

**Thomas Reuter**

## **Improvisieren üben - wieso und wozu?**

### **Einige persönliche Bemerkungen**

Ich übe leider sehr unregelmäßig. Ich habe Sehnsucht nach Verbesserung, nach regelmäßigem Aufbau, nach „gärtnerischer“ Betreuung meiner Fähigkeiten. Ich bin eine Schlampe, ich stütze mich auf Gewohnheiten.

Je älter die Gewohnheiten, desto ekelhafter und hartnäckiger. Aber ich spüre doch ein ungeheures Potential von Ideen! Künstlerische Ideen sind wie Lebewesen, scheu und unberechenbar, manchmal fallen sie dich hinterrücks an, dann wieder stellen sie sich tot. Die Gewohnheiten wehren sich gegen die lebendigen Ideen, sie halten das Feld besetzt, wo neues Leben wirken sollte.

Jedoch möchte ich nicht fanatisch gegen die Gewohnheiten vorgehen, möchte ihnen heiter begegnen, sie humoristisch behandeln. Sie muten an wie Karikaturen einstiger Lebensvorgänge, ich möchte über sie lachen dürfen. Manchmal führen sie unerwartete possierliche Tänze auf, wenn es gelingt, sie mit einer neuen Idee zu konfrontieren...

Ohne das Alte kann ja das Neue nicht sein! Das Alte ist Wirkensfeld des Neuen. Üben heißt Wege ebnen für die Verwandlung von Festgefahretem durch Lebendiges. -

Wenn ich übe, so übe ich leidenschaftlich und systematisch. Vielleicht sind es zwei Leidenschaften: die heiße für die lebendigen musikalischen Ideen, die etwas kühlere für das systematische Weichklopfen des Gewohnheitsmenschen in mir. Die zweite wäre ohne die erste nicht lebensfähig: die Leidenschaft für das Neue, für das, was ich hören will und noch nicht spielen kann, gibt mir Kraft, das verkarstete Erdreich des gewohnten Alten systematisch aufzulockern.

(Systematik des Übens? Ist Systematik als solche nicht auch schon eine Art von Sklerotisierung des Geistes, der eigentlich unberechenbar lebendig sein sollte? Ich werde darüber weiter nachdenken.

Immerhin habe ich versucht, jegliche Systematik wieder und wieder zu aktualisieren... Ohne Systeme komme ich halt noch nicht aus; sie geben mir die Möglichkeit des klaren Unterscheidens - und vor allem des Entscheidens; dies und jenes soll möglichst täglich geübt werden, anderes in zyklischer Folge täglich wechselnd, wieder anderes nehme ich in Angriff, wenn genügend Zeit und Ruhe vorhanden sind.)

Das Neue: woran erkenne ich es überhaupt, und woran entzündet sich meine Liebe zu ihm? - Ich muß zugeben, daß ich es nicht genau weiß. Wahrscheinlich würde ich nicht alles, was irgendwie neu ist, lieben können. Es kommt mir vor, als hätte ich in mir eine Art Antenne zum Bemerkendes „gewissen Etwas“, des künstlerisch Lebendigen, das ich suche; es ist wie ein Wiedererkennen - und

gleichzeitig ein Staunen über das, was sich niemals aus alten Vorstellungen ergeben würde.

Beim Spielen muß ich allerdings aufpassen, daß das Staunen nicht pervertiert in eine selbstbezogene „gute Beurteilung“. Urteile, negative wie positive, stören den Strom des Lebendigen, denn urteilen heißt ja auch s c h l i e ß e n , eben einen Vorgang abschließen.

