

## Was Thomas Meyer nicht zu schreiben wagte!

Noch eine Replik zur Debatte um die  
«Freie Improvisation» (*dissonance* 111/  
112)



© Ute Schendel

Grosses Interesse – hoffnungsvolles Erwarten – leichtes Erstaunen – blanke Bestürzung. In solchem Viersatz muss ich im Rückblick meine Lektüre der letzten beiden Ausgaben von *dissonance* charakterisieren: Zuerst grosses Interesse darüber, dass endlich jemand sich, ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen, zur Entwicklung der sogenannten Freien Improvisation äussert; hoffnungsvolles Erwarten, weil Thomas Meyer auch Kritisches ankündigt; dann ein leichtes Erstaunen über die 50+-Limite bei den behandelten Improvisatoren (bei den Frauen, wo nur Irène Schweizer erwähnt wurde, ist es sogar eine 65+-Limite); blanke Bestürzung aber über die Reaktionen aus der hiesigen Impro-Szene! Als nun seit knapp zwei Jahren in Bern teilansässiger Musiker auf dem Feld der experimentellen Musik kann ich es deshalb nicht lassen, ein paar provokante Gedanken zu dieser Diskussion über den «Tod der Freien Improvisation» zu formulieren. Dass ich mich dabei mit meiner «Berliner Schnauze» auf den hierzulande gepflegten Kommunikationston wohl nicht immer einstellen kann, bitte ich vorneweg zu entschuldigen.

**Freie Improvisation als «ernste Musik»?**  
Es überrascht mich immer wieder, dass man heute noch (nicht nur in der Schweiz) derart über «Die Freie Improvi-

sation» als lebendige Kultur im Zentrum unserer Zeit diskutiert. Denn eigentlich handelt es sich bei den heute noch vollaktiven Vertretern dieser Zunft doch um einen kleinen Zirkel hochspezialisierter Bewahrer einer inzwischen fast schon historisch gewordenen Aufführungspraxis.

Ich sehe hier in erster Linie einen Zirkel von Hardcore-Dogmatikern vor mir, die ihren Slogan «Frei» fast schon wie einen Fetisch vor sich hertragen, als Schutzschild vor exogener «Infiltration», wie auch zur ewig sich erneuernden Selbstvergewisserung in einer immer pluralistischer sich auffächernden Musikwelt.

Diese Szene, die unbestritten zu Anfangszeiten Revolutionen in der Musik erlebt hatte, diese also nun von jedem musikalischen Zwang selbstbefreiten Menschen haben ihr Freiheits-Credo dann doch relativ schnell in die gewohnten Grundformen des Grüppchen-Establishments rückzuführen gewusst: nämlich in die bürgerlichen Vereinsstrukturen, die der Turnerriege von nebenan oft näher standen als den revolutionären Initianten lieb und bewusst war.

Für mich führten diese vereinsähnlichen Organisationen zum Absturz des ganzen musikalischen Aufbruchs, denn in diesen Strukturen kam es extrem schnell zu starken Tendenzen der Abgrenzung, Ausgrenzung, illustren Feindbild-Kreationen, was nicht nur in eine notorisch-einbetonierte Kompromissunfähigkeit in Bezug auf die Reflexion des Umfeldes mündete, sondern dieser Lebensstil kulminierte darüber hinaus in einem legendären Manierismus der traditionellen Butterfahrten zwischen den einzelnen, fast schon ins Sektenhafte abgedrifteten Impro-Kollektiven («... wenn Du mir einen Gig bei Dir gibst, bekommst Du auch einen bei mir ...»).

Schliesslich muss auch der improvisierende Musiker – aller Revolution und Freiheit zum Trotz – sein Geld verdienen.

Und pflegte man in der revolutionären Frühzeit noch irgendwie seinen nicht-akademischen Narzissmus und Stolz darauf, eine Konkurrenz für die Szene der Neuen Musik und auch des Jazz zu sein, so eifert man heute den Elitezirkeln der Neuen Musik (so ist es auf jeden Fall in meiner Heimat) mit ihrem gut geschmierten Ablauf von Komponist-Verlag-Veranstalter-Interpret förmlich nach, ja – seien wir ehrlich – die Neue Musik ist zum wahren Traumziel vieler «Freier Improvisatoren» geworden.

