

Burkhard Beins

Formgestaltung in kollektiver Improvisation

„Feindselige Kritik an freier Improvisation – nahezu die einzige, die man zu hören bekommt – sucht sich immer wieder dieselben zwei bis drei Zielscheiben aus, von denen die ‚Formlosigkeit‘ der eindeutige Favorit ist. Da die Kriterien der Musikbewertung jeder Art üblicherweise von den Einstellungen und Vorurteilen bestimmt werden, die uns die Gralshüter der europäischen Kunstmusik hinterlassen haben, ist das nicht anders zu erwarten.“¹

- Derek Bailey -

Improvisierte Musik, insofern sie auf vorherige Absprachen und Festlegungen verzichtet oder diese zumindest auf wenige grundlegende Rahmenbedingungen beschränkt, wird im zeitlichen Verlauf ihres Erklings durch weitgehend kontingente Entscheidungen der beteiligten Interakteure sukzessiv generiert.² Die kompositorische Leistung der Beteiligten scheint dabei in erster Linie auf die Gestaltung des einzelnen Augenblicks in seiner zeitlichen Flüchtigkeit beschränkt zu sein – womit die Möglichkeit der Gestaltung größerer Formzusammenhänge im wesentlichen einer von der Echtzeit der Ausführung entkoppelten Kompositionstätigkeit vorbehalten bliebe –, einem Komponieren in Modellzeit, um der Entlehnung des Begriffs Echtzeit konsequenterweise noch die Unterscheidung Echtzeit/Modellzeit hinzuzufügen. Die letztendliche Form, die ein beendeter Improvisationsprozess erhält, wäre demnach hauptsächlich ein nichtintendiertes Resultat einer jeweiligen relationalen Entscheidungsabfolge, ein bewusstes Abzielen auf eine konsistente Form weitgehend ausgeschlossen. Inwiefern es aber dennoch möglich ist, dass die Interakteure innerhalb von in Echtzeit stattfindenden kollektiven Kompositionsprozessen auch hinsichtlich der Formgestaltung sich bewusst aufeinander beziehende Entscheidungen treffen, wäre eingehender zu untersuchen.

Ich möchte hier den Begriff *Form* in einem ganz grundlegenden Sinne verwenden, als die Anordnung und Gewichtung unterschiedlicher Teile innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts, wie auch immer sich das jeweilige Verhältnis der Teile zueinander auch konkret *ausgeformt* haben mag. Denn „Form ist unvermeidbar. Auch da, wo sie nicht geplant wurde, wächst sie.“³ Ihre endgültige Form erhält eine Improvisation erst, nachdem ihr *Ausformungsprozess* abgeschlossen ist.

Traditionelle Formen wurden innerhalb der *Improvised Music* abgelehnt, „to disengage linear hierarchical links, breaking apart the inevitable sequence of good form: introduction, exposition, development, recapitulation, conclusion.“⁴ Ihnen wurden offene Formen entgegengesetzt, Ausschnitte aus Prozessen, die bereits zuvor begonnen hatten bzw. noch nach deren Beendigung durchaus weiter gehen könnten. Oder Formen wurden als nicht zielgerichtete Möglichkeitsfelder verstanden, in denen die Musik – häufig zudem ganz bewusst unter Vermeidung von Wiederholungen und Redundanzen – sich bewegt. Solche Prämissen lassen sich aber nicht nur in improvisierter Musik finden, sondern sind auch integraler Bestandteil von Cages Aleatorik, Feldmans kombinatorischen Variationen, amerikanischer Minimal Music, der experimentellen Musik Alvin Luciers usw. – häufig parallel zu oder direkt angeregt durch Entwicklungen in der bildenden Kunst.

Ein formbewusstes Improvisieren muss keineswegs zwangsläufig auf klassische Formen zurückgreifen, sondern bedarf lediglich einer alternativen Definition von Form. Umberto Eco hat es in Bezug auf die informelle Kunst so beschrieben:

„Es handelt sich also um eine menschliche Kommunikation, um den Weg von einer *Intention* zu einer *Rezeption*; und wenn die Rezeption auch offen ist – gerade, weil die Intention offen war, eine Intention, die nicht auf Übermittlung eines *unicum*, sondern einer Mehrheit von möglichen

Bedeutungen ging –, so ist sie dennoch das Schlussglied einer kommunikativen Beziehung, die, wie jeder Informationsvorgang, auf der Anordnung, auf der Organisation einer bestimmten Form beruht. ‚Informell‘ heißt in diesem Sinne Ablehnung der klassischen, nur in einer Richtung zu verstehenden Formen, nicht Aufgeben der Form als Grundbedingung für die Kommunikation. Das Beispiel des Informellen wird uns also, wie das jedes offenen Kunstwerks, nicht dazu veranlassen, den Tod der Form überhaupt zu dekretieren, sondern dazu, einen artikulierten Formbegriff, den *der Form als eines Möglichkeitsfeldes* zu bilden.⁴⁵