Selbstverständlich brauche ich zwischendurch immer wieder den Spiegel des Urteilens, aber nicht dann, wenn es gerade darum geht, mich einzulassen auf das Keimen und Strömen des Lebendigen. - Ich denke, es gibt zwei Arten oder Aspekte des Übens. Einerseits das Trainieren, das systematische Arbeiten an den körperlichen und auch seelischen Fähigkeiten. Faßt man den Begriff Technik genügend weit (griechisch t e c h n e umgreift ja Bereiche wie Kunst, Geschicklichkeit, Handwerk, Wissenschaft), so kann man von technischem Üben sprechen, also von der Arbeit am K ö n n e n . Charakteristisch hierfür ist, daß bereits Ideen bzw. Ideale da sind, und daß an deren Verwirklichung umsichtig und wiederholentlich gearbeitet wird (zum Beispiel: ich will eine schnelle Tonfolge nicht irgendwie, sondern verschieden schnell, verschieden stark, verschieden artikuliert und klangfarbig, auch feintrhythmisch nuanciert spielen können). Ich weiß also mehr oder weniger schon, was ich hören will, und versuche Leib und Seele zum Werkzeug (organum) dieses Hörwillens heranzubilden.

Ganz anders ist das Üben im Sinne einer Öffnung für ein höheres bzw. tieferes Unberechenbares. Dieses geistig Lebendige, Eigenwillige kann ich in keiner Weise zwingen oder „trainieren“; es hängt wohl mit dem zusammen, was die Alten Gnade nannten, es kommt - oder kommt nicht. Es ergibt sich keiner Vorstellung, es ist s t e t s u n b e q u e m , für den Gewohnheitsmenschen ist es schrecklich, für das Zweckdenken ein Nichts.

„Ich mache eine Übung“, das heißt hier gerade: ich muß leer und ruhig werden, ich versuche alle Reflexe des „Machens“ loszulassen und statt dessen die Willenskraft in eine stille, öffnende Gebärde überzuleiten. Ich nehme mit allen Fasern meines Wesens die Haltung des Fragens, des Empfangens ein, und dazu muß ich wach und zugleich weich werden. Das Spiel geschieht dann unmittelbar aus dem Hören, d a s H ö r e n w i r d m i r z u r W e l t , inneres und äußeres Hören verschmelzen zunehmend, ich unterscheide nicht mehr zwischen Wahrnehmen und Tun. Ein solches Üben (nenne ich es meditativ? oder intuitiv??) sollte meines Erachtens nicht bedenkenlos geschehen, es greift tief ins eigene Seelengefüge ein. Wer so übt, wächst in gewissem Sinne über sich hinaus, bei Übertreibung kann es zu seelischen Verwerfungen kommen; ich rate allen davon ab, die zu Selbstüberschätzung und sonstigen Illusionismen neigen. - Gesund ist es, wenn beide Aspekte, der „technische“ und der „meditative“, sich ergänzen und mehr und mehr Hand in Hand gehen. -

So ließe sich noch viel sagen über Erfahrungen und Ideale des Übens. Ich persönlich habe trotz, vielleicht auch wegen aller Erfahrungen immer das Gefühl behalten, ein Anfänger zu sein, und

glaube, daß dies ein gutes Gefühl ist. Denn worum geht es letztlich bei alldem? Was ist Ziel - oder gar Zweck des Übens? Paradox gesagt: der Zweck ist die Zweckfreiheit! Herzstück allen improvisatorischen Übens muß doch das Improvisieren selbst sein, das freie Spiel. I c h s p i e l e w i e e i n K i n d , und dies ist das Üben, Weg und Ziel zugleich. Freies Spiel bedeutet Linderung unserer inneren Vergreisung, unserer Zweckbesessenheit. Es schafft S i n n , unabhängig von Zwecken. In aktuellen, zweckfreien Handlungen Sinn zu entdecken, ja erfinderisch zu werden: dies ist Kern allen Übens.

Die Sehnsucht, „gut zu sein“, ist zwar geeignet, mich zum Üben zu motivieren, jedoch kann sie, zur Absicht erstarrt, im entscheidenden Moment das Wesentliche verhindern: die Unbefangenheit des Spiels! Solange ich „ehrgeizig“ bin, denke ich noch an mich, und wer an sich denkt, ist künstlerisch noch nicht wirklich gut, ist noch kein Meister.