Beispiel: In Deutschland ist es durchaus normal, einen Vollblut-Improvisator in öffentlichen Diskurs einen kompromisslosen «Kunst ohne Werk»-Kurs im Sinne eines Derek Bailey lauthals propagieren zu hören, kommt es aber zum GEMA-Business, dann finden wir gerade die Hartgesottenen wieder, die sich dann doch sehr schnell bewegt fühlen, ihre «gelebten» Ideologien im Handumdrehen über Bord zu werfen, indem sie ihre aufgenommenen Improvisationen vom Gig des Vorabends bei Nacht und Nebel Ton für Ton transkribieren, nur um sie dann ganz schnell als «Ernste Musik»-Partituren einreichen zu können. Einzige diese durch ein höchst selektives Abrechnungssystem der GEMA generierte Teilzeit-Ketzerei ermöglicht es dem deutschen Improvisator nämlich, in der GEMA-Qualitätsauswertung musikalischer Schaffenshaltungen nicht ganz unten im Keller gleich neben dem volkstümlichen Schlager-Song-Verfasser zu landen, sondern Wertungshöhen und damit Ausschüttungssummen zu erreichen, wie sie sonst nur dem traditionell bevorzugten Lobby-Zirkel klassische Partituren schreibender Neuer Musik-Komponisten vorbehalten sind. Ermüdet von jahrelangen erfolglosen Protesten gegen die kryptisch-undurchdringliche

Wertungsbürokratie der GEMA, trickst man nun eben, was das Zeug hält, nur um die Improvisation – sei sie noch so frei – letztendlich doch als notiertes Werk erscheinen zu lassen und sich damit dem Establishment zu beugen.

So gesehen müssen Veranstaltungen wie das Tonkünstlerfest 2010 in Luzern, bei dem sich frei improvisierte und etwas weniger ad hoc komponierte Musik die Waage hielten, als paradiesischer Endzustand erschienen sein.

Dass in gewissen Reaktionen auf den Text von Thomas Meyer befürchtet wird, mit solch nun wirklich fast unhörbar leiser Kritik könnten die Subventionen von Pro Helvetia bedroht sein, zeigt, wie sehr man sich an die Geldtöpfe der etablierten zeitgenössischen Musik schon gewöhnt hat, vor allem aber auch, wie prekär die Situation der Freien Improvisation auch in der Schweiz geworden ist. Da soll aber bitte kein Journalist diesen Skandal aufdecken helfen. Wenn öffentliche Unterstützung für die Freie Improvisationsszene in Frage gestellt wird, tragen nicht Musikkritiker die Schuld, sondern die Szene selber.

#### Subventionierte Spontaneität

Das *Total Music Meeting* in meiner Heimatstadt Berlin als vielleicht wichtigstes Festival Improvisierter Musik in Europa wurde 2009 abgesagt, weil der Berliner Senat die Unterstützung über Jahre hinweg nun auf lächerliche 37 60 Euro zusammengestrichen hat. Ähnlich ernste Probleme vermelden Impro-Begegnungsorte wie die *Jazzgalerie Nickelsdorf* und das *Moers-Festival*. Natürlich ist Kulturpolitik immer «böse» zu den von ihr abhängigen Künstlern bzw. Veranstaltern. Aber der Abbau der Subventionen in der «Freien Impro-Szene» in den letzten Jahren ist schon besonders eklatant.

Aus gutem Grund, denn diese Szene besitzt anscheinend keine genügend

grosse gesellschaftliche Kraft mehr, um ihre Forderungen gegenüber den Institutionen nachhaltig und erfolgreich vertreten zu können.

Kulturpolitik richtet sich ja tatsächlich nach «Wirtschaftlichkeit», auch wenn dies im Falle der Freien Szene ungern zugegeben wird und lieber das Feigenblatt des «Kulturellen Auftrags» zur Beruhigung aller Alternativgeister vorgeschoben wird. Beispiel: Thomas Gartmann in der *dissonance* 112: «Weil Pro Helvetia die musikalische Welt als Kontinuum wahrnimmt, arbeitet sie nicht mit Quoten, für keine Art von Musik.» Und etwas später: «wenn wir Gesuche ablehnen, handelt es sich zumeist um Projekte mit zu kleiner Resonanz.»

