

# Kleine Urknalle

## *Eine nihilistische Theorie der Improvisation*

Alles kann mindestens einmal geschehen.

In den sechzigerjahren entstand in Europa und in den Vereinigten Staaten eine Bewegung, die mehr oder weniger mit den damals gängigen revolutionären und anarchistischen Ideen, bekannt als „free music“, „free jazz“ oder „free improvisation“ verbunden war. Diese Art von Musik wurde „frei“ genannt, weil sie spontan gemacht wurde, ohne irgendeine vorbereitete Struktur, ohne Aufzeichnungen, Themen oder sonstige Absprachen.

Dieses Fehlen von Struktur und Vorbereitung hielt man für irgendwie identisch mit „Freiheit“.

Doch ebensogut könnte man sagen, daß diese Musik nicht freier war, als sich beispielsweise morgens einen Kaffee zu machen. In seinem Buch „Nachflug nach Arras“ blickt Antoine de Saint-Exupéry auf seine Erlebnisse als Flieger im Zweiten Weltkrieg zurück und denkt über das Problem „Abenteuer“ nach.

Sein größtes Abenteuer, stellt er fest, war es nicht, nachts mit vereisten Tragflächen im Tiefflug durch feindlichen Flakbeschuß zu fliegen. Es bestand eher darin, sich an einem Wintermorgen im Bett auszurechnen, wie lange es dauern würde, durchs Zimmer zu rennen, den Ofen anzuzünden und zurück unter die Bettdecke zu schlüpfen. So kann auch eine „freie“ Improvisation nicht mehr sein als die mechanische Wiederholung von Handlungen, die über einen langen Zeitraum so häufig ausgeführt wurden, daß der Spieler ein ganzes Konzert ohne Nachdenken absolvieren kann, einem Autofahrer vergleichbar, der die Kurven einer wohlvertrauten Straße mit geschlossenen Augen fahren kann.

Ein klassisch geschulter Musiker dagegen, der eine Komposition zum hundertsten Mal auswendig spielt, kann unter Umständen den Eindruck von soviel Spontaneität und Freiheit erwecken, daß das Publikum den Atem anhält und sich fragt, was als nächstes kommt, obwohl jeder die Musik kennt.

Man kann sagen, daß im Fall der Aufzeichnung von Musik die beiden Pole der Determination und Spontaneität ganz klar voneinander getrennt sind. Aber es gibt Aufnahmen, denen man hundertmal zuhören kann und dabei jedesmal etwas Neues entdeckt.

Die Aufnahme, die man an einem Mittwoch hört, ist nicht die gleiche, die man am Dienstag zuvor gehört hat.

Die Frage nach Freiheit und Notwendigkeit ist trivial, sowohl in der Musik als auch in jedem anderen Bereich menschlicher Erfahrung. Ob ein Musiker nach einem vorgegebenen Plan handelt, den Plan jederzeit ändert oder ohne irgendeinen bewußten Plan handelt, hat keinerlei Einfluß auf den Grad an Freiheit oder Bestimmtheit der daraus resultierenden Musik.

Eine Analogie dazu wäre die ebenso triviale Frage nach der Existenz Gottes: Gott mag existieren oder nicht, aber die Antwort auf diese Frage - wäre sie bekannt- würde überhaupt keine Rolle spielen.

(Dieser Gott wäre mir gegenüber nicht zwangsläufig positiv oder negativ eingestellt, oder sich meiner Existenz überhaupt bewußt, und wenn, wäre ihm meine Existenz vermutlich gleichgültig, es sei denn, er nähme sie als Anlaß, sich zu amüsieren. Vielleicht bin ich nichts anderes als ein winziges Teilchen in einem kosmischen Spiel, in dem Gut und Böse im Wettstreit miteinander liegen und in dem beide Seiten die gleiche Chance haben, zu gewinnen. Wenn eine Seite schließlich gewonnen hat, ist das Spiel vorbei und ein neues Spiel kann beginnen.)

