

Christian Grüny

## **Verfremdung und Verantwortung**

### **Dimensionen des Experimentellen in der Musik**

On the contrary, you must give closest attention to everything.

John Cage<sup>1</sup>

#### **1. Einleitung**

Die Rede von experimenteller Musik ist geläufig, mehr noch als die von experimenteller Kunst, und sie ist vielfach äußerst diffus. Bisweilen bezeichnet die Charakterisierung als experimentell wenig mehr als eine von den Hörern als solche empfundene Fremdartigkeit, ein Bruch von Konventionen – Heinz-Klaus Metzger spricht ärgerlich vom „Schindluder“<sup>2</sup>, der mit dem Begriff getrieben wird. Als Beispiel mag hier die Definition auf *indiepedia.de* dienen, einem laut Selbstbeschreibung „deutschsprachigen Wiki zur Indie- und Popkultur“, wo es heißt: „Als *experimentelle Musik* oder auch *Avantgarde* wird Musik bezeichnet, die sich so weit vom Mainstream entfernt, dass sie in ihrer Andersartigkeit als experimentell empfunden wird.“<sup>3</sup> Diese Bestimmung ist insofern aufschlußreich, als sie einen bestimmten Alltagsgebrauch des Wortes auf den Punkt bringt, dem wirklich alle Kategorien verschwimmen, wo er es mit Ungewohntem zu tun hat. Inhaltlich ist damit offensichtlich wenig gewonnen.

Nun ist es aber auf der anderen Seite auch nicht so, als wäre die Sache vollkommen klar und wir hätten es nur mit laienhaften Unverstand zu tun, der mit einigen Klarstellungen ausgeräumt werden könnte. Uneinigkeit könnte darüber bestehen, was überhaupt unter Experiment und Experimentalität verstanden werden soll, auf welche Dimension(en) der Musik man sich bezieht und ob wir es mit einer Deskription, einem Ehrentitel oder einer Beleidigung zu tun haben. Um diese Sachlage ein wenig zu sortieren, möchte ich auf drei vieldiskutierte Begriffe zurückgreifen und mit ihnen das Feld gliedern: Improvisation,

---

<sup>1</sup> John Cage, *Experimental Music: Doctrine*, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown 1973 (Wesleyan UP), S. 13-17, hier 16.

<sup>2</sup> Heinz-Klaus Metzger, *Zum Begriff des Experimentellen in der Musik*, in: *Positionen* 82 (2010), S. 35-38 (Teil 1), *Positionen* 83 (2010), S. 32-36 (Teil 2), hier Teil 1, S. 35

<sup>3</sup> [http://www.indiepedia.de/index.php?title=Experimentelle\\_Musik\\_/Avantgarde](http://www.indiepedia.de/index.php?title=Experimentelle_Musik_/Avantgarde), abgerufen am 6.3.2012.

Indeterminiertheit und Prozeßhaftigkeit. Gerade in der Zusammenordnung zeigt sich, daß diese Begriffe zwar nicht klar voneinander abzugrenzen sind, sich aber sowohl gegeneinander konturieren als auch wechselseitig bestimmen, und es steht zu hoffen, daß ihre gemeinsame Behandlung unter dem Leitbegriff des Experimentellen neue Perspektiven zutage fördern kann.<sup>4</sup> Ehe ich mich allerdings diesen Unterscheidungen zuwende, soll eine zumindest skizzenhafte Bestimmung dieses Begriffs selbst versucht werden, für die ich auf Vorschläge von Lydia Goehr, John Cage – was wenig überraschend ist – und – was eher überraschen dürfte – Niklas Luhmann zurückgreifen werde.

Goehr stellt eine aufschlußreiche musikalisch-philosophische Konstellation bestehend aus Francis Bacon, John Cage und Theodor W. Adorno zusammen und führt in diesem Kontext eine erhellende Unterscheidung ein: diejenige zwischen dem Experiment und dem Experimentellen. Sie führt aus: „In short, in an experiment, the planning happens in advance, clear objectives are laid out, and optimal conditions are sought; where errors occur, they are conveniently theorized and controlled. [...] At the other end of the spectrum, the concept of *experimental* exudes the aura of open-endedness, revisability, and incompleteness.“<sup>5</sup> Auch wenn man zuerst einmal die Naturwissenschaft am einen und die experimentelle Kunst am anderen Ende dieses Spektrums verorten würde, zeigt Goehr, daß die Sache so einfach nicht ist. Es ist durchaus nicht so, daß die Kunst insgesamt und die Musik im besonderen ausschließlich auf der Seite des Experimentellen zu verorten wären – die Arbeit mit Versuchsanordnungen und in Serien und die geläufige Rede von „Laboren“ weisen auf ein Selbstverständnis hin, das zumindest die Assoziation systematischer Forschung evoziert bzw. explizit in Anspruch nimmt. Edgar Winds Beschreibung der Ergebnisse einer solchen Haltung lassen sich zwanglos auch auf bestimmte musikalische Entwicklungen beziehen, auch wenn er primär über die bildende Kunst spricht: [W]enn diese strikten Lösungen dann ausgestellt werden, reduzieren sie den Betrachter zum Beobachter, der des Künstlers letzte Forschungsreise mit Interesse, aber ohne innere Anteilnahme zur Kenntnis nimmt.“<sup>6</sup>

Nun haben sich die seriellen Komponisten, an die man hier vielleicht denken könnte, nicht als

---

<sup>4</sup> Diese Unterteilung ist nicht ganz deckungsgleich mit derjenigen, die Marion Saxon vorgenommen hat, und insgesamt legt der vorliegende Beitrag einen etwas anderen, eher theoretisch-systematischen Akzent (vgl. Marion Saxon, Nichts als Bluff? Das Experiment in Musik und Klangkunst des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, in: Musik & Ästhetik 43 (2007), S. 53-67). Saxons Ausführungen im Einzelnen und ihrem Restimee eines Verschwimmens der scheinbar klaren Grenze zwischen Künsten und Wissenschaften und damit zwischen kontrolliertem Experiment und offener Experimentalität kann ich weitgehend zustimmen.

<sup>5</sup> Lydia Goehr, Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental, in: dies., Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory, New York 2008, S. 108-135, hier 117.

<sup>6</sup> Edgar Wind, Kunst und Anarchie, Ffm 1979, S. 26. Daß umgekehrt das Bild der naturwissenschaftlichen Forschung als strikt kontrollierte und replizierbare Praxis nicht der Wirklichkeit entspricht, hat Hans-Jörg Rheinberger gezeigt; vgl. etwa Iterationen, Berlin 2005.

Experimentatoren verstanden, und wenn im 20. Jahrhundert von experimenteller Musik die Rede war, so häufig in direkter Gegnerschaft zu dieser Richtung und mit Berufung auf das andere Ende des Spektrums: auf das Experimentelle, auf Offenheit und Unvorhersehbarkeit. Man mag auch bei den hier hergestellten Situationen musikalischer Tätigkeit noch von Versuchsanordnungen sprechen, nun aber in einem Sinne, der sich von dem des klassischen Experiments deutlich unterscheidet: Die Natur wird keiner peinlichen Befragung auf dem Streckbett unterzogen und auch nicht dem Gerichtshof der Vernunft vorgeführt, auf daß sie ihre Geheimnisse preisgebe, sondern eher mit List dazu veranlaßt, sich selbst zu zeigen. Die Vorstellung, daß das zu Ohren Gebrachte naturhaft ist oder sein soll, findet sich in den unterschiedlichsten Kontexten, von der emphatischen Evokation des unmittelbaren, unverfälschten Selbstaudrucks in der Jazzimprovisation bis zu Cages Beschwörung einer von jeder Form des individuellen Ausdrucks gerade befreiten, asubjektiven Prozeßhaftigkeit. Diese höchst unterschiedlichen Begriffe von Natur oder besser Naturhaftigkeit stehen in einem gespannten Verhältnis zu einem weiteren Begriff, der in der Diskussion um Experimentalität und Kontrolle in der Musik hoch umstritten ist: demjenigen des Neuen. Beide werden im folgenden noch diskutiert werden müssen. Sie kommen zusammen in der erst einmal weder auf Natur noch auf Neues festgelegten Vorstellung von Offenheit.

Sucht man nach einem gemeinsamen Begriff, um die höchst unterschiedlichen Strategien zu beschreiben, so wäre es vielleicht der der musikalischen Situation. Weniger als um Aufführungen oder Konzerte geht es um die Herstellung musikalischer Situationen. Bereits in ihrer Anlage sind diese Situationen nicht in allen ihren Dimensionen kontrollierbar. Wie genau die Vorbedingungen festgelegt sind, ist dabei so unterschiedlich wie die Art, wie vorgegangen, und der Ort, an dem angesetzt wird. Aber selbst in Fällen, in denen die Ausgangsparameter minutiös festgelegt sind, geht es gerade nicht um eine Reproduzierbarkeit der Ergebnisse, sondern um ihre uneinholbare Offenheit. Wenn es etwas all jenen Strategien Gemeinsames gibt, so wäre es weniger in irgendeiner spezifischen Grundform der Anordnung zu suchen als vielmehr im paradoxen Versuch, das Unveranstaltete zu veranstalten. Cage möchte Experimentalität in diesem Sinne verstanden haben, also „not as descriptive of an act to be later judged in terms of success or failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown“<sup>7</sup>. Es ist wichtig zu sehen, daß es auch für eine solche Haltung und Praxis der Planung und Vorbereitung bedarf – der Arbeit, wenn man so will.