Ohne dass die Interakteure notwendigerweise gleich aus ihrem Im-Moment-Sein herausfallen müssen, scheint es immerhin bis zu einem gewissen Grad möglich, die individuelle Erinnerung an das Bereitsstattgefunden-Habende eines sich gerade vollziehenden Interaktionsprozesses während des Spielens mitzuführen und in die Entscheidungsfindung des aktuellen Moments mit einzubeziehen.⁶ Im Bewusstsein der Unabgeschlossenheit des Interaktionsprozesses und der Kontingenz des Zukünftigen kann eine den bisherigen Verlauf berücksichtigende, situative Entscheidung einen individuellen Beitrag zumindest im Verhältnis zu dem bisher bekannten Teilstück gewichten und so bereits formale Zusammenhänge herstellen, auch wenn wiederum deren Verhältnis zur späteren Gesamtform zu diesem Zeitpunkt naturgemäß noch unbekannt ist. Denn aufgrund seiner hohen Kontingenz lässt sich der weitere Verlauf jeweils nur bedingt antizipieren oder aus dem bisherigen Verlauf ableiten. Zu komplex ist allein schon das Verhältnis möglicher Anschlussoptionen und -präferenzen der Mitmusiker, geschweige denn wie diese mit den eigenen Präferenzen und Optionen korrelieren werden. In der aktuellen Situation bleibt daher nur die Möglichkeit eines „Handelns auf eine Zukunft hin“⁴⁷. Darüber hinaus könnte allerdings die bereits vorhandene kollektive Erfahrungsgeschichte einer Gruppe bzw. ein in gemeinsamer Zusammenarbeit bereits etabliertes musikalisches Territorium, innerhalb dessen sich der Interaktionsprozess vollzieht, die Komplexität des Zukünftigen reduzieren und somit die Wahrscheinlichkeit erhöhen, dass solche individuellen Handlungen „auf eine Zukunft hin“ tatsächlich zu

Aktualitäten führen, die der anvisierten Zukunft nahe kommen. Letztendlich bleibt es eine Gratwanderung zwischen den immer neu zu machenden Entwürfen des individuellen Gestaltungswillens und der Akzeptanz des in der Interaktion tatsächlich Emergierenden.⁸ Im Prozessverlauf gewinnen formale Möglichkeiten an Kontur, die sich bis zu einem gewissen Grad auch interaktiv ausgestalten lassen. Das daraus resultierende Kunstwerk ist dann „gleichzeitig die Spur von dem, was es sein wollte, und von dem, was es tatsächlich ist, auch wenn die beiden Werte nicht zusammenfallen.“⁴⁹

Wie dem Anfang eines Interaktionsprozesses, der ein bestimmtes Möglichkeitsfeld eröffnet und somit auch gleich eine Anzahl von Anschlussoptionen bietet, die den zukünftigen Verlauf ganz wesentlich prägen werden, so kommt auch dem Ende eine besondere Rolle zu, da mit ihm die Gesamtform des Prozesses endgültig zum Abschluss gebracht wird. Dort stellt sich allerdings häufig das Problem, dass nicht zwangsläufig alle Beteiligten den gleichen musikalischen Moment als möglichen Schluss ergreifen bzw. dass sich tatsächlich vielfältige Schlussvarianten zu verschiedenen Zeitpunkten anbieten können. Je weiter fortgeschritten ein musikalischer Prozess jedoch ist, desto mehr bietet sich dem einzelnen Musiker die Möglichkeit, durch sein Spielverhalten oder auch durch die Einführung eines bestimmten Materials, dem bisherigen Verlauf nochmals eine andere Gewichtung zu geben bzw. diesen rückwirkend nochmals umzuwerten. Unter Umständen kann dem bisherigen Gesamtverlauf auf diesem Wege rückblickend eine Schlüssigkeit verliehen werden, die von den Mitmusikern als Vorschlag für eine möglicherweise so abschließbare Gesamtform aufgefasst wird. Bei Improvisationen, deren Form sich nicht erkennbar in verschiedene Teile gliedert oder sich in den Konturen eines Möglichkeitsfeldes ausprägt, innerhalb dessen die Musiker um verschiedene Zentren kreisen, stellt sich zumindest das Problem, an einem bestimmten Punkt die Interaktion gemeinsam zu beenden. Auch in diesem Fall bieten sich oft verschiedene Möglichkeiten – eine Bewegung wird vielleicht besonders gelungen zu Ende geführt oder reißt z.B. besonders überraschend ab –, die entweder von allen Beteiligten als möglicher Schluss wahrgenommen und ergriffen werden oder auch nicht.

