

Gisela Nauck

Im Klang arbeiten

Innovationen in der aktuellen Improvisationsszene¹

Theo Nabicht (Bassklarinette, Saxophone, Berlin)

„Ich versuche das, was ich in der Zeit heute erfahre, was ich an Einflüssen, positiven wie negativen im Leben mitnehme, mitbekomme, mitkommuniziere, in meiner Musik auszudrücken [...]. Ich fühle mich als Geschichtenerzähler, und wie die Leute dann diese Geschichte erfahren oder wie diese Geschichte auf sie wirkt, ist schon wieder 'ne ganz andere Geschichte. Auf jeden Fall will ich etwas in den Leuten bewirken...“²

Franz Hautzinger (Trompete, Wien)

„Ich habe keine Inhalte in der Form, dass ich mit meiner Musik etwas Konkretes sagen will. Ich glaub' eher, dass sich da eine sehr emotionale und persönliche Geschichte abspielt, ja, dass es mir um Leidenschaft geht, um Leben. Das sind, glaube ich, meine Inhalte und der Grund, warum ich Musik mache.“

Burkhard Beins (Schlagzeug, Berlin)

„Die Musik lebt ja ganz wesentlich von der Individualität der einzelnen Musiker. Das ist es ja, was die Musiker entwickeln wollen. Sie wollen nicht so gut wie möglich in einem bestimmten Stil spielen, sondern sie möchten eigentlich ihren Individualstil finden. Und da gibt es eine große Wahlmöglichkeit von unterschiedlichsten Aspekten, aus denen sich dieser Stil zusammensetzen kann. Und deswegen sind diese Szenen auch so offen und die Grenzen eigentlich fließend.“

Axel Dörner (Trompete, Berlin)

„Musik ist für mich eine Ausdrucksform, die sehr wichtig ist, auch für die Gesellschaft. Ich würde keine Musik machen, wenn ich das auf andere Art und Weise ausdrücken könnte. Es ist eine Kommunikationsform, die andere Ebenen be-

rührt, als man sie durch Sprache, durch Malerei oder Literatur oder irgend was anderem ausdrücken könnte. Die klanglichen Innovationen dabei, glaube ich, das kam von beiden Seiten, von den Komponisten und von den Musikern. Das lag in der Luft irgendwie. Aber es war ja so, dass der Komponist dem Musiker vorgeschrieben hat, er soll so und so mit seinem Instrument umgehen, wohingegen das in der Improvisation von den Musikern her kam, die eben Klänge entdeckt haben.“

Musik vor-schreiben und nach-spielen – oder Musik in Echtzeit erfinden. Dahinter stehen nach wie vor zwei verschiedene Welten neuer Musik – Komposition und Improvisation. Welten, die auch im gegenwärtigen Musikleben immer noch ziemlich getrennt nebeneinander her existieren mit jeweils eigenen Kontexten: Veranstaltungs- und Verbreitungsstrukturen, Musikern und Publikumskreisen (Überschneidungen inbegriffen). Welten, die sich in den letzten zehn Jahren aber auch angenähert haben, in denen es zu wechselseitigen Anregungen gekommen ist und gemeinsame Projekte zu beobachten sind. Etwa seit den 1970er Jahren aber haben Komponisten und Improvisatoren mindestens ein gemeinsames Interesse: die Arbeit am Klang.

Was da, wie Axel Dörner anmerkte, in der Luft gelegen hat, sind Entdeckungen im Mikrobereich der Klänge. Angefangen von den Serialisten über die französischen Spektralistens bis hin zu den Objektklängen eines John Cage und der *Musique concrète instrumentale* eines Helmut Lachenmann haben Komponisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das mögliche Klangmaterial von Musik scheinbar ausgereizt. Doch durch die experimentelle Improvisation wurde diese Ausdifferenzierung besonders im Bereich der Geräuschkänge noch einmal weitergetrieben. Im Zentrum steht nun nicht mehr der Ton als Klang, sondern

die Materialität der Klänge inklusive der Klangerzeuger selbst. Bei den Improvisatoren machte vor einiger Zeit das Bild die Runde, dass man einen Klang wie unter einem Mikroskop betrachten und immer neue Facetten entdecken und freilegen könne. Einbezogen in dieses Entdecken sind nun auch die klangerzeugenden Spielmaterialien selbst – von der Gitarrensaite über vielfältigste Objekte, meist aus dem Lebensalltag, bis zum Mischpult –, um diese auf ihr klangliches Potential hin zu analysieren und ins Spiel zu bringen. Analyse und Anwendung fallen dabei oftmals zusammen. Wie eh und je in der neuen Musik geht es darum, ein Klangvokabular zu entwickeln, das in der Lage ist, *authentisch* – oder emphatisch gesagt: wahrhaftig – etwas über unsere heutige Welt und das Leben in ihr zu erzählen.

