

Volker Biesenbender

Anders Üben, anders hören, anders bewegen

Vom improvisierenden Umgang mit Musik

"I welcome what happens next. " (John Cage)

Etwas Fundiertes über die Improvisation auszusagen ist für den, der sich um sie bemüht, nicht ganz einfach. Ihrem Wesen nach fließend und dem lebendigen Moment angehörend läßt sie sich kaum theoretisch beschreiben oder gar analysieren. Sie ist ja gerade das Unbeschreibbare in der Musik. Meiner Erfahrung nach besteht denn auch eine eigentümliche Scheu improvisierender MusikerInnen, über ihr Thema Auskunft zu geben, ja: das Wort Improvisation oder Improvisieren auch nur in den Mund zu nehmen. Ein spanischer Sinti, ein schwarzer Jazzmusiker, ein südindischer Sarod-Virtuose würden ihre Tätigkeit vermutlich mit einem einfachen "I just play my music" beschreiben. Wenn man sie z. B. fragen würde, wie hoch eigentlich der Anteil an Improvisiertem innerhalb der vorgegebenen Strukturen sei, dann würden sie wahrscheinlich mit irritiertem Schweigen reagieren - aus dem natürlichen Gefühl heraus, daß das improvisatorische Element immer ein integraler, nicht abzutrennender Bestandteil des Ganzen sein sollte. Aus ähnlichen Gründen lasse ich persönlich mich nur selten auf reine Improvisationskurse ein, weil ich es für eher problematisch halte, das Improvisatorische aus dem Gesamtzusammenhang herauszulösen und als nützliche Zusatztechnik für klassische Musiker anzupreisen.

Um es vorzuschicken: Es geht mir als Geigenlehrer nicht darum, meinen SchülerInnen das Improvisieren beizubringen. Improvisieren kann man nicht im traditionellen Sinne "lernen". Man kann höchstens behindernde Konditionierungen verlernen. Ich möchte sie statt dessen dazu anregen, auf allen Ebenen, bis hin zu den physiologischen Bewegungsabläufen, einen improvisierenden Umgang mit Musik zu kultivieren. Improvisierendes Verhalten als Grundbedingung erfüllten Musizierens hat für mich genausogut mit Intonationsfragen und Stricharten zu tun wie mit der Phrasierung einer Beethoven- Sonate; es tangiert das Schüler-Lehrer-Verhältnis und den Umgang von StreichquartettkollegInnen miteinander; es betrifft das richtige Lesen eines Notentextes wie den Kontakt zu den ZuhörerInnen. Ich bin der Meinung, daß die innere Wahrheit einer Komposition am Ende improvisierend, d. h. sich ins Unbekannte vortastend, gefunden werden muß. Auf den ersten Blick scheinen sich europäische Kunstmusik und Improvisation allerdings auszuschließen, ja zu widersprechen. In der Tat gibt es kaum einen steinigern und unfruchtbareren Boden für das Improvisieren als unsere klassische Musikszene mit ihrem Unbehagen vor allem Nichtvorgegebenen, Unfertigen, Zufälligen; mit ihrer Akzentuierung großer Meister und "unsterblicher" Werke; mit ihren Wertungssystemen aus begabt und unbegabt, musikalisch und unmusikalisch, ihrer Ausrichtung auf Perfektion, Leistung und Absicherung.

Und doch ist dieser klinische Schnitt zwischen komponierter und improvisierter Musik nicht sehr alt. Fast die ganze Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts ging aus dem ad-hoc-Spiel des sonntäglichen Gottesdienstes hervor; Bach, Beethoven, Chopin sind von den Zeitgenossen anscheinend höher als Meister der Improvisation geschätzt worden denn als Komponisten, und noch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gab es kaum einen Interpreten, der nicht auf ein gegebenes Thema aus dem Stegreif hätte improvisieren können. In einem Brief Paganinis heißt es: "Es gehört zu meinen Pflichten, zweimal in der Woche ein Konzert zu geben, und dabei improvisiere ich stets zu einer Klavierbegleitung. Die Begleitung schreibe ich vorher auf und arbeite dann mein Thema im Verlauf der Improvisation aus."

