

Die Entwicklung der Improvisation und ihr Einsatz im
"Ersten Improvisierenden Streichorchester"

von Jochen Beckmann

Schriftliche Hausarbeit zum ersten Staatsexamen für
ein Lehramt an öffentlichen Schulen (Schulstufe Sek. I)

Referent: Prof. Dr. Werner Breckhoff

Koreferent: Prof. Dr. Günter Kleinen

Bremen im März 1988

Gliederung

0.	<u>Einleitung</u>	S. 1
1.	<u>Allgemeiner Teil</u>	S. 3
1.1	Was ist Improvisation	S. 3
1.2	Geschichtliche Entwicklung und gegenwärtige Erscheinungsform der Improvisation	S. 5
1.2.1	Die Improvisation in der abendländischen Kunstmusik	S. 5
1.2.2	Die Improvisation in der Neuen Musik	S. 8
1.2.3	Die Improvisation im Jazz	S. 11
1.2.4	Die Improvisation in der Musikpädagogik	S. 13
1.3	Freie Improvisationsgruppen	S. 15
1.3.1	Entstehung und Entwicklung	S. 15
1.3.2	Arbeitsweisen und Aufgaben des Musikers	S. 16
1.3.3	Entwicklungsstadien beim Aufbau der Gruppe	S. 18
1.3.4	Die Beurteilung von Gruppenimprovisationen	S. 20
2.	<u>Das Erste Improvisierende Streichorchester</u>	S. 22
2.1	Rahmenbedingungen	S. 22
2.1.1	Entstehung	S. 22
2.1.2	Mitgliederzahlen, Fluktuation und Besetzung	S. 24
2.1.3	Sozialisation der Mitglieder	S. 24
2.1.4	Organisation	S. 25
2.1.5	Finanzierung	S. 27
2.2	Inhalte	S. 28
2.2.1	Konzept	S. 28

2.2.2	Repertoire	S. 31
	a) Kompositionen	S. 31
	b) Spielideen	S. 37
	c) Freie Improvisationen	S. 39
2.3	Probenarbeit	S. 42
	a) Die Arbeit an Kompositionen	S. 42
	b) Die Arbeit an Improvisationen	S. 45
	c) Die Arbeit an theatralischen Elementen	S. 46
2.4	Pressereaktionen	S. 47
2.5	Jüngste Entwicklungen	S. 49
3.	<u>Zusammenfassung</u>	S. 52
4.	<u>Schlußbemerkungen</u>	S. 54
	Anmerkungen	S. I
	Literaturverzeichnis	S. XIV
	Pressekritiken	S. XIX
	Anhang	

0. Einleitung

In dieser Arbeit möchte ich die Entwicklung der Improvisation bis hin zu ihrer heutigen Erscheinungsform darstellen und ihren Einsatz beispielhaft anhand einer Musikgruppe beschreiben, welche verschiedene Formen der Improvisationen auf der Bühne darbietet.

Dabei soll der erste allgemeine Teil dieser Arbeit die notwendigen Informationen zu den Entstehungsbedingungen dieser Gruppe liefern und es ermöglichen, ihre Arbeitsweise und Produkte in einem übergeordneten Zusammenhang zu betrachten.

Dieser Teil berücksichtigt daher neben der historischen Entwicklung besonders die Darstellung der Gruppenimprovisation in der Literatur. Als maßgeblich mitbestimmendes Moment der historischen Entwicklung werden dabei immer wieder die Bedürfnisse des Musikers in den Vordergrund gestellt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit, der sich mit dem "Ersten Improvisierenden Streichorchester" beschäftigt, werden diese Bedürfnisse als prägendes Moment vorausgesetzt. Hier sollen vornehmlich die musikalischen Handlungen beschrieben werden, die sich aus dieser Prägung ergeben.

Ich bin davon ausgegangen, daß die Beschreibung der Arbeitsweisen und Produkte ein deutliches Bild der Gruppe zeichnet, aus dem auch Rückschlüsse auf die Motivation der Mitglieder gezogen werden können. Auf einen soziologischen Ansatz, der diese Motivation und ihre Auswirkungen auf die Arbeit ebenso wie gruppenspezifische Prozesse behandelt, wurde zugunsten einer eingehenden Beschreibung der Produkte und ihrer Entstehung verzichtet. Ich verweise hierzu auf Maria Beckers Arbeit "Demokratische Strukturen in Orchestern am Beispiel der Arbeit des "Ersten Improvisierenden Streichorchesters", in der auf

diese Punkte besonders eingegangen wird.

Ich selbst bin seit der Gründung des Orchesters dort Mitglied und habe bislang an allen Arbeits- und Konzertphasen teilgenommen. Das bedingt eine gewisse Voreingenommenheit zumindest im zweiten Teil der Arbeit. Andererseits ermöglicht es aber auch die Vermittlung von Hintergründen, die einem außenstehenden Beobachter nicht zugänglich sind. Bei der Auswahl der behandelten Probleme werde ich mir aber immer Subjektivität vorwerfen lassen müssen, andere Mitglieder hätten sicherlich andere Probleme für wichtiger gehalten. Ich habe mich jedoch bemüht, meine persönliche Meinung aus der Beschreibung herauszuhalten und Probleme so darzustellen, wie sie im Orchester diskutiert werden.

Der Arbeit wurde eine Kassette beigefügt, die die beschriebenen Stücke in der Reihenfolge enthält, in der sie hier behandelt werden.

Einige beigefügte Fotos sollen einen Eindruck von der optischen Präsentation der Gruppe liefern.

1. Allgemeiner Teil

1.1. Was ist Improvisation?

Der Begriff Improvisation findet seinen Ursprung in dem lateinischen *improvisus* = unvermutet oder *ex improviso* = unversehens.

Er ist im allgemeinen Sprachgebrauch mit vielerlei negativen Assoziationen belegt, allgemein üblich ist es, darunter eine Tätigkeit zu verstehen, die "aus der Not heraus" geschieht. Die Ergebnisse dieser Tätigkeit werden oftmals als unzulänglich oder nicht endgültig angesehen.

Dementsprechend definiert sich auch im musikalischen Terminus die Improvisation hauptsächlich über den Gegensatz zur Komposition. (1) Daß dabei oft die gleichen Assoziationen mitwirken wie im allgemeinen Sprachgebrauch, zeigt sich an Übersetzungsversuchen wie Komposition = Kunstwerk und Improvisation = Spontangestalt. (2)

Nach "MGG"* ist die Improvisation die "gleichzeitige Erfindung und Ausübung von Musik". (3) Sie unterscheidet sich also von der Komposition nur durch die ungleichzeitige Ausübung anstelle des Festhaltens für eine spätere Ausübung. (4) Doch auch dieser Unterschied läßt keine eindeutige Trennlinie auftreten, da beide Begriffe im musikhistorischen Kontext einer starken Wandlung unterzogen sind und gelegentlich ineinander übergehen.

Die Komposition hat sich dahingehend gewandelt, daß sie oftmals nicht mehr jede Einzelheit festlegt. Bei ihrer Reproduktion muß nicht immer das gleiche Werk entstehen. Ihre Zielsetzung, die Möglichkeit der Reproduktion, ist jedoch geblieben. (5)

Die Improvisation hat zumindest auf einem Gebiet eine Veränderung in der Zielsetzung erfahren: Während sie früher stark an der Komposition orientiert war und diese ver-

* Musik in Geschichte und Gegenwart

zierte oder bereicherte, ist sie heute mehr auf das "Formulieren von und Reagieren auf unmittelbar Gegenwärtiges, vor allem auf Mitspieler und Umgebung" (6) ausgerichtet.

Improvisation ist nicht das Gegenteil von Komposition. (7) Es handelt sich in beiden Fällen um die Verwirklichung einer musikalischen Idee. Für alle Versuche, einen Gegensatz anhand der unterschiedlichen Wege der Verwirklichung herauszuarbeiten, lassen sich beliebig Gegenbeispiele anführen. (8) So muß eine Komposition nicht unbedingt notiert sein, Überlieferung ist in der Folklore durchaus üblich. (9) Auch braucht eine Improvisation nicht spontan zu sein in der Art, daß sie völlig unvorbereitet und nicht in ähnlicher Weise wiederholbar ist.

Improvisation ist eine andere Art musikalischer Kommunikation. Ihr Verzicht auf Reproduzierbarkeit ermöglicht eine erweiterte Form der Kommunikation. Der Schaffensprozeß wird als operationaler Teil der Musik unmittelbar vollzogen, vermittelt und wahrgenommen. Dadurch kann er von anderer Seite beeinflußt werden. Die Kommunikation wird zur gegenseitigen Verbindung.

Der Unterschied zwischen Improvisation und Komposition läßt sich am Beispiel der sprachlichen Kommunikation verdeutlichen: Während die Komposition mit einem gedruckten Text vergleichbar ist, entspricht die Improvisation einer freien Rede oder einem Gespräch. (10)

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Improvisation und Komposition ist neben der Zielsetzung die Rolle des Musikers. Bei der Reproduktion ist der Musiker das Bindeglied zwischen Werk und Hörer, seine Funktion ist vermittelnd und steht im Dienste des Komponisten. Der schöpferische Anteil des Musikers wird bei der Reproduktion reduziert auf die Auswahl des Stückes, die technische Präzision und die individuelle Interpretation. (11) Bei der Improvisation hingegen ist der Musiker selbst der Schöpfer der Musik. Musikausübung

wird für den Improvisator zur produktiven Tätigkeit, für die seine Persönlichkeit von wesentlicher Bedeutung ist. (12)

Aus der Sicht des improvisierenden Musikers gibt es einen fließenden Übergang zwischen Komposition und Improvisation. Der Musiker entscheidet, wie weit er eine Komposition originalgetreu wiedergibt, eventuell leicht verändert, verziert oder ausschmückt, sie nur als Gerüst oder Orientierungshilfe benutzt, vielleicht auch verfremdet. Improvisation kann sich völlig frei und ohne Bezug darstellen oder sich auf außermusikalische Themen beziehen wie etwa Bilder oder Gedichte. (13)

Die verschiedenen Formen der Improvisation heutiger Zeit lassen sich anhand des Grades ihrer Gebundenheit beschreiben. Eine grundsätzliche Einteilung in gebundene und freie Improvisationen ist jedoch wegen der fließenden Übergänge nicht möglich.