Bei dieser Arbeit am und im Klang aber ist ein Qualitätssprung zu verzeichnen: Die Urheberschaft hat sich schwerpunktmäßig verlagert – von den Komponisten auf die Improvisationsmusiker bzw. ausgehend von beiden Seiten in eine Personalunion verwandelt. Bei jenem Vordringen in neue Territorien des Klangraumes haben sie – seit dem englischen AMM-Ensemble (gegründet 1965) und dem römischen Musica Elettronica Viva-Ensemble (gegründet 1966) erneut die Funktion von Pionieren, von Avantgardisten übernommen.

Dass sich Komponisten durch Musiker anregen lassen, ist sicher nicht neu, denkt man etwa an Luigi Nono, Hans-Joachim Hespos, Rolf Riehm oder Helmut Lachenmann. Neu ist allerdings, dass sich die Musiker – nun als experimentelle Improvisatoren – von den Komponisten emanzipiert haben und zugleich eigene, musikalisch autonome Wege gehen. Wege, auf denen sie zugleich zu Vermittlern geworden sind: zu Vermittlern zwischen den Welten der Komposition und der Improvisation. Verändert hat sich dabei in den letzten zirka zwanzig Jahren die Basis dieser Zusammenarbeit. Komponisten sagen nun nicht mehr: Spiel mir doch mal diesen Klang, sondern fragen eher: Wie machst du das? Man kann auch das einen Paradigmenwechsel nennen, der innerhalb der Neue-Musik-Szene stattgefunden hat und den Theo Nabicht folgendermaßen begründete:

„Ich denke mal, dass die materielle Not viele Improvisatoren in die neue Musik treibt und umgekehrt. Es gibt für mich da auch einen ökonomi-

schen Hintergrund. Oft ist es so, dass Komponisten inspiriert werden von Improvisatoren, die zum Beispiel da sitzen. Zum Beispiel wenn man Wolfgang Stryi beobachtet hat, der beim Ensemble Modern spielte, ein Improvisationskünstler war, der hat Einiges bewirkt. Wenn ich mir die Stücke angucke, die für ihn geschrieben worden sind, dann sehe ich ganz einfach, dass er auch Komponisten beeinflusst hat. Und ich merke das an mir selbst auch. Wenn ich zum Beispiel mit Gerald Eckert oder mit Beat Furrer oder mit Mark Andre arbeite, dann kommen sie auf mich zu und sagen: mach mir diesen Klang mal vor, was ist das Besondere daran. Viele wollen auch wissen: Was ist der Nabichtsche Klang? Und dann sage ich: Hör dir das an, das ist der Nabichtsche Klang und sie benutzen das dann. Und eigentlich ist das ein sehr schöner Effekt.“

Auf diesem Weg der improvisierenden Emanzipation blieben die Musiker nicht nur Anreger, sondern wurden zugleich Komponisten: Composer/Performer, die in Echtzeit, aus dem musizierenden Prozess heraus ihre Musik erfinden. Helmut Lachenmann sprach einmal davon, Komponieren heiße, ein Instrument erfinden. Composer/Performer haben dies wahr gemacht.

Überkreuzungen von Jazz, Rock und neuer Musik

Musikhistorisch signifikant geworden ist diese Entwicklung seit den 1990er Jahren – mit Wien und Berlin als wichtigen Zentren. Durch die damals aktiv werdende zweite und dritte Generation an Improvisationsmusikern ist die Zahl derer, die in Clubs, auf Festivals, in Galerien oder in ganz privaten Räumen Konzerte geben, rein quantitativ ebenso unübersehbar geworden wie die ständig fluktuierende Zahl der Orte und Plattenlabels. Burkhard Beins berichtete über die Berliner Situation in den 90er Jahren:

„Das war ein günstiges Zusammentreffen von verschiedenen Dingen, die gerade in der Luft lagen. Wir haben dann intensiv zusammengearbeitet, also der Kreis der Mitglieder, die jetzt fast alle in Phosphor spielen. Also Andrea Neumann, Annette Krebs, Martin Pfeleiderer (Saxophonist),

der war zu der Zeit auch in Berlin, dann hab ich Andrea und Axel gehört, die haben im Jazzkeller Treptow zusammen gespielt. Dann gab es eine Verbindung zu dieser Anorak-Szene mit einem von Volker Schneemann betreuten Club, Toni Buck und Joe Williams haben da viel gespielt, auch Jon Rose, da hat sich einiges gemischt: improvisierte Musik, noisiger Avant-Rock in der Art von Fred Frith, und Recommended Records. Und dann gab es eben die Gruppe im Jazz-Keller Treptow: Axel Dörner, Andrea Neumann mit dem Innenklavier, das damals noch schräg an die Wand gestellt war und sie saß davor und hat mit den Füßen in Wollsocken die Saiten abgedämpft. Es gab da verschiedene Entwicklungsphasen. Und wir fanden das wechselseitig interessant und begannen zusammen zu arbeiten.“

Die von Burkhard Beins beschriebene Zusammenarbeit erfolgte aber nicht nur zwischen Gleichaltrigen. Schon bald wurde auch der Anschluss an die „Väter“-Generation gesucht, etwa zu dem Gitarristen von AMM, Keith Rowe, dem Pianisten von AMM, John Tilbury, oder dem schwedischen Schlagzeuger und Performer Sven-Åke Johansson.

Für beide Generationen ist typisch, dass sich in ihren Biografien Free Jazz, Rock, Elektronik und neue Musik vielfach überkreuzen. Anders ist bei der in den 60er und 70er Jahren geborenen, zweiten Generation, dass die meisten von ihnen an Musikhochschulen studiert haben. Und anders ist ebenso, dass etliche von ihnen sowohl in den besten Ensembles für neue Musik spielen oder spielten wie im Klangforum Wien, dem Ensemble Modern oder im Kammerensemble Neue Musik Berlin wie auch in unterschiedlichsten Gruppierungen der Improvisationsszene. Erste Anregungen zu der für sie typisch gewordenen Arbeit am Geräuschklang erhielten sie oft aus dem Free Jazz, wie Theo Nabicht erzählte:

„Was ich am spannendsten eigentlich fand, war, dass jeder etwas ganz Persönliches hatte, dass jeder 'ne Sprache hatte, die authentisch war, dass jedes Spiel mit der Persönlichkeit unglaublich verschmolzen war. Also ich war ein großer Steve Lacy-Fan, bin es immer noch. Wenn ich sage, es gibt einen Lehrer für mich, dann ist das Steve Lacy. Weil er mit seiner Klangsprache et-

was geschaffen hat, was damals in jener Zeit keiner hatte. Auch Keith Tippett war damals einer der ganz ganz großen Helden für mich, weil ich spürte, da gibt es noch etwas ganz anderes, was nicht nur den normalen Ton betrifft, sondern dass Musik nicht nur aus Tönen besteht, sondern aus Klängen, aus Geräuschen, aus ganz verschiedenen Elementen, die man miteinander kombinieren kann.“

Erst später studierte Nabicht an der Berliner Musikhochschule Hanns Eisler in der Abteilung Tanz- und Unterhaltungsmusik und lernte durch Kommilitonen wie die Gitarristen Thomas Bruns und Daniel Göriz oder die Komponistin Juliane Klein die neue Musik kennen – und damit auch wieder ganz andere Möglichkeiten der Klangerfindung. Ähnlich war es bei Axel Dörner während seines Jazzstudiums an der Musikhochschule in Köln, wo er auch die Kompositionskurse von Johannes Fritsch besucht hat:

„Musik, die ich noch nicht kannte und die ebenfalls gut ist – das hat mich natürlich interessiert. In der Jazzwelt hat man die neue Musik nicht verstanden und umgekehrt war es auch so. Die Komponisten hatten mit Jazz überhaupt nichts zu tun, für die war es total langweilig. Ich hab mich für beides interessiert und beides verfolgt. Es gab Seminare über Morton Feldman, es gab Seminare über *Kontakte* von Karlheinz Stockhausen und ich bin da einfach hingegangen, das hat niemanden gestört und für mich war's sehr interessant, ich hab einiges dadurch gelernt.“

Ansatzpunkte für unkonventionelles Klangmaterial fand er durch dieses doppelte Interesse auf beiden Seiten:

„Ja, man muss sagen, die Grenze ist wirklich fließend. Es fängt schon an im Jazz, wenn man sich Rex Stewart anhört, und das geht dann weiter: Lester Bowie, das war in den 60er Jahren, Rex Stewart war in den 30er, 40er Jahren ... und es gab auch noch andere im Jazz, da wurde, wo auch immer, der Klang der Trompete verändert. Und da gibt's die unterschiedlichsten Musiker und das geht dann immer weiter in Richtung eines Trompetenspiels, das gar nicht mehr wie Trompete klingt. [...] Da gibt's dann Musik, die klingt eigentlich wie neue Musik. Das könnte

auch Cage sein, wenn man sich das anhört und die Namen nicht weiß. Die Grenze ist fließend. Deswegen war das eine logische Entwicklung. Ich hab dann versucht, mein Klangspektrum auszuweiten und hab dann sowohl aus dem Blickwinkel der neuen Musik als auch aus dem Blickwinkel des Jazz, des Free Jazz, Musik improvisiert – das ist dann irgendwann der Unterschied verschwunden.“

Die instrumentale Klangherkunft ist dabei oft kaum noch zu erkennen.

Musizierend reagierendes Verhalten

Indem Musiker Improvisatoren wurden, interessiert an einer klischeelosen, gegenwärtigen Klanglichkeit, wurden sie zugleich zu Instrumentenbauern und Komponisten. Durch jeweils individuell umgebaute Instrumente und individuelle Spieltechniken haben sie im lebendigen Prozess des Musizierens ein nuanciertes Geräuschklangvokabular entwickelt, das sich ein Komponist am Schreibtisch oder auch am Computer nicht ausdenken kann. Jede ernst zu nehmende Musikerin, jeder ernst zu nehmende Musiker aus dieser Szene hat im Zusammenwirken von Spieltechnik und Instrumentenbau sein eigenes Vokabular, seine eigene Klangsprache erfunden. Ein Vokabular, dessen Basis – statt struktureller Konstruktionen wie bei klassischen Komponisten – kommunikative Situationen des Musizierens bilden, kommunizierend entweder selbstreferentiell mit dem eigenen Instrument und Material oder reagierend auf das Material und die Musikalität der Mitspieler. Gerade durch die Erforschung der Geräuschklänge wurden bei dieser Art der Improvisation musikalische Verhaltensweisen erforderlich, die die Spielpraxis selbst verändert haben. An die Stelle eines platten Tutti-Solo-Arrangements oder von dialogischen Prozessen trat ein zugleich autonom selbstreflexives und sensibel reagierendes musizierendes Verhalten.

Erst durch dieses Verhalten können Grenzsituationen entstehen, die, wie Burkhard Beins erzählte, für Klang-Entdeckungen grundlegend sind.

„Da, wo ich plötzlich doch neue klangliche Aspekte in einem bestimmten Material entdeckte, das ist tatsächlich immer in dem Moment, wo es am intensivsten ist, wo ich in einer Gruppen-

situation total gefordert bin, allein schon mit diesen ganzen Dingen: musikalischer Kontext, was wurde gespielt, ich mach' Entwürfe, was könnte gespielt werden, dann mache ich das, dann kommt wieder etwas anderes zurück und ich muss das abgleichen, meine Dinge revidieren – also das ist ja eine immense Hochspannung, eine starke Anforderungssituation und gleichzeitig muss man dann natürlich noch sein Material einbringen und kontrollieren [...]. Aber da merke ich, dass gerade in diesen Situationen, wo man an eine gewisse Grenze kommt, dass man da eine Idee hat: Da ist das Material und das setze ich jetzt ein – da entdeckt man dann neue Dinge in einem Material, was man vielleicht schon ganz oft eingesetzt hat. Und dem Material dann auch diese Offenheit zu geben, da so zu sein, wie es da ist und da eben diese Grenzüberschreitung zu machen, darauf möchte ich eigentlich auch hinaus. Das ist auch das, wo ich wirklich Neues entdecke und Neues erfinde.“

Etwas anders charakterisierte der österreichische Trompeter Franz Hautzinger diese besondere Situation:

„Was das Spannende für mich war und noch immer ist von diesem Erfinden, Formen und Gestalten – ich bin der Komponist und der Interpret in einem und in Realzeit. Das heißt, da gibt's noch offene Sachen zu studieren.“

