"Fantasieren" als "compositio extemporanea" : über die Bedeutung der Improvisationsmethodik des 18. Jahrhunderts für die Alte-Musik-Praxis

Autor(en): **Schwenkreis, Markus**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **31 (2007)**

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-868949

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

„FANTASIEREN" ALS „COMPOSITIO EXTEMPORANEA" – ÜBER DIE BEDEUTUNG DER IMPROVISATIONSMETHODIK DES 18. JAHRHUNDERTS FÜR DIE ALTE-MUSIK-PRAXIS

von Markus Schwenkreis

Marcus Fabius Quintilian, einer der bedeutendsten Rhetoriklehrer der Antike, verglich die Vorgänge bei der Improvisation einer Rede mit „jenen Zauberkünsten, die Jongleure und Taschenspieler auf der Bühne vollbringen, so dass man glauben könnte, die Objekte, die sie losgelassen haben, würden von selbst in ihre Hände zurückkehren und dorthin eilen, wohin sie befohlen wurden. Aber diese praktische Fertigkeit wird [dem Redner] nur in dem Maße nützen, wie ihr die theoretische Unterweisung [...] vorausgegangen ist, so dass, was an sich irrational erscheint, doch auf rationalem Vorgehen beruht."[1]

Auch bei einer stilgebundenen musikalischen Improvisation muss der Spieler, vergleichbar einem Jongleur, verschiedenste Aspekte seines Tuns beachten. Er erweckt dabei den Eindruck, als könne er zeitgleich neben den kompositionstechnischen Belangen des tonartlichen, harmonischen und metrischen Verlaufs auch noch aufführungspraktische Details (z. B. Affektausdruck, artikulatorische Deutlichkeit, Interaktion mit dem Publikum) während des Spiels kontrollieren.

Das Bild des Jongleurs verdeutlicht, dass der Anschein vollkommener Kontrolle sämtlicher Parameter lediglich das Resultat einer geschickten Illusion ist. Um diese zu erreichen, sei es notwendig, so Quintilian, dass die Kunst der Stegreifrede „nur allmählich und ausgehend von den einfachsten Anfängen"[2] in kontinuierlicher, schriftlicher wie mündlicher Übung zu höchster Perfektion geführt werde. Eine Methodik der Improvisation ist deshalb dann zum Scheitern verurteilt, wenn sie allein darin besteht, einem Anfänger – um im gewählten Bild zu bleiben – bunte Bälle und brennende Fackeln in die Hand zu geben und ihm ein ermunterndes „Nun mach' mal!" zuzurufen.

Im Folgenden soll daher zunächst in zusammenfassender Weise dargelegt werden, welche Strategien im 18. Jahrhundert zum Erlernen der Improvisation auf Tasteninstrumenten angewandt wurden.[3] Im Verlauf dieser Betrachtung wird der Begriff der ‚improvisierten Komposition' *(compositio extemporanea)* ins Blickfeld rücken und näher beleuchtet werden. Aufbauend auf dieser Analyse soll abschließend der Frage nachgegangen werden, welche Perspektiven sich aus dem Improvisationsverständnis des 18. Jahrhunderts für die heutige Praxis der Alten Musik ergeben.

[1] Marcus Fabius Quintilian, *Institutio oratoria*, Buch 10, Kapitel 7, Absatz 11 f. Die Übersetzungen des Autors folgen dem lateinischen Originaltext der zweisprachigen Ausgabe von: Donald A. Russell, *Quintilian. The orator's education*, Cambridge (Massachusetts) und London 2001.

[2] Quintilian, *Institutio* (wie Anm. 1), 10, 7, 18f.

[3] Dieser Teil der Ausführungen stellt eine Zusammenfassung eines kürzlich erschienenen, ausführlicheren Artikels dar. Vgl. dazu: Markus Schwenkreis, „‚Von dem Fantasiren': Methodik der stilgebundenen Improvisation nach Jacob Adlung", *Dutch Journal of Music Theory* 13 (2008), 98–108.

I. Die Methodik der Improvisation im 18. Jahrhundert

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – wie auch in den Jahrhunderten davor – war die Einheit von Improvisations- und Claviermethodik[4] eine Selbstverständlichkeit. Dies wird vor allem in den letzten Kapiteln von Jakob Adlungs 1758 erschienener *Anleitung zu der musicalischen Gelahrtheit* deutlich, in denen der Autor vier Disziplinen des Clavierspiels bespricht und in einem weiteren Kapitel demonstriert, wie diese methodisch geschickt miteinander verknüpft werden können.[5] Diese vier Disziplinen sollen nun kurz vorgestellt und um einen fünften Punkt, nämlich die Komposition, ergänzt werden, die für Adlung – wenn auch nicht explizit, so doch implizit – einen wesentlichen Bestandteil der Clavierpädagogik darstellt.

