

Philosophische und historische Aspekte der Improvisation

Jonathan Delazer & Jonathan Mai*

Mit dem vorliegenden Beitrag wollen wir das Phänomen der künstlerischen Improvisation aus historischer und systematischer Perspektive schlaglichtartig beleuchten. Im ersten Abschnitt präsentieren wir Probleme, die Improvisationen für die philosophische Ästhetik der Gegenwart aufwerfen. Der zweite Abschnitt skizziert entlang historischer Phasen eine Geschichte der musikalischen Improvisation von der Renaissance bis in die Gegenwart.

1. Improvisation als Herausforderung der philosophischen Ästhetik

Improvisierte Kunst gibt der philosophischen Ästhetik viele Rätsel auf. Die folgenden Ausführungen greifen beispielhaft ein solches Problem heraus und referieren kurz den gegenwärtigen Diskussionsstand. Zunächst soll jedoch, um den Rahmen der Darstellung zu fixieren, geklärt werden, wodurch sich aus philosophischer Sicht Improvisationen von anderen Kunstformen unter-

scheiden und was Improvisationen aller Kunstgattungen gemeinsam haben.

Für die Charakterisierung von improvisierter Kunst ist ein kommunikationstheoretischer Rahmen hilfreich. Kunstformen können als Botschaften im Rahmen eines Kommunikationsaktes aufgefasst werden. Dieser besteht, etwas vereinfacht gesagt, darin, dass ein Sender (Künstler) einem Empfänger (Rezipienten) eine Botschaft übermittelt, die Regeln eines von Sender und Empfänger partiell geteilten Codes realisiert (Kunst- oder Sprachkonventionen etc.) (Jakobson, 1979).

Wodurch unterscheiden sich Improvisationen von anderen Arten künstlerischer Botschaften? Sicher nicht durch intrinsische ästhetische Eigenschaften der Botschaft selbst wie z.B. Melodieführung. Denn es gibt komponierte Musik, die dieselben intrinsischen Eigenschaften wie bestimmte Arten der improvisierten Jazzmusik hat (G. Gershwin). Plausibler ist die Antwort,

Inhalt

- | | |
|---|----|
| Von der wechselhaften Anwendung „improvisierter Verzierungen“ in der Vokalmusik berichtet Livio Marcaletti . | 4 |
| Für Marcello Ruta ist Improvisation eine kreative, sinnhafte Antwort auf die Anforderungen der Kontingenz. | 5 |
| Thomas Gartmann erörtert 10 Paradoxien der musikalischen Improvisation. | 6 |
| Über das erste <i>ImproVestiVal</i> Südtirols gibt Peter KOMPRIPIOTR Holzknecht Auskunft; die Fotostrecke zeigt Momentaufnahmen des Events. | 12 |
| Wie sich Geschichte in den Körpern der Gegenwart fortschreibt, erlebt Leonie Radine im Atelier von Walter Moroder . | 14 |
| Sabine Ralser sinniert in SAVANNEN über Improvisation und synthetische Wortkombinationen. | 15 |
| Lydia Zimmer hält ein Plädoyer für das Verleihen von Büchern; und gibt Tipps, wie diese wieder zurückkommen. | 16 |

GALERIE

Ruth Wiesenfeld gibt Einblick in das Projekt TOWARDS SOUND, das visuelle Spuren klanglichen Denkens von über siebzig Klangschaaffenden versammelt.

Die Kunst der Improvisation

Die Improvisation begleitet seit jeher die Kunst. Man könnte auch von der Kunst des Improvisierens sprechen, von zulässigen Abweichungen vom Plan. Improvisation ist kurz gesagt die autonome und zugleich spontane Interpretation von Künstler*innen, vor allem in der Musik, aber auch im Schauspiel oder bei Lesungen; essentiell ist sie für die performative Kunst und für Stand-up Comedy. Dabei handelt es sich nicht um willkürliche Abweichungen von Dilettant*innen, denn die Improvisation setzt virtuosos Können und Wissen voraus. Automatismen und Flexibilität in spontanen Entscheidungen ergeben sich erst durch jahrelange Erfahrung und intensive Arbeit. So ist die Improvisation als spontane Abweichung nicht etwa eine blinde Produktion des Zufalls, sondern eine kreative, sinnvolle Antwort auf die Kontingenz des Ablaufs, der sich als Performance nie mehr wiederholt. Wer improvisiert, ermächtigt sich selbst zu dieser kunstfertigen Abweichung, die jedoch häufig vom Kanon toleriert oder sogar vorgesehen war. So waren etwa die Knaben in der Chormusik des 17. Jh. dazu angehalten, die verschiedenen Ausführungen eines Intervalls zu lernen, um diese *Accenti* dann beim Singen improvisieren zu können. Offen bleibt die Frage, ob Improvisationen nun eigene, nicht wiederholbare Kunstwerke sind, oder bloß spontane Kunstakte, also abweichende Realisierungen von Kunstwerken als abstrakte Strukturen. In diesem Sinne bereitet die improvisierte Kunst auch der Philosophie der Ästhetik einiges Kopfzerbrechen, denn sie ist gewissermaßen die Ausführung einer Norm, die in ihrer Verwirklichung zugleich verletzt und bestätigt wird. Improvisiert werden kann nur innerhalb des Systems. Oder doch nicht?

Zu verdanken ist diese Ausgabe der *Kulturelemente* dem in Berlin lebenden Südtiroler Musiker Jonathan Delazer, der nicht nur das Thema der Improvisation an die Redaktion herangetragen hat, sondern auch die meisten der Beiträge angeregt und eingeholt hat.

Haimo Perkmann / Hannes Egger



dass sich improvisierte Kunst von nichtimprovisierter senderseitig durch ihre Herstellungsbedingungen oder Kausalgeschichte unterscheidet. Es gibt eine Klasse von Handlungen, mit denen Künstler Kunst produzieren und die als *spontan* angesprochen werden können. Worin die Spontaneität von künstlerischen Handlungen besteht, ist eine komplexe Frage, die kontrovers diskutiert wird. Für die gegenwärtigen Zwecke reicht es zu sagen, dass eine künstlerische Handlung spontan ist, wenn sie Einfällen folgt oder aus situativen Bedingungen der Kunstproduktion resultiert etc. Bei einer künstlerischen Botschaft handelt es sich um Improvisation nur dann, wenn die künstlerischen Handlungen, mit denen der Sender die Botschaft hergestellt hat, spontan sind. Nichtimprovisierte Kunst ist demgegenüber nicht das Produkt spontaner Handlungen.

Unabhängig von der jeweiligen Kunstgattung teilen alle Improvisationen bestimmte Eigenschaften. Zunächst ist die Spontaneität limitiert durch den Kode, den die hergestellte Botschaft realisiert (Brown, 2000) wie auch

durch Senderinteraktionen (koordiniertes Zusammenspiel von Jazzmusikern etc.) (Kernefeld, 2002). Manche Philosophen meinen, diese Begrenztheit sei am besten durch die Annahme erklärbar, dass Improvisationen 'schnelle Kompositionen' darstellten (Alperson, 1984). Andere bestreiten dies (Cavell, 1976) (Hamilton, 2007).

Ein weiteres Merkmal von improvisierter Kunst aller Gattungen besteht darin, dass Improvisationen entweder durch einzelne Künstler gemacht werden können (Soloimprovisationen) oder durch eine Gruppe von Künstlern (Kollektivimprovisationen). Zu den Soloimprovisationen zählen jene der Maler Wassily Kandinsky und Paul Cézanne (Gilmour, 2000) oder jene von Schriftstellern wie André Breton und Jack Kerouac (Sterritt, 2000). In Kollektivimprovisationen werden häufig komplexe Interaktionsmuster ausgebildet. Im Theater z.B. bestehen Kollektivimprovisationen häufig in der spontanen Interaktion zwischen Schauspielern, wobei das Publikum als zusätzlicher Improvisator einbezogen werden kann oder als eine Instanz, die Vorgaben für Improvisationen durch die Schauspieler liefert (Barnes, 2005).

Die kunstphilosophischen Fragestellungen, die sich in Bezug auf Improvisationen stellen, sind überwiegend ontologischer Art. Ein solches Problem und sein gegenwärtiger Diskussionsstand seien kurz umrissen. Nach einer verbreiteten Theorie sind aufführbare (performative) Kunstwerke wie Sinfonien, Theaterstücke etc. identisch mit abstrakten Strukturen, die durch bestimmte Notationssysteme fixierbar und durch konkrete Aufführungsergebnisse mehrfach realisierbar sind. Aber Improvisationen sind intuitiv keine abstrakten Strukturen dieser Art, obgleich sie sicher performative Kunstwerke sind.

Für dieses Problem sind verschiedene Lösungen vorgeschlagen worden. Nelson Goodman hält an der verbreiteten Theorie fest und legt zumindest nahe, dass

<div><div></div><div><div>AUTONOME PROVINZ SÜDTIROL</div><div>PROVINCIA AUTONOMA DI BOLZANO ALTO ADIGE</div></div></div>	
HERAUSGEBER	Distel-Vereinigung
ERSCHEINUNGSORT	Bozen
PRÄSIDENT	Johannes Andresen
VORSTAND	Peter Paul Brugger, Gertrud Gasser, Martin Hanni, Bernhard Nussbaumer, Reinhold Perkmann, Roger Pycha
KOORDINATION	Hannes Egger, Haimo Perkmann
VERANSTALTUNGEN	
PRESSERECHTLICH	
VERANTWORTLICH	Vinzenz Ausserhofer
FINANZGEBARUNG	Christof Brandt
SEKRETARIAT	Hannes Egger I – 39100 Bozen, Silbergasse 15 Tel +39 0471 977 468 Fax +39 0471 940 718 info@kulturelemente.org www.kulturelemente.org
GRAFIK% SATZ	Barbara Pixner
DRUCK	Fotolito Varesco, Auer
LEKTORAT	Olivia Zambiasi
BEZUGSPREISE	Inland Euro 3,50, Ausland Euro 4,00
ABONNEMENT	Inland Euro 22,00, Ausland Euro 29,00
BANKVERBINDUNGEN	Südtiroler Landessparkasse Bozen IBAN IT30 F060 4511 6010 0000 1521 300 Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Südtiroler Landesregierung, Abteilung Deutsche Kultur

Die *kulturelemente* sind eingetragen beim Landesgericht Bozen unter der Nr. 1/81. Alle Rechte sind bei den Autorinnen und Autoren. Nachdruck, auch auszugsweise, ist nur mit Genehmigung der Redaktion und Angabe der Bezugsquelle erlaubt.

Improvisationen keine Kunstwerke sind, sondern höchstens abweichende Realisierungen von Kunstwerken als abstrakte Strukturen (Goodman, 1976). Die alternative Position besteht darin, die verbreitete Theorie aufzugeben und die These beizubehalten, dass Improvisationen performative Kunstwerke sind. Je nachdem, wie die Frage beantwortet wird, ob alle Improvisationen Kunstwerke darstellen, können zwei Varianten dieser Position unterschieden werden. David Davies und Roger Scruton vertreten die These, dass Improvisationen Kunstwerke sind, die mit ihrer Realisierung identisch sind (Davies, 2011) (Scruton, 1999). Diese Variante wird von Alperson um die spezifischere These ergänzt, dass im Jazz das Werk das je konkrete Musikereignis ist, das eine notierbare abstrakte Struktur partiell exemplifizieren kann; aber diese Struktur sei kein Kunstwerk (Alperson, 1984).

Die These, dass nicht alle Improvisationen Kunstwerke sind wird von Garry Hagberg, Andy Hamilton, Stephen Davies und Andrew Kania vertreten. Die genannten Autoren bringen verschiedene Argumente für ihre Behauptung vor, die teilweise eine ontologische Kategorisierung von Kunstwerken beinhalten. Nach Hagberg sind Jazzimprovisationen Ereignisse und kein Ereignis sei ein Werk (Hagberg, 2002). Gemäß Kania hätten Jazzimprovisationen einen zu hohen Grad an Spontaneität, um als Kunstwerke gelten zu können (Kania, 2011). Stephen Davies ergänzt dieses Argument um den Hinweis, dass häufig Jazzmusiker bei der Improvisation nicht die Absicht hätten, ein Werk zu schaffen (Davies, 2001).

Diese knappe Darstellung sei mit dem Hinweis auf ein Forschungsdesiderat beschlossen. Die Erforschung von Eigenschaften, die Improvisationen spezieller Kunstgattungen zukommen, hat sich bislang vorrangig auf die Jazzmusik und andere performative Kunstformen konzentriert. Aber Improvisationen treten auch in der Literatur und der bildenden Kunst auf. Zwar sind vielversprechende Ansätze einer Theoretisierung malarischer und literarischer Improvisation in neuerer Zeit zu beobachten (Gilmour, 2000) (Sterritt, 2000). Allerdings stehen systematische Theorien der bildkünstlerischen und der literarischen Improvisation nach wie vor aus. Die Spezifika dieser Improvisationsformen zu erhellen, wie auch ihre Beziehung zu den Improvisationstypen der performativen Künste, ist eines der drängendsten Desiderate, das sich für die Philosophie der Improvisation stellt.

2. Zur Geschichte der Improvisation

Musikalische Improvisationen stehen heute in einer mannigfaltigen Tradition, die im Folgenden in groben Zügen dargestellt wird. Dabei limitieren wir den Blick auf sechs historische Abschnitte der abendländischen Musik zwischen Renaissance und Gegenwart, mit besonderer Aufmerksamkeit auf Kollektivimprovisationen.

Der Komponist und Theoretiker Juan Bermudo berichtet in seinem Traktat ‚Declaración de instrumentos musicales‘ (1555) über ein gelungenes Konzertereignis mit improvisierter polyphoner Vokalmusik in der Kathedrale von Toledo. In der Tat wurden Sänger und Instrumentalisten der Renaissance geschult im Improvisieren über einen Cantus Firmus, davon zeugen etwa die Musiklehrbücher von Diego Ortiz und Tomás de Santa María. Je mehr Renaissancemusiker aber simultan improvisieren, umso fähiger müssen sie im Umgang mit den Gesetzen der modalen Kontrapunktik sein. Während die englische Tonsatzschule um Thomas Morley kollektiven Vokalimprovisationen äußerst skeptisch gegenüberstand, existieren durchaus Überlieferungen von gelungenen Gruppenimprovisationen aus derselben Zeit. Aktuelle Rekonstruktionen von Ippolito Chamerò di Negris Vokalkunst im Dom von Udine legen nahe, dass in ‚Resurrexi, et adhuc tecum sum‘ aus der entsprechenden Ostersonntagsmesse, mensuralnotiert in ‚Li introiti fondati sopra il canto fermo del basso‘ (1574), vier Stimmen gleichzeitig über eine feststehende Bassmelodie improvisierten, wobei das Tonresultat

einer authentischen Renaissancekomposition entsprach (Schubert, 2014) (Wegman, 2014).