Eine treffende Beschreibung dafür findet sich tatsächlich bei Luhmann – nur ist sie hier natürlich nicht auf die Musik bezogen und auch nicht primär auf Experimentalität, sondern

---

<sup>7</sup> Cage, *Experimental Music: Doctrine*, a.a.O., S. 13.

auf Wissenschaft und auf Methode: „Methoden erlauben es der wissenschaftlichen Forschung, sich selbst zu überraschen. Dazu bedarf es einer Unterbrechung des unmittelbaren Kontinuums von Realität und Erkenntnis, von dem die Gesellschaft zunächst ausgeht.“<sup>8</sup> Auch wenn sie sich nicht darauf reduzieren läßt, wäre der Ausgangspunkt jeder wissenschaftlichen Methode damit die Unterbrechung des Selbstverständlichen. Als Methode kann von dort aus nicht nur ein systematisches, unabhängig von seiner Anwendung festleg- und beschreibbares Vorgehen gelten, sondern letztlich jede Beobachtung, die sich auf einen Bruch mit dem alltäglichen Verhalten gründet und von diesem Bruch die Richtung ihres Vorgehens nimmt. Als Ziel methodischen Verhaltens überhaupt gilt dabei interessanterweise die Möglichkeit, überrascht zu werden bzw. *sich selbst zu überraschen*, also gerade nicht die Steigerung der Kontrolle – keine gute Methode ohne die Dimension des Experimentellen, aber auch kein Experimentelles ohne Methode. Woran Luhmann damit erinnert, ist, daß Offenheit nicht einfach besteht und man sie sich auch nicht schlicht vornehmen kann, sondern sie hergestellt werden muß. Für die Musik reicht hier der Bruch mit der Klanglichkeit und dem Hören des Alltags, der für sie insgesamt konstitutiv ist, nicht aus. Musikalische Offenheit bedarf einer zusätzlichen Anstrengung, einer nochmaligen Verfremdung, wie es die russischen Formalisten beschrieben haben. Erst dann mag man sie experimentell nennen. Unterschiedliche Formen dieser Verfremdungstechniken möchte ich nun in den Blick nehmen.

## 2. Improvisation

Es ist naheliegend, die Improvisation als den eigentlich experimentellen Teil der Musik zu verstehen. Gerade im Gegensatz zur Komposition scheint Improvisation die Verkörperung des Offenen und der Inbegriff des Experiments zu sein. Mit ihr verbinden sich Hoffnungen wie die des Ausbruchs aus eingefahrenen Bahnen, aus verkrusteten, beengenden Strukturen in eine ungeahnte, nicht abzusehende Freiheit – eine „einlösbare Utopie“<sup>9</sup>. Die Welt der klassischen Musik wird demgegenüber zum Inbegriff kulturelle Stagnation stilisiert: „Formal, precious, self-absorbed, pompous, harbouring rigid conventions and carefully preserved

---

<sup>8</sup> Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Bd. 1, Ffm 1998, S. 37.

<sup>9</sup> Theo Jörgensmann u. Rolf-Dieter Weyer, Kleine Ethik der Improvisation, Essen 1991, S. 31. Noglik beschreibt Improvisation als einen Versuch, „eine Bewegung in Gang zu setzen und weiterzuführen, die den Grundkategorien unserer auf Zweckrationalität, Quantifizierbarkeit und Kategorisierung beruhenden Kultur zuwiderläuft“ (Bert Noglik, Improvisation als kulturelle Herausforderung. Zu Spielhaltungen, Spezifika der Rezeption und zur sozialen Relevanz frei improvisierter Musik, in: Walter Fähndrich (Hg.), Improvisation, Winterthur 1992, S. 112-132, hier 128).

hierarchical distinctions; obsessed with geniuses and their timeless masterpieces, shunning the accidental and the unexpected“<sup>10</sup> Nicht umsonst wurde die Musikrichtung, in der jede vorab festgelegte Form allmählich verabschiedet wurde, Free Jazz genannt: frei nicht nur von konkreten Vorgaben, sondern am Ende von den rhythmischen, harmonischen und melodischen Strukturen, die der westlichen Musik zugrundeliegen, und schließlich noch vom Zwang der Koordination in der Gruppe.

Natürlich läßt sich Improvisation nicht auf diese Beispiele reduzieren, und immer wieder wurde festgehalten, daß historisch gesehen Improvisation einen beträchtlichen Teil der auf der Welt gespielten Musik ausmacht – und daß sich all das sicherlich nicht auf Experimentalität festlegen läßt. Der naheliegende Gegensatz zwischen Improvisation und Komposition gerät ins Schwanken, wenn man sich diese unterschiedlichen Musikformen genauer ansieht, und am Ende erweisen sich beide Begriffe als zu eng: Sie beschreiben nur eine Variante der grundsätzlicheren Unterscheidung zwischen vor der eigentlichen Performance festgelegten Formen und der Freiheit der Musiker in der Performance, also letztlich zwischen Bindung und Freiheit der Musiker.<sup>11</sup> Daß wir es hier nicht mit kategorialen Unterschieden, sondern mit einem Kontinuum zu tun haben, in dem unterschiedliche Kulturen an unterschiedlichen Stellen Grenzen gezogen haben, zeigt die Musikethnologie<sup>12</sup>; überdies ist der Begriff der Komposition nur eine sehr spezifische, nämlich auf Schriftlichkeit mit all ihren Implikationen beruhende Form der Festlegung. Dennoch möchte ich der Einfachheit halber als heuristische Instrumente an den beiden Begriffen festhalten. In einer zugegebenermaßen groben Typisierung ließen sich dann vier unterschiedliche Verhältnisse unterscheiden: Improvisation als Residualkategorie, als Quelle und Substitut von Komposition, als Realisierung von Komposition und als Alternative zur Komposition.

Fälle einer Musik, in der die Improvisation sozusagen für das zuständig ist, was die Komposition ihr übrigläßt, lassen sich in der westlichen Musik in großer Zahl finden. Ein Beispiel sind die Kadenzten, die dem Solisten einen eigenen, klar umgrenzten Gestaltungsraum bieten, in dem er seine Virtuosität unter Beweis stellen kann; ein weiteres die wechselnden Solopartien im klassischen Jazz. Freiheit ist in beiden Fällen in mehrfacher Hinsicht eingeschränkt: zuerst einmal durch die zeitlichen Grenzen, innerhalb derer die Improvisation stattfinden kann, und dann durch das weiterlaufende harmonische Gerüst des

---

<sup>10</sup> Derek Bailey, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Cambridge, MA 1992, S. 19.

<sup>11</sup> Es ist nebenbei bemerkt bezeichnend, daß man hier auf einen englischen Begriff zurückgreifen muß, weil die deutschen Begriffe „Konzert“ und „Aufführung“ beide deutlich zu eng sind: Ersterer markiert eine sehr spezifische kulturelle Praxis, letzterer verweist auf die Realisierung einer Komposition.

<sup>12</sup> Vgl. Bruno Nettl, *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, in: *Musical Quarterly* LX, 1 (1974), S. 1-19.

jeweiligen Stückes, innerhalb dessen sich der Soloist halten muß. Zusätzlich dazu ist das Material, mit dem er arbeiten kann, in der Regel auf ein Repertoire an klassischen Wendungen eingeschränkt, die er mehr oder weniger originell variieren und kombinieren kann – Verteidiger der Improvisation sprechen von „patterns“, Kritiker von „Klischees“. Im Zentrum steht hier denn auch weniger die Offenheit des Experimentellen als vielmehr die Zurschaustellung von Virtuosität und Originalität und, im Jazz, die Authentizität des Ausdrucks. „We were expressing our minds and emotions as much as could be captured by electronics“ – so Ornette Coleman in den *liner notes* von *Free Jazz* aus dem Jahr 1961.<sup>13</sup>

Nun muß man aufpassen, nicht bereits in die Beschreibung eine so deutliche Wertung einzubauen, daß die Sache von vornherein klar erscheint. So hat Adorno den Jazz wahrgenommen: Das harmonische und metrische Gerüst ist fixiert und im übrigen rigide, das Zusammenspiel geregelt, und hin und wieder tritt einer der Musiker nach vorn, um einen Ausbruch aus dem musikalischen und sozialen Korsett auf-, aber niemals wirklich auszuführen. Seine befreienden Gesten bleiben stereotyp und befangen, und schließlich tritt er wieder ins Kollektiv zurück, dessen Herrschaft sich dadurch noch festigt.<sup>14</sup> Man kann nicht leugnen, daß es solche Musik gegeben hat und gibt, Stücke und Konzerte, bei denen jedes Solo den Geist von Uniformität atmet; das immer wiederkehrende Faktum der sich abwechselnden Soli ist selbst ein Stereotyp, das in der heutigen Wahrnehmung allerdings vermutlich weniger als Befestigung von Herrschaft als vielmehr, weniger aufgeladen, als Inbegriff von Langeweile erscheinen wird. Daß das aber niemals alles war, daß in der Qualität der individuellen Stimme, der musikalischen und sozialen Rolle der kollektiven Improvisation und schließlich auch in der immer weiteren Öffnung der Formen eine Befreiung lag, die diese Beschreibung ignoriert, ist Adorno seitdem zu recht entgegengehalten worden.