Wie es auch in Wirklichkeit sein mag: Die Aktivität oder Nichtaktivität dieses Gottes würde nicht den geringsten Unterschied für meine Lebensweise bedeuten. So ist es auch mit der Frage nach Freiheit oder Bestimmtheit in der Musik. Ob Bachs „Musikalisches Opfer“ das Ergebnis eines sorgfältig ausgearbeiteten Konzepts oder einfach die Transkription einer spontanen Improvisation ist, hat keinerlei Bedeutung. Was also ist Improvisation und wie unterscheidet sie sich von Komposition? Im Herbst 1968 lebte ich in Rom und arbeitete mit einer Gruppe von Musikern zusammen, der Gruppe Musica Elettronica Viva. Wir waren alle Komponisten, aber wir waren auch hochinteressiert, das für uns relativ neue Feld der freien Improvisation zu erforschen.

Ich hatte mir gerade einen Kassettenrekorder von Philips gekauft, der neu auf dem Markt war und mir viel Spaß machte. Zum Beispiel konnte ich damit in improvisierten Aufführungen sehr schnelle Wiederholungen produzieren, indem ich abwechselnd die Abspiel- und die Rückspultaste betätigte.

Eines Morgens ging ich in Trastevere die Straße entlang, als ich Steve Lacy, damals ein Mitglied unserer Gruppe, aus einem Café kommen sah.

Ohne zu überlegen, ging ich auf ihn zu, zog meinen kleinen Rekorder aus der Tasche und sagte: „Steve, erklär‘ mir in fünfzehn Sekunden den Unterschied zwischen Komposition und Improvisation.“ Ohne zu zögern antwortete Steve: „In fünfzehn Sekunden: Der Unterschied zwischen Komposition und Improvisation besteht darin, daß man beim Komponieren soviel Zeit hat, wie man will, um darüber nachzudenken, was man in fünfzehn Sekunden sagen will, während man beim Improvisieren dazu nur fünfzehn Sekunden hat.“

Später habe ich die Zeit seiner Antwort mit der Uhr gestoppt, und sie dauerte genau fünfzehn Sekunden.

So elegant diese Formulierung auch war, erzählt sie doch offensichtlich nicht die ganze Geschichte (die auch nicht in fünfzehn Sekunden zu erzählen wäre, außer vielleicht als endlose Folge von Fünfzehn-Sekunden-Variationen über dieses Thema).

Man kann Komposition als einen Prozeß bezeichnen, der eine Auswahl von Informationen, die sich in der Vergangenheit angesammelt haben, speichert und ordnet, so daß es möglich wird, weiterzukommen, ohne das Rad ständig neu erfinden zu müssen. Improvisation dagegen hat eher etwas mit der Müllabfuhr zu tun: Sie beseitigt ständig die angehäuften Wahrnehmungen der Vergangenheit, damit man überhaupt weiterkommen kann. Die grundlegende Technik der Komposition besteht darin, Information aus dem Kurzzeitgedächtnis in das Langzeitgedächtnis zu überführen: einen Einfall lange genug zu behalten, um ihn niederschreiben zu können. Dieser Prozeß der Überführung ist auch einer der Übersetzung: einen Impuls oder ein Gefühl so umzuformen, daß sie in einer gleichsam symbolischen Sprache ausgedrückt werden können.

Die grundlegende Technik der Improvisation besteht darin, diesen Prozeß des Bewahrens kurzzuschließen: alles - zumindest vorübergehend - zu vergessen, was für das Ziel, eine Idee unmittelbar in Klang auszudrücken, keine Bedeutung hat. Dieser Prozeß hat mehr mit spontanen Reflexen als mit Sprache zu tun.

Komposition ist das Ergebnis eines Bearbeitungsprozesses, in dem die eigenen Impulse durch den kritischen Filter des Bewußtseins geschickt werden: Nur die „guten“ Ideen werden durchgelassen.

Improvisation entspricht eher der freien Assoziation, bei der Ideen, ohne diesen Test durchlaufen zu müssen, sich ausdrücken dürfen und die vom Bewußtsein errichteten Schranken irgendwie umgehen.