Wolfgang Amadeus Mozart pflegte bei Premieren seiner Klavierkonzerte das Soloinstrument selbst zu spielen und dabei entweder ganz nach Gehör oder entlang skizzierter Bassmelodien zu ‚fantasieren‘. Sein Improvisationsvermögen umfasste nicht nur Klavierkonzerte, sondern auch Capricen, Fantasien, Fugen, Sonaten und bemerkenswerterweise Sinfonien (Taruskin, 2010). Grundsätzlich waren Improvisationen zur Rokokozeit geprägt von einem Charakter des Extempore, wonach der Künstler musikalische Themenvorschläge des Publikums annahm und aus dem Stegreif verarbeitete. So interagierte Mozart nach der Uraufführung seiner 38. Sinfonie (1787) mit den Zuhörern in Prag und beeindruckte sie mit Variationen über die erwünschte Figaro-Arie ‚Non più andrai‘ (Komlós, 2015). Als genuin mozartsche Improvisationsverfahren gelten die von ihm entwickelten ‚Eingänge‘, die eine ornamentale Einführung in ein ausgewähltes Satzthema darstellen (Neumann, 2019). Über den Kollektivgehalt von Mozarts Improvisationsideen ist zu wenig bekannt, um eine klare These zu formulieren.

Die Komponisten Anton Arenski, Alexander Glasunow, Sergei Rachmaninow und Sergei Tanejew arbeiteten 1896 an ‚vier Improvisationen‘ für Klavier. Dieses Werk entstand, indem ein Komponist jeweils ein paar Takte entwarf und die übrigen drei die Idee bis auf den Schluss vervollständigten. Das Opus enthält nennenswerte Details: ein ‚Aleko‘-Zitat von Arenski, eine unpräzise Kontrasteinstreuung Tanejews nach Glasunows relativ stringenter Fortsetzung von Rachmaninows Verschleierung der Molltonart, Tanzfragmente und eine musikalische Unterhaltsamkeit, die durch Rachmaninows Kompositionsskizze ‚Allegro scherzando‘ hinreichend bezeichnet wird (Martyn, 1990).

Die Kollektivimprovisationen des originalen New Orleans Jazz stehen in vielfältigen Beziehungen zur abendländischen Musiktheorie und Aufführungspraxis. Die wegweisenden Werke der relevanten Improvisationsorchester sind geprägt von bescheidenen Harmoniegerüsten, über die die Musiker individuelle Melodiestrukturen erzeugen, wobei ebendiese im Falle von King Oliver noch relativ strikt das Thema porträtieren und ab Johnny Dodds sich tendenziell davon lösen. Einerseits brechen die heterophonen Spielweisen von Oscar Celestin, Sam Morgan und Punch Miller mit elementaren Stimmführungsnormen der etablierten Musiktheorie, andererseits schaffen sie einen alternativen Rahmen für gelungene Polyphonie (Schuller, 1977). Der Kornettist Nick LaRocca verweist in seiner Analyse (1958) von ‚Livery Stable Blues‘ (1917) nicht umsonst auf kontrapunktische Einflüsse der Oper auf seinen Dixieland (Hobson, 2014). Im Kontext des rhythmisch und harmonisch komplexer werdenden Jazz treten die polyphonen Anteile, wie Gunther Schuller in ‚Early Jazz‘ (1977) vermerkt, immer weiter zurück und erscheinen erst wieder im Gewand der Atonalität, womit er vermutlich Lennie Tristano ‚Crosscurrents‘ (1949) meint (Schuller, 1989).

Ab Mitte des 20. Jahrhunderts erhält die Entwicklung musikalischer Improvisationsformen einen erneuten Schub. Das Spektrum reicht dabei umrisshaft von Notationsinnovationen bei John Cage bis zu amorph wirkenden Improvisationsexperimenten bei Cecil Taylor und Ornette Coleman. Aus dem ausgiebig dokumentierten Fundus dieser Ära lässt sich die ‚Intuitive Musik‘ von Lennie Tristano und Karlheinz Stockhausen herausgreifen. Tristanos Einspielungen von ‚Disgression‘ und ‚Intuition‘ (1949) markieren den Beginn formfreier Kollektivimprovisationen, wobei die Tempi und Einsätze der genannten Werkeinspielungen aus Aufnahmegründen von Tristano bestimmt worden sind (Shim, 2007). Stockhausens ‚Aus den Sieben Tagen‘ (1968) und ‚Für kommende Zeiten‘ (1968-70) sind durch wörtliche Spielanweisungen definierte Werke, die die Überwindung sämtlicher Improvisations- und Kompositionskonventionen fördern sollen.

Der Multiinstrumentalist Henry Threadgill komponiert seit über 20 Jahren polyphone Kammermusik für das Kollektiv ‚Zooid‘. Die komponierten Elemente stellen dabei in Standardnotation gefasste Tonsätze sowie numerisch hinzugefügte Intervallreihen dar. In den Improvisationspassagen werden die melodischen Möglichkeiten durch eine ständig variierte Intervallauswahl bestimmt, sodass die Instrumentalisten von einem kontrapunktischen Drehpunkt zum nächsten gelangen, wobei durch die eingesetzte Polyphonie exotische Harmonieillusionen entstehen. Ferner werden die metrischen Formen von Kompositionen wie ‚After Some Time‘ (2009) oder ‚See the Blackbird Now‘ (2012) während der Improvisationsdurchläufe intrikaten Modulationen unterworfen, indem sie relativ zur notierten Fassung expandiert oder kontrahiert werden (Taylor, 2015). Threadgills kontraintuitive Improvisationsprinzipien ermöglichen ein komplexes Opus wie ‚Poof‘ (2021), das die Ästhetik von kollektiver Improvisationsmusik neu arrangiert, obschon traditionelle Verfahren durchweg präsent sind, besonders in der Stimmführung.

Gelungene Kunst ist stets die Realisierung einer Norm, die eben durch solche Verwirklichung zugleich verletzt und bestätigt wird. Diese Norm ist ein historisches Gebilde, dessen Gepräge durch vergangene Kämpfe zwischen Konvention und Abweichung bestimmt ist. Jede aktuelle musikalische Praxis beinhaltet daher einen Zugriff auf die Historie. Deren Kenntnis ist daher keine Kür, sondern erste Pflicht für Musiker der Gegenwart.

*Jonathan Mai hat den ersten Abschnitt verfasst, Jonathan Delazer den zweiten.

Literatur

- Alperson, P.A. 1984. On Musical Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43 (1984): 17-29.
- Barnes, J. 2005. Improvisation. *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Hrsg. v. D. Kennedy. Oxford, Online-Ausgabe.
- Brown, L. B. 2000. ‚Feeling My Way‘: Jazz Improvisation and Its Vicissitudes. A Plea for Imperfection. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58: 113–124.
- Cavell, S. 1976. *Must We Mean What We Say?*. Cambridge.
- Davies, D. 2011. *Philosophy of the Performing Arts*. Massachusetts.
- Davies, S. 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford.
- Gilmour, J. C. 2000. Improvisation in Cézanne's Late Landscapes. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58: 191–204.
- Goodman, N. 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis/Cambridge.
- Hagberg, G. L. 2002. On Representing Jazz: An Art Form in Need of Understanding. *Philosophy and Literature* 26: 188–98.
- Hamilton, A. 2007. *Aesthetics and Music*. London/New York.
- Hobson, V. 2014. *Creating Jazz Counterpoint: New Orleans, Barbershop Harmony, and the Blues*. Jackson, Mississippi.
- Jakobson, R. 1979. Linguistik und Poetik. In R. Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt a. M.: 83-122.
- Kania, A. 2011. ‚All Play and No Work‘: The Ontology of Jazz. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69: 391–403.
- Kernfeld, B. 2002. Improvisation. *The New Grove Dictionary of Jazz*. 2. Aufl. Hrsg. v. B. Kernfeld. New York: 313–23.
- Komlós, K. 2015. ‚Ich praeludirte und spielte Variazionen‘: Mozart the Fortepianist. *Mozart*. Hrsg. v. S. P. Keefe. London/New York: 529–556.
- Martyn, B. 1990. *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*. London/New York.
- Neumann, F. 2019. *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Oxford.
- Schubert, P. 2014. From Improvisation to Composition: Three 16th Century Case Studies. *Improvising Early Music. The History of Musical Improvisation from the Late Middle Ages to the Early Baroque*. Hrsg. v. D. Moelants. Leuven: 93–130.
- Schuller, G. 1977. *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*. 5. Aufl. Oxford.
- 1989. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Oxford/New York.
- Scruton, R. 1999. *The Aesthetics of Music*. Oxford.
- Shim, E. 2007. *Lennie Tristano: His Life in Music*. Ann Arbor.
- Sterritt, D. 2000. Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58: 163–72.
- Taruskin, R. 2010. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford/New York.
- Taylor, C. E. 2015. Henry Threadgill's Zooid: *An Examination of Form and Process*. Masters Diss. Rutgers.
- Wegman, R. C. 2014. What is Counterpoint?. *Improvising Early Music. The History of Musical Improvisation from the Late Middle Ages to the Early Baroque*. Hrsg. v. D. Moelants. Leuven: 9– 68.

Verzierungspraxis, Improvisation und Willkür in der deutschsprachigen Gesangslehre vor 1900

IMPROVESTIVAL
FOTO Michael Pezzeri

Livio Marcaletti



Im Gegensatz zur Volksmusik, zur Populärmusik oder zum Jazz basiert die Aufführung eines Werkes der abendländischen Kunstmusik vor 1900 zumeist auf einem auf Papier festgehaltenen Notentext, der eine zu singende Melodie überliefert. Diese Art der Verschriftlichung von Vokalwerken schränkt in der Regel die Improvisationsfreiheit der Interpret*innen ein, so als ob der Notentext den absolut zu respektierenden kompositorischen Willen verschriftlichen – oder sozusagen in Stein meißeln – könnte. Die traditionelle Notation ist allerdings nicht in der Lage, alle Feinheiten einer gesanglichen Darbietung zu kodifizieren, daher müssen die Zeichen auf dem Papier interpretiert und ergänzt werden. Es ist auch zu bezweifeln, dass wir die Intentionen der Komponist*innen aus einer Verschriftlichung eines musikalischen Werkes gewinnen und verstehen können (Kivy, 1995: 13). Darüber hinaus waren die Sänger*innen vor 1900 nicht nur Ausführende einer geschriebenen Melodie, sondern oft auch an deren Gestaltung beteiligt. Die Tendenz, eine Partitur mit einem Werk zu identifizieren und sie als Zeugnis des kompositorischen Willens zu betrachten, muss daher hinterfragt werden.

Ein Blick in die historische deutschsprachige Gesangsdidaktik erweist sich als besonders aufschlussreich, da sie die improvisatorischen Elemente des Vortrags am konsequentesten und ausführlichsten schriftlich fixiert hat. Bereits 1619 beschreibt der Komponist und Musiktheoretiker Michael Praetorius eine „italianische“ [sic] Gesangsweise, die für den Unterricht von Sängerknaben geeignet ist und die Ausführung bestimmter Figuren vorsieht, unter anderem die sogenannten *Accenti*, die aus einer oder mehreren Nebennoten bestehen (Praetorius, 1619: 229ff.). Diese *Accenti* waren nach Intervallen geordnet (Sekunde, Terz, Quarte usw.) und erlaubten mehrere Ausführungen desselben Intervalls, was bedeutete, dass der Knabe all diese verschiedenen Ausführungen eines Intervalls lernen musste, um dann in der Lage zu sein, diese *Accenti* beim Singen zu improvisieren. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etabliert sich in der deutschsprachigen Gesangsdidaktik eine Dichotomie, die zwischen einer „wesentlichen“ und einer „freiwilligen“ Ornamentik unterscheidet.

Christoph Bernhard, Sänger und Komponist am Dresdner Hof, verfasste um 1650 eine kurze handschriftliche Abhandlung *Von der Singekunst*, oder *Maniera*, in der er zwischen *cantar sodo* (wörtlich „hartes Singen“),

cantar d'affetto („Singen nach Affekt“) und *cantar passaggiato* („Singen mit Passaggi“, d. h. Koloraturgesang) unterschied (Müller-Blattau, 1999: 31). Nur bei letzterem verändert der Sängerknabe die Vokallinie erheblich; ob Improvisation Teil der Ausbildung unerfahrener Sängerknaben sein sollte, war übrigens nicht unumstritten, und einige Pädagogen sprachen sich dezidiert dagegen aus. Singt ein Knabe jedoch nach dem *cantar sodo*, soll er „bei den Noten bleiben“. Das bedeutet jedoch nicht, dass keine Verzierungen hinzugefügt werden dürfen, ganz im Gegenteil: Bestimmte kleine „Kunststücke“ sind beim Vortrag jeder Melodie geradezu obligatorisch. Es handelt sich um das „Suchen der Note“ (*cercar della nota*, quasi ein unsauberer Beginn der Melodie von unten, eventuell mit einem kleinen Portamento), die Vorwegnahme der Silbe oder der Note (*anticipazione della sillaba* und *della nota*), den *Accent* (eine Nebennote), den Triller, das Tremolo, usw. All diese subtilen Veränderungen der notierten Melodie sind nicht als Improvisation im eigentlichen Sinne zu verstehen, sondern vielmehr als die richtige Art des Vortrags, das Äquivalent zum korrekten und ausdrucksvollen Lesen eines Textes, das alle Sänger*innen anwenden sollten.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird in der deutschsprachigen Gesangslehre von bedeutenden Gesangspädagogen wie Johann Friedrich Agricola (Übersetzer und Herausgeber von Pierfrancesco Tosis „*Opinioni de' cantori antichi e moderni*“) und Johann Adam Hiller (bekannt als Pädagoge und Komponist von Singspielen) eine weitere Zerteilung in der Anwendung der Ornamentik auf Vokalwerke entwickelt (Agricola, 1757; Hiller, 1780). Aus dem *cantar sodo* wird die Verwendung von „wesentlichen Manieren“ abgeleitet, während das *cantar passaggiato* nun die Verwendung von „willkürlichen Veränderungen“ genannt wird. Bei einer *Dacapo-Arie* soll der Sänger oder die Sängerin also zunächst nur den A- und B-Teil mit wesentlichen Manieren versehen, um dann die Wiederholung des A-Teils gebührend zu verzieren, wie es z.B. Georg Joseph Vogler in seiner *Kurzpfälzischen Tonschule* verdeutlicht (Vogler, 1778): Er gibt eine Arie mit mehreren Notensystemen für die Originalmelodie heraus, die diese unterschiedlichen Stufen der verzierten Aufführung wiedergeben.

