

Lilli Friedemann

Referat über eine Praxis instrumentaler Kollektivimprovisation

(gehalten im Oktober 1967 an der Musikhochschule in Stuttgart)

Heute werden Sie einen Bericht hören über die Tätigkeit einer Gruppe von jungen Menschen, die seit mehr als sieben Jahren mit mir in fortlaufender Arbeit auf einem noch wenig erforschten musikalischen Gebiet praktiziert:

der instrumentalen Kollektivimprovisation.

Ich bin Geigerin und als Spieler eines Melodieinstruments fand ich beim Improvisieren für mich allein bedeutend weniger musikalische Befriedigung als ein Pianist oder Organist. Ich mußte mich also zum Improvisieren mit anderen Instrumentalisten zusammentun und fand unter jungen Menschen, vor allem Musikstudenten, einige hochbegabte Spieler, die mit mir aus leidenschaftlicher Neigung zum eigenen musikalischen Gestalten - und zunächst ohne jede Seitengedanken an die pädagogische Wirkungsmöglichkeit dieser Praxis - neue Wege in der Gruppenimprovisation suchten.

Außer Melodieinstrumenten, gelegentlich auch Klavier, gehörte von vorneherein Schlagzeug zu unserem Instrumentarium und zwar das Orffschlagwerk, nicht wegen seiner Eignung zum elementaren kindlichen Musizieren, sondern weil es einem "kammermusikalischen" Improvisieren gemäßer ist als ein Orchesterschlagzeug und bei genügender Auswahl an Instrumenten sehr differenziert behandelt werden kann. Es kamen Gongs und ein großes Jazzcymbal hinzu, allmählich auch Gegenstände, die keineswegs für eine musikalische Verwendung erfunden wurden.

Unsere Arbeit unterscheidet sich wesentlich von einer Art gemeinsamer Improvisation, wie viele Spieler oder Sänger sie gelegentlich aus geselliger Laune versuchen: ohne jede Verabredung in fröhlichem Vertrauen darauf, daß es eine Weile "klappen" wird. Eine solche Art gemeinsamer Improvisation wird als reizlos und unergiebig erkannt, wenn man wirklich *gestalten* will. Auch den häufig begangenen Weg, über bestimmten, vorher vereinbarten Harmoniefolgen zu improvisieren, haben wir nicht beschritten.

Wir gingen vor allem von den aus der Kollektivimprovisation besonders gemäßen Ostinatotechniken aus und fanden dabei eine sehr ergiebige Form: das Solospiel über einem "Teppich". Hierbei wurden von mehreren Spielern nacheinander Ostinati aus verschiedenen Instrumentalfarben gefunden, die als klangliche und rhythmische Ergänzungen aufeinander Bezug hatten und als Gesamtheit ein Klanggewebe darstellten, das einen "solistischen" Melodiespieler beim Improvisieren anregen und unterstützen kann. Natürlich ließen wir es nicht bei starren Ostinati sondern variierten oder unterbrachen diese je nach den augenblicklichen Gegebenheiten des Solos. Bei der Tonauswahl suchten wir reizvolle, nicht dem Dreiklang verhaftete Zusammenklänge oder wir gaben dem Solisten Gelegenheit, zu einem vom Teppich aus tonal deutbaren Grundklang bitonal zu improvisieren. Diese an sich sehr entwicklungsfähige Form haben wir seit längerer Zeit hinter uns gelassen. Unsere intensive Improvisationsarbeit steigerte unser Hörvermögen und unseren Forscherdrang in Bezug auf die neueste Musik, so daß wir zwangsläufig in das Gebiet einer vom Klang und von ametrischen Rhythmen her orientierten Musik gelangten. Als wir jedoch vor kurzem mit einer anderen, in uns verwandter Form arbeitender Improvisationsgruppe zusammentrafen, luden wir ihren Leiter ein, zur ersten musikalischen Kontaktaufnahme als Solist auf der Klarinette die leicht zu vereinbarende Form: "Solo über Ostinato-Teppich" mit uns zu improvisieren. Das Ergebnis dieser ersten gemeinsamen Gestaltung kann ich Ihnen auf dem Band vorführen. Sie erkennen dabei die ostinaten Bewegungen und Klänge, die aber häufig variiert und unterbrochen werden. Gelegentlich verlassen die Teppichspieler auch ihr Ostinato, um imitatorisch auf das Solo einzugehen. (Vorspiel)

Neben den genannten Kennzeichen der alten Improvisationsform "Solo über Teppich" bemerken Sie bei diesem Stück, daß kein gleichmäßiges Metrum und keine "Tonart" mehr zugrundeliegen; die Töne des Klarinettenisten könnte man keiner bestimmten Tonskala mehr zuordnen. Hier wurde also eine alte Form auf unsere neuen Gestaltungsmittel übertragen.