Die zweite Rolle von Improvisation, die fest in der westlichen Musik verankert ist, ist die als Quelle späterer Kompositionen und als ihr Substitut. Bach, Mozart und Beethoven, Schumann und Liszt galten als brillante Improvisatoren, aber diese Improvisationen standen im Dienste der Komposition.<sup>15</sup> Das freie Spiel am Klavier diente der Unterhaltung und dem Ausprobieren von Themen und Formen, die sich später ausarbeiten lassen würden – und auch hier der Präsentation von Virtuosität. Zeitgenössische Stimmen sprechen denn auch weniger von der Kühnheit der Improvisation oder der Neuheit des Erklingenden als von der Verblüffung darüber, wie virtuos und detailliert der Betreffende Formen hervorbringen konnte, die wie

---

<sup>13</sup> Ornette Coleman Double Quartet, *Free Jazz*, Atlantic SD 1364.

<sup>14</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Über Jazz*, in: ders., *Musikalische Schriften IV* (Gesammelte Schriften Bd. 17), Ffm 1982, S. 74-100, und in zahlreichen anderen Texten in den folgenden dreißig Jahren.

<sup>15</sup> Vgl. Herbert Schramowski, *Der Einfluß der instrumentalen Improvisation auf den künstlerischen Entwicklungsgang und das Schaffen des Komponisten*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1 (1971), S. 2-17.

komponiert erschienen.

Gehalten hat sich die Improvisation als musikalische Disziplin dieser Art vor allem bei der Orgelmusik, wo der bis heute bestehende Ausgangspunkt die Notwendigkeit flexibler Begleitung eines Gottesdienstes ist. Die Improvisation ist hier ebenfalls damit beschäftigt, die Strukturen komponierter Musik nachzuahmen, nun aber ohne das Ziel späterer Ausarbeitung. Die Virtuosität liegt in der Fähigkeit, Ein- und Überleitungen zu gestalten, jede zeitliche Beschleunigung und Verzögerung aufzunehmen und dem Anlaß entsprechend eine musikalische Atmosphäre zu schaffen, die die Sache unterstützt. Sie stellt sich, wie auch der größte Teil der für diesen Anlaß *komponierten* Musik, ganz in den Dienst des Gottesdienstes. Vorgegeben sind hier lediglich der Zweck der Musik und ein Repertoire an Formen; was der Organist genau daraus macht, ist offen, auch wenn das Ergebnis nicht primär auf Originalität zielt. Anders als in wohl jedem anderen Gebiet westlicher Musik außer dem Jazz ist die Improvisation hier ein selbstverständlicher Teil der musikalischen Praxis, wovon eine Fülle an Literatur und zahlreiche Wettbewerbe und Studiengänge zeugen.<sup>16</sup>

Ein tatsächlich vollkommen anderes Verhältnis findet sich etwa in der klassischen nordindischen Musik, wo die Improvisation die musikalische Praxis vollkommen durchdringt (wenn ich es richtig sehe, gilt Analoges für die klassische persische und arabische Musik). Hier gibt es keine notierten Vorlagen, also keine Komposition in unserem Sinne – was natürlich nicht bedeutet, daß es keine vorgegebenen Formen gibt. Entscheidend ist, in welchem Verhältnis die Musiker zu diesen Formen stehen. Wenn sie selbst zwischen Komponiertem und Improvisiertem unterscheiden, so geben sie einen Anteil von 90-95% Improvisation an. Der Rest sind eher kurze, oft mehrfach wiederholte Passagen, die in ihrer Gestalt genau festgelegt, wenn auch nicht aufgeschrieben sind. Markus Schmidt ist der Frage nachgegangen, wie realistisch diese Angaben sind, und dabei auf eine Vielzahl musikalischer Formen in unterschiedlichen Graden der Verfestigung gestoßen, auf die die Musiker in ihren Improvisationen zurückgreifen.<sup>17</sup> Von der Sache her ist das natürlich nicht überraschend: Kein improvisierender Musiker bestreitet, daß er auf ein von Formen und Regeln durchdrungenes Material zurückgreift; es geht um das Verhältnis, das er jeweils zu diesem Material einnimmt, und der Freiheitsgrad, der sich dadurch ergibt.

---

<sup>16</sup> Vgl. nur ein frühes und ein neueres Buch: Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen*, Erfurt 1801; Reiner Gaar, *Orgel Improvisation*, Stuttgart 2003. Für historisch-systematische Perspektive vgl. Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich 1938, Kap. VII. 2.

<sup>17</sup> Vgl. Markus Schmidt, 'Es improvisiert'. *Improvisation in der Nordindischen Kunstmusik*, in: Ronald Kurt u. Klaus Näumann (Hg.), *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2008, S. 99-131.

Entscheidend für diese Musik ist aber etwas anderes: Die Raga, die einzelnen „Stücke“, die die Musiker spielen, sind zwar als solche festgelegt, aber nicht in ihrer konkreten Ausführung. Sie sind aufgrund des Tonvorrats und bestimmter Wendungen identifizierbar, bedürfen aber der Ausgestaltung durch den jeweiligen Musiker, um überhaupt realisiert zu werden. Es trifft die Sache nicht ganz, zu sagen, daß die indischen Musiker „nicht *über* einen Raga wie ein Jazzmusiker über die Harmonien eines Standards, sondern immer *in* einem Raga“<sup>18</sup> improvisieren – sie improvisieren *den* Rag, der kein Rahmen ist, sondern eine der Realisierung bedürftige Einheit, mit Nettls Wort ein Modell.<sup>19</sup> Ganz in diesem Sinne formuliert Schmidt: „Das Ziel dieser jahrelangen Übungspraxis ist, dass sich der *rag* im Rahmen einer Performance durch den Musiker manifestieren kann.“<sup>20</sup> Womit wir es zu tun haben, ist eine vorschriftliche Herstellung kultureller Kontinuität, wie sie Jan Assmann beschrieben hat, die derjenigen über Texte und deren Überlieferung und Kommentierung – oder, in unserem Fall, über Werke und ihre Interpretationen – in nichts nachsteht, auch wenn sie ganz anders funktioniert: „Repetition und Interpretation sind funktionell äquivalente Verfahren in der Herstellung kultureller Kohärenz.“<sup>21</sup> Von Experimentalität in unserem modernen Sinne sind diese Improvisationen damit denkbar weit entfernt, indem sie gerade nicht auf Offenheit oder gar Neuheit zielen, sondern als Medium kultureller Kontinuität und Stabilität fungieren. Das Neue ist hier eine Variation des Dauernden, das nur in Form von Variationen existiert und sich über ihre Vielgestaltigkeit realisiert und dabei unweigerlich auch verändert.

Der letzte Typ, um den es mir gehen soll, radikalisiert den Spielraum auf eine Weise, die ihn absolut zu setzen versucht. Daß sie sich an die Stelle der Komposition setzt, soll hier bedeuten, daß sie sie nicht mehr imitiert, sondern dem Anspruch nach jede vorher bestehende Festlegung, sei es eine bestimmte metrische Regelmäßigkeit, ein harmonisches Schema, Tonalität als solche oder ein Typus von Zusammenspiel hinter sich läßt, von festgelegten Stücken ganz zu schweigen, um sich ganz der Offenheit des Moments hinzugeben. Seit den sechziger Jahren gibt es hier eine vor allem in Europa verankerte Szene von Musikern, die

---

<sup>18</sup> Ronald Kurt, *Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie*, in: ders. u. Näumann, *Menschliches Handeln als Improvisation*, a.a.O., S. 17-46, hier 28f. „Raga“ ist eigentlich der Plural, wird aber von europäischen Interpreten vielfach als Singular verwendet.

<sup>19</sup> Vgl. Nettle, *Thoughts on Improvisation*, a.a.O., S. 11.

<sup>20</sup> Schmidt, *„Es improvisiert“*, a.a.O., S. 128.

<sup>21</sup> Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 89. Insofern ist die Rolle des Interpreten einer Beethoven-sonate eben nicht nur graduell von der eines Sitar-Spielers, der einen bestimmten *rag* spielt, verschieden, wie Nettle schließt (vgl. Nettle, *Thought on Improvisation*, a.a.O., S. 19) – der Unterschied von Literalität und Oralität ist grundlegender. Daher würde ich hier auch am Begriff der Improvisation festhalten, ihn aber nicht wie Benson auch für die Interpretation mit ihren zweifellos ebenfalls gegebenen Spielräumen ansetzen (vgl. Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge u.a. 2003 (Cambridge UP))

ursprünglich dem Jazz oder der Neuen Musik entstammen, aber weder an die eine noch die andere Tradition unmittelbar anschließen. Von der energetischen Aufgeladenheit und der Emphase auf Individualität und Ausdruck des Free Jazz findet sich hier kaum noch Spuren, und viele der Musiker betonen immer wieder, daß ihre Musik nicht als eine Variante von Jazz angesehen werden kann.

Wo die konkrete Musik extrem von den jeweiligen Musikern, ihren Konstellationen und den Situationen abhängt, in denen sie gespielt wird, kommt es auch nicht zu einem einheitlichen Klangbild. So schreibt der Gitarrist Derek Bailey, einer der Protagonisten dieser Szene und Autor eines sehr aufschlußreichen Buches zum Thema: „The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic-musical identity of the person or persons playing it.“<sup>22</sup> Der Verweis auf eine „klanglich-musikalische Identität“ der Beteiligten sollte hier nicht als Bestätigung des Ausdrucksparadigmas verstanden werden, sondern als Verweis auf den musikalischen Hintergrund, die Möglichkeiten und Eigenheiten des jeweiligen Musikers. Damit wird unmißverständlich klar, daß es auch hier absolute Freiheit im Sinne einer Verabschiedung jedweden vorgeformten musikalischen Materials nicht geben kann. Man könnte sagen, daß der frei improvisierende Musiker sich erst einmal in ein Material *eingearbeitet* haben, also eine möglicherweise facettenreiche musikalische Herkunft haben muß, um sich wieder aus ihm *herausarbeiten* zu können.