Mit dem 19. Jahrhundert löst sich diese Dichotomie in

der Verwendung von Verzierungen in der Vokalmusik allmählich auf. Einige Gesangslehrer, wie Franz Hauser (*Gesanglehre für Lehrende und Lernende*, 1866), sprechen sich gegen die sängerische Improvisation aus und plädieren für eine strikte Befolgung der von den Komponisten ausgeschriebenen Noten. Im Unterkapitel „Von den willkürlichen Verzierungen“ wendet er sich dezidiert gegen die „Willkür“, die seiner Meinung nach „zu den sonderbarsten und unbegreiflichsten“ Irrtümern gehöre. Da Willkür in anderen „Kunstzweigen“ wie Malerei, Poesie oder Theater nicht erlaubt sei, verstehe er nicht, warum ein Sänger bzw. eine Sängerin sich „die Verumfeigung und Verunstaltung des Werkes als Verdienst anrechnen“ dürfe (Hauser, 1866: 90). Die Zeiten haben sich geändert: Komponisten teilen nicht mehr die Verantwortung für die Gestaltung einer Melodie mit den Sänger*innen, die zu bloßen Ausführenden geworden sind. Baldassarre Gamucci zufolge, Direktor des Florentiner Konservatoriums in den 1860er Jahren, wurden die Sänger*innen seiner Zeit zu bloßen Ausführenden der für sie geschriebenen Musik, während im vorigen Jahrhundert die Komponisten nur ein „Gerüst“ (auf Italienisch spricht er von einem „Skelett“, „scheletro“), einen Entwurf der Komposition schrieben, den die Sänger*innen dann „verkörpern“ sollten (Gamucci, 1865: 32). Improvisation gehörte nun nicht mehr zur allgemeinen Ausbildung von Sänger*innen und wurde erst im 20. Jahrhundert für die Wiederbelebung alter Musik wieder unterrichtet.

Literatur

- Agricola, J. F. 1757. *Anleitung zur Singekunst*. Berlin.
Gamucci, B. 1865. *Del costume di rifiorire le melodie vocali italiane, Atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze* 3: 31–40.
Hauser, F. 1866. *Gesanglehre für Lehrende und Lernende*. Leipzig.
Hiller, J. A. 1780. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig.
Kivy, P. 1995. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca.
Praetorius, M. 1619. *Syntagma Musicum* (3. Bd.). Wolfenbüttel.
Taruskin, R. 1995. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York.
Vogler, G. J. 1778. *Gründe der Kuhrpfälzische Tonschule in Beispielen*. Mannheim.



IMPROVESTIVAL
FOTO Michael Pezzei

Interpretation, Improvisation und schöpferische Zeitlichkeit: kurze Überlegung über einige Bemerkungen von Wilhelm Furtwängler

Marcello Ruta

Im Beitrag „Probleme des Dirigierens“ schreibt Wilhelm Furtwängler, dass „[d]as Improvisatorische [...] nicht etwa ein bloßes Akzidenz, eine Eigenschaft, die man haben kann oder nicht, darstellt, sondern schlechthin den Urquell alles großen, schöpferischen, notwendigen Musizierens.“ (Furtwängler 1956, 84).

Würde eine Musikliebhaberin gefragt, die diesen Ausschnitt nicht kennt, wer solche Zeilen geschrieben habe, würde der Name von Wilhelm Furtwängler, so vermute ich, kaum fallen.

Der Grund meiner Vermutung ist zweierlei: Einerseits gehört Furtwängler der Tradition der sogenannten *klassischen Musik* an: Er war einer der eminentesten Dirigenten seiner Zeit und wurde von Joachim Kaiser nicht nur als *der größte Dirigent*, sondern als *der größte Musikin-terpret* aller Zeiten bezeichnet. Andererseits wird klassische Musik meistens als eine musikalische Praxis betrachtet, in der Improvisation eine unwesentliche Rolle spielt. So charakterisiert Christopher Small in *Musicking* klassische Orchestermusikerinnen wie folgt:

[T]heir attitude is more that of the craftsman than that of the autonomous artist. They accept without question whatever is given them to play, [...] leaving others, the composer and the conductor, to take responsibility for the performance as a whole. [...] It is a strange reversal of the situation that existed in the improvising orchestras of the seventeenth century, whose members would have felt their skills were being insulted if a composer were to write out everything they were to play. (Small 1998, 68).

Dementsprechend eröffnet Lydia Goehr ihre grundlegende Studie *The Imaginary Museum of Musical Works* mit den folgenden Fragen:

What is involved in the composition, performance, and reception of classical music? [...] Why when playing a Beethoven Sonata do performers begin with the first note indicated in the score; why don't they feel free to improvise around the Sonata's centra theme? (Goehr 2007, ix).

Die Antwort wird am Ende des Buches gegeben: Es ist das „commitment to the *Werktreue* ideal which is responsible for these behavioural patterns“ (*ibid*, 285). Damit bezieht sich Lydia Goehr nicht auf die historische Auf-

führungspraxis, die ab den 60er-Jahren zunehmend relevant geworden ist, sondern auf die autoritative Rolle der Partitur, die die Aufführungspraxis ab dem 19. Jahrhundert (daher Goehrs Formel *Beethoven-Paradigm*) charakterisiert hat, die heutzutage noch in Kraft ist und zu der Furtwängler als eminente Figur gehört.

Die Idee ist auch nicht, dass im 19. Jahrhundert musikalische Improvisation nicht ausgeübt wurde, sondern, dass sich damals eine *interpretative Praxis* durchgesetzt hat, in der Improvisation keine wesentliche Rolle spielt.

All dies steht aber im offenen Widerspruch zu dem, was Furtwängler über orchestrale Aufführungspraxis schreibt:

Die verhängnisvollste Folge des Mangels einheitlicher Fühlweise ist die Einengung und Begrenzung des improvisatorischen Elements beim Musizieren überhaupt. [...]. Gerade das Wichtigste und Beste aber, nämlich jene unmerkliche Variabilität des Tempos, der Farben kann auf mechanischem Wege und durch Proben überhaupt nicht erreicht werden. (Furtwängler 1956, 83).

Die hiermit aufgeworfene Frage ist die folgende: Wieso wird *das Improvisatorische* von einer eminenten und zentralen Figur einer interpretativen Praxis, in der Improvisation unwesentlich ist, als „das Wichtigste und Beste“ und sogar als „Urquell alles großen, schöpferischen, notwendigen Musizierens“ bezeichnet? Diese Frage darf zuerst dadurch beantwortet werden, dass mit musikalischer Improvisation üblicherweise etwas anderes bezeichnet wird als die bloße, auf der Bühne erfundene Agogik oder Dynamik.

Eine solche Antwort ruft aber eine verstärkte Wiederholung der Frage hervor: Warum benutzt Furtwängler dann *trotzdem* den Terminus „das Improvisatorische“, um die Aufführung bloßer, nicht im Voraus geplanter und geprobter agogischer und dynamischer Nuancen zu bezeichnen?

Meine Antwort stützt sich nicht nur auf Furtwänglers expliziten Hinweis auf die musikalischen Proben, die als eine Art Aufführungsplan gelten können (was per Definition mit Improvisation inkompatibel ist); es geht auch und prinzipiell um die darin implizite Idee, dass die Zeitlichkeit, die eine derartige musikalische Aufführung charakterisiert, durch solche auf der Bühne erfundenen und aufgeführten interpretativen Taten darin eine *im-*

provisatorische und (in Furtwänglers Termini) *schöpferische* Konnotation gewinnt, dass die Sequenz der Momente nicht im Voraus entschieden, sondern auf der Basis eines dynamischen Verhältnisses mit Vergangenheit und Zukunft bestimmt wird. Improvisation ist daher nicht nur das, was nicht geplant wird: Es ist eher, was sich einerseits als Antwort auf die Vergangenheit, andererseits als Entwurf einer zwar ungeplanten, doch sinnvollen Zukunft charakterisieren lässt. Das wird paradigmatisch in Kammermusik exemplifiziert: Wenn eine Musikerin einen bestimmten Satz in einem gewissen Tempo und einer gewissen Dynamik aufführt, die nicht in den Proben geplant und ausgeübt wurden, kann (und vielleicht soll) ihre Partnerin eine entsprechende agogische und dynamische Antwort spontan aufführen, die aber auch erzielt, daraus einen interpretativen Sinn zu schaffen.

Zukunft gewinnt dadurch ihre spezifische schöpferische Dimension: etwas, das nicht vorgesehen bzw. geplant werden kann, das aber nicht blinde Produktion des Zufalls, sondern sinnvolle und kreative Antwort auf die Kontingenz ist. Daher, das ist der Punkt vom theoretischen Interesse, erweist sich Improvisation weder nur als bloßes musikalisches Genre noch nur als künstlerische Praxis, sondern auch und prinzipiell als eine Einstellung gegenüber der Zeit, durch die die menschliche Handlung überhaupt eine wesentliche geschichtliche Dimension gewinnt.

Literatur

Furtwängler, W. 1956. *Vermächtnis: Nachgelassene Schriften*, Wiesbaden.
Goehr, Lydia 2007. *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford.
Small, C. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Lebanon, New Hampshire.

Freie Improvisation zwischen romantischer Poetik und Avantgarde – 10 Paradoxien

Thomas Gartmann

Ein Musikimprovisator steht vor dem gleichen Dilemma wie der Jüngling in Heinrich Kleists romantischer Novelle *Das Marionettentheater*: Dieser zieht mit Eleganz einen Dorn aus seinem Fuss; sobald ihm aber die Bewegung im Spiegel so anmutig erscheint, dass er sie wiederholen möchte, verliert er Spontaneität und damit Unschuld und Natürlichkeit. Was Kleist vom Marionettenspieler verlangt, gilt auch für den Improvisator: Wille und Bewusstsein müssen ausgeschaltet werden, weil sie als Zensurinstanz wirken. In gelingenden Momenten, bedingt durch 10 Paradoxien, kann dann ein Glücksgefühl entstehen – für die Musiker*innen wie für ihr Publikum.

1. Play it (never) again! Das Wiederholungsverbot ist einer der wichtigsten Dogmen freier Improvisation. Es erklärt sich aus dem Paradox, dass Improvisieren bedeutet, etwas aus dem Moment heraus zu erfinden, jede Erfindung aber nur *einmal* möglich ist. Dies gilt gerade dann, wenn man solch einen Moment und das damit verbundene und durch den Flow erlangte Glückserlebnis wiederholen möchte. Hier lauert die zweite von Kleist angetönte Falle, auch sie Dogma und Tabu.

2. Freie Improvisation ist keine beabsichtigte Musik. Absichtslosigkeit hat verschiedene Dimensionen: psychologische, philosophische und fast schon dogmatisch-religiöse. Es gilt also, nicht mit Absicht eine gute Performance, einen einzigartigen Moment wiederholen zu *wollen*. Man versucht hingegen, ideale Bedingungen zu kreieren, die solches wiederum ermöglichen:

3. Ausgangspunkt jeder freien Improvisation ist willentlich herbeigeführte absichtslose Leere. Bewusste Leere wird aktiv erreicht. Musiker*innen legen sich strenge Zügel an, verfolgen mit eisernem Willen die Askese solcher Leere: „Man muss sich mental leeren und das vorhergehende Konzert vergessen, sonst beginnt man sich zu zensurieren.“¹ Dieses emphatische Leersein ist ambivalent, reflektiert es doch gleichzeitig die romantische Suche nach der verlorenen Unschuld im Sinne Kleists als auch das von der künstlerischen Avantgarde proklamierte Prinzip der Stunde null und das im Grunde postmoderne Diktum Gilles Deleuzes’ des „Empty Man in a Full Space“.²

4. Bereits auf der leeren Bühne steht man im Kräftefeld früher Konzerte:³ Um dieses Gewicht von Tradition und sozialer Aufladung zu vermeiden, wird manchmal ein neuer Raum gesucht oder geschaffen, was die Improvisation insofern radikalisiert, als auch dieser Raum *ex nihilo* entwickelt wird. Hier trifft sich Improvisation wieder mit der künstlerischen Avantgarde und dem *tabula-rasa*-Diskurs eines Pierre Boulez („Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“ resp. „Verbrennt die Bibliotheken!“).

5. Absichtslos Beginnen. Schon die Frage, wer nun ein Stück beginne, birgt implizit eine Entscheidung, die aber aus dem Moment heraus und unvorbereitet getroffen werden soll. Musik entsteht aus irgendeinem Klang. Erweitert ein *natürliches* Geräusch des Raumes oder des Publikums das Klangspektrum über das Instrumentale

hinaus, erhält ein solches eine vergleichbare Rolle wie beim Einbezug des Computers, dessen resultierenden Geräusche und Klänge auch nicht immer voraussehbar und damit planbar sind. Ästhetik, Formverläufe und Klang gleichen so avantgardistischer Live-Elektronik.

6. Verweile (doch) nicht, Du bist zu schön! Die Radikalität einer politischen Post-68er Haltung ständiger Verneinung ist der Treiber, dass längere Momente von Schönheit abgewürgt, Inseln der Gemütlichkeit gestört, Spannungsketten zerrissen werden, was wiederum nicht mit Absicht geschehen soll. Solche Tabus dürfen wie in Neuer Musik zwar anklingen – aber eben nicht zu lange, insbesondere, wenn freie Improvisation sich als non-idiomatisch und non-referentiell reklamiert.⁴

7. Improvisation ist das Gegenteil einstudierter Praxis, fußt aber auf Probenarbeit. Improvisation ist kein Ausprobieren. Automatismen und Flexibilität in spontanen Entscheidungen ergeben sich erst durch jahrelange Erfahrung und intensive Probenarbeit als einem Fundament, auf das man im Moment zurückgreifen kann.

8. Passende Leute sind divers. Künstlerisch wie biographisch unterschiedliche Hintergründe und Charaktere begünstigen eine intensivere Interaktion. Langjährige Zusammenarbeit verspricht Vorteile: Je enger man sich kennt, desto freier kann man spielen; Erfahrung schafft Vertrauen. Gemeinsame Erfahrungen, Vertrauen und Respekt bilden die Basis für erfolgreiche Improvisation; eine *Working Band* ist dabei im Vorteil gegenüber einer „improvisierten“ Besetzung.

9. Die Aufnahme einer Improvisation sucht die Wiederholbarkeit des Einmaligen, Unwiederholbaren. Improvisationen können technisch nicht festgehalten werden. Jeder Mitschnitt fixiert nur das eingefrorene klangliche Resultat. Kuratierte CDs hingegen sind nicht bloße Abbilder des Verflissenen, sondern gestaltete Reflexionen darüber: Neufassungen der Ereignisse, entstanden durch Auswahl und Montage, die der eigenen Dramaturgie einer CD-Produktion gehorchen. Anders als bei Walter Benjamins romantisierendem Diktum, dass durch die technologische Reproduzierbarkeit ein Kunstwerk seine Aura verliere,⁵ erhalten die ihrerseits nun beliebig wiederabspielbaren Tonträger erst durch diese Transformation Werkstatus, in Einzelfällen wie in Keith Jarretts *Cologne Concert* gar Kultcharakter.

10. Einzig der Film kann ein Improvisations-Konzert adäquat widerspiegeln. Gerade weil er seine eigene Geschichte erzählt und mit radikal eingreifendem Schnitt und Verdichtung zum Kern der Improvisation vordringen kann, nimmt der Film das Live-Erlebnis auf und schafft das Paradox komponierter Improvisation.⁶ Er stellt so nicht nur die dokumentierte Form der klanglichen Resultate dar, also Improvisation als *Klang*, die durch Montage und Post-Production zu einem Kunstwerk *sui generis* transformiert wird. Nein, er widerspiegelt eben nicht nur das Produkt der Improvisation, sondern auch das Wesentliche jeglicher Improvisation: die Interaktion, den Prozess.