Wir haben diese Möglichkeit indessen wenig ausgenutzt, weil sich bei Gestaltungen aus Klängen, Geräuschen und ametrischen Rhythmen ein unendliches Gebiet für die Kollektivimprovisation auftat; dieses zu erforschen und zu neuen Formen auszunutzen ist jetzt unser dringlichstes Anliegen. Es ergab sich das Problem, wie wir den schier unbegrenzten Möglichkeiten und der Willkür des einzelnen Spielers Grenzen setzen können, damit für uns und für diejenigen, die unsere Improvisationen hören, nicht der Eindruck wahlloser Buntheit oder Amorphheit, mit anderen Worten: Langeweile, entsteht. Wir brauchten, nachdem die auf traditioneller Grundlage entstandenen Spielregeln für uns nicht mehr galten, neue **V e r b i n d l i c h k e i t e n** in klanglichem, rhythmischem und formalem Bereich.

Auf der Suche nach Anhaltspunkten klang der Ratschlag, der uns von Außenstehenden gegeben wurde, sehr vertrauenserweckend: Gesetze finden, die der Musik innewohnen und ihr nicht aufgepfropft werden. Aber – welches Gesetz wohnt der Musik wirklich inne? Mit dieser Frage sehe ich mich überfordert. Ich kann eher zu konkreten Ergebnissen kommen, wenn ich Gesetze beobachte, die den menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten und unserer Reaktion auf Musik “innewohnen”. Und innerhalb dieser Gesetze suche ich diejenigen aus, die für eine Improvisationsgruppe relevant sind.

Es ist für die Kollektivimprovisation unergiebig, sich bestimmten Konstruktionsverfahren anzuvertrauen, die – als Grundlage für eine moderne Komposition - **a u s g e r e c h n e t** werden müßten. Die würde uns zum Auswendiglernen bestimmter Ton- oder Zahlenreihen in Anwendung auf verschiedene Parameter verdammen und damit vom spontanen **H ö r e n** und **R e a g i e r e n** ablenken. Das Hören und Reagieren ist aber die eigentliche Inspirationsquelle eines gemeinsamen musikalischen Schaffens; darum gehen wir von Konstruktionsverfahren aus, die sich dem Ohr unmittelbar signalisieren. Indem wir unsere Spielregeln auf solche Gesetze abstimmen, entgehen wir zugleich der Gefahr, daß die das Stück beherrschenden Konstruktionen für den Hörer nicht mehr wahrnehmbar sind, so daß, diesmal aus Gründen der Überorganisation, wieder ein amorpher Eindruck entsteht.

In unseren Spielregeln kommen gestaltpsychologische Gesetze der Wahrnehmung zur Anwendung. Die eingangs beschriebene intuitiv gefundene Form “Solo über Teppich” entspricht z.B. einem elementaren Faktum der Gestaltpsychologie: ins Visuelle übertragen, impliziert sie das Erkennen bzw. Darstellen einer Figur vor einem gleichmäßigen oder nebensächlichen Hintergrund. Ein weiteres Faktum sind die begrenzten Möglichkeiten des Menschen, mehrere Vorgänge gleichzeitig wahrzunehmen. Zwei ähnliche akustische Eindrücke klar zu erkennen, ist bedeutend schwieriger als zwei kontrastierende Eindrücke. Mehr als zwei gleichzeitige akustische Vorgänge vermag man nicht voll aufzunehmen bzw. geistig zu koordinieren, es sei denn, daß als dritter Eindruck ein klanglich gleichbleibender **H i n t e r g r u n d** hörbar wird. Diese Gesetze bewahrheiteten sich von jeher in polyphoner Musik und für eine Improvisationsgruppe ergeben sich aus ihnen eine Reihe von Konsequenzen.