Improvisation ist ein Spiel der Erinnerung mit sich selbst. Wobei einer Idee gestattet wird, das Spielfeld zu betreten, um einen

Augenblick lang in wohlgefälligen Mustern herumgeklickt zu werden, bevor eine andere Idee an die Stelle tritt. Der erste Einfall ist absichtslos, ein Irrtum, ein falscher Ton, ein Verspielen, bei dem der Ball vorübergehend verlorengeht, das momentane Auftauchen eines unbewußten Impulses, der normalerweise unterdrückt wird.

Das Spiel, dem er ausgesetzt wird, besteht nun darin, den verspielten Ball elegant zurückzuholen, durch einen zweiten „falschen Ton“ den ersten richtig erscheinen zu lassen, zu rechtfertigen, daß dieser Einfall überhaupt ausgedrückt werden durfte.

Der Improvisierende handelt wie ein Zauberer, der die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die eine Hand lenkt, während er mit der anderen zaubert. Was der Zauberer im Raum tut, verrichtet der Improvisator in der Zeit.

Nach Lacys Meinung (wie sie in der Anekdote, die ich eben zitierte, zum Ausdruck kommt) scheint es keinen Unterschied zwischen Komposition und Improvisation zu geben, bis auf die Vorbereitungsdauer der Aktion.

In diesem Fall würde Improvisation in die Kategorie „Echtzeit-Komposition“ fallen, eine Vorstellung, die in den sechziger Jahren weitgehend akzeptiert wurde, was rechtliche wie ästhetische Konsequenzen hatte. Man verstand darunter Musik, die zum Zeitpunkt ihrer Aufführung, statt - wie normalerweise - vorher komponiert wird.

Gäbe es einen Apparat, der in der Lage wäre, Musik so schnell aufzuschreiben, wie sie gespielt wird, oder sogar schon dann, wenn die Ideen ins Bewußtsein des Spielers gelangen, dann bestünde in der Tat kein Unterschied zwischen beiden. Allerdings gibt es solche Apparate schon, wenn sie auch noch primitiv sind, und offensichtlich ändern sie gar nichts.

Komponieren ist nicht einfach ein mechanischer Prozeß wie die Tonaufnahme, sondern etwas, das vor der mechanischen Aktivität im Gehirn stattfindet. Sogar in der experimentellen „écriture automatique“ der Surrealisten gibt es eine, wenn auch noch so geringe Zeitspanne, bevor die Hand die notwendigen Verrichtungen ausführt, um die Symbole aufzuzeichnen, die von den Nervenimpulsen im Gehirn erzeugt werden. Komposition und Improvisation, wie verwandt, sogar unzertrennlich sie auch sein mögen, bleiben zwei unterschiedliche, sogar gegensätzliche mentale Prozesse. Wenn Komposition mit Erinnerung und Improvisation mit Vergessen zu tun hat, fällt es schwer, sich das eine ohne das andere vorzustellen, da es sich bei beidem um grundlegende Aktivitäten des Gehirns handelt. Darüber hinaus müssen es sehr allgemeine, im Grunde jedem verständliche Vorgänge sein - so wie jeder, der träumt, ein potentieller Dichter ist. (In seiner Autobiographie berichtet Pablo Neruda<sup>1</sup> von der Begegnung mit einem jungen Arbeiter in einem Zug, der dem berühmten Dichter, als er ihn erkannt hat, sagt, daß auch er lieber ein Dichter als ein einfacher Arbeiter geworden wäre. Neruda entgegnet ihm, er sei tatsächlich ein Dichter, da er, wie jedermann, träume, der einzige Unterschied sei nur, daß Dichter sich lange genug an ihre Träume erinnern können, um sie aufzuschreiben.)

Musik läßt sich, ähnlich wie Träume, nur unvollkommen in die Alltagssprache übersetzen. Obwohl es möglich sein kann, einen Traum oder ein Musikstück in Worten zu beschreiben, ist es sicherlich unmöglich, die ursprüngliche Erfahrung wiederzugeben, und sehr häufig gelingt es nur um den Preis einer gewissen Verfälschung. Die Regeln für eine sinnvolle Sprache gelten einfach nicht für Träume oder Musik. Wäre es möglich, einen Apparat zu erfinden, der Musik in Sprache übersetzen könnte, würde wahrscheinlich nichts als Unsinn dabei herauskommen.

