

Nahaufnahme

Spielleute, einer von ihnen: Günter Christmann

Etwa ab Ende der 60er Jahre hat sich vor allem in Europa eine freie Musik-Szene entwickelt, überwiegend aus Musikern des *Free Jazz*, die aber stilistisch einordnende Etiketten bewußt vermieden. Die Musiker dieser Szene sind, unter dem Aspekt der sozialen Wertschätzung und der wirtschaftlichen Absicherung, am ehesten mit mittelalterlichen Spielleuten vergleichbar. Mit selten gewordener Konsequenz haben sie sich entschieden, konzessionslos nur noch das zu spielen, was sie für wichtig oder wahr halten, wohl wissend, daß dies zu einer zugleich spartanischen und vagabundierenden Lebensweise zwingt. In einer Zeit, in der Komponisten und Wissenschaftler häufig eine ähnlich gesicherte Altersversorgung erwarten wie Postbeamte, haben diese Musiker eine Lebensform gewählt, die, aus der Distanz betrachtet, vielleicht ein Hauch Romantik und Bohème umweht, tatsächlich aber eher durch Zwang zur Disziplin, Furcht vor nicht versicherter Krankheit, unfreiwilligem Konsumverzicht in einer durch einmalige Hemmungslosigkeit des Konsums geprägten Gesellschaft gekennzeichnet ist. Da volle Bäuche selten kreativ sind, kann man auch dies – mit einer Prise Sarkasmus – begründen: *Support the musician – let him be hungry!*

Günter Christmann (geb. 1942) ist einer von diesen Spielleuten, wenn gleich seit seiner Kindheit mit festem Wohnsitz in Langenhagen bei Hannover. Nach einer Dixieland-beeinflußten Schulzeit wandte sich Christmann, der als Posaunist und Kontrabassist Autodidakt war, Ende der 60er Jahre dem *Free Jazz* zu, entwickelte aber zugleich ein neugieriges Ohr für die zeitgenössische Kunstmusik. Weil er zunächst Jazzer war, sich aber stilistisch an herrschende Strömungen nie ganz binden wollte, gründete er um 1970 das Improvisationsduo mit dem Percussionisten Detlef Schönenberg, das in dieser ungewöhnlichen Besetzung mehr als 10 Jahre existierte, die Jazzer verunsicherte (weil es nicht swingte und pulste), die Kenner der Neuen Musik aufmerksam machte (weil die Ähnlichkeiten zu komponierter Musik von Kagel, Berio u.a. unüberhörbar waren). Eine der solistischen Einspielungen Christmanns (*Solomusiken für Posaune und Kontrabaß*,

1976) enthält überwiegend sehr kurze Titel, unmittelbarer Ausdruck für die »Radikalität, nur das Notwendige zu spielen« und ist im Zusammenhang mit der Tatsache zu sehen, daß Anton Webern für Christmann zeitweilig von großem Einfluß war. Das Nebeneinander von Auftritten mit Free-Jazz-Gruppen (Globe Unity Orchestra), gelegentliches Mitwirken in Ensembles für Neue Musik, aber vor allem der gut zehnjährige material-suchende Dialog mit D. Schönenberg waren auch Lehrjahre und Findungs-prozeß, haben den *Spielmann* Christmann künstlerisch autonom gemacht. Schon relativ früh zeigte sich die Tendenz, die visuelle Ebene mit einzubeziehen, am bekanntesten wurde die etwa dreijährige Zusammenarbeit mit der Tänzerin Pina Bausch. Auch in den mehr als 20 verschiedenen VARIO-Formationen, die Christmann seit 1979 initiierte, trafen sich improvisierende Musiker mit Tänzern, Schauspielern, Akrobaten und Pantomimen. Die Klangdokumente dieser projektorientierten Arbeit sind ein Beleg, daß konzertantes Improvisieren auf sehr komplexe Weise möglich ist, daß Improvisation über die Funktion der bloßen Materialsuche weit hinausgehen und etwas schaffen kann, das sich vielleicht am treffendsten mit dem Titel einer Christmann-Produktion für den Süddeutschen Rundfunk bezeichnen läßt: *Zartgenössische Musik*. Eine so zarte Musik ist nicht zwangsläufig an kammermusikalische Besetzungen gebunden: das fast nur in eingeweihten Kreisen bekannte *King Übü Orchestru*, eine Gruppierung von jeweils etwa einem Dutzend improvisierender Solisten, hat mehrfach demonstriert, daß die vollkommen absprachenfreie konzertante Improvisation auch bei so großen Formationen sehr durchsichtige, zerbrechliche Strukturen ermöglicht, die in ihrer Poetik und Intimität an Bilder von Paul Klee und Joan Miro erinnern.

Zu den radikalsten Produktionen Christmanns im letzten Jahrzehnt zählt *Déja-Vu*, eine Folge von Szenen, bei denen ein oder mehrere Musiker (aber auch Tänzer) im Projektionslicht zu von ihm selbst produzierten Filmen instrumental und gestisch agieren. Man sieht beispielsweise (*Cello-Phan*) den Cellisten im Film agieren, während er zugleich, sich selbst »im Wege«, real vor der Leinwand im flimmernden Licht spielt. Die Eigengesetzlichkeit der beiden Ebenen, die zu einem permanenten Wechsel von synchronen und asynchronen Momenten führt, bewirkt eine ungewöhnliche Aufbrechung der Zeit. Dort, wo abstrakte oder reduziert gegenständli-

che Filme (*Explico*, *Trombath II*) den Hintergrund bilden, wird deutlich, daß der alte Traum vom Gesamtkunstwerk, hier reduziert als instrumentales Musiktheater im wahrsten Sinne, nach wie vor zu faszinierenden Ergebnissen führen kann. In diesen Zusammenhang gehört auch das Musikdrama *Ansprache*, 1983 für das Sprengelmuseum Hannover geschaffen, in dem, wie die abgedruckte Fotosequenz zeigt, der Musiker sich verhüllt, um sich umso nachdrücklicher zu offenbaren.

Die Improvisation steht für Christmann nicht in Konkurrenz zur Komposition, er will nicht so improvisieren, daß es »wie komponiert« klingt. Improvisation ist für ihn eine eigenständige und fragile Ausdrucksform, die sich, will sie konzertant überzeugen, vom modischen Therapiedunst distanzieren muß, die durch Konserven (Platte, Video) den Hörer/Seher nur bedingt erreichen kann: sie muß erlebt werden.

Klaus-Ernst Behne

Die zu diesem Text gehörende vierteilige Fotosequenz, die Günter Christmann in seinem Musikdrama *Ansprache* zeigt, ist versehentlich bereits in Band 5 abgedruckt. Wir bitten dies zu entschuldigen.