Für die Darstellung zweier simultaner akustischer Kontraste ist die erste Voraussetzung, daß man mehrere “Stimmen” zu einem in sich homogenen Vorgang verschmelzen kann; von solch einem Vorgang kann sich ein Kontrastgeschehen deutlich abheben. Das bedeutet für eine Improvisationsgruppe von mehr als zwei Spielern, daß man zunächst lernt, homogene Vorgänge, die zusammen als **e i n e** Bewegung oder ein geschlossener Klang vernommen werden, zu improvisieren. Um uns hierin eine handwerklich saubere Grundlage zu verschaffen, beginnen wir mit sehr sparsamen Mitteln. Wir spielen uns z.B. Einzelschläge zu, die alle aus demselben Klangbereich kommen: (Vorspiel). Sie hörten hier zwei Schlagfolgen aus je einem anderen Klangbereich. Um eine solche Schlagfolge in sich lebendiger zu machen, vermeiden wir gleich lange Zeitabstände und versuchen eine reizvoll rhythmische Gruppierung der Schläge. (Vorspiel)

Eine Grundübung, die ausschließlich über den Klang ausgerichtet ist, stellt das “Klanganknüpfen” dar. Hierbei gilt die Spielregel, daß zu einem liegenden (stationären) Klang, den ein Spieler voran spielt, nur ähnliche Liegeklänge hinzugefügt werden dürfen. Zur Erweiterung dieser Übung wird eine gemeinsame sehr langsame Abwandlung des liegenden Klanges ausgeführt, wobei der Klang verschiedene Regionen durchwandern aber stets in sich homogen bleiben soll. Ein Beispiel dieser Übung können sie auf dem Band hören; allerdings waren hier auch gelegentliche Einzelschläge erlaubt, damit kleine Kontrastwirkungen in den Ablauf kamen. (Vorspiel)

Die mit diesen Übungen gewonnenen Techniken nutzen wir zu musikalischen Gestaltungsübungen mit simultanen Kontrasten aus. Wir spielten z. B. Schlagfolgen zu liegenden bzw. sich langsam wandelnden Klängen. (Vorspiel). Einen rhythmisch differenzierteren Umgang mit Einzelschlägen und verschiedenen Klanglängen zeigt das folgende Stück, das wir “Punkte gegen Striche“ nannten. (Vorspiel) Schließlich gehört in diese Beispielreihe noch eine Improvisation mehr anspruchsvoller Art mit dem Namen: “Explosionen“. Hier sind verschmelzende Liegeklänge Bewegungsmotiven, die an Explosionen erinnern, gegenübergestellt. Die Ausführungen der beiden Kontrastgeschehen wechseln lebhaft von Spieler zu Spieler über. (Vorspiel)

Ein anderes Faktum menschlicher Gestaltwahrnehmung ist unsere Fähigkeit, eine Norm als solche zu erkennen bzw. wiederzuerkennen, sie aber auch bei häufiger Wiederholung übersehen oder überhören zu können. Aus dem Letzteren resultiert die Auffälligkeit dessen, was anders ist als die Norm. Auf das Musikalische übertragen bedeutet das die in Kompositionen wie in Improvisationen seit Jahrhunderten ausgenutzte Möglichkeit, eine Norm, (Fugenthema, Motiv) als solche kenntlich zu machen, indem man sie an exponierter Stelle, z. B. am Anfang des Stückes, bringt und oft in Varianten (Klang- und Tonraumversetzung, Umkehrung, Verzierung u.ä.) wiederbringt. Dem Vorkommen der Norm wird das deutlich Andere als sukzessiver Kontrast gegenüber gestellt (z. B. als Fugenzwischenspiel), der mit seinem Eintritt einen bestimmenden Einfluss auf die Form des Stückes hat, also an zeitlich gut gewählter Stelle kommen muß.

Für die Improvisationsgruppe ergibt sich hieraus als Erstes die Aufgabe, eine gut geeignete Norm - wir benannten diese als "Mot" ("Wort" auf französisch) - zu erfinden und mit neuen Mitteln abzuwandeln. Dies führten wir auf jeweils artverwandten Instrumenten aus. Sie hören bei der folgenden Aufnahme von drei Streichern, wie über das rein klangliche Zusammenspiel hinaus ein "Mot" jeweils für alle Spieler zugleich verbindlich ist, wie die Stimmen, anfangend im gleichen Tonraum, allmählich auseinander rücken und wie die Spieler das "Mot" auch in Klang und Tempo etwas abwandeln. (Vorspiel.) Eine solche Folge von kleinen Episoden erweist sich zusätzlich als eine Art Materialsammlung für quasi stationäre Streicherklänge.

