

Nina Polaschegg

Wechselwirkungen zwischen Improvisation und Komposition in Österreich nach 1970

Komposition und Improvisation sind zwei Gegenpole – so scheint es auf den ersten Blick. Seit Jahrhunderten schon stehen sich diese beiden Formen musikalischen Gestaltens jedoch nicht nur als Gegensatz von Fixiertem und Freiem, von Vorhersehbarem und Unvorhersehbarem gegenüber, sondern befruchten sich gegenseitig, zeigen fließende Übergänge. Komponieren für Improvisator:innen, Improvisation als Inspirationsfaktor für Komponierende – das sind nur zwei Stichworte, die die Mannigfaltigkeit gegenseitiger Inspiration andeuten. Doch wann und wie lassen sich solch gegenseitige Wechselwirkungen in Wien und anderenorts in Österreich festmachen? Seit wann ist die sogenannte Freie Improvisation Impulsgeberin und Inspirationsfaktor auch für Komponierende zeitgenössischer Musik?

The Interplay Between Improvisation and Composition in Austria after 1970

Composition and improvisation are two opposite poles – or so it seems at first glance. For centuries, however, these two forms of musical creation have not been in complete opposition to each other, the one fixed the other free, predictable and unpredictable respectively, but have also enriched each other and revealed fluid transitions. Composing for improvisers, and improvisation as inspiration for composers – these are just two possibilities that indicate the diversity of mutual inspiration. But when and how can such mutual interactions be identified in Vienna and elsewhere in Austria? Since when has so-called free improvisation been a source of inspiration for composers of contemporary music?

Das Wiener Musikleben der Nachkriegszeit: ein Museum – Bach, Mozart, Beethoven, die klassisch-romantischen Heroen, bestimmen das klangliche Musikleben der Stadt. Zeitgenössisches? Wozu? Geografisch lag Wien am östlichen Rand des damaligen Westens, unweit des Eisernen Vorhangs. An Aufarbeitung der unsäglichen Geschehnisse der vergangenen Jahre und Jahrzehnte wurde noch weniger gedacht als in Deutschland. Das bedeutete unter anderem auch, künstlerisch an Bekanntes anzuschließen, an Vertrautes, man möchte fast sagen: Heimeliges.¹ Aber natürlich gab es sie, Künstlerinnen und Künstler der jungen Generation, die anderes suchten. Man denke dabei an die Bildenden Künstler und Literaten der Wiener Gruppe, an die Medienkünstlerin VALIE EXPORT, aber auch an Komponisten wie Roman Haubenstock-Ramati, der ab 1958 in Wien lebte und seit 1973 daselbst eine Kompositionsprofessur innehatte. Oder an Anestis Logothetis, der 1942 aus Griechenland zum Studieren nach Wien kam und eine eigene grafische Notationsweise mit exaktem Regelwerk entwickelte. Beide entwickelten grafische Partituren, die jedoch unterschiedliche Interpretationsansätze verlangten. Beiden

1 Zur gesellschaftspolitischen Einordnung künstlerischen Schaffens in Wien nach 1945 siehe z. B. Mattl 2012. Zur Situation zeitgenössischen Musikschafterns nach 1945 vgl. z. B. Ender 2012.

gemeinsam ist aber die Unbestimmtheit im Klangergebnis. In gewisser Hinsicht schrieben sie beide die Idee des ›Offenen Kunstwerks‹ weiter. Aber Innovation hin oder her – wie so oft waren es auch Ende der 1950er-Jahre junge Komponisten, die keine Aufführungsmöglichkeiten ihrer Werke sahen und so selbst ein Ensemble gründeten. Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik taten sich mit interessierten Musiker:innen zusammen und gründeten das Ensemble die Reihe: ein erster Wendepunkt, denn ab 1958 brachten sie in Wien nicht nur eigene Werke, sondern auch die Musik der Zweiten Wiener Schule erstmals einem breiteren Publikum zu Gehör. Schließlich herrschte großer Nachholbedarf.² Unterstützung fanden sie unter anderem in Lothar Knessl, Musikwissenschaftler, Journalist und auch selbst Komponist, der sich vehement für alles Zeitgenössische einsetzte, ob im Rundfunk, an der Universität oder als Kurator für Wien Modern. Doch wie war es in Österreich und insbesondere in Wien um den beginnenden Free Jazz und die sogenannte Freie Improvisation bestellt? Fanden diese neuartigen Klänge und Musikformen auch hier ihren Nachhall? Gab es Musiker und Musikerinnen, die das ›New Thing‹ aus den USA aufgriffen und Verwandtes aus ihrer Perspektive entwickelten? »Ja, aber ...«, wäre die Antwort. Während sich etwa in Deutschland, Großbritannien oder Holland relativ rasch verschiedene, mehr oder weniger sich vernetzende Szenen freien Spiels entwickelten, ging man in Österreich einen eigenen Weg: Es waren eher Einzelpersonen, die sich vom traditionellen Jazz wegbewegten und neue Formen des Improvisierens suchten. In Graz waren es unter anderem Jazzmusiker um den Bassisten Ewald Oberleitner (* 1935) und den Pianisten Dieter Glawischnig (* 1938), die in den 1960er-Jahren begannen, den Jazz zu dekonstruieren und von tradierten Regeln zu befreien. Dieter Glawischnig wurde später unter anderem Leiter der NDR-Bigband in Hamburg und hat in dieser Funktion Größen des Free Jazz an die Elbe geholt. Der Jazzpianist Harald Neuwirth (1939–2023), Vater der Komponistin Olga Neuwirth (* 1968), war 1964 Gründungsmitglied des Grazer Jazzstudiengangs und streckte ebenfalls die Fühler in Richtung neue Klänge aus.³