Aber auch in unserem Jahrhundert hat es KünstlerInnen gegeben, die auf den engen Zusammenhang zwischen Improvisation und Komposition hingewiesen haben. Wilhelm Furtwängler dokumentierte nicht nur in jeder gespielten Note, sondern auch in zahlreichen Texten zur Musik, daß es keine einzige Kompositionsform oder -Technik gibt, die nicht ihren Ursprung in der Improvisation hätte. Ferruccio Busoni schrieb in seiner Ästhetik der Tonkunst: "Notation ist [...] nichts als ein ingenieüser Behelf, eine Improvisation festzuhalten und sie wiederentstehen zu lassen." Der glühende Ausdrucksmusiker Arnold Schönberg nannte das Komponieren eine "verlangsamte Improvisation", während vom anderen Ende her der Jazzmusiker Mischa Mengelberg, Sohn des Dirigenten Willem Mengelberg, das geflügelte Wort von der Improvisation als "Instant Composing" prägte.

Und doch, trotz ihrer reichen Vergangenheit, führt die Improvisation im Alltag eines klassischen Musikers eine ziemlich schäbige Randexistenz. Auch wenn es heute einige Grenzgänger wie Friedrich Gulda oder Nigel Kennedy gibt, haben sich im Lauf der letzten hundert Jahre doch zwei völlig verschiedene musikalische Kulturen gebildet. Ein improvisierender Musiker übt anders, hört anders, bewegt sich anders beim Spiel; er hält andere Aspekte der Musik für wichtig und hat im allgemeinen ein anderes Verhältnis zur Musik als Ganzem.

Ich glaube es gibt kaum eine verhängnisvollere Entwicklung für das Musikleben als dieses Auseinanderdriften von zwei künstlerischen Grundhaltungen, die sich ergänzen, einander brauchen und eigentlich ständig in fruchtbarer Wechselwirkung sein müßten. Ich möchte dazu zwei selbsterlebte Begebenheiten erzählen. Vor einiger Zeit hatte ich auf einem Kammermusikurs ein hervorragendes französisches Klaviertrio zu unterrichten. Vor allem der Geiger, ein Finalist des Moskauer TschaikowskyWettbewerbs, beeindruckte alle durch seine präzise Technik und unkomplizierte Musikalität. Trotzdem vermißte man wie so oft bei jungen Musikern der "CD"-Generation Leben, Atem, Risiko. Man hatte den Eindruck, daß einem statt einer mit innerer Beteiligung erzählten Geschichte eine beliebige, wenn auch geschmackvoll arrangierte, musikalische Information serviert wurde. Irgendwann kamen wir aufs Improvisieren, und bei einer Pizza erzählte er mir einige spannende biographische Details. Eigentlich habe er sich schon immer sehr für's Improvisieren interessiert, es auch ernsthaft versucht, dann aber nach einiger Zeit

realisieren müssen, daß er als Geiger auf diesem Gebiet völlig impotent sei. Später habe er sich dann selber das Akkordeonspiel beigebracht und es habe nicht die geringsten Probleme mit dem Improvisieren gegeben. So tobe er seine Bedürfnisse nach freiem Musizieren heute einfach auf der Handorgel aus.

Einige Monate später hatte ich einen Kurs an einer englischen Musikhochschule zu geben und brachte gleichzeitig mein Trio mit, dem damals ein 18jähriger Jazzbassist angehörte. Um sich die Zeit bis zum Abschlußkonzert zu vertreiben, hospitierte dieser ein paar Tage abwechselnd bei den Baßlehrern des Instituts und kam völlig entgeistert zurück: "Ja, wie kann man denn so Baßspielen lernen?" Später studierte er dann Klavier an der Münchner Musikhochschule. Von diesem Moment an achtete er gemeinsam mit seinem Lehrer sorgfältig darauf, daß nur ja nichts von seinem früher so selbstverständlichen, aus dem unmittelbaren Klangkontakt entwickelten Musizieren in die Klavierstunde sickerte.

Sind dies nun Erfahrungen, die sich verallgemeinern lassen? Wäre es, wie im Fall unseres Trio-Geigers, tatsächlich denkbar, daß die modernen Instrumentalmethoden unsere spontanen musikalischen Impulse, unsere "Hier-und- Jetzt"-Präsenz, unsere Improvisationsfähigkeit mit der Zeit verkümmern lassen? Man könnte ja auch das genaue Gegenteil behaupten, daß nämlich erst mit einer reibungslosen Technik Hand und Kopf so richtig frei zum Improvisieren sind.

Warum ging das Improvisieren verloren?