Als konkretes Beispiel möchte ich aus meiner eigenen musikalischen Praxis einen Schluss heranziehen, wie wir ihn im Splitter Orchester bei einem Konzert in der Berliner *Wabe* am 26. November 2011 gestaltet haben.¹⁰ Es gab für diese freie Improvisation keinerlei vorherige Absprachen, nur eine Gesamtdauer war zuvor grob vereinbart worden. Diese Schlusspassage beendet eine relativ komplexe musikalische Situation, die sich aus einer längeren massiven orchestralen Klangballung heraus entwickelt und für einen Zeitraum von 30 bis 40 Sekunden weitgehend stabilisiert hat. Als Teil eines mehrteiligen Stückes hat sich hier ein temporäres, nicht zielgerichtetes musikalisches Feld etabliert, das auch noch eine Zeitlang in dieser Weise hätte weiter bestehen können. Strukturiert wird dieses Feld vor allem durch verschiedene ostinate Repetitionen mit unterschiedlichen Lautstärken und Tempi: Trompete, Perkussion, Cello, Klarinette, Violine, Klavier u.a. Ein auftauchendes Aufwärtsglissando der Trompete wird von der Posaune mit einem noch markanteren Abwärtsglissando beantwortet. Eine schleifende Turntable-Geräushtextur und mehrere dynamisch darunterliegende Ostinati werden kurz nach Einsatz der Posaune auf einen ebenfalls in dem Feld enthaltenen, sehr langsam repetierten, lauterem perkussiven Akzent (mechanisches Aufklappen des Klavierkastaturdeckels) deutlich beendet. Auch diese Repetition wird in der Folge nicht weiter fortgesetzt. Dieses verschafft dem Glissando der Posaune zusätzlichen Raum und exponiert sie dadurch noch mehr. Weiterhin darunterliegend ein deutlich leiseres und schnelleres, aber ebenso mechanisch wie beim Klavierdeckelrhythmus durchgehaltenes Violinpizzicato-Ostinato. Kurz bevor das Posaunenglissando endet, setzt plötzlich mezzopiano ein statisches Massebrummen eines Live-Elektronikers ein. Dieses neue Element könnte potentiell Anschlussmöglichkeiten für weitere Entwicklungen bieten. Ein Akzent der Tuba setzt aber einen deutlichen Punkt hinter das beendete Posaunenglissando. Sowohl Violine als auch Elektronik entscheiden sich, auf diesen Akzent zu enden. Alle 22 Musiker/innen nehmen diesen möglichen Schluss an, indem sie danach nicht wieder einsetzen. Die Tatsache, dass die grob vereinbarte Gesamtdauer schon um mehrere Minuten überschritten wurde, legt die Vermutung nahe, dass bereits eine erhöhte Aufmerksam-

keit für eine sich anbietende Schlussmöglichkeit innerhalb des Ensembles vorhanden war.

Aufgrund der Schlussproblematik wird häufig als einzige vorherige Absprache die Festlegung einer Gesamtdauer gewählt. Allein schon durch diese Reduzierung von Komplexität werden die Möglichkeiten zur gezielten Gestaltung eines Schlusses, aber auch zu retrospektiver Formgestaltung enorm gesteigert. Zumindest das abschließende Handlungsfeld ist dann terminiert und lässt sich bewusst in diesem Sinne nutzen, auch wenn ein gelungener Schluss allein natürlich rückwirkend noch nicht zwangsläufig eine konsistente Gesamtform erzeugt. Ist die Gesamtdauer von vornherein bekannt, erhöht sich aber nicht nur die Wahrscheinlichkeit, dass ein Vorschlag eines Mitmusikers für einen möglichen Schluss aufgegriffen wird, schon zuvor können bereits Formverläufe auf die angestrebte Gesamtdauer hin angelegt werden – je näher man dem vereinbarten Schlusspunkt kommt, desto gezielter.

Handelt es sich nur um eine ungefähre Absprache, wie in meinem Beispiel, wird zumindest die Aufmerksamkeit für Schlussoptionen bzw. -angebote innerhalb dieser vereinbarten Zeitphase gesteigert. Eine exakte Vereinbarung unter Verwendung von Stoppuhren fordert dagegen sogar zur gemeinsamen Gestaltung eines Schlusses auf, kann aber bisweilen auch dazu führen, dass der vereinbarte Zeitpunkt sich als dem kontingenten Geschehen zuwiderlaufend erweist und ein noch nicht ganz ausgestalteter Schluss übereilt einem Ende zugeführt wird.