Wenn die Musiker über ihr Spiel reden, so werden tatsächlich vielfach Begriffe von Arbeit und Verantwortung bemüht: Arbeit aus den sich immer wieder einstellenden und erneuernden Klischees und Verantwortung gegenüber den Mitspielern, dem Publikum, der Musik – letztlich aber der Situation gegenüber, die all das umfaßt. Entsprechend ist die Haltung vieler Musiker von großem Ernst geprägt, der auch ihr Spiel durchdringt. Von dort her ist vielleicht zu verstehen, daß Bailey den Begriff des Experimentellen zurückweist: „Improvisors might conduct occasional experiments but very few, I think, consider their work to be experimental.“<sup>23</sup> Das Gleiche gilt für den des Neuen: „One of the things which becomes apparent in any improvising is that one spends very little time looking for ‚new‘ things to play. The instinctive choice as well as the calculated choice is usually for tried material. Improvisation is hardly ever deliberately experimental. When the ‚new‘ arrives, if it arrives, it appears to come of its own accord.“<sup>24</sup> Eine allzu große Betonung des Experimentellen und der Suche nach Neuheit würde dem Selbstverständnis von Bailey und anderen vermutlich von der für die Sache entscheidenden Fokussierung auf die konkrete Situation des Spielens ablenken

---

<sup>22</sup> Bailey, *Improvisation*, a.a.O., S. 83

<sup>23</sup> A.a.O., S. 83.

<sup>24</sup> A.a.O., S. 73.

und die Musik unter die Herrschaft von Kategorien stellen, die ihr letztlich fremd sind. Die systematische und eher forcierte Produktion des Neuen, die Bailey mit Experimentalität verbindet, ist seine Sache nicht.

Der knappe Durchgang durch unterschiedliche Ausprägungen von Improvisation in der Musik hat eine zumindest ambivalente Haltung zur Experimentalität zutage gefördert. Auf der einen Seite haben wir es mit klar abgezielten Spielräumen, einem Repertoire an Floskeln und Klischees oder mit der Realisierung von Modellen zu tun, und selbst diejenigen, die sich größtmöglicher musikalischer Freiheit verschrieben haben, lehnen den Begriff ab. Auf der anderen Seite haben die Soli im Jazz durchaus den Anspruch, nicht nur reine Naturhaftigkeit des Ausdrucks vorzuführen, sondern die Ausdrucksmöglichkeiten zu *erweitern*, und der Free Jazz machte auf ganzer Linie ernst mit diesem Programm. Daß die frei improvisierenden Musiker den Begriff des Experimentellen vielfach nicht sonderlich schätzen, hängt wohl mit zweierlei zusammen: zum einen mit der Assoziation des nicht ganz Ernstzunehmenden, die ihm anhaftet, zum anderen mit seiner Verbindung mit dem des Neuen. Im Mittelpunkt der Praxis dieser Musik steht tatsächlich nicht die Generierung neuer Formen, sondern der Primat der *Situation* vor der *Konzeption* und damit ein verändertes Verhältnis zur musikalischen Zeitlichkeit. „[T]he accidental and the unexpected“<sup>25</sup> waren auch für Bailey die entscheidenden Kategorien. Ich werde im letzten Abschnitt noch darauf eingehen.

Überdies sollte an Luhmanns Minimalbestimmung des Bruchs erinnert werden, der die Möglichkeit in die Welt bringt, überrascht zu werden. In diesem Sinne sind alle der genannten Beispiele in unterschiedlichen Graden experimentell, indem sie sich jeweils aus dem geschützten Raum des vorab Geregelten, Geplanten und Planbaren begeben. Ein immer wieder neu auszutarierendes Verhältnis von Vorgegebenem und Neuem (oder besser und weniger emphatisch: aus der Situation Geborenem) gibt es in jedem Fall, und vielleicht ist es die ständige Arbeit an diesem Verhältnis, die bewußte Auseinandersetzung mit der Grenze dazwischen, die die Improvisation experimentell macht. Der Tänzer und Choreograph Jonathan Burrows findet hierfür eine gelungene Formulierung: „Improvisation is a negotiation with the patterns your body is thinking.“<sup>26</sup> Die Muster des Vorgegebenen finden sich nicht nur in äußerlichen Regeln, sondern in den Möglichkeiten des Körpers des Musikers (und Tänzers) selbst, und das einzige, was ihm bleibt, ist das Aushandeln von inneren und äußeren Spielräumen – ohne Garantie des Erfolgs, und ohne klare Kategorien dafür, was Erfolg hier

---

<sup>25</sup> A.a.O., S. 19.

<sup>26</sup> Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*, London u. New York 2010, S. 27.

überhaupt heißen könnte.

Es ist nicht überraschend, daß einige der beteiligten Musiker sich schließlich zeitweise oder ganz davon ab- und sich komponierter Musik zugewandt haben. Einer davon ist Gavin Bryars, ein langjähriger Kollaborateur von Bailey. Sein Einwand gegen die freie Improvisation liegt gerade in ihrem zu geringen Grad an Experimentalität: dem Gestus von Offenheit, der Routinen vielfach nur verschleiert, und der zu starken Personalisierung, die dem Ausdrucksparadigma am Ende doch kaum entkommen kann. Sein Weg aus dieser Situation führte ihn zu jener Musik, die die Charakterisierung als experimentell als angemessene Beschreibung betrachtet und die ich unter dem Stichwort der Indeterminiertheit behandeln möchte.

### **3. Indeterminiertheit**

Zuerst einmal ist die Rede von Indeterminiertheit mißverständlich: Wenn sie die bloße Tatsache bezeichnen soll, daß sich in einem Kontext der Festlegung musikalischen Geschehens bestimmte Aspekte dieser Festlegung entziehen, so gilt dies auch für die komponierte europäische Kunstmusik. Selbst nachdem sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Vorstellung des unabhängig vom Komponisten, konkreten Aufführungen und Situationen und dem Publikum bestehenden Werks etabliert hatte, das nach einer „fully specifying notation“<sup>27</sup> verlangte, konnte diese entwickelte Notation niemals wirklich alles spezifizieren. Auch manche Partituren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die jede artikulatorische Feinheit möglichst genau festzulegen versuchen, können dies nicht leisten, und die konkreten Übergänge, Gesten und Artikulationen müssen unweigerlich dem Interpreten überlassen werden – von der konkreten Klanglichkeit einmal abgesehen, die vom jeweils benutzten Instrument, dem Raum, der Situation etc. abhängt. Insofern hat schlechthin jede Notation einen Anteil des nicht Determinierten.

Je komplexer die Komposition wird und je weiter sie sich von harmonisch-tonalen Zusammenhängen entfernt, desto deutlicher wird dieser Anteil werden; ganz abgesehen von den Besonderheiten der individuellen Aufführung wird es schließlich schwierig bis unmöglich, sich überhaupt vorzustellen, wie das Geschriebene klingen wird – wenn es denn je möglich war: „Daß man alles und jegliches in voller sinnlicher Konkretion je sich vorgestellt

---

<sup>27</sup> Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works, An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992, S. 224f.

habe, ist eine Legende, die jeder Komponist widerlegt finde, wenn er zum ersten Male den Klang des eigenen Orchesters vernimmt.“<sup>28</sup>

Mit Bezug auf den Maler Willi Baumeister spricht Heinz-Klaus Metzger überdies noch von einer anderen Dimension des Experimentellen, die sich der Kontrolle des Komponisten entzieht – indem das zu Schaffende nämlich im Arbeitsprozeß eine Eigendynamik entwickelt. Was sich zuerst einmal als Mißlingen der Komposition darstellt, ist für Metzger das eigentlich Interessante, ja die entscheidende Quelle des Neuen: „Wenn wir annehmen, daß jedem Kunstwerk, das etwas taugt, ein derartiger Vorgang zugrunde liegt – im Sinne der Baumeisterschen Theorie –, dann würde sich daraus die definitorische Konsequenz ergeben, daß jedes Kunstwerk, das stringent ist und etwas bedeutet, experimentell wäre seinem Wesen nach.“<sup>29</sup> Hier ist die Experimentalität wieder zurückgenommen in den Kompositionsprozeß, der selbst zu einem Unternehmen mit ungewissem Ausgang wird: Absolute Kontrolle über die Mittel und ihre Verwendung würde dann bestenfalls mittelmäßige Musik ergeben – man *sollte* sich überraschen lassen und die Komposition als Methode im Sinne Luhmanns verstehen.