IMPROVESTIVAL
FOTO Michael Pezzi

¹ Fredi Bosshard, „Nichts ist abgesprochen“, *WOZ – Die Wochenzeitung*, Nr. 38/05, 22. September 2005.

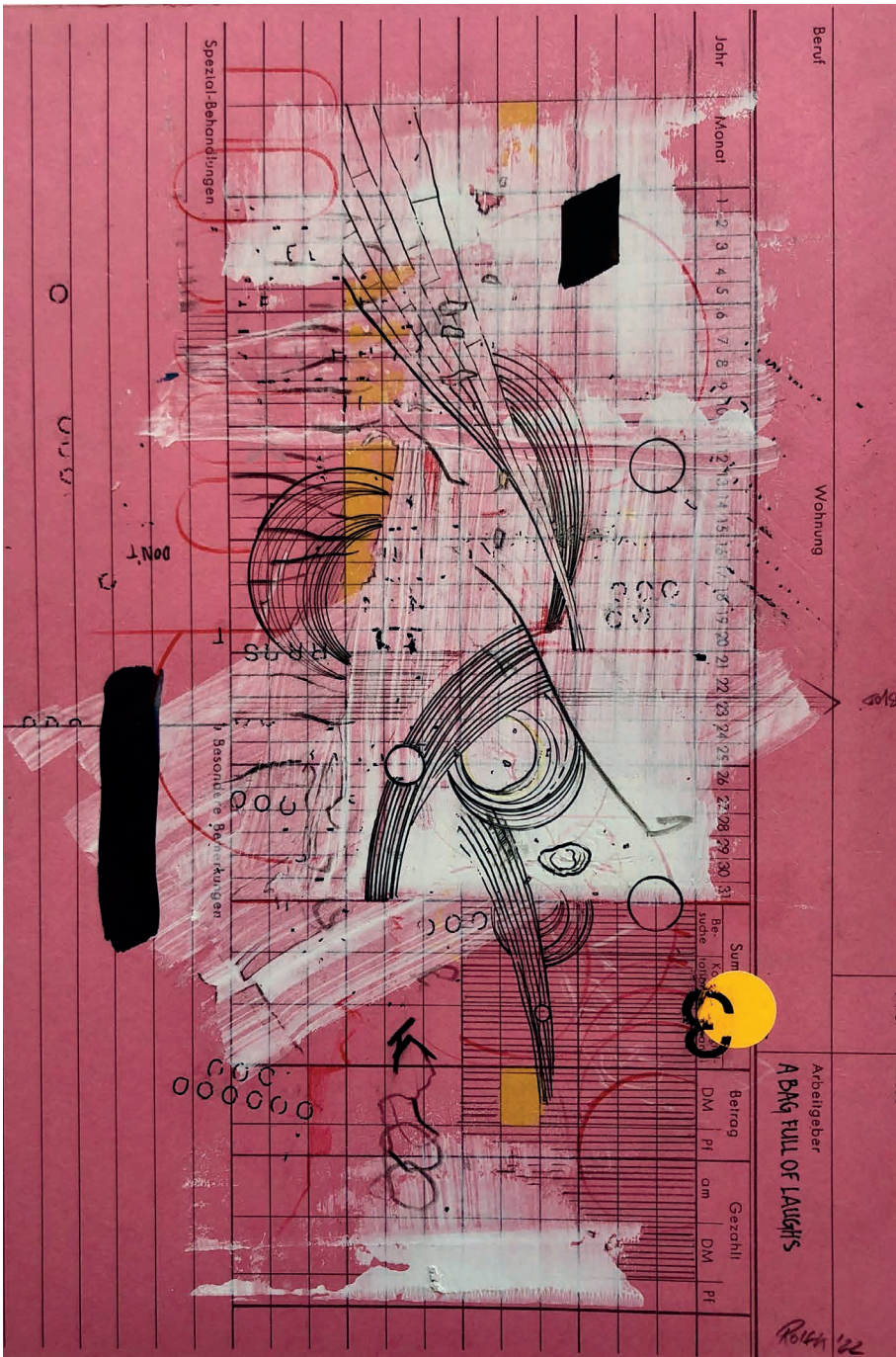
² Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*, übers. Hugh Tomlinson/Robert Galeta, Minneapolis 1989, S. 245.

³ Richard Scott, „Free Improvisation and Nothing: From the Tactics of Escape to a Bastard Science“ (Berlin), *ACT zeitschrift für music & performance* 2014/5 (Uni Bayreuth), S. 1–23. http://www.act.uni-bayreuth.de/resources/Heft2014-05/ACT2014_05_Scott.pdf (2.12.2022).

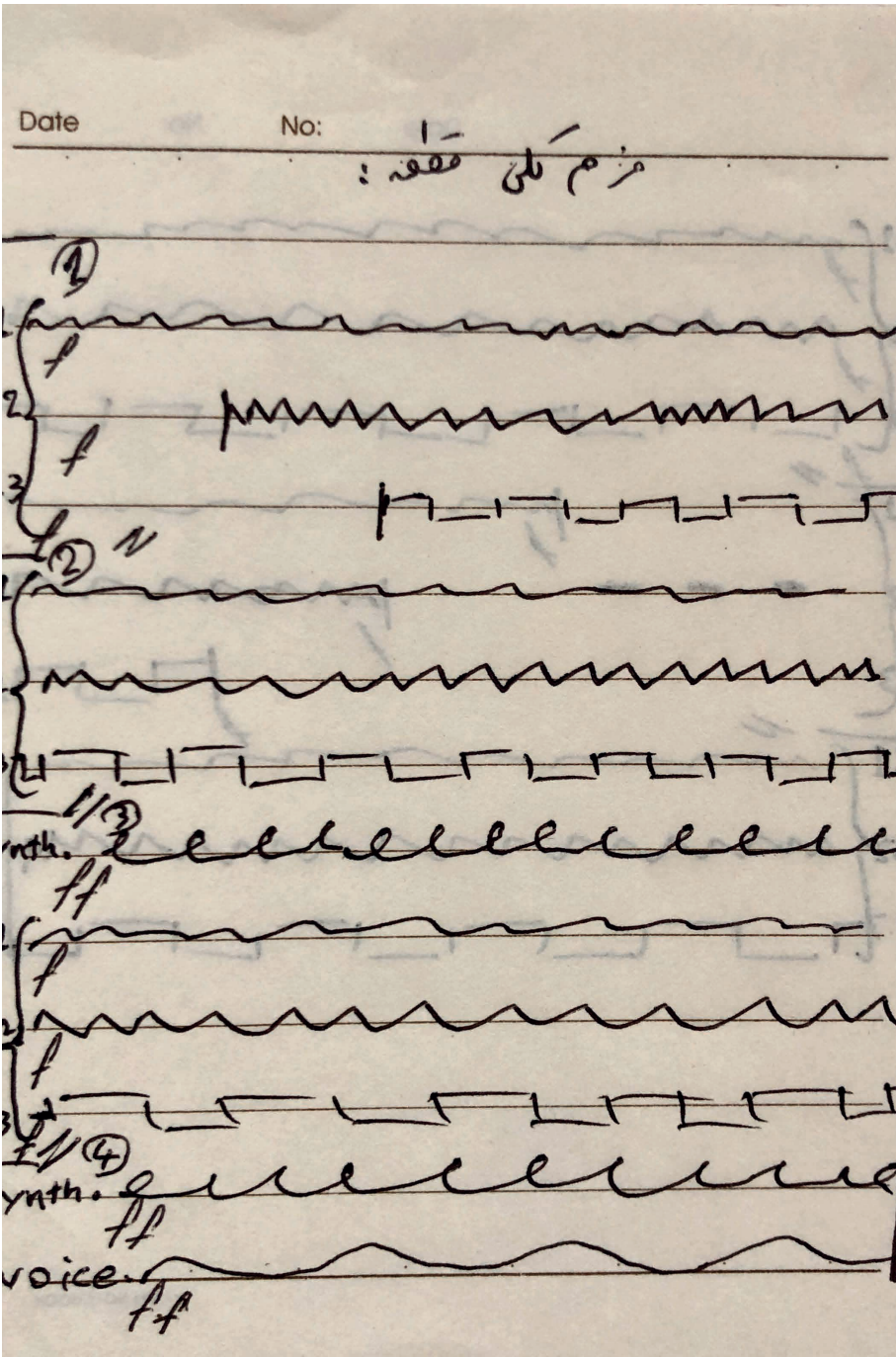
⁴ Jacques Demierre, Replik vom 25.9.2010 zum Artikel von Thomas Meyer „Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz“, *Dissonance*, <https://www.dissonance.ch/de/rubriken/6/95#demierre> (2.12.2022).

⁵ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, erstmals publiziert als *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* in *der Zeitschrift für Sozialforschung*, wiederabgedruckt in: ders., *Gesammelte Schriften*. Band I, Frankfurt am Main 1980, S. 473.

⁶ Peter Liechti, *Hardcore Chambermusic – A Club For 30 Days*, Film, 72 Min., Intakt DVD 131, Zürich 2007. Ausschnitte finden sich auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=8qCbdczbqno> (28.11.2022).