In Wien waren es die Masters of Unorthodox Jazz, die allerdings vorwiegend im kleineren Rahmen agierten. Die MoUJ, das waren im Kern zwei Kunststudenten, ein Jazzbassist und ein klassischer Fagottist, die sich schon in den 1950er-Jahren dem Experimentieren widmeten. Zusammen mit über die Jahre teilweise wechselnden Kollegen ging es ihnen um eine Weiterentwicklung von Musik, ausgehend vom Jazz und ohne Regelwerke. Dekonstruktion, Energie, aber auch ungewöhnliche und neue Klangfarben und Geräusch-Motive – all dies sollte möglich sein. Andreas Felber hat in seiner umfassenden Dissertation über die Anfänge des Free Jazz in Österreich⁴ diese Anfänge und deren Vorläufer nicht nur kundig beschrieben und analysiert, sondern unter anderem auch zahlreiche Interviews mit den Protagonisten der Bands geführt. Teilweise widersprechen sie sich. Doch ein paar Fakten sind klar: Einige der Musiker waren mit der Musik der Zweiten Wiener Schule vertraut; den beginnenden freien Jazz aus den USA nahmen sie ebenfalls zur Kenntnis. Und unter den Musikern herrscht auch darüber Einigkeit, dass sie ihre Musik unabhängig entwickelt hatten. Lange Zeit im privaten, später im halböffentlichen Rahmen, war es Lothar Knessl, der die MoUJ 1970 in seine Radiosendung *Musik unserer Zeit* eingeladen hatte. 1974 schließlich traten sie im Rahmen des Musikprotokolls des Steirischen Herbstes auf.⁵ Zu internationalem Austausch kam es allerdings nicht, eine Platten-

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. Kolleritsch 1995, S. 126.

4 Felber 2005.

5 Steirischer Herbst 1974b.

produktion beim renommierten Label ESP verlief im Sande.⁶ Um das Jahr 1975 herum lösten sich die MoUJ auf.

Parallel dazu entstand die viele Jahrzehnte lang agierende Reform Art Unit. Hier war es Fritz Novotny, der als Gründer die treibende Kraft in der Organisation war. Auch der RAU ging es nicht nur um radikalen, energiereichen Free Jazz. Sie bezogen orientalische Klänge, Folkloristisches, Ethnisches ebenso mit ein wie Geräuschklänge.⁷

Mehrere Zusammenarbeiten mit internationalen Free-Jazz-Größen wie Peter Kowald oder Sunny Murray kamen in den ersten zwanzig Jahren ihres Bestehens zustande. Auch die RAU wurde von Lothar Knessl im Radio präsentiert und auch sie wurde 1974 zum Musikprotokoll eingeladen.⁸

Freier Jazz im Rahmen eines renommierten Neue-Musik-Festivals Anfang der 1970er-Jahre – ein Beginn der gegenseitigen Annäherung oder eines befruchtenden Austausches von Improvisation und Komposition? Nein – zumindest nicht in den nächsten Jahren, sieht man von Musikern wie dem RAU-Pianisten Giselher Smekal einmal ab, der autodidaktisch auch als Komponist tätig war und Konzepte in die RAU hineingetragen hatte. Und sieht man davon ab, dass mehrere der frei agierenden Musiker, wie schon erwähnt, durchaus mit Klängen der Zweiten Wiener Schule vertraut waren und abstrakte Klanglichkeit keineswegs scheuten.

Wiener Musik Galerie

Wechselwirkung zwischen Improvisation und Komposition in Wien der 1960er- und 70er-Jahre? Mehr oder weniger Fehlanzeige.⁹ Zwar hatten die Mitglieder der RAU durchaus mit Konzepten, Spielformen und kompositorischen Ideen experimentiert. Doch umgekehrt hatte die Szene der zeitgenössischen Komponierenden eher weniger Notiz genommen von ihren freigeistigen Kollegen. Frauen waren übrigens leider nicht unter den ersten freien Improvisierenden in Wien. Oder besser gesagt, nicht verbürgt als (feste) Mitglieder dieser Gruppierungen.

Eine Frau war es allerdings, ohne die die Musikgeschichte in Wien sicher anders verlaufen wäre: die Kuratorin und Organisatorin Ingrid Karl. Schon in den 1970er-Jahren hatte sie mit ihrem Partner, dem Trompeter Franz Koglmann, Konzerte in der Galerie nächst St. Stephan veranstaltet. Wie anderenorts auch war die damalige Avantgarde der Bildenden Kunst affin zur parallel sich entwickelnden freien Musik. Franz Koglmann – selbst etwas jünger als die Wiener Pioniere des freien Experimentierens der MoUJ und der RAU – sympathisierte mit ihnen und stand immer wieder auch als Gastmusiker bei Konzerten der RAU mit auf der Bühne. Sein Kerngebiet allerdings blieb der Jazz – genauer gesagt, entwickelte er im Laufe der Zeit einen vom Cool Jazz ausgehenden, in seiner eigenen, österreichisch geprägten (Hör)Historie der komponierten Musik verwurzelten Third Stream. Komposition und Improvisation gehen in seinen Stücken ebenso eine Liaison ein wie Jazz und Elemente der sogenannten Kunstmusikgeschichte.

Wir schreiben das Jahr 1982: Ingrid Karl und Franz Koglmann gründen die Wiener Musik Galerie¹⁰ – regelmäßige Festivals und Workshops. Ihr Ziel: zeitgenössische aktuelle Musik zu Gehör bringen, Klänge, die von der Musikindustrie und dem landläufigen Kulturbetrieb ausgeklammert blieben, mithin also neue Strömungen des Jazz und Free Jazz sowie der improvisierten

6 Felber 2005, S. 134.

7 Vgl. ebd., S. 265.

8 Steirischer Herbst 1974a.

9 Vgl. Zitat Ingrid Karl in Bilek 2002, S. 49.

10 WMG o.J.

Musik. Im Laufe der folgenden rund zehn Jahre gastierten internationale Größen wie Michael Mantler, Bill Dixon, George Russell, Derek Bailey, Steve Lacy oder Anthony Braxton in Wien, spielten Konzerte und gaben Workshops – Musiker, die dort erstmals live zu erleben waren. Nicht nur, dass sie reges Publikum fanden; zahlreiche junge Musiker entdeckten hier eine für sie neue Welt: eine Klangwelt, die sie aufsaugten und im Laufe der Jahre selbst weiterentwickelten. Die Gitarristen Burkhard Stangl und später Martin Siewert, der Kontrabassist Werner Dafeldecker, der Pianist Oskar Aichinger sind nur ein paar Namen, die schon bald international Musikgeschichte schreiben sollten.