Metzgers Ansatzpunkt ist hier John Cage, dessen Arbeit für den weit über diesen partiellen Kontrollverlust hinausgehenden, bewußten Einsatz von Indeterminiertheit in der Komposition steht. Stringenz und Bedeutung, von Metzger ganz klassisch als Charakteristika gelungener Musik angesehen, werden hier frontal angegriffen. Cage, Morton Feldman, Earle Brown und Christian Wolff, die als Keimzelle der experimentellen Musik in diesem Sinne stehen können, und viele andere seitdem haben an unterschiedlichen Stellen angesetzt, um Felder der Indeterminiertheit in die komponierte Musik einzubauen. Hermann-Christoph Müller schlägt hier als Ansatzpunkt zur Typologisierung treffend die Frage vor: „Was bleibt für wen unter welchen Bedingungen unvorhersehbar?“<sup>30</sup>

Eine Variante wäre eine Indeterminiertheit im Prozeß der Komposition, etwa bei Cages Praxis, die Parameter eines Stücks buchstäblich auszuwürfeln. Als Cage in den fünfziger Jahren nach Darmstadt kam, der Hauptstadt der seriellen Musik und damit des Inbegriffs konstruktiver Strenge und Systematik, schockierte und faszinierte er bekanntlich damit, daß er das chinesische Orakel *I Ching* zum Komponieren benutzte und damit die zentralen Entscheidungen aus der Hand gab und die letztlich Gestalt der Musik dem Zufall überließ.

---

<sup>28</sup> Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in: ders., *Musikalische Schriften I-III*, (Gesammelte Schriften Bd. 16), Ffm 1978, S. 493-540, hier 525 Natürlich muß diese Dimension für Adorno zwingend wieder eingefangen, in die Kontrolle zurückgeholt werden: „[D]as Moment des *imprévu* im neuen und emphatischen Sinn darf ihm nicht davonlaufen.“ (A.a.O., S. 526)

<sup>29</sup> Metzger, *Zum Begriff des Experimentellen in der Musik*, a.a.O., Teil 2, S. 36.

<sup>30</sup> Hermann-Christoph Müller, *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik. Aufführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation*, Kassel 1994, S. 99. Müllers Buch ist insgesamt von beispielhafter Differenziertheit.

Pierre Boulez, dessen Freundschaft mit Cage letztlich über musikalische Differenzen zerbrochen ist, die vor allem für ihn gleichbedeutend mit gravierenden weltanschaulichen Unterschieden waren, hat hier den Begriff des Aleatorischen eingeführt, der sich allerdings aus dem ganz anderen Problemhintergrund der seriellen Komposition speist.<sup>31</sup> Man kann dies als rationalisierende Eindämmung der Cageschen radikalen Offenheit begreifen, die sich bereits in der Wahl des Fremdwortes und der Prägung eines eigenen Methodenbegriffs spiegelt: Wenn es tatsächlich den Einsatz von Zufallsverfahren geben soll, dann in einem klar abgezielten Rahmen. Man könnte sagen, daß Boulez die Sache hier vom Experimentellen ein gutes Stück in Richtung Experiment rückt.

Cage war um einiges radikaler. Nehmen wir etwa die *Music of Changes* von 1952: Bereits im Titel an das Orakel (*Buch der Wandlungen: Book of Changes*) angelehnt, hat er hier, nach einer Festlegung der Parameter des Materials, die konkrete Gestalt der Partitur durch Münzwürfe festgelegt. Aber eine Partitur gibt es, und an sie hat sich der Interpret zu halten. Daß sie extrem kompliziert und in bezug auf die zeitliche Gestaltung eigenwillig ist, heißt nicht, daß dem realisierenden Musiker hier sonderliche Freiräume gelassen würden, eher im Gegenteil: Er wird so viel Energie und Konzentration darauf verwenden müssen, das Geschriebene überhaupt klanglich zu realisieren, daß für eine Interpretation, die eine eigene Auffassung ins Spiel bringt, kein Raum bleibt. Die experimentelle Dimension liegt hier im Prozeß der Komposition, der ein vollkommen determiniertes Resultat hervorbringt (auch wenn es mit einer konkreten Klangvorstellung, siehe Adorno, nicht weit her sein mag). Die Festlegung durch Zufall bleibt für den Interpreten wie für den Hörer eine Festlegung.

Zentral für den Diskurs über experimentelle Musik sind aber jene Stücke geworden, in denen die Indeterminiertheit in die Partituren selbst eingebaut ist, indem sie den Musikern eigene Entscheidungen abverlangen – von der Aufforderung, die Reihenfolge komponierter Teile zu bestimmen, über die Notwendigkeit, innerhalb von auf einer Seite scheinbar erratisch verteilter Noten im Spiel eine Abfolge festzulegen (wie Earle Browns *November 1952*), bis hin zu Partituren, die nur noch allgemeine Anweisungen darstellen (wie Takehisa Kosugis *Anima 7*, das einzig aus der Anweisung besteht, eine bestimmte Aktion so langsam wie möglich auszuführen), und musikalischen Graphiken, die keinerlei klangliche Aktionen spezifizieren (wie Browns *December 1952*, das aus 31 lose auf einer Seite verteilten vertikalen und horizontalen schwarzen Balken unterschiedlicher Länge und Dicke besteht).

Man könnte dies nun so verstehen, daß in allen diesen Fällen der Musiker als Improvisator

---

<sup>31</sup> Vgl. Pierre Boulez, *Alea*, in: ders., *Werkstatt-Texte*, Berlin u.a. 1972, S. 100-113. Zu den unterschiedlichen Hintergründen vgl. Müller, *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik*, a.a.O., S. 24ff.

gefragt ist: Er muß fortwährend Entscheidungen treffen und so eine Musik produzieren, für deren konkrete klangliche Gestalt er weit eher verantwortlich ist als der Komponist, der lediglich einen Rahmen oder einen mehr oder weniger inspirierenden Anlaß gesetzt hat. Er kann als Person in den Vordergrund treten, während der Komponist eher zurücktritt.<sup>32</sup> Wäre es so, so müßte man über diese Musik letztlich mit den gleichen Kategorien sprechen wie über die improvisierte Musik bzw. über Musik mit improvisierten Anteilen. Geht man allerdings vom Selbstverständnis der meisten der genannten Komponisten und auch von den Selbstreflexionen der Musiker aus, so wäre dies ein gravierendes Mißverständnis. Davon ausgehend sollte man hier vielleicht weniger von einem größeren Maß an Freiheit sprechen, die den Interpreten eingeräumt wird, als vielmehr von einem neuen Typ Aufgabe oder Problem, der ihnen gestellt wird und der eine andere Art von Spielraum läßt. Diese Aufgabe bildet den Rahmen für alle eigenen Entscheidungen, die nun getroffen werden müssen, und sie soll mit größter Disziplin ausgeführt oder auch gelöst werden. Der Pianist John Tilbury beschreibt die Situation einer Aufführung von Stücken von Christian Wolff folgendermaßen: „[Y]ou have no chance of emotional self-indulgence; you have a job to do and it takes all your concentration to do it efficiently – i.e. musically. With this music you learn the prime qualities needed in performing: discipline, devotion and disinterestedness.“<sup>33</sup> Der Musiker stellt sich in den Dienst einer Sache, die zuerst einmal nicht seine eigene ist, und ist damit denkbar weit von jeder Form des Selbstaudrucks entfernt – deutlich weiter als die frei improvisierenden Musiker.

Unbestimmtheit in allen ihren Dimensionen und Ebenen war für Cage kein Vehikel der Befreiung *des* Selbst, sondern eines der Befreiung *vom* Selbst, ganz im Einklang mit seinen zen-buddhistischen Vorstellungen und anders etwa als für Brown. Sowohl in ihrem Verfahren als auch in ihrem Ziel unterscheidet sich diese Offenheit grundlegend etwa von einer Jazzimprovisation. Das Ziel waren Klänge, die durch keine Intention gesteuert oder belastet sind, keine Bedeutung oder Interpretation anziehen und insofern ganz für sich stehen können – „sounds themselves“<sup>34</sup>, musikalische Natur, befreit von jeder Emotionalität und jedem Ausdruck. Die Naturhaftigkeit dieser Klänge liegt nicht in ihrer Natürlichkeit, sondern in ihrer Intentionslosigkeit, im Verzicht von Komponist und Musiker, etwas ausdrücken, sagen, bedeuten, vermitteln, erzeugen, auslösen zu wollen, am Ende im Verzicht, überhaupt etwas zu

---

<sup>32</sup> So sieht es etwa Dahlhaus: Vgl. Carl Dahlhaus, *Komposition und Improvisation*, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz u.a. 1978, S. 374-381; ders., *Was heißt Improvisation?*, in: Reinhold Brinkmann (Hg.), *Improvisation und neue Musik*, Mainz 1979, S. 9-23.

<sup>33</sup> Zit. in: Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and beyond*, Cambridge 1999, S. 69.

<sup>34</sup> Vgl. etwa John Cage, *History of Experimental Music in the United States*, in: ders., *Silence, a.a.O.*, S. 67-75, hier 71.

wollen.

Bedeutsam ist dabei, daß auch Cage bei aller Beschwörung von Natur keineswegs davon ausgegangen ist, daß derlei sich von selbst oder auch nur leicht einstellt; man könnte sagen, daß er auf besondere Weise der Forderung gefolgt ist, einen methodischen Bruch in die musikalische Praxis einzubauen. Wenn er von „a purposeful purposelessness or a purposeless play“<sup>35</sup> spricht, so ist das Echo an Kant offensichtlich (wenn auch vermutlich unbeabsichtigt), aber auch irreführend: Es geht nicht um eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck, sondern um eine absichtlich herbeigeführte Absichtslosigkeit. Um dies zu erreichen, muß man die Musiker auf extreme Weise von ihrem eigentlichen Kurs ablenken, so wie der Komponist auch sich selbst durch Zufallsverfahren umgelenkt hat, und den kleinsten Rest ihrer Vorlieben und Befindlichkeiten tilgen. Wirklich überraschen kann ich mich nur durch Dinge, die ich nicht *kann*, über die ich nicht verfüge und die ich auch nicht bestimmen kann, sondern die ich geschehen lasse. Oder von einer anderen Seite aus betrachtet: Einfachheit läßt sich nur durch eine Steigerung der Komplexität erreichen, und viele von Cages Partituren stellen an die Ausführenden extreme Anforderungen.