Bevor wir diese Frage genauer unter die Lupe nehmen, möchte ich kurz darüber nachdenken, warum uns eigentlich die Improvisation heute so fern gerückt ist, daß wir sie kaum noch mit dem Begriff "Klassik" in Verbindung bringen. Dazu einige - vermutlich allseits bekannte - Gesichtspunkte.

Das Musikleben ist heute so vielfältig und komplex, daß man ohne sorgfältige Trennung der Funktionen, ohne Arbeitsteilung und Spezialistentum nicht mehr auskommt. Das zumeist weit rückwärts gewandte Repertoire macht klassische MusikerInnen eher zu Treuhändern eines vergangenen, nicht mehr entwicklungsfähigen Lebensgefühls. Damit verliert die Improvisation als Quelle neuer oder regenerierender Impulse ihre Existenzberechtigung. Die moderne Tendenz zu "Werktreue" und philologischer Korrektheit hat die - früher selbstverständlichen - improvisatorischen Freiräume der InterpretInnen austrocknen lassen. Die technischen Medien mit ihren Forderungen nach fotografischer Genauigkeit zwingen MusikerInnen zur ständigen, der Improvisation nicht eben förderlichen "Selbstüberwachung". Die ziemlich willkürliche Trennung des Musiklebens in "U" und "E" hat dazu geführt, daß die Improvisation immer mehr in die Bereiche des Entertainments abgewandert ist.

Vielleicht könnte man noch hinzufügen, daß ja heute eigentlich allem Lebendigen das "Improvisieren" verlorenzugehen droht: den Flüssen und Landstraßen, den Walfischen, den

Kindern und Radfahrern, unseren Gefühlen und Gedanken; daß wir klassischen Musiker vielleicht nur " stille Teilhaber" einer allgemein anti-improvisatorischen Entwicklung sind, die heute vielen Menschen unheimlich ist.

Was ist improvisieren und wie lernt man es?

An diesem Punkt möchte ich zu definieren versuchen, was ich selber mir unter improvisatorischem Verhalten, improvisierendem Handeln, Improvisationsbereitschaft usw. vorstelle und wie ich diese Begriffe im musikalischen Alltag anwende. Improvisation ist als elementare Lebensbedingung das Selbstverständlichste von der Welt. Sie geschieht beim Gehen, Atmen, Sprechen, Fernsehen. Wenn ich einen Spaziergang mache, dann "improvisiere" ich meine Bewegungen in Anpassung an das mich umgebende Schwerefeld. Wenn ich eine Geschichte erzähle, dann improvisiere ich ihren Inhalt innerhalb der Gesetzmäßigkeiten von Grammatik, Satzbau und dramaturgischer Spannung. Wenn ich ein Spiccato auf der Geige übe, dann bringe ich improvisierend, d. h. in intuitiver Anpassungsleistung, die elastischen Eigenschaften eines Schafdarms mit denen eines aufgerauten Roßschwanzes in eine spezifische Verbindung.

Improvisieren, ex improviso: "aus dem Unvorhergesehenen" handeln, heißt danach in erster Linie, aus dem lebendigen Moment heraus subtil und sachlich auf Gesetzmäßigkeiten antworten zu können. Das heißt, sich einer Sache, einer Person, einem Geschehen möglichst absichtslos, vorurteilslos, ohne vorweggenommene Regeln und Vorschriften zu öffnen. Improvisierend agieren heißt, sich tastend und behutsam einer Ordnung anzunähern, heißt auch, seine Intentionen, Vorstellungen und Befürchtungen soweit zurückstellen zu können, daß sich etwas nach seiner eigenen Ordnung und Gesetzmäßigkeit entfalten kann: "Das Objekt belehrt uns, und zwar durch die Kräfte, die es in uns erweckt, es gibt uns Genaueres ein." Ein wunderbarer Satz des Schweizer Schriftstellers Ludwig Hohl. Improvisierendes Lernen ist demnach eine Haltung, die versucht, sich weitgehend "vom Objekt belehren zu lassen", und die es vermeidet, von vornherein ein abstraktes Sicherheitsnetz aus Einteilungen, Planung und Know How über das Objekt zu werfen. Improvisation mit Klängen in diesem Sinne ist spielerisches und gelöstes Umgehen mit musikalischen Strukturen und Energien, die unformuliert in uns leben und darauf warten, in hörbare Klänge übersetzt zu werden.

