

edition explico

# Ins Offene<sup>1</sup>

Über die Wirklichkeit  
einer musikalischen Utopie  
des Entgrenzens

---

Elke Schipper

*Im Schatten ästhetischer Theorie bewegt sich die musikalische Freie Improvisation. Dabei ist gerade an ihr »der Freiheitsdrang der Kunst in ein entgrenztes Wirken modellhaft lesbar, als Balanceakt zwischen Selbstbewußtsein und Hingabe« (Schipper).*

# Ins Offene<sup>1</sup>

Über die Wirklichkeit  
einer musikalischen Utopie  
des Entgrenzens

---

Elke Schipper

*Im Schatten ästhetischer Theorie bewegt sich die musikalische Freie Improvisation. Dabei ist gerade an ihr »der Freiheitsdrang der Kunst in ein entgrenztes Wirken modellhaft lesbar, als Balanceakt zwischen Selbstbewußtsein und Hingabe« (Schipper).*

Das Thema »Entgrenzen« bringt ein militärisch geprägtes Begriffsfeld mit sich, und der Versuch, es zu vermeiden, muß scheitern, zumal wenn – wie hier – Entgrenzen im Zusammenhang mit (künstlerischer) Avantgarde reflektiert wird.<sup>2</sup>

Als modernes Schlagwort umreißt »Entgrenzen« eine vorrangig technologisch verwirklichte Utopie unserer Gesellschaft des Besser-Mehr-&-Alles-Schneller bis hin zur Gleichzeitigkeit in jederzeitiger Verfügbarkeit alles Seienden und Vorstellbaren als Information und Ware.

Die angebotenen Wirklichkeiten und Dinge werden ihres Ortes und ihrer Zeit enthoben, und als Bild in den Medien verlieren sie ihren realen Raum. (Wir erfahren durch Sichtfenster, über Monitore und Printmedien die Welt beängstigend gleichformatig.)

Das Original ist nurmehr Prototyp.

Simultanität heißt Simulation.

Wirklichkeit wird wiederholbar, wiederherstellbar, synthetisierbar. Irreales und Denkbare, wie Disneyland und Retortenwesens werden in unsere Wirklichkeit eingereicht.

Dieser Drang nach Grenzenlosigkeit kommt aus einem Ideal, dem persönlicher Freiheit: nicht gebunden zu sein an den Bestand der eigenen Wirklichkeit, sondern sich in andere ausdehnen und andere in sich hinein holen zu können.

Ein Freiheitsstreben, das bereits eine innere Grenzüberschreitung voraussetzt, das Wagnis, sich von Unbekanntem bestimmen zu lassen.

Die verfügbare Allpräsenz des Anderen in Medien und Waren erfüllt als uner-

---

<sup>1</sup> Anfang des letzten Gedichtes im Band *entgrenzen* von Erich Arendt; Leipzig, 1981

<sup>2</sup> dazu: Hannes Boeringer *attention im clair-obscur: die Avantgarde*; Berlin, 1981



*Paul Lovers, K. R. H. Sonderberg und Günter Christmann*

*Foto: Matthias Creutziger*

schöpflisches Angebot die Sehnsucht immer wieder.

Die Breite und Geschwindigkeit dieses stetig nachwachsenden Angebots komprimieren Wirklichkeiten und Wahrnehmung. In der immensen Herausforderung, all diese Erfahrungen zu einem (meinem) Weltbild zu kombinieren, werden Sinne und Denken dezentriert, die eigene Standortbestimmung entfällt.

Die Verfügbarkeit der Wirklichkeiten macht das Wagnis überflüssig, werde ich doch scheinbar der Notwendigkeit entgehen, selber meine Grenzen zu überschreiten, da doch alles zu mir kommt.

Die Sehnsucht ohne Widerstand löst die eigene Umgrenzung auf. Der Mensch verliert sich bis hin zu selbstmörderischem Verhalten, wie zum Beispiel im Autoverkehr, wo sich benommen wird wie im Videospiel.