Es stellt sich hier doch indirekt die Frage, wie es heute um das Verhältnis von Subventionsfülle und Resonanzgrösse in der Freien Improvisation steht und wie stark sie sich hierbei von den anderen (ihr verwandten) Szenen unterscheidet, die inzwischen auch ihren Anteil am Kuchen einfordern.

Gerade die im Text von Thomas Meyer behandelte orthodoxe Free-Impro-Szene wurde nämlich in den letzten zwei Jahrzehnten von mehr oder minder verwandten Strömungen teils aufgesogen, teils rechts überholt, teils aber auch total ausgehebelt und fristet deshalb heute eine Existenz am Rande des Diskurses, obwohl manche Autoritäten und Theorieverwalter dieser Szene immer noch denken, sie befänden sich im Zentrum des Geschehens.

Dies haben auch die Subventionsverteiler registriert und daraus ihre oft leider ausschliesslich ökonomisch motivierten Schlüsse gezogen. Mit natürlich erheblichen Folgen nicht nur für den institutionellen Support, denn das für den gesamten Innen/Aussen-Dialog betrübliche Resultat lautet: Immer weniger Geld, kaum Presse und deshalb auch extrem schlecht besuchte Spielstätten.

Die Künstler hätten hier viel früher aktiv werden müssen, stattdessen ruht man sich anscheinend weiterhin auf Privilegien der Vergangenheit aus und interessiert sich nicht einmal dafür, warum einem die Felle langsam wegschwimmen. Ein Beispiel: «Die Berichterstattung über das Improvisieren hat für die praktizierenden Musiker meist die gleiche Bedeutung wie eine ornithologische Abhandlung für das Liebesleben der Vögel» (so Walter Fähndrich in seiner Replik, vgl. [www.dissonance.ch/de/rubriken/6/95#faehndrich](http://www.dissonance.ch/de/rubriken/6/95#faehndrich)).

Jetzt betitelt man – wie das aktuelle schweizerische Beispiel zeigt – in bemerkenswert kollektivem Unisono einen Journalisten und Kenner der Szene als «Berlusconi», nur weil er einen kleinen Anstoss für eine Diskussion bietet, den man als umsichtiger Künstler eigentlich von selbst hätte generieren müssen, bezichtigt ihn dabei als Feldzügler gegen die «Freie Improvisation» und dies in einem Modus, wie ich ihn als höchst grenzwertig bezeichnen möchte.

Die anderen Strömungen aber, die sich im Gegensatz zur Freien Impro sehr wohl wendig und aktiv zeigen, sind in ihren musikhistorischen Wurzeln teilweise mindestens gleich alt wie die Freie Improvisation und bestehen zu einem bestimmten Anteil sogar auch aus Musikern, die einmal mit dieser Spielart begonnen, sich dann aber relativ schnell weiterentwickelt haben und heute in einem Stadium künstlerischer Entwicklung angekommen sind, das nur noch in Bruchteilen mit dem zu tun hat, was die Ästhetik vorliegender Diskussionsbeiträge vermittelt.

Der ehemalige Can-Drummer Jaki Liebezeit (auch schon älteren Semesters, aber nach wie vor gerne sich selbst abhandenkommend) und seine jüngeren Gefolgsleute rund um die Kölner Szene, wie der in der europäischen Improszene sehr aktive neuseeländische

Saxophonist Hayden Chisholm, oder die jüngere Wiener Szene um den Radian-Drummer Martin Brandlmair und den Trompeter Franz Hautzinger könnten hier als gute Beispiele dienen.

Es sind eben nicht die WIM- oder der FMP-Zirkel, wo sich diese Szene die Klinke in die Hand gibt, sondern Festivals wie das *Bend/Breaks 2010*, die *Ars Electronica*, das *Interpenetration*, die *Club-Transmediale* und besonders die vielen kleinen Veranstalter wie das *Ausland*, oder hier in der Schweiz das famose *Café Bad Bonn*, das ja leider mit seiner tapferen 90%-igen Eigenfinanzierung gerade auch um seine Existenz kämpfen muss.