1. ‚Blumenlese' – Literaturspiel als Inspirationsquelle

Nach der Vermittlung der dafür nötigen Grundkenntnisse beginnt die Clavierausbildung nach Adlungs Vorstellungen mit dem Erlernen einfacher Stücke. Das Spielen nach Noten ist aber keineswegs Selbstzweck, sondern dient von Anfang an auch dem Ziel, dass man „die Einfälle anderer bey seiner eigenen Fantasie sich könne zu Nutzen machen".[6] Die Auseinandersetzung mit den Werken bekannter Komponisten hat also primär den Zweck, das persönliche Repertoire an typischen ‚Vokabeln' und Wendungen zu erweitern, und wird dadurch zum Ausgangspunkt eigener Improvisationen (und Kompositionen). Adlung verfolgt dabei eine Strategie der „Blumenlese", die er folgendermaßen beschreibt: „Wenn ein Stück durchaus angefüllt ist mit schönen Gedanken, so mache ich es mir zu eigen vor Geld, oder durch eine Abschrift. Andere Stücke, worinne die brauchbaren Blumen seltener vorkommen, ziehe ich aus, wie man die besten Redensarten aus einem lateinischen Schriftsteller ziehet."[7]

2. ‚Vertikale Addition' – Generalbass und Choral

Der Unterricht im Literaturspiel wird sehr bald durch die Einführung in den Generalbass ergänzt. Adlung begründet dieses Vorgehen mit der Überlegung, dass es „den Lernenden und Lehrenden verdrießlich sein würde, die ganze Stunde einerley zu hören". Er fährt fort: „Wenn man im Generalbaß so viel Zahlen dem Schüler bekannt gemacht, als nöthig sind zu einem leichten Chorale; so wird derselbige nun zugleich angefangen, und nebst jenen beyden (die Tabulatur[8] und Generalbaß meyne ich) auch das Choralspiel exerciret."[9]

[4] Der historische Begriff ‚Clavier' wird im Folgenden als Bezeichnung für alle im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Tasteninstrumente verwendet.

[5] Vgl. Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758; Faksimile-Nachdruck hg. von Hans Joachim Moser, Kassel 1953, Kapitel 14–17 u. 19.

[6] Adlung, *Anleitung* (wie Anm. 5), 700.

[7] Adlung, *Anleitung*, 726.

[8] Hier im Sinne von Literaturspiel zu verstehen.

[9] Adlung, *Anleitung*, 793.

Johann Sebastian Bachs Kompositionsunterricht folgte exakt der gleichen methodischen Abfolge.[10] Der Bachschüler Johann Christian Kittel betonte noch 1808, es gäbe „keinen bessern Weg, auf welchem der Anfänger zu einer gründlichen Fertigkeit in allen harmonischen Wendungen gelangen könnte, als die fleißige und fortgesetzte Uebung zu einem Cantus firmus mehrere Bäße zu verfertigen".[11] Adlungs Schlussfolgerung, dass diese Fertigkeit „nachher sonderlich bey dem Fantasieren"[12] von großem Nutzen sei, ist gewiss zuzustimmen.

Das methodische Konzept der beiden Disziplinen „Generalbass" und „Choral" lässt sich unter dem Begriff ‚vertikale Addition' zusammenfassen, da jeweils eine einzelne vorgegebene Linie nach oben oder unten zu einem mehrstimmigen Satz erweitert wird. Auf diese Weise wird vor allem im auf dem Generalbass aufbauenden Partimentospiel die Beherrschung komplexer harmonischer Strukturen und formaler Abläufe vermittelt. Dazu stehen aber bei Weitem nicht nur die Bässe der erhaltenen Sammlungen zur Verfügung. Georg Andreas Sorge erwähnt ausdrücklich die Möglichkeit, Partimenti auch aus Literaturstücken zu gewinnen und nennt dies den besten Weg, „ein guter Compositor extemporaneus und fertiger General-Baßist zu werden".[13]

3. ‚Horizontale Addition' – Kombination von Satzbausteinen

Neben den verschiedenen Ausprägungen der ‚vertikalen Addition' hat auch die ‚horizontale Addition', d. h. die Arbeit mit musikalischen Bausteinen, eine lange Tradition. Sie lässt sich bereits in den *fundamenta* der Orgeltabulaturen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts nachweisen.[14] Im Generalbasszeitalter sind es vor allem verschiedene Generalbassformeln, wie z. B. Ausschnitte der Oktavregel oder typische Bassgänge und Sequenzen, die aneinandergefügt werden können.

4. Automatisation durch Transposition und Variation

Die Fähigkeit, kürzere musikalische Elemente transponieren zu können, ist eine grundlegende Voraussetzung für den spielerischen Umgang mit derartigen Bausteinen. Vielleicht sind deshalb Anweisungen zum Transponieren bereits in einer der frühesten Quellen des Clavierspiels dokumentiert: der *Adam-*

[10] Briefliche Mitteilung Carl Philipp Emmanuel Bachs an Johann Nikolaus Forkel, Hamburg, 13. Januar 1775, in: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800.* Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1972 (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Supplement III), 803.

[11] Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist. Erste Abtheilung*, Erfurt ²1808 (Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996), 18. Kittel erläutert in allen drei Teilen seines Lehrwerkes mehrmals Zeile für Zeile die Harmonisationsmöglichkeiten für die von ihm behandelten Choräle.

[12] Adlung, *Anleitung* (wie Anm. 5), 679.

[13] Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein 1745, 417.

[14] Vgl. z. B. die umfangreichen Tabellen zum Cantus-firmus-Satz in: Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke. Erster Teil*, Frankfurt 1974 (= EdM Bd. 54), 28-34.

