

## Büchertisch

**Wider die Trennung in Improvisation, Komposition, Interpretation!**

Stephen Blum: "Representations of Music Making", in: Gabriel Solis, Bruno Nettl (Hrsg.), *Musical Improvisation: Art, Education and Society*, University of Illinois Press, 2009

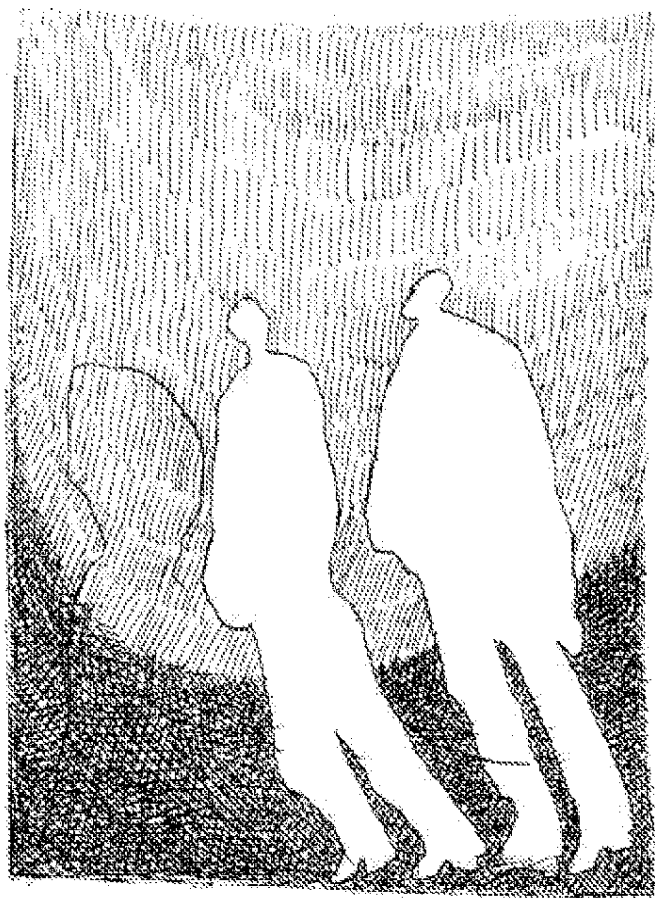
Andreas Doerne

*Umfassend Musizieren*

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2010.

Der amerikanische Musikethnologe Stephen Blum, Professor am Graduate Center CUNY, New York publiziert in *Representations of Music Making* eine Reflexion über die Begrifflichkeit der Improvisation, die explizit über die Musikproduktion in der westlichen Welt hinaus blickt. Dies erlaubt ihm, die scheinbar fixierte Terminologie von Improvisation, Komposition und Interpretation so zu analysieren, dass ihre u.a. auch westliche Selbstverständlichkeit aufgebrochen wird. In unserer Musik beinhaltet das Dreier-Schema eine Erzählung: Wie Musik vom Komponisten erfunden wird, Notationen sie transportieren, Interpreteten sie lesen und so spielen müssen, als wäre diese eigentlich fixierte Musik spontan gerade entstanden. All dies geschieht unter dem ästhetischen Konzept von Originalität und Spontaneität. Improvisatoren würden als Teil dieser Erzählung zwar keine Werke schreiben, sind aber ebenso mit den Kriterien Originalität und Spontaneität konfrontiert. Blum sieht darin eine Wertung, die in der westlichen Kultur Basis für Identifizierung besonderer Talente und ihres Promoting ist. Letztendlich steht so unausgesprochen der Werkcharakter hinter jeder improvisatorischen Aktion. Blum argumentiert nun auf dieser Folie verschiedene Ansätze, Improvisation außerhalb dieser drei Pole zu sehen. In seinem Fokus steht damit der kreative Prozess überhaupt. Beispielsweise sieht der amerikanische Musikforscher Ellis Benson jede Musik als mehr oder weniger improvisiert an, weil sie immer auf Interaktion (Dialogues) in einer mehr oder weniger großen Freiheit beruht. Der Nestor der amerikanischen Musikethnologie, Bruno Nettl, argumentiert eingeschränkter: Alle performative Praxis (also nicht Schriftliches) sei letztlich als mehr oder weniger improvisatorische Tätigkeit sehr unterschiedlicher musikalischer Praktiken anzusehen. Neben diesen sehr offenen, aber auch differenzierenden Konzepten (so stellt Benson eine Tabelle von 11 Graden unterschiedlicher improvisatorischer Freiheit zur Diskussion) propagiert Blum weitere Ansätze, die sich auf einer anderen Weise der Musikproduktion annehmen. Ferruccio Busoni hat beispielsweise in seiner neuen Ästhetik der Tonkunst (Berlin 1917) Improvisation als erste Stufe von kreativem musikalischem Arbeiten genannt, deren Ergebnisse dann notiert werden und später wieder reproduziert und interpretiert werden. Auf diese Weise ist der Gegensatz Komposition – Improvisation null und nichtig. Der arabische Musiker Ishaq al Maw-sili (850 n. Chr.) unterscheidet zwischen Männern, die Musik

