

War die Freie Improvisation 2010 am Ende?

Polemik über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz

RAPHAËL SUDAN

«Ist die freie Improvisation am Ende?»

In der Zeitschrift *Dissonanz* Nr. 111 vom September 2010 erschien ein Artikel mit diesem provokant-suggestiven Titel, der zu einer enormen Kontroverse führen sollte. Weder vorher noch nachher hat ein Artikel in *Dissonanz* jemals eine so intensive Welle von Reaktionen ausgelöst, die teils nuanciert, teils scharf ausfielen, und zwar nicht nur in Bezug auf den Inhalt des Artikels, sondern auch in Bezug auf die Machtkonflikte, die sich aus den vielfältigen Rollen und Ämtern des Autors Thomas Meyer ergaben.

Die Reaktionen der zahlreichen Improvisator:innen, die zur Feder oder in die Computertasten gegriffen haben, um Meyer zu antworten, ermöglichen es, eine Art Bestandsaufnahme der Schweizer Szene der improvisierten Musik im Jahr 2010 zu erstellen. Die Aussagen enthalten zahlreiche Elemente, die beschreiben, was die Freie Improvisation in den Augen derer bedeutet, die sie praktizieren und die sich oft dagegen sträuben, ihr eine Definition zu geben oder über die eigene Praxis zu sprechen.

Als der STV 1989 eine radikale Veränderung einführte, indem er neu Mitglieder aufnahm, die auch nichtklassische Musik – einschliesslich der improvisierten Musik – vertraten, begrüsst Thomas Meyer diese Öffnung in einer Ausgabe von *Dissonanz* im November desselben Jahres.¹ Hat sich die Freie Improvisation 20 Jahre später so stark verändert, dass man 2010 von ihrem Ende sprechen kann? War der Autor nostalgisch an eine Zeit erinnert, in der die Freie Improvisation auf andere Art und Weise praktiziert wurde, sodass er ihre seitherigen Veränderungen nicht gesehen oder bedacht hat? Welche neuen Formen der Improvisation und welche Anteile der Akteur:innen an der Szene wurden in seinem Artikel übersehen? Und welche Bilanz können wir 15 Jahre nach seinem Erscheinen über die weitere Entwicklung der Freien Improvisation ziehen?²

1 Thomas Meyer: Improvisierte Musik in der Schweiz, in: *Dissonanz* 22 (1989), S. 18–24.

2 Im Jahr 2010 entdeckte ich als klassischer Pianist nach und nach die Szene der Freien Improvisation. Ich habe die Kontroverse, die in diesem Artikel interessiert, nicht persönlich erlebt, da ich die Protagonisten zu diesem Zeitpunkt noch nicht kannte. Später begegnete ich vielen von ihnen, denn zwischen 2015 und 2017 absolvierte ich an der Musikakademie Basel den Masterstudiengang Freie Improvisation bei Alfred Zimmerlin und Fred Frith. In diesem Zusammenhang hatte ich das Vergnügen, unter anderen Jonas Kocher und Lucas Niggli kennenzulernen und nach und nach in den Mikrokosmos der Schweizer Improvisator:innen aufgenommen zu

Die Zeitschrift *Dissonanz* und der Kontext des Artikels

Die 1984–2018 vierteljährlich erscheinende Zeitschrift *Dissonanz* hat eine ganz besondere Geschichte und Bedeutung im Kontext des STV. Sie entstand nach dem Niedergang der *Schweizerischen Musikzeitung* (SMZ) infolge des finanziellen Rückzugs der Firma Hug, wovon wir Spuren im Protokoll des Vorstandes des STV vom 2. Juli 1983 finden. Dort wurden Ansätze zur Zusammenarbeit mit der Musiker-Kooperative Schweiz (MKS), dem Schweizerischen Musikpädagogischen Verband (SMPV) und der Schweizerischen Gesellschaft für Musikwissenschaft diskutiert, und die letztlich gewählte Form war die einer «Trennung vom SMPV» und der Gründung einer neuen «Schweizer Musikzeitung, die wieder zum offiziellen Organ des STV werden soll»,³ mit Subventionen von der SUISA-Stiftung und Pro Helvetia. Die Stelle des Chefredaktors wird ausgeschrieben und an Christoph Keller vergeben. Das Protokoll der Vorstandssitzung vom 10. und 11. Februar 1984⁴ gibt einige Informationen über die Entstehung der neuen STV-Zeitschrift, einschliesslich der Namenswahl *Dissonanz/Dissonance*, und über die Produktionskosten der ersten Jahre: 55 000 Franken für zwei Ausgaben 1984 und 70 000–75 000 Franken für vier Ausgaben 1985. Die vom Vorstand zunächst abgelehnte Zusammenarbeit mit der MKS wurde einige Jahre später konkretisiert: «1993 wird die Herausgeberschaft der *dissonanz* nämlich um eine Institution erweitert, die sich ganz der FI [Freien Improvisation] verschrieben hat: die MusikerInnen Kooperative Schweiz (MKS). In der Bekanntmachung der Nummer 37 ist vermerkt, dass dies auf ein «Angebot» des STV hinweist. Die Öffnung des STV in Richtung von FI ist somit offiziell.»⁵

Die noch heute zugängliche Website definiert die Zeitschrift wie folgt: «*Dissonance* ist eine vierteljährlich erscheinende Zeitschrift, die mit wissenschaftlichen Arbeiten, Essays, Analysen und Rezensionen das aktuelle Musikschaffen dokumentiert und kommentiert.»⁶ Sie wurde auch für offizielle Mitteilungen und Protokolle von Sitzungen der STV-Kollegien bei deren Gründung verwendet, wie die interne Korrespondenz des *collège i* (i steht für Improvisation) belegt.⁷ Es finden sich auch zahlreiche Artikel und Forschungsarbeiten, die reichlich

werden. Es ist nicht zu leugnen, dass ich eine gewisse Sympathie für diese Szene habe, in der ich mit der Zeit selbst zum Akteur geworden bin. Was die Kontroverse betrifft, beobachte ich sie nicht nur aus einer gewissen wissenschaftlichen Distanz, um das Thema objektiv zu behandeln, sondern auch aus zeitlicher Ferne, da ich von ihr erst viele Jahre später Kenntnis erlangt habe.

3 Kantons- und Universitätsbibliothek Lausanne, Service des Archives musicales, Fonds de l'Association suisse des musiciens, ASM-E-1-47, S. 5.

4 ASM-E-1-47, S. 4.

5 Michael Kunkel: War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin? Eine paläomusikologische Lektüre der Musikfachzeitschrift *Dissonanz*, in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): Musik-Diskurse nach 1970 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 295–308, Zitat S. 300.

6 Dissonance, <https://dissonance.ch/de>, 4. 4. 2024.

7 ASM-B-2-188.

Zeugnis ablegen von der Denkweise wichtiger Akteur:innen des STV. Aufgrund der hohen Produktionskosten löste die Zeitschrift seit ihrer Entstehung Debatten über ihre weitere Existenz aus. Sorgen zeichnen sich bereits im Protokoll der Vorstandssitzung vom 1./2. Dezember 1984 ab: «Pro Helvetia hat für 1984 Fr. 15 000 an «*Dissonanz/Dissonance*» überwiesen. Dieser Betrag entspricht der Hälfte der Subvention, die der SMZ gewährt wurde, und wird diesen Anteil nie überschreiten.»⁸ Präsident Hans Ulrich Lehmann erklärt, dass «*Dissonanz/Dissonance* uns sehr teuer zu stehen kommt und schnellstmöglich Einsparungen vorgenommen werden müssen».⁹ Spannungen gab es insbesondere zwischen dem Herausgeber STV und der Redaktion, wie Michael Kunkel, Chefredaktor von *Dissonanz* von 2004 bis 2015, in einem satirisch geformten, aber inhaltlich sehr treffenden Beitrag beschreibt: «Aus der Kollision der beiderseits verständlichen Interessen – hier der STV, der ein Vereinsblatt möchte, dort eine Redaktion, die unabhängig und kritisch agieren will – resultiert eine Dauerspannung, ein dissonanter Bordun, der DILEM-41 [Leminger Dissonanz] konstant zu grundieren scheint.»¹⁰

Betrachteten einige die werbefreie Zeitschrift als «eine Tänzerin, die wir uns nicht leisten können»¹¹ – die gleichen oder fast gleichen Worte wurden von mehreren wichtigen Akteur:innen verwendet –, wollten andere unbedingt an ihr festhalten, um eine Plattform zu haben, wo Musiker:innen frei schreiben konnten. Die letzte Ausgabe von *Dissonanz*, Nr. 144, erschien 2018, ein Jahr nach der Fusion des STV, des Schweizer Musik Syndikats und der Musikschaaffenden Schweiz zum Berufsverband Sonart.

Bereits in der allerersten Ausgabe von *Dissonanz* aus dem Jahr 1984 trat Thomas Meyer mit einem Artikel auf.¹² Von da an schrieb er regelmässig auch über improvisierte Musik. Meyers Weg führte über die traditionelle Musikwissenschaft hinaus: «Beim Tages-Anzeiger Zürich wurde er bald Musikjournalist, später auch bei Radio DRS 2, immer im zentralen Bereich der Neuen Musik, aber mit Interesse durch die ganze Klassik bis hin zum Mittelalter zurück und sehr schnell auch in den offenen Feldern hin zu Improvisation, Jazz, Installation, Aktion, Film, Multimedia.»¹³

Die Improvisierenden begrüßten sein Interesse an ihrer Praxis, wie selbst die Kontroverse zeigt, die sein Artikel von 2010 auslöste. So sagte Jonas Kocher, Vertreter der Improvisierenden im Vorstand des STV: «Ausser dir schreibst in der Schweiz kaum jemand über improvisierte Musik.»¹⁴ Michel Kunkel beschrieb

8 Protokoll der Vorstandssitzung vom 1./2. 12. 1984, ASM-E-1-47, S. 9.

9 Ebd.

10 Kunkel (wie Anm. 5), S. 298.

11 Hélène Sulzer im Gespräch mit Raphaël Sudan, Pully, 10. 3. 2023, Teil 1, 00:30:45. Die Übersetzungen stammen, wo nicht anders angegeben, vom Autor.

12 Thomas Meyer: Der Klang des Alltags oder Die Musik in der Stadt, in: *Dissonanz* 1 (1984), S. 14 f.

13 Musinfo: Thomas Meyer, musinfo.ch/de/personen/autoren/?pers_id=355&abc=M, 1. 4. 2024.

14 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jonas Kocher, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch>.

Meyer als jemanden, der sich «über Jahrzehnte zu FI [Freie Improvisation] äussert und quasi als das gute Gewissen der Improvisation in Erscheinung tritt».¹⁵ In einem Telefoninterview sagte Meyer, dass er seit seinen Anfängen in der Schweiz Konzerte mit improvisierter Musik besuche: «Seit den 1970er-Jahren. Irène Schweizer und klassische Musiker. Die freie Improvisation war eine Mischung aus Klassik und Jazz. Es war eine Fortsetzung dessen, was die Komponist:innen 1960–1970 entwickelt hatten, auch eine Fortsetzung des Free Jazz. Es war eine sehr unruhige Szene in den 1980er-Jahren. Ich war Journalist für klassische Musik, aber ich habe versucht, diese Szene zu beobachten.»¹⁶

Mit seinem Artikel «Ist die freie Improvisation am Ende?» sorgte Meyer dadurch für einen Skandal, dass er die Hypothese aufstellte, diese Praxis entwickle sich nicht mehr weiter, weil sie ihre soziale und politische Daseinsberechtigung verloren habe. Bis dahin war er einer der wenigen Sprecher der Freien Improvisation gewesen. Der Beitrag schlug wie eine Bombe ein und viele Improvisator:innen fühlten sich betrogen. In vielen Reaktionen sind Enttäuschung und Unverständnis spürbar.