Und dennoch: Wenn wir eine Beethovensinfonie oder eine Improvisation von Charlie Parker hören, scheint die Musik etwas Sinnvolles zu kommunizieren. Ist es möglich, eine allgemeine Betrachtung darüber anzustellen, was nur speziell durch Musik kommuniziert wird und über Sprache hinausgeht? Und ist es möglich, etwas über das zu sagen, was speziell durch improvisierte Musik kommuniziert wird und sich vom Inhalt notierter Musik unterscheidet?

Ein improvisiertes Stück Musik gilt als „frei“. Ein notiertes Stück gilt als „strukturiert“. Je nach Standpunkt können „Freiheit“ oder „Struktur“ als wünschenswerte oder unerwünschte Eigenschaften angesehen werden, als „gut“ oder „schlecht“ in bezug auf die Umstände der Aufführung und in bezug auf das, was man in der Musik für „gut“ oder „schlecht“ hält.

In den sechziger Jahren war „Freiheit“ in den radikalen Kreisen der „Freien Musikszene“ ein ethisches und politisches, ebenso wie ein ästhetisches Konzept. „Free music“ war damals nicht nur eine Mode und nicht nur eine Form der Unterhaltung, man hatte das Gefühl, daß sie auch in Verbindung zu den zahlreichen politischen Bewegungen stand, die sich damals anschickten, die Welt zu verändern, die Welt von der Tyrannei überholter traditioneller Formen zu befreien.

Freie Improvisation wurde als mögliche Grundlage für eine neue Form der universellen Kommunikation angesehen, die durch spontane und wortlose Interaktion improvisierender Musiker aus verschiedenen Traditionen zustande kommt. (Diese Vorstellung hat verblüffende Anklänge an Wagner.)

Obwohl dieses kollektive Experiment zu vielen interessanten Ergebnissen führte, hatte diese Bewegung weder die Zeit noch die Mittel, um es sehr weit voranzubringen, und zwar eben darum, weil ihr Erfolg von der Veränderung der Welt abhing - etwas, das nicht eintrat und zu jenem Zeitpunkt auch nicht eintreten konnte. Trotzdem gab es einige anhaltende Wirkungen, und die Welt wurde - zumindest geringfügig - verändert. Die einfachste Anweisung für freie Improvisation, könnte man sie in Worte fassen, wäre vielleicht diese:

Alles kann geschehen - und geschieht - jederzeit.

Zur gleichen Zeit geschehen Dinge in absehbaren Folgen, abhängig von vorher festgelegten Bedingungen und vereinbarten Konventionen.

Diese Folgen werden immer wieder unterbrochen, den sich verändernden Bedingungen entsprechend. Unsere Erwartungen an das, was geschehen muß oder wird, verändern sich ebenfalls.

Meine Aktivität oder Inaktivität kann jederzeit den Zustand des Ganzen aktiv oder passiv beeinflussen.

Gleichzeitig kann meine Wahrnehmung dieses Zustands meine Aktivität beeinflussen.

Zwischen Gegenwart und Zukunft kann eine wechselseitige Kausalität bestehen, so daß nicht nur die Gegenwart die Zukunft, sondern auch die Zukunft die Gegenwart beeinflusst.

Auf die gleiche Weise bestimmt die Vergangenheit die Gegenwart, doch die Gegenwart verändert auch laufend die Vergangenheit (etwas, das nach Augustinus selbst Gott nicht vermag).

In der Musik können Erfahrungen überzeugend dargestellt werden, die, in Worten ausgedrückt, sinnlos wirken.

Ein Beispiel wäre die Zeit, die rückwärts fließt. Ein Ereignis, das Ende einer Melodie, wird vor dem Ereignis wahrgenommen, das ihm vorausging. Wir wissen, was kommen wird, und die Zeit ist umgekehrt.