Doch auch am Land tat sich einiges. Seit 1986 hatte das Jazzatelier Ulrichsberg im oberösterreichischen Mühlviertel ein eigenes Haus für Konzerte und sein jährliches Festival. Schon bald waren auch hier internationale Improvisierende zu Gast, die über den tradierten Jazz hinausgingen. Heute ist das Programm des Festivals geprägt von Konzerten, die das Spannungsfeld von Jazz über Free Jazz, freie experimentelle Improvisation bis hin zu Komposition abdecken – verwischende Grenzen inkludiert.¹¹

Das kleine burgenländische Dorf Nickelsdorf, direkt an der ungarischen Grenze – bekannt geworden in den vergangenen Jahren als wichtige Flüchtlingsgrenze von Ungarn nach Österreich – war in den 1980er-Jahren unter Improvisationsmusiker:innen internationaler Herkunft bekannter als Wien. Gastwirt Hans Falb hatte wenige Jahre, nachdem er begonnen hatte, Konzerte zu veranstalten, das sommerliche Festival »Konfrontationen« gegründet, bei dem sich schon seit dessen Beginn 1980 Größen des freien Spiels die imaginäre Klinke in die Hand geben.

Im Laufe der 80er-Jahre machte sich auch in der Szene der komponierten zeitgenössischen Musik vermehrt Aufbruchsstimmung breit – der Aufholbedarf war immer noch groß. 1988 gründete Claudio Abbado das Festival Wien Modern. Auch hier galt es zunächst, Positionen der Nachkriegsavantgarde dem Wiener Publikum zu Gehör zu bringen. Wenige Jahre zuvor, nämlich 1985, hatten sich erneut junge Komponierende und Instrumentalist:innen zusammengetan und ein Ensemble gegründet: das Klangforum Wien.

Auffallend – oder eben der Zeit entsprechend typisch – ist, dass die Szenen improvisierter und komponierter zeitgenössischer Musik mehr oder weniger getrennt agierten. Wechselwirkungen gab es wenige, und primär waren es einige Jazz- und Improvisationsmusiker (seit Ende der 1990er-Jahre zunehmend auch Musikerinnen), die sich auch an zeitgenössischer komponierter Musik interessiert zeigten und kompositorischen Strukturen, grafischen Partituren oder strengeren Konzepten widmeten. Einige wenige junge Komponierende aber traten schon früh über die Grenzen des klar Notierten und ließen ihre Erfahrungen in Jazz und Improvisation in ihre Kompositionen einfließen: Wolfgang Mitterer und Bernhard Lang.¹² Die Musikhochschule stand Strömungen der improvisierten Musik allerdings noch distanziert gegenüber. Insgesamt nahm das etablierte Musikleben kaum Notiz von zeitgenössischer Musik und schon gar nicht von aktuellen Musikformen jenseits des tradierten Komponierens, das an einer Musikhochschule selbstverständlich zu erlernen sei.

Um die Jahrtausendwende gab es eine junge Generation von Musikerinnen und Musikern, die teilweise Jazz, teilweise Musikwissenschaft studiert hatten und mit offenen Ohren Workshops der Wiener Musik Galerie besucht hatten. Sie fuhren nach Nickelsdorf zu den »Konfrontationen«¹³ und zu anderen Festivals und machten sich auf den Weg, Neues zu

11 Vgl. Jazzatelier o. J.

12 Gleiches gilt etwa auch für Peter Ablinger, der sich allerdings schon früh Berlin als Wahlheimat auserkoren hatte und bis heute dort lebt.

13 Konfrontationen o. J.

entwickeln: jene Strömung des Improvisierens – oder besser der Räume zwischen Improvisation und Komposition –, die später als sogenannter Reduktionismus bezeichnet wurde.¹⁴ Reduktive Strömungen gab es in der Musikgeschichte immer wieder. Im Falle der improvisierten Musik um die Jahrtausendwende ging es um Reduktion einerseits, um Fokussierung andererseits. Zuvor oft dichtem Aktionismus wurden pausendurchsetzte Gesten entgegengesetzt. Klänge – oft beim Spielen eines Instrumentes entstehende Nebengeräusche – wurden im übertragenen Sinne unters Mikroskop gelegt und *en détail* erforscht. Minimale Unterschiede, Feinheiten statt möglichst abwechslungsreich, war eine der Devisen. Diese Entwicklung, die etwa zeitgleich in Berlin, Wien, Tokyo und London – um nur die wichtigsten Städte zu nennen – vonstattenging, war nicht nur von der Geschichte der Improvisation, sondern auch von derjenigen der Komposition gespeist. Anregungen von Komponisten wie Helmut Lachenmann, Morton Feldman, John Cage oder Anton Webern waren ebenso bedeutsam für Musiker wie Burkhard Stangl, Werner Dafeldecker, Franz Hautzinger, Michael Moser, Christof Kurzmann und andere wie die Erfahrungen mit der Geschichte des Free Jazz und der freien Improvisation.

1993 programmierte die Wiener Musik Galerie zudem ein Konzert mit Pierre-Laurent Aimard, der Ligeti-Etüden spielte. Und 1994 integrierte das Festival Wien Modern einige Konzerte der Wiener Musik Galerie in sein Festivalprogramm. Zarte Pflänzchen der gegenseitigen Wahrnehmung begannen zu sprießen.

Ausgerechnet eine Versicherung war es, die ab 1991 für mehr als zehn Jahre im Wiener 1. Bezirk ein Festival veranstaltete. Initiator war Johann Hauf, seit 1988 Generaldirektor der ÖBV, der Österreichischen Beamtenversicherung.¹⁵ Die Grabenfesttage konzentrierten sich auf junge Nachwuchsmusikerinnen und -musiker: Komponierende wie Improvisierende und Interpretierende. Kuratiert wurde dieses Festival zunächst von Angelika Hagen (* 1961) (einst Gründungsmitglied des Hagen-Quartetts) und dem Saxofonisten und Komponisten Renald Deppe (1955–2023), später dann von Christoph Czech (* 1960) und Jazzclubbetreiber Christoph Huber (* 1968). Die drei Herren hatten Wurzeln im Jazz, zwei von ihnen zudem Erfahrungen auch in Komposition. Ein Blick über die jeweiligen Genre Grenzen zeichnet alle vier aus. Werner Korn (1951–2023) übernahm im Jahr 2000 und führte die Programmierung zwischen Improvisation und Komposition weiter, wie er auch in seinem 1988 gegründeten Echoraum kuratierte. Der Echoraum ist bis heute ein zentraler Ort des zeitgenössischen Musiklebens in Wien jenseits der großen Konzertsäle und etablierten Spielorte. Ohne den Echoraum und einige andere Off-Locations als Experimentierfeld sähe die Musiklandschaft in Wien heute anders aus.