In seiner Sitzung vom 13. September 2010 thematisierte der Vorstand des STV den Artikel von Thomas Meyer – auf eine ziemlich ungeschickte und grob zusammengefasste Weise, wie dem Protokoll zu entnehmen ist – und diskutierte eine mögliche Reaktion darauf: «TM hat einen polemischen Artikel geschrieben über die Situation der improvisierten Musik, die nicht mehr existent sei, was alles andere als wahr ist. Wir sollten ein Dementi und einen Artikel über die neue Szene schreiben.»¹⁷

In der folgenden Ausgabe von *Dissonanz* (Nr. 112, Dezember 2011) werden in der Rubrik «Diskussion» auf 13 Seiten Reaktionen abgedruckt: ein Editorial, erste Leser:innenbriefe, ein Interview mit Thomas Gartmann (Leiter Musik bei Pro Helvetia) und eine Ergänzung von Thomas Meyer.¹⁸ Doch die Zuschriften von Improvisator:innen waren so zahlreich, dass schliesslich die gesamte Kontroverse online gestellt wurde, sodass sie quasi zu einem Blog über Improvisation wurde – zum ersten und einzigen Mal in der über 30-jährigen Geschichte der Zeitschrift. Die *Dissonanz*-Redaktion eröffnet die Diskussion mit einem zweisprachigen Editorial (deutsch und französisch), in dem sie erklärt: «In dieser

ch/de/rubriken/6/95#kocher, 22. 4. 2024, französisches Original: «À part toi, presque personne n'écrit sur la musique improvisée en Suisse.»

15 Kunkel (wie Anm. 5), S. 299.

16 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «Depuis le début. Les années 1970. Irène Schweizer et les musiciens classiques. Un mélange de musique classique et de jazz. C'était la continuation de ce que les compositeurs de 1960–70 ont développé. Et aussi une continuation du *Free Jazz*. C'était une scène très agitée dans les années 1980. J'étais journaliste pour la musique classique, mais j'ai essayé d'observer cette scène-là.»

17 Protokoll der Vorstandssitzung vom 10. 9. 2010, S. 3, ASM-E-1-54: «TM a écrit un article polémique sur la situation de la musique improvisée, qui serait actuellement inexistante, ce qui est tout sauf vrai. Il faut écrire un démenti et un article sur la nouvelle scène.»

18 Diskussion in *Dissonanz* 112 (2010), S. 64–76.

Ausgabe der *dissonance* werden, um das weite intellektuelle und stilistische Spektrum der bisherigen Diskussion wenigstens anzudeuten, einige repräsentative Statements nochmals wiedergegeben [...].»¹⁹

Die drei Hauptkontrahenten in der auf den Artikel folgenden Polemik waren alle einmal STV-Vorstandsmitglieder: Jacques Demierre 1991–1994 der erste Vertreter der Improvisator:innen im Vorstand, Thomas Meyer 2003–2009 Kassier und Jonas Kocher 2008–2017 der letzte Vertreter der Improvisator:innen.

Als Meyer seinen Artikel schrieb, war er Mitglied des Stiftungsrats der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, eine Machtposition, die für Improvisator:innen, die sich durch den Inhalt des Artikels geschädigt fühlten, inakzeptabel schien.²⁰ Tatsächlich kann man, unabhängig vom Inhalt des Artikels, leicht die Gefahr eines Interessenkonflikts erkennen, da Meyer mehrere Verantwortlichkeiten auf sich vereinte: seine Tätigkeit im Stiftungsrat von Pro Helvetia, seine Tätigkeit als Radiojournalist und Rezensent beim *Tages-Anzeiger*, als Autor für *Dissonanz* und darüber hinaus seine jahrelange Position als STV-Vorstandsmitglied, die ihm Ausstrahlung und Einfluss im Verein verliehen hatte. Ohne auf die Frage einzugehen, ob Meyer ein Mann war, der nach Macht strebte, indem er wichtige Ämter kumulierte, kann man behaupten, dass eine solche Konstellation ihm die Pflicht zur Zurückhaltung auferlegte, wollte er seine Integrität in der einen oder anderen Position nicht gefährden. In dieser Hinsicht kann man die Improvisationskünstler:innen verstehen, die mit dem Finger auf das zeigten, was Jacques Demierre in seinem Brief vom 15. September 2010 als «*berlusconische* Position» bezeichnete.²¹ Auf diesen Vergleich wurde im Leitartikel der Redaktion hingewiesen, die sich erstaunt zeigte über die «radikale Vielfalt des Tonfalls zwischen dem eher zurückhaltenden, abgewogenen Charakter des Artikels und der emotionalen Gewalt der meisten Antworten (man beachte einen Vergleich mit Berlusconi)». Es ist interessant, dass die Berlusconi-Analogie, die in der Onlineversion der Diskussion veröffentlicht wurde, in der in *Dissonanz* 112 veröffentlichten Druckfassung von Demierres Beitrag fehlt, der eine überarbeitete Version seines Schreibens vom 25. September und eines weiteren vom 18. Oktober 2010 ist. Meyer antwortete auf diesen Vorwurf in der Diskussion von *Dissonanz* 112: «[...] was meine doppelte Stellung als Journalist und Stiftungsrat der Pro Helvetia angeht: Der Vergleich mit berlusconischen Verhältnissen ist unsinnig. Ich setze mich in beiden Funktionen gleichermassen für die zeitgenössische Musik ein und bin überzeugt, dass sie sich gut trennen lassen. Es wäre auch seltsam, wenn sich Pro Helvetia von einem ihrer Stiftungsräte die Kulturpolitik vorschreiben liesse.»²²

19 Ebd., hier S. 64.

20 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jacques Demierre, 25. 9. 2010, dissonance.ch/de/rubriken/6/95#demierre, 4. 4. 2024.

21 Ebd., doppelte Hervorhebung original.

22 Thomas Meyer: Raus aus den Nischen! Stellungnahme von Thomas Meyer zu den Repliken auf seinen Artikel, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/92>, 13. 8. 2024.

Diskrepanz zwischen dem Artikel und der Entwicklung der freien improvisierten Musik

Der Artikel basiert auf einem Konzert, das Thomas Meyer besucht hat und auf dessen Grundlage er grundsätzliche Fragen zur Freien Improvisation stellt. Das Konzert fand in der Werkstatt für improvisierte Musik (WiM) Zürich statt, die 1978 gegründet wurde und einer der wichtigsten Veranstaltungsorte für improvisierte Musik in der Schweiz ist – zumindest in der Deutschschweiz. Wichtige Publikationen wie *Jazz in der Schweiz*²³ von Bruno Spoerri oder *Jazzstadt Zürich*²⁴ von Ueli Staub berichten über die Geschichte dieses Ortes, dessen symbolische und soziale Bedeutung in der späteren Polemik folgenreich werden sollte. Das angesprochene Konzert versammelte Pioniere der Schweizer Improvisationsszene.

Meyer beginnt mit einer lobenden Beschreibung der Musiker und des Konzerts: «Kürzlich – am 22. Juni 2010 – hatte sich in der WiM, der Werkstatt für improvisierte Musik in Zürich, ein Septett angekündigt: die beiden Bassisten Peter K Frey und Daniel Studer, der Klarinettist Hans Koch, der Gitarrist Michael Seigner, der Pianist Jacques Demierre, der Cellist Alfred Zimmerlin und der Geiger Harald Kimmig. [...] Improvisierte Musik aus der Schweiz auf höchstem Niveau, abwechslungsreich und konsequent musiziert, jederzeit im Fluss und in der Aufmerksamkeit, spannend bis zum letzten, zum Geräuschhaften tendierend, vorausschauend, Anklänge vermeidend, strukturiert. Kurz: freie Improvisation auf hohem, beängstigend hohem Niveau, denn wer will ihnen das nachmachen, in einer so grossen Besetzung und nicht in der diesbezüglich «bequemer» Trioformation zum Beispiel. [...] Frei sollte es sein, frei improvisiert ohne jede Absprache. Man kam zusammen, wechselte kein Wort über Musik, spielte zusammen, wechselte auch darüber kein Wort und ging wieder auseinander. Krud gesagt, aber das ist das eine Extrem. So dürfte es auch an diesem 22. Juni geschehen sein: wortlos. Das ist die hohe Kunst.»²⁵

Meyers Frage nach dem möglichen Niedergang der Freien Improvisation ist also nicht auf das rein musikalische Ergebnis zurückzuführen, sondern auf andere Faktoren und Parameter. Meyer beschreibt den sozialen und politischen Kontext, in dem diese Musik praktiziert wurde, als er begann, sich für sie zu interessieren, in den 1980er-Jahren, vermittelt durch eine gewisse Dringlichkeit, eine Form von Art brut, möchte man sagen. Diese Praxis hatte auch eine implizite Ästhetik und eine allgemein akzeptierte Sprache, die oft energiegeladen oder sogar aggressiv war und die sich parallel zu den Jugendunruhen ausprägte. Das Konzert des Septetts entspricht somit einem anderen Ansatz und Kontext als in den Achtzigerjahren, wie Alfred Zimmerlin erklärt: «Zu dieser Zeit [2010]

23 Bruno Spoerri: *Jazz in der Schweiz*, Zürich: Chronos, 2005.

24 Ueli Staub: *Jazzstadt Zürich. Von Louis Armstrong bis Zurich Jazz*, Zürich: NZZ Libro, 2003.

25 Thomas Meyer: Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz, in: *Dissonanz* 111 (2010), S. 4–9, hier S. 5.



Abb. 1: Die Trioformation KARL ein KARL mit Peter K Frey, Michel Seigner, Alfred Zimmerlin bildete den Kern des Septetts und wurde von Thomas Meyer in seinem Artikel von 1989 porträtiert. Hier live in Willisau, 2013. Foto: Dragan Tasic.

gab es viele Bewegungen, die darauf abzielten, das Material zu reduzieren und sich auf den Klang sowie die Struktur zu konzentrieren. Es war eine abstrakte Suche, die zu einer ruhigeren, introspektiven Musik führte, die weit vom Free Jazz entfernt war. Wir hatten den Wunsch, neue Felder zu entdecken. Und wir haben dieses Konzert freiwillig in der WIM gemacht, das ein Atelier ist! Ein Ort, an dem man forschen und ausprobieren kann. Und wir wollten die Möglichkeit erforschen, eine gemeinsame Sprache für ein Septett zu finden, mit einem kompositorischen Gedanken. Ein Ensemble zu gründen, ist Teil der Komposition. Die Anzahl der Musiker, das musikalische Set-up, ist Teil des Experiments. Es war eine sehr strukturierte Musik, man könnte es als *instant composing* bezeichnen. Und damit eine Suche nach einem bestimmten Aspekt der improvisierten Musik, ohne die anderen Forschungsfelder zu verleugnen. Thomas kam, und er dachte vielleicht, dass er nur ein Konzert hören wollte, obwohl es ein Forschungsexperiment war. Er dachte, es sei perfekt, es sei komponiert, aber er suchte nach dem Ursprung des Free Jazz, der absichtlich nicht vorhanden war. Ihm fehlte dieser rohe Ausdruck.»²⁶

26 Alfred Zimmerlin im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 10. 5. 2021: «A cette époque [2010] il y avait de nombreux mouvements visant à réduire le matériel et à se concentrer sur le son, ainsi que la structure. C'est une recherche abstraite, qui a donné une musique plus calme, introspective, très éloignée du *Free Jazz*. Nous avions l'envie de découvrir des nouveaux champs. Et nous avons fait ce concert volontairement au WIM, qui est un atelier! Un lieu pour faire des recherches, des essais. Et nous voulions faire une recherche sur la possibilité de trouver un langage commun en septette, avec une pensée de composition. Créer un ensemble, cela fait partie de la composition. Le nombre de musiciens, le set-up musical, fait partie de l'expérience. C'était une musique très structurée, on pourrait dire du *instant composing*. Et donc, une recherche sur un aspect précis de la musique improvisée, sans renier les autres champs de

Meyers Einschätzung dieser Veranstaltung verrät ein gewisses Missverständnis der Absichten der Musiker, das ihn dazu führt, im Laufe des Artikels grundsätzliche Fragen zu den Herausforderungen der Freien Improvisation und ihrem aktuellen Stand zu stellen. Da ist zunächst eine allgegenwärtige definitorische Frage, die mit dem Begriff selbst zusammenhängt, und damit eine Hinterfragung des Begriffs Freiheit. In seiner Reaktion auf den Artikel stellt Bertrand Denzler fest, dass «dieser Artikel – gewollt oder ungewollt – einige interessante Fragen aufwirft. Was bedeutet ‹frei› in diesem Zusammenhang?»²⁷

Thomas Meyer schreibt: «Vielleicht haben sich da die Akzente tatsächlich verschoben, ist jene in den siebziger und achtziger Jahren zentrale Befreiung in den Hintergrund getreten.»²⁸ Der Begriff der Freiheit ist nicht mehr der einzige Grund für die Existenz dieser Musik. In Meyers Diskurs gibt es aber eine Vermischung zwischen dem Inhalt, dem Vorgehen und dem Aktivismus, der sich in der Musik herauskristalisieren würde. Um dies zu erläutern, blende ich einige Jahrzehnte zurück.