Ileborgh-Tabulatur[15] von 1448. Auch für die Methodik der Diminution (oder – allgemeiner ausgedrückt – der Variation) finden sich erste Beispiele in dieser Zeit. Das dort verwendete Konzept, verschiedene Diminutionsmöglichkeiten für eine Melodie in einer nach Intervallen geordneten Tabelle zu verzeichnen, hat noch 1721 in Friedrich Erhardt Niedts *Musikalischer Handleitung* seinen Dienst erfüllt.[16]

Alle bisher genannten methodischen Strategien lassen sich unter dem Stichwort ‚Kombination vorgegebener Elemente' zusammenfassen. Darin, also im „Variiren, Verwechseln, Verbinden, Verkehren, Versetzen, Vervielfältigen und Fortsetzen verschiedener Sätze und Gänge" sieht Michael Johann Friedrich Wiedeburg 1775 ein „Hauptstück bey dem Unterrichte zum Fantasiren".[17]

5. *Schriftliche Ausarbeitung*

In den Anforderungen an einen guten Improvisator, die Mattheson in seinem *Vollkommenen Capellmeister* formuliert hat,[18] erkennen wir – zumindest in den Grundzügen – die gleiche methodische Abfolge wie bei Adlung. Es kommt aber ein weiterer Aspekt hinzu – die Aufforderung, „seine Gedancken fleißig" aufzuschreiben, „selbige einem verständigen Richter zur Untersuchung" zu übergeben, „die darüber gemachte Anmerckungen" zu beobachten und „sich solche bey künfftigem Versuch zu Nutz" zu machen. Dies bedeutet für den Improvisationsschüler nun doch wohl nichts anderes, als sich einer gründlichen Unterweisung in der Komposition zu unterziehen. Für Mattheson sind also Improvisation und schriftliche Arbeit eng miteinander verknüpft. Er sieht in der Komposition ein unentbehrliches Korrektiv beim Improvisationsstudium, denn erst durch sie werde die Detailkritik eines „verständigen Richters" ermöglicht. Doch ist die Auseinandersetzung mit kompositorischen Fragen nicht nur aus improvisationsmethodischer Sicht von Belang. Vielmehr scheinen im Begriff der *compositio extemporanea* beide Disziplinen miteinander zu verschmelzen.

II. Der Begriff der *compositio extemporanea*

Den fiktiven Einwand, die Bücher, die er für das Improvisationsstudium empfehle, seien in Wahrheit Kompositionsanweisungen, versuchte Jacob Adlung mit folgenden Worten zu entkräften: „Du hast völlig recht. Aber habe ich nicht schon gesagt, daß das Fantasiren eine wirkliche Composition sey aus

[15] Herausgegeben in: Willi Apel, *Keyboard Music of the fourteenth & fifteenth century*, American Institute of Musicology 1963 (=*CEKM 1*), 28f., sowie in: Michael Radulescu, *Organum antiquum. Früheste Orgelmusik*, Wien 1980, 38f.

[16] Vgl.: Friedrich Erhardt Niedt, *Musicalische Handleitung*, Hamburg 1710–1721 (Nachdruck Hildesheim 2003), Teil 2, II. Capitel (3–26).

[17] Michael Johann Friedrich Wiedeburg, *Dritter Theil des sich informierenden Clavier-Spielers, worin gezeigt wird, wie ein Liebhaber der Music ... zum Fantasiren auf der Orgel und dem Clavier ... gelangen kan*, Halle 1775 (Reprint Wilhelmshaven, 2007), 5.

[18] Vgl. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Reprint Kassel 1954), 478.

dem Stegreif? [...] Der Unterschied der Clavier[-] und gemeinen Composition ist nicht wesentlich, sondern beruhet auf Nebenumständen."[19]

Ähnlich wie Georg Andreas Sorge mit dem Begriff „Compositor extemporaneus"[20] beschwört auch Adlung für die Improvisation das Idealbild einer ‚Komposition ohne Radiergummi'. An anderer Stelle[21] weist er aber selbst auf einige Einschränkungen hin. Schwierigkeiten ergäben sich beispielsweise dann, wenn die beiden Formteile improvisierter Suitensätze Note für Note wiederholt werden müssten. Auch die Improvisation einer Fuge mit einem oder mehreren beibehaltenen Kontrapunkten wäre, in seinen Worten, „wohl etwas zuviel gewagt; wenigstens gehört ein gut Gedächtniß darzu".[22]

Vor dem Hintergrund dieser Einschränkungen gilt es einzugestehen, dass die hier skizzierte Vorstellung einer *compositio extemporanea* Züge einer Utopie aufweist. Dennoch verfolgte jeder ernst zu nehmende Improvisator im 18. Jahrhundert mit einem improvisierten Stück das Ziel, „daß ein anderer schwören sollte, es müßte vom Blat gespielt werden, oder auswendig gelernt worden seyn".[23] Die Fähigkeiten, die notwendig sind, um diese Illusion hervorzurufen, sind äußerst vielfältig und setzen intensive Kompositionsstudien voraus.

Wenn im Folgenden verschiedene Charakteristika dieses improvisatorischen Tuns untersucht werden, so geschieht dies u. a. mit der Zielsetzung, eben jene „Nebenumstände" herauszuarbeiten, die Improvisation und Komposition auf den ersten Blick voneinander unterscheiden. Diese Untersuchung führt uns zentrale Aspekte künstlerischen Tätigseins vor Augen, die sich im Akt der Improvisation unmittelbar manifestieren, aber auch bei der Interpretation und Komposition von Musikstücken eine wesentliche, wenn auch eher im Verborgenen liegende Rolle spielen. Durch das veränderte Werkverständnis der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind diese Aspekte zunehmend in den Hintergrund des ästhetischen Diskurses getreten; sie stellen jedoch – was zu zeigen sein wird – ein wichtiges Korrektiv bei der Überwindung einer sowohl hinsichtlich des 18. Jahrhunderts als auch für das heutige Empfinden unzeitgemäßen Werkästhetik dar.