Also: Überwindung der Selbstbespiegelung. Einswerden mit Wahrnehmen und Tun. (Mein großes Vorbild ist in letzter Zeit mein Enkel: noch kein Jahr alt, lebt er mir Tag für Tag mein Ideal vor: reine Aufmerksamkeit, Unbefangenheit, rückhaltlose Hingabe. Er ist mein Meister.)

# PORTRAIT

Viktor Suslin:

## **„Wie die Luft zum Atmen“ Das Improvisations-Ensemble ASTRAEA**

*Als Komponistin ist Sofia Gubaidulina international bekannt und geschätzt. Dass sie aber seit über 25 Jahren in einem Improvisations-Ensemble spielt, dürfte nur wenigen bekannt sein. Ihr Improvisationspartner, der Komponist Victor Suslin, machte 1983 eine Radiosendung beim WDR über ihr gemeinsames Ensemble ASTRAEA. Nachfolgender Text ist eine von der Redaktion gekürzte Fassung dieser Sendung.*

Wie viele Dinge, die in unserem Leben zu ernststen Folgen führen, entstand die Idee einer „Gruppen-Komposition“ aus einem Nichts, einem Zufall. Das war im Herbst 1975. Vielleicht war dieser „Zufall“ auch nicht ganz zufällig. Wir drei, Sofia Gubaidulina, Vjatscheslav Artjomov und ich, waren Freunde, trafen uns häufig und tauschten Gedanken aus. Ein jeder hatte bereits mehr oder wenige bedeutende Erfahrungen als Komponist hinter sich. Wir waren sehr verschiedene, einander völlig unähnliche Menschen, sowohl im Leben als auch in der Musik.

Vjatscheslav Artjomov z.B. neigte immer zu einer abstrakten Betrachtungsweise in der Musik, er weidete sich am reinen Klang und war von uns dreien am allerwenigsten „konstruktiv“. In seiner Musik findet sich immer ein Hauch von Geheimnisvollem, Hieratischem, stets aber ist diese Musik elegant. Artjomov ist auch stärker als wir mit der Folklore verbunden. Er nahm an Folklore-Expeditionen teil, und es gibt Werke von ihm, in denen er dieses auf den Expeditionen gefundene Folklore-Material verwertet, z.B. die „Nördlichen Lieder“. Lange schon sammelt Artjomov begeistert die verschiedensten Volksinstrumente, vor allem kaukasische und mittelasiatische; bereits 1975 besaß er eine beachtliche Kollektion. Wenn Frau Gubaidulina und ich bei ihm zu Besuch waren, konnten wir der Versuchung nur mit Mühe widerstehen, diese Instrumente zu berühren, und ihre Töne erschienen uns voll von geheimnisvollem Liebreiz einer noch nicht erforschten Welt.

Sofia Gubaidulina, die Älteste von uns, hatte zu jener Zeit schon lange einen guten Namen als Komponistin, die zu kühnen Experimenten neigte, in denen die Improvisation eine besondere Rolle spielte. Außerdem war sie im Bereich der Koloristik äußerst talentiert. Doch die meiner Meinung nach allerglücklichste Besonderheit ihrer Musik war ihre Fähigkeit, improvisatorische und sonoristische Elemente mit echter Konstruktivität zu verbinden, und zwar einer unbefangenen Konstruktivität, die sich nicht zur Schau stellt, sondern unter einem bunten Klangfarbenteppich verborgen ist. Diese harmonische Verbindung von Notwendigkeit und Zufall in ihrer Musik ist nach meiner Überzeugung der Hauptgrund für den Erfolg und die Lebenskraft vieler ihrer Werke. Mir scheint, dass die Neigung zur Improvisation und zu den unterschiedlichsten Formen des Musizierens, darunter auch zu den sozusagen nicht ganz „respektablen“, Sonja (wie wir sie

nannten) im Blut liegt. Schon in den sechziger Jahren versuchte sie, auf der Bühne zu improvisieren und nahm an einem Konzert teil, das im Jugendclub des Moskauer Komponistenverbandes im Jahre 1969 der Improvisation gewidmet war. Dieses Konzert blieb dem Publikum noch lange in Erinnerung, sein Erfolg übertraf alle Erwartungen und rief bei den Musikbürokraten der Partei mal wieder einen Anfall von Wachsamkeit hervor.

