

aus: "Von der Kindercombo zum Ersten improvisierenden Streichorchester" von Wolfgang Martin Stroh. Aus: Einblicke Nr. 9, April 1989, S. 19-22 (= Wissenschaftsmagazin der Universität Oldenburg).

Die meisten Oldenburgerinnen und Oldenburger dürften das Erste improvisierende Streichorchester aus Konzerten, vom Fernsehen oder Funk oder doch vom Hörensagen her kennen. 1984 an der Universität gegründet, nahm dies Orchester als „Welteinmaligkeit“ einen kometenhaften Aufstieg im Zwischenbereich zwischen alternativer und etablierter Musikszene. Heute kann das Ensemble auf eine Serie von 60 Konzerten (darunter einige „Stadtmusiken“ als „Kompositionsauftrag“) und ein überwältigendes publizistisches Echo verweisen.

Für Oldenburg ist das Erste improvisierende Streichorchester aber auch als ein Forschungs-Projekt der Universität von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die musikalische Improvisations-Forschung in Oldenburg hat eine lange und weltweit beachtete Tradition. Dazu ist gut zu wissen, daß heute Improvisation in der Musik in unterschiedlicher Form vorkommt: Erstens als Prinzip innerhalb der avantgardistischen Kunstmusik des postseriellen Stadiums nach 1965; zweitens - vor allem durch Gertrud Meyer-Denkman in Oldenburg entwickelt - in Anlehnung an avantgardistische Musizierprozesse im Rahmen der elementaren Musikerziehung; drittens im Bereich des Jazz teils als formelhaft gebundener Solodarbietung, teils als experimenteller „Free Jazz“-Vorführung. Die außereuropäischen Improvisationsformen wurden in Deutschland meist in dies Spektrum der drei Möglichkeiten integriert.

Anfang der siebziger Jahre wurde von Oldenburg ausgehend die Improvisation in die allgemeinbildende Schule getragen. Ende der siebziger Jahre wurde diskutiert, ob und wie Jazz und Rock auch praktisch in der Musikerziehung an allgemeinbildenden Schulen umgesetzt werden können, was wiederum Konsequenzen für die Lehrerausbildung hatte. Der Schulbezug der Oldenburger Improvisations-Forschung verdeckte zunächst ein Grundproblem der musikalischen Improvisation: Während - vereinfacht gesagt - die Improvisierenden „gut drauf“ sind und ihrer musikalischen Tätigkeit einen hohen individuellen Stellenwert beimessen, ist die Zuschauer- und hörschaft eher gelangweilt, verwirrt oder abgestoßen. Da das Improvisieren nicht so sehr aufgrund der entstandenen Töne und der „musikalischen Logik“ des Klangergebnisses, sondern mehr aus einer Selbsterfahrungsperspektive der Musikerinnen und Musiker gesehen wird, bleibt der hörende Nachvollzug des Improvisierten hinter der offensichtlichen Intensität der musikalischen Tätigkeit der Ausübenden weit zurück. Diese Diskrepanz führte dazu, daß Improvisation im

Jazz immer formelhafter (weniger „free“) und damit nachvollziehbarer und aus der Rockmusik im Laufe der siebziger Jahre sogar vollständig eliminiert wurde.

Im Ersten improvisierenden Streichorchester wird versucht, ein Modell „hörbarer“ improvisierter Konzertmusik zu entwickeln. Die Entwicklung eines solchen Modells konnte nur in langjähriger Zusammenarbeit zwischen Musiker/innen und Publikum entstehen. Jedes Konzert des Orchesters ist ein empirisches Experiment, dessen Programmablauf eine Art Hypothesenkatalog ist. Immer wieder werden neue Musikstücke (= Hypothesen) entworfen, die das Verhältnis von Selbsterfahrung der Improvisierenden und Hörerfahrung des Publikums neu definieren. Die Orchestermitglieder führen nicht nur die Diskussionen um die Programmgestaltung und die jeweiligen Auswertungen (anhand von Ton- und Videoaufnahmen) im vollen Bewußtsein des „hypothetischen Charakters“ der Konzerte, sondern spielen auch im Konzert selbst als Experimentatorinnen und Experimentatoren. Sieht man aus der Sicht der Universität einmal von den vielen organisatorischen Problemen ab, die ein solches Projekt hat, das sich voll im Überlebenskampf des bundesdeutschen Musikbetriebs befindet, so hat sich im Laufe der vier vergangenen Jahre eine große Zahl interessanter Aspekte der Ausgangsproblemstellung ergeben:

(1) Das musikalische Ergebnis der improvisierenden Gruppe wird fürs Publikum umso akzeptabler, je mehr die Gruppenmitglieder ihre individuellen Handlungen genau nach dem Gesamtablauf auszurichten in der Lage sind. Im herkömmlichen Sinfonieorchester wird diese Ausrichtung durch die in Stimmen ausnotierte Komposition und das Dirigat bewerkstelligt. Die frei agierende Gruppe muß dazu ein selbstregulierendes Verfahren entwickeln, das im Ersten improvisierenden Streichorchester als „kollektiver Impuls“ bezeichnet und geübt wird. Dies äußerlich dadurch, daß die Gruppenmitglieder oft auf unerkennbare Weise gemeinsam agieren. Er beruht auf einer Präsenz aller Sinne (Ohr, Auge, Raumorientierung, Tast- und Geruchssinn) und einem großen Repertoire an Erfahrungen über Bewegungsabläufe einer Gruppe auf der Bühne.