Welche Fähigkeit, welche seelisch-körperliche Disposition nun ist für das Improvisieren notwendig? Was muß man "lernen", damit ein Einfall wirklich einfällt und nicht sang- und klanglos ins All zurückkehrt? Wie können wir unser Zimmer aufräumen, damit wir bereit sind, wenn musikalische Ideen uns besuchen kommen wollen? Nun, diese Fragen sind durch die oben gegebene Definition so gut wie beantwortet. Musik ist Gegenwart pur. Und wenn wir die musikalische Improvisation als Möglichkeit sehen, schöpferisch und künstlerisch mit dem Hier und Jetzt umzugehen, dann müssen alle Fähigkeiten in uns mobilisiert werden, die zur Herstellung wacher Präsenz beitragen. Und das sind nun nicht diejenigen, die sich im Sinne von festen Erwartungen, Ansprüchen, Befürchtungen auf eine innerlich vorweggenommene Zukunft beziehen

- auch nicht diejenigen, die mit vorbereiteten Modellen und Verhaltensmustern eine gespeicherte Vergangenheit zurückgreifen. Gegenwart ist kein Punkt sondern ein Fließen. Musikalische Improvisation ist also so etwas wie eine Floßreise ins Unbekannte. Und wie man weiß, sollte das Reisegepäck für Entdeckungsfahrten so leicht wie möglich sein.

Stichwort "Präsenz"

Die deutsche Übersetzung des Wortes Präsenz ist übrigens "Anwesenheit" oder auch: "Bewußtheit". Nichts könnte falscher sein als das landläufige Bild vom Improvisieren als einer Tätigkeit, die sich mehr oder weniger bewußtlos in unkontrollierbar dunklen Tiefen vollzieht. Das genaue Gegenteil ist der Fall. Echte Improvisation ist vielleicht nur ein anderes Wort für Bewußtheit: die Fähigkeit, sich wach und "mit blankgeputzten Windschutzscheiben" ungehindert von Moment zu Moment zu bewegen.

Damit wir uns recht verstehen: Improvisatorisch arbeiten bedeutet für mich nicht einzig und allein, selbsterfundene musikalische Gebilde aus dem Hut zu zaubern. Improvisationsfähigkeit als blitzschnelles Umsetzen von innerlich und äußerlich Gehörtem fängt für mich bereits dort an, wo jemand fähig ist, ein Adagio von Händel ohne Vorbereitung eine Terz höher zu spielen oder einen Vogelruf, ein Hundegebell, ein soeben gehörtes Kinderlied direkt auf die Geige zu übertragen.

Ich bat einmal die Teilnehmer eines Kurses nach einigen Tagen gemeinsamer Arbeit darum, die Eigenschaften und Fähigkeiten zusammenzutragen, welche es ihrer Erfahrung nach zum Improvisieren brauchte. Es kam eine recht ansehnliche Liste zusammen: Reaktionsvermögen, Präsenz, Durchlässigkeit, Behutsamkeit, Einfühlung, Offenheit, Leere, Kontakt, Vertrauen, Gelassenheit, Hingabe, Resonanzfähigkeit; annehmen, sich überlassen, seinen Willen zurücknehmen, sich einlassen, lauschen, tasten, ausprobieren, da sein, sich einordnen, Raum geben. Wir stellten anschließend - einige zu ihrer echten Verwunderung - fest, daß die meisten der selbst gefundenen Begriffe eher ein Reagieren als ein Agieren ausdrückten, eher ein sich Zurücknehmen als ein Expandieren, eher ein Hergeben als ein Herbeiholen: Mit diesen Worten wurden empfangende, zulassende, "sanfte" Eigenschaften in uns umrissen.

Und an diesem Punkt kommen wir zurück auf die Frage von vorhin: Wieso ist unser französischer Freund unfähig, auf seinem ureigenen Instrument zu improvisieren? Die Antwort ist gleichzeitig einfach und kompliziert: gerade weil er es so glänzend beherrscht. Weil sein Umgang mit dem Instrument in grandioser Einseitigkeit das genaue Gegenteil der zur Improvisation notwendigen Haltung verkörpert; weil seine wettbewerbserfahrene, gewissermaßen bis zu den Zähnen bewaffnete Technik, seine zupackende Zielstrebigkeit, seine auf feste Bewegungsvorstellungen und "safety first" programmierte geigerische Vorgeschichte ihn wie eine starre Ritterrüstung daran hindert. Indem er sich immer ausschließlicher im Geplanten und Gewußten einrichtet, schlossen sich mit der Zeit die Poren für das Unbekannte.