1. Kreativer Dialog mit den Meisterwerken

Gerade im Werkzugang unterscheidet sich der Musiker des 18. Jahrhunderts wesentlich vom heutigen Interpreten Alter Musik. Die tägliche Auseinandersetzung und der spielerische Umgang mit kompositorischen Fragen war damals nicht nur wesentliche Grundlage der improvisatorischen Arbeit, sondern auch

[19] Adlung, *Anleitung* (wie Anm. 5), 736f.
[20] Siehe Anmerkung 12.
[21] Adlung, *Anleitung*, 701.
[22] Adlung, *Anleitung*, 752.
[23] Adlung, *Anleitung*, 751. Der ästhetische Makel, der diesem ‚So-tun-als-ob' aus heutiger Sicht anhaftet, war der Nachahmungsästhetik des Barock weitgehend fremd. Vgl. dazu: Peter Benary, „Vom Als-ob in Musik und Musikanschauung des 18. Jahrhunderts", *BJbHM* 13 (1989), 99–139, v. a. 113–117.

die Basis für einen kreativen Dialog mit den Werken anderer Komponisten. Dabei wurde diese Tätigkeit vom *compositor extemporaneus* durchaus als lustvoll erfahren. Carl Philipp Emmanuel Bach berichtet z. B. über seinen Vater:

> „Bey Anhörung einer starck besetzten u. vielstimmigen Fuge, wuste er bald, nach den ersten Eintritten der Thematum, vorherzusagen, was für contrapuncktische Künste möglich anzubringen wären u. was der Componist auch von Rechtswegen anbringen müste, u. bey solcher Gelegenheit, wenn ich bey ihm stand, u. er seine Vermuthungen gegen mich geäußert hatte, freute er sich u. stieß mich an, als seine Erwartungen eintrafen."[24]

Ein geschickter Improvisator sucht, wie bereits erwähnt, in allen Werken, die er zu sehen oder zu hören bekommt, „brauchbare Blumen" und „schöne Gedanken", um sie in eigenen Kompositionen und Improvisationen wiederverwenden zu können. Er wird deshalb den Werken der Vergangenheit und denen seiner Zeitgenossen mit jener unverhohlenen kompositorischen Neugier begegnen, die auch Wolfgang Amadeus Mozart an den Tag legte, als er erstmals Johann Sebastian Bachs Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" hörte und in Noten vor sich sah. Johann Friedrich Rochlitz, ein Zeuge dieser ‚Begegnung', berichtete dies Jahre später in der von ihm begründeten *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* folgendermaßen:

> „Kaum hatte der Chor einige Takte gesungen, so stutzte Mozart – noch einige Takte, da rief er: Was ist das? – und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu seyn. Als der Gesang geendigt war, rief er voll Freude: Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt!"[25]

2. Aktiver Dialog mit den Zuhörern

Die beständige Zwiesprache mit geeigneten Werken und die tägliche Auseinandersetzung mit kompositorischen Fragen genügen allerdings nicht. Es braucht improvisatorische Praxis. „Die beste Übung", so Quintilian, „ist es, täglich vor mehreren Zuhörern zu sprechen, deren Urteil und Meinung uns sehr am Herzen liegt."[26] Genau diesem Ratschlag Quintilians scheint Johann Nepomuk Hummel – wohl eher unwissentlich – gefolgt zu sein. Er berichtet 1838 in der zweiten Auflage seiner Klavierschule, wie er nach intensiven Kompositionsstudien zunächst nur für sich allein am Klavier fantasierte. Er fährt fort:

[24] Briefliche Mitteilung Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Nikolaus Forkel, Hamburg, Ende 1774 (?), zit. nach: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800.* Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1972 (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Supplement III), 801.

[25] Zit nach: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800.* Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1972 (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Supplement III), 1009.

[26] Quintilian, *Institutio* (wie Anm. 1), 10, 7, 24.

„Nachdem [...] ich mir damit nach einigen Jahren ruhigen Studiums auf meinem Zimmer eine vollkommene Gewandtheit und eine Art von Zuversicht in der Sache erworben hatte, und der Mechanismus meiner Finger das, vom Geiste in demselben Augenblick Eingegebene, sicher und ohne Schwierigkeit auszuführen vermochte: so versuchte ich, – aber längere Zeit hindurch nur immer vor wenigen Personen, theils Kennern, theils Nichtkennern zu phantasiren, und dabei im Stillen zu beobachten, welche Wirkung das Vorgetragene auf beide Theile meines kleinen, gemischten Publikums machte – wobei ich weit weniger ihren Worten nach Beendigung, als ihren Mienen und andern Regungen während des Fortgangs meines Spiels, vertrauete. [...] Öffentlich phantasirend hervorzutreten, wagte ich aber durchaus nicht eher, bis ich nach vielfältigen Erfahrungen in jenen engern Kreisen, gewiss sein konnte, beiden verschiedenartigen Theilen [also den Kennern und Nicht-Kennern] [...] zu genügen. Jetzt nun gestehe ich, dass ich [...] auch nicht einen Augenblick verlegen bin, vor jedem Publico, und bestünde es aus zwei- bis dreitausend Zuhörern, zu phantasiren [...]. Ich fühle mich sogar frischer, freier, unbefangener und fröhlicher sobald ich mich zu solchem Phantasiren, als wenn ich mich hinsetze, eine niedergeschriebene Composition, an welche ich mich ja doch mehr oder weniger knechtisch binden muss, vorzutragen."[27]