schaffen und solchen, die sie ihren Frauen beibringen, die diese Musik dann wiederum verändern. Musikproduktion ist damit ein tief im sozialen und im Gender verwurzelter Prozess, in dem individuelle Originalität nur im Zusammenwirken ihren Platz hat. Andere Konzepte pointieren das Problem künstlerischer Bewertung im Schaffensakt. Der Renaissancemaler Giorgio Vasari nennt als Voraussetzungen für die Produktion eines guten Bildes: Der Künstler muss einen Einfall haben, er skizziert ihn, schaut ihn erneut an, bewertet ihn mit seinen Augen und malt daraufhin das Bild fertig. Hier ist der Aspekt der sinnlichen Bewertung wichtig. In musikalischen Zusammenhängen wird oft ja die geistige Beurteilung einer Komposition hervorgehoben (eine Partitur lesen), während in Improvisation der lebendige Prozess immer auf Basis aktiver Sinnestätigkeit beurteilt wird. Blum listet weitere Beispiele unterschiedlicher kreativer Ansätze auf. Letztlich steuert er auf eine Definition der Improvisation auf der Basis der Ablösung von Begriffen durch die Beschreibung unterschiedlicher Praktiken hin. Improvisation ist für ihn immer Interaktion, die Verwendung von mehr oder weniger vorhersehbaren Zeichen und die Tendenz eher zum Unvorhersehbaren eines musikalischen Verlaufes. Dies deckt sich in vielem mit dem Ansatz meiner Dissertation *Improvisation als soziale Kunst*, als Umgang mit dem Unvorhergesehenen anzusehen (Gagel 2010). Auf der Basis von Praxis und in der Tradition vieler überlieferter Berichte aus anderen Ländern nennt er zwei Familien von Beschreibungen: diejenige, die sich auf das



Dialogische beziehen (Austausch, Gespräch, Frage – Antwort, Aktionsbeschreibungen, Performance zwischen Poesie und Musik) und diejenigen, die sich auf eine Geschichte im weitesten Sinne (wir können es auch Prozess nennen) beziehen. Das sind dann Worte wie Pfad, Weg, Reise und Story, und nicht nur assoziierende Begrifflichkeiten (wie die Spielregel *Landschaften* in Matthias Schwabes *Musik spielend erfinden*), sondern geradezu Genres oder Strukturprinzipien. Bei den Kaluli gibt es eine Musikform, die *Gisalo* heißt und vom Sänger verlangt, einen Pfad zu improvisieren. In der türkischen Musik ist das *genre bagsy*, eine abendfüllende Musikperformance, die verschiedene *yol* aufweist, also unterschiedliche Wege für die Musiker – und damit sind nicht Raumwege gemeint. Blums Diskussion findet im Kontext einer Improvisationsauffassung statt, die sich aus der Erforschung der vielfältigen ethnischen Praxen ableitet und die improvisatorische Musikpraxis tief im gesellschaftlichen Zusammenhang und in der Tradition verwurzelt sieht. Der Titel und Untertitel des hochinteressanten Sammelbandes, in dem dieser Aufsatz zu finden ist, heißt nicht umsonst *Musical Improvisation: Art, Education and Society*.

Ich kann solch Ansätze nur aus der Perspektive eines Improvisationskünstlers und Improvisationspädagogen in der Tradition klassischer europäischer Musik beurteilen. Das Buch von Andreas Doerne, Professor für Musikpädagogik an der Freiburger Musikhochschule mit dem Titel *Umfassend musizieren* steht nun in dieser Tradition von Musikauffassung, versucht aber hier zu neuen Einsichten und praktikablen Einsichten in das ausdrucksstarke Musizieren zu kommen. Mit seinem Konzept der Modi des Musizieren liegt ein wirklich umfassender Einblick in die Faktoren vor, die beim Musizieren ineinander greifen. Grundlage der Sichtweise Doernes ist: **Musik, Instrument und Mensch** zum umfassenden Musizieren und damit zu einer praktischen Ausübung von Musik zu verbinden. Ich möchte in dem Zusammenhang mit Blum nur die Modi **Improvisieren, Komponieren und Reproduzieren** beschreiben. Doerne plädiert dafür, Interpretieren, Komponieren und Improvisieren nicht voneinander abzugrenzen, oder sie gar gegeneinander auszuspielen. Für die Qualität des Musizierens gehören universales und spezialisiertes Können aufs engste zusammen, was auch die europäische Kunstmusik lange Zeit geprägt hat. Die Musiker des 18. Jahrhunderts komponierten, improvisierten und reproduzierten, der Instrumentalunterricht war auch Kompositionsunterricht, das Konzertieren immer auch Improvisieren. Heute würde man sagen, dass Musizieren als kreativer Prozess eine Art zirkuläres Befruchten war: Improvisieren wurde zum Komponieren, wurde zum Interpretieren usw. Alle drei Modi stehen in einer synergetischen Beziehung zueinander. Das Zusammenspiel ALLER drei Modi ist entscheidend. Gemeinsam dienen sie der „*Außerung einer Klangvorstellung vor dem Hintergrund eines individuellen Gestaltungswillens*“. Doerne bewertet Improvisation als fundamental: Der Spielende erkundet eigenständig verschiedene Ausdrucksgehalte, Abstufungen, Klangmaterialien und bildet im günstigsten Fall einen ganz eigenen Wortschatz aus, der wie ein Vokabular dann für weitere Musiziersituationen genutzt werden kann. Das können dann