Wer als klassisch ausgebildete Geigerin oder Geiger den Raum der Improvisation zum ersten Mal betritt, bekommt meist leichte Schwindelanfälle. Die Perspektive scheint verrutscht wie in einem

Bild von Chagall, wo der Stuhl an der Decke und der Kronleuchter unter dem Fenster schwebt. Kein Üben im gewohnten Sinn, kein endloses Wiederholen, kein vergleichendes Schielen zum Nachbarn, weil ja gar keine vorgegebenen Muster und Anforderungen von außen zu erfüllen sind. Die Begriffe "falsch", "richtig", "Leistung", "Fortschritt" usw. scheinen ihren Sinn zu verlieren, weil es keine Kriterien zur Bewertung gibt außer dem einen: "Drinbleiben" oder "Rausfallen". Die alten Motivationen Ehrgeiz und Willenskraft scheinen sich unvermittelt gegen den Improvisierenden zu wenden, dafür bekommt das früher so ängstlich vermiedene Fehlermachen plötzlich einen positiven Sinn. Sorgfältig eingelernte Bewegungsfolgen erweisen sich als nutzlos, zuweilen hinderlich. Dafür läßt scheinbar disziplinloses Sichtragenlassen Möglichkeiten einer neuen geigerischen Sicherheit ahnen. Während man sich vorher eher als Regisseurln und "MacherIn" des Klangs verstand, muß man sich ihm nun zur Verfügung stellen; der Unterschied zwischen Verpackung und Inhalt, sprich: Technik und Ausdruck, ist aufgehoben. So kann ein schräger, häßlicher Klang nun eine musikalische Wahrheit ausdrücken, und der "schöne Ton", das gepflegte Vibrato wird unter Umständen plötzlich zur schrillen Dissonanz im Kontext des Ganzen.

Fehler gehören dazu

Lassen Sie mich ein einziges Beispiel für diese "Umwertung aller Werte" in der Improvisation geben: den Fehler. Es gibt wohl kaum ein anderes Lebensgebiet, in dem das Verbot, Fehler zu machen, immer noch so unumschränkt herrscht und gleichzeitig so destruktiv wirkt wie im Instrumentalunterricht. Unzählige sind an der im wahrsten Sinne krampfhaften Vermeidung von Fehlern und am Anspruch, Musik müsse zuerst einmal "richtig" klingen, gescheitert. Ich könnte aus persönlichen Begegnungen wahre Schreckensgeschichten von systematischer Entmutigung, von abgeschnittenen Sehnsüchten und schließlich Resignation im passiven Musikkonsum erzählen. Bei der Improvisation und beim improvisierenden Lernen ist der Fehler sozusagen ein normaler Teil des Geschäfts: er gehört dazu. Entdecken und Fehler machen sind zwei Seiten derselben Münze, denn "das Falsche" weist den Weg zum Richtigen und kann in der Improvisation überraschende Perspektiven öffnen, die dann für eine neue, spontane Idee benutzt werden. Beim Improvisieren sind Fehler sozusagen korrektes Handeln...

Das geradezu Geniale an der Improvisation ist, daß man buchstäblich keinen Schritt weiterkommt, wenn man sich auf sein altes Repertoire aus fertigen Mustern und eingespurten Verhaltensweisen verläßt. Als eines von vielen denkbaren Beispielen möchte ich den improvisierenden Swing-Strich a la Grappelli nennen, den ein Sinti-Kind nach einigen "Geigenstunden" vom Vater perfekt beherrscht, an dem sich die meisten "Klassiker" aber erst mal die Zähne ausbeißen. Mit korrekter Bogeneinteilung und kultiviertem Oberarmstrich ist das Problem schlicht nicht zu lösen. Wenn wir unseren Arm aber einfach "leer" machen, wach zuhören und den Körper seinem eigenen, quasi vegetativen Wissen überlassen, dann wird die Sache plötzlich kinderleicht.

Solche und ähnliche Erfahrungen im Zusammenhang mit dem Improvisieren haben oft eine

geradezu therapeutische Wirkung. Indem man vom Resultat selbst immer wieder direkt mit der Nase draufgestoßen wird ("So geht's nicht!"), öffnen sich die Augen und Ohren allmählich für Dinge, die beim Spiel nach Noten eigentlich auch "so nicht gehen", dort aber eher verdrängt oder übertüncht werden können. Wir werden z. B. oft recht ungemütlich darauf hingewiesen, daß wir - auf welchem Niveau auch immer - ständig viel zu viel "arbeiten", weil wir es nicht gelernt haben, auf diese innere Instanz zu horchen, die viele Spielabläufe auch ohne unser bewußtes Zutun regelt. Andererseits werden wir mit ein wenig Improvisationspraxis bald spüren, wie der Organismus eine natürliche Tendenz hat, sich für jede Aufgabe im Sinne größtmöglicher Leichtigkeit selber zu ordnen.