Im permanenten Dialog mit seinen Zuhörern hat sich also Hummel im Verlauf der Jahre eine künstlerischen Unbefangenheit und Freiheit erarbeitet, die er als bloßer Interpret von Repertoirestücken nie ausleben konnte. Was ihn dabei antrieb, war der Wille, Kennern und Liebhabern zu gefallen, das Ringen um den ungeteilten Applaus seines Publikums.[28] Selbst ein Carl Philipp Emanuel Bach, gewohnt vor Königen und Fürsten zu spielen, lässt sich von der Gegenwart des englischen Musikkenners Charles Burney zu außerordentlichen künstlerischen Leistungen inspirieren. Burney berichtet in seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise*: „Nach der Mahlzeit, welche mit Geschmack bereitet, und mit heiterem Vergnügen verzehrt wurde, erhielt ichs von ihm, daß er sich abermals ans Clavier setzte; und er spielte, ohne daß er lange dazwischen aufhörte, fast bis um Eilf Uhr des Abends. Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, daß er nicht nur spielte, sondern die Miene eines ausser sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten [also den Körper] nicht weiter zu bekümmern, als nur so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden."[29]

[27] Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, Wien ²1838, 461 f, zit. nach: Lutz Felbick, „Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts", *Musiktheorie* 20 (2005 – Heft 2) 166–182, 174.

[28] Quintilian, *Institutio* (wie Anm. 1) 10, 7, 16.

[29] Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg 1772/1773 (Faksimile-Nachdruck Kassel 2003), 212 f.

3. Inspiration durch „actio“

Dass allein die körperliche Tätigkeit, die mit der Improvisation verbunden ist, eine Quelle der Inspiration sein kann, wussten schon die antiken Rhetoren.[30] Sie stellten fest, dass die *actio*, der Akt des Sprechens an sich, die lebhafte Gestik der Hände oder ein Aufstampfen mit den Füßen die Ausführenden in einen ähnlich rauschhaften Zustand versetzen konnte, wie ihn Burney bei Bach beobachtete. Mattheson erwähnt im *Vollkommenen Kapellmeister* ausdrücklich die Möglichkeit, über das Fantasiren am Instrument, „wenn es auch auf eine noch so wilde Arte geschähe“[31], zu Erfindungen zu gelangen. Eine Randbemerkung Carl Philipp Emmanuel Bachs lässt den Schluss zu, dass selbst ein Meister wie sein Vater manchmal von dieser Möglichkeit zur musikalischen Stoffgewinnung Gebrauch gemacht hat.[32]

4. Die „Gegenwart eines Gottes“

Für Quintilian war es eine Selbstverständlichkeit, dass gerade diese emotionale Spontaneität improvisatorischer Kreativität durch alles Erwägen und Reflektieren nicht ersetzt werden kann: „Wenn einen die Glut der Begeisterung trägt, geschieht es oft, dass alle noch so sorgsame Vorbereitung dem improvisierten Vortrag unterlegen ist. Wenn dies geschah, sagten die alten Autoren – so berichtet Cicero –, dass ein Gott gegenwärtig gewesen sei.“[33]

Im 20. Jahrhundert wurde die Vorstellung der Überlegenheit des Extemporierens oft in Frage gestellt. Elliott Carter z. B. argumentierte, dass der Jazz-Improvisator lediglich auf vorher eingeübte Klischees zurückgreifen könne und kommt zum Schluss: „[...] improvisation is undertaken mainly to appeal to the theatrical side of musical performance and rarely reaches the highest artistic level of [...] Western music“.[34]

Carters Annahme der ästhetischen Minderwertigkeit improvisierter Musik beruht auf der Vorstellung, dass Spontaneität und subjektiver Ausdruck notwendigerweise mit Neuheit verknüpft, d. h. ‚originell‘ sein müssen. Carl Dahlhaus wies jedoch zu Recht darauf hin, dass eine „Assoziation von subjektiver Authentizität, Neuheit und Spontaneität [...], so unauflöslich sie nach zwei Jahrhunderten der Gewöhnung wirken mag, nichts weniger als selbstverständlich“ sei. Vor allem in der Improvisation werde deutlich, dass „die Abhängigkeit von Formeln [...] Spontaneität und subjektive Authentizität keineswegs

[30] Quintilian, *Institutio* (wie Anm. 1), 10, 7, 26.

[31] Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 18), 107.

[32] „Wenn ich einige, *NB* nicht alle, Clavierarbeiten ausnehme, zumahl, wenn er [J. S. Bach] den Stoff dazu aus dem Fantasiren auf dem Claviere hernahm, so hat er das übrige alles ohne Instrument componirt, jedoch nachher auf selbigem probirt.“ Briefliche Mitteilung Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Nikolaus Forkel (wie Anm. 10).

[33] Quintilian, *Institutio* (wie Anm. 1), 10, 7, 14.

[34] Zit. nach: Andy Hamilton, *Aesthetics and music*, London 2007, 204.

ausschliesst."[35] Über dieses Spannungsfeld von intensiver Vorbereitung und spontaner Kreativität berichtet der Jazz-Saxophonist Steve Lacy:

> „[There] is a freshness, a certain quality that can only be obtained by improvisation, something you cannot possibly get by writing. It is something to do with the ‚edge'. Always being on the brink of the unknown and being prepared for the leap. And when you go on out there you have all your years of preparation and all your sensibilities and your prepared means but it is a leap into the unknown."[36]

Es ist wohl vor allem jene uralte Erfahrung der „Gegenwart eines Gottes", des gelungenen „Sprungs ins Unbekannte", die das Faszinierende der Improvisation ausmacht und sie zum „höchsten practischen Gipffel in der Music"[37] erhebt.