Die Anfänge der Freien Improvisation in den Jahren um 68 und damit in der Zeit der Studentenrevolte sind kein Zufall, auch wenn beide Phänomene wohl eigenständig sind: Die von den Studentenaktivisten proklamierte Freiheit und die von den Musiker:innen der Freien Improvisation proklamierte Freiheit haben je eine eigene Ausprägung, die jedoch Parallelen und Synergien aufweisen. Alain Savouret, der 1968 Schüler von Olivier Messiaen am Conservatoire national de Paris war, kommentiert dies aus französischer Perspektive folgendermassen: «[Der Mai 68] war nur eine Lektion für diejenigen, die ihn erlebt haben, wie ich, wie andere von dieser Art [...]: nämlich die Lust zu spielen, mit anderen zu spielen. [...] Es war eine Reaktion auf einer sozialen Ebene. Es war keine musikalische Reaktion, würde ich sagen. [...] Aber für uns bot sie mehr eine Perspektive, anders auf die Gesellschaft und auf die Ohren der Gesellschaften einzuwirken.»²⁹ Seiner Meinung nach wirkte die Studentenrevolte für viele Menschen als eine Art Sog, sodass diese sich fragten, wie sie in diesem Kontext handeln könnten: «Für Menschen, die wie ich 1968 noch am Konservatorium weilten, schien es eine Notwendigkeit, als Folge von 68 Strukturen und Formen zu verändern. Also, sich auf die Ideen dieser Studentenbewegung einzulassen und zur Tat zu schreiten. Und wie könnte man radikaler zur Tat schreiten, als zu sagen: ‹Wir gehen hin, wir organisieren Musikveranstaltungen, wir machen Musik, aber ohne Noten.›»

Gemäss Meyer hat Freiheit in der Freien Improvisation nun eine geringere Bedeutung als in den Siebziger- und Achtzigerjahren, insofern «einige Musiker

recherche. Thomas est venu, et il a peut-être pensé qu'il venait juste écouter un concert, alors que c'était une recherche. Il a pensé que c'était parfait, que c'était composé, mais il a recherché l'origine du *Free Jazz* qui était volontairement absente. Il lui a manqué cette expression crue.»

27 Antwort auf den Artikel von Thomas Meyer: Bertrand Denzler, 25. 9. 2010, www.dissonance.ch/de/rubriken/6/95#denzler, 10. 8. 2024.

28 Meyer (wie Anm. 25), S. 8.

29 Alain Savouret im Gespräch mit Raphaël Sudan, Paris, 12. 2. 2022, 2. Teil, 00:01:46.

wie Jacques Demierre es vorziehen, den Begriff ›Freiheit‹ hinter jenen der ›responsabilité‹ zu stellen. Verantwortung fürs Ganze zu übernehmen. Die Freiheit erstarrt zur Unfreiheit, wenn sie nur sich selber auf den Nabel schaut.»³⁰

Die bildende Künstlerin Miriam Sturzenegger, die enge Kontakte zu einer Vielzahl von Improvisationskünstler:innen pflegt, hat ebenfalls auf die von Meyer ausgelöste Polemik reagiert und bringt das Ganze auf eine Metaebene, die die gesellschaftlichen Herausforderungen dieser Praxis berücksichtigt, gerade was die Freiheit und die Grenzen, die es zu verschieben gilt, betrifft: «Wie auch in der bildenden Kunst war dies eine Zeit, in der die Thematisierung der Grenzen ein wesentliches Anliegen der KünstlerInnen war, es galt, diese Grenzen zu erweitern, zu verschieben, aufzulösen. Damit rührte man an noch existierende Tabus, man leistete unweigerlich Widerstand gegen die bürgerlichen Normen im Kulturverständnis, gegen den akademischen Kanon, gegen konservative ästhetische Vorstellungen. Freie Improvisation zu praktizieren oder Aktionskunst zu machen war damals eine politische Handlung, automatisch, es war provozierend und existentiell, denn es ging darum, die Freiheit der Kunst gegenüber der Gesellschaft durchzusetzen und sich von der Vergangenheit zu emanzipieren.»³¹ Aber war die Freiheit in der Praxis wirklich eine vollkommene? Die Statements von Pionieren wie Derek Bailey scheinen klar zu sagen, dass dies nicht der Fall ist: «Sie [die freie improvisierte Musik] hat keine stilistische oder idiomatische Verpflichtung. Sie hat keinen vorgeschriebenen idiomatischen Klang. Die Merkmale der frei improvisierten Musik werden nur durch die klanglich-musikalische Identität der Person(en) bestimmt, die sie spielen.»³² Es handelt sich hier um eine Art Kodex der nichtidiomatischen Musik, der darauf abzielt, jegliche Verwendung eines referenzierten Idioms zu meiden. Die «Freie» Improvisation war also eine «free from»-Improvisation. Sie sollte sich nicht auf einen referenzierten Stil beziehen, aber durch diese Negation wurde sie zu einem eigenen Idiom mit seinen Totems und Tabus. Im Übrigen ist es heute recht einfach, eine Aufnahme Freier Improvisation aus den 1970er-Jahren zu erkennen, da das musikalische Ergebnis einer für diese Zeit typischen Ästhetik entspricht, wie auch Alain Savouret erwähnt: «Es gab eine unterschwellige Ästhetik, natürlich, aber die fand sich ein bisschen überall wieder.»³³ Was dieser Ästhetik nicht entsprach, wurde einfach nicht als Freie Improvisation angesehen, und die Pioniere des Genres wie Bailey oder Eddie Prevost waren in dieser Hinsicht sogar ziemlich totalitär: «Es gibt keinen Platz für einen Dur-Akkord in der Freien Improvisation»,³⁴ sagte

30 Meyer (wie Anm. 25), S. 8.

31 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Miriam Sturzenegger, 25. 9. 2010, www.dissonance.ch/de/rubriken/6/95#sturzenegger, 23. 7. 2024.

32 Derek Bailey: *Improvisation, its nature and practice in Music*, London: Da Capo Press, 1992, S. 83: «It has no stylistic or idiomatic commitment. It has no prescribed idiomatic sound. The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic-musical identity of the person or persons playing it.»

33 Alain Savouret im Gespräch mit Raphaël Sudan, Paris, 12. 2. 2022, 3. Teil, 00:33:36.

34 Beitrag von Eddie Prevost während eines Workshops zur freien Improvisation in Basel, zitiert von Fred Frith in einem Gespräch mit Raphaël Sudan, Basel, 23. 4. 2018.

Prevost während eines Workshops. Im Gegensatz dazu geht Miriam Sturzenegger davon aus, dass die Freie Improvisation heute freier ist, weil sie undogmatisch wurde: «[...] weil die ideologischen Fesseln mittlerweile weggefallen sind, kann sich die freie Improvisation als Haltung heute weitaus breiter und heterogener entfalten als damals.»³⁵ Auch Lucas Niggli weist in diese Richtung, indem er sich als «Kind des <anything-goes>» bezeichnet.³⁶ Das Nichtidiomatische wird zum Nichtdogmatischen, und das neue Idiom, zu dem die Freie Improvisation durch die Negation der anderen geworden ist, wird wieder inklusiv. Doch wie in vielen Reaktionen erwähnt, bedeutet Inklusivität und Offenheit gegenüber anderen Stilen nicht, sich jeglicher Form von Organisation zu entziehen. So proklamiert Lucas Niggli: «Wir wollen nicht an den Punkt kommen, an dem wir uns von den Dogmen der freien Improvisation befreien müssen.» Und auch wenn er diese inklusive Generation verkörpert: «Ich gehöre eindeutig zu dieser Kategorie, bin in vielen Ohren ein <Hansdampf-in-allen-Stil-Gassen>, aber ich will immer noch Verantwortung übernehmen und mich frei in der Musikwelt bewegen.» In ihrem ebenfalls in *Dissonanz* 112 veröffentlichten Brief vom 19. Oktober 2010 nehmen die Musiker von KARL ein KARL eine ähnliche Position ein, indem sie den Einbezug unterschiedlicher Stile als Hauptmerkmal der Postmoderne hervorheben: «Musikalisch bedeutet das <anything goes>, dass jeder und jede für sich ästhetisch klare Positionen beziehen muss, um nicht im Unverbindlichen landen zu müssen.»³⁷ Die Freie Improvisation mag zwar frei von nichtidiomatischen Zwängen sein, aber sie bleibt deswegen nicht völlig frei und war es auch nie. Thomas Meyer spricht davon, dass Jacques Demierre mehr von der Verantwortung als von der Freiheit spricht. Jacques Demierre antwortet darauf indirekt in einem Interview 14 Jahre später, indem er sagt: «Aber die Freiheit, für mich besteht sie für die Leute, mit denen ich spiele. [...] Also, ich habe ein Trio, mit dem ich sehr regelmässig spiele, die anderen beiden sind völlig frei, für mich nicht verantwortlich, sondern frei zu tun, was sie wollen. Und so spüre ich diese Freiheit, ich gebe ihnen diese Freiheit, aber ich erwarte auch, dass sie mir diese Freiheit geben.»³⁸ Der Schwerpunkt liegt erneut auf der Kollektivität, dem subtileren Aspekt einer Freiheit, die dem anderen angeboten wird und die auf Gegenseitigkeit beruht. Und wenn man noch weiter über Meyers Ausführungen nachdenkt, der vom befreienden Aspekt dieser energetischen Musik mit ihrem kruden Charakter spricht, fragt man sich:

35 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Miriam Sturzenegger, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#sturzenegger>, 13. 8. 2024.

36 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Lucas Niggli, 22. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#niggli>, 13. 8. 2024.

37 KARL ein KARL: Peter K Frey, Michel Seigner, Alfred Zimmerlin: Anfang/Ende/Anfang, in: *Dissonanz* 112 (2010), S. 64–76, hier S. 71.

38 Jacques Demierre im Gespräch mit Raphaël Sudan, Fribourg, 9. 12. 2022, 00:21:07: «Mais la liberté, pour moi, elle est pour les gens avec qui je joue. [...] Enfin, j'ai un trio avec qui je joue très régulièrement, les deux autres sont totalement libres, pour moi, pas responsables mais libres, de faire ce qu'ils veulent. Et donc moi je sens cette liberté, je leur donne cette liberté, mais j'attends aussi qu'ils me la donnent à moi.»

Ist sie gerade deshalb frei, um aus dieser bereits sehr einschränkenden Definition ausubrechen zu können?

Widersprüche und Kontroversen

Mehrere Elemente haben die Kontroverse angeheizt, aber der Inhalt des Artikels – vor allem seine Schlussfolgerung – ist widersprüchlich. «Von einer Krise der improvisierten Musik zu sprechen, scheint nicht angemessen» wirkt als Fazit gegen Schluss des Artikels ziemlich inkonsistent, resümiert Meyer doch einige Zeilen später: «Ich glaube freilich, dass ihre Geschichte mittlerweile zumindest in der Schweiz an einen Endpunkt gelangt ist. (Bitte um Widerspruch!) Gewiss, sie wird noch gepflegt, aber entwickelt sie sich weiter?»³⁹ Er versucht eine Debatte anzustossen in der Hoffnung, dass seine Grabrede einen Gegenredner findet, der überzeugend genug ist, um ihn zu widerlegen. In den folgenden Antworten wird er viele davon finden.