Verfügbarkeit und Wiederherstellbarkeit prägen die Strukturen der Wirklichkeiten und Dinge, sowie deren Erleben: sie dürfen nicht komplex sein, was bei ihrer Reproduktion zu großer Genauigkeit erfordern würde und sie dürfen keine unmittelbar wirkende Kraft haben, die Betroffenheit erzeugen könnte, als blockierender Stillstand im nachdrängenden Angebot.

Empfindsamkeit in der Verbindung mit Genauigkeit ist daher bestens geeignet, in diesem utopie-gesättigten Stadium unserer Gesellschaft Ausgrenzung zu erfahren.

Beides, Empfindsamkeit und Genauigkeit, kennzeichnen als zusammengehörend künstlerisches Schaffen, in dem nicht Vielfältigung und die Gesetze einer nachstellbaren Kausalität Wirklichkeit herstellen, sondern der Grenzgang des Künstlers zwischen inneren und äußeren Kräften Wirklichkeit immer wieder neu bestimmt.

Kunst erklärt unser Dasein nicht durch ein anderes, das ich mir von irgendwoher zur Seite stellen kann, bedient meine Sehnsucht nicht, sondern läßt mich mir nicht entkommen und stellt das Deckungsverhältnis von eigener und anderer Wirklichkeit in Frage.

Die künstlerische, oder allgemeiner: kreative Utopie einer Identität mit fernen, anderen Realitäten formuliert den ständig entgrenzenden Fortbestand der Sehnsucht als ihr Gesetz mit.

Die ästhetische Theorie der Avantgarde nimmt sich umfangreich dieses Komplexes an, wobei sich das Denken auf Bildende Kunst konzentriert, sicherlich nicht zuletzt aufgrund einer größeren Präsenz dieser Kunstgattung ob ihrer besseren Eignung als Ware.

Zeitgenössisches Musikschaffen erfährt dagegen stiefmütterliche Behandlung. Musikalische Avantgarde wird überwiegend festgemacht an wenigen großen Namen, oft unter Bezug auf Werke, deren Entstehungsdaten Jahrzehnte zurückliegen.

Dabei wird vor allem ein Bereich musikalischer Arbeit übersehen, der als Utopie von Ferruccio Busoni (1916!) bis hin zu Roland Barthes schon beschrieben wurde, doch als längst hörbare Wirklichkeit noch weitgehend unentdeckt ist.

Es ist die musikalische Freie Improvisation.

An der Schaffenssituation und den Ergebnissen dieser Musik ist der Freiheitsdrang der Kunst in ein entgrenztes Wirken modellhaft lesbar, als Balanceakt zwischen Selbstbewußtsein und Hingabe.

Freie Improvisation ist Musik, die ihre Anfänge und ihr Zentrum in Europa hat, die sich aus vielen Quellen speist und die in den knapp zwanzig Jahren ihrer Geschichte durch die professionelle Arbeit der sich ihr widmenden Musiker eine hochverfeinerte musikalische Kultur hervorgebracht hat.

Sie findet ein kleines fachkundiges Publikum und Achtung bei Musikwissenschaft-

lern und Kollegen aus anderen Lagern, die sich die Mühe geben, sie ausfindig zu machen und hinzuhören.

Musikalische Improvisation ist keine Erfindung unserer Zeit und in allen Kulturkreisen zu finden.

Die Utopie des Freien Improvisierens, Musik allein aus dem musikalischen Kräfteverhältnis ihrer unmittelbaren Verwirklichung entstehen zu lassen, nicht durch Entwurf oder Konventionen limitiert, wuchs in den endsechziger und beginnenden siebziger Jahren unter den Interpreten und Komponisten der Neuen Musik ebenso, wie bei Free-Jazz-Musikern.

Das geschah vor dem Hintergrund der Öffnung kompositorischer Determination auf eine individuell zu füllende Aleatorik hin und der musikalisch unbefriedigenden Tendenz des Free Jazz zu Intensitätsmustern.

Das als uneingeschränkt deklarierte musikalische Material und die Verankerung der Musik in der Person des Spielers brachte allerdings auch Mißverständnisse mit sich. (Die Forderung danach, das alles Musikalische möglich sein sollte, wurde zum Teil dahin verkehrt, daß nun alles Mögliche musikalisch sein sollte.)