Sonja verfügte über eine großartige Eigenschaft: ihr fehlte völlig jene „Solidität“, die es vielen ihrer angesehenen Kollegen nicht erlaubt, ihre hohe Würde zu vergessen, sich mit einem Instrument in der Hand auf den Fußboden zu setzen und zu musizieren, ohne viel darüber nachzudenken, was wohl „anständige“ Leute dazu sagen - verhielten sich doch die Volksmusikanten aller Zeiten und aller Völker genau so und nicht anders.

Nun, 1975, spürten wir drei besonders intensiv, dass uns gerade diese Unmittelbarkeit des musikalischen Ausdrucks fehlte. Nicht nur in unserer eigenen Musik, sondern auch in der Musik der anderen. Die Musik war zu hochtechnisiert geworden. Allzu oft hörten wir die Ergebnisse qualvoller Gedanken am Schreibtisch anstelle von Kreativität, allzu viele Komponisten „gebären“ häufiger, als dass sie mit etwas „schwanger gehen“, zu dick war die Schicht der „Vermittler“ zwischen einem auf Notenpapier niedergeschriebenen Werk und seiner Verwirklichung in Tönen geworden, „Vermittlern“, in deren Leben die Musik eine ganz andere, viel weniger gewichtige Rolle spielt als im Leben der Komponisten. Es ist klar, diese Gedanken sind nicht neu und solche Gefühle sind vielen Kollegen im Westen wohlbekannt. Es ist auch nicht sinnvoll, hier die Kritik an dieser „Vermittlung“ zu wiederholen, die Karlheinz Stockhausen und andere Musiker schon längst ausgesprochen haben. Aber man darf nicht vergessen, dass wir in der UdSSR leben und arbeiten mussten. Die UdSSR ist nicht nur ein „anderes“ Land mit anderen Traditionen. Sie ist ein anderes Planetensystem. In der UdSSR waren wir in der Situation, dass die Schicht der „Vermittler“ um ein vielfaches dicker war als im Westen: abgesehen von Solisten, Dirigenten, Orchestermusikern und Managern muss man die dicke, fast undurchdringliche Schicht der Parteibürokraten und Zensoren hinzuzählen, die für jede Äußerung von Kreativität absolut taub sind, wenn diese nicht für nützlich-propagandistische Ziele genutzt werden kann. Nur schwer können sich die Kollegen im Westen vorstellen, was es heißt, bei der totalen Verstaatlichung des gesamten Musiklebens und der totalen ideologischen Kontrolle seitens der Partei in der UdSSR die Aufführung eines Werkes durchzusetzen, das auch nur minimal aus dem Rahmen des Üblichen herausfällt. Es käme dem Versuch gleich, Apfelsinen jenseits des Polarkreises zu züchten. So verspürten wir auch echten Neid auf jene nonkonformistischen Maler, die sich trotz allem erlauben konnten, irgendwo auf einem unbebauten Terrain eine Ausstellung abzuhalten, wenn auch mit dem Risiko, dass man ihre Bilder mit Hilfe von Bulldozern „einsammeln“ würde. Maler wenigstens bedürfen dieser Vermittlung nicht.

Wie wichtig und fruchtbar die Idee der Gruppen-Improvisation für uns drei war, äußerte wohl Sofia Gubaidulina am besten: „Noch und nochmals segne ich unseren Einfall, ungeschriebene Musik zu spielen. Das ist für mich heute wie die Luft zum Atmen. Uns es scheint jetzt ganz klar zu sein: ohne diese Musik hungert unser Unterbewusstsein.“