«Ich finde, dass dieser Artikel – absichtlich oder unabsichtlich – einige interessante Fragen aufwirft. Was bedeutet <frei> in diesem Zusammenhang? Ist Improvisation ein Werkzeug, ein Selbstzweck, eine Lebenseinstellung, eine Kultur oder alles zusammen? Was sind die Tabus und Totems der improvisierten Musik? Und noch viele weitere Fragen, die eine gründliche Untersuchung erfordern würden.»⁴⁰ Diese Aussage von Bertrand Denzler zeigt auf jeden Fall, dass Meyers Artikel zum Nachdenken über spezifische Konzepte der Freien Improvisation anregt, die es wert sind, vertieft erforscht zu werden. Auf dieser Grundlage lassen sich mehrere der von Meyer aufgeworfenen grundlegenden Fragen aufgreifen und analysieren: «Aber hat sich da nicht eine Kunst, da sie einmal zum Hochschulfach geworden ist, soweit etabliert, dass sie ihren Underground-Bonus, oder positiv: ihre Ursprünglichkeit bzw. ihre Notwendigkeit verloren hat?»⁴¹

Die Frage nach der Integration der Freien Improvisation in die Hochschulen wird in mehreren Antworten auf den Artikel aufgegriffen, insbesondere von Miriam Sturzenegger, die Meyers Hypothese von der Gefahr eines Subversivitätsverlusts durch Institutionalisierung bestätigt, wenngleich die Haltung und das Denken der Protagonist:innen nicht durch die Akademie gebrochen werden können: «Dass die Eingliederung der Improvisation in die Hochschule kritisch betrachtet wird, ist richtig und wichtig, denn wir wissen, dass eine institutionelle Vereinnahmung das beste Mittel ist, um rebellische Tendenzen

39 Meyer (wie Anm. 25), S. 9.

40 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Bertrand Denzler, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#denzler>, 4. 4. 2024.

41 Meyer (wie Anm. 25), S. 8. Die französische Version unterscheidet sich da mehr als in Nuancen: «Est-ce qu'une pratique enseignée dans les Hautes Ecoles ne perd-elle pas de son urgence et de sa raison d'être?» (Verliert eine Praxis, die an den Hochschulen gelehrt wird, nicht ihre Dringlichkeit und Existenzberechtigung?). Übersetzung ins Französische von Jonas Kocher, https://dissonance.ch/upload/pdf/diss111_my_fr.pdf, 22. 4. 2024.

zu schwächen. Doch wenn Methoden vermittelt werden, so bleibt das improvisatorische Denken noch immer Aufgabe des Einzelnen – es lässt sich nicht lehren, aber auch nicht durch Erziehung brechen.»⁴² Zunächst muss man verstehen, dass dieses Fach in den verschiedenen (Schweizer) Studiengängen und Hochschulen nicht auf die gleiche Weise integriert ist. Wir werden uns nicht allzu sehr für die Hochschulen interessieren, die einen jährlichen Workshop zur Freien Improvisation anbieten, um das Kästchen «Kredit» abhaken zu können, sondern für Institutionen wie die Musik-Akademie Basel, die zu dieser Zeit einen spezialisierten Master in Freier Improvisation anbot. Im Jahr 2010 sind die beiden Professoren, die im Rahmen dieses Masterstudiengangs unterrichten, Alfred Zimmerlin und Fred Frith. Die ästhetischen Regeln, die dort diskutiert werden, sind offener als die relativ geschlossenen und einseitigen Auffassungen der 1970er- und 1980er-Jahre. Es werden Werkzeuge verfeinert, die Sprache bekräftigt, das Zuhören entwickelt, und es ist klar, dass das «frei improvisierte» Produkt, das von den in dieser Kunst akademisch ausgebildeten Studenten hervorgebracht wird, weniger roh sein wird als das seiner Vorläufer. Aber verliert es dadurch seine Dringlichkeit und Subversivität? Dazu müsste man behaupten, dass die Akademie diese Form der Art brut übernommen hat, um sie nun höflicher, akzeptabler und weniger subversiv oder gefährlich zu machen. Und hier ist die Art und Weise, wie sie gelehrt wird, von entscheidender Bedeutung, ebenso wie der Begriff der Übertragbarkeit – oder Nichtübertragbarkeit –, der von Lucas Niggli aufgegriffen wird: «[...] ein möglicher Widerspruch zu ihrer Installation als Pflichtfach an den Musikhochschulen? Es ist doch wunderbar, dass alle Musikstudierenden in Ihrer [!] Ausbildung zu welchem Spezialistentum auch immer das Fach «Improvisation» belegen müssen. [...] Auf dass sich die Frage der Unvermittelbarkeit durch gelebte Praxis relativiere. Die Freie Improvisation kann man, wie einige Dinge im Leben, nur durch Tun lernen. Das Experiment, der Versuch lebt.»⁴³ Durch Erfahrung entwickeln die Schüler:innen gerade die Dringlichkeit eines Moments, das Teilen von Sprache, die Kraft einer musikalischen Kollision in einer kollektiven Improvisationssituation zu erfassen ... Die Subversivität hängt mit der Persönlichkeit der Studierenden zusammen, die Freie Improvisation praktizieren. Sie sind in vielen Fällen kollektiver Musik mit einer Musik konfrontiert, die sich nicht unterwirft, und ihr Wunsch, die Merkmale und Werkzeuge ihres Ausdrucks, ihrer Reaktionsfähigkeit zu verfeinern, wird das Ergebnis zwar in etwas Feineres, Gelehrteres und wahrscheinlich auch Vielfältigeres verwandeln, dessen Dringlichkeit und Daseinsberechtigung sich jedoch auf noch viel subtilere und schlagkräftigere Weise für diejenigen herauskristallisieren wird, die ihre Authentizität wahrzunehmen wissen.

42 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Miriam Sturzenegger, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#sturzenegger>, 13. 10. 2024.

43 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Lucas Niggli, 22. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#niggli>, 13. 8. 2024.

Diese Frage könnte man sich hingegen heute stellen, da sich der Basler Studiengang Master in Freier Improvisation 2017 zur Enttäuschung von Alfred Zimmerlin, der im selben Jahr in den Ruhestand ging, in «Master in Open Creation» umgewandelt hat. Die Freie Improvisation steht nicht mehr im Mittelpunkt des Studiengangs, sondern wird zu einem ergänzenden Werkzeug für die zeitgenössische multidisziplinäre Praxis, die sowohl individualistischer als auch oberflächlicher in ihrem alles betreffenden Ansatz ist. «Es geht viel mehr in die Richtung, so ein Amalgam Composer-Performer-Improvisator. [...] Dies ist sehr individuell und ... Vielleicht, wenn man es etwas negativ formulieren will, auch ich-bezogene Wege gehen. Freie Improvisatorinnen/Improvisatoren sind viel weniger ich-bezogen. [...] Vielleicht liege ich auch falsch. Der Studiengang ist noch zu wenig alt, um das wirklich beurteilen zu können. Also ich sage das völlig ungeschützt. Ich sag, ich sag eher, da ist eine Gefahr da, dass das entstehen könnte. So. Und ich glaube, dass Leute, die wirklich genuin improvisieren wollen, gar nicht mehr unbedingt ihren Platz finden. Und die werden das wieder selbst entwickeln.»⁴⁴

Ist die von Alfred Zimmerlin beschriebene Gefahr eine Antwort auf die von Thomas Meyer gestellte Frage? Ist es der Akademie gelungen, die Freie Improvisation zu instrumentalisieren, um sie zu zähmen und Thomas Meyers Prophezeiung sieben Jahren zuvor in gewisser Weise zu erfüllen? Dies trifft zu, wenn man nur die reduzierte Zentralität und Bedeutung des neu gestalteten Studiengangs betrachtet, nicht aber, wenn man davon ausgeht, dass die freien Improvisator:innen eine gewisse Autonomie wiedererlangen, eine Art neuen Underground, mit einer Rückkehr zur Dringlichkeit und zur rohen Form, die sie in den 1970er- und 1980er-Jahren hatte, nun aber in neue ästhetische Paradigmen gekleidet. Wie Alfred Zimmerlin sagt, muss die Freie Improvisation nicht mehr um ihren Platz kämpfen, sie ist einfach da: «Einerseits eben an den Hochschulen ist es angekommen. Auf den Festivals ist es angekommen. In der Neuen Musik. Da ist es *da*. Und es gibt einen neuen Untergrund. Also, die Leute, die keinen Platz an der Hochschule finden, sind der neue Untergrund. Und da entsteht etwas Neues.»⁴⁵

Schliesslich und über die Problematik hinaus, die mit der Aufnahme der Freien Improvisation in die Akademie verbunden ist, bleibt die Frage nach der Dringlichkeit und Subversivität dieser Musik. Die Auffassungen über den politisierten und subversiven Aspekt dieser Musik variieren mit denjenigen, die sie praktizieren – einige sind mehr Aktivisten als andere –, aber es ist sicherlich kein Zufall, dass diese Musik um 1968 herum entstanden ist. Das meint zumindest Thomas Meyer: «Ich glaube, dass die freie Improvisation von den 1968er Jahren beeinflusst ist. In der Musik der freien Improvisation gibt es einen politischen Aspekt. Basisdemokratie in der Musik: Alle Musiker haben das gleiche Recht auf der Bühne. [...] Im Free Jazz gibt es auch diese Art von Schrei, eine Dringlichkeit, die aus dem Jazz als

44 Alfred Zimmerlin im Gespräch mit Raphaël Sudan, Uster, 13. 1. 2023, Teil 1, 00:56:52.

45 Ebd., 00:56:22.

Befreiungsbewegung kam, die im Free Jazz erhalten bleibt. In der Freien Improvisation ist das aufgelöst.»⁴⁶ Auf der Grundlage dieses Vorverständnisses stellt Meyer die Frage, ob die Freie Improvisation im Jahr 2010 ihre politische Daseinsberechtigung verloren haben könnte. Zimmerlin reagiert darauf, indem er die Situation der Schweizer Improvisator:innen von 1970 relativiert: «Unsere Notlage war eine andere Notlage. In England zum Beispiel gab es den Klassenkampf und die Arbeiterklasse. In der Schweiz gab es auch den Klassenkampf, aber mit der direkten Demokratie war er weniger offensichtlich zu sehen. [...] Die Dringlichkeit der improvisierten Musik in der Schweiz ist nicht ein Kampf, sondern eine Suche: die Dringlichkeit der Suche in der Subtilität.»⁴⁷

«Bedeutet das nun, dass freie Improvisation nur noch ein Ausdrucksmittel unter anderen ist? [...] Wäre dieses Zugeständnis an Spiel- und Hörgewohnheiten eine Bankrotterklärung der freien Improvisation?»⁴⁸ Meyers Frage impliziert den zugrunde liegenden Gedanken, dass die Freie Improvisation zumindest eine Zeit lang mehr als nur ein Ausdrucksmittel war. Es scheint, dass sich um diese Frage eine Art Nostalgie rankt, eine Sehnsucht nach einer Zeit, in der nach Meyers Auffassung die Freiheit der Musiker:innen grösser war, weil die Musik eine aussermusikalische, dogmatische Botschaft vermittelte, in der die Akteur:innen einen Kampf führten, der heute nicht mehr relevant ist. Diese Nostalgie wird in mehreren Antworten auf diesen Artikel festgestellt, insbesondere von den Musikern von KARL ein KARL, die feinfühlig, aber mit einer gewissen Ironie darauf antworten: «Wir möchten nun nicht auf Einzelheiten Deines Artikels eingehen, sondern würden es vorziehen, einmal mit Dir persönlich bei einem Glas Wein darüber zu diskutieren, welche nostalgischen Impulse Dich zu diesem Artikel bewegt haben. Eine Nostalgie, von der Dein Artikel zwar getragen ist, deren Ursprung jedoch nicht artikuliert wird.»⁴⁹ Miriam Sturzenegger beschreibt dieses Phänomen ebenfalls: «Auch ist Provokation heute nicht die Triebfeder der freien Improvisation. Es gibt auch keinen Grund dazu, die gesellschaftliche Repression ist nicht mehr so stark wie damals. Die freie Improvisation als

46 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «Je crois que l'improvisation libre est influencée par les années 1968. Dans la musique de l'improvisation libre, il y a un aspect politique. Démocratie de base illustrée en musique: tous les musiciens ont le même droit sur scène [...] Dans le *Free Jazz*, il y a également cette espèce de cri, urgence venue du jazz comme un mouvement de libération, qui demeure dans le *Free Jazz*. Dans l'improvisation libre, c'est dissout.»