In der folgenden Abhandlung soll die geschichtliche Entwicklung der Improvisation und damit der Rolle des Musikers untersucht werden.

1.2. Geschichtliche Entwicklung und gegenwärtige Erscheinungsform der Improvisation

1.2.1. Die Improvisation in der abendländischen Kunstmusik: Barock bis Romantik

In der abendländischen Musikgeschichte ist die Improvisation sehr stark an die Komposition gebunden. So ist die Fugenisprovisation der Organisten im engen Sinn eine Stegreifkomposition, da sie sämtliche Regeln der Komposition auf sich anwendet und daran gemessen wird, wie weit sie einer Komposition nahekommt. (1) Die Orgelimitation entwickelte sich aus der Notwendigkeit, im Gottesdienst eine relative Zeitspanne musikalisch zu überbrücken. Da man eine Komposition nicht kürzen oder strecken konnte, wurde improvi-

siert. (2) Seit dem 16. Jahrhundert wird bei Organistenprüfungen die Fähigkeit der Improvisation verlangt. (3)

Bei dieser Form der gebundenen Improvisation herrscht eine enge Wechselwirkung zwischen Komposition und Improvisation und damit auch zwischen Komponist und Improvisator. Gute Komponisten waren oft auch als gute Improvisatoren bekannt. (4) So haben sich auch in der Musikgeschichte einige Formen gebildet, die aus improvisierter Musik entstanden oder ihr nachgebildet sind. (5) (Z.B. Toccata, Fantasie, Impromptus) Die gelegentlich auch heute noch anzutreffende Beschreibung der Improvisation als eine Vorstufe der Komposition (6) liegt in dieser Wechselwirkung begründet.

Für den Interpreten hat im Laufe der Geschichte die Improvisation und damit sein schöpferischer Beitrag zur Musik stetig abgenommen. (7)

Improvisation in der abendländischen Kunstmusik findet sich bereits in Traktaten des 13. Jahrhunderts. Hier erfolgte die Anweisung, Oberstimmen aus dem Stegreif vorzutragen. (8) Dieser Zeitpunkt kennzeichnet jedoch nicht den Anfang der Improvisation, sondern lediglich den Beginn einer Trennung von der Komposition. In der Zeit davor läßt die Vortragspraxis keine eindeutige Unterscheidung zu. Das Organum des 9. - 11. Jahrhunderts war z.B. eine "durch feste Regeln nahezu lückenlos determinierte Vortragspraxis." (9) Die durch diese Praxis entstandene Musik läßt sich weder als eine Komposition im Sinne eines individuellen Gebildes noch als eine Improvisation im Sinne einer freien Gestaltung bezeichnen

In der Barockmusik wurden Verzierungen aus dem Stegreif gespielt. Der Generalbaß gab dazu die Orientierungsmöglichkeit. (10) Diese Improvisationen waren selbstverständlicher Bestandteil der Musik und als solche vom Komponisten durchaus eingeplant. Ihre verschiedenen Möglichkeiten beeinflussten durch die starke Gebundenheit das Werk nur insofern, als

sie es bereicherten. Der Interpret lieferte damals einen eigenen schöpferischen Beitrag zur Musik, der auch seine Fähigkeiten unter Beweis stellte.

Durch die "Herausbildung und vor allem Durchsetzung des autonomen Werks etwa seit dem späten 18. Jahrhundert" (11) im Zuge der Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft und der Entwicklung des Konzertbetriebs verändert sich auch die Ausführungspraxis. Die bisher den "Normen und Konventionen der Praxis" (12) überlassene Momente des Werks gelangen zusehens in die Verfügungsgewalt des Komponisten. Der Interpret hatte sich im wesentlichen darauf zu beschränken, ein Werk zu deuten statt es zu vollenden. Für Improvisationen wurde ihm bis zu den Solokonzerten der Romantik ein fester Raum in den Solokadenzen eingeräumt.

In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts verschwindet die Improvisation fast vollständig aus der Musik. Die in Melodie, Rhythmik und Harmonik komplexer und differenzierter gewordenen Kompositionen lassen dem Interpreten keinen Platz mehr für freie Ausgestaltungen. Der Musiker verliert die Fähigkeit, zu improvisieren. (13) Er wird zum reinen Interpreten. (14)

Diese Entwicklung der Arbeitsteilung zwischen Komponist und Interpret findet ihren Höhepunkt in der seriellen Musik. (15) Hier wird dem Interpreten keinerlei Freiraum mehr für schöpferische Aktivitäten gelassen. Diesen Freiraum konnten die Interpreten nur in der Folklore behaupten. Hier wurde seit jeher ein Stück mit Improvisationen gestaltet und verziert. (16) In der Kunstmusik ist die Improvisation jedoch bis zur postseriellen Phase der Neuen Musik nicht mehr anzutreffen.

1.2.2. Die Improvisation in der Neuen Musik

Allgemein wird unter "Neuer Musik" diejenige verstanden, welche ihre Ursprünge in der Zwölftonmusik Schönbergs findet. Üblich ist eine Einteilung in die 1. Phase (Schönberg, Berg, Webern) (1) und 2. Phase (Messiaen, Boulez). Die 2. Phase (etwa 1950-1960) bringt die seriellen Kompositionstechniken (2), die darauf folgende Phase wird die post-serielle genannt.

Kennzeichnend für die erste und zweite Phase der Neuen Musik ist die Entwicklung der Reihentechnik. Sie definiert die Beziehungen musikalischer Parameter und unterwirft sie einem klaren formgebenden Prinzip. (3) Während sich in der Zwölftontechnik der ersten Phase Neuer Musik die Reihentechnik nur auf den Parameter Tonhöhe bezog (4), wurden in der seriellen Musik der 2. Phase Parameter wie Rhythmus, Klangfarbe, Dynamik mit einbezogen. (5) Durch die Definition der Beziehungen musikalischer Parameter konnte das Material aus-
geweitet werden. Die Entwicklung führte zur Autonomie der Tonhöhenverhältnisse (Atonalität), Ausweitung des Klangbegriffes (Einbeziehung von Geräuschen) und zur Auflösung der Rhythmen und Metren als ganzzahlige Verhältnisse. (6)

Die klaren formgebenden Prinzipien forderten eine absolut exakte Notation und Interpretation. Es wurden neue Formen der Notation eingeführt, die in ihren Aussagen eindeutiger waren. (7) Die exakte Interpretation war jedoch nicht immer möglich. So erwartet z.B. Stockhausen in seinen Klavierstücken 1-4, 1954, auf S. 11 im ersten Takt drei Töne, wobei der erste am Taktbeginn, der zweite nach $\frac{54}{135}$ und der dritte nach $\frac{70}{135}$ der gesamten Taktdauer zu spielen ist. (8)

Dieser "Widerspruch zwischen Material und Methode" (9) führte schnell an die musikalischen Grenzen. "Weder kann man die Strukturen durchhören (das Kurzgedächtnis endet nach 7-8 zusammenhanglosen Werten), noch kann man die hyperexakten Angaben exakt singen oder spielen. Das führte mit zur elek-

tronischen Musik, die den Interpreten ausschloß, bzw. zur Aleatorik, die den Zufall mit einplante." (10)

Die Verwendung des Zufalls als kompositorisches Mittel (Aleatorik von lat. alea = Würfel, Zufall) wurde zuerst von John Cage in der experimentellen Musik vorgenommen. (11) Anders als bei Cage sollte die Aleatorik in der postseriellen Phase der neuen Musik das Werk jedoch nicht zerstören, sondern bereichern. (12)

Die Werke dieser Phase grenzen sich in mehreren Bereichen von denen der seriellen Phase ab. Die Loslösung von der völligen Determination durch die Einbeziehung der Aleatorik berücksichtigt das Subjekt des Interpreten wieder stärker als bisher und räumt ihm Freiräume ein. Auch steht nicht mehr wie in der seriellen Musik die kleinste Einheit im Mittelpunkt der Komposition (punktuelle Musik), sondern der Klang. Es entstehen zahlreiche Klangkompositionen, so von Penderecki und Ligeti. (13) Der Einfluß von Cage führte auch zum musikalischen Theater, in dem das Visuelle Bestandteil der Komposition wurde. Als wichtigster Vertreter in diesem Bereich ist M. Kagel zu nennen. (14)

Die Freiräume, die dem Interpreten durch die Aleatorik eingeräumt wurden, beschränkten sich größtenteils auf "die Lizenz, auszuwählen" (15), so bei einigen Werken von Boulez. (16) Man kann hier sicherlich nur beschränkt von Improvisation sprechen, ebenso wie bei zahlreichen Kompositionen, welche den Interpreten vorgegebenes Material im Zeitmaß frei wiederholen lassen (z.B. Henze in Antifone oder Huber in Tenebrae). (17) Etwas weiter in den improvisatorischen Freiheiten gehen die Komponisten, die dem Interpreten kein motivisches und ausnotiertes Material zur Verfügung stellen, sondern nur noch einen bestimmten Tonvorrat. Oftmals erfolgt hierbei eine verdeckte Vorgabe durch den Komponisten über die Reihenfolge der Töne und die Spielanweisung. (18)

Improvisationen nach Vorlagen entstehen auch bei den musikalischen Graphiken, diese sollen eine optische Stimulanz

für die ausführenden Musiker sein. Im Gegensatz zur graphischen Notation der seriellen Musik bleibt ihre Deutung dem Interpreten überlassen. (19)

Als ein Beispiel für diese Kompositionen sei auf das Werk "bima" von Hans-Joachim Hespos (geb. 1938) verwiesen. (20) Obwohl es erst 1987 entstand, kann es wegen der Kompositionstechnik als typisch für die postserielle Phase gelten. Der Komponist bezieht den Raum und die Darstellung mit ein, tragendes klangliches Moment ist die Atmung. "Urplötzlich, aus der Atmung" sollen "an mehreren Stellen" (räumlich wie zeitlich) "phantasiereiche Ganzkörperimprovisationen von ungeahnter Expressivität und virtuoser Vitalität" entstehen. Der Zeitablauf ist nur ungefähr vorgegeben, "es hört auf, wenn es weit genug ist". Die Notation erfolgte mittels Text und Graphik.