Für dieses Studieren der „offenen Sachen“ werden elektrische oder akustische Gitarren auf Tische geschraubt und mit kleinen Gegenständen aus dem Werkzeugladen zum Klingeln gebracht. Akustische Instrumente sind mit Sampler und Mischpult verkoppelt. Mischpulte werden zu eigenständigen Musikinstrumenten. Steine, Metallteile, Styropor, Holz, Idiophone, Becken und Trommel bilden ein eigenwilliges Perkussion-Setup. Der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt. Die Erneuerung von Blas- und Streichinstrumenten dagegen erfolgt durch die Erfindung gänzlich neuer Spieltechniken oder – wie bei Axel Dörner oder auch im Falle von Andrea Neumanns Insidepiano – durch das Entwickeln neuer Instrumente auf der Basis einer Erweiterung oder Dekonstruktion der alten Instrumente. Die experimentelle Improvisationsszene ist ursäch-

lich mit solchen instrumentalen Innovationen verbunden.

Im Klang arbeiten

Etliche Musiker verfügen inzwischen über eigene, teils schriftlich festgehaltene Klangkataloge, die überhaupt noch nicht erfasst und schon gar nicht ausgewertet sind: ‚offene Sachen‘. Axel Dörner:

„Mein Instrument ist für mich wie eine Art Synthesizer, könnte man sagen, den ich aber selbst programmiert hab', auf dem ich Klänge entwickeln kann, die man, wenn man von außen an das Instrument herantritt wie der Komponist, der für einen Trompeter komponiert, nicht entwickeln kann. Man kann diese Klänge nicht so ohne weiteres entdecken. Und das ist nur möglich, wenn man sich jahrzehntelang auf die Art und Weise mit dem Instrument beschäftigt. Dass man eben versucht, neue Klänge zu finden und neue Spielmöglichkeiten zu entdecken, neue Klangmöglichkeiten des Instrumentes.“

Was Axel Dörner als Spielmöglichkeit bezeichnet, meint tatsächlich einen Umbau des gesamten „Spielapparats“, angefangen von den Handbewegungen über den Einsatz des Mundraumes, Lippenspannungen, Anblasdruck bis hin zu Atemtechniken. Operiert wird mit einer komplexen Situation von Parametern, durch die Klänge als musikalische Strukturen generiert werden. Ähnlich, aber wieder ganz anders ist es bei Theo Nabichts gegenwärtigem Hauptinstrument, der Kontrabassklarinette:

„Im Moment bin ich daran interessiert, ganz feine Klänge zu machen, ich bin interessiert an einem Instrument, das Kontrabassklarinette heißt, was einen Umfang hat, der über sechs Oktaven geht. Aus diesen sechs Oktaven eine Essenz, eine Sprache zu formen, die etwas ganz besonderes ist. Das heißt, das Instrument geht bis 29 Hertz runter und es geht dann, ich denke, bis 8000, 10 000 Hertz hoch. Und in diesem Bereich, aus etwas ganz Tiefem und etwas ganz Hohem etwas zu formen, da bin ich gerade dabei.“

Dieses Spezielle, so bisher noch nicht Gehörte wird unmittelbar aus der Sinnlichkeit des Materials entwickelt, wie Theo Nabicht weiter erzählte:

„Was ich so noch nie zuvor gehört habe, ist, einen Klang, mit ganz tiefen Elementen und ganz hohen Elementen, die verrauschen miteinander und aus diesem Rauschen hörst du ein leichtes Klopfen, so, als wenn jemand Morsesignale sendet.“

Die Motive, mit seinem Instrument „im Klang“ zu arbeiten, sind bei jedem Musiker sicherlich verschieden, haben aber doch einen gemeinsamen Hintergrund, wie Axel Dörner deutlich machte:

„Die traditionellen Klänge sind natürlich sehr limitiert, das genügte dann nicht mehr, nur Töne zu spielen. Es war einfach zu limitiert, was den Parameter der Klangfarbe angeht und man hatte so viele andere Möglichkeiten, Klänge zu produzieren, warum soll man da nur Töne spielen. Es gab Konzerte, da habe ich keinen einzigen Ton gespielt, sondern nur Geräusche. Aber das sind für mich auch Töne.“

Franz Hautzinger ergänzte:

„Meine Formel war einfach das Gegenteil: das Gegenteil von allem: Blase ich in die Trompete oder sauge ich. Einfach den Ton wegnehmen und langsam Luft in die Röhre blasen – dann ist das Material schon mal weg. Oder alles was die konventionelle Trompetenlehre als Problem empfindet, nehmen wir das mal raus, dann haben wir unser ganzes Material am Tisch. Also wo die aufhören, haben wir angefangen.“