III. Perspektiven für die Alte Musik

Aus diesem differenzierten Bild des Begriffs der *compositio extemporanea* ergeben sich zahlreiche Fragen und Konsequenzen für die heutige Praxis der Alten Musik. Zunächst wäre es sicherlich wünschenswert, der Frage nachzugehen, weshalb die so hoch geschätzte Kunst der Improvisation derart an Bedeutung verlieren musste, dass sie fast gänzlich aus der Praxis westeuropäischer Kunstmusik verschwand. Der Niedergang der Improvisation im Verlauf des 19. Jahrhunderts hat jedoch so vielschichtige Ursachen, dass diese hier nicht näher untersucht werden können. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass der Wandel musikästhetischer Anschauungen im Verlauf des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatte.

1. Kritik einer Dichotomie von Improvisation und Komposition

Anstelle einer detaillierten geschichtlichen Untersuchung soll für die Analyse unserer heutigen Auffassung und Beurteilung improvisatorischer Praxis ein Instrumentarium herangezogen werden, das Andy Hamilton in seiner Untersuchung der ästhetischen Grundlagen der Jazzimprovisation entwickelt hat.[38] Für Hamilton ist die Vorstellung einer Dichotomie von Komposition und Improvisation unhaltbar. Vielmehr definieren beide Begriffe, indem sie sich dialektisch ergänzen, ein ‚Continuum': „[...] ‚improvisation' and ‚composition' denote ideal types or interpenetrating opposites. A feature that seems definitive of one type also turns out to be present, in some way, in the other."[39] In dieser Einschätzung stimmt er mit Carl Dahlhaus überein, der in seiner terminologi-

[35] Carl Dahlhaus, „Was heißt Improvisation?", in: Reinhold Brinkmann (Hg.), *Improvisation und Neue Musik*, Mainz 1979, 9–23, 19f.

[36] Jason Weiss (Hg.), *Steve Lacy: Conversations*, Durham /North Carolina 2006, S. 51; zitiert nach Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 33), 205f.

[37] Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 17).

[38] Vgl. das Kapitel „Improvisation and composition" in: Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 34), 192–217.

[39] Hamilton, *Aesthetics*, 197.

schen Untersuchung zu Improvisation und Komposition zum Schluss kommt, dass „es sich streng genommen überhaupt nicht um isolierbare, gegeneinander abgeschlossene Bereiche, sondern um eine Skala von Möglichkeiten handelt, [...] auf der es sozusagen nichts als Übergänge und Zwischenformen gibt und deren Extreme, die absolute Komposition und die absolute Improvisation, sich ins Irreale, Ungreifbare verlieren".[40] Unter Heranziehung weiterer Begriffspaare lässt sich dieses Continuum zu einem weitläufigen Feld von Beziehungen erweitern (vgl. Tabelle 1). Aufbauend auf Ted Gioias Studie *The imperfect art*,[41] in der die improvisatorische Kunst des Jazz gegen den – seitens der ‚klassischen Musik' oft erhobenen – Vorwurf künstlerischer Minderwertigkeit verteidigt wird, weist Hamilton nach, dass der Bevorzugung des einen oder anderen Extrems jeweils eine ästhetische Entscheidung zugrunde liegt, die er unter den beiden Oberbegriffen „aesthetics of perfection" bzw. „imperfection" zusammenfasst.[42]

In der Geschichte der westeuropäischen Musik lässt sich beobachten, dass vor allem ein einseitiger Werkbegriff zu einer Überbetonung einer *aesthetics of perfection* geführt hat. Indem das klassische Kunstwerk, dessen durch ein ‚Genie' geleisteter Schöpfungsakt in der Vergangenheit liegt, zum Gegenstand pseudoreligiöser Verehrung wurde, trat eine diesem Kunstwerk ausschließlich dienend zur Seite gestellte Interpretation in den Mittelpunkt des praktischen Musiklebens. Diese Auffassung einer Heteronomie der Interpretation und mit ihr eine primär analytische Beschäftigung mit den Meisterwerken der vergangenen Jahrhunderte prägen – die Alte Musik bildet da keine Ausnahme – weitgehend die heutige Praxis, Theorie und Forschung der Klassischen Musik. Das Imperfekte, der unabgeschlossene improvisatorische wie kompositorische Akt, und damit auch der diesen Akt vollführende Künstler spielen in dieser Welt kaum eine Rolle mehr. Deshalb beklagen Gioia wie Hamilton eine ‚Entmenschlichung' der Musik, die aus einem platonisch-pseudoreligiösen Musikverständnis resultiere.

Die Annahme, dass die historische Aufführungspraxis in ihrem Bemühen, den Intentionen des Komponisten so nahe wie möglich zu kommen, notwendigerweise Vorkämpferin einer *aesthetics of perfection* sei, muss vor dem Hintergrund der eben erfolgten Analyse des Begriffs der *compositio extemporanea* als irreführend bezeichnet werden.[43] Im Gegenteil: Angesichts der Tatsache, dass sich das soeben geschilderte Ungleichgewicht im Wesentlichen im Verlauf des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat, scheint die Stärkung einer *aesthetics of imperfection* auf dem Gebiet der Alten Musik eine zwingende

[40] Dahlhaus, *Improvisation* (wie Anm. 35), 15.