Die Neue Musik insbesondere der postseriellen Phase fiel aus den Programmen des allgemeinen Konzertlebens weitgehend heraus. "Der kleine Kreis ihrer Anhänger bleibt oft kultartig unter sich auf den Festivals." (21) Sie führte auch zu vielfältigen Konflikten zwischen Interpreten und Komponisten. So wurde z.B. eines der ersten Werke dieser Richtung, Ligetis "Apparations" bei der Uraufführung 1960 in Köln "vom Sinfonieorchester, das die Aufführung mit nur wenig verhülltem Widerwillen spielte, durch eine falsche Interpretation sabotiert, der Komponist selber vom Konzertmeister und den Orchestermusikern in aller Öffentlichkeit auf dem Podium brüsiert." (22)

Die Neue Musik stößt bei den Berufsmusikern oftmals auf wenig Gegenliebe. Eine Befragung (23) unter Berufsmusikern aus einem Sinfonieorchester, das zu 2/3 zeitgenössische Musik spielt, brachte hervor, daß 74 % der befragten Musiker sich musikalisch unbefriedigt fühlen bei dieser Musik. 42 % klagten, daß sie nicht anwenden könnten, was sie gelernt hätten. 69 % der Musiker gaben zu Protokoll, daß die intensive Ausübung zeitgenössischer Musik bei ihnen Gesundheitsstörungen verursache. (24) Unter 93 Spielern gaben

nur 5 an, daß sie an dieser Musik nichts belaste. Bei diesen handelte es sich nach Meinung der Autoren "in der Mehrzahl jedoch um Solisten, Komponisten und Hochschullehrer, die persönlich an dieser Musik interessiert sind und durch sie erhebliche Geldsummen verdienen." (25)

Durch die verstärkte Einbeziehung der Improvisation treten weitere Konflikte auf. Einerseits wird an die schöpferische Kraft des Musikers appelliert, andererseits darf er diese aber nur nach Maßgabe des Komponisten entfalten. Das Produkt dieser Improvisationen ist in jeglicher Hinsicht Eigentum des Komponisten. Der Musiker soll sich "wie ein Chamäleon verhalten ... - für diesen Komponisten so, für jenen genau entgegengesetzt improvisieren." (26)

Der Unterschied zu Improvisationen in anderen Musikgattungen ist die Tatsache, daß die Regeln und Normen der Improvisation in der Neuen Musik nicht gewachsen und allgemein akzeptiert sind wie etwa im Jazz, sondern vom Komponisten festgelegt werden. Der Musiker hat sich "nach Vorschriften auszurichten, die der Komponist auferlegt. Um diese zu umreißen, erfindet er seine eigenen Codes, welche oftmals dem normalen musikalischen Empfinden so entgegengesetzt sind, daß sie bei den Interpreten entweder eine völlige Blockierung oder aber eine Willkür des egal-was provozieren." (27)

1.2.3. Die Improvisation im Jazz

Die Improvisation im Jazz findet ihre Ursprünge in den Stegreifvariationen, die für die Frühform des Jazz charakteristisch waren und sich aus den überlieferten melodischen Veränderungstechniken der Afroamerikaner entwickelten. (1)

Später bezog sich die Improvisation weniger auf die Melodie als auf das harmonische und rhythmische Gerüst, das ihr zugrunde liegt. Es entwickelte sich die Standardform Thema-Improvisation-Thema, die sich im traditionellen Jazz bei fortlaufenden stilistischen Veränderungen (Swing, Bebop, Cool Jazz usw.) durchgängig gehalten hat. (2)

Improvisation im traditionellen Jazz ist in der Regel Kollektiv-Improvisation, denn die nicht im Vordergrund agierenden Musiker improvisieren den Background. Sie orientieren sich dabei an dem vorgegebenen Akkordschema und Fundamentalrhythmus; die konkrete Ausführung ist jedoch nicht vorgegeben und ermöglicht jedem Musiker die Interaktion mit den anderen. (3)

Während in der Entwicklung des traditionellen Jazz eine Veränderung der Rahmenbedingungen nur begrenzt festgestellt werden kann (stilistische Veränderungen, Ausweitung des Improvisationsmaterials, In + Out-Spiel), brachte der aufkommende Free-Jazz Ende der fünfziger Jahre die Abkehr vom Regelsystem traditioneller Normen. Getreu Ornette Coleman's Motto "Let's play the music and not the background" (4) wurde hauptsächlich das elementare Aufbauprinzip Thema-Improvisation-Thema, aber auch die bislang durch das Thema vorgegebene harmonisch-metrische Gliederung und der durchlaufende Fundamentalrhythmus in Frage gestellt. Das bedeutete jedoch nicht, daß dies nicht mehr sein durfte, sondern nur, daß es nicht mehr sein mußte.

"Free-Jazz bedeutet demnach:

1. Ein Infragestellen jeder Art von Regeln (was - wie gesagt - nicht mit deren totaler Negation identisch ist);
2. eine wachsende Bedeutung des spontanen Aufeinanderreagierens in der Gruppe, damit
3. eine zumindest partielle Aufhebung der Rollenverteilung in Solist und Begleiter;
4. die Emanzipation der Klangfarbe als eigenständiges Mittel improvisatorischer Gestaltung und damit z.B. die Möglichkeit, a-melodisch zu spielen;
5. die Betonung von Energie und Intensität als kommunikative Elemente und Auslöser kollektiver Ekstase; und
6. eine Hinwendung zu Musikkulturen der sogenannten dritten Welt und damit eine Einschmelzung zahlreicher außereuropäischer - und - amerikanischer Instrumente und Gestaltungsmittel in den Jazz-Kontext." (5)

1.2.4. Die Improvisation in der Musikpädagogik

Die Kollektiv-Improvisation im Schulunterricht ist seit etwa 20 Jahren wieder stärker in der Musikpädagogik diskutiert worden. (1) Allgemein verfolgt sie recht hochgesteckte Ziele, (2) so formuliert Meyer-Denkman z.B.:

- "1. Intensivierung der Wahrnehmungsfähigkeit und der künstlerischen Sensibilität.
2. Aktivierung der Selbstverwirklichung im Spannungsfeld individuellen und sozialen Verhaltens.
3. Förderung kreativer Fähigkeiten und produktiven Denkens.
4. Befähigung zur kritischen und bewußten Differenzierung musikalischen Angebots." (3)

Die Mehrzahl der Autoren (4) orientiert sich dabei an Neuer Musik, diese gilt bei ihnen auch als anzustrebendes Vorbild. (5) Weniger häufig erfolgt eine Orientierung ausschließlich an tonaler Musik (6) oder Improvisationen über möglichst breitgestreute musikalische Vorbilder. (7)

Die Orientierung an der Neuen Musik ergibt sich für Friedemann durch die einengende Wirkung, die tonale Musik auf den Improvisator ausübt. (8) Für Meyer-Denkman ist Neue Musik die "wahre" Musik, ihre Wahrheit ergibt sich durch die "Negation des Verbrauchten" und ihrem "Protest gegen konventionelle, verhärtete Bewußtseinsformen". (9) Für Karkoschka bringt Neue Musik den Vorteil, daß "Musikmachen nicht länger mehr Privileg eines kleinen Bruchteils der Menschen bleiben" (10) muß.

Die Improvisation im Schulunterricht und ihre Ziele, insbesondere die erhoffte kritische Hinterfragung der Massenkunst und die Hinführung zur aktuellen Kunstmusik, können sich auf eine lange Tradition berufen. Sie hat ihren Ursprung bei den Philantropen um 1800 (11) und wurde immer dann aufgegriffen, wenn eine tolerante politische Situation herrschte. (12)

Die Praxis der Kollektiv-Improvisation zur Verfolgung pädagogischer Ziele im Schulunterricht wirft jedoch einige Fragen auf. Geht man wie z.B. Meyer-Denkman einzig von Neuer Musik aus, findet eine Bevormundung des Musikers statt, indem man seine Interessen und bisherigen Erfahrungen nicht berücksichtigt. (13) Friedemann empfiehlt, die in der Gruppe vorhandenen stilistischen Voraussetzungen erst einmal aufzufangen und zu entwickeln. Dann aber sollte der Leiter "stilistischen Einfluß ausüben, ohne zu verletzen", um den Musiker von "dreiklangseligen Melodien" zum "musikalischen Denken und Hören (zu) führen, von dem aus die Wege zur Neuen Musik offen stehen." (14) Andererseits sollte "die Erziehung der Schüler ... allmählich dahin führen, daß der Lehrer zeitweilig überflüssig wird." Denn die Improvisation "darf von den Ausübenden auch nicht als Mittel zu einem Zweck verstanden werden". (15) Gemeint ist hier doch offensichtlich, daß die Improvisation nicht als Mittel zum Zweck erkannt werden darf. Die Ansätze verstehen sich als ein Beitrag zur emanzipatorischen Erziehung; so weit geht die Emanzipation aber auch wieder nicht, daß der Musiker seine musikalischen Interessen verfolgen dürfte. (16)

Die Möglichkeit der freien und spontanen musikalischen Äußerung wird aber noch an anderen Stellen eingeschränkt. So scheint es fraglich, ob der Schüler seine musikalischen Vorstellungen wirklich adäquat umsetzen kann, wenn er das Instrument nicht mindestens in Ansätzen beherrscht (17) oder aber, wenn er sich im vorgegebenen Rahmen beteiligt, ob es denn wirklich seine Musik ist, die dort erklingt. (18)

So ist es durchaus möglich, daß die kollektive Improvisation, wenn sie von außen herangetragen und mit versteckten Ansprüchen überladen wird, zu einer weiteren Entfremdung in der Musikausübung führt. Die Schüler machen eine Musik, die ihren eigenen Ansprüchen nicht gerecht wird, sie werden evtl. musikalisch unterfordert und zu einer Entfremdung in der Arbeitsweise erzogen. Statt wie früher Etüden und Cho-

räle zu üben, die im alltäglichen Musikleben keine Rolle spielten, sollen sie heute Klangcollagen improvisieren. Dabei handelt es sich sicherlich nicht um "adäquate Verhaltensformen, die Ausdruck der Mentalität Jugendlicher sind." (19)

1.3. Freie Improvisationsgruppen

1.3.1. Entstehung und Entwicklung

"Gruppenimprovisation ist innerhalb der Neuen Musik entstanden als eine Reaktion auf die total determinierte serielle Musik der 50er Jahre. Die Musiker um Franco Evangelisti, Frederick Rzewski oder Vinko Globokar hatten dabei - beeinflusst von John Cage - im Sinn, das von seriellen Zahlen- und Spiel verdrängte Subjekt wieder in den Mittelpunkt von Musik zu stellen." (1;2)