Eine andere Möglichkeit, wie man dabei vorgehen kann, machte Theo Nabicht deutlich:

„Es gibt den Ton oder es gibt den Klang und ich gehe im Moment mit dem Mikroskop oder mit dem Mikrofon ganz, ganz nahe ran und versuche, die molekulare Struktur zu sehen, zu hören, versuche, in diesem Bereich etwas zu finden, etwas deutlich zu machen, das tiefer geht als der Klang selber. Wenn ich den Ton habe und der Ton hat einen bestimmten Ausdruck und wenn ich dann in diesen Ton hineingehe, dann sehe ich, dass in diesem Ton ganz viele Töne wieder drin sind, ganz viele Elemente der Musik, die diesen Ton ausmachen wie Lautstärke oder Klangspektrum und ich suche gerade im Spektrum. ... Tiefer heißt für mich, reduzierter vielleicht und auch verfeinerter. Neue musikalische

Qualitäten sind dann für mich fein, zart, pulsierend, heftig, rotzend – die Struktur wird feiner.“

Dieses Suchen und Entdecken fasste Hautzinger treffend mit den Worten zusammen:

„Die Improvisierer und Abstraktler in den neunziger Jahren, die haben ja nix erfunden, in dem Sinn, sondern haben eine Schatzkiste mit einem Zoom betrachtet.“

Geräusch – Stille – Fehler

Durch dieses Zoomen und mikroskopische Betrachten kamen zwei entscheidende Dinge ins Spiel, die die Klangwelt der Composer/Performer geprägt haben: das Geräusch – und die Stille. Burkhard Beins:

„Man war unzufrieden damit, dass in improvisierter Musik so Suchphasen Einfallslosigkeiten überbrückt haben, also dass man so weitergespielt hat mit irgendwas, was man so kann, bis man wieder was Interessantes findet. Also wir wollten das präziser, genauer, bewusster und wollten auch das Material genauer herausarbeiten und haben dann Gruppen gebildet, in denen wir quasi geforscht haben. Und die Maßnahme war einfach, nicht [...] einen Klang aus dem anderen heraus zu entwickeln, sondern tatsächlich von der Stille auszugehen, also vom Nichts und die Klänge in der Stille zu platzieren.“

Aus diesem in der Stille angesiedelten ästhetischen Denken entwickelte eine ganze Gruppe von Musikern Mitte der neunziger Jahre einen Berliner Stil der Reduktion. Ein wichtiger Anreger dafür war übrigens für viele der 1943 in Innsbruck geborene Posaunist und Komponist Radu Malfatti.

Zu einer dritten und vierten wichtigen Materialquelle für die Composer/Performer wurden neben Stille und Geräusch – besonders für Turntablisten wie Ignaz Schick, aber auch für Musikerinnen wie Andrea Neumann oder Performerinnen wie Hannah Hartmann – der „Eigenklang“ des Materials, der Objekte, „das Innere des benutzten Materials“⁹ wie auch medientechnische Fehler. Besonders durch das Hinzukommen von electronics wie Mischpult oder Sampler wie auch durch den Umbau von Laptops zu Instrumenten lernte man, Fehler wie beispielsweise unverhoffte Rückkopplungen oder Rauschen als musikalisches Material zu

nutzen. Fehler bei der elektronischen Klangerzeugung öffneten die Schatzkiste der Geräuschklänge noch ein Stückchen weiter. Überhaupt wurde die neue elektronische oder Laptopmusik für die Instrumentalisten eine Zeit lang zur materialformenden Herausforderung wie Franz Hautzinger betonte:

„Die Einflüsse der elektronischen Musik – natürlich, da hat es dann einen till gekriegt. Wir waren nämlich genau an dem Punkt, dass wir mehr Laptops als akustische Instrumente am Tisch hatten, Mitte der 90er, und es war Axel Dörner genau wie mir klar, die Vorgaben der elektronischen Musik akustisch zu spielen, das war dann irgend wann mal das Programm.“

Und Burkhard Beins erzählte:

„Eigentlich hat sich dann Mitte der 90er Jahre, als ich nach Berlin kam, der Fokus wieder in eine ganz andere Richtung verschoben. Einer der Schwerpunkte wurde dieses Elektro-Akustische. Da ich viel in Gruppen gespielt habe, wo andere Musiker elektro-akustische oder elektronische Instrumente spielen, habe ich angefangen, mit meinem Schlagzeug-Instrumentarium Möglichkeiten zu finden oder Klangmaterialien zu entwickeln, die eben in solchen elektro-akustischen Umgebungen funktionieren. Oder ich versuchte adäquate Dinge akustisch zu entwickeln, die andere elektro-akustische oder elektronische Reaktionen hervorrufen.“