Stefan Roigk

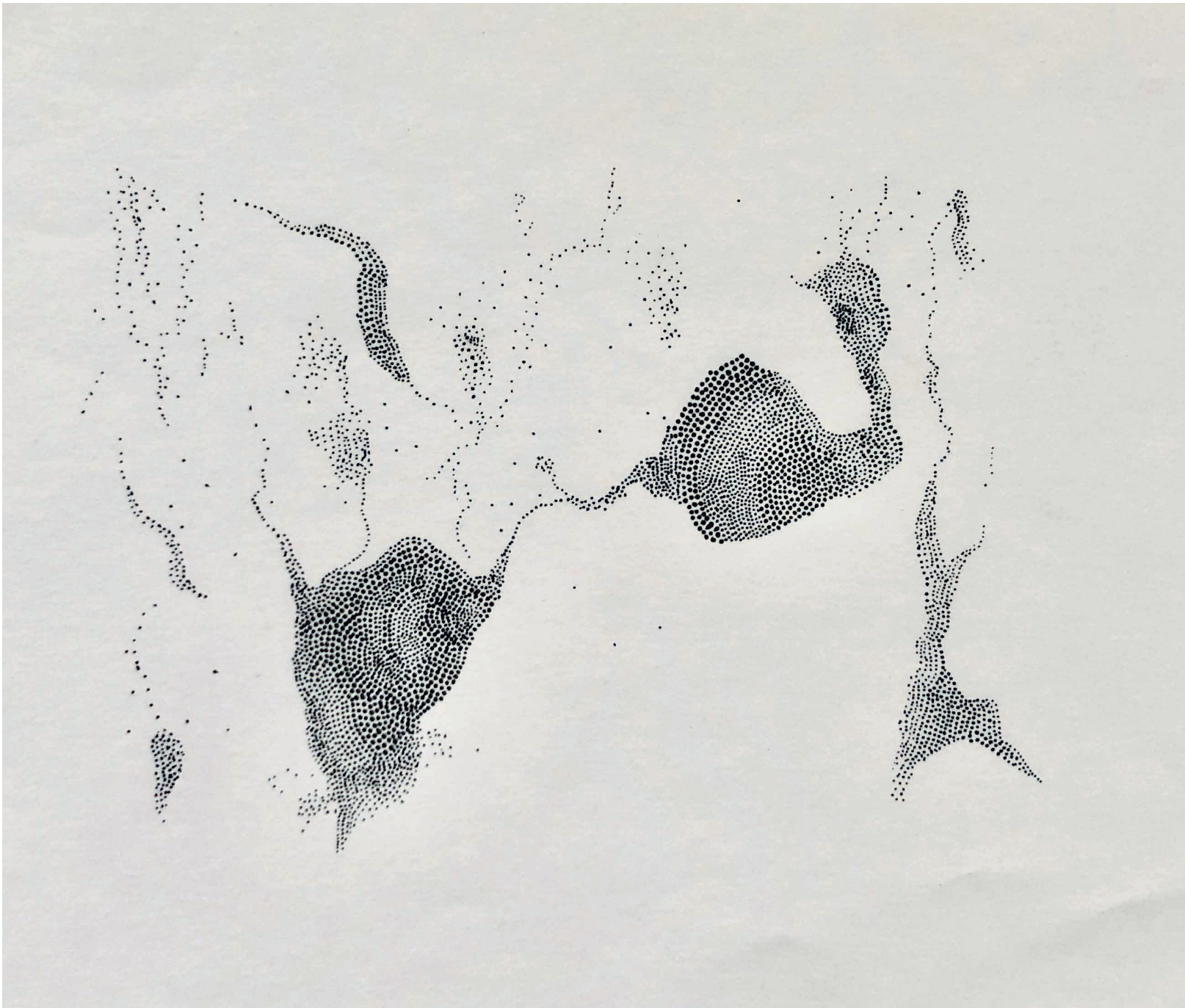


Ali Hashemloo

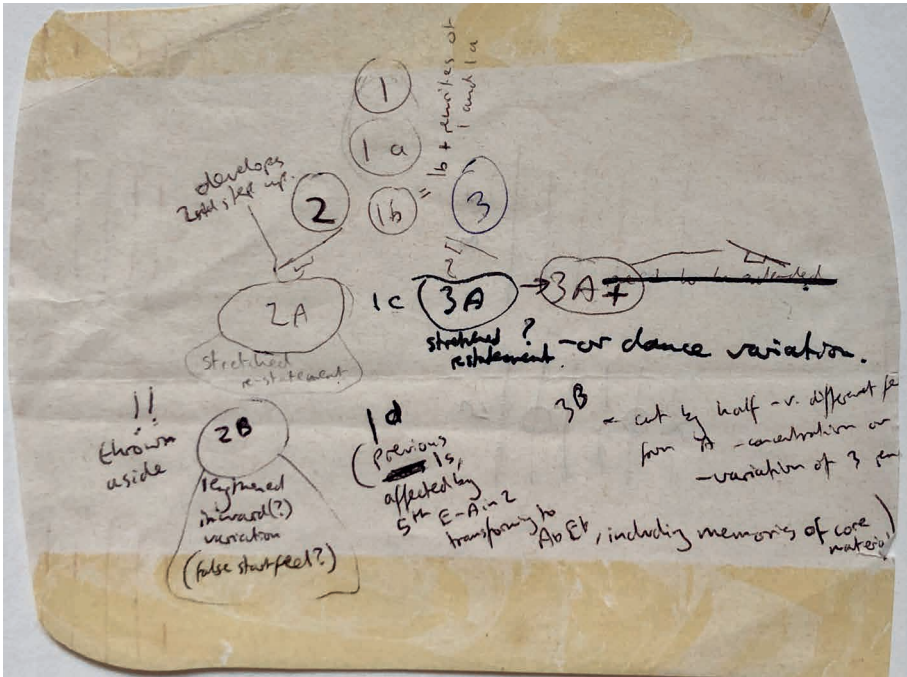
Ruth Wiesenfeld

Artefakte des Entwurfs aus dem *Fleeting Archive* von TOWARDS SOUND

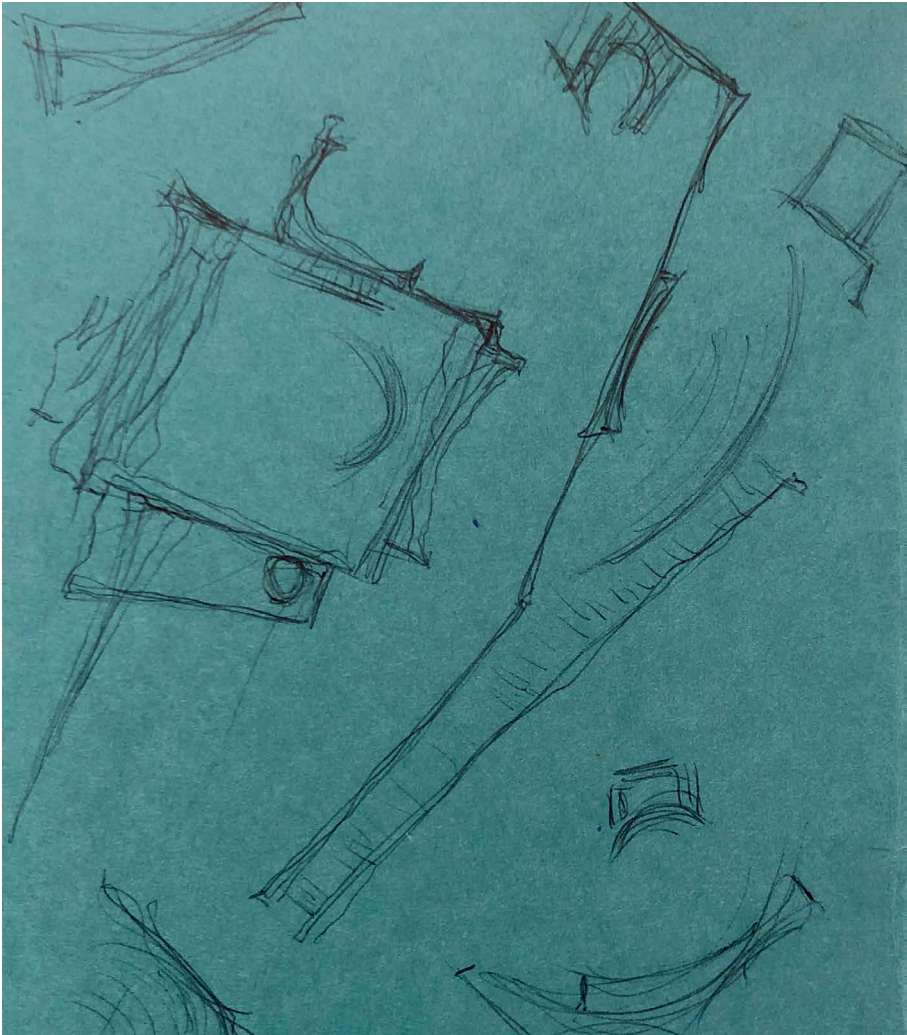
Das von der Komponistin Ruth Wiesenfeld initiierte Projekt TOWARDS SOUND beschäftigt sich mit visuellen Spuren klanglichen Denkens. Seit seiner Gründung im Sommer 2020 haben mehr als siebenzig internationale Klangschaaffende ihre Skizzen, Notizen und Zeichnungen aus ihren Schubladen geholt und sie dem *Fleeting Archive* von TOWARDS SOUND zur Verfügung gestellt. Diese persönlichen Dokumente geben Einblicke in alle Aspekte des individuellen klangbasierten Schaffensprozesses. Im Rahmen von Ausstellungen und diversen Veranstaltungsformaten wird das Archiv der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.



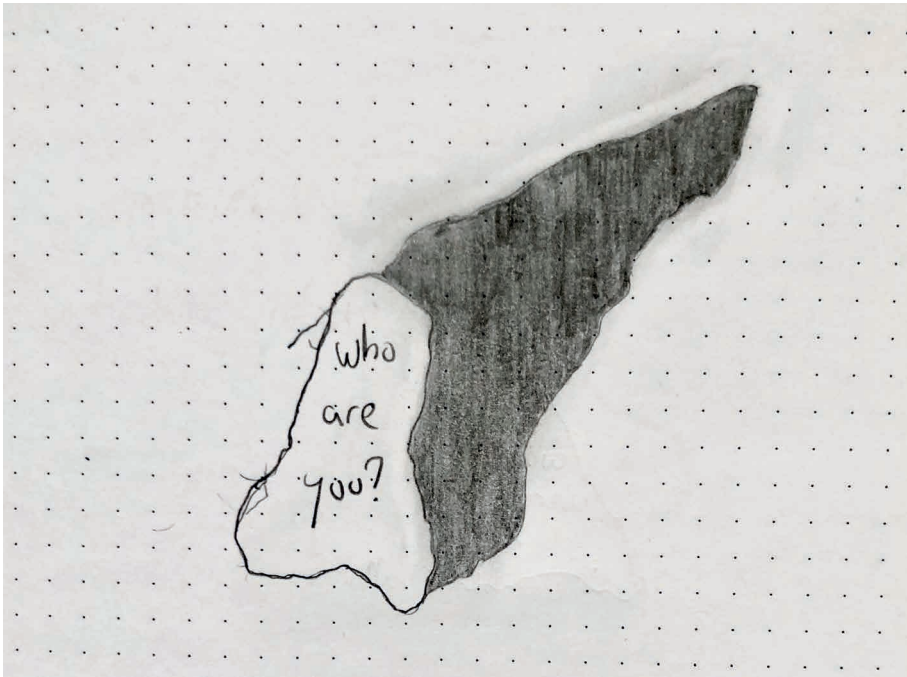
John Farrah



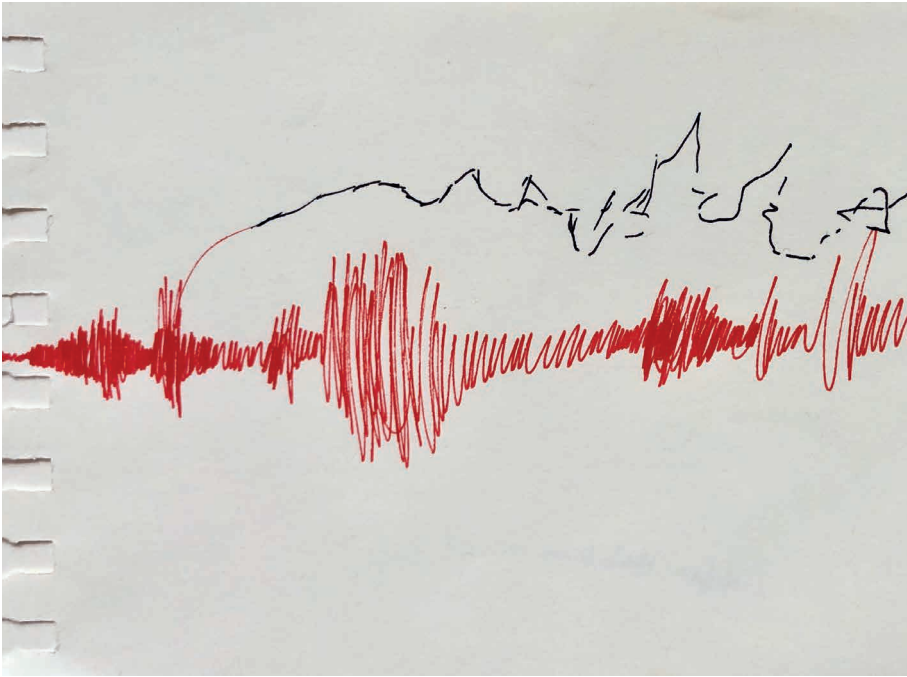
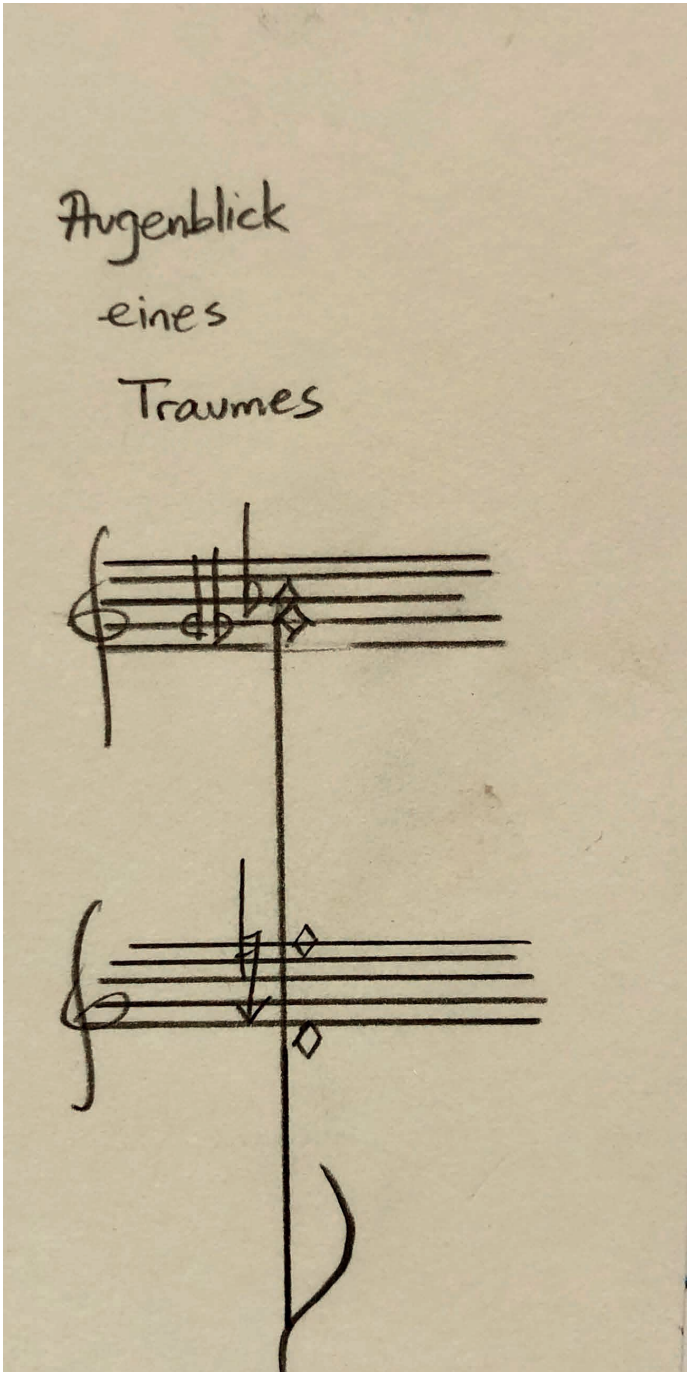
James Etherington