Mediale Einflüsse

Welche Rolle spielten die Medien, konkret der österreichische Rundfunk, und wann wurde das Wiener Musikleben auch international wahrgenommen? Der bereits erwähnte Kurator und Journalist Lothar Knessl (1927–2022) war unermüdlich aktuellen Strömungen zeitgenössischer Musik auf der Spur, nicht nur im eigenen Land, sondern auch außerhalb. Er war es, der 1994 einen jungen Journalisten ins Boot holte, der auch für die freie, improvisierte Musik brannte, die Knessl selbst nicht so nahestand: Mit Christian Scheib zusammen entwickelte er das Format *Zeit-Ton*,¹⁶ das es bis heute gibt. Zeitgenössische Musik im ORF / Ö1, das bedeutet (noch –

14 Vgl. Wilson 1999 und 2003.

15 Hauf war übrigens der Vater des Saxofonisten Boris Hauf und der Sängerin Anna Hauf.

16 ORF o. J.

radikale Zwangskürzungen und Einsparungen stehen bevor): Montag bis Freitag je eine Stunde zeitgenössische Musik, wobei Montag und Dienstag der komponierten, Donnerstag und Freitag der improvisierten und elektronischen Musik gewidmet sind; am Mittwoch gibt es ein Magazin. Gab es, muss man sagen. Denn im Zuge der letzten Programmreform 2024 haben sich die Zeiten für zeitgenössische Musikformen verkürzt.

All dies vermochte den Boden zu bereiten, dass sich im Laufe der Jahre Musikschaaffende nicht mehr nur für *eine* Disziplin zu interessieren begannen. Durch die Programmierung sowohl komponierter als auch improvisierter Musik an Undergroundspielorten wie dem Echoraum, im Rundfunk, aber auch im Rahmen kleiner Festivals waren die Zugangsschranken niedriger, die Chancen, die ›andere Seite‹ kennenzulernen, größer als zuvor. Erinnern wir uns daran, dass die heute durch die sozialen Medien und technischen Möglichkeiten einfachen Recherchen und Entdeckungsreisen im Internet damals nicht annähernd vorstellbar waren.

Musik nach 2000

Blicken wir in Richtung Jahrtausendwende: Seit 1993 ist die Formation Polwechsel aktiv. Die Musiker sind, mit Ausnahme des klassisch ausgebildeten Cellisten Michael Moser (* 1959), dem Umfeld der frei improvisierten Musik mit Wurzeln im Jazz zuzuordnen: Gitarrist Burkhard Stangl (* 1960), Bassist Werner Däfeldecker (* 1964), eine Zeitlang auch der Posaunist Radu Malfatti (* 1943). Im Quartett improvisieren sie selten. Sie entwerfen Kompositionen für ihre Besetzung: Komponieren für ganz bestimmte Improvisierende. Es sind klare Strukturen, Materialvorgaben, Zeitvorgaben und dergleichen mehr. Die Stücke unterscheiden sich deutlich von ihren (seltenen) freien Improvisationen. Auch untereinander, selbst wenn ein Polwechsel-Individualstil im Laufe der Zeit und bis heute unverkennbar ist. Die Inspiration ist vielfältig, die oben genannten Avantgardisten Cage, Feldman et cetera mit eingeschlossen. Polwechsel zählt, neben einigen anderen wie zum Beispiel dem Elektroniker Christof Kurzmann, dem Trompeter Franz Hautzinger (* 1963), dem Gitarristen Martin Siewert (* 1972) oder dem Turntablist Dieb13 (* 1973) zu den Wiener Pionieren des sogenannten ›Reduktionismus‹.¹⁷ Die Pianistinnen Katharina Klement (* 1963), Manon-Liu Winter (* 1958) und die Flötistin Cordula Bösze (* 1964) folgten um die Jahrtausendwende und erarbeiteten ihrerseits neue Klanglichkeiten in Interaktion mit ihren männlichen Kollegen.

Im deutschsprachigen Raum bekannt geworden sind sie maßgeblich durch den Musikwissenschaftler, Musikpublizisten und Kontrabassisten Peter Niklas Wilson (1957–2003), der seit Mitte der 1980er-Jahre sowohl als Spezialist für zeitgenössische komponierte Musik als auch als genuiner Kenner von Jazz, Free Jazz und Freier Improvisation geschätzt wurde. Ihm ist zu einem nennenswerten Anteil zu verdanken, dass sich die Welt der etablierten und institutionalisierten komponierten zeitgenössischen Musik langsam auch den neuen, freieren Spielformen des Musikschaaffens geöffnet hat. Nicht zuletzt geht der erste Auftritt des Wiener Turntablisten Dieb13 bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik 2001 auf Wilson zurück, der die Wiener Szene im WDR und anderen Medien vorgestellt hatte und damit den Festivalintendanten und Leiter der WDR-Redaktion für Neue Musik dazu inspiriert hatte.¹⁸ Diese Entwicklungen in exakten Zahlen nachzuzeichnen ist zwar aufgrund des fehlenden Materials ein Ding der Unmöglichkeit, angesichts der Anzahl der mittlerweile stattfindenden Konzerte

17 Zum Reduktionismus vgl. Wilson 1999 und 2003.

18 Peter Niklas Wilson und Harry Vogt, einstiger Leiter der Redaktion Neue Musik des WDR und Festivalkurator, erzählten mir diesen Hergang unabhängig voneinander im Gespräch.

sowie der an den Improvisationskursen der Wiener Musikuniversität teilnehmenden und anschließend auch im Konzertbetrieb präsenten Namen von Musiker:innen aber keine reine Hypothese.

Wechselwirkungen von Improvisation und Komposition heute

Waren es in den ersten zehn Jahren des neuen Jahrtausends noch einige wenige Komponierende, die sich dezidiert von freier Improvisation zu ihren Stücken anregen ließen oder ganz gezielt Elemente des Improvisierens für ihr Komponieren fruchtbar machten, so sind es heute deutlich mehr junge Musikschaaffende, für die die Welt der Freien Improvisation eine ebenso große Rolle spielt wie das Verfassen eines Stückes am Schreibtisch. Werfen wir jedoch einen Blick auf jene, die sich als Composer-Performer oder als das freie Spiel gut kennende Komponist:innen Wechselwirkungen relativ früh fruchtbar gemacht haben: Zwei Namen sind hier schon gefallen – Bernhard Lang und Wolfgang Mitterer. Sie sind – mit Jahrgang 1957 beziehungsweise 1958 – die ältesten dieser Generation. Beide waren schon als Studierende im Jazz und Free Jazz aktiv. Die freie Musik hat unter anderem ihr musikalisches Denken geprägt. Wolfgang Mitterer hat schon früh begonnen, improvisatorische Freiräume – meist als Regeln und Spielanweisungen – in einige seiner Kompositionen zu integrieren, wobei er darauf achtet, für wen er komponiert. Bernhard Lang ist unter anderem an improvisatorischen Energieformen und Klanglichkeiten interessiert, die er aufnimmt/integriert. Auch er hat für Improvisationstrio und klassisches Ensemble komponiert.