Im Zuge der politischen Unruhen der späten 60er Jahre wurde die Gruppenimprovisation zur Mode. (3) Sie entwickelte sich aus einer "kritischen Neubesinnung auf die soziale Funktion der Musik und der Musikausübenden." (4) Diese Neubesinnung äußerte sich oft in dem Bestreben, jeden (auch das Publikum) bedingungslos an der Improvisation teilnehmen zu lassen. Globokar nennt die Zielsetzung dieser Gruppen "hauptsächlich politisch und soziologisch." (5) Zudem stellte die Gruppenimprovisation den Versuch dar, eine Musikausübung zu entwickeln, die sich den Vermarktungsmöglichkeiten entzieht, indem sie sich andere Produktions- und Konsumtionsformen aneignet. (6) Der "Bruch mit der Herrschaft der Normen und Werte, die das Verhalten der Menschen in der bestehenden Gesellschaft regelt" (7), sollte nicht nur in den künstlerischen Produkten, sondern vor allem auch in den nicht marktgerechten Produktionsformen zum Ausdruck kommen. In dieser Zeit wurden Gruppenimprovisationen jedoch auch auf Festivals und in Konzerten zunehmend dargeboten, Rundfunkanstalten und Konzertbetriebe unterstützten die Bewegung. Parallel dazu hielt die Improvisation Einzug in die zeitgenössischen Kompositionen. (8)

Bereits zehn Jahre später stellt Globokar fest, die Im-

provisationsgruppen seien wieder verschwunden, ebenso "der dem Interpreten belassene Raum für Unerwartetes" in den Kompositionen. Er sieht eine Verbindung zur "politisch gesehen eher ... restaurativen Zeit." (9)

Neuere Untersuchungen belegen jedoch, daß die Gruppenimprovisation keineswegs gänzlich aus dem Musikleben verschwunden ist, sondern durchaus eine Weiterentwicklung erfahren hat. (10) In den 70er Jahren kann eine Veränderung der Zielsetzung von vormals politisch-revolutionär hin zu eher meditativ-religiös festgestellt werden. Oftmals sind die Gruppen auch nicht mehr dauerhaft, sondern eigens für einen bestimmten Anlaß gegründet worden. (11) Auch findet eine starke Öffnung gegenüber anderen Stilelementen statt. Der Free-Jazz nimmt Einfluß auf die vormals nur auf Neue Musik ausgerichteten Improvisationsgruppen. Hieraus entwickelte sich die Free Music, die sich nicht mehr in eine der beiden Sparten einordnen läßt. (12)

1.3.2. Arbeitsweisen und Aufgaben des Musikers

Die Arbeitsweisen der Gruppen unterscheiden sich danach, ob die Improvisationen frei oder durch Vorlagen und Spielkonzepte gebunden sind.

Die Vertreter der freien Improvisation empfinden Vorlagen als einengend und der Intention der Improvisation zuwiderlaufend, da diese die Spontanität und Freiheit des Musikers einschränken. (1) Für sie soll "die Individualität des Musikers, seine Ausbildung, sein kultureller Background, seine Musikalität, seine stilistische Orientierung und schließlich seine Gesamtpersönlichkeit" zum alleinigen "Motor der produzierten Musik" werden. (2;3) Die Einschränkung durch einen mehr oder weniger begrenzten Rahmen würde dazu führen, daß die Musiker nicht mehr wirklich erfinden, sondern nur noch ein "Repertoire von instrumentalen Gewohnheiten, von persönlichen Klischees, von erinnerten

Strukturen" ausschütten. (4) Die Forderung nach absoluter Freiheit geht teilweise sogar so weit, daß die Musiker sich nicht nur gegen Vorlagen für das Spiel, sondern auch gegen jegliches Gespräch über die Improvisation wehren. (5)

Demgegenüber befürchten die Anhänger der gebundenen Improvisation, daß die Arbeit ohne Vorlagen wenig fruchtbar sei (6) oder sogar unweigerlich zum Chaos führen müsse (7). Die Arbeit mit Vorlagen, Verabredungen oder Kompositionen könne zu wesentlich interessanteren Zielen führen. (8) Die "komponierte Improvisation" (9) brächte Ergebnisse, die weder durch freie Improvisation noch durch Komposition erreicht werden könnten.

Der Musiker hat in einer Kollektivimprovisation eine äußerst komplexe Aufgabe zu erfüllen. Er muß nicht nur Details schaffen, sondern sich in jeder Situation seiner Mitspieler bewußt sein, ihre Absichten erkennen und darauf eingehen.

"Der Beteiligte kann sich also einem Vorschlag anschließen, wenn dieser ihm interessant erscheint, er kann eine Situation zerstören, wenn ihm diese banal oder abgegriffen erscheint. Er kann nachahmen, das Gegenteil tun, eine ihm spontan gekommene Idee vorschlagen, die von den anderen angenommen, zerstört, entwickelt oder vergessen wird. Er muß ständig geistig präsent sein ..." (10)

Die Fähigkeit, das Instrument zu beherrschen, ist eine Voraussetzung, die allein jedoch nicht ausreicht. Der Musiker muß vor allem lernen, "zu reagieren, zu erfinden, die Initiative zu ergreifen, sich beeinflussen zu lassen, die ganze Verantwortung zu übernehmen für das, was er produziert." (11) Wenn sich die Improvisation an eine Vorlage oder Verabredung hält, muß er sich darüber hinaus auch noch auf diese beziehen und sie bewußt gestalten. Diese zusätzliche zweite Ebene führt evtl. zu den o.g. Einschränkungen im Erfindungsreichtum.

In öffentlichen Konzerten besteht weiterhin die Schwierig-

keit, all diese Prozesse dem Publikum zu vermitteln. Diese Vermittlung wird allgemein als schwierig bis unmöglich eingeschätzt, so daß zumeist davon ausgegangen wird, daß der Musiker in erster Linie für sich selbst improvisiert. "Je freier die Improvisation ist, ..., desto privater, ungerichteter, egoistischer ist sie." (12) Während Lilli Friedemann ein "intimes Studiokonzert" einer "kleinen, ernsthaft arbeitenden Gruppe" (13) noch für möglich hält, sehen andere Autoren darin eine Überforderung des Publikums, da die Improvisation nur vom Ausführenden selbst mit Spannung verfolgt werden könne, nicht aber vom Publikum. (14) Während die Musiker dabei "einen glücklichen Eindruck machen", erscheine das Publikum oftmals "trübsinnig". (15) Besonders die zahlreichen Versuche, das Publikum zur Kollektiv-Improvisation aufzufordern, hätten zu Protesten geführt und wären im nachhinein negativ beurteilt worden. (16)

So wird das Ziel der Gruppenimprovisation meistens im pädagogischen und therapeutischen Bereich gesucht. Der Musiker erfahre eine "persönliche Bereicherung, denn durch dieses Medium können die tiefsten Schichten des Unterbewußten angesprochen und freigelegt werden." (17) Der Musiker "entwickelt sich nicht nur musikalisch, sondern auch menschlich." (18) Überhaupt seien es die "grundsätzlich anderen menschlichen Beziehungen innerhalb eines solchen Ensembles", die der "Gruppenimprovisation das Timbre des wirklich Neuen geben." (19)

1.3.3. Entwicklungsstadien beim Aufbau der Gruppe

Die musikalische und menschliche Entwicklung läßt sich nach Kapteina (1) in vier Phasen einteilen.

In der "chaotischen" ersten Phase sind sich die Musiker der Möglichkeiten musikalischer Kommunikation noch nicht bewußt. Sie spielen alle wild durcheinander, die musikalischen Prozesse sind "gekennzeichnet durch äußerste Heterogenität und undurchhörbare Komplexität" (2), die Spieler nehmen

in keiner Weise aufeinander Bezug. Typisch für diese Phase sind auch die Einstellungen und Haltungen der Gruppenmitglieder. Es traut sich keiner anzufangen, wer es doch tut, wird von den anderen zum Leithammel umfunktioniert. Neben dieser Uniformität zeigen sich auch Konkurrenzkampf und Unterdrückung, da jeder der Lauteste sein will. Autoritätsabhängigkeit tritt zutage, man agiert nur auf die Initiative des Leiters hin. (3) Es entsteht eine "wachsende Unzufriedenheit über die klanglichen Hervorbringnisse, sie seien einförmig laut, weisen keine Veränderung, Entwicklung oder Kontrastwirkung auf und lassen keinen Sinn erkennen." (4)

Mit dieser Unzufriedenheit treten die Gruppenmitglieder in die "differenzierte" zweite Phase ein. Es entsteht ein starkes Bedürfnis nach Spielregeln, es gelingen homogene Klangphasen. "Mit der Differenzierung im musikalischen Bereich geht auch eine Verfeinerung und bewußte Ausgestaltung der zwischenmenschlichen Beziehungen der Gruppenmitglieder untereinander und darüber hinaus in deren Privatsphäre einher." (5) Lange Grundsatzgespräche verdrängen zeitweilig das Musizieren. Dadurch werden die Fülle von "undurchschaubaren Beziehungen ästhetischer, gruppendynamisch-sozialer und gesellschaftspolitischer Art allmählich überblickt und geordnet," (6) und die Gruppe nähert sich der dritten, "kommunikativen" Phase.

Hier tritt das Bedürfnis nach "sinnlich-ästhetischem Genuß" (7) deutlich in den Vordergrund. Die erworbenen Fähigkeiten werden systematisch erprobt, andere Bereiche der Kunst wie z.B. bildnerische, tänzerische oder szenische werden mit einbezogen. Die musikalischen Ausdrucksmittel werden verfeinert, "Einverständnisse und Diskrepanzen im Gruppengefüge werden nun deutlich in der Musik abgebildet" (8) und bedürfen nicht mehr unbedingt der Erörterung.

In dieser Phase wird auch das Bedürfnis aktuell, mit den Ergebnissen nach außen zu treten. Eventuell werden öffentliche Veranstaltungen durchgeführt.

Die vierte Phase ist die der Auflösung. In ihr erfolgt oftmals die "fundierte Reflexion" der eigenen Praxis. (9)

Der Autor äußert sich nicht dazu, inwieweit die Möglichkeit, mit den Ergebnissen nach außen zu treten, den Eintritt in die Auflösungsphase beeinflusst. Anzunehmen ist jedoch, daß die Auflösungsphase dann beginnt, wenn von der Gruppe selbst keine neuen Anstöße zu erwarten sind.