Die Frage bleibt, wieviel die Hörer von der der Musik auf diese Weise eingeschriebenen Unbestimmtheit eigentlich mitbekommt. Man muß daran erinnern, daß für sie die erklingende Musik *immer* determiniert ist. Unbestimmtheit mag es im Prozeß der Komposition geben und auf extreme Weise für die Interpreten; die Hörer aber sind mit immer schon getroffenen Entscheidungen konfrontiert, die eine Klanglichkeit hervorbringen, die in sich vollständig bestimmt ist. Jeder Klang ist genauso, wie er ist. Das paradoxe Unternehmen von Einfachheit durch größere Komplexität und Intentionslosigkeit durch gesteigerte Disziplin ist eine Art notwendiger Umweg, um Musikern und Hörern die Flausen der Individualität auszutreiben.

Der Fluchtpunkt dieser angestregten Aktivität liegt, als letztes Paradox, tatsächlich darin, gar nichts mehr zu tun und die Klänge einfach kommen zu lassen, wie sie kommen und sie dann auch genau so zu lassen, wie sie sind. Diese vollständige Offenheit könnte dann auf die Veranstaltung als solche verzichten, indem ihr das Unveranstaltete von allein zufiele – und sei es der Verkehrslärm vor dem Fenster, der durch die spezifische, intentionslose Weise des Hören selbst zu einer Art Natur wird. Das Experimentelle besteht darin, immer wieder Situationen herzustellen, in denen dies so gut es geht gelingt, bis hin zum stillen Stück 4'33" und darüber hinaus.

Natürlich haben nicht alle sich selbst als experimentell verstehenden Musiker Cages Ziele geteilt, und es gibt bereits bei ihm selbst vollkommen verschiedene Verfahrensweisen. Ich

---

<sup>35</sup> John Cage, *Experimental Music*, in: ders., *Silence*, a.a.O., S. 7-12, hier 12

möchte nur noch auf zwei weitere, wiederum sehr unterschiedliche Beispiele eingehen: auf Alvin Lucier und auf das *Scratch Orchestra*. Lucier hat in unterschiedlichen Konstellationen, fast immer mit technischen Mitteln und elektronischer Verstärkung, an Materialien und ihren Eigenschaften gearbeitet: dem Klang eines langen Drahtes (*Music on a long thin wire*), dem Klang eines Raumes (*I am sitting in a room*), oder auch den in Klanglichkeit umgesetzten eigenen Gehirnwellen. In *Music for a solo performer* ist dieser Performer, der er in der Regel selbst war, an ein EEG angeschlossen, dessen Aufzeichnungen über Lautsprecher in Klänge umgesetzt wurden, die wiederum eine Reihe von Schlaginstrumenten in Schwingung versetzen. Nun ist es nicht so, als ob Lucier über eine komplizierte technischer Vermittlung sozusagen mit der Kraft seiner Gedanken Instrumente steuern und Klänge produzieren würde. Tatsächlich ist das Stück weit eher im Einklang mit Cages Vorstellungen, insofern ein Filter nur Alphawellen passieren ließ, also nur in den Momenten, wo er mit geschlossenen Augen entspannt dasitzt und gerade *nichts* will, etwas passiert. Je weniger er tut, desto mehr Klänge produziert er. Sabine Sanio beschreibt dies ganz im Vokabular des Experiments: „Da Lucier auf diese Intention völlig verzichtet, ist nur das zu hören, was durch seine Musik, die sich als physikalische Versuchsanordnung realisiert, freigelegt wird.“<sup>36</sup> Ob man angesichts des immensen technischen Aufwandes hier noch von „Freilegen“ sprechen kann, sei einmal dahingestellt; jedenfalls haben wir es mit einem sozusagen experimentellen Experiment zu tun, einer wirklichen technischen Versuchsanordnung, die etwas dazu bringen will, sich auf unwiederholbare und unkontrollierbare Weise zu zeigen. Daß es dieses Etwas außerhalb der experimentellen Anordnung nicht wirklich gibt, verbindet Luciers Vorgehen mit dem von Cage.

Einen grundlegend davon unterschiedenen Ansatz haben wir im Falle des *Scratch Orchestra*, einem von Cornelius Cardew initiierten Projekt im England der siebziger Jahre. Cardew ist insofern ein interessanter Fall, als er in der frei improvisierten und der komponierten Musik gleichermaßen zu Hause war. Mit seiner Arbeit kommt eine Dimension in den Vordergrund, die bei vielen der bisher besprochenen Musikern im Spiel war: Musik als soziales Experiment bzw. als konkrete soziale Utopie. Die „sounds themselves“-Ideologie läuft Gefahr, auf der intersubjektiven Ebene zu einer Art Kollektivautismus zu werden, den Cage als Anarchismus versteht; so war er bei der Probe eines Jazzensembles, das sich auf ihn berief (vermutlich das *Art Ensemble of Chicago*) entsetzt, daß die Musiker sich aufeinander bezogen – zusammenspielten: „Ich riet ihnen, nicht einander zuzuhören, und bat jeden, wie ein Solist zu

---

<sup>36</sup> Sabine Sanio, Komponieren als Experiment. Die Musik von Alvin Lucier, in: Positionen 19 (1996), S. 26-30, hier 29.

spielen, als ob er der einzige auf der Welt sei.“<sup>37</sup> Im Falle des *Scratch Orchestra* stand zwar ebenfalls die Individualität der einzelnen Musiker (die im übrigen höchst unterschiedliche musikalische Fähigkeiten hatten) im Zentrum, gleichzeitig waren aber weder die Ausdrucks-idee noch die Praxis eines sich ständig neu formierenden sozialen Organismus derart verfemt wie bei Cage: Aufgabe und Ausdruck hielten sich sozusagen die Waage.

Michael Nyman faßt die Aktivitäten dieses Ensembles in einem längeren Abschnitt zusammen, der hier ganz zitiert sei, um die Offenheit dieses Projekts deutlich zu machen: „But during the most stable Scratch Orchestra period individualism brought out a high level of differentiation of tasks, either in combination, succession, overlap or isolation; musical or not, showing great or little competence or imagination, skill of conception or execution; exciting or boring; confined to a small space (a stage) or spreading around an open performance space; still or moving; silent or sounding; one thing blotting out another, but without any staging; activities with greater or lesser definition or identity; identifiable or not; necessary or unnecessary; humour or lack of it; silly or sensible; thoughtful or spontaneous; self-immersed or outgoing; real games or invented ones – in effect a microcosm of a society in which everyone is himself and brings his particular talents, virtues and defects to this creative ‚pool‘.“<sup>38</sup> Hier ist tatsächlich nichts mehr verboten, und das Experiment ist ein soziales ebensowohl wie ein musikalisches. Es findet von vornherein auf der Ebene der Gruppe statt, nicht in erster Linie auf derjenigen einzelner Stücke benennbarer Komponisten, die hier lediglich ein Moment der gesamten Konstellation bilden. Vermutlich hätte es die Protagonisten dieses Pandämoniums sozialer Klangsituationen nicht überrascht, daß ihre Aktivitäten von der Musikwissenschaft als „pseudomusikalische Tätigkeit“ angesehen würden, „die sich in blinder Aktivität erschöpft“<sup>39</sup>.

Was all diese unterschiedlichen Ansätze und auch die freie Improvisation verbindet, ist ihr Versuch, den Stücken ihren Objektcharakter auszutreiben. Musik soll ihren Prozeßcharakter derartig radikalisieren, daß genau das zurückgenommen wird, was die abendländische Musik in den letzten dreihundert Jahren ausdrücklich kultiviert hat, woran aber letztlich jedes Volkslied teilhat: Die Verfestigung musikalischer Praxis zu in sich strukturierten, analysierbaren Entitäten – „Stücken“. Wenn jede Aufführung von neuem ein Experiment gleicht, bleibt das Prozeßhafte auch dann erhalten, wenn es allesamt Aufführungen desselben „Stückes“ sind. Man kann lange darüber streiten, ob damit das Werkparadigma der westlichen

---

<sup>37</sup> John Cage, Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles, Berlin 1984, S. 216.

<sup>38</sup> Nyman, *Experimental Music*, a.a.O., S. 137.

<sup>39</sup> Müller, *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik*, a.a.O., S. 91. Daß dies allerdings selbst in Hermann-Christoph Müllers differenzierter Untersuchung zu indeterminierter Musik geschieht, sagt vielleicht ebensoviel über die Disziplin wie über den Gegenstand.

Kunst verlassen oder nur erweitert wurde; die Radikalität der Veränderung ist jedenfalls offensichtlich. Nur um den Preis einer grundlegenden Umdeutung kann man von diesen Aufführungen, seien sie improvisiert oder basierend auf indeterminierten Kompositionen, Aufnahmen machen. Cage bringt dies gut auf den Punkt: „Man hört es noch einmal, und das Objekt kommt zum Vorschein.“<sup>40</sup> Mit der Prozeßhaftigkeit und der Nichtwiederholbarkeit ist die letzte Dimension aufgerufen, die ich hier behandeln möchte, und damit kommt auf besonders emphatische Weise das Hören ins Spiel.