Wie lassen sich Komponierende beziehungsweise Improvisierende heute inspirieren? Und warum eigentlich wollen sie sich inspirieren lassen? Einflüsse und Inspiration aus der Improvisation können auf ganz unterschiedliche Art und Weise in aktuelles Musikschaaffen von Komponierenden einfließen und umgekehrt. Einige Beispiele:

Kompositionen von Improvisierenden

Wenn Improvisierende komponieren, sind die Stücke und Konzepte, die sie entwerfen, meist für sie selbst gedacht – oder aber für Musiker:innen, die sie gut kennen. Nicht immer ist es möglich und meist auch gar nicht intendiert, dass jemand ›Fremdes‹ die Stücke spielt. Wenn, dann werden offene Interpretationen einkalkuliert, etwa bei grafischen Partituren oder verbalen Spielanweisungen, bei denen nicht alles eindeutig vorgegeben ist.

Warum aber komponieren Improvisationsmusiker:innen, deren Spezialität es doch ist, Musik aus dem Moment heraus zu erfinden?

Im Laufe der Zeit entstehen implizite Regeln – seien es solche zwischen gemeinsam über längere Zeit arbeitenden Musiker:innen oder solche, die bei improvisatorischen Erstbegegnungen quasi unausgesprochen im Raum stehen: man kennt den Kontext, den Ort, an dem improvisiert wird, und meist auch die Spielweisen oder das improvisatorische ›Umfeld‹ des oder der Anderen. Im, salopp gesagt, luftleeren Raum, ›völlig frei‹ ist schließlich auch die sogenannte Freie Improvisation nicht. Interessanter für die Frage, warum Improvisierende zuweilen auch kompositorisch strukturieren, sind folgende Aspekte:

- Manchmal stellen sich Improvisierende ganz gezielt neue Aufgaben, um ihr Material, Struktur- und Prozessdenken zu erweitern, das später wieder in freier Improvisation eingesetzt werden kann. Spielen nach Vorgaben kann so mit einer Art Etüde verglichen werden, frei nach dem Motto »Heraus aus der eigenen improvisatorischen Komfortzone!«
- Es gibt aber auch schlicht gewisse Elemente, die sich nicht gut er-improvisieren lassen: klare und detaillierte Strukturen oder Prozesse, Reprisen, Rückblenden zum Beispiel. Aber auch komplexe zeitgebundene Entwicklungen oder Aktionen lassen sich stringenter mit Vorgaben (die unterschiedlich stark sein können) entwickeln.

Komponierende schreiben für Improvisierende

Aber auch klassisch ausgebildete Komponierende schreiben zuweilen für Improvisationsmusiker:innen oder improvisationserfahrene Interpret:innen. Bernhard Lang (*1957) und Wolfgang Mitterer (*1958) wurden schon genannt. Für beide spielt nicht nur der Freiraum der Gestaltung innerhalb einzelner Stücke eine Rolle, sondern auch die Klanglichkeit und Energie des freien Jazz wie auch anderer Musikformen. Der Salzburger Gerhard E. Winkler (*1959) hat sich im Rahmen eines Kompositionsauftrags für die NOWJazz Session der Donaueschinger Musiktage mit der Thematik des Komponierens für Improvisatoren auseinandergesetzt. Er selbst ist – im Gegensatz zu Mitterer und Lang – kein improvisationserfahrener Musiker. Der vertiefende Austausch mit den Musiker:innen, das Hören ihrer Musik, aber auch Gespräche mit dem damaligen SWR2-Jazzredakteur Reinhard Kager haben dazu beigetragen, dass Winkler dieses Projekt durchaus als Bereicherung für sein kompositorisches Denken ansieht.¹⁹ Die Musiker damals: das Trio des Saxofonisten und Klarinettenisten Frank Gratkowski, des Pianisten Chris Brown und des Schlagzeugers William Winant. Alle drei sind zudem versierte »Notisten«.

Komponierende, die in ihren Werken Freiräume einbauen, schreiben die Ideen des Offenen Kunstwerks weiter und komponieren für Interpret:innen, die versiert sind im Umgang mit verbalen Spielanweisungen oder mit nicht vorab genau festgelegten Partituren, in denen Freiräume enthalten sind. Solche Freiräume können verbale Spielanweisungen oder soziale Handlungs- und Kommunikationsanweisungen sein, die mehr oder weniger eindeutige Anhaltspunkte geben. Die Vorgaben können sich partiell aber auch auf zeitliche Strukturen und einzelne Material- oder Rhythmusangaben beschränken. Einzelne Parameter können klar vorgegeben, andere wiederum offengehalten werden. Dabei gibt es auch Komponierende, die einzelne Parameter und Anweisungen erst in Echtzeit während des Spiels vom Computer generieren lassen. Hierzu zählt zum Beispiel Karlheinz Essl (*1960), der selbst gelegentlich auch am Laptop als Improvisator in Erscheinung tritt.

Oft ist die Musik von Jessie Marino (*1984) ein wenig kryptisch notiert – für Außenstehende zumindest. Die Interpretinnen wissen jedoch genau, was sie zu tun haben: Sie haben das Stück gemeinsam mit der Komponistin erarbeitet, haben Vorschläge gemacht, viel zusammen improvisiert. Die Komponistin hat sich besondere Spieltechniken der Musikerinnen ausgesucht und ihre Anweisungen in der Partitur beziehen sich teilweise auf ganz individuelle Spielarten der Musikerinnen. Für außenstehende Musiker:innen sind ihre Partituren oft nicht realisierbar, weil zu viele Anweisungen oder Zeichen in Absprache mit und für bestimmte Interpret:innen und deren individuelle Spieltechniken verfasst wurden.