1.3.4. Die Beurteilung von Gruppenimprovisationen

Zur Beurteilung von Gruppenimprovisationen müssen teilweise andere Kriterien herangezogen werden als zur Beurteilung von Kompositionen. Das Urteil kann jedoch nicht von komponierter Musik unabhängig bleiben, da in unserem Kulturkreis das Musikverständnis auf Musik als komponierter basiert.(1)

Die herangezogenen Kriterien werden sich also zum Teil mit denen der Komposition decken. Wenn aber Gruppenimprovisation "primär keine künstlerische Höchstleistung anstrebt, sondern Kommunikation" (2), dann müssen ihre Ansprüche in den Disziplinen der Komposition (z.B. Kontrapunkt, Instrumentation, Prozeßlogik, Einheitlichkeit der Verläufe, Koordination und Ausgewogenheit aller Elemente, der differenzierte Bau von Formen)(3) weit bescheidener als bei dieser sein, ihre Erfüllung darf dann nicht einziges Beurteilungskriterium bleiben.

Als Kriterien, die sowohl für Komposition als auch für Improvisation gelten, sind

"die Differenziertheit der Musik und ihre Aussage, z.B. rhythmische Vielfalt, Farbigkeit, Mehrschichtigkeit; das instrumentaltechnische Niveau; der Reichtum an musikalischen und musikübergreifenden Ideen"

zu nennen.

"Und allgemein aber wesentlich: Ausdruckskraft und Originalität." (4)

Die wesentlichen Kriterien sollten sich aber auf die Beurteilung der musikalischen Kommunikation beziehen. Hierbei

ist zu beachten, daß "schwache Stellen" in einer Improvisation mehr oder weniger notgedrungen selbstverständlich entstehen. Ihr Vorhandensein reicht allein nicht zur Abwertung aus; es kommt hingegen darauf an, wie die Musiker damit umgehen. Fehlt die Fähigkeit, darauf zu reagieren und eine andere Situation zu schaffen, entsteht ein nichts-sagendes "Herumgespiele" (5).

Beurteilungskriterien für Gruppenimprovisationen sollten also in erster Linie aus der musikalischen Kommunikation und der gesamten gegenwärtigen Situation heraus entwickelt werden. Die Betonung der Gegenwart in der Improvisation bedingt, daß übergeordnete und allgemeine Kriterien ihr allein nicht gerecht werden können.

2. Das Erste Improvisierende Streichorchester

2.1. Rahmenbedingungen

2.1.1. Entstehung

Das Erste Improvisierende Streichorchester (E.I.S.) wurde am 17.11.1984 gegründet.

Die Initiative hierzu ergriffen P. Bayreuther, W. Schulz und W.M. Stroh, die aufgrund ihrer Erfahrungen durch Leitung, Organisation und Teilnahme an Improvisationskursen für Streicher nach einer kontinuierlichen Arbeitsform suchten.(1) Sie entwickelten das Konzept eines improvisierenden Streichorchesters, dessen Zielsetzung nicht im pädagogischen, sondern im produktiven Bereich liegt. Es sollten von erfahrenen Musikern gemeinsam Stücke und Spielkonzepte im Hinblick auf öffentliche Auftritte erarbeitet werden.

Persönlich und durch Anzeigen und Aushänge sprachen sie daraufhin Streicher mit Erfahrungen im Bereich Jazz, Rock oder freier Improvisation an und luden sie zum ersten Treffen am 17. und 18.11.1984 in den Kammermusiksaal der Universität Oldenburg ein. (2) An diesem Wochenende sollte die erste Probe, die Konstituierung des Orchesters und das erste Konzert stattfinden.

Von etwa fünfzig interessierten Streichern erschienen gut die Hälfte zu dem Wochenende. Hier wurden grundsätzliche Arbeitsweisen entwickelt, die bis heute beibehalten wurden:

- Stücke und Spielkonzepte konnten von allen Teilnehmern eingebracht werden. (3)
- Sie wurden von demjenigen, der sie einbrachte, zunächst mit einer Kleingruppe einstudiert und dann dem Orchester vorgestellt.
- Das Orchester entschied darüber, ob das Stück mit der gesamten Gruppe erarbeitet wird und eventuell im Konzert aufgeführt wird.

- Die traditionelle Konzertatmosphäre wurde im Gründungskonzert bereits durch Bewegung, Gestik, Kleidung etc. durchbrochen.
- Besonderes Gewicht wurde auf die freie Improvisation der ganzen Gruppe gelegt. (4)

Aber auch grundsätzliche Probleme, die die weitere Arbeit des E.I.S. prägten, traten hier bereits zutage, so z.B.:

- der Umgang mit den unterschiedlichen Kenntnissen und Fähigkeiten der Mitglieder im musikalischen wie theatra-
lischen Bereich, und daraus bedingt
- der Umgang mit Einzelnen, die sich in der Rolle der
"Leiter" sehen,
- die Diskussion um die musikalischen Inhalte des E.I.S.,
insbesondere in den Gegensätzen
tonal - atonal und
Stücke und Konzepte - freie Improvisationen.

Die effektive Arbeitsweise und das gelungene Konzert auf dem Gründungstreffen in Oldenburg ermutigte die Mitglieder weiterzuarbeiten. Sie trafen sich zu einem weiteren Probe-
wochenende in Altenmelle mit anschließendem Konzert in Bielefeld und sie haben bis heute ca. 50 Konzerte in 30 Städten der Bundesrepublik gegeben. (5)

2.1.2. Mitgliederzahlen, Fluktuation und Besetzung

Das E.I.S. hat derzeit 37 aktive Mitglieder, davon sind 19 Männer.

Von den jetzigen Mitgliedern haben 21 ihr Interesse schon vor der Gründung bekundet, 19 haben am Gründungstreffen teilgenommen. Weitere 12 Mitglieder des jetzigen Standes sind bereits 1985 eingetreten.

Die Fluktuation innerhalb der Gruppe ist äußerst gering. Von den Teilnehmern der beiden Tourneen im Frühjahr und Herbst 1985 haben bislang nur drei das E.I.S. verlassen, davon einer aus terminlichen Gründen, einer aus musikalisch-inhaltlichen und einer wegen gruppeninterner Schwierigkeiten. Die Gruppe ist also seit mindestens zwei Jahren als stabil anzusehen.

Die instrumentelle Besetzung gliedert sich heute in:

- 22 Violinen (wobei 3 Geiger zeitweilig auch Bratsche
(vi) spielen)
- 1 Bratsche (va)
- 9 Celli (vc)
- 5 Kontrabässe. (Kb)

Von diesem Bestand nehmen jeweils 25 - 30 Musiker an den Arbeits- und Konzertphasen teil.

2.1.3. Sozialisation der Mitglieder (6)

Die Mitglieder des E.I.S. kommen aus dem gesamten Bundesgebiet. Bis auf zwei haben alle eine Hochschulausbildung, der Großteil hat Musikpädagogik, Sozialpädagogik oder Sozialwissenschaften studiert. Etwa zwei Drittel der Mitglieder arbeiten heute im pädagogischen Bereich.

Fast allen gemeinsam ist die Erfahrung der klassischen Aus-

bildung auf einem Streichinstrument, nur einige der Bassisten sind Autodidakten. Diese Ausbildung bedingt bei den meisten auch Erfahrungen bei der Arbeit in einem klassischen Orchester.

Typisch für die musikalische Sozialisation der Mitglieder ist weiterhin, daß sie sich bereits vor Eintritt in das E.I.S. nach anderen Verwendungsformen des Instrumentes als der konventionellen umgesehen haben. Dies betrifft einerseits die Hinwendung zu anderen Stilrichtungen als der Klassik wie z.B. Rock, Pop, Jazz und Folklore, andererseits die Beschäftigung mit anderen musikalischen Arbeitsweisen als der erlernten rein reproduktiven. Fast alle haben Vorerfahrungen im Bereich der Improvisation auf Kursen oder in anderen Musikgruppen gesammelt.

Diese Vorerfahrungen ermöglichen die professionelle Arbeitsweise des E.I.S. in einem für Streicher ungewöhnlichen Bereich.

Etwa die Hälfte der Mitglieder treten auch in anderen Formationen auf, vornehmlich im Bereich Jazz, aber auch in Intuitiver Musik, Klassik, Folklore, Tanzmusik und Neuer Musik. Etwa ein Drittel bestreitet hierdurch ganz oder teilweise seinen Lebensunterhalt.

2.1.4. Organisation

Bedingt durch die überregionale Herkunft der Mitglieder werden Arbeits- und Konzertphasen in der Regel im Block durchgeführt. Das Orchester trifft sich meist zweimal jährlich zu einer zehntätigen Arbeitsphase, wobei die ersten drei bis vier Tage hinsichtlich Repertoire und Konzertausführung geprobt wird und anschließend eine Tournee stattfindet. Nach Möglichkeit wird etwa vier Wochen vor den Arbeitsphasen ein Workshop organisiert,

auf dem die Arbeit nicht auf die Konzerte, sondern auf übergeordnete musikalische und theatralische Ziele ausgerichtet ist.

Die gesamte Organisationsstruktur ist basisdemokratisch aufgebaut, d.h. alle zu treffenden grundsätzlichen Entscheidungen und die Delegation von Aufgaben erfolgt durch die ganze Gruppe.

Die Tourneeplanung und -vorbereitung wurde 1986 in die Hand eines außenstehenden Managers gegeben. Er erhält vom Plenum einen Arbeitsauftrag, der Termin und Region der Tournee umfaßt und kann Rücksprache mit der vom Plenum bestimmten Beratungsgruppe halten. Informationen werden von ihm zwischen den Treffen per Rundbrief weitergeleitet, Entscheidungen und Meinungsbilder mit Antwortkarten eingeholt.

Für die Programmgestaltung der einzelnen Konzerte hat sich die Bildung einer Kleingruppe vor jedem Konzert als vorteilhafte Arbeitsweise erwiesen. Durch die wechselnde Besetzung wird gewährleistet, daß der Konzertablauf nicht immer einem allgemeinen Gruppenkonsens entspricht, sondern jeweils eine persönliche Färbung durch die Mitglieder der Programmgruppe erfährt. Der Vorschlag dieser Gruppe hat Weisungscharakter. Auch wenn er im Plenum kritisiert wird, wird er in der Regel im Konzert umgesetzt.