auch konventionelle Wendungen sein, Gerüste, Vorgaben der Gestaltung, die wiederum improvisatorisch in neuen Zusammenhängen wirken. Auch die ganz freie Improvisation sei im Grunde in der Ablehnung konventioneller Gestaltungsmittel erst recht konventionsausbildend. Interpretation ist ergänzend dazu nur noch eine Stufe begrenzter. Sie kümmert sich um explizite Texte, um feste Vorgaben, die aber nun durch Mehrdeutigkeit und Unschärfen geprägt sind. Das Durchdringen von interpretatorischen und improvisatorischen Spielweisen hilft den Text in seinen Verschiedenheiten auszuprobieren und quasi experimentell zu arbeiten. Dies wird wiederum ergänzt durch kompositorische Einsichten über die Beschaffenheit der Struktur und die Art seiner Erzeugung. All dies trägt dazu bei, ein Werk als Prozess zu sehen und nicht als eherne Vorschrift. Komponieren selbst ist in gewisser Weise immer auch Improvisieren – als das Erarbeiten auch für den Schöpfer selbst unvorhersehbarer Ergebnisse –, und wenn es nur dazu dient, den Körper oder Geist „in Stimmung“ zu bringen. Wer komponiert, lernt die Freiheit eigener musikalischer Entscheidungen kennen und gleichzeitig die Verantwortung für die letztendliche Gestalt. Diejenigen, die sich improvisatorisch kompositorisch auf das Musikmachen einlassen, gehen mit dem Grundgedanken von Werk als Prozess um: Nie ist die „fertige“ Gestalt die letztmögliche, immer gibt es auch andere Varianten, und das wiederum hilft dem Interpreten, seine individuellen Bevorzugungen und Handschriften zu setzen. In der Produktion von Musik mithilfe von Computern wendet sich Doerne den neuen Medien zu, die mithilfe von Sequenzerprogrammen längst die Trennung der Modi ad acta gelegt haben. Man kann Einfälle direkt in das Instrument improvisieren, die Aufzeichnungen der Daten sofort als (mehr oder weniger genaue Notation sehen), man kann an diesen eingespielten Klängen vieles korrigieren (komponieren), man kann neu zusammensetzen und dann eine Partitur erstellen oder aber das Ergebnis gleich als File hörbar machen. Die Sequenzerprogramme sind ein modernes Modell für Einheit und für grundsätzliches Ineinander aller drei Modi, diese bilden in ihren Wechselwirkungen ein systemisches Ganzes. Bei all dem lässt Busoni grüßen (improvisieren und notieren und interpretieren)! Komponieren bzw. Improvisieren ist ein Prozess der ständigen Revision anhand von klanglichem sinnlichem Überprüfen (Vasari), eine musikalische Idee nur gut, wenn andere sich wiederum klanglich improvisierend beteiligen (die arabischen Frauen), und Ausgangspunkt ist immer das in Echtzeit geschehende Improvisieren.

Ich plädiere dafür, aus der Lektüre dieser Texte und der ehrlichen Betrachtung eigener musikalischer Praxis den Schluss zu ziehen, den Benson vorschlägt: Es gibt keine Trennung, sondern eine **fließende Skala von musikalischen Umgangsweisen**, die sich zwischen ziemlich voraussehbaren und gänzlich unvorhersehbaren musikalischen Prozessen bewegt. Dann kann die Beschäftigung mit Improvisation nicht bloß Handarbeit, die Komposition nicht nur Kopfarbeit und die Interpretation Dekodierung im Sinne der Meister bedeuten, sondern alles drei zu einem wahrhaft kreativen Feuerwerk zusammenfinden.

von Reinhard Gageh, Wien/Berlin