Natürlich wussten wir von Experimenten mit intuitiver Musik im Westen, wir kannten die Werke

von Stockhausen („Aus den sieben Tagen“) und auch seine Texte. Aber wir lebten in einer völlig anderen Welt. Wir hatten nicht jene technische, elektronische Pracht zur Verfügung wie Stockhausen. In Moskau existierte 1975 noch das Experimentalstudio für elektronische Musik, seine Tage aber waren bereits gezählt. 1978 wurde das Studio von den Behörden geschlossen, doch schon lange vor seiner Schließung wurde seine Tätigkeit immer mehr unterdrückt und lief schließlich auf die Ausführung kommerzieller Aufträge für Kino und Theater hinaus. Auf die Mitarbeit des Studios zu rechnen, war zwecklos, wir mussten mit „den Karten spielen, die gegeben waren“. Welcher Art nun waren unsere „Karten“? Unser Instrumentarium bestand aus einer großen Zahl von Volksinstrumenten: Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten vorwiegend kaukasischer und mittelasiatischer Herkunft. In der UdSSR gibt es unglaublich viele dieser Instrumente, aber sie liegen fast völlig außerhalb des Blickfeldes der Neuen Musik, ungeachtet ihres großen Farbenreichtums, der sich bei unvoreingenommener Einstellung gegenüber diesem Instrumentarium zeigt.



Viktor Suslin, Sofia Gubaidulina und Wjatscheslaw Artjomov (von links nach rechts)  
1977 bei einem öffentlichen Auftritt im Jazzclub Moskau

Wie nun bedienen wir uns dieses Instrumentariums? Tatsächlich hatten wir keineswegs die Absicht, uns folkloristisch zu betätigen, und noch viel weniger wollten wir irgendeine Folklore nachahmen. Folklore ist wunderschön und jede Art von Erforschung wert, aber sie kann auch ganz vortrefflich ohne uns existieren. Es ist furchtbar, wenn Komponisten versuchen, Folklore zu verbessern, zu zivilisieren oder auszuschnücken. Leider hören die Menschen im Westen nur allzu oft statt echter russischer Folklore deren knechtische, von Komponisten des „Sozialistischen

Realismus“ gefertigte und von hochbezahlten Solisten der sowjetischen staatlichen Philharmonien ausgeführte Verfälschung. Wir haben uns bemüht, Folklore nicht nachzuahmen, sondern versucht, Musik mit jener Spontaneität und Natürlichkeit zu schaffen, wie sie die Volksmusikanten haben. Uns interessierte eher ihre *Methode* als konkrete Ergebnisse. Auch versuchten wir nach Kräften, das Volkskunst-Instrumentarium zu beherrschen, um es unseren Zielen nutzbar zu machen. Wir waren natürlich nicht in der Lage, unsere vorherige kompositorische Erfahrung völlig zu vergessen, sehr bald jedoch erkannten wir, dass gerade jene Erfahrung uns kaum eine Hilfe in der Gruppen-Improvisation sein konnte: diese diktierte ihre eigenen Gesetze. Die Improvisation ist der Antipode jeglicher „geschriebenen“ Musik. Ihrem ganzen Wesen nach war sie antivirtuos, weil Virtuosität im engen Sinne des Wortes stundenlanges Üben voraussetzt, mit dem Ziel, eine maximale Geläufigkeit und Leichtigkeit im Umgang mit dem Instrument zu erreichen. Wir jedoch hatten ein Instrumentarium ausgewählt, das wir uns erst aneignen mussten. Jeder von uns hatte eine bestimmte instrumentale Erfahrung. Abgesehen davon, dass wir alle drei ziemlich gute Pianisten waren, beherrschte Artjomov routiniert das Spiel von Saiteninstrumenten, darunter Geige und Violoncello; ich beherrschte gut das Spiel auf der Blockflöte und Sonja war der geborene „Schamane“ am Schlagzeug. All das kam uns in unserer Arbeit sehr zugute. Abgesehen von Volks- und einigen konventionellen Instrumenten benutzten wir auch andere Tonquellen, z.B. Spielzeuginstrumente. Wir besaßen drei Spielzeuggitarren, denen man nur glissando-Töne entlocken konnte, indem man die Wirbel am Hals während des Spiels drehte. Wenn nun ein Instrument die Eigenschaft besitzt, während des Spiels nur glissando-Töne zu erzeugen, so blieb uns nichts anderes übrig, als zu versuchen, uns diesen Mangel zunutze zu machen.