Das daraus sich ergebende musikalische Scheitern ist keine bloße Entwicklungsstufe in der Geschichte dieser Musik, sondern es steht neben Gelungenem und verzerrt das Bild von den musikalischen Leistungen Freier Improvisation.

Als künstlerische Utopie eines Fortsetzens der eigenen musikalischen Realität in ein noch unbekanntes musikalisches Erleben, gerät diese Musik gleich beim ersten Baustein ihres Handelns in die Spannung zwischen Sicherung und Eroberung. Bereits das Instrument bietet als Gegenkörper zum Musiker der musikalischen Freiheit Widerstand.

Zur Artikulation individueller musikalischer Lebendigkeit und Projektionen bietet das klassische »überpersönliche« Intona-

tionsideal kein ausreichendes Vokabular. Das Instrument muß in die eigene Vitalität eingebunden werden. Das färbt den Klang dieser Musik organisch – (der hörbare Atem in vielen Spielweisen ist auffallend) – und prägt die Bewegungen der Musik physisch-motorisch.

Diese »Rauheit« oder – an anderer Stelle – dieses »Schlagen« spürt Roland Barthes als das letztlich Verbindliche in aller Musik auf und veranlaßt ihn zu der Hoffnung, »[...] daß die bloße Berücksichtigung der musikalischen ›Rauheit‹ eine andere Musikgeschichte als die, die wir kennen, zur Folge haben könnte.«<sup>3</sup>

Dieser Freiheit der Verfügbarmachung des Instruments als Teil der eigenen musikalischen Person verlangt seine Beherrschung.

Dabei liegt in den Wiederholungen des reproduktiven Übens die Gefahr der Erstarrung in formelhaften musikalischen Äußerungen, mit denen sich die musikalische Suche auf dem ersten Fleckchen Neuland einrichtet.

Andererseits macht eine Internalisierung des eroberten Klangmaterials dessen reflexhafte Abrufbarkeit möglich und setzt das Bewußtsein frei für andere Ebenen der Gestaltung, für das Hören, die Analyse, das Kalkül und die Entscheidung.

Ob die eigenen Ausdrucksmittel musikalische Aussagekraft besitzen und ob sie ein flexibler musikalischer Sprachschatz sind, der unbekannte musikalische Situationen meistern kann, realisiert sich im Zusammenspiel mit anderen Musikern, denn: die Wirklichkeit des Musikalischen ist Mitteilung.

Jede musikalische Handlung ist Eingriff und bietet Angriffsfläche, während das eigene Erleben – immer schon selektiv vom eigenen Interesse bestimmt – Vergangenes und gerade Geschehendes im ordnenden

Gang des Gedächtnisses nach der eigenen Rolle aushorcht und danach, ob ein Verbleiben, Ändern oder Abwehren dem eigenen Anliegen gerecht wird oder ob ein Wandel des eigenen Anliegens mehr musikalische Entfaltung verspricht, ob sich neue Herausforderungen als Impulse andeuten bei eigener Hingabe an das Geschehen, das die anderen oder ein anderer lenkt oder ob die musikalische Erfahrung mir eingibt, daß da etwas völlig anderes in der Luft liegt, das beobachtet werden muß.

Dabei reicht eine reiche Skala an Reaktionsformen und Handlungsweisen vom sich verweigernden Schweigen über Stabilisieren und Dynamisieren bis zum absichtsvollen Stören, als Attacke auf die musikalischen Verhältnisse und Vorgänge im Ensemble.

Der Entwurf neuer Tendenzen und Proportionen für den Spielverlauf muß ausgehen vom Kalkül mit bekannten Spielhaltungen der Mitmusiker, deren Beharrungsstreben, beziehungsweise Aufbruchsstimmung.

Dabei ist Berechnung nicht möglich, nur ein Abschätzen und Suchen von Kooperationsbereitschaft, ein Kontaktieren und sich Verbinden mit dem musikalischen Tun der anderen. So daß sich etwa ein neues Zentrum der musikalischen Aktionen bilden kann, oder ein gewichtiges Nebenzentrum entsteht. Die eigene Initiative kann über lange Strecken ein Alleingang bleiben, der erst spät Integration erfährt, kann auch nicht mehr, als die Marginale eines massiven musikalischen Verbundes der anderen bleiben oder gar versickern. Mit Wachheit und Beweglichkeit muß dabei eingeschätzt werden, ob die eigenen musikalischen Impulse nicht längst absorbiert sind und wenn, ob sie dennoch ein musikalisch sinnvoller Beitrag im Gesamtgeschehen bleiben.