Offenheit und Aussage

„Es ist abstrakt. Und Abstraktion lässt viel zu an Offenheit. Das ist ja das faszinierende daran: diese Offenheit. Sonst könnte man ja konkrete Geräusche machen, die ganz konkret an etwas erinnern. Oder etwas imitieren. Aber darum geht's mir ja nicht. Ich will ja diese Offenheit. Und damit eine Komplexität schaffen. Dass einem bewusst wird: Es gibt nicht nur eine Möglichkeit der Interpretation, es gibt viele verschiedene und es kann eigentlich jeder frei wählen, wie er es interpretieren möchte. Also es steckt auch viel von Freiheit da drin.“

Mit diesen Ausführungen von Axel Dörner ist schließlich eine inhaltliche Seite jenes „Arbeitens am und im

Klang“ angesprochen. Denn auch für diese Composer/ Performer ist Musik, wie auch die Anfangszitate deutlich machen, in erster Linie eine Kommunikationsform, bei der Ausdruck, Gestus und Charakter allerdings nicht eindeutig zuzuordnen sind, wie Theo Nabicht ausführte:

„Ich versuche eine Sprache zu finden für das, was ist, selbst wenn einen die Situation, in der ich mich befinde, sprachlos macht. Und vielleicht ist das auch ein Moment, wo ich anfangs leise zu spielen. Früher habe ich sehr laut gespielt, heute spiele ich leise, viel leiser als damals. Dass ich einfach sage: Ich kann da sein, auch wenn ich leise spiele. Mir ist es einfach wichtig, da zu sein [...]. Meine letzte Komposition, die ich geschrieben habe für die Galeriewanderung des RBB hieß *Korruption*. Nicht im Sinne von politischer Korruption, sondern als doppelsinniges Spiel zwischen Korruption als Fäulnisprozess, als Auflösungsprozess, aber gleichzeitig auch eine Systembeschreibung zu liefern.“

Systembeschreibung meint hier – was man angesichts des hohen Grades an Abstraktheit zunächst einmal kaum vermuten würde – tatsächlich das gesellschaftliche System, in dem wir leben. Die Inhaltlichkeit solcher Stücke wie *Korruption* spiegelt sich in dessen konkreter Materialität und klanglichen Dramaturgie. Das trifft auf die experimentelle Improvisation insgesamt zu, auch wenn solche deutlich semantischen Titel fehlen, wie Axel Dörner deutlich machte:

„Natürlich, es ist eine Reflexion unserer Zeit. Das auf der einen Seite, auf der anderen Seite eine Reflexion von meiner Wahrnehmung unserer Zeit [...]. Ich nehme ja ständig Dinge in mich auf. Ich bin im Kontakt mit Medien, mit verschiedensten Formen von Medien, ich laufe durch die Straße, ich reise durch die Weltgeschichte, ich sitze im Flugzeug und fliege von einem Punkt zum anderen, bin auf dem Flughafen, komme an irgend welche Orte und spiele Konzerte, treffe Menschen, unterhalte mich mit denen – also meine ganzen Erfahrungen spielen da mit rein.“

Und Burkhard Beins ergänzte:

„Es ist eher etwas auf der Ebene, dass man hört, dass wir in einer westlichen, von mir aus postindustriellen Gesellschaft leben und bestimmten

medialen Veränderungen ausgesetzt sind. Dass die einfließen, ästhetisch oder vom Material her und dass anklingt, wie wir dazu stehen. Diese manchmal verwendeten harschen, industriellen Klänge haben natürlich eine Aussage oder diese geackerten Elektroniksachen oder dieses circuit bending, dass man guckt, wie man Schaltkreise anders stecken kann, um Fehler darin hörbar zu machen – natürlich hat das auch eine Aussage und hat was mit der persönlichen Haltung und dem Lebensgefühl in der heutigen Zeit zu tun.“