#### **4. Prozeßhaftigkeit**

In seinem ersten Text zum Thema experimenteller Musik beschreibt Cage die Skepsis, die er gegenüber diesem Begriff am Anfang hatte. Experimentalität sollte eine Phase der Komposition beschreiben, die vor der Vollendung lag, ein Austesten des Materials, unfertige Versuche, die schließlich in eine definitive Gestalt münden. Um zu beschreiben, was ihn dazu gebracht hat, den Begriff schließlich doch zu akzeptieren und auf alle Musik anzuwenden, die ihn interessiert, gibt Cage eine interessante Begründung: „What has happened is that I have become a listener and the music has become something to hear.“<sup>41</sup> Dieser zuerst einmal recht irritierenden Formulierung liegt eine klare Entgegensetzung zwischen Komponist und Hörer zugrunde: Der Komponist weiß, was er tut, oder zumindest weiß er, was er getan hat. Er kennt das Stück, für ihn hält es keine Überraschungen bereit. Der Hörer hingegen begegnet ihm möglicherweise zum ersten Mal wie im Wald einer Pflanze, die er noch nie gesehen hat (Cages eigenes Beispiel).

Es ist offensichtlich, daß beide Seiten dieser Entgegensetzung einigermmaßen forciert sind. Daß auch der Komponist nicht immer und in jeder Hinsicht genau kontrolliert, was er tut, haben wir bereits gehört. Für den Hörer muß eine ähnliche Einschränkung gemacht werden: Zuerst einmal begegnet ihm natürlich nicht jedes Stück zum ersten Mal; bei dem eingeschränkten Repertoire unseres Konzertbetriebs ist es eher so, daß man die meisten Stücke kennen wird, die jeweils gespielt werden. Gerade dies wird vielfach beklagt: nämlich die Tatsache, daß man bis zum Überdruß mit dem Gleichen gefüttert wird, das sich bereits zum Klischee seiner selbst verhärtet, während man neue Stücke eigentlich mehr als einmal hören müßte, was aber in der Regel nicht möglich ist. Erst bei mehrmaligem Hören würden sich Formen

---

<sup>40</sup> Cage, Für die Vögel, a.a.O., S. 88.

<sup>41</sup> Cage, Experimental Music, a.a.O., S. 7.

kristallisieren und Strukturen erschließen. Aber auch beim ersten Hören unternimmt man zumindest den Versuch, Strukturen auf die Spur zu kommen, gesteuert von einem „belief in the seriousness, purposefulness, and ‚logic‘ of the creative artist and the work he produces“, wie Leonard B. Meyer es formuliert: „Without this basic belief the listener would have no reason for suspending judgment, revising opinion, and searching for relationships; the divergent, the less probable would have no meaning. There would be no progression, only change.“<sup>42</sup>

Nun ist es genau das, was Cage will. Radikalisierte Prozeßhaftigkeit soll „occasions for experience“<sup>43</sup> hervorbringen, unwiederholbar ereignishafte Verläufe, Veränderung *ohne* Entwicklung. Und insofern diese noch in irgendeiner Weise erdacht sind, sollen ihnen Intentionalität, Logik, Progreß gerade ausgetrieben werden. Damit verbindet sich aber auch eine bestimmte Vorstellung, wie zu hören sei, und der Vergleich mit der unbekanntem Pflanze im Wald ist eher eine Anweisung als eine bloße Beschreibung. Idealerweise soll bereits die Musik selbst eine andere Auffassung schlechterdings verbieten. Neben den genannten Verfahren hat Cage hier etwa auf eine derart massive Überforderung der Hörer gesetzt, die es ihnen unmöglich macht, noch so etwas wie Ganzheit und Einheit, am Ende überhaupt Kohärenz und Zusammenhang aufzufassen, und sie in einem unübersehbaren Meer von Klängen und Aktionen schwimmen läßt, in dem jede Intentionalität sich in der schieren Masse des Geschehenden verliert. Insofern die Anweisung an die Hörer sich aber nicht nur auf solche, sondern letztlich auf jede Musik, ja auf alles Klangliche bezieht, gewinnen Cages Stücke didaktische Züge: Sie arbeiten daran, bei den Hörern eine bestimmte Haltung zu erzeugen, die von der alteuropäischen Fixierung auf Überblick und Kontrolle abläßt und die schließlich verallgemeinert werden soll.

Wenn hier noch von Neuem gesprochen werden soll, so in einem veränderten Sinne. Die Pflanze im Wald erscheint dadurch als neu, daß sie als unbekanntes Element in einem im großen und ganzen vertrauten Zusammenhang auftaucht; die entscheidende Pointe liegt nun aber darin, ihr diese Neuheit nicht zu nehmen, sie nicht zu kategorisieren, in das Raster des Bekannten einzuordnen und dadurch in ihrer konkreten Gestalt zu neutralisieren, sondern sie *als unbekannte* festzuhalten. Der Prozeß der Erfahrung soll sich nicht zu einem – neuen – Objekt verfestigen. Für die Musik, die dies zu erreichen versucht, ist Neuheit im Sinne des den Erwartungen Zuwiderlaufenden oder der Erweiterung des Formenrepertoires nur ein mögliches Mittel; ein anderes, das etwa Morton Feldman immer wieder eingesetzt hat, ist

---

<sup>42</sup> Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago u. London 1956, S. 75.

<sup>43</sup> John Cage, *Composition as Process*, in: ders., *Silence*, a.a.O., S. 18-56, hier 31.

extreme Länge. Ziel der Übung ist ein Zustand, in dem immer alles als neu erscheint, als noch nicht zu Bekanntem geronnen, „no progression, only change“. Das Experimentelle dieser Musik würde sich dann nicht mehr vom Alltäglichen abgrenzen, sondern sich absolut setzen. Mit dem Begriff des Neuen, wie er in der westlichen Tradition geprägt worden ist, hat das nichts mehr zu tun. Die Neuheit in diesem Sinne ist eine, die zwingend auf diese Tradition und ihre *Schriftlichkeit* angewiesen ist. Was aus ihr hervorgeht, hat sie nicht nur in sich aufgenommen, sondern setzt sich ihr immer auch entgegen, indem es sich als für sich stehender Text zu anderen Texten verhält. Daß der Waldspaziergänger eine Pflanze nicht kennt, bedeutet von hier aus gesehen überhaupt nichts; vielleicht ist er ein Städter, der nicht einmal einen Spitzwegerich von einem Breitwegerich unterscheiden kann. Ihre Neuheit müßte sich erst einmal bewähren, und zwar im Sinne der im Vergleich mit dem Bekannten wirklich neuen *Form*. Diesen Vergleich kann es nur im Rahmen von Aufzeichnungssystemen geben. Nur hier ist auch die kategoriale Unterscheidung möglich, die Dahlhaus zwischen dem Spontanen und subjektiv Authentischen, das er der Improvisation zubilligt, und dem wahrhaft Neuen trifft, das er ihr abspricht.<sup>44</sup>

Hält man die indeterminierte Musik und die freie Improvisation dagegen, so ist es zuerst einmal erstere, die noch eher an diese Tradition angeschlossen ist. Die immer noch vorhandenen Partituren, auch wenn sie nur in einem allgemeinen Rahmen bestehen, bleiben doch methodische Vorkehrungen in Luhmanns Sinne. Gerade indem sie die Spontaneität des Ausdrucks ab- oder umlenken, sollen sie Neues hervorbringen – auch wenn in der Konsequenz des Cageschen Ethos der „sounds themselves“ das völlige Heraustreten aus der Tradition in eine derart radikalisierte Prozeßhaftigkeit liegt, daß mit dem Aufhören der Form auch das Neue als Kategorie vollständig verschwindet.

Die freie Improvisation ist in der Regel weniger radikal in der vollständigen Abkehr von allem, was für die Tradition Form war. Wenn das Gespielte nicht mehr in irgendeinem erkennbare Sinne als *ein* Stück bezeichnet werden kann, also keine sei es noch so vage identifizierbare und damit wiederholbare Gestalt hat und auch keinen Autor, sondern nur noch durch die Situation bestimmt ist, dann erledigt sich die Frage nach dem Neuen auf eine etwas andere Weise, die einiges mit der Auffassung durch die Hörer zu tun hat. Die Improvisation ist bestimmt durch die und als Situation und erhebt daher auch den Anspruch, genau so gehört zu werden. Gelingt dies, so stellt sich die Frage nach dem Neuen gar nicht erst, indem die vergleichende Entgegensetzung dieser musikalischen Situation zu anderen ausfällt. Ob das jemals wirklich gelingt und ob das beinahe unvermeidliche Auftauchen von Versatzstücken

---

<sup>44</sup> Dahlhaus, Was heißt Improvisation?, a.a.O., S. 20.

aus der Tradition dem nicht im Wege steht, sei einmal dahingestellt. Irgendeiner methodischen Brechung, einer Arbeit an den Formen und ihrer Entformung bedarf es auch hier, auch wenn sie nicht über die Partitur und die Differenz zwischen Komponist und Interpret funktioniert.