Dabei ergibt sich jede musikalische Aktion als notwendige eigene Entscheidung im Kontinuum von Erinnern, verselbständigter Spieldynamik und einem geistig-emotionalen Drang, den eigenen inneren musikalischen Raum, dessen Leere immer neu nach-

<sup>3</sup> Roland Barthes *Die Rauheit der Stimme*; Berlin, 1978 (1972)



Torsten Müller und Phil Minton

Foto: Matthias Creutziger

wächst, mit dem aller anderen in Deckung zu bringen und endlich gemeinsam zu füllen.

Die Vergegenwärtigung der Schaffungssituation Freien Improvisierens bringt diese Musik in Übereinstimmung mit dem Begreifen von Kunst bei Vilem Flusser als eine autoanalytische, in die Zukunft ihrer Wirklichkeit weisende Geste.<sup>4</sup>

Als freies Spiel gleichberechtigter Kräfte zur Erarbeitung einer gemeinsamen Wirklichkeit in der Balance von Eigensinn und gegenseitiger Bestimmung bietet diese Musik auch das Modell einer gesellschaftlichen Utopie.

Hartnäckiges Beharren eines Musikers kann musikalische Vorgänge blockieren, aber auch Katalysator sein für das vielgestaltige Ausschwärmen verschiedener Spielstränge, die damit einen zentralen Bezugs-

punkt erhalten. Starke Integrationsfähigkeit eines Musikers kann das musikalische Geschehen neutralisieren, aber auch bündeln, was sich vielleicht ansonsten autistisch vereinzeln würde. Dramaturgische Autorität kann sich aufbauenden Mikroprozessen den Atem nehmen, aber ebensogut ein beliebiges Nebeneinander in ein gemeinsames Koordinatensystem überführen.

Frei improvisierte Musik verläuft nicht monokausal, linear, als Eins aus dem Anderen; sie läuft in einer Verspannung polyvalenter, multiintentionaler und multifunktionaler Prozesse.

Das Entgrenzen auf Neues hin ohne Selbstaflösung liegt bei dieser Musik in einer Art innewohnendem Prinzip der Provokation von Grenzzwischenfällen, dazu angezettelt, neuen Boden zu gewinnen. Das zentrale Merkmal musikalischen Gelingens Freier Improvisation liegt in der musikalischen Störung.

<sup>4</sup> siehe Vilem Flusser *Gesten*; Düsseldorf, 1991

Im Stören eines wohlgefälligen Funktionierens, bei welchem absehbare Verfahren der Spannungserzeugung und ein produktives Nebeneinander auf virtuos ausgetretenen Pfaden das musikalische Geschehen im bereits musikalisch Erlebten erschöpft.

Dabei können Intensitäts- oder Materialbrüche, Verdichtung oder Verdrängung gezielt gesetzt die Schichtungen des musikalischen Prozesses verküppen oder sprengen.

In diesen Brechungen liegt die Freiheit der Freien Improvisation, welche ihr erlaubt, über die eingespielten Konventionen in Material und Verhalten hinweg, das Offene ihrer Schaffenssituation als musikalische Wirklichkeit zu materialisieren.

Freie Improvisation ist kein Experiment, aber in dieser Instanz der Störung liegt ihr experimenteller Zug, mit dem sie ihre Arbeitsweise immer wieder auf ihr innovatives Potential hin prüft.

Diese Brechungen und Störungen, also das entschiedene Eingreifen, Anhalten und Umlenken sind auch das Moment einer Form-Entwicklung in Freier Improvisation, im Sinne eines Proportionierens des Geschehens, das die musikalische Zeit mehr sein läßt als ein Gleis, in dem das Spiel verläuft.

Musikalisches Denken und Tun verknüpfen sich dabei im Hören, das in dem sich erinnernden Erkennen immer zugleich schon Erwartung ist.