(2) Hiermit steht in Zusammenhang, daß sich das szenisch-theatralische Element des Konzertauftritts zunehmend zu einem musikalischen Mittel der Kommunikation und Sinnstiftung entwickelt hat. Bei Zurücknahme der äußeren Theatralik und Clownerie konnte die Sinnhaftigkeit gesteigert und als Folge davon die Konzertspannung erhöht werden.

(3) Als weiteres Ergebnis der bisherigen Projektarbeit kann festgehalten werden, daß die vorgeführte Improvisation umso verständlicher und akzeptabler wird, je mehr sich die musikimmanenten Ziele der Improvisierenden in allgemeinkommunikativen aufheben. Kollektiver Impuls und Sinnhaftigkeit des Szenisch-Theatralischen beruhen dabei weitgehend auf einer gewandelten Einstellung der Musikerinnen und Musiker zu ihrem Instrument. Je mehr das Musikinstrument dem Spielenden als Körperteil erscheint, von ihm als Verlängerung der Gliedmaßen und der inneren Organe verstanden wird, umso ausdrucksvoller wirkt die Vorführung. Zahlreiche Körperübungen und technische Hilfsmittel haben die Orchestermitglieder allmählich zu einer Veränderung ihrer Einstellung gegenüber dem Streichinstrument geführt. Während üblicherweise die Kontrolle über das Instrumentalspiel so verläuft, daß das Ohr den vom Instrument erzeugten Ton wahrnimmt und ihn mit der Klangvorstellung (im schlimmsten Fall auch - ohne Klangvorstellung - mit dem Notenbild) vergleicht, erfolgt beim Musikinstrument als Körperteil die Kontrolle direkt über die Körperbewegung.

Stichworthaft seien noch einige Untersuchungsperspektiven genannt, die bereits ausgearbeitet worden sind: Mitbestimmung innerhalb der Gruppe und deren Auswirkung auf dem Konzertpodium; Verhalten von Männern und Frauen; Motive der Orchestermmitglieder, insbesondere Erwartungen an Improvisation; Langzeitstudien über die Entwicklung konkreter Improvisationskonzepte und einer Eigenschaft, die als „Qualität“ zu definieren wäre.

Fazit

Befragungen bei den Mitgliedern des Ersten improvisierenden Streichorchesters haben ergeben, daß so gut wie alle Streicher/innen, die auf improvisierte Musik „umsteigen“, dies aufgrund einer gewissen Frustration, Hilflosigkeit oder sonstiger Kritik an klassischem Streicher/innenspiel tun. Streicher/innen, das zeigen alle empirischen Untersuchungen, sind zunächst einmal mit klassischer Musik sozialisiert und können fast immer nur nach Noten spielen. Der Wunsch, improvisieren zu können, geht dann aus einer Frustration an dieser klassischen Art Musikausübung (dem „gebundenen“ Spielen, der klassischen Art Musik, dem etablierten Musikleben etc.) hervor. Die Mitglieder des Ersten improvisierenden Streichorchesters sind somit so etwas wie „Aussteiger“ oder „Abbrecher“ - natürlich auf künstlerisch hohem Niveau.

Das erfolgreiche Arbeiten des Orchesters bestätigt daher die Annahme, daß die Motivation, ein Instrument zu erlernen und zu spielen, sich aus zwei Motiv-Typen zusammensetzt, einem musikspezifischen und einem musikunspezifischen, und daß erfolgreiche musikbezogene Lernprozesse und erfolgreiches Arbeiten eines Orchesters davon abhängen kann, daß beide Motiv-Typen explizit berücksichtigt werden. Es scheint sogar eine Hierarchie zu geben. Setzt man mit Tätigkeiten an, die das musikunspezifische Motiv realisieren (also der jugendkulturell geprägten Gruppen-Feeling-Bildung bzw. der theatralisch-szenisch orientierten Körper- und Impulsarbeit), so wird sich dies Motiv im Verlauf der Arbeit zum ändern, dem musikspezifischen weiterentwickeln.

Diese Beobachtung ist dazu angetan, die heute vorherrschende Musikerziehung auf den Kopf zu stellen und den Prozessen anzunähern, die nicht „Musikerziehung“ genannt werden, vom Ergebnis her betrachtet aber Musikerziehung sind: der usuellen Übergabe von musikalischem Know-How in Kulturen, die Musik nicht von der allgemeinen Reproduktion des Lebens getrennt haben, dem Lernen von (Volks-)Liedern in sozialen Gruppen usw. Die musikpsychologischen Beobachtungen an dem Ersten improvisierenden Streichorchester treffen daher, wenn man sie ernsthaft zu Ende denkt, einen Nerv unserer Musikkultur, die eine Musikerziehung vom Leben ablösen und institutionalisieren mußte, bis hin zur praxisnahen musikpsychologischen Forschung, die an Universitäten betrieben wird und den Unsinn dieser Trennung wissenschaftlich nachweist.