Dies ist dann wohl genau der Personenkreis, der im Artikel des Thomas Meyer gar nicht erst erwähnt wird, obwohl die Schweiz da ja auch ganz schön mitmisch! Wahrscheinlich klammert Meyer hier bewusst aus, weil er mit dem kritischen Finger genau auf diese althergebrachten Vereinsstrukturen zeigen will.

Zu den Alternativen zum «Freien» in der Improvisation gehört heute natürlich auch die performative Seite der digital-elektronischen Musikkultur und die vielen Exoten, die es geschafft haben, Musik jenseits der Dogmen der «Neuen Musik», des «Jazz» und der «Freien Improvisation» zu kultivieren.

Interessant ist, dass diese Szene teilweise ganz bewusst ohne staatliche Dauer-Subvention auskommen möchte, und da, wo sie auftreten, sind die Häuser doch überraschend gut besucht und die Gagen deshalb auch ohne gewohnheitsmässigen Kulturzuschuss mehr als annehmbar, auch wenn da eine Musik gespielt wird, die nach wie vor als «Nischenkunst» gilt. Gründe: Man kooperiert dezidiert in den verschiedensten Szenen im internationalen Kontext und verfügt dadurch auch ohne obligatorische staatliche Tourneevermittlungsagenturen-Unterstützung über ein

natürliches, weil selbst erarbeitetes Privileg, kontinuierlich im In- und Ausland zu arbeiten.

Beispiel: *zeitkratzer*, als Ensemble jahrelang auf der «Schwarzen Liste» des Goethe-Instituts und trotzdem mehrheitlich ausserhalb Deutschlands aktiv. Dieser Musiker-Pool beherbergt «Freie Improvisatoren», Rockmusiker, Neue Musik-Solisten, Live-Elektroniker, Jazzmusiker, Noise-Artists und sogar Folkloremusiker in einem immer wieder neu zu verhandelnden Diskurs zwischen Komponisten und Interpreten, Improvisation und Interpretation.

Diese von mir zuvor beschriebenen Strömungen haben im Kontext der «Freien Improvisation» vor allem eines angetastet: die lang kultivierte Utopie, sie sei etwas ganz Besonderes; also nicht bloss ein weiterer Musizierstil mit dem üblichen Set von kanonischen Verhaltensregeln, sondern ein «Aus-dem-Moment-heraus-Schaffen», das als «einsame Spitze» der Musikanten-Avantgarde besondere Privilegien bzw. Schutz beanspruchen dürfe und sogar müsse.

Eine Lebenshaltung in gut subventionierter Spontaneität des flüchtigen Moments, der sich wortlos immer wieder selbst erfindet. Das riecht schon stark nach esoterisch generierter, romantischer Landschaftsprosa, und ich kann nicht nachvollziehen, weshalb eine solche anachronistische Position und der damit verbundene, total verquer geführte Diskurs über Improvisation sich immer noch perpetuiert!

#### Echtzeit-Improvisation

Im realen Leben sieht es einfach oft ganz anders aus: Wo der raue Alltag im dritten Hinterhof mit Kohleofen, Hartz IV und Aldi-Päckchensuppen die prekäre Existenzgrundlage bildet, dort türmelt sich doch nach wie vor ein Grossteil der Impro-Szene. Mit Null-Support als chronischem Normalzustand. Da bereitet man

sich trotzdem auf seinen täglichen (!) Abendgig in einem der zahlreichen Echtzeit-Musik-Räume vor, ein Gig, der inzwischen ja nur noch aus dem Hut bezahlt wird.

In diesem Kontext passiert freie (ganz bewusst ohne Gänsefüsschen) Improvisation nach wie vor, weil sie eben Echtzeit-Alltag ist und keine am Subventions-tropf hängende Musizierpraxis in der Tradition der Clubmusik des 19. Jahrhunderts!