Aber selbst wenn kein bewusstes Augenmerk darauf gelegt wird – das Ausbalancieren eines Formverlaufs scheint auf unbewussten Ebenen ohnehin stattzufinden. Allerdings

„zwischen dem Anbieten einer Vielheit von formalen Welten und dem eines undifferenzierten Chaos, das keinerlei Möglichkeit zu ästhetischer Erfahrung mehr bietet, ist nur ein kleiner Schritt: allein die Dialektik der Pendelbewegung kann den Komponisten eines offenen Kunstwerks retten.“¹¹

Endnoten

1. Derek Bailey, *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987, S. 165.
2. Detailliertere Ausführungen hierzu in Burkhard Beins, „Entwurf und Ereignis“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, hg. v. Burkhard Beins u.a., Hofheim 2011, S. 166ff.
3. Peter Niklas Wilson, „Von der Romantik des Jetzt – und ihren Grenzen. Aspekte des Formdenkens in improvisierter Musik“, in: *Form – Luxus, Kalkül und Abstinenz. Fragen, Thesen und Beiträge zu Erscheinungsweisen aktueller Musik*, hg. v. Sabine Sanio und Christian Scheib, Saarbrücken 1999, S. 55.
4. John Corbett, „Out of Nowhere“, in: *The Other Side of Nowhere*, hg. v. Daniel Fischlin und Ajay Heble, Middletown/CT 2004, S. 387.
5. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977, S. 182; vgl. zur Formdiskussion in der Neuen Musik: *Form in der neuen Musik, (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 10)*, hg. v. Ernst Thomas, Mainz 1966.
6. Thorsten Wagner zufolge nennt der Musikpsychologe Jeff Pressing neben einer *object memory* auch eine *process memory* als Bestandteil der Improvisationskompetenz, bei der es sich „um die im Gedächtnis der Musiker vorhandenen Vorstellungen formaler Abläufe und struktureller Zusammenhänge“ handelt, „mit deren Hilfe der Verlauf einer Improvisation gesteuert werde.“ Thorsten Wagner, *Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza*, Saarbrücken 2004, S. 175.
7. Heinz von Foerster, *Wissen und Gewissen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 16.
8. Zum Begriff der Emergenz in improvisierter Musik siehe Matthias Haenisch, „Emergenz. Zu einem theoretischen Begriff aktueller Improvisationsforschung“, in: *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*, hg. v. Burkhard Beins u.a., Hofheim 2011, S. 186ff.
9. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 1 (s. Anm. 5).
10. Videoaufnahme unter: <http://berlinsplitter.org/perspectives/video/concert-wabe-berlin-nov-2011> (27.04.2012).
11. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 130 (s. Anm. 5).

Zusammenfassung

Die Ablehnung tradierter Formvorstellungen innerhalb improvisierter Musik führt keineswegs – wie Kritiker oft behaupten – zu Formlosigkeit, erfordert aber einen veränderten Formbegriff – den der Form als eines *Möglichkeitsfeldes*. Obwohl ein Improvisationsverlauf naturgemäß kontingent ist, haben die interagierenden Musiker die Möglichkeit, gestalterischen Einfluss auf den Formprozess zu nehmen. Dabei spielen Erinnerungen, Erfahrung und die Befähigung des *Handelns auf eine Zukunft* hin eine zentrale Rolle. Der *Ausformungsprozess* einer kollektiven Improvisation erhält seine endgültige Form erst nachdem er abgeschlossen wurde. Neben der Anfangssituation, die ein bestimmteres Möglichkeitsfeld eröffnet und somit auch

gleich eine Anzahl von Anschlussoptionen bietet, kommt daher dem Schluss eines musikalischen Interaktionsprozesses eine ganz besondere Bedeutung zu. Anhand eines konkreten Beispiels aus der musikalischen Praxis des Autors wird die kollektive Gestaltung einer solchen Schlusspassage exemplarisch vorgestellt.

Autor

Burkhard Beins wurde 1964 in Niedersachsen geboren und lebt seit 1995 in Berlin. Als Composer/Performer beschäftigt er sich mit Live-Elektronik, erarbeitet Klanginstallationen und gilt nicht zuletzt mit seinen individuell entwickelten Spieltechniken als stilprägender Perkussionist. Seit Ende der 1980er Jahre spielt er auf internationalen Festivals für experimentelle und Neue Musik, sowie Konzerte und Tourneen in Europa, Nordamerika, Asien und Australien. Er arbeitet solistisch und auch gemeinsam mit Keith Rowe, Sven-Åke Johansson, Orm Finnendahl, John Tilbury und Charlemagne Palestine. Zudem ist er Mitglied diverser Ensembles wie Perlonex, Activity Center, Polwechsel, The Sealed Knot, Phosphor, Trio Sowari und des Splitter Orchesters. Burkhard Beins veröffentlichte mehr als 40 LPs und CDs und ist Mitherausgeber sowie einer der Autoren des 2011 erschienenen Buches *Echtzeitmusik Berlin – Selbstbestimmung einer Szene*.
www.burkhardbeins.de

Titel

Burkhard Beins, *Formgestaltung in kollektiver Improvisation*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2012 (4 Seiten), www.kunsttexte.de.