47 Alfred Zimmerlin im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 10. 5. 2021: «Notre urgence était une autre urgence. En Angleterre par exemple, il y avait la lutte des classes, et la classe ouvrière. En Suisse il y avait aussi la lutte des classes, mais avec la démocratie directe, c'était moins évident à voir. [...] L'urgence de la musique improvisée en Suisse, ce n'est pas une bataille, mais une recherche. L'urgence de la recherche dans la subtilité.»

48 Meyer (wie Anm. 25), S. 9. Die französische Version verkürzt dies auf: «Est-ce que cela signifie que l'improvisation libre n'est plus qu'un moyen d'expression parmi un autre? Est-ce qu'elle n'a pas failli?» (Bedeutet dies, dass die freie Improvisation nur noch ein Ausdrucksmittel unter vielen ist? [...] Hat sie nicht versagt?). Übersetzung Kocher (wie Anm. 46).

49 KARL ein KARL (wie Anm. 37), S. 71.

Ideologie, wie sie damals gelebt wurde, die ist vorbei.»⁵⁰ Von den zahlreichen Reaktionen auf den Artikel antwortet Tomas Korber direkt auf diese Frage: «<Bedeutet das nun, dass freie Improvisation nur noch ein Ausdrucksmittel unter anderen ist?> – Ja, und was wenn dem so wäre? Was heisst <nur noch>? Ich selbst gehöre zu jenen Musikern, die Improvisation immer schon in erster Linie <bloss> als Arbeitsmethode (äquivalent zu Komposition) verstanden haben, also frei jeglicher Ideologie. Andere Kollegen sehen darin eine grundsätzliche Haltung, wiederum andere sogar eine umfassende Lebensphilosophie. Wichtig scheint mir, dass all diese verschiedenen Einstellungen und Hintergründe nebeneinander Platz haben.»⁵¹ Um sagen zu können, dass die Freie Improvisation versagt hat, müsste man definieren können, dass sie ursprünglich einen bestimmten Zweck hatte, und sie somit wieder auf eine missionarische Form trotziger, subversiver Musik reduzieren. Damit sind wir wieder bei einem definitorischen Problem einerseits und wahrscheinlich einem idealisierten Vorverständnis seitens Thomas Meyers andererseits. Doch dieser räumt seine Zweifel und die Schwierigkeit ein, die Grenzen, Herausforderungen und Ziele der Freien Improvisation zu definieren. In Ermangelung einer klaren Antwort spielt er den Ball zurück in das Feld der Improvisatoren, indem er feststellt – auch wenn dies in fragender Form geschieht –, dass diese relativ wenig bereit sind, über ihre Kunst zu sprechen und einen klaren Diskurs über ihre Disziplin zu entwickeln: «Fraglich ist allerdings, ob innerhalb der freien Improvisation nicht der drängende Wunsch nach dem Diskurs fehlt, nach der Formulierung einer Ästhetik, dem Nachdenken – und das ist einer der Gründe, warum selbst in Fachzeitschriften wie der *dissonance* vergleichsweise selten darüber reflektiert wird.»⁵² Auch auf diese Problematik geht Tomas Korber direkt ein, und zwar ziemlich heftig: «Der Wunsch nach dem Diskurs fehlt keineswegs, unter Musikern schon gar nicht, wie mir meine täglichen Erfahrungen zeigen. Jedoch hat sich der Diskurs in der Öffentlichkeit durch die in den letzten zwei Jahrzehnten aufgetauchten Technologien (a. k. a. Internet) eindeutig verschoben.»⁵³ Es ist offensichtlich, dass vor dem Aufkommen und der Demokratisierung des Internets der Diskurs über Improvisation oft intern in Improvisationsgruppen geführt oder über Zeitungsinterviews oder sogar in Büchern transportiert wurde, in denen die Autor:innen – oft selbst Improvisator:innen – ihre Auffassungen darlegten, aber zwangsläufig etwas perspektivisch und ohne dass eine Debatte stattfinden konnte. Mit dem Aufkommen des Internets und von Blogs wird es möglich, Ideen auszutauschen und längere, nachhaltigere und internationalere Debatten über diese Praxis zu führen. Natürlich: Die

50 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Miriam Sturzenegger, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#sturzenegger>, 17. 8. 2024.

51 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Tomas Korber, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#korber>, 22. 4. 2024.

52 Meyer (wie Anm. 25), S. 7.

53 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Tomas Korber, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#korber>, 22. 4. 2024.

Kontroverse um Meyers Artikel ist zweifellos das beste Beispiel auf Schweizer Ebene. Ohne den Inhalt des Diskurses über Freie Improvisation weiter zu thematisieren, schliesst Tomas Korber recht angriffig mit der Bemerkung, dass es mehr Artikel über Freie Improvisation in der Zeitschrift *Dissonanz* gäbe, wenn man Fachleute dafür anfragen würde. Dies ist ein frontaler Angriff auf Meyer selbst, der zwar dafür geschätzt wird, dass er einer der wenigen ist, die über Freie Improvisation sprechen; hier aber wird er völlig demontiert: «Auch in einer Fachzeitschrift wie *dissonance* würde öfter reflektiert, wenn man denn Autoren beauftragen würde, die etwas über das Thema zu sagen haben.»⁵⁴ Jedenfalls hatte diese Fragestellung das Verdienst, den Improvisationskünstler:innen eine Stimme zu geben. Sie meldeten sich zahlreich, um über ihre Kunst und ihre Auffassung davon zu sprechen, sie zu thematisieren und zu theoretisieren. Meyer kommt darauf zurück, indem er erkennt: «Der Artikel hat etwas verändert. Vielleicht waren die improvisierenden Musiker zu sehr ‹unter sich›.»⁵⁵

«Gewiss, sie wird noch gepflegt, aber entwickelt sie sich weiter? Gibt es noch Geheimnisse zu erforschen in der freien Improvisation? Könnte man noch weiter in die Tiefe gehen?»⁵⁶ Diese Frage wirkt natürlich sehr provokativ und Thomas Meyer gibt seine eigene Antwort darauf, indem er sagt: «Vielleicht sind die heroischen Zeiten auch hier vorbei: Die Revolution hat stattgefunden.»⁵⁷ In den Reaktionen auf den Artikel hagelt es Antworten, vor allem von all den jungen Leuten, die sich von dieser Reflexion ausgeschlossen fühlten. Lucas Niggli reagiert als Erster auf die Tatsache, dass alle Beispiele, die Meyer anführt, von Musikern der eigenen Generation stammen: «Fast alle Beispiele, die Du nennst, alle Musiker, die Du aufzählst, alle Ereignisse, die Du erwähnst, sind entweder aus Deiner Generation oder haben zwischen 1990 und 2000 stattgefunden.» Dann antwortet er mit einer Liste von Beispielen von Musikern, deren Existenz und Praxis, wenn er sie denn berücksichtigt hätte, die Frage «Ist die freie Improvisation am Ende?» eindeutig mit Nein hätte beantworten können: «Um eine Antwort auf Deine Frage zu erhalten, ob die Freie Musik heute nicht gleich klingt wie vor zwanzig Jahren, hättest Du vielleicht anstelle des Konzerts der hochgeschätzten Kollegen der ‹Gründergeneration› ein Konzert von Twopool (Jonas Tauber, Bass; Christian Wolfarth, Percussion; Andrea Oswald, alto saxophone; Andreas Tschopp, trombone) oder von Mersault & Nate Wooley (Tomas Korber, electronics, guitar; Christian Weber, bass; Christian Wolfarth, percussion) sollen gehen – um nur zwei Konzerte des aktuellen Oktober-Programms der WIM Zürich zu erwähnen. [...] Diese Liste könnte ich

54 Ebd.

55 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «L'article a changé quelque chose. Peut-être que les musiciens d'improvisation étaient un peu trop ‹entre eux›.»

56 Meyer (wie Anm. 25), S. 9. Auch hier wird auf Französisch leicht verkürzt: «Se développe t-elle encore? Reste t-il encore des territoires vierges à explorer dans la musique improvisée? Peut-on aller encore plus loin?» Übersetzung Kocher (wie Anm. 46).

57 Meyer (wie Anm. 25), S. 9.

ausführlich weiterführen, auch als klare Antwort auf Deine Frage: «Ist die freie Improvisation am Ende?»⁵⁸ Gaudenz Badrutt widerspricht dieser rhetorischen Frage ebenfalls frontal, indem er sie erneut zitiert: «Warum wird die jüngere (und aktive) Szene der freien Improvisation nicht wahrgenommen? Zitat: «Ist eine jüngere Generation nachgerückt, die eine ähnliche Spielhaltung mit neuen Möglichkeiten verbindet? Darüber wäre nachzudenken.» Darüber wäre nicht nachzudenken, sondern es ginge darum, diese wahrzunehmen. Vorausgesetzt man beachtet die Veränderung des Begriffverständnisses von Freier Improvisation.»⁵⁹ Badrutt beschuldigt Meyer also indirekt, nicht die richtige Frage zu stellen, denn, ja, es gibt tatsächlich eine junge Generation, aber Meyer ist es, der sie nicht wahrnimmt und gerade die Tatsache nicht berücksichtigt hat, dass diese junge Generation die Freie Improvisation auf andere Weise praktiziert als die Generation, auf die er sich bezieht. Wie wir bereits gesehen haben, haben sich die nichtidiomatischen Prinzipien in ein «anything goes» verwandelt, und das Aufkommen elektronischer Mittel hat dieser Praxis ebenfalls eine neue Bedeutung verliehen. Auch Alfred Zimmerlin stellt in Bezug auf die neue Generation fest: «Das ist eine andere Generation, die anders sozialisiert ist. Die sind schon von Anfang an ganz anders aufgewachsen, hatten viel mehr Informationsmöglichkeiten, als wir es hatten, und viel mehr Möglichkeiten, sich zu vernetzen.»⁶⁰ Er weist auch darauf hin, dass die Pioniere der Freien Improvisation oft Autodidakten waren, die jüngeren Generationen jedoch ein höheres instrumentales Niveau hatten und dass es mittlerweile professionelle Studiengänge gibt, um Freie Improvisation auf hohem Niveau zu studieren. Über die Schüler, die den Master in Freier Improvisation in Basel, wo er selbst unterrichtete, absolvierten, sagt er: «Und die haben auch instrumental andere Fertigkeiten. Das heisst, wenn du dieses Studium machen willst, musst du ja schon an einer Hochschule gewesen sein.»⁶¹ Das hier demonstrierte Paradoxon besteht darin, dass Meyer einer Improvisationspraxis nachtrauert, die Teil einer vergangenen Epoche ist, und dass er sich fragt, ob es überhaupt eine Entwicklung gebe, aber gleichzeitig die existierende Entwicklung übersieht. Kann man gleichzeitig das Verschwinden einer Praxis einer vergangenen Epoche bedauern und die Art und Weise, wie sie sich entwickelt hat, stillschweigend übergehen?

Jonas Kocher reagierte ebenfalls heftig und verletzt: «Du negierst eine ganze Generation von Musikern, die heute in der Deutschschweiz und der Romandie aktiv und etabliert sind, viel mehr als in den 1990er Jahren. Musiker, die sich engagieren und sich der Rolle ihrer Musik in der Gesellschaft und ihrer Bedeutung als Klang- und Kunstforschung bewusst sind. Warum wird eine ganze

58 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Lucas Niggli, 22. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#niggli>, 22. 4. 2024.

59 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Gaudenz Badrutt, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#badrutt>, 22. 4. 2024.