Wir versuchten weiterhin, die einzelnen Episoden, die zunächst die Wirkung von getrennten Klangblöcken hatten, durch Überlappung zu verbinden, d.h. dass einer der Spieler bereits das neue "Mot" einführt, während das letzte "Mot" bei den anderen noch ausklingt. Es ist hier wünschenswert, aber nicht immer einfach, ein "Mot" im Augenblick zu erfinden, das sich gegen das vorige als deutlicher Kontrast abhebt. (Vorspiel)

Die zweite Aufgabe, die aus dem Umgang mit variablen musikalischen Normen hervorgeht, ist das Erfinden eines überzeugenden sukzessiven Kontrastgeschehens an zeitlich richtiger Stelle. Sie hören hier einen Versuch mit einem für reines Schlagzeug gewählten "Mot", bestehend aus je zwei gleichklingenden Schlägen. Alle drei Spieler bringen sie zunächst auf ähnlichen Klangquellen, es treten dynamische Unterschiede auf, danach auffällige Tempoänderungen im Abstand der zwei Schläge und schließlich werden die Klänge zum Hellen und Dunklen hin immer mehr ausgeweitet. Als wir diese Episode in einem Fluß ausgeführt hatten, bis es nicht mehr weiterging, brachte einer meiner Partner ohne jede Verabredung, nur einer Intuition folgend, ein Kontrastgeschehen hinein, das sich als logische Fortsetzung des Ablaufes erwies. Hören Sie selbst: (Vorspiel.) Auf das Spiel mit dem Mot aus zwei Schlägen mit kurzem Klang ließ mein Partner also einen einzelnen aber lang ausklingenden Schlag auf dem Gong antworten. Dieser wurde von uns als neues Mot benutzt, wobei uns die Imitierung von Gongschlägen durch Streicher sehr reizvoll erschien. Die Funktion des Kontrastgeschehens als Signal für einen formalen Schnittpunkt ist evident. Natürlich gibt es beim Umgang mit so kleinen Normen noch andere und bessere Möglichkeiten als die, eine "Mot-Episode" auf die andere folgen zu lassen.

Wir stehen mitten im Erforschen neuer Formen und Improvisationstechniken. Der Schwerpunkt liegt bei uns in der praktischen Arbeit, die während unserer Arbeitswochen täglich mit Übungsvorgängen beginnt; aus diesen erwächst im Laufe des Tages ein gemeinsames künstlerisches Gestalten heraus, Form und geistige Ausrichtung erhält das Ganze durch ergänzende Denkarbeit über konstruktive Probleme, die man für sich alleine vollzieht.

Ich bin mehrfach gefragt worden, warum ich nicht, anstatt in der Gruppe zu improvisieren, komponiere, wobei ich doch den Ablauf eines Stückes in eigener Hand behalten würde. Da gäbe es viel zu antworten. Lassen wir hier den sehr wichtigen Aspekt: Kollektivimprovisation als

Hörübung und Hinführung zur Neuen Musik, aus, weil hier die Gestaltung selbst das Thema ist. Es gibt sehr verschiedene schöpferische Typen. Diejenigen, zu denen ich gehöre, werden am meisten inspiriert durch Selbstspielen und durch das augenblickliche Reagieren auf Klänge, Töne, Rhythmen. Überdies erscheint mir die Kollektivimprovisation mindestens in einem Punkt der musikalischen Gestaltungsmöglichkeit besonders relevant: Für die Gestaltung des Klanglichen (vielleicht auch des Rhythmischen?) Wie könnte z. B. den Klang, die Spielweise auf einem Instrument oder den Zusammenklang mehrerer Instrumente g e n a u e r darstellen, als wenn man ihn als Schaffender selbst ausführt, ihn während des Spielens in differenziertester Weise nach der eigenen Vorstellung beeinflusst oder auch geeignete Gegenstände aus der Notwendigkeit des Augenblicks heraus zum Klingen bringt? In dieser Hinsicht kann die Improvisation nach meiner Meinung nicht nur besonders lebendige sondern auch der Absicht des Gestaltenden besonders genau entsprechende Resultate erzielen. Idee und Klangwerdung sind hier ein und derselbe Vorgang.

Es ist aber müßig und es war keineswegs der Sinn dieses Referates das - abgesehen vom Jazz - kaum begangene Gebiet einer anspruchsvolleren Kollektivimprovisation vergleichen zu wollen mit der im Abendland durch Jahrhunderte entwickelten Kunst der Komposition. Dies sollte lediglich ein Bericht sein von einem neuen und reichen Gebiet musikalischer Gestaltungsarbeit mit einer ihr angemessenen Methodik. Ich schließe ihn ab mit dem Vorspiel einer Improvisation, die aus der Verschmelzung mehrerer Ihnen gezeigter Spielregeln entstanden ist: "Klanggruppierungen". (Vorspiel)