Mit dieser Art von Beschäftigung verbrachten wir Hunderte von Stunden. So trafen wir uns einmal in der Woche und musizierten gewöhnlich 5-6 Stunden hintereinander. Ein Tonbandgerät war ständiger Teilnehmer an unserer Arbeit. Ganz allmählich sammelte sich während des Arbeitsprozesses ein bestimmter Katalog musikalischer Einfälle und zwar keineswegs nur hinsichtlich der Klangfarbe, sondern auch melodisch, rhythmisch und im Zusammenspiel. Und alles wurde auf Band fixiert. Wir konzentrierten unsere Aufmerksamkeit nicht so sehr auf Klangfarben-Überraschungen der einzelnen Instrumente, als vielmehr auf die Kombinationen im Ensemble. Das Anhören der Aufzeichnungen wurde gewöhnlich von Kritik begleitet, bisweilen überaus schonungslos und spöttisch. In den ersten Stadien der Arbeit fühlten wir uns noch sehr unsicher und versuchten, die Improvisation durch irgendwelche bestimmte Rahmen einzugrenzen, zum Beispiel, eine graphische Partitur zu realisieren. So entstanden einige Kompositionen für ein neues Instrumentarium mit einer Partitur. Artjomov schrieb ein ziemlich großes Werk zu einem herrlichen Text mit dem Titel „Die Erscheinung des Markandjeji“. Außer uns drei Komponisten wirkten in diesem Werk noch ein Vorleser und ein Vokalensemble mit. Frau Gubaidulina verfasste drei Partituren, eine von ihnen gibt es in einer Version für Schlaginstrumente und heißt „Linien, Punkte und Zickzacklinien“. Auch ich schrieb zwei Partituren: „Poco a poco I“ und „a 3“.

Obwohl alle diese Partituren graphischen Charakter hatten, unterschieden sie sich hinsichtlich der Eindeutigkeit ihrer Dechiffrierung stark voneinander. So wurden insbesondere in meinem Werk „a 3“ die Instrumente nach Klangfarben klassifiziert und jedes Timbre wiederum mit einer bestimmten

Farbe notiert.

Diese Werke wurden einige Male bei unseren nicht sehr zahlreichen öffentlichen Auftritten aufgeführt. Nicht zahlreich, weil der unzugänglich-respektable Komponistenverband uns nicht die geringste Hoffnung ließ, seine Räume zu benutzen, nicht einmal, um unser Spiel unter Ausschluss der Öffentlichkeit den Kollegen vorzuführen.

Weit mehr Verständnis als bei den Kollegen aus dem Komponistenverband fanden wir bei den Jazz-Musikern. Zweimal improvisierten wir öffentlich im Moskauer Jazz-Club. Einige Aufführungen gaben wir auch im Künstlerverband und im Skrjabin-Museum. Der Schwerpunkt unserer Arbeit lag jedoch nicht in öffentlichen Aufführungen. Unsere Arbeit hatte vorwiegend introvertierten und experimentellen Charakter.

Schon sehr bald bemerkten wir, dass die Realisierung einer graphischen Partitur die Phantasie beschränkt und in der Regel zu viel matteren Resultaten führt als eine Improvisation in reiner Form. Außerdem wurde uns immer deutlicher, dass im Laufe der Zeit unsere „reine“ Improvisation immer weniger „entropisch“ wurde. Nach und nach lernten wir, einander viel besser zu hören, die Absichten des Partners zu verstehen; die geistige Beziehung zwischen uns vertiefte sich. Und wir begannen zu verstehen, dass nur eine Aufzeichnung im Studio uns die Möglichkeit bietet, sich optimal auf die Musik zu konzentrieren, ohne sich von so nebensächlichen Umständen wie äußere Umgebung, Reaktion des Publikums usw. ablenken zu lassen. Wir machten nur selten Aufzeichnungen und diese nicht offiziell und selbstverständlich auf eigene Rechnung.