60 Alfred Zimmerlin im Gespräch mit Raphaël Sudan, Uster, 13. 1. 2023, 00:50:11.

61 Ebd.

Reihe von Musikern negiert? Aus Provokation? Traurig und unangebracht. Aus Unwissenheit? Traurig und beunruhigend. Ich muss dir sagen, dass wir uns völlig übergangen fühlen, unbedeutend, nicht existent.» Kocher hinterfragt hier Meyers Expertise, will aber nicht an dessen Unwissenheit glauben: «Anstelle eines Artikels, der provozieren will (ich glaube lieber daran als an Unwissenheit), hättest du dich zur Stimme einer aktiven und engagierten Generation machen können, sowohl in der Schweiz als auch im Ausland. Deine Provokation schadet nur den Interessen einer beträchtlichen Anzahl von Musikern, und zwar nicht nur denen der jungen Generation.»⁶²

Jacques Demierre seinerseits bevorzugt die These von Meyers Inkompetenz: «Aber diese Verkennung der Realität der improvisierten Musik ist auch ein Beweis für eine schwerwiegende Inkompetenz. Thomas Meyer ist einer der wenigen in der Schweiz, die regelmässig über improvisierte Musik schreiben, und dennoch verunglimpft er in seinem Text nicht nur die aktuelle Arbeit der Generation der Über-50-Jährigen, sondern er verschweigt auch völlig das Engagement der nachfolgenden Generationen, die sich diesen «historischen» Musikern längst angeschlossen haben, um diese improvisierte Praxis ohne Altersunterschied zu verteidigen und zu fördern.»⁶³

All diese heftigen Reaktionen klingen wie der Aufschrei einer neuen Generation von Improvisationsmusiker:innen, die sich in den Augen eines der wenigen Autoren, die über diese Praxis berichten, ausgelöscht und als nicht existent betrachtet fühlen. Heute reagiert Thomas Meyer aus der zeitlichen Distanz und erkennt: «Ich habe dieses Konzert als Spiegel der improvisierten Musik zu diesem Zeitpunkt genommen. Ich habe vielleicht übersehen, was in der französischen Schweiz vor sich ging, was junge Musiker zu tun versuchten. [...] Ich denke auch, dass es in der französischen Schweiz eine neue Bewegung für improvisierte Musik gab. Sie dachten wahrscheinlich, dass ich sie vernachlässige. Das ist vielleicht ein bisschen wahr. Das hat sie verärgert.»⁶⁴

62 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jonas Kocher, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#kocher>, 22. 4. 2024.

63 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jacques Demierre, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#demierre>, 4. 4. 2024.

64 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «J'ai pris ce concert comme un miroir de la musique improvisée à ce moment-là. J'ai peut-être négligé ce qui se passait en Suisse romande, ce que des jeunes musiciens essayaient de faire. [...] Je pense aussi qu'en Suisse romande, il y avait un nouveau mouvement de musique improvisée. Ils ont dû penser que je les néglige. C'est peut-être un peu vrai. Cela les a fâchés.»

Unterschiedliche Sprachversionen

Es ist wichtig zu betonen, dass der Artikel auf Deutsch verfasst und die Übersetzung ins Französische von Jonas Kocher vorgenommen wurde, der seit 2008 im Vorstand des STV war, das heisst, er sass ein Jahr lang mit Thomas Meyer im Vorstand. Kocher, der die Improvisator:innen im Vorstand vertrat, erhielt den heiklen Auftrag, den Text in seine Muttersprache zu übersetzen. Er selbst gab zu, dass er ihn mit einer gewissen Schärfe übersetzt habe und, obwohl er die Essenz des Gesagten bewahren wollte, einiges vergrößert und dies mit einer gewissen Wut und in Eile getan habe: «J'ai dû, dans un souci de rendu plus direct, grossir un peu le trait tout en essayant de rester fidèle au propos premier.»⁶⁵ Als Beispiel seien hier einige bemerkenswerte Unterschiede zwischen Meyers und Kochers Version angeführt. Im letzten Abschnitt, «Das Ende einer Geschichte?»,⁶⁶ veranschaulicht Meyer seine Beobachtungen von Veränderungen, indem er die Entwicklung von Irène Schweizers Spiel im Laufe der Zeit beobachtet: «Nicht weil die Pianistin nicht mehr so sehr mit den Ellbogen spielt, weil sie etwas ruhiger geworden ist und nach einer Poesie sucht, sondern weil die Freiheit zwar noch präsent, aber nicht mehr allgegenwärtig ist. Oder vielleicht, weil sie sich mit anderen musikalischen Elementen verschwistert hat.»⁶⁷ Dieser Absatz über Irène Schweizer fehlt in Kochers Übersetzung, in der er den letzten Gedanken aufgreift und zusammenfasst, indem er ihn neu formuliert: «Der Begriff der Freiheit ist nicht mehr der einzige Grund für diese Musik, er hat sich mit anderen Elementen vermischt oder steht nicht mehr im Mittelpunkt.»⁶⁸ Dadurch wirkt der Text tatsächlich schärfer, mit Aussagen, die quasi aus der Hüfte geschossen sind, während sie in der Originalversion nuancierter sind. Die Konsequenz wird in den Reaktionen, die sich daraus ergeben, deutlich spürbar sein. Die französischsprachige Leserschaft hat wohl nur Kochers Übersetzung wahrgenommen, während die deutschsprachige Leserschaft bloss den Originalartikel gelesen haben wird. Es muss auch betont werden, dass Kocher stark die Musiker:innen verkörpert, die sich von Meyers Artikel benachteiligt und vergessen fühlen, denn er gehört zu jener Generation von «aktiven und etablierten Musikern, die gegenwärtig in der Deutschschweiz und in der Romandie tätig sind [...]. Warum diese Negierung einer ganzen Anzahl von Musikern? [...] Ich muss dir sagen, dass wir uns völlig übergangen fühlen, unbedeutend, nicht existent.»⁶⁹ Gaudenz Badrutt kommt sogar zum zynischen Schluss: «Fazit des Artikels, für mich persönlich betrachtet: Laut diesem Artikel existiere ich als improvisierender Musiker eigentlich gar nicht.»⁷⁰

65 Jonas Kocher im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 15. 5. 2021.

66 Meyer (wie Anm. 25), S. 8 f.

67 Ebd., S. 9.

68 Übersetzung Kocher (wie Anm. 41).

69 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jonas Kocher, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#kocher>, 13. 8. 2024.

70 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Gaudenz Badrutt, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#badrutt>, 22. 4. 2024.

Es gibt also eine doppelte Missachtung: der jungen Musiker, die in Meyers Diskurs gar nicht existieren, und der Musiker aus der Romandie, die ebenfalls nicht vorkommen und deren Irritation durch Kochers Übersetzung noch verstärkt wird. In ihrem Statement stellen auch die Musiker von KARL ein KARL fest, dass «die junge Generation sich vehement gemeldet hat – zu Recht».⁷¹ Jonas Kocher, der zu den jungen Musiker:innen *und* zur französischsprachigen Schweiz gehört, blickt aus der Distanz von zwölf Jahren auf die eigene Reaktion zurück: «Meine Reaktion war in dem Moment sehr emotional. Meine ganze Generation fühlte sich ignoriert und betrogen. [...] Im Nachhinein sehe ich die Dinge anders. Ich verstehe seine Kritik jetzt besser, aber ich finde, sie war schlecht formuliert. [...] Ich bin nach dem Artikel mit ihm in Zürich essen gegangen, weil er die aggressiven Reaktionen nach der Veröffentlichung nicht verstehen konnte. Ich konnte ihm einige Versäumnisse in seinen Beobachtungen erklären.»⁷²

In Meyers Stellungnahme werden die Generationen getrennt betrachtet, es gebe alte und neue Improvisatoren. In seiner unmittelbaren Reaktion geht Meyer auf die Abwesenheit der jungen Generation in seinen Ausführungen ein. Er ärgert sich über die Heftigkeit der Reaktionen auf seinen Text, weil dieser «eine zu leichte Angriffsfläche bietet»,⁷³ und rechtfertigt die Abwesenheit junger Improvisationskünstler mit dem bewusst selektiven Inhalt seines Artikels: «Dieser ‹blinde Fleck› ergab sich aus der Gedankenlinie des Textes, der die frei improvisierte Musik stark aus ihrer Tradition und dem (ideologiedurchgesetzten) Freiheitsbegriff heraus betrachtete.»⁷⁴ Er räumt ein, dass die neuere Improvisationsszene in einem anderen Text ausführlich dargestellt werden sollte, und weist auf das zugrunde liegende Unbehagen auf breiterer Ebene hin: «Grundsätzlich aber äussert sich in den Reaktionen von Seiten der jüngeren (Improvisatoren-)Generation vor allem ein tiefes Gefühl, vernachlässigt oder zuwenig beachtet zu werden, das man unbedingt zur Kenntnis nehmen sollte.»⁷⁵

Obwohl die meisten Improvisator:innen, die sich neuer, vor allem elektronischer Mittel bedienen, der jüngeren Generation angehören, handelt es sich um eine eigene Kategorie von Künstlern, die von Meyer nicht erwähnt wird: «Im Artikel geht ein grosser Teil der Szene vergessen! Es geht nicht, die Entwicklung der improvisierten elektronischen und elektroakustischen Musik der letzten Jahre und der Gegenwart auszublenden.»⁷⁶ Neben Gaudenz Badrutt haben auch viele andere die Abwesenheit der elektronischen Musik beklagt. Denis Beuret: «Die improvisierte Musik hat sich einfach angepasst, indem sie neue Komponen-

71 KARL ein KARL (wie Anm. 37), S. 71.

72 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jonas Kocher, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#kocher>, 13. 8. 2024.

73 Thomas Meyer: Raus aus den Nischen! Stellungnahme von Thomas Meyer zu den Repliken auf seinen Artikel, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/92>, 13. 8. 2024.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Gaudenz Badrutt, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#badrutt>, 22. 4. 2024.

ten wie die Verwendung von Elektronik oder zeitgenössischen Techniken und Sprachen integriert hat, die oft selbst aus improvisierten Experimenten hervorgegangen sind.»⁷⁷ Tomas Korber gibt sogar Literaturhinweise zu diesem Thema: «Für eine Übersicht einiger der jüngeren Figuren, verweise ich auf meinen Text *In Echtzeit: Improvisierte elektronische und elektroakustische Musik* im soeben erschienenen Buch von Bruno Spörri. *Musik aus dem Nichts – Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz*.»⁷⁸ Thüning Bräm verweist auf neue Ausdrucksmöglichkeiten durch die jüngsten Fortschritte bei den elektronischen Mitteln: «Aber es gibt heute ganz neue Gebiete, z. B. an den Schnittstellen von virtueller und körperlicher Improvisation, die damals im Analogzeitalter der Elektronik noch nicht oder in anderer Art zugänglich waren.»⁷⁹

Thomas Meyer berücksichtigt nicht die Durchlässigkeit der Freien Improvisation, die es den Romands und den Deutschsprachigen, den Jungen und den Alten, den Instrumentalist:innen und den Elektromusiker:innen ermöglichen würde, manchmal zusammenzuarbeiten, sich gegenseitig zu beeinflussen und in jedem Fall zu koexistieren.

Es ist bemerkenswert, dass der Titel «Ist die freie Improvisation am Ende?» provokativer ausfällt als der folgende Inhalt, der sowohl fragend ist als auch versucht, sich entgegen dem momentanen Gefühl, dass es da eine Sackgasse gebe, zu beruhigen in der Hoffnung, es handle sich um einen prophetischen Irrtum. Thomas Meyer verteidigt sich, indem er festhält, dass der Titel in Frageform nicht von ihm stamme: «Der Redakteur hat eine provokative Überschrift gewählt, das ist nicht von mir!»⁸⁰ Der Text wendet jedoch genau diese Aussage, die Rede vom Ende, ins Affirmative: «Ich glaube freilich, dass ihre Geschichte [die Geschichte der Freien Improvisation] mittlerweile zumindest in der Schweiz an einen Endpunkt gelangt ist. (Bitte um Widerspruch!)»⁸¹ Meyer bedankte sich am Schluss, etwas verbittert und überfordert vom Ausmass der von ihm ausgelösten Diskussion, für die vielen Reaktionen, die ihm widersprachen: «Um Widerspruch hatte ich gebeten. Er ist reichlich eingetroffen.»⁸² Und ergänzte: «Ich nehme diese Korrekturen und Einwände gern zur Kenntnis. Sie bergen reichlich Potential, weiter zu diskutieren und zu denken.»⁸³

77 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Denis Beuret, 30. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#beuret>, 16. 8. 2024.

78 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Tomas Korber, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#korber>, 22. 4. 2024.

79 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Thüning Bräm, 7. 10. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#braem>, 16. 8. 2024.