Musikalisch entsprechen diesem Lebensgefühl feinstens ausgehörte, raue Texturen, in denen Erinnerungen an vertraute, heimelige Klänge ebenso ausgemerzt sind wie solche an bekannte Melodien, an Harmonie oder Pathos. In der notwendigen Liaison von Komponist und Performer wurde ein musikalisches Material entwickelt, das durch die erforderlich gewordene Klangforschung wieder Wege ins Unerhörte geöffnet hat. Wege in eine musikalische Welt und Sprache, die zunächst aufgrund der Zustände ihres musikalischen Materials von den Disproportionen und Disharmonien dieser Welt erzählt, von den Ziellosigkeiten, Wagnissen und Randexistenzen – ungeschminkt, und wahrhaftig. Wie sagte schon Peter Niklas Wilson vor mehr als zehn Jahren über diese kreative, experimentelle Musizierform: Improvisation ist nicht nur eine musikalische Handlungs-, sondern zugleich eine Lebensform.⁴

Endnoten

1. Dem Aufsatz liegt die Sendung „Am Klang arbeiten. Innovationen in der aktuellen Improvisationsszene“ zugrunde, Ursendung: 10. Januar 2009 im *Atelier Neue Musik* des Deutschlandfunks (Redaktion: Frank Kämpfer).
2. Die in diesem Text verwendeten Zitate entstammen Gesprächen, die die Autorin im Herbst und Winter 2008 mit den Musikern in Graz und Berlin geführt hat.
3. Ignaz Schick, „Echtzeitmaterial 1990–2011: Versuch einer persönlichen Materialgeschichte“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, hg. v. Burkhard Beins u.a., Hofheim 2011, S. 234.
4. Vgl. Peter Nilkas Wilsson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999, Vorwort, S. 7.

Zusammenfassung

Komponisten wie Gerard Grisey, Pierre Schaeffer, John Cage oder Helmut Lachenmann schienen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das mögliche Klangmaterial für Musik ausgereizt zu haben. Durch experimentelle Improvisation wurde diese Ausdifferenzierung besonders im Bereich der Geräuschklänge noch einmal weitergetrieben. Im Zentrum steht nun nicht mehr der Ton als Klang, sondern die Materialität der Klänge inklusive der Klangerzeuger. Musiker wurden zu Composer/Performern – es bewahrheitete sich, dass Komponieren heißt, sich sein Instrument zu bauen. Gespräche mit einigen maßgeblichen Akteuren aus der Impro-Szene: den Trompetern Axel Dörner und Franz Hautzinger, dem Klarinettenisten und Saxophonisten Theo Nabicht sowie dem Schlagzeuger Burkhard Beins, geführt im Herbst/Winter 2008, lieferten Material für Motivationen und Hintergründe einer solchen Arbeit am und im Klang, die dem Text seine Struktur gaben: in welchem Verhältnis steht ihre Musik zum Leben, woher erhielten sie Anregungen, welche Rolle spielt musikalisch reagierendes Verhalten, was sind klangliche Spezifika usw.

Autorin

Gisela Nauck, geb. 1953, Studium der Musik- und Kulturwissenschaften an der Humboldt-Universität Berlin (1972–75), Redakteurin bei der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* / Forum des Verbandes der Komponisten

und Musikwissenschaftler der DDR, Berlin (1975–1987). Promotion 1995 an der TU Berlin. 1988 zusammen mit Armin Köhler Gründung der Zeitschrift *Positionen. Beiträge zur neuen Musik* bei der Edition Peters Leipzig; seit 1990 und bis heute Herausgeberin im Eigenverlag und Chefredakteurin unter dem Titel *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*. Diverse publizistische Tätigkeit für Printmedien und Radio. Arbeitsgebiet: Zeitgenössische Musik seit 1950 mit den Schwerpunkten Experiment und Innovationen in Musik und Veranstaltungspraxis (zahlr. Komponisten-Porträts, Musik und Alltag, Musik und Frieden, Experiment DDR, zur Szene aktueller Musik international, Menschenbilder in der neuen Musik, junge russische Avantgarde, Landschaftskompositionen u.a.)

Buchpublikationen: *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik* (Diss., 1996, Steiner Verlag Stuttgart 1997), *Dieter Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk* (Schott Verlag, Mainz 2001), *Risiko des kühnen Experiments. Der Rundfunk als Impulsgeber und Mäzen (am Beispiel des SWF Baden-Baden)* (PFAU Verlag, Saarbrücken 2004). Als Mitherausgeberin + Autorin: *Echtzeitmusik Berlin. Selbstbestimmung einer Szene* (Wolke Verlag, Hofheim 2011).

Titel

Gisela Nauck, *Im Klang arbeiten. Innovationen in der aktuellen Improvisationsszene*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.