[41] Ted Gioia, *The imperfect art. Reflections on Jazz and modern culture*, Oxford 1988.

[42] Die beiden Begriffe *perfection* bzw. *imperfection* sollten jedoch nicht im Sinne von „Vollkommenheit" respektive „Unvollkommenheit" verstanden werden. Beide Termini zielen eher auf die zeitliche (Un-)Abgeschlossenheit ab, die im ursprünglichen lateinischen Wortsinn zum Ausdruck kommt.

[43] Vgl. hierzu auch Hamilton, *Aesthetics* (wie Anm. 34), 199.

Notwendigkeit zu sein, will man dem Begriff der *compositio extemporanea*, in dem sich eine ausgewogene Balance zwischen beiden Polen widerspiegelt, gerecht werden.

Tabelle 1: *Aesthetics of perfection* bzw. *imperfection* als ein Feld sich gegenseitig ergänzender und dialektisch durchdringender Begriffspaare

aesthetics of perfection	*aesthetics of imperfection*
Komposition	Improvisation
Produkt	Prozess
Dauerhaftigkeit	Flüchtigkeit
Überlegung/Vorbereitung	Spontaneität
Vollständigkeit	Unvollständigkeit
Geschlossenheit	Offenheit

2. *Perspektiven für die Theorie der Alten Musik*

In einer durch die *aesthetics of perfection* geprägten musiktheoretischen Ausbildung stellt die Analyse, die dem Interpreten ein vertieftes Verständnis der Kompositionen vermitteln soll, die er zur Aufführung bringen will, die Königsdisziplin dar. Sie unterscheidet sich grundlegend vom Werkzugang eines *compositor extemporaneus*, der auf der Suche nach „erlesenen Blüten" durch die musikalische Welt streift und bei dem – wie bei Bach – bereits die ersten Takte einer „vielstimmigen Fuge" die kompositorische Fantasie in Gang setzen. Indem er mit dem Werk nicht ausschließlich als Analytiker und Interpret kommuniziert, sondern auch als Synthetiker und Improvisator, ist er viel weniger der Gefahr ausgesetzt, in die Musik lediglich das ‚hineinzulesen', was er ohnehin – auf Grund einer vorgefassten Meinung – zu finden hofft. Denn die Analyse ist für ihn nur der Zwischenschritt zu einer Komposition oder Improvisation, deren Stilgerechtheit den eigentlichen Prüfstein der analytischen Arbeit darstellt.

Eine Theorie der Alten Musik kann diesem Befund nur gerecht werden, wenn sie nicht einer abstrakten Analyse, sondern einer historischen Satzlehre, die sich als Anleitung zu künstlerisch relevanter Stilkomposition versteht, den Vorzug gibt. Auf diesem Weg könnte die anachronistische, aus dem 19. Jahrhundert stammende ‚Ehrfurchtshaltung' vor den ‚Genies' der Vergangenheit, die immer noch unser heutiges Nachdenken über Musik beeinflusst, überwunden werden, und an ihre Stelle eine ehrlich empfundene Anerkennung treten, die aus dem ernsthaften Versuch entstanden ist, ihrem Vorbild nachzueifern.

3. *Perspektiven für das Konzertleben*

Als die historische Aufführungspraxis sich auf die Suche nach dem ‚originalen' Klang der Alten Musik begab, wurde die Möglichkeit, die scheinbar so wohl vertraute Musik neu zu hören, für viele zu einem einschneidenden Erlebnis. Nicht wenige empfanden den Traditionalismus und das eingeschränkte Re-

pertoire der seinerzeitigen ‚Mainstream-Klassik' als Stagnation, die durch den Einsatz historischer Instrumente, die Rückbesinnung auf historische Spieltechniken und die Entdeckung noch unbekannter Kompositionen überwunden werden konnte. Während die gesamte überkommene interpretatorische Musizierpraxis einer historisch informierten Revision unterzogen wurde, blieben die ästhetischen Grundlagen des herkömmlichen Konzertlebens jedoch vielfach unangetastet.

In dieser Situation könnten von der Stilimprovisation in zweifacher Hinsicht wesentliche Impulse ausgehen. Zum Einen würde eine Rekonstruktion historischer Fantasier-Praktiken das Konzertleben in ungeahnter Weise verändern. Solisten, die vor dem Spiel einer Sonate präludieren, Cembalisten, die gänzlich frei im Stile Frobergers oder Bachs improvisieren, ein Orgelpräludium, das die Aufführung einer Bachkantate einleitet und zu dessen Klängen das Orchester die Instrumente stimmt – wären das nicht alles vermeintlich neue und unerhörte, tatsächlich aber durch historische Zeugnisse belegte Praktiken? Wie würde wohl ein heutiges Publikum reagieren, wenn der Solist eines Klavierabends dem Vorbild Clara Schumanns folgend „vor den Stücken einige schöne Akkorde"[44] spielte? Wie würde es wohl reagieren, wenn bekannte Interpreten, so wie die Pianisten des 19. Jahrhunderts, „nicht nur über das kommende Stück, sondern auch noch nachträglich über das vorangegangene [fantasierten], sodaß sie immer sehr lange aus dem Präludieren gar nicht heraus kamen"?[45] In jedem Falle wäre ein solches, an historischen Gegebenheiten orientiertes Vorgehen ein hervorragendes Mittel, die im Klassikkonzert allzu oft zelebrierte pseudoreligiöse Verehrung für die Werke der ‚großen Meister' subtil zu untergraben, nicht um sie durch leeres ‚Virtuosengeklingel' zu ersetzen, sondern durch einen einfühlsamen und kreativen Dialog mit einer Musiksprache der Vergangenheit.