In dieser Hinsicht gleicht Musik wieder dem Traum. Wir alle haben ekstatische Träume, in denen wir außerhalb von Zeit und Raum zu sein scheinen.

Eine Freundin von mir hatte häufig Träume, in denen sie tiefe mystische Offenbarungen erlebte, an die sie sich beim Erwachen nicht mehr klar erinnern konnte. Sie beschloß, einen Notizblock neben ihr Bett zu legen, um die Träume sofort festhalten zu können, wenn sie auftauchten. Eines Nachts hatte sie einen besonders eindringlichen Traum dieser Art. Sie wachte auf und schrieb die

Worte, die sie im Kopf hatte, nieder. Als sie am andern Morgen erwachte, las sie, was sie geschrieben hatte: „Ewigkeit ist das, was keinen Anfang hat und kein Ende.“

Ekstase, ein Wahrnehmungszustand, in dem man aus sich herauszutreten oder sich an mehr als einem Ort zugleich zu befinden scheint, ist ein grundlegendes Element der freien Improvisation. (Besonders bei Live-Elektronik kann ich die Erfahrung machen, daß ich mich an zwei verschiedenen Orten höre, wenn der Klang, den ich erzeuge, mich aus einem Lautsprecher vom anderen Ende des Raums erreicht.)

Zeit ist nicht einfach eine lineare Folge, in der die Vergangenheit die Zukunft bestimmt. Sie ist auch eine kontinuierliche Gegenwart, in der jeder Augenblick ein neuer Anfang ist.

Jeder Augenblick ist eine Neuinszenierung der Schöpfung.

Das Universum der Improvisation entsteht fortwährend neu, oder besser: In jedem Augenblick wird ein neues Universum geschaffen.

Auch wenn die Ereignisse einander der Reihe nach zu folgen scheinen, wobei jedes irgendwie aus dem vorhergehenden entsteht, gibt es doch keinen Grund, warum es notwendigerweise so sein muß.

In jedem Augenblick kann sich ohne irgendeinen Grund etwas ereignen, das keinerlei Beziehung zum vorausgehenden Ereignis hat. In diesem Universum ist jeder Augenblick eine Entelechie, die Ursache und Wirkung in sich selbst beschließt.

Für die freie Improvisation ist diese Autonomie des Augenblicks, in dem die Dinge sich aus unerfindlichen Gründen ereignen und nirgendwohin führen, von grundlegender Bedeutung.

Es gibt keinen Grund für eine logische Folge meiner Gedanken.

Sie können ständig unterbrochen werden, in Vergessenheit geraten, sobald sie auftauchen, und zu nichts führen.

Im Gegensatz zum physikalischen Universum, das wohl die Wirkung einer allerersten Ursache, nämlich des „Urknalls“ darstellt, ist dieses Universum eine endlose Folge kleiner Explosionen, kleiner Urknalle, die fortwährend neue Welten erschaffen. Das neue Universum kann nahtlos aus dem alten hervorgehen oder aber nichts damit zu tun haben.

So gesehen ähnelt Improvisation dem wirklichen Leben in der wirklichen Welt, anders als die meiste notierte Musik, aus der die Unterbrechungen des alltäglichen Lebens gelöscht wurden.

In der improvisierten Musik können wir die unerwünschten Dinge, die geschehen, nicht löschen, also müssen wir sie einfach akzeptieren. Wir müssen einen Weg finden, sie zu benutzen, und wenn möglich so aussehen zu lassen, als ob wir sie schon immer haben wollten. In gewisser Weise stimmt das auch, denn wenn wir nicht wollten, daß diese unerwünschten Dinge passieren, würden wir nicht improvisieren. Darum geht es in der Improvisation.

Das Verhältnis des Improvisators zu den unvorhersehbaren Dingen, die in der Improvisation passieren, erinnert ein wenig an das der frühen christlichen Theologen zur Kreuzigung. Das war ein Ereignis, das nicht hätte stattfinden dürfen, dennoch fand es statt, also mußte es irgendwie erklärt werden. Ein absurdes Ereignis mußte in ein logisches umgewandelt werden, ein historischer Zufall mußte gerechtfertigt und als Teil eines vorherbestimmten göttlichen Plans erklärt werden. Auf ähnliche Weise läßt ein Improvisationsmusiker, der einen falschen Ton gespielt hat, diesem einen anderen falschen und noch einen falschen folgen, bis zum Schluß ein falscher Ton gespielt wird, der die ganze Folge richtig erscheinen läßt.