Das vom Hören gelenkte musikalische Handeln verleiht den musikalischen Ereignissen Bedeutung, die es dem Vergehen in der Zeit entnimmt und damit den Raum absteckt, der die Gestalt des gesamten musikalischen Vorgangs ist: seine Form.

Dieser musikalische Raum, seine Architektur der Zuordnung der einzelnen musikalischen Ereignisse, läßt den frei improvisierten Prozeß mehr sein als einen Ausschnitt aus einem kontinuierlich mit Musik füllbaren Kontinuum. Er setzt die einzelnen musikalischen Ereignisse in ihr Maß, und in diesem Raum werden sie durch seine Defi-

nition des Geschehens als eigen- und einzigartig definitiv und verbindlich.

Wenn aber freies Improvisieren nicht in der Zeit verschwindet, sondern sie definiert, dann haben ihre musikalischen Ergebnisse auch über den Augenblick ihres Geschehens hinaus Bedeutung, bilden seine musikalische Substanz, sind das musikalisch Zeitlose, sein Werk.

(»Extemporieren« als andere Bezeichnung des Improvisierens, sein aus-der-Zeit-Nehmen, fällt an dieser Stelle als erhellende Etymologie ein.)

Im Moment, diesem Kristall im Inneren der improvisierten Musik, in dem sich alles bricht und bündelt, wird nicht der Zufall zur Bestimmung der Musik (was ihr so oft, in Verbindung mit Formlosigkeit, vorgeworfen wird), sondern die Entschiedenheit des Musikers gegenüber dem, was ihm zufällt und einfällt.

Das Hören als Zentrum musikalischen Erkennens und Handelns bindet nicht nur die Musiker in der Spielsituation, sondern es ist auch die Kategorie, über welche das Spielgeschehen für den (Da)Zu-Hörer im Publikum verbindlich wird.

Die Präsenz und Unmittelbarkeit dieser Musik für den Hörer hat ihren Grund darin, daß das Hören selber dabei zum Stoff musikalischer Mitteilung wird.

Der Zuhörer erfährt so im Mitvollzug des musikalischen Geschehens eine Transformation seiner eigenen inneren Vorgänge. Er teilt die Wirklichkeit dieses musikalischen Geschehens, zumal hier keine Divergenz zwischen kompositorischer Konstruktionszeit und hörbarer musikalischer Zeit die Gefahr einer mangelnden Sinnfälligkeit für das musikalische Erleben mit sich bringen könnte.

Die musikalische Wirklichkeit der Freien Improvisation ist nicht das Aktualisieren einer verfügbaren musikalischen Vorstellung. Sie ist ein notwendiges, das heißt hier und jetzt stets neu bestimmtes musikalisches



Susanna Ibanez und Günter Christmann

Foto: Matthias Creutzinger

Tun, daß Antrieb und Gestalt allein aus musikalischem Geschehen gewinnt.

Darin liegt ein Grundanspruch künstlerischer Avantgarde: aus der Kette historisch sich ablösender Bestimmungen der Wirklichkeit von Kunst herauszutreten und zum Ursprung eines notwendigen, vitalen Ausdrucks zurückzukehren. Ein Entgrenzen der Kunst aus ihren geschichtlichen Erscheinungsformen hin zu ihren achronen Qualitäten.

Hier greifen die »schöne[n] Hoffnungen und traumhafte[n] Vorstellungen« von Bussoni zu einer Musik der Zukunft: »[...] – Nehmen wir es uns doch vor, die Musik ihrem Urwesen zurückzuführen; befreien wir sie von architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen; lassen wir sie reine Erfindung und Empfindung sein, [...]«<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Ferruccio Bussoni *Ästhetik der Tonkunst*; Frankfurt, 1974 (1916)

Eine solchermaßen freigelegte Arbeit in freier Improvisation verbindet sich mit den Namen der Musiker Evan Parker, Steve Lacy, Barry Guy, Melvin Poore, George Lewis, Günter Christmann, Torsten Müller, Paul Lovatt

Der ihr innewohnende Drang der Selbsterneuerung, Selbsttherausforderung und Perforation gewonnener Wirklichkeit öffnet Freie Improvisation für andere Ausdrucksformen und die Interaktion mit anderen Künsten.