Der zweite Impuls für das Konzertleben bestünde in der Möglichkeit, durch Improvisationen ein Publikum, das über keine Vorbildung verfügt, an Klassische Musik heranzuführen. Denn eine Improvisation, so betonte Franz Liszt, stellt „zwischen Publikum und Künstler die unmittelbarsten Beziehungen [her ...]. Jeder ist begierig zu hören, was der Künstler aus dem ihm gegebenen Thema machen werde. So oft es in einer neuen Form erscheint, freut sich der Geber der guten Wirkung, [...] wie über eine Sache, die er persönlich beigetragen. So entsteht denn eine gemeinschaftliche Arbeit, eine Cisilierarbeit, mit welcher der Künstler die ihm anvertrauten Juwelen umgiebt."[46] Die von Liszt genannte Freude der Zuhörer darüber, das eigene Thema in der Improvisation wiederzuerkennen, ist wohl die effektivste Hörerziehung für musikalische Laien, die man sich vorstellen kann. Die Möglichkeit, mit Hilfe der Improvisation zu einer unterhaltsamen ‚musikalischen Erwachsenenbildung' zu gelangen, ist nicht zu unterschätzen. Denn viele Menschen finden gerade deswegen

[44] Felbick, *Improvisation* (wie Anm. 27), 177.
[45] Ebd.
[46] Felbick, *Improvisation*, 178.

nicht den Weg in den Konzertsaal, weil sie sich – mangels der notwendigen, elementaren Hörerfahrungen – im Klassikkonzert schlichtweg langweilen.

4. Perspektiven für die Interpretation in der Alten Musik

Lange Zeit jedoch ließ das dominierende Paradigma einer *aesthetics of perfection* den Vorwurf der Langeweile als Kritik nicht gelten, sondern sah sie als unzulässiges Bewertungskriterium an:

> „In the great repertory arts – in ballet, opera, and other classical music [...] – the vast majority of performances are repetitions of past masterpieces rather than new creations. In such a cultural environment any suggestion that a work in question is boring is, to most people, an unacceptable criticism. These are *masterpieces*, one is reminded, and any deficiency is by necessity on the part of the audience and not the art. To the extent that high culture rejects boredom as an appropriate standard, it is due to the weight of centuries of masterpieces, next to which any one observer is a pitiful thing indeed."[47]

Im Gegensatz dazu nimmt eine zum Unabgeschlossenen hin offene Interpretation das Bedürfnis des heutigen Publikums nach hochstehender Unterhaltung durchaus ernst. Das ungeteilte Interesse der Zuhörerschaft kann ein Interpret aber nur dann erlangen, wenn ihn kein falsch verstandener Perfektionismus dazu treibt, aus lauter Bemühen um die richtigen Noten und die korrekte Intonation das Musizieren zu vergessen. Genau dieser Gefahr ist er aber in der Alten Musik v. a. dann ausgesetzt, wenn er nicht nur den Detailreichtum aufführungspraktischer Quellen berücksichtigen will, sondern darüber hinaus einen ‚Urtext' vor Augen hat, von dem er weiß – ein nicht zu unterschätzendes psychologisches Moment – , dass jede darin stehende Note einer langwierigen editionskritischen Prüfung unterzogen wurde.

Indem eine *aesthetics of perfection* die zeitliche Abgeschlossenheit musikalischer Kunstwerke betont, scheint sie den Blick für das Moment des kreativen Tätigseins zu verlieren, das nicht nur der Improvisator, sondern auch der Interpret und nicht zuletzt der Komponist in seinem Tun erlebt. Dieser Blick war dem Barockmusiker – dies wird im Begriff der *compositio extemporanea* deutlich – noch nicht verschlossen. Wollen wir dem Ideal dieses Musikers näher kommen, wird die Auseinandersetzung mit improvisatorischen und kompositorischen Fragen zum unverzichtbaren Bestandteil der Ausbildung im Bereich der historischen Aufführungspraxis.

Zwar ist das Zeitalter der *compositio extemporanea* längst vergangen und wird auch so schnell nicht wiederkehren. Als Protagonistin einer *aesthetics of imperfection* aber kann die Stilimprovisation in vielerlei Hinsicht als Korrektiv wirken und den Interpreten darin bestärken, seiner subjektiven künstlerischen Intuition zu vertrauen, einer Intuition, die nicht in der Luft schwebt, sondern rückgebunden ist an das Werk, das er interpretiert. Denn als

[47] Gioia, *Imperfect art* (wie Anm. 41), 110 (Hervorhebung original).

Improvisator hat der Interpret im Idealfall ein vertieftes Verständnis für genau die musikalische Sprache erworben, in der er zu seinem Publikum spricht. Darüber hinaus konnte er durch die Beschäftigung mit der Stilkomposition essentielle Erfahrungen im Dialog mit den Meisterwerken sammeln. Gelingt es ihm, erfolgreich dem Ideal eines *compositor extemporaneus* nachzueifern, wird er sein künstlerisches Tätigsein auf der Bühne für sich selbst und für seine Zuhörer als inspirierend erleben.