stilen schafft das Publikum beim Zuhören freier Improvisationen mit an der Form.

CHRISTIAN BEUTLER / KEYSTONE

rist Derek Bailey. «Es bietet nur die Möglichkeit zur Identifikation.»

Das Etikett könnte man sich schenken. Dennoch ist das Freisein von musikalischen Elementen zentral für die Improvisation. Zunächst gibt es keine komponierten Melodien, keine konventionellen Akkordwechsel und keine herkömmlichen Phrasen. Auch keine konventionelle «Arbeitsteilung» in Solist und Begleiter. Kein Verharren sodann bei der instrumentalen Schulbuchtechnik. Die Freiheit scheint so am Ende eines windungsreichen Wegs der Negation zu liegen. Wem eine Kadenz, ein Lick, eine tonale Phrase oder gar ein Akkord in die Finger rutscht, der hat schon gesündigt.

So militant wird das Dogma der freien Improvisation indessen nur noch von wenigen verfochten. Demgegenüber erzählte etwa der Saxofonist Steve Lacy einst: «Nach etwa einem Jahr des komplett freien Spielens begann die Musik jeden Abend gleich zu klingen. Sie war nicht mehr frei.» Und so schufen Lacy und andere Musiker hybride Formen, in denen sich komponierte oder anders arrangierte Teile mit freien Improvisationen abwechselten und frische Impulse zuließen. Sie hatten die Freiheit zur Unfreiheit entdeckt. Und einen Weg gefunden, einer höheren Form von Unfreiheit zu entfliehen und die Improvisation frisch zu halten.

Doch was heisst das für die Zuhörer? Wie kommen sie dazu, sich solchen musikalischen Risiken auszusetzen? Tatsächlich sind die hartgesottenen Fangemeinden der freien Improvisation eher klein, so dass eine Konzertbühne auch einmal dichter besiedelt sein kann als der Zuschauerraum. Es könnte der Verdacht aufkommen, dass es attraktiver ist, frei zu improvisieren, als freiem Improvisieren zuzuhören; einer Musik

zu lauschen, die das Gegenteil eines Songs ist – ohne Thema, ohne Wiederholung, ohne fixen Schluss.

Der Hörer als Künstler

Instrumentalmusik an sich ist schwer fassbar. Und das gilt in besonderem Masse für improvisierte Musik – erst recht, seit sie sich auch von politischer und spiritueller Gestik abgewandt hat. Wieviel es beim Hören von freier Improvisation dennoch zu entdecken gibt, hat der Kritiker John Corbett jüngst in seinem «Listener's Guide to Free Improvisation» aufgezeigt. Raffiniert holt er den «common listener» dort ab, wo er zunächst steht – in Erwartung von Symmetrie, Wiederholung und Eingängigkeit. Zunächst gilt es klarzukommen damit, dass in der freien Improvisation kein durchgängiger Puls vorgegeben ist. Doch Rhythmus ist deswegen nicht abwesend. «Immer, wenn zwei Ereignisse zeitlich getrennt sind, gibt es Rhythmus», sagt Corbett. Rhythmus,

Grundpuls und Tempo werden von allen Instrumentalisten mitgeschaffen und sind ständig im Fluss. Sie sind nichts Objektives, sondern Gegenstand eines auslegenden Zuhörens.

Corbett zeigt, dass auch improvisierte Musik – auch wenn oberflächliche Eindrücke etwas anderes nahelegen – immer Strukturen hat, denen der Hörer seine Aufmerksamkeit schenken kann: in der Dynamik, der Tonsprache, im Gefüge des Zusammenspiels. Es sind keine konventionellen Strukturen, es sind keine eingängigen Muster, denn sie werden von den Musikern ad hoc geschaffen. Trotzdem sind sie hörbar, wenn man sich auf sie einlässt. Der Weg vom Lärm zur Musik muss nicht vom Musiker, er muss vom Hörer gegangen werden. Erst seine Analyse bringt Ordnung in die Klänge.

Das ergiebigste Feld bietet dem Zuhörer die Interaktion der Musiker. Die herkömmliche Art des Zusammenspiels, in der die Rhythmusgruppe einen Teppich auslegt, auf dem ein Solist seine Künste vorführen kann, ist zwar nicht

ausgeschlossen. Doch in der freien Improvisation ist sie eine Option unter vielen. Da gibt es Dialoge unter gleichwertigen Partnern mitzuverfolgen; da gibt es vielfältige Formen, wie sich die Instrumentalisten aufeinander beziehen: von der Anpassung über Schattierungen von Kontrast und Kontrapunkt bis hin zum gegenseitigen Ignorieren.

Mit Risiken rechnen

Schliesslich folgt die Frage, zu was für einem etwaigen Ganzen diese Elemente zusammengefügt sind. Deutet sich eine Geschichte an, die den Stationen eines Dramas folgt? Wechseln sich die Teile wie Sätze einer Sonate ab, oder wie eine Serie von Bildern? Etiketten tun der Improvisations-Musik indessen immer Unrecht. Die Erfahrung irreduzibler Ambiguität und Unschlüssigkeit wird stets zu ihrer Rezeption gehören, auch für erfahrene Kritiker wie Corbett. Dies auszuhalten: Dass es kein richtiges oder falsches Konzerterlebnis gibt, das gehört zur freien Improvisation.

Das radikal freie Zusammenspiel, in dem alle gleichberechtigt immer neu die Regeln entwickeln und aushandeln, in dem alle ebenso selbstlos und kommunikativ wie spontan-schöpferisch zusammenarbeiten, ist freilich ein idealistisches Projekt. Der Anspruch, mit jeder Performance eine einzigartige «creatio ex nihilo» zu schaffen, ist gewaltig; er birgt das ständige Risiko eines Absturzes. Gerade in Zeiten aufwendiger Prä- und Postproduktion von Musik und von der Dauerberieselung der Konsumenten in musikalischen Echo-Blasen erscheint sie aktueller und nötiger denn je. Die Teilhabe an ihr als Hörer ist eine Zumutung im besten Sinn. Nicht obwohl, sondern gerade weil stets mit dem Äussersten gerechnet werden muss.

Das 15. Festival «unerhört!»

fb. · Zeitgenössische Improvisationsmusik ohne Berührungängste gegenüber dem Jazz und anderen Genres bietet das Festival «unerhört!» während rund einer Woche. Auch in der 15. Ausgabe finden Konzerte an unterschiedlichen Spielorten statt, unter anderem im Museum, im Theater oder im Altersheim. Neu hinzu kommen heuer das Kulturhaus Helferei – und die Alte Kaserne Winterthur: Den Eröffnungsabend bestreiten dort das Trio Noisy Minority (mit dem britischen Trompeter Percy Pursglove), der isländische E-Bassist Skúli Sverrisson sowie das Trio der

Amerikaner Tim Berne, Mary Halvorson, Tom Rainey. Ein Höhepunkt der nächsten Woche ist das Duo Ethan Iverson (p) und Mark Turner (sax). Ferner kommen die Früchte von Kooperationen zur Aufführung: Ohad Talmor und Dan Weiss spielen mit der Big Band der Hochschule Luzern, Ellery Eskelin mit der Workshop-Band der Zürcher Hochschule der Künste, und das Ensemble für Neue Musik führt mit Solisten ein Werk des Pianisten Chris Wiesendanger auf.

Sa, 19., bis So., 27. 11., verschiedene Spielorte in Zürich und Winterthur, www.unerhoert.ch.