19 Winkler 2024.

Jorge Sanchez-Chiong (* 1969) ist mit Populärmusiken verschiedener Art sozialisiert worden; im Plattenladen seiner Eltern, wie er gerne erzählt.²⁰ Der Bezug zu Jazz, Free Jazz oder Improvisation ist für ihn selbstverständlicher Bezugspunkt und Inspirationsquelle. Oft sind es Energieströme, Prozesse und Verläufe, die er in Kompositionen überträgt. Das kann recht lose sein – etwa wenn er für ganz spezielle Improvisationsmusiker:innen komponiert, deren Spiel er sehr genau kennt. Hier ist es unmöglich, die Partitur von einem anderen Musiker spielen zu lassen, da der Individualstil des Widmungsträgers entscheidend ist. Er komponiert quasi mit deren Klanglichkeit und spielerischen Vorlieben, die er als Komponist kombiniert und kontextualisiert mit seinen formalen, strukturellen und gesamt-dramaturgischen Ideen. In gewisser Weise finden sich hier Ähnlichkeiten zu Improvisierenden, die selbst wieder mit Konzepten, Strukturen oder Rahmenbedingungen unterschiedlicher Art arbeiten.

Inspiration durch Improvisation, aber streng notierte Partituren

Anders sieht es aus, wenn Jorge Sanchez-Chiong zum Beispiel Free-Jazz-Gesten minutiös ins Notenliniensystem überträgt und damit fixiert. Wird damit Free Jazz ad absurdum geführt? Oder wird er in einen Hybrid aus Free-Jazz-Energie und strengem Notentext transformiert? Wie bei Jorge Sanchez-Chiong ist auch in manchen Stücken von Olga Neuwirth die Herkunft der Klanglichkeit als Verweis hörbar, da sie Elemente und Klanglichkeiten von Jazz und Freier Improvisation organisch in ihre Werke integriert. Ihr Ansatz ist ein intermedialer und klanglich offener. Soundexperimente sind ebenso gleichwertiger Materialbestandteil wie Anleihen aus der Alltagskultur. Beim ersten Blick in die Partituren ist die Verbindung zur Improvisation kaum zu erkennen. Die Werke sind streng notiert, lassen den Interpret:innen keinerlei Freiräume. Und dennoch sind sie von Strategien, Materialien, Texturen, Interaktionsphänomenen und Prozessen der Improvisation inspiriert, etwa wenn am Instrument experimentiert wird, wenn Materialien, Prozesse, Übergänge quasi er-improvisiert werden und diese als Ausgangsmaterial für einen fixierenden Kompositionsprozess verwendet werden. Nur zwei von zahlreichen weiteren Beispielen:

Die Komponistin und improvisierende Pianistin Katharina Klement (* 1963) lässt sich für zahlreiche Stücke von Improvisationserfahrungen inspirieren, und zwar von der Arbeit am Klang und der Prozesshaftigkeit der Improvisation, vom assoziativen Fortspinnen musikalischer Gedanken statt der Erfüllung einer sich zuvor entwickelten Form. Ein solches Vorgehen muss nicht zwingend von Improvisationserfahrungen abgeleitet sein, doch lässt sich die Vermutung aufstellen, dass der Kompositionsprozess zumindest anders verläuft – was selbstverständlich keinerlei Wertung beinhaltet. Elisabeth Harnik (* 1970) ist ebenfalls studierte Komponistin und frei improvisierende Pianistin. Sie notiert ihre Kompositionen meist vollständig aus. Dennoch macht sie sich ihre Erfahrungen als Improvisatorin zunutze, obwohl ihre Kompositionen stilistisch völlig anders klingen als ihre Improvisationen. Sie schafft sich kompositorische Regeln. Diese dienen ihr als kommunikatives Gegenüber, das sie beim Improvisieren schätzt. Diese selbstentworfenen Regeln kann sie dann im Kompositionsprozess erfüllen, sich an ihnen reiben, sie verwerfen und einen anderen Weg gehen, wie in der Reaktion auf den Klang der improvisierenden Mitspielenden.

20 Sanchez-Chiong o. J.

Re-Konfiguration

Von Re-Konfiguration kann man sprechen, wenn er-improvisiertes Material oder auch ganze Improvisationen als Basis, als kompositorisches Material dienen. Diese Form der Interaktion ist natürlich nicht neu – man denke hier zum Beispiel an Luigi Nonos Zusammenarbeit mit Gidon Kremer. Bruno Strobl (* 1949) ist Komponist. Nach einer längeren Pause hat er sich vor rund zehn Jahren wieder verstärkt auch dem elektroakustischen Komponieren gewidmet. Zugleich hat er begonnen, als Improvisationsmusiker zu arbeiten. Es gibt elektroakustische Stücke, in denen er er-improvisiertes Material oder Gesten seiner Duokollegin am Kontrabass zu neuen Stücken re-konfiguriert hat. Abgesehen von diesen Re-Konfigurationen tragen aber auch Bruno Strobbs notierte Instrumental-Partituren der vergangenen Jahre Zeichen der intensiven Auseinandersetzung mit Improvisation – im Material, in Prozessen, in Klangverläufen.

Ensembles – neuer Interpretentypus

Inzwischen ist auch zu beobachten, dass sich immer wieder Ensembles bilden, die gezielt nicht nur neue Medien einsetzen, sondern die sich auch den Anforderungen der neuen und erweiterten Interpretation stellen. Das Interesse meist jüngerer Musiker:innen für Improvisation ist heute wesentlich höher als früher, die Bereitschaft, Neues auch als Interpret:innen auszuprobieren, ebenso. Dabei ist die Bereitschaft, mit neuen Präsentationsformen zu experimentieren, ebenso vorhanden wie die Auseinandersetzung mit neuen Interpretations- und Kompositions-Konzepten, die in ihren Grundzügen eben oft gar nicht so neu sind, sondern bloß seit einiger Zeit wieder verstärkt Interesse finden, und die, etwa im Vergleich zu den sechziger Jahren, weiter entwickelt, neu gedacht und auch von der Öffentlichkeit verstärkt wahrgenommen werden. In Österreich haben sich das Klangforum und PHACE in Richtung improvisatorische Freiräume geöffnet. Jüngere Ensembles sind das Grazer Schallfeld, Black Page, NAMES, das Studio Dan und zunehmend auch ganz junge Formationen, die sich schwerpunktmäßig der Interpretation von Werken widmen, die im weiten Grenzfeld von Improvisation und Komposition angesiedelt sind. Deren Mitwirkende bringen oft selbst Erfahrung in freier Improvisation mit – was historisch bezogen auf die vergangenen Jahrzehnte betrachtet, eine Neuerung darstellt.