Meine eigenen Anregungen etwa bei Kursen zielen eigentlich hauptsächlich darauf hin, der Schülerin oder dem Schüler eine Art musikalische Versuchsanordnung zu liefern, innerhalb derer sie oder er gar nicht anders kann als improvisierend zu funktionieren. Darüber hinaus versuche ich, immer wieder bewußt zu machen, wo man durch unsachgemäßes "Machenwollen" seine eigenen musikalischen Absichten behindert. So kann das Improvisieren dazu beitragen, behutsam aus vielen geigerischen Verhärtungen und Einseitigkeiten herauszuschälen, die ja letztendlich nur ein Ausdruck sind für allgemeine, seit langer Zeit im europäischen Menschen angelegte Verhaltensmuster. Sich mit dem Improvisieren beschäftigen heißt nicht nur, produktive musikalische Möglichkeiten in uns wachzurütteln, die durch das Vorherrschen des Reproduktiven so lange verschüttet waren. Improvisieren heißt auch, etwas in uns neu ausbalancieren zu lernen, das durch die westliche Stoßrichtung des Haben-, Machen-, Kontrollierenwollens nachhaltig aus dem Gleichgewicht gebracht ist. Das notwendige "Umschalten" auf Abwarten und Geschehenlassen macht aus ihr ein wunderbares Trainingsfeld, um Fähigkeiten, die bei den meisten von uns chronisch unterbelichtet sind, neu zu ent-decken.

Es ist nie zu spät

Die beiden häufigsten Schutzbehauptungen, die man als Lehrer in punkto Improvisieren zu hören bekommt, sind: "Ich bin eben nicht begabt dafür" und "Jetzt ist es zu spät, der Zug ist abgefahren". Die Praxis zeigt ausnahmslos, daß dies einfach nicht stimmt: Alle Menschen können improvisieren. Es ist für alle KursteilnehmerInnen ein besonderes Erlebnis, wenn z. B. die sechzigjährige Geigenlehrerin "alter Schule" ein echtes Aha-Erlebnis hat und zum erstenmal realisiert, daß Improvisation nicht etwas ist, das man mühsam "lernt", sondern das in dem Moment geschieht, wo "die Hände sich öffnen". Es braucht erfahrungsgemäß sogar recht wenig Anstoß von außen, um solche Möglichkeiten hervorzukitzeln

Kehren wir noch einmal zurück zu dem häufig vorgebrachten Argument, ohne anständige Technik gäbe es keine anständige Improvisation. Nun, kein Wort braucht darüber verloren zu werden, daß eine gute Improvisation - nicht anders als eine gut gespielte Mozart-Sonate - viel gespeichertes Können, Wissen und eine lange Erfahrung voraussetzt. Improvisation bedeutet in jedem Fall einen

Zusammenprall beider Elemente: des Erlernen mit dem Unbekannten, des planvollen Handelns mit dem "Kommenlassen", des Strukturierten mit dem Chaotischen. Auch ein Jazzmusiker übt seine "scales" und "patterns".

Loslassen können

Trotzdem bedeutet es für die Qualität der Improvisation einen wichtigen Unterschied, ob die Instrumentaltechnik hauptsächlich auf dem Wege mechanischer Konditionierungen erarbeitet wurde oder ob sie im ständigen, "fließenden" Kontakt mit dem Klang entstanden ist. Die traditionelle Definition von Üben und Technik als gezieltes "Erlernen ganz konkreter Bewegungsmuster" und "Aufbau von Bewegungs-Automatismen" (Gerhard Mantel in *Cello üben*) ist meines Erachtens eine der vielen problematischen "schulmedizinischen" Teilwahrheiten in der Instrumentalmethodik, die einer umfassenderen Betrachtungsweise einfach nicht standhalten. Schon die ganz alltägliche Unterrichtspraxis zeigt doch, daß sich die instrumentalspezifischen Gewohnheiten, Automatismen, Ein-Prägungen wie bei jeder anderen Tätigkeit effektiver und schneller bilden, wenn wir ihnen genügend Raum geben, nach ihrer eigenen Ordnung für sich selber zu sorgen. Das heißt, wenn wir den Mut haben, dieser Gesetzmäßigkeit nicht ständig mit unseren eigenen, immer zu kurz greifenden Lerntheorien zuvorkommen zu wollen. Niemand hat je Treppensteigen gelernt, indem er fünfzigmal hintereinander das Knie angewinkelt und gleichzeitig den Fuß 25 cm angehoben hat.