Ins Studio gelangten wir erst nach langwierigen Vorbereitungen und bestimmten musikalischen Entwürfen, diese Skizzen jedoch existierten nur auf Band und - natürlich - in unseren Köpfen. Die Erfahrung wurde allmählich größer und zeigte deutlich, dass, sobald wir mit irgendeinem vorgefassten Kompositionsschema - unwichtig, ob im Kopf oder auf dem Notenpapier - zu improvisieren versuchten, wir uns unfrei und nervös fühlten und in der Regel die musikalische Zeit weniger gut empfanden als dann, wenn wir absolut frei spielten. Offenbar muss man in einem bestimmten Stadium voll und ganz seiner unbewussten inneren Stimme vertrauen, die oftmals mächtig und eindeutig vorsagt, was gerade genau in diesem Moment getan werden muss. Und zwar hier und jetzt. In der Tat, während der Improvisation vollzieht sich alles fast unbewusst, erst später, wenn man über die Resultate nachdenkt, schaltet sich das analytische Denken ein. Und man wird sich darüber klar, dass jeder beliebige musikalische Augenblick immer eine Wahl darstellt: den musikalischen Impuls, der vom Partner ausgeht, zu unterstützen oder mit ihm in einen Konflikt zu treten, die Klanglinie des Partners durch ein neues Element zu ergänzen oder umgekehrt sich mit ihm zu vereinen, den präzisen Moment für eine Pause, für einen Instrumentenwechsel zu finden, eine neue Klangfarbe so einzuführen, dass es keinen groben Unsinn ergibt. Und das Allerwichtigste: hören, hören und nochmals hören. Alles ist zu vermeiden, was dem sich vor unseren Augen bildenden zarten musikalischen Gewebe schaden kann. Fehler vermeiden - jedoch bedeutet das Fehlen eines Notentextes, dass der Begriff „Fehler“ einen völlig anderen Sinn erhält und sich in der Bedeutung eher dem Begriff „Taktlosigkeit“ nähert. Und Ursache dieser Taktlosigkeit ist immer Ehrgeiz und die Tatsache, dass wir vergessen, eine gemeinsame Arbeit zu machen. Für einen Komponisten ist es nicht leicht, sein Streben nach Selbstdarstellung und die

Sorge um seine Urheberschaft zu überwinden, umso mehr, als dieses absolut unbewusst vor sich geht. Man könnte sagen: „Leichter geht ein Kamel durch ein Nadelöhr“.

Immer dann, wenn wir aus kompositorischem Egoismus heraus anfangen, „in verschiedene Richtungen zu ziehen“, zeigte sich dieses augenblicklich im Ergebnis. Die musikalische Materie zerriss, Proportionen wurden zerstört und die Tatsache, dass diese Materie organisch und nicht mechanisch ist, wurde besonders evident. Und einen Organismus zu töten, ist ja so leicht! Einige egoistische Impulse, einige unvorsichtige Bewegungen - und alles ist zu Ende; der Organismus ist tot.

Wann immer zwischen mir und Artjomov Anzeichen egoistischer Unstimmigkeiten entstanden, wurde Frau Gubaidulina unser Schiedsrichter, ohne Vorbehalt vertrauten wir ihrem Richterspruch. Sonjas Besonderheit im Zusammenspiel war ihre Fähigkeit, konfliktreiche musikalische Situationen zu schaffen, Widersprüche hervorzurufen und eine Weiterentwicklung zu provozieren. Oft spielte sie die Rolle des „Brennstoffs“ in unserem gemeinsamen Motor und ein erstaunlicher Dämonismus brach mitunter aus ihr hervor, wenn sie während des Spiels in Trance verfiel und uns nicht mehr hörte, sich nur ihrer inneren Stimme unterwarf und uns machtvoll zwang, dieser zu folgen. Das hatte nichts mit dem Eigensinn eines Komponisten zu tun, der eifrig bemüht ist, sich selbst darzustellen, nein, viel eher war das eine Art innerer „Dämon“, der da fordert: nur so und nicht anders. Diese Impulse, die während der Improvisation von Sonja ausgingen, sind wahrscheinlich mit die allerstärksten musikalischen Eindrücke meines Lebens, vielleicht darum, weil sie ursprünglich waren. Es gibt Dinge in der Musik, die nur der Spielende versteht, für den Hörenden sind sie nur schwer zu erfassen.