Für viele Stücke, die diese Ensembles spielen, sind flexible Interpret:innen gefragt; man könnte auch sagen: ein neuer und zugleich alter Interpretentyp. Neu im Vergleich zu den typischen Anforderungen an Interpret:innen der vergangenen hundert Jahre, in denen es ausschließlich galt, exakt Notiertes zu spielen. Alt – oder besser gesagt traditionell –, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es jahrhundertlang selbstverständlich war, nicht nur streng Ausnotiertes spielen zu können, sondern zudem nach gewissen Regeln zu improvisieren: Kadenzen, Generalbass et cetera.

Begegnungen und Wechselwirkungen im Konzertbetrieb?

Waren Konzertsorte und Festivals viele Jahre lang getrennt, so sind die Grenzen an manchen Stellen durchlässiger geworden. Wie so oft, sind es Einzelpersonen, die sich für beide Spielformen einsetzen. War es bei den Klangspuren Schwaz Reinhard Kager, der in seinen drei Jahren als künstlerischer Leiter 2019–2021 der Improvisation ein eigenes Wochenende gewidmet hat – statt diese in eine Spätabendschiene zu verbannen – und einen Improviser in Residence zusätzlich zum Composer in Residence für die Ensemble Modern Akademie installiert hat, so ist es bei Wien Modern Bernhard Günther (künstlerischer Leiter seit 2016), der großen Wert darauf legt, beide Formen des Muskschaffens zu präsentieren. Dies tat in Ansätzen schon Berno

Odo Polzer (2000–2010). Matthias Losek (2010–2015), der dazwischen kuratierte, programmierte konservativ (in jeder Hinsicht). Die IGNM Österreich hat sich gerade unter der Präsidentschaft von Bruno Strobl (2008–2018) auch der Improvisation und Grenzgebieten geöffnet. In Kooperation mit Wien Modern gab es 2016 und 2021 mittlerweile zwei Festivals namens Comprovis, in denen Improvisation und Komposition sowie Mischformen und Übergänge gleichwertig präsentiert wurden.²¹ Im Musikprotokoll des Steirischen Herbstes sind schon länger sowohl Improvisation und Experiment als auch Komposition präsent. Zahlreiche kleinere Festivals und Veranstaltungsorte programmieren ebenfalls grenzüberschreitend. Das ZZM / Zentrum Zeitgenössische Musik Kärnten setzt seine Förderungen für zeitgenössische Musik ebenfalls sowohl für Projekte mit komponierter als auch improvisierter Musik ein.

Fazit

Die gegenseitige Wahrnehmung von Improvisation und Komposition hat in Österreich lange gedauert. Nach dem Zweiten Weltkrieg und bis in die 1980er-/90er-Jahre hinein bestand ein Nachholbedarf dahingehend, zeitgenössische Musikformen und selbst Musik der Zweiten Wiener Schule allererst bekannt zu machen. Wiens (Musik-)Geschichte hat an dieser Verzögerung der Kenntnisnahme des internationalen zeitgenössischen Musiklebens ebenso ihren Anteil wie die Lage am westlichen Rand des Eisernen Vorhangs. Dies gilt für komponierte zeitgenössische Musik ebenso wie für Free Jazz und frei improvisierte Musik. Vor allem Musikschaffende selbst waren es, die in Eigeninitiative handelten: Komponisten und Musiker um Friedrich Cerha und sein 1958 gegründetes Ensemble die Reihe; das Klangforum Wien, 1985 ebenfalls von engagierten jungen Musiker:innen und dem Komponisten Beat Furrer gegründet; erste Free-Jazz-Musiker, die in den 1970er-Jahren aus dem, was sie von internationalen Free-Jazz-Pionieren auf Tonträgern oder seltener auch im Konzert hörten, und ihren eigenen Ideen eine recht eigenständige Form des freien Spiels entwickelten; die Wiener Musikgalerist:innen, die in den 1980er- und 90er-Jahren internationale Größen der freien Improvisation unterschiedlicher Idiomatik nach Wien zu Konzerten und Workshops einluden und damit den eigenständigen Entwicklungen österreichischer freier Musik einen großen Schub gaben – bis sich Wien um die Jahrtausendwende herum langsam zu einer Stadt auch der zeitgenössischen Musikformen entwickelte und als solche international wahrgenommen wurde. Seit rund fünfzehn Jahren kann man nun eine stärkere gegenseitige Wahrnehmung und Vernetzung von Seiten der Musikschaffenden, Veranstalter und Publikum konstatieren. Grenzen sind zumindest teilweise durchlässiger geworden.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 27.8.2025.

Bilek 2002 | Robert Bilek: Revue passieren. 20 Jahre Wiener Musik Galerie, in: *T, o, n, f, o, l, g, e, n, – Soundportraits. 20 Jahre Wiener Musik Galerie*, hg. von Klaus Pehan, Wien: WMG 2002, S. 48–57.

Ender 2012 | Daniel Ender: Zur Orientierung, Positionierung und Etablierung zeitgenössischen Komponierens in Wien 1945–75, in: Großegger/Müller 2012, S. 59–67.

Felber 2005 | Andreas Felber: *Die Wiener Free-Jazz Avantgarde. Revolution im Hinterzimmer*, Wien: Böhlau 2005.

Großegger/Müller 2012 | *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945*, hg. von Elisabeth Großegger und Sabine Müller, Wien: Sonderzahl 2012.

Jazzatelier o. J. | Anonym: *Jazzatelier Ulrichsberg*, online, o. J., www.jazzatelier.at/.