Technisches Üben - zumindest im Sinne der musikalischen Improvisation - ist tastendes, umkreisendes, um eine labile Mitte "oszillierendes" Sich-zur-Verfügung-Stellen für etwas, das trotz aller "eingespeicherten" Automatismen im Prinzip in jedem Moment neu gefunden werden muß. Meines Erachtens besteht die wichtigste Aufgabe eines Instrumentallehrers oder einer -lehrerin darin, diesen Prozeß anzuregen und zu unterstützen, d. h. Kanäle freizuhalten bzw. neu zu öffnen, deren ungehindertes Fließen den Kontakt mit dem lebendigen Moment ermöglicht.

Ich kenne natürlich viele improvisierende Musiker, die ihr Instrument auf durchaus traditionelle Weise gelernt haben. Aber meines Wissens mußte noch jeder von ihnen die Fundamente seiner Technik an irgendeinem Punkt gründlich revidieren, um das für das Improvisieren notwendige Maß an "Loslassen" realisieren zu können.

Keine Angst vor dem Verwildern

Die Improvisation steht in den Meisterklassen der Hochschulen immer noch in gelinde gesagt zweifelhaftem Ruf. So gibt es zahlreiche ProfessorInnen, die ihren StudentInnen kategorisch jede Beschäftigung mit Jazz und Unterhaltungsmusik verbieten. Die "Meister" sind sicher weniger besorgt darum, ob ihr eigener Unterricht die StudentInnen improvisationsunfähig macht. Sie fürchten eher, daß die Lust am Improvisieren die störungsfreie Wiedergabe des Mendelssohn-Konzertes behindern könnte. Dabei gibt es keine bessere und renditeträchtigere Investition für die

Entwicklung spieltechnischer Fähigkeiten als das Improvisieren.

Vor zehn Jahren habe ich fast jeden Tag zusammen mit einem französischen Akkordeonisten vor der Basler Hauptpost Tangos, Jazzstandards und Volksmusik improvisiert. Da ich zu dieser Zeit viel als Interpret klassischer Musik auftrat, hatten mich die lieben Kollegen dringend vor dem Straßenmusizieren gewarnt und mir komplette technische Verwilderung prognostiziert. Die Praxis erwies das genaue Gegenteil: Das "Technische" wurde mit der Zeit leichter, die Intonation präziser, die Akkorde schlackenloser, das Spiccato federnder. An diese Zeit denke ich zurück als an den einzigen technischen Quantensprung meines geigerischen Lebens. Ähnliche Erfahrungen mache ich heute übrigens mit SchülerInnen: Juliette zum Beispiel, die neben klassischer Musik ausgezeichnet Jazz spielt, wirkt auf alle besonders intonationssicher und präzise. Ich halte dies für nicht zufällig. Die Gewohnheit, beim Improvisieren blitzschnell auf innere Impulse zu reagieren, macht es ihr leichter als anderen, die geigerischen Bewegungen unmittelbar aus dem Hören heraus zu organisieren.

Instrumentaldidaktik kontra Improvisation?

Stellen wir uns nun noch einmal der Frage: Wirkt das moderne "analytische" (Carl Flesch) Violinstudium improvisationsverhindernd? Aus meiner Erfahrung als Wanderer zwischen den Welten würde ich diese Frage heute ohne Zögern mit ja beantworten. Dies sollte aber nicht allzuviel Widerstand provozieren, wenn man bedenkt, daß jede traditionelle Instrumentalmethodik ihrem eigenen Selbstverständnis nach das improvisatorische Moment bewußt ausschalten muß. Instrumentalmethodik als wissenschaftlicher Ansatz bedeutet ja per definitionem, mehr oder weniger einzugreifen in die natürlichen Spielabläufe, um mit Hilfe eines Funktionsmodells plan- und wiederholbare Ergebnisse zu erzielen. Und dies wiederum heißt im gleichen Atemzug, sich gegen das scheinbar Zufällige zu wenden, gegen das von allein Geschehende und sich selber Ordne: gegen das autonome Stück Natur in uns.