Notierte Musik folgt oft der Form des Syllogismus: A, dann B und wieder A. Wenn auch das tägliche Leben einen geregelten Ablauf haben mag, wird es doch selten so symmetrisch sein.

Zu den Dingen, die notierte Musik erfreulich machen, gehört die Verletzung einer solchen Symmetrie. Es wird eine Situation geschaffen, in der man eine symmetrische Wiederholung oder eine ausgleichende Phrase erwartet. Diese Erwartung wird dann zum Teil erfüllt, doch auch teilweise verweigert.

Manchmal gelingt es der komponierten Musik, die in gewissen Momenten suchende, tastende Qualität einer typischen Improvisation wiederzugeben.

Andererseits gehört es zu den Grundtechniken der improvisierten Musik, unerwartet eine vorweg komponierte Wendung einzuführen - in einem Augenblick, in dem einfach alles möglich ist. Solche Erleuchtungsmomente von Ordnung inmitten des Chaos sind auch dazu geeignet, ein scheinbar formloses Tasten zu einer Welt in Beziehung zu setzen, in der die Dinge ihren Sinn haben. Aber grundsätzlich ist das Thema der Improvisation die Gefährdung der Existenz: Die Kontinuität des Lebens kann durch alles - Tod und Krankheit beispielsweise - jederzeit unterbrochen werden.

In dieser Hinsicht könnte man die Haltung des Improvisationsmusikers tragisch nennen. Eine tragische Situation besteht genau darin, daß eine plötzliche Veränderung der Machtverhältnisse jederzeit eintreten und dem einen Schmerz oder Tod, hingegen dem anderen, besonders dem unparteiischen Beobachter, Vergnügen bringen kann.

In einer Improvisation geschieht etwas ohne Grund: Es geschieht einfach. Daher scheint es sich nicht auf Vorhergehendes zu beziehen. Das irrelevante Ereignis ist wie eine Frage: „Was?“ - die eine Antwort des Improvisierenden auslöst. Die Antwort „Das!“ ist ein zweites Ereignis, vielleicht ebenso irrelevant, oder aber im Gegenteil eine logische Folge aus dem ersten.

Die Frage-Antwort-Form hat die Funktion, das erste Ereignis aus seiner irritierenden, zufälligen Isolation zu lösen und es in die vertraute Sicherheit der Kausalitätskette zurückzuholen, von der wir unsere Wahrnehmungen gern bestimmen lassen.

Die Gegenwart verändert die Wahrnehmung der Vergangenheit. Sobald sie wahrgenommen und erinnert wird, ist sie transformiert. Daher kann man nie völlig sicher sein, was wirklich geschah.

Improvisation beschreibt eine Welt, in der die Dinge ohne Ursache und ohne Richtung geschehen. Sie geschehen einfach. Die Ursache folgt dem Ereignis.

Weil dem verletzenden Eindringen eine Antwort und kein verstörtes Schweigen folgt, ist es gerechtfertigt, wird es plausibel. Es war, was es war und hätte nichts anderes sein können, aber die Wahrnehmung dessen, was es war, hat sich geringfügig verändert. Auf diese Weise ist Musik manchmal in der Lage, die Illusion einer zeitlichen Umkehr zu erzeugen, in der die Ursache auf die Wirkung folgt.

In diesen außergewöhnlichen Erleuchtungsmomenten - so selten im gewöhnlichen Leben, doch relativ häufig in der Musik - wird der Augenblick zum „kleinen Knall“, einem fernen Echo des „Urknalls“ der Schöpfung.