Die Programmgruppe entwickelt manchmal auch Spielideen, indem sie für Improvisationen Titel oder Vorschläge für den Ablauf einbringt. Weiterhin teilt sie die Ansagen der einzelnen Titel unter den Mitgliedern auf. Die interne Organisation und Durchführung der anfallenden Arbeiten erfolgt im wesentlichen aus der Gruppe heraus. Dies betrifft neben den Arbeiten des täglichen Lebens während der Konzertphasen und Workshops auch übergreifende Arbeiten wie Dokumentation, Entwurf und Vervielfältigung

von Werbematerial, Vorbereitung von Workshops, Organisation von Transport und Unterkunft usw., soweit dies nicht vom Manager geleistet werden kann. Hierbei kommen die Fähigkeiten jedes Einzelnen der Gruppe zugute.

2.1.5. Finanzierung

Die Finanzierung erfolgte bislang größtenteils über Einnahmen aus Konzerten. Diese reichen in der Regel für Unterkunft, Verpflegung (Massenlager und Selbstverpflegung), Fahrtkosten und sonstige Kosten während der Arbeitsphasen aus.

Gagen oder Verdienstausschlag können nicht gezahlt werden, lediglich der Manager erhält eine Aufwandsentschädigung. Die Mitglieder des E.I.S. arbeiten hier also nicht aus finanziellen Motiven.

Da das E.I.S. im Gegensatz zu den meisten Orchestern des bürgerlichen Konzertbetriebes keine Subventionen erhält, ist das größte finanzielle Problem bislang die Finanzierung der Probenarbeit. Gelegentliche Unterstützungen durch freie Bildungsträger können nur einen Teil der entstehenden Kosten auffangen. Diese betragen etwa DM 5000,- pro Probenwochenende, entstanden durch Fahrtkosten, Unterkunft und Verpflegung. Der überwiegende Teil dieser Summe muß von den Mitgliedern selbst aufgebracht werden. Die finanziellen Bedingungen führen dazu, daß die Probenarbeit, gemessen an den gesetzten Zielen, nicht häufig genug und in der Regel unter Zeitdruck stattfindet.

Da langfristig nicht mit der Finanzierung einer angemessenen Probenarbeit über Konzerteinnahmen zu rechnen ist, wurde der "Verein zur Förderung des E.I.S. e.V." gegründet, über den eventuell Gelder aus anderen Quellen

verfügbar gemacht werden können.(7)

2.2. Inhalte

2.2.1. Konzept

Das Ziel des E.I.S. ist, im Rahmen öffentlicher Konzerte eine Musik zu machen, an der der Musiker in Entwicklung und Ausübung produktiv beteiligt ist. Der Schwerpunkt soll dabei auf der Improvisation liegen, zur Unterstützung und Vermittlung sollen auch theatralische Elemente verwendet werden.

Zum Konzept, mit dessen Hilfe diese Ziele erreicht werden sollen, gehört die Offenheit gegenüber verschiedenen stilistischen und methodischen Mitteln.

Das E.I.S. hat bislang keine Einschränkungen bei der Auswahl der verwendeten Materialien und Methoden getroffen. Im methodischen Bereich bedeutet dies, daß sowohl Kompositionen als auch gebundene und freie Improvisationen, solo oder im Kollektiv, verwendet werden. Der Verzicht auf eine dogmatische Umsetzung der unter 1.3.2. geführten Diskussion über Vor- und Nachteile der gebundenen und freien Improvisation ermöglicht ein breitgefächertes Programm, das den Interessen und Fähigkeiten aller Mitglieder entgegenkommt. Grundannahme ist hierbei, daß sich neben der gebundenen oder freien Improvisation Einzelner auch die freie Kollektiv-Improvisation einer großen Gruppe dem Publikum vermitteln läßt.

Die Offenheit gegenüber verschiedenen Stilelementen ermöglicht jedem Mitglied, Kompositionen und Spielideen im E.I.S. umzusetzen. Dadurch läßt sich die Musik des E.I.S. nicht eindeutig in eine Stilrichtung einordnen. Vertreten sind Elemente des Jazz, der Folklore, Klassik,

Intuitiven Musik, Tanzmusik, Minimal-Musik, Rockmusik, Neuen Musik usw..

Zweitens gehört zu dem Konzept die kollektive Arbeitsweise. Diese manifestiert sich nicht nur in der Organisationsstruktur, sondern auch in der Probenarbeit. Es gibt keine Weisungsbefugnis Einzelner, nur vor dem Hintergrund des Gruppenkonsens werden Leitungsfunktionen toleriert und Ergebnisse erzielt. Hierdurch wird ermöglicht, das ganze kreative Potential der Gruppe zu nutzen und die Freiheit des Einzelnen zu wahren.

Dieses Konzept hat sich im Laufe der Arbeit als tragfähig herauskristallisiert. Dabei wurden die unter 2.1.1. geschilderten Probleme anfangs häufig theoretisch erörtert. Zunehmende Erfahrungen in der Probenarbeit und in Konzerten führten jedoch dazu, daß die verschiedenen Ansätze letztlich daran gemessen wurden, wie sie sich in der Praxis bewähren.

Lediglich im Bereich der theatralischen Elemente hat sich bislang kein eindeutiges Konzept herausgebildet. Der Einsatz von Körperaktionen und szenischen Gestaltungsmitteln ist daher besonders in freien Improvisationen ein ständiges Experiment, das häufig diskutiert wird. Zwar gibt es einen Gruppenkonsens, daß das wesentliche Moment im E.I.S. grundsätzlich die Musik sein soll, es fehlt jedoch an einem Konzept, das den Einsatz theatralischer Mittel dahingehend regelt.

Eindeutig ist in diesem Bereich bislang nur die Abkehr von der traditionellen Präsentation eines Orchesters. Das E.I.S. arbeitet auf der Bühne grundsätzlich ohne feste Sitzordnung, einheitliche Kleidung, Dirigent und Notenpulte. Stattdessen wird eine festgelegte oder improvisierte Choreographie und eine individuelle Kostümierung eingesetzt. Alle Kompositionen werden aus-

wendig gespielt. Dort, wo eine Koordination notwendig ist, wird sie von einem Mitglied des Orchesters übernommen.

Die Arbeit des E.I.S. ist ein musikalisches und ein soziales Experiment. Die neuen Ansätze im musikalischen Bereich liegen

- in der Zielsetzung: im Mittelpunkt der Arbeit steht die Durchführung von Konzerten; die unter 1.3.2. aufgeführten Schwierigkeiten sollen dabei überwunden werden;
- in der Größe der Gruppe: besonders in freien Kollektiv-Improvisationen werden dem Musiker hierdurch hohe Fähigkeiten abverlangt;
- in der Instrumentierung, die einerseits die Überwindung konventioneller Normen und Klischees ermöglicht, andererseits vom Musiker instrumenten-untypische Vorerfahrungen verlangt;
- in der Wahl der Mittel: die stilistische und methodische Bandbreite erfordert Probenarbeit in vielen verschiedenen Bereichen und reicht bis in den Bereich des Theaters hinein.

Das Gelingen des sozialen Experimentes ist eine notwendige Voraussetzung für die Arbeit. Nur die ständige kritische Hinterfragung und Weiterentwicklung von Gruppenprozessen ermöglichen ein kommunikatives Arbeiten, das dem Einzelnen statt Entfremdung die Möglichkeit der Selbstverwirklichung bietet. Die produktorientierte Zielsetzung ermöglicht dabei ein zielgerichtetes Handeln, das dem sozialen Experiment einen übergeordneten Sinn gibt.

2.2.2. Repertoire

Das Repertoire des E.I.S. besteht aus Kompositionen, Spielideen und Freien Improvisationen.

Das durchschnittliche Konzertprogramm beinhaltet etwa 6 - 8 Kompositionen, 4 - 5 freie oder an Spielideen gebundene Improvisationen von Kleingruppen, 2 Improvisationen nach Spielideen der gesamten Gruppe und in der Regel nicht mehr als eine freie Improvisation des ganzen Orchesters.

Die Konzerte dauern meistens zwei Stunden und werden von einer Pause unterbrochen.

a) Kompositionen

Das E.I.S. hat im Moment etwa 20 verschiedene Stücke im Repertoire, wovon 15 von 8 Mitgliedern komponiert wurden. Bei den anderen Stücken handelt es sich um Arrangements über Themen aus der Folklore und Tanzmusik und um eine Komposition eines Außenstehenden, die von weiteren drei Mitgliedern eingebracht wurden. Einige weitere früher erarbeitete Stücke wurden inzwischen aus dem Repertoire gestrichen.

Die Kompositionen sind so unterschiedlich wie ihre Komponisten. Allen gemeinsam ist nur die Ausrichtung auf die speziellen Bedürfnisse des E.I.S.. Dies betrifft einerseits die durchschnittliche Länge von etwa zehn Minuten, andererseits die Möglichkeit, sie auswendig vorzutragen. Allen gemeinsam ist weiterhin die Einbeziehung der Improvisation und das Vorhandensein einer Choreographie.

Nachfolgend sollen einige Kompositionen vorgestellt werden, die auch auf der veröffentlichten Kassette erhält-

lich sind. (8)

- Nix Passiert -

von Rainer Brinkmann (vc) kann als jenes Repertoirestück des Streichorchesters gelten, das musikalisch und choreographisch am stärksten festgelegt ist. Lediglich aleatorische Elemente gewähren den Musikern hier Freiheiten. Trotzdem gelangte es bislang in nahezu jedem Konzert zur Aufführung, wofür neben der musikalischen Qualität auch die erwünschte ruhige Ausstrahlung ausschlaggebend ist.

Die Komposition besteht aus zwei Gruppen von Motiven, die sich jeweils langsam verändern und mit dem Motiv der anderen Gruppe ergänzen.

Der Ablauf auf der Bühne gestaltet sich immer gleich. Die Cellisten der beiden Gruppen nehmen auf zwei gegenüberliegenden Stuhlreihen Platz, die Geiger stellen sich dahinter auf. Die Bassisten begeben sich zum vorderen Bühnenrand und legen dort ihr Instrument auf den Boden. Sie greifen zum Bogen und streichen das Kontra-E.