80 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «Dans le magazine Dissonance où il y a eu les réactions, la préface dit que la traduction élimine les questions et les transforme en affirmations. Le rédacteur a posé un titre provocateur, ce n'est pas de moi!»

81 Meyer (wie Anm. 25), S. 9.

82 Thomas Meyer: Raus aus den Nischen! Stellungnahme von Thomas Meyer zu den Repliken auf seinen Artikel, dissonance.ch/de/rubriken/6/92, 13. 8. 2024.

83 Ebd.

Interessenkonflikte und Pro Helvetia

«Thomas Meyer ist gleichzeitig Journalist, der in *Dissonanz* (einer vom Schweizerischen Tonkünstlerverein und der Konferenz der Schweizer Musikhochschulen herausgegebenen Zeitschrift) über den Tod der improvisierten Musik als eigenständige musikalische Ausdrucksform schreibt, und gleichzeitig ist er Mitglied des Stiftungsrats von Pro Helvetia, der die Gesuche, die unter anderem von Musikern, die improvisierte Musik praktizieren, eingereicht werden, beurteilt und dann je nach Fall annimmt oder ablehnt. Diese berlusconische Position ist inakzeptabel. Sie ist umso inakzeptabler, als sich einige Dossierverantwortliche innerhalb der Stiftung, die sich angesichts der improvisierten Musik als inkompetent bezeichnen, auf diesen Text berufen, um ihre Entscheidungen zu begründen.»⁸⁴

Diese Reaktion von Jacques Demierre fasst sehr gut einen der Aspekte und Konsequenzen – erlebte oder befürchtete? – des Artikels von Thomas Meyer. Mit einer gewissen Distanz und Ironie kommentiert Michael Kunkel die Situation: «Als Gerücht steht im Raum, dass die Ablehnung eines Fördergesuchs aus dem Bereich FI mit einem Hinweis auf Meyers Artikel begründet wurde, als hätte dieser Kraft seiner Doppelfunktion einen Kriterienkatalog für abschlägig zu behandelnde Förderentscheide aufgestellt. Dadurch wird die Diskussion nochmals stark angeheizt. Offenbar muss ein/e Kulturjournalist*in zur letzten Jahrtausendwende nicht nur über die Fertigkeit verfügen, künstlerische oder kulturpolitische Ereignisse professionell einzuordnen, sondern auch die eigene Rolle als Akteur*in in der Kulturwelt genau zu reflektieren und zu justieren.»⁸⁵

Hat der Artikel wirklich solche negativen Folgen gehabt? Demierres Spontanreaktion, die direkt auf die Veröffentlichung des Artikels folgte, bejaht dies. Betrachtet man die Situation differenzierter, muss man die Frage eher verneinen. Demierre spricht in meinem Interview genau darüber: «Und man sagt dir, dass man dir danach bei Pro Helvetia sagt: <Ah ja, aber ich habe den Artikel gelesen, ihr habt keinen Zuschuss bekommen, weil wir nach der Lektüre festgestellt haben, dass ...>»⁸⁶ Seiner Meinung nach wurde ihm also von Pro Helvetia als direkte Folge des Artikels von Thomas Meyer eine Förderung verweigert, was Thomas Gartmann, Leiter Musik bei Pro Helvetia, in einem von Tobias Rothfahl geführten Interview in *Dissonanz* 112 dementierte. Pro Helvetia habe sich bei der Stellungnahme zum abgelehnten Fördergesuch Demierres «nicht auf den Aufsatz von Thomas Meyer gestützt; der Entscheid war gefällt, bevor der Artikel erschienen ist. Hingegen haben wir auf den Aufsatz hingewiesen, weil er einige Fragen genau

84 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jacques Demierre, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#demierre>, 4. 4. 2024.

85 Kunkel (wie Anm. 5), S. 307.

86 Jacques Demierre im Gespräch mit Raphaël Sudan, Fribourg, 9. 12. 2022, 00:17:13: «Et on te dit, après, à Pro Helvetia, qu'on te dise <ah oui mais j'ai lu l'article, vous n'avez pas eu de subvention parce qu'après la lecture, on s'est rendu compte que ...>»

zu diesem Thema stellt.»⁸⁷ Gartmann erklärt ausführlich, wie die Förderbeiträge in verschiedenen Musikgenres, aber auch innerhalb eines Genres vergeben werden, wie die Gelder nach der persönlichen künstlerischen Entwicklung und dem Alter der Künstler verteilt werden: «Wir halten es für völlig normal, dass Musiker oder Ensembles, die über Jahrzehnte von Pro Helvetia gefördert wurden, zugunsten der jüngeren Kollegen etwas zurücktreten. Es kann keine Förderungsautomatismen geben – das liegt besonders im Interesse des Nachwuchses. Und es ist auch eine Frage der allgemeinen Fairness.»⁸⁸ Von dieser Situation beeinflusst, ist Demierre derjenige, der sich am heftigsten gegen Meyers Ämterkumulation ausspricht, wie dieser feststellt: «Die Reaktion von Jacques Demierre ist sehr wichtig. Sie dachten, ich sei bei Pro Helvetia, und hatten Angst vor Veränderungen in der Politik von Pro Helvetia.»⁸⁹ Auf die Frage, ob sich die Subventionspolitik von Pro Helvetia aufgrund seines Artikels geändert habe, antwortet Meyer klar mit Nein. Tatsächlich scheint die Subventionierung von improvisierten Veranstaltungen durch diesen Artikel nicht verschlechtert worden zu sein, im Gegenteil, wie Demierre selbst zugibt: «Jedenfalls hat es nicht aufgehört, dass ich für Tourneen unterstützt werde, ich finde, ich habe da eine regelmässige Unterstützung durch Pro Helvetia. Ich habe also den Eindruck, dass es wirklich nur ein Moment der Krise war.»⁹⁰

Demierre schliesst seinen Brief mit einem Aufruf zum Dialog: «Als Abschluss meiner Reaktion auf diesen Artikel schlage ich Thomas Meyer und Pro Helvetia ein Treffen in Form einer Generalversammlung der improvisierten Musik vor, bei dem die Probleme im Zusammenhang mit der improvisierten Musik in der Schweiz und ihrer Unterstützung durch die kulturellen Instanzen offen diskutiert werden sollen.»⁹¹ Jonas Kocher positioniert sich ähnlich, indem er einerseits das Problem des Interessenkonflikts kritisiert, andererseits darauf hinweist, dass der Artikel eine Situation schuf, in der die Herausforderungen der Freien Improvisation mit Vertretern von Pro Helvetia diskutiert werden konnten. Auf die Frage, ob sich die Kulturpolitik in Bezug auf die Subventionen für Improvisationskünstler durch diesen Artikel verschlechtert habe, antwortet er: «Nein, im Gegenteil! Meine Aktivitäten und die anderer Kollegen wurden gut unterstützt. Wir haben uns mit Carine Zuber und Thomas Gartmann von Pro Helvetia getroffen, um über die Herausforderungen bei der Förderung der freien Improvisation zu sprechen. Tobias Rothfahl, aktueller Beauftragter für klassische und zeitgenössische Musik bei Pro Helvetia, war zu dieser Zeit bei *Dissonanz*.»⁹² Jacques Demierres Aufruf zum Dialog führte so schliesslich zu einer «Absolution».

87 Interview mit Thomas Gartmann, in: *Dissonanz* 112 (2010), S. 75 f., hier S. 75.

88 Ebd., hier S. 76.

89 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «La réaction de Jacques Demierre est très importante. Ils ont pensé que j'étais dans Pro Helvetia et ils ont eu peur des changements dans la politique de Pro Helvetia.»

90 Jacques Demierre im Gespräch mit Raphaël Sudan, Fribourg, 9. 12. 2022, 00:17:47.

91 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jacques Demierre, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#demierre>, 16. 8. 2024.

92 Jonas Kocher im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 15. 5. 2021: «Non, au contraire!»

Hat sich die Freie Improvisation verändert?

Thomas Meyers Artikel schlug ein wie eine Bombe, aber er hatte das Verdienst, vieles in Bewegung zu setzen. Zahlreiche Improvisationskünstler meldeten sich zu Wort, um sich zu verteidigen, eine Bestandsaufnahme dieser in den Medien unterrepräsentierten Kunstform vorzunehmen und ihre Umrisse, Herausforderungen und Unterdisziplinen zu erklären. Wie wir gesehen haben, waren die Auswirkungen, was die Unterstützung durch Pro Helvetia und die Aufwertung und Sichtbarkeit der Freien Improvisation betrifft, eher positiv.

Meyer selbst wurde zu vielen Diskussionen eingeladen, manchmal mit dem Ziel, ihn «ins Unrecht zu setzen», aber vor allem, um den Diskurs über die Existenz verschiedener Formen der Freien Improvisation zu erweitern. Alfred Zimmerlin kommentiert: «Wahrscheinlich hat der Artikel Thomas Meyer verändert! Er ist offener geworden. Die Aggressivität der Reaktionen hat ihm zugesetzt. Und er hat danach viel mehr über improvisierte Musik geschrieben. Wahrscheinlich musste er mehr über diese Musik lernen, sie besser kennenlernen, die Gründe, warum man diese Musik macht, besser kennenlernen. Es gibt musikalische, abstrakte, nicht nur politische Gründe.»⁹³ Tatsächlich folgten in *Dissonanz* weitere Artikel über Improvisation, unter anderem «Unterricht als Forschungslabor?» von Christoph Baumann, Urban Mäder und Thomas Meyer,⁹⁴ «Aspekte der Freien Improvisation in der Musik» von Nina Polaschegg,⁹⁵ «Ohne feste Regeln»⁹⁶ von Thomas Meyer. Hat sich Meyers Interesse an der jüngeren Generation, die er einst vergessen hatte, nun verstärkt, ja, steht sie nun im Mittelpunkt seines Interesses? Alfred Zimmerlins Reaktion scheint dies zu bejahen, dem steht aber eine Beobachtung Jonas Kochers entgegen: «Im März dieses Jahres habe ich ein Konzert mit Hans Koch beim Radio gegeben. Thomas Meyer moderierte dieses Konzert, es war das erste Mal seit langem, dass ich ihn über Improvisation sprechen hörte. Er sprach viel über die Praxis der Alten (Hans Koch) und sehr wenig über die Perspektive. Er blieb sehr auf die Anfänge fixiert.»⁹⁷

Mes activités, comme celles d'autres collègues, ont été bien soutenues. On a rencontré Carine Zuber et Thomas Gartmann, de Pro Helvetia, pour discuter des enjeux de la subvention de l'improvisation libre. Tobias Rothfahl, actuel chargé de la musique classique et contemporaine chez Pro Helvetia, était chez Dissonance à l'époque.»

93 Alfred Zimmerlin im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 10. 5. 2021: «Probablement que l'article a changé Thomas Meyer! Il est devenu plus ouvert. L'agressivité des réactions l'a malmené. Et il a beaucoup plus écrit par après, sur la musique improvisée. Il a probablement dû apprendre d'autres choses sur cette musique, mieux la connaître, mieux connaître les raisons pourquoi on fait cette musique. Il y a des raisons musicales, abstraites, pas seulement politiques.»