Es ist typisch für die improvisierte Musik, daß sie voll von solchen kleinen Knallen ist. Selbst wenn die Improvisation auf einer vorher festgelegten Struktur beruht, der sie rigoros folgt - und vielleicht gerade deswegen -, ist sie doch immer noch unvorhersehbar: eine Improvisation, in der, ihrer Definition entsprechend, unvorhergesehene und unvorhersehbare Dinge geschehen müssen.

Eine Improvisation muß das unbearbeitete Rohmaterial des gewöhnlichen Lebens enthalten, in dem zeitweilig Kausalitätsketten auftauchen können, die aber zwangsläufig wieder verschwinden. Diese Augenblicke, in denen die Kausalität verschwindet, können von der notierten Musik simuliert, aber niemals genau verdoppelt werden. Wir können sie in Symbolen beschreiben, und diese Symbole in Klang übersetzen, aber ohne Improvisation können wir nicht zum Kern dieser Erfahrung vordringen. Etwas muß ge-

schehen, das in der Tat unvorhersehbar ist.

Weil Improvisation dem Alltagsleben in seiner Gefährdung und Unberechenbarkeit gleicht, ist darin ein notwendiges Element von Realismus enthalten, mit dem viele sich unmittelbar identifizieren können, auch wenn ihnen die Musiksprache fremd ist. (Aus diesem Grund vermochte die radikale „freie“ Musik der sechziger und siebziger Jahre, obwohl ihre harmonische Sprache oft ebenso schwierig und dunkel war wie die der intellektuellsten Kompositionen aus derselben Zeit, ein viel größeres Publikum zu erreichen als ihr klassisches Gegenstück.)

Weil Improvisation dem Alltagsleben gleicht, kann sie dieses für uns erhellen. Sie kann uns klarmachen, daß die rationale Oberfläche dieser Wirklichkeit vielleicht nur eine Illusion ist. Daß Wirklichkeit, die sich widerstandslos auf bekannten Bahnen zu bewegen scheint und sich in vorhersehbarer Übereinstimmung mit vertrauten Kausalitätsmustern verhält, nur ein kleiner Teil (der Teil, den ich wahrnehmen wollte) einer umfassenderen Wirklichkeit ist, in der die meisten Dinge ohne Ursache geschehen.

Warum auch sollten Ereignisse Ursachen haben? Warum eine „unbekannte“ Ursache statt gar keiner vermuten? Warum sollte das Universum meinem begrenzten menschlichen Verstand begreiflich sein? Ist das nicht primitives anthropomorphes Denken? Ist es nicht einfacher zuzugeben, daß von der riesigen Menge an Daten, denen mein Bewußtsein in jedem Augenblick ausgesetzt ist, vielleicht nur ein winziger Teil rational gekannt werden kann?

Die meisten meiner Erfahrungen haben keine Ursache - sie geschehen einfach. Nur wenige Dinge passieren in geregelter, rationaler Reihenfolge. Doch diese Dinge sind es, die meine Aufmerksamkeit am meisten erregen, weil sie es sind, die ich kontrollieren kann.

Musik kann unser Bewußtsein für die irrationale, dunkle Seite der Wirklichkeit erweitern. Sie kann uns, wenn auch nur vage, dafür sensibilisieren, daß es möglicherweise genau vor unserer Nase andere Welten gibt, auf die unsere menschlichen Systeme rationaler Organisation nicht zutreffen.

Solche kleinen Universen können in jedem Augenblick auftauchen und wieder verschwinden. Der improvisierende Musiker verleiht ihnen nur eine Stimme. Alles kann mindestens einmal geschehen, und geschieht. Außerdem muß es so sein. Irgendwo im Universum muß es einen Ort geben, wo die Dinge nach oben fallen, die Menschen jünger werden, Ballons sich selber aufblasen und tote Hunde aufstehen und weglaufen.

Das Paradies existiert hier und jetzt und kann nur so existieren. Die Frage, die Pascal quälte - warum sich die Menschen ständig selbst aus diesem Paradies vertreiben - ist nie beantwortet worden. Die Menschen entscheiden weiterhin, in der Hölle der Vergangenheit oder dem Fegefeuer der Zukunft zu leben. Aus irgendeinem Grunde ziehen sie Verzicht oder Aufschieben dem sofortigen Genuß vor.