Thomas van Walle



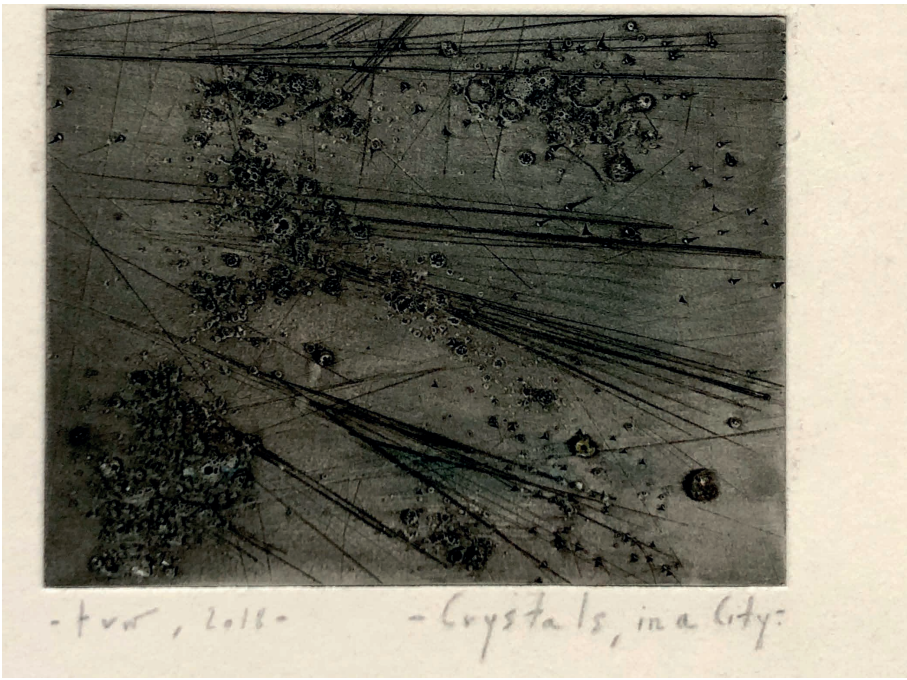
Bertrand Chavarria-Aldrete



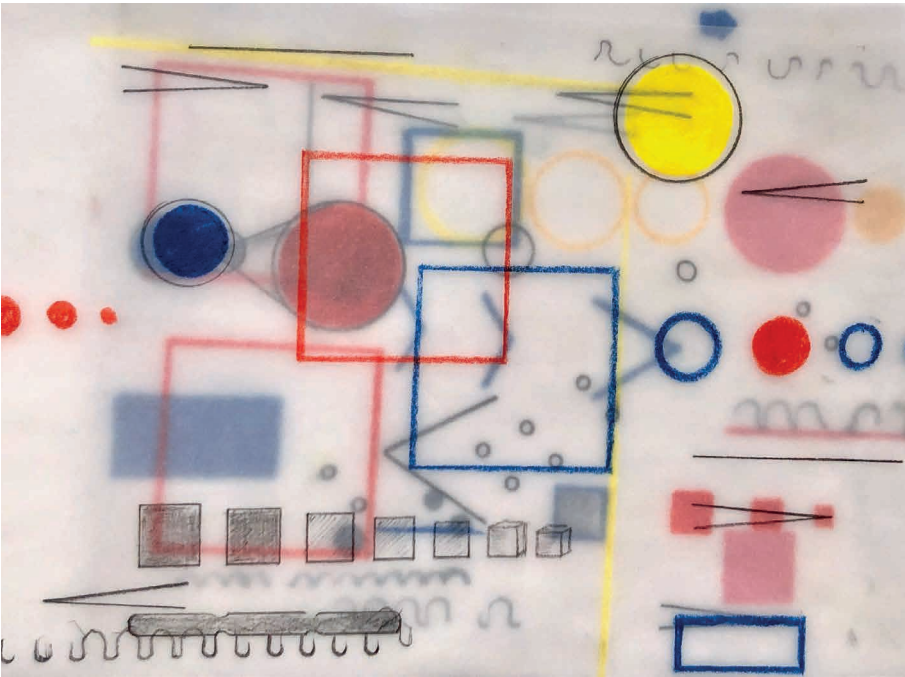
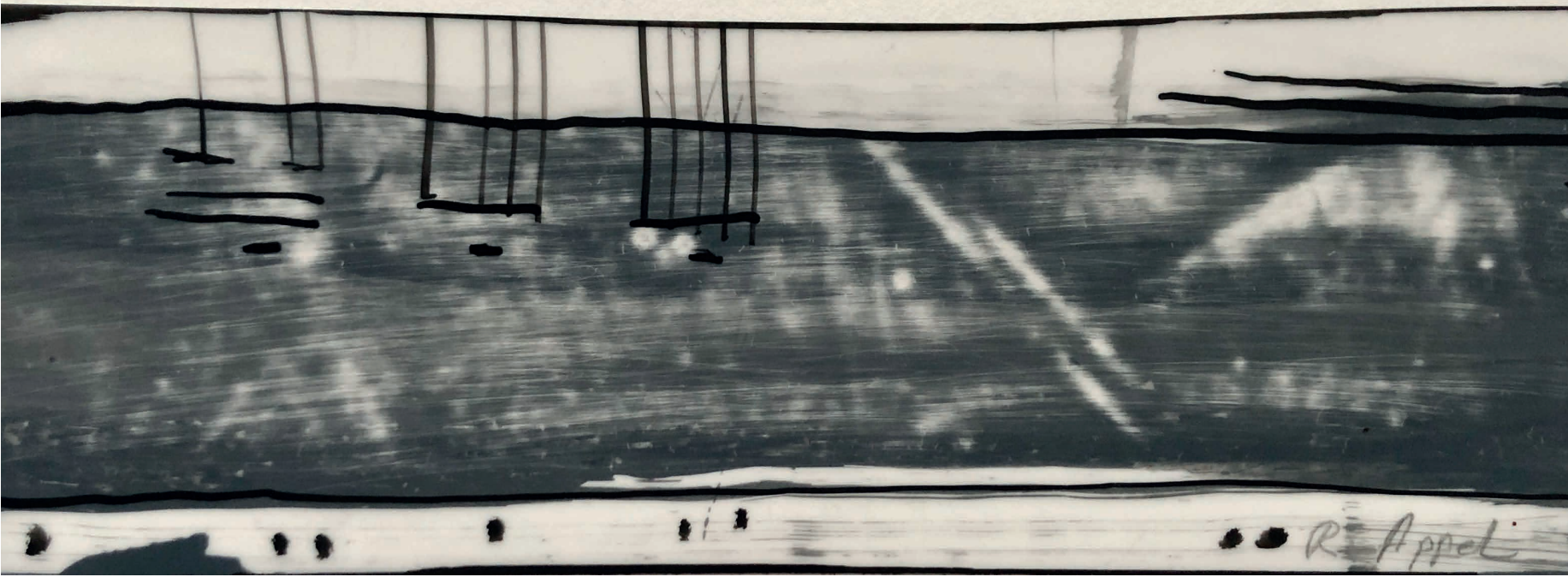
Nilufar Habibian

Lauren Vanzandt-Escobar

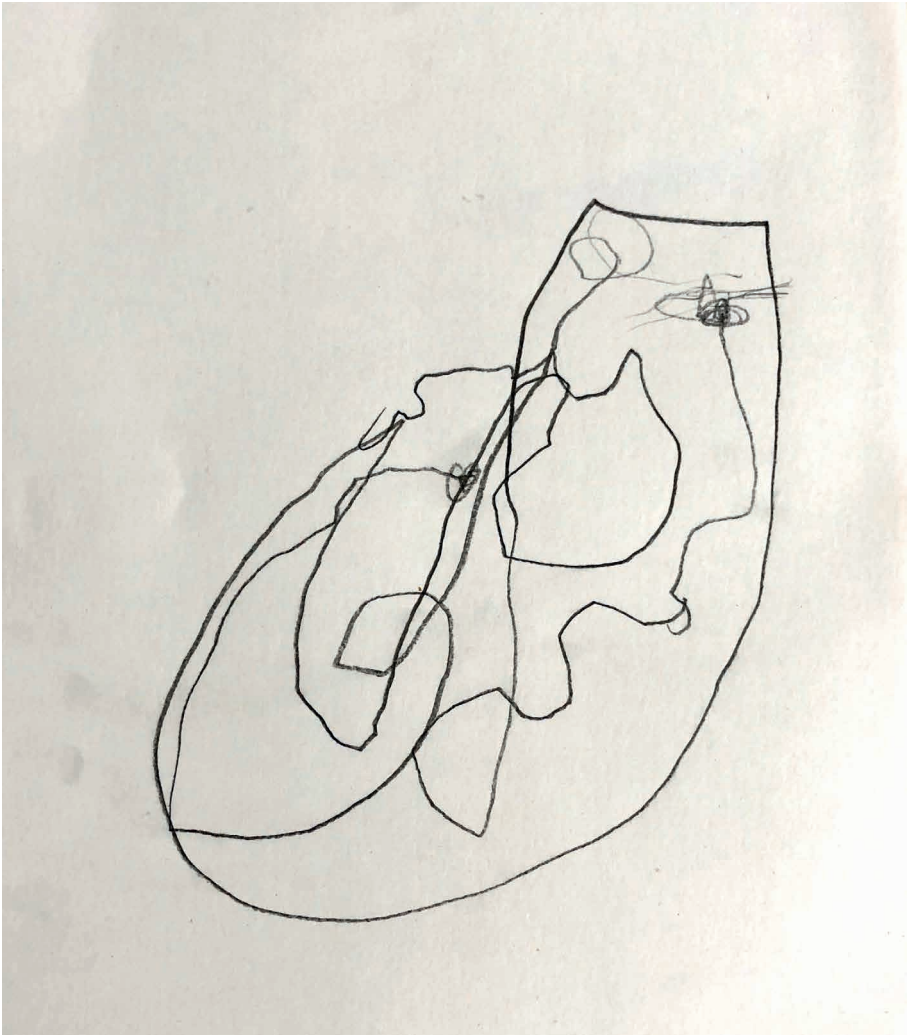
Thomas van Walle



Rosaire Appel



Simina Oprescu



Esther Venrooy

Magic

Improvisation in der Lehre von Performance Kunst

Hannes Egger



„Die Struktur gründete auf zeitlichen Begrenzungen, die von Zufallshandlungen bestimmt wurden, innerhalb derer Lehrer und Studenten Texte lasen, tanzten, Platten spielten und Dias vorführten. Jeder hatte einen beträchtlichen Freiraum, seine Aktivitäten innerhalb gegebener Parameter zu entwickeln. Das Publikum saß in vier Dreiecken, mit dem Gesicht zur Mitte, aber die Handlung fand in den Gängen, in der Mitte und hinter dem Publikum statt. Musik und Tanz waren nicht voneinander abhängig und es gab keine Proben. Robert Rauschenberg, ein Student, den Cage in New York kennengelernt hatte, malte in diesem Sommer seine „white paintings“ und sie wurden während der Happenings an den Dachsparren aufgehängt.“

So erinnert sich Mary Emma Harris in „Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne“ an die legendäre Aufführung des vom Musiker und Fluxus-Künstler John Cage „komponierten“ und im August 1952 am Black Mountain Collage aufgeführten „Konzerts“, das zum ersten musikalisch-theatralischen Happening der Geschichte wurde.

Ich stehe in einem großen Raum. Es sind ein paar Tische dort und einige Raumpflanzen, oder auch nicht, ... ich kann mich nicht genau erinnern. Ich bin aufgeregt. Ich warte. Warte auf wen? Vor zwei Tagen bekam

ich eine Liste von Personen, die an der Performance-Klasse teilnehmen. Nacheinander kommen sie zur Tür herein, ich begrüße jede und jeden Einzelnen. Die Zeit vergeht langsam, die eintretenden Personen kann ich alle einzeln mustern. Ist das Lampenfieber? Wohl ja, aber wieso? Ich spreche doch immer wieder vor Menschen und arbeite mit Gruppen. Was ist anderes? Anders ist, dass ich nicht vorbereitet bin. Ist das ein Fehler? Falls es ein Fehler sein sollte, dann ist es ein bewusster Fehler. Ich wollte nicht vorbereitet sein, ich wollte spontan sein, auf die Gruppe eingehen, mich selbst und die Anderen überraschen.

Irgendwann kommt niemand mehr zur Tür herein. Soll ich also beginnen? Sollen wir noch ein paar Minuten warten? Ich frage die anwesenden Teilnehmer*innen. Kommt noch wer? Ok, wir warten noch drei Minuten. Drei lange Minuten. Ich schaue mir die Menschen an, die vor mir auf den Stühlen Platz genommen haben, manche sind neugierig, manche scheinen Erwartungen zu haben, dann gibt es auch noch jene mit den offensichtlich gelangweilten profistudentischen Gesichtern. Sie schauen fragend in den Raum. „Fragen“, denke ich, „ist gut!“

Sich selbst vorstellen ist immer ein passender Einstieg, ich will aber nicht zu viel von mir preisgeben, da ich die Gruppe nicht beeinflussen will, also bleibe ich wortkarg. Dann lade ich die Teilnehmer*innen ein, sich kurz selbst vorzustellen, allerdings ertappe ich mich dabei, dass ich kaum zuhöre. Ich will mir nicht Dinge merken, auf die ich gleich, nachher, oder in einem dritten Moment eingehe, es soll spontan sein. Natürlich bereue ich gerade meine Entscheidung, den Kurs auf diese Art zu beginnen. Wenn diese erste Einheit in die Hose geht, ist der Start vermässelt und wenn es schlecht läuft, muss ich das gesamte Semester mit dem Makel eines verhunzten Starts leben und am Vertrauen der Gruppe andauernd arbeiten.

„Nur nicht nervös werden“, rede ich mir in Stille ein. Ich bin ganz ruhig (!!).

Jetzt ist es endlich Zeit, mit dem Kurs zu beginnen. Ich lasse mich fallen. Das Fallen hat etwas befreiendes, rasend schnell verbinden sich die Synapsen und es ergeben sich neue Erkenntnisse, die bildhaft auftauchen. Das Fallen, oder besser gesagt das Aufschlagen – ohne doppelten Boden und Netz – kann aber auch weh tun. War es sinnvoll, sich ohne Versicherung auf das Experiment einzulassen, unvorbereitet an die Uni zu gehen und zu schauen was passiert?

Fallen hat mit Scheitern zu tun. Ich ermutige die Studierenden ständig, sich auszuprobieren, sichere Pfade zu verlassen und das Scheitern zu akzeptieren. Zu einem künstlerischen Prozess gehört das Risiko des Scheiterns, gerade im Rahmen der Ausbildung. In der Performance Kunst, die ich unterrichte, ist das Unvorhergesehene ein wichtiger Teilaspekt: Live-Aufführungen vor Publikum sind nie vollständig vorhersehbar und planbar, was diese Kunstform so unmittelbar, spannend und damit auch fragil macht.

Es geht also los und ich lade zu einer Übung ein. Aber was um Gottes Willen ist die Übung? Ich sehe am Eingang des Raumes eine riesige Rolle von Reinigungstüchern aus Papier auf einer Industriespule – wahrscheinlich ein übriggebliebenes aus den Anti-Covid-19-Maßnahmen. Das wird unser Material sein! Ich gehe auf die übergroße Küchenrollenspule zu, drehe sie in den Raum und erkläre die Übung: Die Studierenden sollen mit dem Papier den Raum erkunden und verändern. Sie dürfen dabei alles tun, nur kein anderes Material als die Abwischtücher verwenden. Zeitlimit gibt es vorerst keines. Die irritierten Blicke sind wach und neugierig – die Überraschung hat also geklappt!

Auch ich bin verwundert über meinen Einfall. Die Studierenden erheben sich langsam und gehen zögerlich auf den Papierspender zu, die meisten reißen zuerst nur ein Blatt ab, befühlen es, schauen es an und gehen damit durch den Raum. Manche legen es irgendwohin, kommen dann zurück und nehmen ein neues Tuch. Nach und nach werden verschiedene Ansätze ausprobiert: Das Papier wird gerollt, zerrissen, aufgelegt, angebunden, zusammengeknüllt, es wird ausgelegt und in Ritzen hineingestopft, es unterstreicht und verdeckt Strukturen im Raum, es wird mit den Händen und den Füßen bewegt und auch gekaut. Es wird mit dem Papier getanzt, es dient als Seil, als Verbindung, als Kommunikationsmittel usw.

Die Bewegungen im Raum werden lockerer, es ergeben sich Bilder und Kooperationen zwischen den Studierenden, das ganze beginnt zu „fließen“. Die Atmosphäre ändert sich als alle ins Tun kommen. Es ist spürbar und offensichtlich, dass nicht das Ergebnis, sondern der Prozess zählt. Der Raum füllt sich mit Papier. Nach etwas 50 Minuten werden die Bewegungen im Raum langsamer. Die Papierrolle ist immer noch nicht leer, aber der Raum scheint erforscht zu sein. Die Energie geht aus, das Ende ist zu fühlen. Ich lade die Gruppe ein, die Übung zu beenden, indem wir aus dem Tun herauskommen und uns, wie in einer Ausstellung, umsehen. Mannigfaltige Details, die wir vorher nicht wahrgenommen haben, erkennen wir erst jetzt. Es ist spannend, nach dem Tun zu Sehen!

Anschließend sprechen wir über die Übung, über unsere Erfahrungen, über unsere Gefühle, über unsere Gedanken, über die Wahrnehmung von Raum und Zeit. War die Übung ein Fluxus-Happening? Auf jeden Fall erlebten es alle Beteiligten als einen künstlerischen Prozess in der Gruppe. Eine Studierende spricht von der Magie, die sie gespürt hat, sie meint in einem anderen „flow“ gewesen zu sein. Sie tat sich schwer mit der Beschreibung, konnte aber ausdrücken, dass sich für sie die Übung „natürlich“ entwickelte – irgendwie ganz ungewollt.

In die Diskussion mische ich mich wenig ein, moderiere und stelle zwischendurch eine Frage. Dann kam die Frage an mich, ob ich diese Übung vorbereitet hatte oder ob es Improvisation war. Wahrheitsgemäß antwortete ich.

ImproVestiVal im Astra

Haimo Perkmann



Der Bozner Klang- und Improvisationskünstler Peter Holzknecht alias KOMPRIPIOTR hat im Herbst 2022 im Kulturzentrum Astra in Brixen das bislang erste *ImproVestiVal* auf Südtiroler Territorium veranstaltet. Kulturelemente möchte von ihm wissen, was die wesentlichen Merkmale und Dichotomien „organisierter Improvisation“ sind und was sich in der Welt der Impro-Akustik international abspielt.

KULTURELEMENTE Als KOMPRIPIOTR bist du weltweit auf Impro-Events, Festivals und Retreats zu Gast, konntest Kontakte in alle Welt knüpfen. Was ist die Impro-Acoustic-Art-Szene?

KOMPRIPIOTR Aus meiner Erfahrung heraus würde ich dieses Phänomen zum Glück nicht als „Szene“ beschreiben, sondern als lose hierarchiefreie Gemeinschaft. Natürlich unterscheiden sich die Haltungen gegenüber Klang und *Noise* weltweit.