Auf diesem Bordunton setzt irgendwann ein Cello der ersten Gruppe mit dem ersten Motiv ein. Nacheinander setzen die anderen Mitglieder der ersten Gruppe, zuerst die Celli, dann die Geigen, mit demselben Motiv ein. Ist die Gruppe komplett, baut sich die gegenüberstehende zweite Gruppe in derselben Reihenfolge mit ihrem ersten Motiv auf.

Nach und nach wechseln die einzelnen Musiker nun ihr Motiv gegen das nächste, leicht veränderte, aus. Wann sie das tun, liegt in ihrem Ermessen, Ziel ist jedoch, die Homogenität der Gruppe beizubehalten und mit der gegenüberliegenden im zeitlichen Ablauf übereinzustimmen.

So ergibt sich eine statische und doch fließende, kaum merklich verändernde Minimal-Musik, die schließlich endet, wenn das letzte Motiv beider Gruppen, das nur noch aus einem gemeinsamen Ton besteht, einige Male erklungen ist. Beide Gruppen hören gemeinsam auf, anschließend erlischt auch der Bordunton der Bässe.

- Echoes of a Flame -

von Martin Verborg (vi) ist eine Hommage an den verstorbenen Jazz-Geiger Zbigniew Seifert.

Das Thema gleicht in seiner AABA-Form und im timing einer Jazz-Ballade. Die im A-Teil verwendeten Nonen-Vorhalte und die kleinen und großen Sekunden im B-Teil erinnern stark an die Musik des Z. Seifert.

Nachdem das Thema vom gesamten Orchester in fester Aufstellung vorgetragen wurde, folgt ein Geigen-Solo des Komponisten über einen Cluster des Orchesters, der sich im Laufe des Solos durch stufenweises, im Zeitmaß freies Abwärtsschreiten von d''' bis zum tiefsten Ton des Instruments in einen C-Dur Dreiklang verwandelt.

Der Komponist bezieht sich in der Regel auf diesen Hintergrund, indem er sein Solo in einer hohen Lage beginnt und im weiteren Verlauf von freien, spannungsgeladenen Melodien und oftmals auch geräuschhaften Klängen zu einem harmonischen, von Sexten geprägten Ausklang führt. Häufig bezieht er sich auch auf das Thema und verwendet die für Seifert typischen pentatonischen Melodiefloskeln.

Im Anschluß an das Solo wird das Thema erneut vom Orchester vorgetragen.

- Liebesleid -

von Peter Bayreuther (vi/va) schafft ebenfalls Raum für die Improvisation hauptsächlich eines Solisten. Wesentliche Momente sind in dieser Komposition jedoch der Einsatz der Stimme und die Einbeziehung von Körperaktionen zur Unterstützung des Themas.

Das vierstimmig in kleinen Terzen parallel geführte Ganztonthema wird zunächst vom Orchester auf den Instrumenten vorgetragen und gleichzeitig mitgesungen, wobei die Musiker langsam durch den Raum schreiten, ohne miteinander Kontakt aufzunehmen.

Die spröde Harmonik und die voneinander isolierten Musiker geben dem Stück einen drepressiven Charakter. Dieser wird im folgenden durch eine kurze Kollektiv-Improvisation, bei der die Musiker vor Trauer zu Boden sinken, unterstützt. Lediglich der Komponist bleibt stehen und leistet nun seine individuelle Trauerarbeit. Diese kann von leichtem in-sich-hinein-Wimmern bis zur offenen Aggression oder aber Verdrängung durch Schlagertemen reichen. Nach dem Solo wird das Thema noch einmal von dem immer noch am Boden liegenden Orchester gespielt.

Improvisationen mehrerer Musiker enthalten die meisten im E.I.S. verwendeten Kompositionen.

- Dere gelior dere ist die Bearbeitung eines türkischen Volksliedes von Ralf Werner (vc). Hier improvisieren drei Musiker nacheinander über ein Baß-Ostinato im 9/8-Takt.
- Pang Pa von Susanne Schulz (vi) bringt nach einem schnellen Rock-Thema eine Improvisation von drei Musikern über einen Baß-groove im 8-taktigen Wechsel, der ein Frage-Antwort-Spiel ermöglicht.
- Im Pango wurde von Wolfgang Martin Stroh (vi) einer bekannten Tango-Melodie ein Punk-Rhythmus unterlegt. Ein kleines Kollektiv improvisiert hier tonal über das Thema.
- Die freie Improvisation eines kleinen Kollektivs beinhaltet Fast Food von Martin Verborg.

Bei einigen weiteren im E.I.S. realisierten Kompositionen liegt der Schwerpunkt im musikalischen Theater, so daß eine Veröffentlichung auf einer Kassette nicht sinnvoll erschien.

So z.B. beim Elefants Walk von Harald Kimmig (vi). Der musikalische Teil der Komposition erstreckt sich auf ein Tutti-Thema und ein Baß-Thema, wobei letzteres in der Spielidee die Elefanten imitiert.

Die vom E.I.S. auf der Bühne vorgestellte Spielidee verläuft folgendermaßen:

Die Geigen und Bratschen betreten die Bühne und stellen mit musikalischer und szenischer Improvisation einen Urwald dar. Beliebte Mittel sind die Darstellung von Bäumen, die sich im Wind bewegen; Vögeln, die von

Baum zu Baum fliegen; Schlangen, die sich verstecken und gelegentlich zischen; anderen Tieren, die in irgendeinem Kontakt miteinander treten. Angestrebt wird dabei ein statisches Bild mit vereinzelter Bewegung und wenig Geräuschen.

Aus dem Off erklingt das Baß-Thema. Nach kurzer Zeit marschieren die Bässe und Celli in einer Reihe mit dem Thema auf die Bühne, mit ihren vor den Bauch gebundenen Instrumenten sind sie unschwer als die Elefanten zu erkennen.

Im Anschluß an das nun erklingende Tutti-Thema entwickelt sich ein musikalisches und szenisches Spiel zwischen einer Solo-Geige und den Elefanten oder anderen Urwaldbewohnern. Nach einer Weile setzt das Baß-Thema wieder ein, kurze Zeit später wird das Spiel durch das Tutti-Thema beendet.

Ihren Schwerpunkt im musikalischen Theater haben auch die Kompositionen

- Ardèche von Wilhelm Schulz (vc), eine Persiflage auf den "normalen" Orchesterbetrieb,
- Back-Walk-Dance von H. Kimmig, in dem alle vorgestellten szenischen und musikalischen Themen irgendwie mit dem Hinterteil zu tun haben,
- Tschernobyl von W.M. Stroh. In diesem Stück wird ebenso wie in Planetenbahnen der gesamte Raum für das Spiel genutzt.

Planetenbahnen, die einzige Komposition eines Außenstehenden speziell für das E.I.S., verschafft dem Publikum ein meditatives räumlich-klangliches Erlebnis. Kleine Gruppen von Geigen, die jeweils einem Baß oder Cello

zugeordnet sind, improvisieren über einen vorgegebenen Tonvorrat. Die Gruppen bewegen sich erst um das Publikum herum, anschließend stellen sie sich rund um das Publikum auf und spielen nacheinander, so daß sich für das Publikum der Eindruck eines im Raum wandernden Klanges ergibt.

b) Spielideen

Spielideen entstehen oft kurz vor dem Konzert und werden auf der Bühne spontan realisiert. Wenn sich die Idee bewährt, wird sie evtl. bei einem späteren Konzert wieder aufgegriffen.

Es handelt sich dabei immer um die Eingrenzung oder Vorbestimmung einer Improvisation durch Verabredung oder Assoziationen. Oft werden diese Improvisationen von einer wechselnd besetzten Kleingruppe des Orchesters ausgeführt, manchmal aber auch von der ganzen Gruppe.

Im einfachsten Fall bezieht sich die Verabredung nur auf die Auswahl der Instrumente; Titel wie "Mensur 106" oder die "7 Celli" werden gewählt, wenn es sich in der Gruppe nur um Bässe oder Celli handelt.

Häufig wird auch die Verabredung getroffen, mehrere kurze unterschiedliche Sätze zu spielen. Bei der Improvisation "Schilder einer Baustelle" wird dies von einer Kleingruppe ausgeführt.

Vor der Improvisation gewählte Titel können sowohl Verabredung wie Assoziation sein und sich durch Wiederholung von einer Assoziation zu einer Verabredung entwickeln. Die Improvisation "Fata Morgana" (aufgeführt am 10.10.85 in Oldenburg (9)) arbeitete mit den Assoziationen Sonne, Hitze und Sand. Diese wurden vom Orchester mit einer ruhi-

gen, meditativen Musik unter Verwendung von Flageolettönen umgesetzt. Hieraus entwickelte sich später die Verabredung, eine ruhige, meditative Improvisation zu machen, und viele Flageoletts zu verwenden, wie sie für die Improvisation "Weißt du noch ..." getroffen wurde.

Diese Improvisation wurde am 2.5.1987 in Bad Soden vom gesamten Orchester aufgeführt. Die Musiker haben sich dazu im ganzen Raum verteilt, was ebenso, wie die Einschränkung, keine szenischen Elemente zu verwenden, vorher verabredet wurde. Bezüglich des Ablaufs wurden keine weiteren Verabredungen getroffen. Die Solos entwickelten sich spontan, auch wenn man davon ausgehen kann, daß sich die Solisten nicht ganz zufällig in der Nähe des Aufnahmehydrophons aufgehalten haben.

Die vorher getroffenen Verabredungen führten dazu, daß die meisten Musiker es als ihre Aufgabe ansahen, einen Klangteppich im Raum auszulegen. Durch diese Zurückhaltung wurde die klare Struktur und die Entwicklung der einzelnen Soli ermöglicht.

Die etwa sechs Minuten lange Improvisation beginnt mit der Vorstellung des Klangmaterials. Im ganzen Raum erklingen die Flageoletts und Glissandi. Nach kurzer Zeit setzt ein Cello mit Liegetönen ein, zunächst noch in Flageolettspielweise, später spielt es eindeutige Melodien. Das Orchester übernimmt diese Idee, indem es das Cello begleitet und seine Melodien aufgreift. So entwickelt sich eine homogene Improvisation über Klänge und Akkorde des ganzen Orchesters, die auch noch kurze Zeit andauert, nachdem das Cello die Führung abgelegt hat (etwa nach dem deutlichen Einwurf einer Geige). Der Versuch einer Rhythmisierung durch eine andere Geige wird vom Orchester nicht aufgegriffen.