Aus irgendeinem Grunde scheinen sie auch die bestehende Gesellschaft der Ungleichheit, die dem Herrschaftsprinzip größere Möglichkeiten einräumt, einer potentiellen Gesellschaft von Gleichen vorzuziehen, in der die Herrschaft geschmälert ist.

Ich glaube, daß diese beiden Dinge irgendwie zusammenhängen. Die Schwierigkeit, in diesem Augenblick zu leben, ist irgendwie mit der Schwierigkeit verbunden, eine egalitäre Gesellschaft zu schaffen. Beides wird als Ideal empfunden, das in der Wirklichkeit, wenn überhaupt, nur teilweise zu erreichen ist.

Improvisierte Musik hat mit beiden Dingen etwas zu tun. Ganz bestimmt hat sie mit Präsenz zu tun. Sie hat auch mit demokratischen Formen und Gleichheit zu tun, zumindest in einer Gruppensituation. Sie kann gewissermaßen als ein abstraktes Labor funktionieren, in dem, ohne Risiko für die Teilnehmer, experimentelle Formen der Kommunikation ausprobiert werden können. Künftige Generationen werden sich vielleicht einmal der großen improvisierten Musik des zwanzigsten Jahrhunderts als eines frühen abstrakten Modells erinnern, in dem neue soziale Formen zum ersten Mal schemenhaft wahrgenommen wurden.

Improvisation sagt uns: „Alles ist möglich - alles kann verändert werden - jetzt“ Dieser Vorstellung begegnet man auch bei vielen der frühen anarchistischen Denker, bei Kropotkin<sup>2</sup> beispielsweise.

Die Welt kann verändert werden, ohne daß die menschliche Natur verändert werden müßte. Die Menschen sind genau richtig, so wie sie sind. Meistens kommen sie ganz gut zurecht, ohne daß ihnen jemand sagt, wie sie es machen müssen. Sie stoßen auf der Straße nicht zusammen. Sie ernähren, pflegen und helfen einander. Die meisten ihrer Geschäfte vollziehen sich mühelos, schnell, unbewußt, effizient und ohne Geld.

Familien und Dörfer in aller Welt können als Beispiele für eine Gesellschaft dienen, in der Vielfalt ohne Tyrannei und Gleichheit ohne Gewalt erreicht wird. Eine vernünftige Wirtschaft, die auf Tauschprinzipien beruht, wie sie über Tausende von Jahren in traditionellen Gesellschaften praktiziert wurde, könnte weltweit eingesetzt werden. Der Kommunismus ist eine sehr alte Vorstellung, die nicht so ohne weiteres verschwindet.

Veränderung irgendeiner Art ist unvermeidlich. Wir müssen auf alles gefaßt sein. Das Potential für neue Formen der Intoleranz in großem Maßstab ist so groß wie eh und je. Aber die schöne gewaltlose Revolution ist auch notwendiger denn je. („Wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch“ heißt es bei Hölderlin.)

Sollte es letztendlich eine Art von friedlichem Übergang zu großzügigeren Formen der Gesellschaftsordnung geben, wird die Musik, besonders die improvisierte Musik, in diesem Prozeß - wie schon in der Vergangenheit - eine wichtige Rolle spielen.

Große soziale Bewegungen haben keine klar definierbaren Ursachen. Obwohl sie von Kausalität nicht völlig frei sind, ereignen sie sich doch spontan. Kein Einzelner kann sie ganz voraussehen.

Genau darum geht es in der Improvisation.

Vortrag beim Fünften Nachwuchsforum der Gesellschaft für Neue Musik zum Thema „Komponieren, Improvisieren, Interpretieren“ am 28. März 1000 in Frankfurt am Main, Erstabdruck in:

Musik Texte 86/87, November 2000, 41-45.

1 Pablo Neruda, *Conhco que he vivido*, 1974 (deutsch: *Ich bekenne, ich habe gelebt, zoo*).

2 Fürst Pjotr Aleksejewitsch Kropotkin, 1841-1 921, russischer Revolutionär, Geograph und Schriftsteller.