Es ist klar, die Erfahrung, die wir in den sechs Jahren unserer gemeinsamen Arbeit gesammelt haben, ist nicht ausschließlich musikalischer Natur. Vielmehr geht es um eine geistige Erfahrung. Es dürfte auch keine allzu große Übertreibung sein, wenn ich sage, diese Arbeit hat uns drei gänzlich verändert.

Aber auch vom rein musikalischen Aspekt her spüren wir, wenn auch auf verschiedene Weise, den Einfluss dieser Erfahrung darin, was wir unabhängig voneinander komponieren. Das Gefühl für den Gehalt der musikalischen Zeit hat sich verfeinert. Die Furcht vor fehlenden Kontrasten und die Angst, monoton zu erscheinen, ist verschwunden. Immer intensiver wurde das Empfinden, dass nicht die Monotonie die Musik uninteressant und langweilig macht, sondern unsinnige Kontraste, fehlende Proportionen und natürlich in erster Linie der Mangel an echter, ursprünglicher musikalischer Substanz. Das Empfinden verstärkt sich, dass der Reichtum der Musik nicht so sehr in der Vielfalt der gewählten Mittel liegt, als vielmehr in ihrem Verhältnis zueinander. So entdeckten wir nach einigen Jahren gemeinsamer Arbeit, dass, wenn wir Musik „am Schreibtisch“ wie „normale Komponisten“ schrieben, unsere Angst, „uninteressant“ zu erscheinen, immer kleiner wurde. Frau Gubaidulina genügte im Trio „Garten von Freude und Traurigkeiten“ (1980) zwei musikalische Elemente, die Chromatik und die Obertonreihe, um eine konzentrierte musikalische Form zu schaffen, die die Aufmerksamkeit des Zuhörers mit viel größerem Erfolg fesselt als viele mit „Information“ übersättigte Werke der Avantgarde. Und in Artjomovs „Elegie“ für Solovioline und Streicher (1977) gelang es ihm, eine Musik der „klingenden Stille“ zu schaffen, eine Musik, die

trotz ihrer Monotonie sehr innig und voller Spannung ist. Vergleichen wir dieses Werk mit den frühen Werken Artjomovs, die voller Kontraste und rhythmischer Unterbrechungen sind, so wird klar, wie sehr er hier seiner Mitarbeit an der Gruppenimprovisation verpflichtet ist.

*Victor Suslin emigrierte 1981 nach Deutschland. Erst 10 Jahre später trafen sich Suslin und Gubaidulina in Deutschland wieder. Seither gaben sie zwar wenige, jedoch durchaus vielbachtete Improvisationskonzerte, u.a. in Davos (1991), Tokio (91, 93, 97), Heidelberg (91), Lockenhaus (95), Mainz (96), Zürich (97). Victor Suslins Sohn, der Kontrabassist Alexander Suslin ergänzte die Gruppe, als Gäste spielten zeitweise alte Freunde aus Moskauer Tagen: der Schlagzeuger Mark Pekarsky und die Sängerin Valentina Ponomareva. Erst kürzlich war das Ensemble in Trio-Besetzung in Hamburg zu hören.*

*Folgende Aufnahmen sind auf CD erhältlich:*

*ASTRAEA I - IV (Davos-Festival 1991)*

*CD EVA RECORDS WWCX 2044*

*CD LEO RECORDS 181*

*ASTRAEA V (Tokyo 1991)*

*CD EVA RECORDS WWCX 2044*

*ASTRAEA IMPROVISATION (Moskau 1977)*

*CD RECORDS SOLIT*

*FREE IMPROVISATION (Lockenhaus Festival 1995)*

*BIS-CD 810*