Ich will wirklich nicht sagen wollen, nur ein hungriger Musiker sei ein guter Musiker, und wenn gewerkschaftlich organisierte Orchester ihre Planstellen vom Staat finanziert bekommen, dann sollen das auch organisierte Improvisatoren beanspruchen dürfen, aber meine Erfahrung sagt schon auch, dass ein gewisser Hunger – die *New Thing*-Leute nannten das immer *Urge* – vorhanden sein muss, damit es auf der Bühne «brennt», so etwas wie «Notwendigkeit» entsteht, um das zu tun, was man eben tut, egal wie es um das Salär bestellt ist.

Dieser Echtzeit-Improvisator ist neben der schon erfolgten existentiellen Beschreibung eher ein Hardware-Hacker, ein Bastler, der aus seinem Instrumentarium Schrott macht und aus Schrott ein sich immer wieder wandelndes Instrumentarium. Dieser Mensch hat auch keine Angst, sich selbst abhanden zu kommen, er sieht dies als sein notwendiges Tagesgeschäft. Er sucht das Risiko, wühlt buchstäblich in der Scheisse, im musikalischen Biohazard, und improvisiert heute daraus einen Hybrid, der irgendwo zwischen Performance-Kunst, Live-Electro-Trash und Acoustic-Instrumental-Hacking liegt.

Die Verbindung Mensch-Maschine als neu dazugekommene Improvisationsmöglichkeit; auch wenn dies manche als nicht zulässige Verwässerung des im puristisch-akustischen Spiele

innewohnenden Wahrhaftigen und Unmittelbaren nach wie vor strikt ablehnen.

Ich spreche hier über eine Atmosphäre, wie ich sie in den späten Achtzigern in New York City um die berühmterberühmte Downtown-Avantgarde-Szene um die alte Knitting Factory zum ersten Mal aktiv miterleben konnte, in einer extrem multipolaren Ansammlung von nur schwer auf einen Nenner zu bringenden Freestylern, die damals nicht nur total im Gegensatz zu den Stilverwaltern vom Lincoln-Center standen, sondern die auch gerne mal abwertend als «... the place of the musically disabled down there ...» betitelt wurden.

Diese weltweit richtungsweisende Downtown-Avantgarde ist extrem schnell in Vergessenheit geraten, nicht nur, weil sie sich ganz natürlich in die aus ihr hervorgegangenen Folgeströmungen aufgelöst hat, sondern teilweise sogar – wie schade – total vom Mainstream-Music-Business aufgesogen wurde. (Marc Ribot ist heute der Musical Director bei Elton John!)

Subventionstopf oder Mainstream. Ist das wirklich das omnipräsente «Entweder-oder» jeglicher Kunstströmungs-Entwicklung, oder gibt es da noch eine dritte Grösse, die vielleicht in der unbekannten und deshalb auch risikobehafteten Lücke dazwischen zu finden ist?

«Der Fundamentalismus in der Kunst kann doch nur auf der Frage nach dem Sinn des Lebens basieren. Aber wenn man beispielsweise durch eine Einkaufspassage in Düsseldorf spaziert, stößt man nur noch auf massenhaften Lebensersatz. Da wird Kunst plötzlich Terror, bekommt die Aufgabe, dieses Leben auszulöschen, denn das Leben in Düsseldorf ist nicht lebenswert. Fünftausend rosa Stüps bejahen nicht das Leben, das schreit vielmehr nach Tod und Vernichtung, wie die Postkartenhäuser am Chiemsee.

Jedes Haus ist so zu Ende geputzt, daß Umweltverschmutzung zur letzten Hoffnung wird.» (Heiner Müller)

Stellt sich die «Freie» Improvisation solchem Gedankengut heute noch?

Noch einmal zurück zu meinen Echtzeit-Improvisatoren ... Ein Beispiel: Vier japanische Live-Elektroniker, die ihren Improvisationsfluss bestimmen lassen, indem sie sich kollektiv auf der Bühne von ihrem Equipment Stromschläge verpassen lassen – *Electric Church*, Berlin im Januar 2009.

So etwas wäre doch mal eine echte Steilvorlage für die eine oder andere etablierte Free-Impro-Combo und damit auch eine verschärfte Antwort auf die Antwort der Stilverwalter.

... oder mit den Worten Morton

Feldmans:

«Art is a crucial operation we perform on ourselves, as long as we don't take a chance, we die in art».

Maurice de Martin  
(Bern, Januar 2011)