Ich lese in einer alten Violinschule: "Der Zeigefinger muß so aufgelegt werden, daß sich der Bogen in der Mitte des zweiten Gliedes dieses Fingers befindet, der um mehr Kraft zu haben, vom anderen etwas entfernt sein muß". (L'Abbe le fils, 1761) Nun, was meint der Autor anderes als das Folgende: Was bisher eher instinktiv geleistet wurde, also mehr oder weniger der Selbstorganisation des Körpers überlassen wurde, soll von nun an durch eine "sichere", d. h. beschreib- und abrufbare "Technik" ersetzt werden.

Was sind die alten Traktate mit ihren Bogenstrichanweisungen, ihren Angaben zur Tongestaltung, ihren komplizierten ästhetischen Regeln anderes als ein früher "wissenschaftlicher" Versuch, das natürliche Empfinden für den Klangverlauf, für Ziel und Richtung einer Phrase, für die "Ladung" einer musikalischen Spannung etc. systematisch zu sichern? Und was schließlich und endlich bedeutet die zunehmende Differenzierung der Notenschrift im Lauf der Jahrhunderte anderes, als daß man dem nicht wiederholbar Flüchtigen der Musik immer raffiniertere Schnippchen schlägt?

Methodisches Denken, wie wir es seit dem 17. Jahrhundert kennen, ist seinem Selbstverständnis

nach "antiimprovisatorisches" Bewußtsein. Es hat eine quasi eingebaute Tendenz, Prozeßhaftes zum "Ding", Vergängliches dauerhaft und scheinbar Gefährdetes "sicher" zu machen: Der aufgeklärte Verstand kann keine "dunklen Stellen" dulden. Und wenn wir - um den Bogen zum Anfang zu schließen - schmerzhaft spüren, daß dieser "Improvisationsentzug" heute für alle Lebensbereiche, nicht nur für das Musizieren, gilt, dann könnte dies vielleicht bedeuten, daß es heute allgemein an der Zeit ist, grundlegend umzudenken.

Nun glaube ich aber nicht daran, daß sich dieses Defizit durch administrative Maßnahmen beheben läßt wie etwa durch Einführung des Pflichtfachs Improvisation nach der Formel: ein Drittel Technik, ein Drittel Musik nach Noten, ein Drittel Improvisation = kreativer Musiker. Echte Kreativität wird dort entstehen, wo das eine selbstverständlich aus dem anderen hervorgeht und wo beide, Improvisation und Interpretation, aus der *einen* gemeinsamen Quelle schöpfen. Der erste und wichtigste Schritt in dieser Richtung wäre, den Anfangsunterricht vom Kopf auf die Füße zurückzusetzen: zuerst die improvisatorische, nach dem Gehör spielende Basis, später, als Spezialfall des Ersteren, die Auseinandersetzung mit musikalischen Texten. Wenn man sein Instrument in der Kindheit über einen längeren Zeitraum hinweg auf eine entdeckende, improvisierende Weise kennenlernen durfte, dann werden sich auch die Begriffe Geigenstunde, Technik, Üben mit neuem Inhalt füllen. "Technik haben" wird bedeuten, auch auf erhöhte, sogar extreme Ansprüche an unsere Beweg- und Geschicklichkeit als *ganzer* Organismus subtil, präzise und funktionell richtig zu funktionieren. Üben wird u. a. ein Prozeß ständig verfeinerter Körperwahrnehmung und der unendlichen Suche nach der noch gelasseneren Bewegung sein. Durchlässigkeit, Prozeßhaftigkeit, innere Beweglichkeit werden einen höheren Stellenwert haben als das Befolgen von Vorschriften und Regeln, die sich nicht aus dem natürlichen Spielfluß ergeben. Die Öffnung gegenüber der Erfahrung des Augenblicks wird wichtiger sein als das Erfüllen fremder Erwartungen und die Ersatzbefriedigung durch das Altgewohnte und Konsumierbare.

Volker Biesenbender ist freier Konzert-, Kammer-, Orchester-, Straßen-, Volks-, Jazzmusiker und Geigenlehrer. Violinstudium u.a. an der Menuhin School, Surrey und in Tel Aviv. Internationale Auszeichnungen, z.B. 1. Preis für improvisierte Musik (Concours Yehudi Menuhin, Paris 1985). Zusammenspiel mit Musikern aus nichteuropäischen Kulturen, Arbeiten in grenzüberschreitenden musikalischen Bereichen.