Der vitale Antrieb und eine unbegrenzte Disposition für die Materie des eigenen Ausdrucks lassen den Improvisationsmusiker im Spielverlauf nicht selten selber aus dem Schub der Spielmotorik heraus und aus einer Spannungsübertragung auf andere Bereiche des Erlebens das rein musikalische Tun überschreiten und es szenisch-aktionistisch ergänzen oder kontrapunktieren.

Dabei ist der Grat schmal zwischen unmusikalischer Störung und einer Verstärkung oder qualitativen Änderung des musikalischen Ausdrucks durch Außermusikalisches.

Die Erfahrung, daß letzteres gelingt, führte in den achtziger Jahren zu einer wachsenden intermedialen Auseinandersetzung Freier Improvisation mit Tanz und Schauspiel. Eine Arbeit, die wegweisend in unterschiedlichen Formationen und mit noch weitergehender Einbindung von Lautpoesie, Film und Malerei von dem Posaunisten und Cellisten Günter Christmann geleistet wurde.

Bewegung, Sprache und Musik treffen sich zu ihrer gegenseitigen Verständigung in einem ihnen gemeinsamen dramatischen Gestus, der ihr Tun als gleichwertige Präsenz von Verwirklichung und Werk definiert und sie der gleichen Verspannung in Zeit und innerem wie äußerem Raum unterstellt, in der die gleichen Gesetze des schöpferischen, energetischen Austausches herrschen.

Dagegen erweist sich das Bild oft als unflexibles Medium in der Entwicklung eines neuen gemeinsamen Ausdrucks mit Musik.

Es gibt die Zusammenführung mit vorgefertigten Filmen, wobei deren spontane Auswahl und variable Projektionen in direkten Austausch mit Improvisation treten können. Ein Kreuzpunkt, den Günter Christmann in der Interaktion mit seinen eigenen Experimentalfilmen noch durchlaufen läßt von seinem szenischen Agieren und Bildinhalten, die die Schichtungen des Bühnengeschehens gegeneinander durchbrechen.

Die meist unbefriedigende Kommunikation von Musik und Malerei in actu & situ

hat ihren Grund in einer Genese des Bildes in überwiegend kompositorischen Verfahren.

Diese Kommunikation kann aber zum gemeinsamen »Gesang« werden, wenn sich der Maler auf das Malen selber als Bild einläßt.

Es gibt eine Tradition für diese Art des Malens: Kalligraphie, action painting, Informell.

Die gemeinsame Arbeit von K. R. H. Sonderborg – einem »Klassiker« des Informell – und Günter Christmann, beide eine Generation auseinander, bestätigt das bereits erwähnte Kennzeichen avantgardistischer Auseinandersetzung, nämlich niemals zu altern.

Das malerische Tun, das in der Kunst des Informell, ist für mich, unter anderem lesbar in den abgebildeten Situationen Wolfgang Christmanns, die beim Anhören von Musik Anton Weberns entstanden sind. Es klingt dabei auch manch gutes Stück bei improvisierter Musik, selbst wenn man gar nicht weiß, die Verwandtschaft dieser Musiken in dem Anspruch und konzentrierten Verfahren.

Das Begreifen – in diesem Fall das des Malers – öffnet das einzelne Handeln und Geschehen aufeinander hin, führt es aus Ort und Zeit, aus dem Vorübergehen in Gültigkeit.

Ein Ertrag, nachdem allerdings die Hand ausgestreckt werden muß. Es ist der Griff (des Begreifens) von mir fort auf das Andere, oder – im Sinne von Vilem Flusser – die eigene Geste und ihre Mitteilung, welche uns die Verwirklichung anderer Wirklichkeiten sein läßt.

**Ins Offene<sup>1</sup>** erscheint in 80 Exemplaren  
der **edition explico**, herausgegeben im  
Juli 1994.

Die Erstveröffentlichung des Textes  
wurde vorgelegt in der Zeitschrift für  
Theoretische Ökonomie und Soziale Fragen  
"Bausteine", Nr. 1/'92.

Dieses Exemplar trägt die Nummer : 30

**edition explico**

**Weserweg 36  
30851 Langenhagen**

alle Rechte liegen bei edition explico