21 Vgl. Polaschegg 2021.

- Kolleritsch 1995 | Elisabeth Kolleritsch: *Jazz in Graz. Von den Anfängen nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu seiner akademischen Etablierung. Ein zeitgeschichtlicher Beitrag zur Entwicklung des Jazz in Europa*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1995 (Beiträge zur Jazzforschung/Studies in Jazz Research, Bd. 10).
- Konfrontationen o. J. | Jazzgalerie Nickelsdorf: *Konfrontationen*, online, o. J., www.konfrontationen.at/.
- Mattl 2012 | Siegfried Mattl: Modernismus, Avantgarde und Lokalität. Wien in Zeiten der Mäßigung nach 1945, in: Großegger/Müller 2012, S. 30–38.
- ORF o. J. | ORF: *Zeit-Ton*, online, o. J., <https://oe1.orf.at/zeitton>.
- Polaschegg 2021 | Nina Polaschegg: *Comprovisé #3* [2021], in: *IGNM*, Fassung vom 17.5.2023, www.ignm.at/post/comprovisé-3.
- Sanchez-Chiong o. J. | Jorge Sanchez-Chiong in Gesprächen mit der Autorin.
- Steirischer Herbst 1974a | Steirischer Herbst Retrospektive: *Reform Art Unit. mp Konzert 12.10.1974 III. Free Jazz und Avantgarde-Improvisation*, online, o. J., <https://archiv.steirischerherbst.at/de/projects/1622>.
- Steirischer Herbst 1974b | Steirischer Herbst Retrospektive: *Masters of Unorthodox Jazz. mp Konzert 12.10.1974 IV. Free Jazz und Avantgarde-Improvisation*, online, o. J., <https://archiv.steirischerherbst.at/de/projects/871>.
- WMG o. J. | Wiener Musik Galerie: [Website], online, o. J., <http://www.wmg.at>.
- Wilson 1999 | Peter Niklas Wilson: *Hear & Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim: Wolke 1999.
- Wilson 2003 | Peter Niklas Wilson: *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Mainz: Schott 2003.
- Winkler 2024 | Gerhard E. Winkler im Gespräch mit Nina Polaschegg, Klagenfurt, 4.4.2024.

Nina Polaschegg promovierte in Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der zeitgenössischen komponierten, improvisierten und elektronischen Musik sowie im zeitgenössischen Jazz und in der Musiksoziologie. Sie lebt als Musikwissenschaftlerin, Musikpublizistin, Moderatorin und Kontrabassistin in Wien, arbeitet für diverse öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten in Deutschland, Österreich und der Schweiz, moderiert Konzerte und schreibt für verschiedene Fachzeitschriften. Sie unterrichtet zur Zeit an der Musikuniversität Wien. Als Kontrabassistin spielte sie historisch informiert in Barockorchestern und widmet sich vor allem der (freien) Improvisation.

Musik-Diskurse nach 1970

herausgegeben von

Thomas Gartmann, Doris Lanz,
Raphaël Sudan und Gabrielle Weber

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Demonstration im Umfeld der Gründung
der Association pour l'encouragement de la
Musique impRovisée (AMR), Genève, 1973
(©AMR/Elisabeth Gaudin)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-227-2 (Print)

ISBN 978-3-98740-228-9 (ePDF)

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987402289>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

MUSIKFORSCHUNG DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 19

ERGON VERLAG

Inhalt

Einleitung	9
<i>Philipp Sarasin</i> »The Future's uncertain«. Die 1970er-Jahre als Epochenschwelle	19
 I. Ästhetische Diskurse	
<i>Jörn Peter Hiekel</i> Das Mehrperspektivische der Neuen Musik. György Ligetis Stellung in der Moderne als Kristallisationspunkt	37
<i>Joachim Lucchesi</i> »Vorwärts nicht vergessen«. Diskurse in der DDR zwischen musikpolitischem Anspruch und musikpraktischem Eigensinn	53
<i>Pascal Decroupet</i> Klangdenken als Brennpunkt der ästhetischen Konfrontationen in Paris in den 1970er- und 1980er-Jahren	63
<i>Doris Lanz</i> Herausgeforderte Traditionen. Die ›Avantgarde‹ und der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) um 1970	79
<i>Roddy Hawkins</i> From the Mixed Avant-Garde to the Invention of Postwar Music. Becoming the New Complexity in the 1980s	95
<i>Rūta Stanevičiūtė</i> Festivals and Marketing Soviet Lithuanian Music after 1970	119
<i>Jelena Janković-Beguš</i> Nikola Hercigonja's <i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i> as a 'Hit TV Programme'. The Hows and Whys of the Work's Success in the Former Yugoslavia	135
<i>Ivana Medić</i> The Newness of Quantum Music	157
<i>Jessie Cox</i> Black Lives at Lucerne Festival 2022. "Diversity" in Germanophone Switzerland	171

II. Neue Musik und die audiovisuellen Medien

Mathias Knauer

Neue Musik und Fernsehen in der Schweiz 191

Thomas Meyer

Hoketus der Messerstiche. Mauricio Kagel und das Schweizer Fernsehen 203

Gabrielle Weber

Die Vielfalt der Schweiz im zeitgenössischen Musikschaffen.
Zehn Fernsehporträts für das Schweizer Fernsehen 2001 213

Leo Dick

Gesamtkunstwerk aus verdinglichten Beziehungen. Zukunftsweisende
Aspekte der TV-Oper *Die schwarze Spinne* (1983/84) von Armin Brunner,
Werner Düggelin, Hansjörg Schneider und Rudolf Kelterborn 231

Stefan Sandmeier/Tatiana Eichenberger

Die SRG und der STV. Von stillem Zusammenwirken und schrillen Misstönen 249

Michael Baumgartner

On Music, Machines and Posthumanism. American Minimalism
and Video Art 271

III. Zwischen Komposition und Improvisation

Michael L. Kunkel

War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin? Eine
paläomusikologische Lektüre der Musikfachzeitschrift *dissonanz/dissonance*
(DILEM-41) 295

Raphaël Sudan

The Other Voice. A Chronological Essay on Women Improvisers
in Switzerland, the STV and Beyond 309

Maria Sappho

Virtualities. Virtues of an Expanded Socio-Creative World
in Experimental Improvised Music Communities 337

Nina Polaschegg

Wechselwirkungen zwischen Improvisation und Komposition
in Österreich nach 1970 351

Anna Dalos

Different Improvisations. Controversies, Concepts and Ideologies
in Hungarian Composition of the 1970s 363

Doris Lanz

Singuläres Experiment oder Beginn eines Paradigmenwechsels?
Das Tonkünstlerfest 1982 auf der Suche nach »Berührungspunkten
zwischen E- und U-Musik« 371

Peter Kraut

Konzerte als Diskurs und Politik – die Berner Veranstalter »Taktlos«
und »tonart«, 1980–2007 387

Alain Savouret

La révolution phonoculturelle du xx^e siècle 399

Roman Stolyar

Bailey, Stockhausen, Braxton. Three Approaches to Free Improvisation 413

Carl Bergström-Nielsen

Offene Komposition – Brennpunkt aktueller Veränderungsprozesse.
Ein Plädoyer 419

Thomas Gartmann

Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins 435

IV. Herausforderungen der Musikgeschichtsschreibung

Herausforderungen der Musikgeschichtsschreibung.
Doris Lanz im Gespräch mit Nina Polaschegg, Pascal Decroupet
und Thomas Gartmann 467

Personen-, Werk- und Ortsregister 479