In Europa – und besonders in Osteuropa – hat man das Gefühl, dass man etwas Verbotenes macht. Wer Grenzen auslotet, trifft immer mal wieder auf Grenzwächter, die sich „empören“.

Im Collage of Contemporary Art beim Choppa Experimental Festival in Singapur war die Vorgabe, zusammen mit einem anderen Klangkünstler, den der Kurator vor Ort für dich auswählt, ein 25min-Set zu absolvieren. Dabei wusste keiner der beiden, wer der Partner sein wird und was der andere überhaupt für ein Instrument mithaben würde. Für mich war diese Herangehensweise nichts Ungewöhnliches. Auf der eher akademisch angehauchten, vom Goethe Institut unterstützten Veranstaltung in Singapur kristallisierte sich dagegen heraus, dass es für die dortige Szene schwer ist, sich aus ihrer „trained musicians“ Rolle herauszuschälen und etwas einfach frei geschehen zu lassen. In Kuala Lumpur einige Tage zuvor war es wiederum ganz anders. Da hatte ich eine improvisierte Session mit Sue Uei (Vocalistin aus Korea), Yong Yandsen (Alto Sax), Max Riefer (einem Schlagwerker aus Wien), Sudar (Electronics) aus Indien und Joee aus Manila. Die Performance driftete zunehmend in die extreme Freejazz-NoMusic Ecke. Am Tag nach meiner Ankunft in Singapur wollte ich mit Joee einem Impro-Konzert in der Independent Archive Kunstgalerie beiwohnen, und als wir mit unseren Trolleys

ankamen, hieß es einfach: „Join in!“. Und wir fanden uns am Boden mit fünf anderen Musikern mit unerklärlichen Instrumenten und Gerätschaften für eine zweistündige Dauer-Improvisation wieder. Das ist das Schöne an dieser freien „Szene“ ohne Codes: sie ist voller Überraschungen und Herzlichkeit.

In den USA wiederum ist der Showfaktor eine wichtige Komponente, da kann man ruhig mal dick auftragen, Verkleidungen und Rollen werden sehr geschätzt. Als ich mir bei meinem Set in San Francisco bzw. Sacramento beim Norcal Noisefest mein vorverstärktes-Micro auf die Kehle klebte, schrien die Leute vor Begeisterung, noch bevor ein Ton zu hören war.

Ergreifend sind auch Rückzüge in die Natur wie zum Beispiel auf den Monti Picentini im wilden Hinterland von Salerno, wo man in einem Steinhaus zusammenkommt, das mal eine Kaserne war: ein Wochenende im Zeichen des gemeinsamen kulinarischen Genusses mit Spezialitäten aus den jeweiligen Regionen und Länder der Teilnehmer, sowie Sessions in den absurdesten Konstellationen. In solchen „Raduni Sperimentali“ beginnt schon um 9 Uhr früh der oder die erste, irgendwas einzuschalten und die Umgebung akustisch zu erkunden. Von solchen Treffen zehrt man noch lange und erinnert sich auch nach Jahren gerne zurück, die Verbindungen bleiben bestehen.

Kurz gesagt, bei *Noise* und *Impro-Events* herrscht große Vielfalt. Es entstehen Freundschaften, Kassetten, Buttons, selbstgebaute Noiseboxen usw. werden ausgetauscht, man vereinbart sich auf gemeinsame Veröffentlichungen, wohnt bei den Musikern oder Veranstaltern zu Hause, wird von ihnen begleitet, wie ein Familienmitglied.

„Improvisation – Noise – Nomadism“, so beschreibst du deine Kunstposition im Web. Was bedeutet diese Begriffskombination?

KOMPRIPIOTR Als ich 2011 von Bozen aus mit meinem alten Fiat Uno eine Solo-Straßenmusik-Noise-Tour bis nach Malmö unternahm, traf ich nur nette Menschen. Abgesehen von der Autobahnpolizei, die mich bei Hannover aus dem Verkehr zog und angesichts meiner aus Platinen selbstgebaute Instrumente – mit dem Kommentar: „Bauen sie Bomben oder was?!“ – das komplette Auto auseinandernahm. Kinder haben mich in Hamburg gerügt, ich solle mit dem Lärm aufhören; in Malmö hat mich ein begeisterter türkischer Herr bezüglich Klang und Universum aufgeklärt. In der Fußgänger-

zone von Kopenhagen hat mich eine ältere Dame angesichts der komischen Töne meiner Oszillatoren gefragt, was ich denn hier messe. Ich hab ihr geantwortet: Die Auswirkungen von Fukushima auf die dänische Bevölkerung. Da ist sie schnellen Schrittes von dannen gezogen... Mein Leitsatz „Improvisation – Noise – Nomadism“ ist auf diese Tour zurückzuführen.

Auf dem *ImproVestiVal* sollten die Performer*innen an einem Abend in Resonanz zueinander treten und einfach loslegen – in einem Improvisationsabenteuer, mit freiem Instrumentarium. Wie ist es gelaufen?

KOMPRIPIOTR Das Loslegen beginnt eigentlich schon, wenn man im Raum ankommt und das Instrumentarium aufstellt... mit dem Hören, dem Zuhören und dem Lauschen. Im globalem Sinn den Klang des Raumes wahrnehmen: Was hört man von außerhalb, wie Straßengeräusche? Gibt es irgendwo Fixgeräusche – eine Lüftung oder ein Brummen, einen Kühlschrank, der irgendwo surrt – die als fixer Klang irgendwo lokalisiert sind? In fokussiertem Sinn ist das so zu verstehen, als ob man sich in einen Wasserfall hineinzoomt, um einzelne Tropfen wahrzunehmen. Es war auch für die Ton-technik eine Herausforderung, den Saal zu bespielen, zu entscheiden, ob man was verstärkt oder akustisch lässt, lauter Fragen, die auf harmonische, entspannte Weise gelöst wurden. Auch hierzu braucht es eine große Offenheit und Improvisationstalent.

Wichtig ist, dass derjenige, der spielt, immer alle ihm zur Verfügung stehenden Klangoptionen, d.h. auch jeden anderen, im Blick hat. Um... zu wählen. Das Besondere an diesem Abend war, dass es absolut nicht um Komposition ging, auch wenn fast alle Beteiligten mit diesem Thema auf äußerst kompetente Weise vertraut waren. Es ging um freie, nicht ideomatische Improvisation.

Es gab keine Vorabsprachen darüber, „was“ oder „wie“ gespielt werden sollte, da sonst nicht mehr von improvisierter Musik, sondern bereits von „ungeschriebener“ Komposition die Rede wäre.



Neben einigen Koryphäen der Szene, die teils schon in den 1970er Jahren aktiv waren und heute weltweit prägend sind, traten auch junge Klang-Agitorator*innen auf und erfüllten den Äther atmosphärisch mit gewagten experimentellen Klangwolken. Gibt es Unterschiede zwischen den Generationen?

KOMPRIPIOTR Das Schöne, mit erfahrenen Improvisatoren genauso wie mit Nichtmusikern zu arbeiten, ist, dass wir uns alle wie Kinder auf einer Spielwiese befinden, mit allem, was dazugehört: sich ins Spiel vertiefen, jemandem etwas aus der Hand reißen, erstaunt verweilen, andere beobachten, sich absondern, sich wieder einbringen, spontane Kleingruppen bilden, laut werden, die Stille (als Mutter jeglichen Geräusches) zu respektieren, euphorische Freude und vieles mehr. Dieses wertfreie Miteinander kann man auch auf Kinderspielflächen u.ä. beobachten, sofern man die Kinder in Ruhe lässt.

Alter und musikalische Backgrounds sind kein Thema. Wenn man frei improvisiert, bringt jeder automatisch sein musikalisches Gedächtnis mit, all die Musik, die wir seit unserer Kindheit lieben, aber auch jene, die wir nie mochten, die uns aber dennoch geprägt hat... es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Musik in unserem Gehirn auftaucht, während wir improvisieren. Sie schwingt mit, oder auch nicht. Diese Form von Wahrnehmung und Aleatorik hat nichts mit blanker Willkür zu tun. Man lässt ein Klangwesen entstehen, das vielleicht irgendwann mutiert, einschläft, sich umdreht, träumt, aufschreckt, sich räuspert, wie auch immer. So arbeite ich auch alleine, sei es mit Klang als auch mit anderen Ausdrucksformen.

Gerüchten zufolge hast du das Festival ohne Sponsoren, mit vollem Risiko auf eigene Kosten durchgezogen. War das auch improvisiert?

KOMPRIPIOTR Diese erste Ausgabe ist nur dank der großen Hilfe vom Astra Verein zustande gekommen; und dank dem Support des kunstaffinen Lukas Egger, in deren familiengeführtem Panoramahotel Stephanshof in Villanders wir alle unentgeltlich untergekommen sind. Ein guter Freund, auf dessen Unterstützung ich zur Not zurückgreifen hätte können, war ebenfalls ein beruhigender Pol bei der Umsetzung dieses Events. Zugute gekommen ist mir ebenso eine Künstlerbeihilfe vom Amt für Kultur, die mich vor einem finanziellen Debakel bewahrt hat. Auch wenn die meisten der Künstler auf Gage verzichtet haben, kommt schon rein an Reisekosten, Verpflegung usw. ein gehässiges Sümmchen an Spesen zusammen.

Für die 2. Ausgabe des Improvisationsfestival am 7. Oktober 2023 hat mir das Kulturzentrum Astra vorab volle Unterstützung zugesagt. Das macht mich zuversichtlich, denn schon beim Abbau der 1. Ausgabe hat das Rattern im Kopf für die 2. Edition des *ImprovFestival* begonnen.

Du bist selbst ein sehr experimentierfreudiger Musiker. Wie hängen für dich Improvisation und Planung zusammen? Als Künstler, aber auch als Festivalorganisator?

KOMPRIPIOTR Auch beim Kuratieren und Organisieren spielt die Improvisation eine große Rolle: Unvorhergesehenes wie kurzfristige krankheits- oder anderweitig bedingte Absagen, eigenartige Schlafgewohnheiten der Musiker und vieles mehr. Improvisieren birgt ein Risiko, aber nicht unmittelbar Gefahr... es sei denn, ich experimentiere mit Kabeln aus ungeordneten Gerätschaften, was ich letztthin eher vermeide.

Als Musiker bezeichne ich mich nicht, habe auch mit Virtuosität nichts am Hut. Ist mir zu „unsexy“. Die Beschäftigung mit musikalischer Spieltechnik bereitet mir keine Lust und langweilt mich schnell. Ich verliere mich eher im Klang. Mich interessiert das Unvorhersehbare und das Unfallschwangere, das Fehleranfällige und die daraus entstehenden Knospen. In mir wohnt das Chaos. Und ich organisiere Chaos; sehr präzise im Unge-nauen. Ich setze mich seit jeher für Erhalt, Pflege und Schutz des Fehlers und Zufalls ein. Das nehme ich als meinen inneren Auftrag wahr. Deshalb ist Organisation für mich immer ein unglaublicher Kraftakt. Vor allem wenn ich es mit Zahlen zu tun habe. Improvisieren und Brückenbauen liegt mir, und mich freut es, Leute zusammenzuführen und etwas mit ihnen passieren zu lassen. Allerdings in homöopathischen Dosen, denn ich hab genug mit mir selbst zu tun...



Es geht im Grunde um das Hören, die akustisch Wahrnehmung. Was bewegt dich zu deinem Tun?

KOMPRIPIOTR Erstaunlicherweise habe ich laut letzter Audiometrie nach wie vor ein vorzügliches Gehör, was eine Gabe und ein Fluch zugleich sein kann. Über die bewegte Luft hinaus, die auf den Körper trifft, gibt es auch die feinstoffliche Wahrnehmung. Das ist allerdings wieder ein anderes „Hören“... Aktionen/Veröffentlichungen/bildliche Aufzeichnungen, irgendwo auszustellen, sind für mich wie Exorzismen. Abstand gewinnen. Mich von der Obsession in kurzen Momenten zu lösen. Dann zieh ich mich wieder in meine Besessenheit zurück. Eigentlich nicht anders als freie Improvisation. Die Stille kann unglaublich laut sein.

Walter Moroder

Metamorphosen

Leonie Radine

Wir, die lebenden Spezies, haben nie aufgehört, uns Teile, Umrisse, Organe auszutauschen, und was wir sind, jede und jeder von uns, gemeinhin ‚Spezies‘ genannt, ist nichts weiter als die Gesamtheit aller Techniken, die ein Lebewesen von den anderen übernommen hat.

Emanuele Coccia, *Metamorphosen*, 2020

Bei einem Besuch im Atelier von Walter Moroder in St. Ulrich stellen sich aktuelle Fragen danach, wie Geschichte sich in den Körpern der Gegenwart materialisiert und fortschreibt. Moroders scheinbar zeitlose, zwischen Figuration und Abstraktion changierenden Skulpturen brechen seit Beginn seines Schaffens mit dem westlich-modernen linearen Fortschrittsmodell und fordern dazu auf, sich mit dem Wesentlichen des Menschseins auseinanderzusetzen und den Metamorphosen zwischen Vergänglichkeit, Wiederkehr und Neubeginn.

Auf der Fassade des Ateliers steht nicht nur Walters Name, sondern auch der seines Vaters David Moroder, dessen Geist, Notizen und Werkzeug auch innen noch anwesend sind.

Mit jedem Blick in eine weitere Ecke seines Arbeitsraums bestätigt sich der Eindruck eines allem zugrunde liegenden Metabolismus von Gestaltungserfahrung. Nicht nur das familiäre und kulturelle Erbe der regional besonders verankerten Holzbildhauerei, auch die Geschichte seines eigenen Schaffens ist gegenwärtig. Jeden Tag schaut Moroder auf eine chronologisch angeordnete Reihung von Skulpturen: von den ersten Arbeiten aus Studienzeiten bis hin zu den jüngsten Werken. Zu jeder aus Zirbelkiefern-, Nussbaum-, Kastanien-, Eichen- oder Lindenholz geschnitzten wie in Bronze oder Gips modellierten großformatigen Menschendarstellung entsteht ein kleines Modell in Ton (Plastilin). Im Hintergrund läuft Radio, wenn Moroder nicht die ECM-Alben Neuer Musik und Zeitgenössischer Klassik von Morton Feldman oder Keith Jarrett hört, die ihn an seine Münchener Zeit erinnern, als er bei Hans Ladner an der Akademie der Bildenden Künste studiert hat.

Während alle Modellierungsprozesse unten in der „Werkstatt“ stattfinden, findet sich in der oberen Etage des lichtdurchfluteten Ateliers Moroders Studienzimmer mit seinen Zeichnungen und einer ungewöhnlich persönlichen, an die Grödnert Madonnenbildnisse anknüpfende doch in der Haltung unkonventionell davon abweichenden Halbfigur seiner Frau mit Kind („Loslassen“, 1997). Über seinem Schreibtisch reihen sich Ausstellungskataloge von Agnes Martin, Luc Tuymans, Peter Doig, Shirin Neshat, Franz Gertsch, Francis Bacon, Alberto Giacometti oder Brancusi. Postkarten an der Wand zeigen Kate Moss, Echnaton, Landschaften, Architekturen oder Katakomben-Bilder neben Familienfotos. Moroder öffnet ein Fotobuch, das Menschen im Prozess des Ablebens zeigt, und eine alte GEO mit Abbildungen indonesischer Totenfiguren, die sein Schaffen seit seiner Reise nach Sulawesi 1996 stark beeinflussen sollten. Sukzessive setzt sich aus verschiedenen Eindrücken ein animistisches Puzzle zusammen.