Weder über die sich totalisierende indeterminierte Musik noch über die freie Improvisation ließe sich dann sinnvoll sagen, daß sie auf der Stelle tritt. Eher ist es so, daß sie der Logik nach ganz aus dem historischen Zusammenhang hinaustreten, der ein Bewußtsein der Geschichte und ein Verhalten zu ihr beinhaltet, das sich gerade nicht in der immer wieder neuen Momenhaftigkeit der jeweiligen Situation erschöpft. Die Befreiung zur Situation ist eine Befreiung von der Geschichte, so wie das Bewußtsein der Geschichte immer auch eine Loslösung von der Situation bedeutet.

Das dem Anspruch nach alles umstürzende Verhältnis zur musikalischen Zeitlichkeit, das hier angesetzt wird, schließt an das an, was Georg Picht emphatisch formuliert hat: „Musik ist Ereignis, oder sie ist nicht Musik.“<sup>45</sup> Nun hatte Picht dabei nicht indeterminierte oder improvisierte Musik im Sinn, sondern durchaus die komponierte Musik der Tradition und Gegenwart. Woran er damit erinnert, ist die Prozeßhaftigkeit *jeder* Musik, was die scharfe Abgrenzung von Objekt und Prozeß fragwürdig und die verhärtete Objekthaftigkeit der klassischen Musik als Popanz erscheinen läßt. Abschließend möchte ich mich genau dieser Dimension zuwenden: Jede Musik findet *in einer spezifischen Gegenwart* statt, und ihre Zukunft ist offen.

Als Konzeption von Musik und musikalischem Hören, die dieser Prozeßhaftigkeit und Offenheit diametral entgegengesetzt ist, wird gern auf Adornos Vorstellung von „strukturellem Hören“ zurückgegriffen. Adornos Beschreibungen machen aber deutlich, daß es bei dieser strukturellen Auffassung nicht um eine Tilgung dieser Zeitlichkeit gehen kann: „Eine musikalische Form verstehen heißt vorab, jeden musikalischen Augenblick zur Synthesis bringen mit dem Inbegriff aller zeitlichen Relationen, in denen er steht.“<sup>46</sup> Diese Raum und Zeit auf paradoxe Weise synthetisierende Operation wird aber noch ausbalanciert durch ein weiteres wesentliches Moment, nämlich eben das der Ereignishaftigkeit: „Kunstwerke sind neutralisierte und dadurch qualitativ veränderte Epiphanien. [...] Am nächsten kommt dem Kunstwerk als Erscheinung die apparition, die Himmelserscheinung.“<sup>47</sup> Die Neutralisierung liegt hier nicht in einer Entzeitlichung, sondern in dem Fehlen eines

---

<sup>45</sup> Georg Picht, Grundlinien einer Philosophie der Musik, in: ders., Wahrheit, Vernunft, Verantwortung. Philosophische Studien, Stuttgart 1969, S. 409-426, hier 424.

<sup>46</sup> Theodor W. Adorno, Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, Ffm 2005, S. 245.

<sup>47</sup> Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Ffm 1975, S. 129.

erscheinenden Übersinnlichen, wodurch das Ereignishafte ganz auf der Ebene des konkreten Geschehens situiert wird. Was bleibt, ist die radikale Zeitlichkeit des offenen Horizonts, des Moments der Überraschung auch bei Stücken, die man gut kennt. Ohne dieses Moment würde Musik sich bei mehrmaligem Hören verbrauchen. Aber selbst wenn man weiß, was geschehen wird, muß man es doch hören, und dieses Hören wird durch kein Wissen und keine Synthesis ersetzt.

Was dabei allerdings verschwindet, ist der scharfe Gegensatz zwischen Prozessualität und Form. Die Offenheit der zeitlichen Horizonte ist ein Merkmal der Zeitkunst Musik als solcher und nicht auf improvisierte oder indeterminierte Musik beschränkt. Damit aber wird deutlich, daß das Ereignis, Lyotards „es geschieht“<sup>48</sup>, durch Form vermittelt ist. Es geschieht, ja, aber was geschieht? In der Musik gibt es darauf eine Antwort, die ebenso wichtig ist wie das schiere Daß. Sie kann von der bloßen Beschaffenheit des Klanges bis zu aufwendigen Formbestimmungen gehen: Die Form ist eben das, was geschieht. Zwischen der reinen Ereignishaftigkeit, die keinerlei erkennbare Form aus sich entläßt, und der zeitlich stillgestellten Architektur entspannt sich ein Kontinuum, dessen Extreme für die Musik un erreichbar sind.

In seinem großen Buch über Metrum und Rhythmus zieht Christopher Hasty daraus die Konsequenzen für die Musiktheorie: An sie ergeht der Anspruch, theoretische Modelle zu formulieren, die dieser sich immer wieder neu herstellenden Offenheit Rechnung tragen. Sie darf nicht so tun, als seien Musikstücke in sich vorweg vollständig bestimmt, und so die Zeitlichkeit der erklingenden Musik durch das räumliche Auseinander der Partitur ersetzen. So wäre etwa metrische Offenheit oder Mehrdeutigkeit auch dann als Offenheit zu beschreiben, wenn sie sich durch das Spätere vereindeutigt – und auch der Hörer würde an der Sache vorbeizuhören beginnen, wenn sie für ihn bei mehrmaligem Hören verschwände. Es ist interessant, daß Hasty im Zusammenhang mit der Frage, wie ein keine Spur von Indeterminiertheit enthaltendes Stück wie Anton Weberns Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier op. 22 angemessen aufgeführt wird, auf die Kategorie der Improvisation zurückgreift: „A performance adequate to the metrical subtlety of this music will require playing by ear rather than merely counting and improvisation rather than premeditation.“<sup>49</sup> Die Musiker müssen, um die Sprache des Jazz zu verwenden, ein *feeling* für die rhythmischen Gesten des Stückes bekommen, um diese lebendig darstellen zu können und sie nicht zu einer „anaesthetic reduction of particularity and a tedious homogeneity of tone

---

<sup>48</sup> Vgl. Jean-François Lyotard, Das Erhabene und die Avantgarde, in: ders., Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit, Wien 1989, S. 159-187.

<sup>49</sup> Christopher F. Hasty, Meter as Rhythm, New York u. Oxford 1997, S. 260.

and meter“ zu verflachen.<sup>50</sup> Von dieser Seite betrachtet ist Musik per se experimentell: Wenn sie, wie Cage es verwundert bemerkt, „something to hear“ ist, so ist dem Hören, aber auch dem Spielen der experimentelle Charakter zumindest im Prinzip unteilbar eingeschrieben – auch wenn man nicht umhin kommt zu sagen, daß es Musik gibt, die scheinbar daran arbeitet, diese Dimension mit aller Gewalt zu tilgen.

Wenn davon die Rede ist, daß Musik eine der Sprache gleichwertige, aber von ihr verschiedene Symbolform oder Artikulationsform ist, scheint es mir weniger produktiv, in erster Linie auf ihre formale Organisation in einem verräumlichten Sinne oder auf das Fehlen einer Bedeutungsebene zu blicken. Entscheidender ist eben jene Zeitlichkeit, die Offenheit der Horizonte, und es ist nicht umsonst die Musik, auf die Bergson zur Formulierung seiner Zeittheorie zurückgreift.<sup>51</sup> Musik ist, wenn man so will, ein Wahrnehmungs- und damit letztlich auch ein Gedankenexperiment: Wenn man Musik nachvollzieht oder besser: vollzieht, gewinnen ihre Verlaufsformen den Charakter affektiv-gedanklicher Bewegungen. Das gilt natürlich für unterschiedliche Musik in unterschiedlichem Maße; es gilt tatsächlich ganz besonders für die hier behandelten Musikformen, aber auch für die von der experimentellen Fraktion verfemten konstruktiven Avantgarde. In allen diesen Fällen hinterlassen die methodischen Brüche der Musik auch im Hören ihre Spuren, wodurch sich den Hörern die Möglichkeit eröffnet, im Nachvollzug auf diesen selbst aufmerksam zu werden. Die prägnanteste Erfahrung, die man daran machen kann, ist die der prozessualen Zeitlichkeit: wie eine sich weitende Gegenwart sich anhört, was es überhaupt bedeutet, daß es Zukunft gibt, und was Dauer ist. Die in anderer Hinsicht fundamentalen Unterschiede zwischen Komposition und Improvisation, zwischen integraler Konstruktion und Indeterminiertheit treten angesichts dieser Erfahrungsmöglichkeiten eher zurück.

Bei Derek Bailey findet sich eine Anekdote, die die Sache so gut auf den Punkt bringt, daß man kaum glauben kann, daß sie sich wirklich so zugetragen hat. Frederic Rzewski erzählt dort, daß er den Saxophonisten Steve Lacy auf der Straße getroffen und ihn mit vorgehaltenem Aufnahmegerät genötigt habe, in fünfzehn Sekunden den Unterschied zwischen Komposition und Improvisation zu erklären. Lacy habe geantwortet: „In fifteen seconds the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation

---

<sup>50</sup> Ebd. Von hier aus könnte man sagen, daß die klaren Unterschiede, die Charles H. Keil zwischen E-Musik und Jazz ausmacht, relativiert werden müssen (vgl. Charles M.H. Keil, *Motion and Feeling through Music*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 3 (1966), S. 337-349).

<sup>51</sup> Vgl. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, Hamburg 1994, S. 77ff.

you have fifteen seconds.“<sup>52</sup> Das gilt auch fürs Hören: Fünfzehn Sekunden Musik dauern fünfzehn Sekunden. Und sie finden *jetzt* statt.

---

<sup>52</sup> Bailey, *Improvisation*, a.a.O., S. 141.