94 Christoph Baumann, Urban Mäder, Thomas Meyer: Unterricht als Forschungslabor, in: *Dissonanz* 115 (2011), S. 44–50.

95 Nina Polaschegg: Aspekte der Freien Improvisation in der Musik, in: *Dissonanz* 116 (2011), S. 84 f.

96 Thomas Meyer: Ohne feste Regeln, in: *Dissonanz* 139 (2017), S. 7–14.

97 Jonas Kocher im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 15. 5. 2021: «En mars dernier, j'ai fait un concert avec Hans Koch à la télévision. Thomas Meyer a présenté ce concert, c'était la

Doch die Freie Improvisation ist seit diesem Artikel gewachsen und hat sich weiterentwickelt. Thomas Meyer sagt selbst: «Sie bewegt sich. Ich hoffe, sie macht Fortschritte. In den Musikhochschulen hat sie eine klare und akzeptierte Position.»⁹⁸ Sie hat sich insbesondere von anderen Einflüssen wie der elektronischen Musik inspirieren lassen, ein Prozess, den Gaudenz Badrutt bereits in der auf den Artikel folgenden Kontroverse beschrieben hat: «Ich denke, dort ist ein radikaler Weg u. a. weitergegangen und wurde im Laufe der Zeit auf die akustischen Instrumente «zurückgeworfen», sodass auch die freie Improvisation mit akustischen (und elektronischen) Instrumenten andere Spielhaltungen etc. gefunden hat (bzw. am finden ist).»⁹⁹ Jonas Kocher gehört zu den Künstler:innen, die die Elektronik als Mittel zur Weiterentwicklung genutzt haben, bevor sie zu einer rein akustischen Praxis zurückkehrten: «Ich selbst habe das durchlaufen. Ich habe Elektronik gespielt. [...] Zwei Jahre lang habe ich fast kein Akkordeon mehr gespielt. Aber dafür habe ich ein elektronisches Set entwickelt, das mir erlaubt hat, den Klang zu konzipieren, ohne dieses Instrument und diese ganze Tradition zu haben. [...] Ich kehrte zum Akkordeon zurück, aber mit einem ganz anderen musikalischen Denken, und ich entdeckte das Instrument als etwas Neues wieder. [...] Und alles, was ich durch die Elektronik gelernt hatte, konnte ich auf dem Akkordeon umsetzen, und das hat neue Spielmöglichkeiten eröffnet. Ich habe das Instrument auf eine völlig neue Art und Weise betrachtet.»¹⁰⁰

Es bleibt noch die Frage nach der Subversivität und der politischen Bedeutung der improvisierten Geste. In diesem Punkt gehen die Meinungen weiter auseinander. Im Jahr 2010 kommentierte Denis Beuret: «Improvisierte Musik ist kein kommerziell verwertbares Produkt: Man kann natürlich Konzerte aufnehmen, Platten brennen und den Markt mit Platten improvisierter Musik überschwemmen, aber es widerspricht völlig dem Geist der Improvisation, bei einem Konzert eine vergangene Improvisation identisch zu reproduzieren. [...] Indem sie sich weigert, in dieses industrielle Schema zu passen, ist die improvisierte Musik immer noch eine Protestbewegung, wie in den Sechzigerjahren, es hat sich nichts geändert!»¹⁰¹ Doch gehört die Fähigkeit, zu improvisieren, heute zu den Voraus-

première fois depuis longtemps que je l'entendais parler d'improvisation. Il a parlé beaucoup de la pratique des anciens (Hans Koch) et très peu de mise en perspective. Il est resté très croché sur les débuts de l'histoire.»

98 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «Elle avance. J'espère qu'elle avance. Dans les hautes écoles de musique, elle a une position précise et acceptée.»

99 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Gaudenz Badrutt, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#badrutt>, 22. 4. 2024.

100 Jonas Kocher im Gespräch mit Raphaël Sudan, Biel, 13. 10. 2022, Teil 2, 00:06:58: «Moi, je suis passé par là. J'ai joué de l'électronique. [...] Pendant deux ans, je n'ai presque plus joué d'accordéon. Mais par contre, j'ai développé un set électronique qui m'a permis de penser le son sans avoir cet instrument et toute cette tradition. [...] Je suis revenu à l'accordéon, mais avec une pensée musicale toute autre, et j'ai redécouvert l'instrument comme une chose nouvelle. [...] Et tout ce que j'avais appris au travers de l'électronique, j'ai pu le faire sur l'accordéon, et ça a ouvert des possibilités de jeu. J'ai repensé l'instrument de façon complètement nouvelle.»

101 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Denis Beuret, 30. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#beuret>.

setzungen, um einen Teil des zeitgenössischen Repertoires zu spielen, und die jüngste Neuformierung des Masterstudiengangs Freie Improvisation in Basel als «Open Creation» scheint darauf hinzudeuten, dass diese Fähigkeit Teil einer Reihe von Fähigkeiten sein muss, um auf dem Arbeitsmarkt konkurrenzfähig zu sein. Jonas Kocher stimmt dem zu: «Ursprünglich ging es darum, die Idee dieses Konzepts der Improvisation, die von ihrem Wesen her eine subversive Praxis ist, weiterzuführen. Sie wurde von der Akademie absorbiert, die ein sehr hierarchisches, sehr kodifiziertes Organ ist. Also eigentlich wird die Improvisation, indem sie darin aufgesogen wird, zu einem Produkt wie jedes andere, also verliert sie ihren subversiven Charakter.»¹⁰² In der heutigen Zeit hätten die Studenten keine Radikalität mehr in ihrer musikalischen Ausrichtung, sie machten im Gegenteil ein bisschen auf Alleskönner, ohne viel Abstand und Reflexion über die Materie: «Ich mache ein bisschen das, ich mache ein bisschen das und ein bisschen das. Und dann ist es so, dann mache ich das, weil es cool ist. Ich mache das, weil es cool ist, und das gefällt mir nicht. Es gibt keine ... Wirklich ... Ich habe einen Mangel an Fragen vonseiten der Schüler, vonseiten der Leute, die den Schülern etwas vermitteln.»¹⁰³

Franziska Baumann beobachtet ebenfalls einen Paradigmenwechsel und eine Abkehr vom politischen Statement: «Da waren gewisse, die total reduziert haben in den Neunzigerjahren, also völlig reduktionistisches Spiel; andere, die einfach wirklich mehr so in diesem stark physischen Spiel geblieben sind. Und ja, wie ich schon vorhin gesagt habe, es hat sich einfach immer davon entfernt, eine politische Message oder eine kulturpolitische Message zu beinhalten.»¹⁰⁴ Sie stellt aber auch zahlreiche Neuerungen fest, die dazu beitragen, dass der aktuelle improvisierte Inhalt frisch bleibt, insbesondere bei ihren Schülern: «Ich habe zum Beispiel einen jungen Pianisten als Studenten, der sagt: «Ich übe nicht, ich habe gar keine Zeit, das zu üben», und der benutzt den Flügel wie ein Objekt. Der macht mit Sounds und Zeugs und Objekten. Ein ganz anderer Zugang zum Instrument. Nicht auf dieser handwerklichen Ebene, sondern eigentlich eher so

ch/de/rubriken/6/95#beuret, 12. 9. 2024. «La musique improvisée n'est pas un produit commercialisable: On peut, bien entendu, enregistrer des concerts, graver des disques et inonder le marché avec des disques de musique improvisée, mais il est totalement contraire à l'esprit de l'improvisation de reproduire à l'identique, lors d'un concert, une improvisation passée. [...] En refusant d'entrer dans ce schéma industriel, la musique improvisée est encore et toujours un mouvement de contestation, comme dans les années 60, rien n'a changé!»

102 Jonas Kocher im Gespräch mit Raphaël Sudan, Biel, 13. 10. 2022, Teil 1, 00:31:58: «À la base, c'est pour continuer cette idée de cette notion d'improvisation qui est une pratique subversive par essence. Elle a été absorbée par l'Académie, qui est un organe très hiérarchique, très codifié. Donc en fait, l'improvisation en étant absorbée dedans, ça devient un produit comme un autre, donc elle perd son caractère subversif.»

103 Ebd., Teil 1, 00:32:41: «[...] je fais un peu de ça, je fais un peu de ça, et un peu de ça. Et puis voilà, après je fais ça parce que c'est cool. Je fais ça parce que c'est cool, et ça, ça me plaît pas. Il n'y a pas de ... Vraiment ... J'ai un manque de questionnement de la part des étudiants, de la part des gens qui transmettent aux étudiants.»

104 Franziska Baumann im Gespräch mit Raphaël Sudan, Spiegel bei Bern, 23. 9. 2022, 00:47:18.

auf dieser klanglich neuen Sound-Objekt-Ebene. Aber super.»¹⁰⁵ Was Baumann positiv bewertet, sieht Jonas Kocher negativ: «Es gibt eigentlich seit etwa zehn Jahren eine Art Verschiebung hin zu etwas, wo die Improvisation zu etwas wird, das sich ein bisschen auf eine bestimmte reduktionistische Ästhetik beschränkt. Und das ist eine Art und Weise, eine Musik zwischen Konzept und Pseudoöffnung zu realisieren. Aber es gibt überhaupt keine ... Eher im Dienste von etwas, das zu einem ästhetischen Objekt wird.»¹⁰⁶ Ist Kocher nicht dabei, Thomas Meyers düstere Prognose zu bestätigen? Er stellt auf jeden Fall einen Rückgang der sozialen Bedeutung der improvisierten Geste fest: «Es gibt nicht mehr diesen Gemeinschaftsbegriff, den es damals zum Beispiel bei Free-Jazz-Konzerten und Improvisationen gab. Das bedeutete wirklich etwas, gesellschaftlich, politisch, Improvisation zu praktizieren oder um diese Kreise herum zu sein, der Veranstalter, des Publikums, der Musiker. [...] Eigentlich ist es ein bisschen «alles ist gleich», aber das ist ein bisschen das Schicksal unserer Zeit.»¹⁰⁷

Haben wir es mit Feststellungen zu tun, die uns zu der Annahme veranlassen, dass sich Thomas Meyers unheilvolle Prophezeiung aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen bewahrheitet? Die Existenz von Improvisationsfestivals und die Tatsache, dass alle in diesem Artikel erwähnten Musiker immer noch aktiv sind und ihre Sprache und ihre musikalische Forschung ständig erneuern, deuten darauf hin, dass dies nicht der Fall ist. Aber die Freie Improvisation hat nun eine Geschichte: eine Vergangenheit, eine Gegenwart und hoffentlich eine reiche Zukunft.

105 Ebd., 00:08:40.

106 Jonas Kocher im Gespräch mit Raphaël Sudan, Biel, 13. 10. 2022, Teil 1, 00:38:03. «Il y a eu en fait depuis une dizaine d'années une espèce de glissement vers quelque chose où l'improvisation devient quelque chose qui se limite un peu à une certaine esthétique réductionniste. Et c'est une façon de réaliser une musique entre concept et pseudo-ouverture. Mais il n'y a pas du tout ... Plutôt au service de quelque chose qui devient un objet esthétique.»

107 Ebd., Teil 1, 00:29:16. «Il n'y a plus cette notion de communauté qu'il y avait à l'époque autour, par exemple, des concerts de *Free Jazz*, d'improvisation. Ça, ça, ça voulait vraiment dire quelque chose, socialement, politiquement, de pratiquer l'improvisation ou d'être autour de ces cercles, des organisateurs, des publics, de musiciens. [...] En fait, c'est un peu «tout se vaut», quoi, mais c'est un peu le sort de notre époque.»

Thomas Gartmann, Doris Lanz (Hg.)

Im Brennpunkt der Entwicklungen

Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017

CHRONOS

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



Umschlagbild: Programmheft-Titelbild vom 106. Tonkünstlerfest
im Kanton Neuenburg, 2006, Gestaltung: moxi.ch, Biel.

© 2025 Chronos Verlag, Zürich

ISBN (Print) 978-3-0340-1819-7

ISBN (E-Book) 978-3-0340-6819-2

<https://doi.org/10.33057/chronos.1819>

Chronos Verlag

Zeltweg 27

CH-8032 Zürich

www.chronos-verlag.ch

info@chronos-verlag.ch

Produktsicherheit

Verantwortliche Person gemäss EU-Verordnung 2023/988 (GPSR)

GVA Gemeinsame Verlagsauslieferung Göttingen GmbH & Co. KG

Postfach 2021

37010 Göttingen

Deutschland

T +49 551 384 200 0

info@gva-verlag.de

Inhalt

Im Brennpunkt der Entwicklungen – zur Einführung	7
Komponistenpreise als Spiegel aktueller Diskurse	21
Die Tonkünstlerfeste und ihr Repertoire – eine Annäherung	81
Akustische Visitenkarten des STV	101
Zwischen virtuosem Flimmern und geräuschhaftem «scrtch»?	127
Ausländer:innen – Konkurrenz oder Bereicherung?	149
«Frauen sind auch Menschen»	171
War die Freie Improvisation 2010 am Ende?	217
Eine kurze Vereinsgeschichte, 1975–2017	245
Dissonanzen – Herausforderungen zweier Verbandszeitschriften	317
Anhang: Vorstände, Generalsekretär:innen, 1975–2017	357
Abkürzungen	371
Autor:innen	372
Personenregister	373