In jeder Skulptur eröffnet sich ein Universum potenzieller Metamorphosen. Der Weg einer jeden geht weit zurück, nicht nur in eine globale Geschichte der Menschendarstellung und des Animismus, auch in die der örtlichen Vegetation und familiären Tradition, woraus

WALTER MORODER
STE CA I, 2018
FOTO Augustin Ochsenreiter



dann etwas Neues erwächst. Über 30 Jahre trocknen einige der Stammvorräte verschiedener Bildhauergenerationen vor dem Haus, die Moroder zunächst grob mit der Motorsäge verjüngt und daraufhin sukzessive mit unterschiedlich feinen Stemmeisen, Feilen und Schmirgelpapier bearbeitet und in verschiedenen Etappen koloriert. Einigen setzt er Glasaugen ein: „für den Energiefluss zwischen innen und außen“. Die Augen mancher sind so tief und schwarz wie in Zeichnungen von Marie Laurencin. Die meisten schauen in eine schwer greifbare Tiefe.

Die Haltung seiner androgynen, fragilen Körper bezeichnet Moroder als betont „neutral“, wohl wissend, dass keine Pose neutral ist und auch eine kerzengerade Haltung mit angelegten Armen in Verlängerung der Beine nicht als solche gelesen wird. Sie oszilliert zwischen Anmut und Verletzlichkeit. „Für mich sind die Skulpturen erst dann fertig, wenn sie mich nervös machen.“, sagt Moroder, „Wenn sie mir gefallen, fange ich erst an.“ Trotz dieser inhärenten Spannung betont Moroder immer wieder die Stille seiner Wesen. Es ist eine eher introvertierte, in jedem Fall eigentümliche Form des Unruhigbleibens, die Moroders Werk auszeichnet.

Moroder behauptet, er habe nie eine politische oder auf aktuelle Gegebenheiten kritisch reagierende Arbeit gemacht. Doch in einer Stunde sprechen wir über viel, den Krieg in der Ukraine, über die USA und Afghanistan, aber auch über die Themen der Hauptausstellung der Biennale in Venedig oder die digitale Übersättigung und die Lethargie, die sie mitunter auslösen kann. Moroder ist umfassend informiert, sowohl über die gegenwärtige Weltpolitik als auch den Kunstdis-

kurs, doch betont weiter, in seiner Arbeit gehe es nie darum, akut einen bestimmten Affekt hervorzurufen oder zu moralisieren. Doch zugleich weiß er sehr wohl um die am wenigsten kontrollierbare Metamorphose im Kontext seines Werks: nämlich jene, die im Prozess der Rezeption stattfindet und die von allen vergangenen und gegenwärtigen Erfahrungen eingefärbt ist, hat er doch seine Figuren immer auch als Spiegel der Seelen ihrer Betrachter*innen begriffen.

In seinem aufgeschlagenen Skizzenbuch findet sich eine poetische Notiz in Reaktion auf einen Zeitungsartikel über das Einpacken von Skulpturen mitten im Krieg in der Ukraine. In wenigen Zeilen formuliert er sein Nachdenken über das Festhalten an kulturellen Werten in absoluten Notsituationen. Er fragt sich: Geht es hier um den Schutz der Skulpturen als Manifestationen von Haltung, Emotionen, Gedanken oder mehr noch den Schutz des Glaubens an Freiheit? Schließlich könne der „Akt des Schützenwollens“ selbst als Kunstwerk für sich stehen, während er „zugleich alles in Frage stellt“.

Auch hier schließt sich ein gedanklicher Kreis, denn Moroder geht es ohnehin „um etwas anderes als das, was wir vor Augen haben“. Moroder spricht die meiste Zeit von seiner Werkstatt, begreift den Großteil seiner Arbeit als Handwerk. Der essenzielle künstlerische Moment, in dem es ihm gelingt, seine eigene Unruhe einzufangen, ist kurz. Doch nimmt man sich die Zeit im Raum, hallt dieser lange als kulturelles Erbe in vielen weiteren Körpern nach.

(Frau S.)

Was es alles gibt

Die Perfektion der Improvisation, oder: „Man nehme ...“

Es gibt auf der Welt
Viele -eisen und -inen
So wie zum Beispiel
Speiseeismaschinen
Reimmaschinen
Suchmaschinen
Nähmaschinen
Zugmaschinen
und Turbinen
Hausgardinen
Spülmaschinen
Mandolinen in Vitrinen
Stillgelegte Silberminen

Es gibt
Fake-Blondinen
Mit Cousins
Flotte Bienen
Klandestine Konkubinen
In gestretchten Limousinen

Ölsardinen
Mandarinen
Giftpralinen
Schreckensmienen
Grauenhafte Guillotinen

Es gibt
Diener, die dienen
Jenen, die siegen
Traurig wirkende Wahlsiegekabinen
Funktionierende Menschmaschinen
Abseits führende glänzende Schienen

beziehungsweise

Parallele Geleise
Haufenweise
Korneskreise als
Alienbeweise
Ausreise-Ausweise
Fallende Preise
Stichhaltige Beweise
Für eine Schneise
Im Teufelskreise
Ach du heilige Scheiße

Und

Uralte Greise
Sterben unnötigerweise
Doch leise
Klingt heiser die stille Weise
Einer mysteriösen Meise
Und während seiner Reise
Rieselt idealerweise
Sanft der Schnee
In Schneekristallherden
Nieder zur Erden
Auf dass Winter werde

Wenn all diese Kristalle
Sich an Grashalme krallen
Um uns zu gefallen
Erschallen
Keine Töne und Laute mehr.
Schnee und Eis,
Schallschluckende Naturmaschinen
Und hienieden
Wird wieder
Frieden
Und so besiegen
Die -eisen und -inen
Chaos und Krieg
Und retten die Welt, die wir lieben.

Man nehme eine Vision,
dazu das Pro und das Contra
und dann schaffe man
durch reine Improvisation
eine Komposition
aus
Zukunftston,
Harfenklängen,
Minnesängen,
Werdegängen,
Untergängen,
Wandbehängen an der Tür.

Man kaufe im Netz ein Impro-Visier,
Marke „N“,
schaue hindurch und dann
improvisiere man,
studiere,
recherchiere,
brilliere,
jongliere,
applaudiere energisch.

Man lerne englisch,
werde laufend besser.
„Improve yourself!“ -
ein Slogan so
wunderbar,
sonderbar.
Superstar-Repertoire,
Achtung - Suchtgefahr!

Man suche nach Worten
und erkläre damit an fernen Orten
jeder und jedem die Welt,
ständig und immer.
Hoffnungsschimmer.
Tod und Leben.
Nehmen und geben.
Wahrheit und Pflicht.
Wer möchte das nicht?

Man schreibe ein Gedicht
über die Unvorhersehbarkeit des Lebens,
über Scheinwerfer im Nebel,
Wörterknebel,
plötzlich und schnell,
improvisamente eventuell?
Man frage sich warum,
man ist ja – eigentlich - nicht dumm
oder stumm
oder taub oder
blind ...

...

Man sei wieder ein Kind.
Als Kind beherrschte man
die Welt und die Zeit,
war bereit
für den Tag und die Nacht.
Sternenpracht,
Vollmondnacht,
Kissenschlacht?
Ausgemacht!
Wär' doch gelacht!

Man beende nun das Lesen dieses Gedichts
und wisse dann: Nichts!
Nichts ist
planbar
und schon gar nicht
das Leben
alles ist eben –
ihr ahnt es schon:

Die Perfektion
der Improvisation!

Wiedersehen macht Freude!

Lydia Zimmer

Kennen Sie das auch? Sie sind sich sicher, dass Sie ein bestimmtes Buch gekauft und gelesen haben. Sie finden es trotzdem nicht im Regal.

Ich weiss nicht, wie oft ich manche Bücher schon nachgekauft habe: Unmengen von meinen literarischen Lieblingen sind in den letzten Jahren auf Nimmerwiedersehen verschwunden. Doch ich bin nicht gegen das Verleihen von Büchern: Im Gegenteil!
Ich glaube daran, dass Bücher dafür gemacht sind, von vielen Menschen immer wieder gelesen zu werden. Ein paar Kniffe sind hilfreich, um die verliehene Literatur auch zurückzubekommen: Wiedersehen macht Freude!

Stellvertreter im Regal

Wenn Sie ein Buch verleihen, stellen Sie einen Ersatz wie zum Beispiel eine bunte Pappe, einen grossen Briefumschlag mit den Notizen und Zetteln aus dem Buch (falls Sie sowas auch sammeln) oder ein stabiles DIN-A4-Blatt in Ihr Regal. Notieren Sie auf dem Stellvertreter das Datum, den Titel des Buches und den Namen der Person, der Sie es geliehen haben. Das funktioniert! Es ist nur wichtig, einen Vorrat an solchen Stellvertretern für den richtigen Moment griffbereit zu haben.

Liste oder Notizbuch im Regal

Legen Sie eine Liste oder ein Notizbuch an, das eigens dafür im Regal steht, um die ausgeliehenen Bücher und ihre Entleiher zu beherbergen. Ein Adress-

buch tut es auch! Die Liste hat im besten Falle mehrere Spalten: zum einen mit Telefonnummer der ausleihenden Person, zum anderen mit dem Datum, wann das Buch zurückgegeben wurde. So behalten Sie den Überblick, welche Bücher wieder da sind und welche noch unterwegs.

Stempeln oder signieren der Bücher

Der Klassiker! Früher gab es dafür die aufwendig schön gestalteten Exlibris-Stempel. Diese gibt es heute immer noch! Doch ein Kugelschreiber oder Füller tut es auch. Bleistift allerdings verwischt gerne – davon rate ich ab. Natürlich hat das Buch danach unauslöschliche Spuren. Aber darum geht es! So kommt Ihr Buch höchstwahrscheinlich zu Ihnen zurück – auch weil die Lesende bzw. der Lesende merkt, dass Sie an Ihrem Buch hängen.

Termin abmachen und Tee trinken

Mein Trick 17: Empfehlen Sie ein Buch mit Passion und stichhaltigen Argumenten. Und dann greifen Sie sogleich gemeinsam zur Agenda. Machen Sie einen Termin ab zum Kaffee oder Tee, um die Leseerfahrung auszutauschen und gemeinsam die Lieblingsstellen durchzugehen. So ist ein doppeltes Wiedersehen garantiert – mit der Person, die das Buch ausleiht, und mit dem Buch!

Empfehlen Sie Bücher! Verleihen Sie sie auch – und sprechen Sie darüber ... Lesen ist kein einsames Hobby!

Autor*innen

Jonathan Delazer
Musiker, *Berlin*

Hannes Egger
Künstler, Dozent an der UniBZ, *Lana*

Thomas Gartmann
Leiter Forschung Hochschule der Künste Bern HKB, *Bern*

Peter KOMPRIPIOTR Holzknicht
Künstler, Jugend- und Kulturarbeiter, *Bozen*

Jonathan Mai
Philosoph mit den Schwerpunkten Logik, Sprachphilosophie und Ästhetik, *Weinstadt*

Livio Marcaletti
Musikwissenschaftler und Improvisationsforscher, *Wien*

Haimo Perkmann
Kulturjournalist, Übersetzer, *Meran*

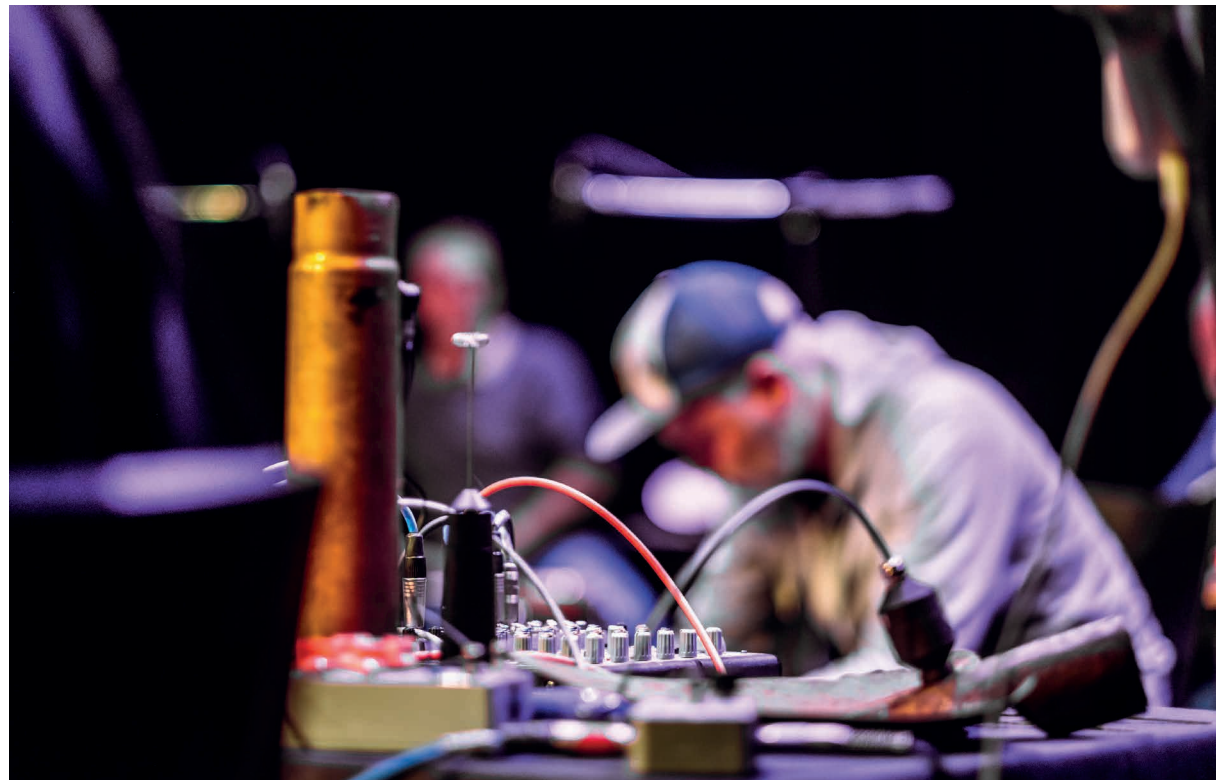
Leonie Radine
Kuratorin Museion, *Bozen*

Sabine Ralser (alias Frau S.)
Autorin und Verwaltungsassistentin, *Bruneck*

Marcello Ruta
Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der ZHdK, *Reinach*

Ruth Wiesenfeld
Komponistin und Kuratorin, *Berlin*

IMPROVESTIVAL
FOTO Michael Pezzei



STIFTUNG FONDAZIONE
SPARKASSE

Wir stiften Zukunft
Promuoviamo futuro