Auch das nun einsetzende pizz. Solo eines Cellos endet in einem Rhythmus-Ostinato, was wiederum vom Orchester nicht übernommen wird. Stattdessen wird es von einem Bassisten als Grundlage für ein Solo genommen, an dessen Schluß das Orchester die Improvisation ausklingen läßt.

Spielideen werden im E.I.S. gerne aufgegriffen, da sie in Improvisationen die Bildung einer klaren Struktur erleichtern. Sie werden aber auch oft kritisiert, weil sie die Freiheit des Musikers wesentlich einschränken. So kann man davon ausgehen, daß die beiden rhythmischen Einwürfe in der erwähnten Improvisation wegen der vorher getroffenen Verabredung einer ruhigen, meditativen Improvisation nicht aufgegriffen wurden.

Zu den Improvisationen nach Spielideen zählen auch die auf der Kassette dokumentierten Titel "Auf Lücke" und "Noch'n Romantiker".

c) Freie Improvisationen

Unter freien Improvisationen versteht das E.I.S. alle Improvisationen, bei denen der Ablauf nicht vorher durch Verabredungen oder Assoziationen beeinflusst wurde. Lediglich der Einsatz von szenischen Mitteln wird manchmal vorher festgelegt. Auch hier lassen sich wieder Improvisationen des ganzen Orchesters und von Kleingruppen unterscheiden. Weiterhin lassen sich die Improvisationen über den Einsatz der Szene einteilen in:

- freie Improvisation ohne Szene,
- freie Improvisation mit Szene und
- szenische Improvisation ohne Musik.

Freie Improvisationen ohne Szene sind die auf der Kassette

eingespielten Titel "Werkstattimpressionen" und "Notwendige Fragen". Letztere ist ein Ausschnitt aus einer vom ganzen Orchester durchgeführten Improvisation in einem öffentlichen Konzert.

Sie beginnt wieder mit einem Klangteppich, der in seiner Homogenität aber bald durch den Einwurf einer Geige aufgebrochen wird. Dieser Einwurf läßt eine Reaktion mehrerer Instrumente aus, so daß die Improvisation von nun ab auf zwei Ebenen verläuft. Sowohl die Ebene des Klangteppichs als auch die der Aktion und Reaktion Einzelner werden weitergeführt und gehen teilweise ineinander über.

Mit ihren zwei Kommunikationsebenen ist diese Improvisation auch für den Hörer der Kassette relativ gut nachvollziehbar. Viele vom E.I.S. in Konzerten durchgeführte Improvisationen beinhalten jedoch wesentlich mehr Handlungsebenen. Während sich für das Publikum im Konzert noch die Möglichkeit bietet, durch selektive Wahrnehmung die Entstehung und Weiterentwicklung mehrerer Ebenen zu verfolgen, erlebt der Hörer einer Aufnahme im Extremfall nur eine einförmige Geräuschkulisse.

Die Kollektiv-Improvisationen im E.I.S. bewegen sich zwischen zwei Extremen. Der Wunsch nach maximaler Freiheit für den Einzelnen kann im äußersten Fall zu dreißig Einzelimprovisationen führen, die gleichzeitig verlaufen. Die extreme Eingliederung Aller in das Gruppengeschehen kann auf der anderen Seite zu einem eintönigen Einheitsklang führen, der sich wie das andere Extrem kaum verändert.

Die angestrebten interessanteren Varianten ergeben sich durch die Verbindung der beiden Extreme. Diese Verbindung kann zu einer Improvisation führen, die sowohl Vielschichtigkeit als auch Homogenität aufweist.

Die Vielschichtigkeit kann durch die Bildung mehrerer Kommunikationsebenen erreicht werden, also dadurch, daß der Einzelne nicht unbedingt mit der ganzen Gruppe, sondern mit wenigen anderen kommuniziert.

Die Homogenität wird dadurch erreicht, daß jeder Musiker auch das Geschehen in der ganzen Gruppe verfolgt und die von ihm bevorzugte Kommunikationsebene in ihrer Wirkung auf die Improvisation des Kollektivs einordnet.

Der einzelne Musiker muß also möglichst auf zwei Ebenen gleichzeitig arbeiten. Die Erfahrung zeigt, daß das durchaus möglich ist und auch nicht unbedingt zu Einschränkungen im Erfindungsreichtum führen muß (vgl. 1.3.2. meiner Arbeit). Es besteht allerdings die Gefahr, daß die Musiker, bei Konzentration auf eine Ebene, die zweite, meistens die des Gesamtgeschehens, aus dem Auge verlieren und die Kollektiv-Improvisation dadurch in mehrere Ebenen zerfällt, die untereinander in keinem Kontakt stehen.

Diese Entwicklung ergibt sich häufiger bei Improvisationen, die szenische Aktionen mit einbeziehen. Hier können die einzelnen Ebenen aber auch besser vom Publikum nachvollzogen werden, so daß die Aufteilung nicht unbedingt als nachteilig empfunden wird.

Die szenischen Mittel können eingesetzt werden, um die Musik zu unterstützen. Sie können aber auch vordergründiges Moment der Improvisation werden. Diese Entwicklung wird in der Regel nicht vorher bestimmt.

Lediglich bei der szenischen Improvisation ohne Musik, die meistens von einer wechselnd besetzten Kleingruppe ausgeführt wird, ist ihr ausdrücklich die tragende Funktion zugeschrieben. Hier werden die Instrumente nur als Requisiten in einem improvisierten absurden Theaterstück eingesetzt.

2.3. Probenarbeit

Wie bereits unter 2.1.4. erwähnt, teilt sich die Probenarbeit in übergeordnete Arbeit auf Workshops und programmzentrierte Arbeit auf den Wochenenden vor den Konzerttourneen auf.

Die Workshops sind thematisch gebunden, sie beschäftigen sich entweder mit Übungen im Bereich der theatralischen Elemente oder mit Übungen aus den Bereichen Rhythmus, Intonation, freie und tonale Improvisation.

Die programmzentrierte Arbeit vor den Tourneen besteht im wesentlichen aus der Erarbeitung neuer Kompositionen, dem Wiederauffrischen des alten Repertoires und der Arbeit an Kollektiv-Improvisationen und den Choreographien.

Im folgenden soll die Probenarbeit in den Bereichen

- a) Arbeit an Kompositionen,
- b) Arbeit an Improvisationen,
- c) Arbeit an den theatralischen Elementen

beschreiben werden.

a) Die Arbeit an Kompositionen

Neue Kompositionen können grundsätzlich von allen Mitgliedern eingebracht werden. Ihre Notation erfolgt in der Regel ähnlich dem im Jazz gebräuchlichen Lead-Sheet.

Fast alle bisher verwirklichten Kompositionen wurden von Orchestermmitgliedern selbst verfaßt. Zu den Aufgaben des Komponisten gehört im E.I.S. auch die Vorstellung der Komposition und ihre Einstudierung, erst mit einer Kleingruppe, später eventuell mit dem ganzen Orchester. Die geforderten Fähigkeiten beziehen sich also nicht nur auf

den musikalischen Gehalt der Komposition, sondern auch auf ihre Vermittlung und die Leitung der Probenarbeit. Weiterhin koordiniert der Komponist bei Auftritten meistens auch das Bühnengeschehen, gibt Einsätze und spielt evtl. Solo. Auch die Ansage des Programmpunktes wird oftmals von ihm übernommen.

Inwieweit das Orchester auf die Komposition und ihre Realisierung Einfluß nimmt, hängt entscheidend davon ab, wie genau die Vorstellung des Komponisten von seinem Werk und seiner Realisierung ist. Insbesondere die Choreographie wird oft vom Orchester gemeinsam erarbeitet, aber auch der musikalische Teil der Komposition wird manchmal aufgrund von Vorschlägen der Mitglieder verändert. Das Orchester fühlt sich an Weisungen des Komponisten in dem Maße gebunden, als daß es diese für gut und sinnvoll hält, ebenso geht der Komponist auf Verbesserungsvorschläge ein. Diese Auseinandersetzung zwischen Kollektiv und Individuum führt normalerweise zu einem Konsens, es sind aber auch schon tiefgreifende Konflikte aufgetreten.

So hat z.B. P. Bayreuther versucht, seiner Komposition "Liebesleid" durch den Einsatz einer Rhythmisierung während des Solos einen neuen Charakter zu geben, nachdem das Werk bereits zwei Jahre im Repertoire war. Bei den Orchestermitgliedern stieß dieser Versuch auf Mißbilligung. Da beide Seiten nicht bereit waren, einen Konsens zu erreichen, wurde das Stück zeitweilig von den Programmgruppen nicht mehr eingesetzt. Heute wird es wieder aufgeführt, allerdings in der ursprünglichen Version.

Für die Entscheidung des Orchesters, eine Komposition zu erarbeiten, sind mehrere Faktoren ausschlaggebend. Im allgemeinen erfolgt die Entscheidung im Anschluß an die Vorstellung der Komposition durch eine Kleingruppe, wodurch nicht nur eine Vorstellung von dem Werk vermittelt

wird, sondern auch von den zu erwartenden Schwierigkeiten bei der Probenarbeit. Gefordert wird möglichst ein Minimum an notwendiger Probenarbeit, was satztechnisch aufwendige Werke wegen der zeitlichen Knappheit der Probenarbeit und des angestrebten auswendigen Vortrags oft ausschließt. Auch komplizierte rhythmische Strukturen lassen sich im E.I.S. nur nach aufwendiger Probenarbeit realisieren, da in der Regel auf der Bühne kein Dirigent eingesetzt wird.

Mitentscheidend für die Ablehnung zu aufwendiger Werke ist auch die Auffassung, daß der für die Arbeit an Kompositionen verwendete erhebliche Zeitaufwand der Zielsetzung des E.I.S. teilweise widerspricht, da die Arbeit hieran hauptsächlich reproduktiver Art ist. Die Kompositionen erfüllen im Programm des E.I.S. eine wichtige Funktion, die von den Bedürfnissen des Publikums als auch der Mitglieder geprägt ist. Bei der Probenarbeit stellt sich jedoch häufig die Alternative, an Stücken oder an Improvisationen zu arbeiten, wodurch sich ein Widerspruch zwischen den Bedürfnissen und den Möglichkeiten ergibt.

Ebenso ausschlaggebend für die Entscheidung ist daher der Gehalt an improvisatorischen Freiheiten einer Komposition, aber auch soziale Argumente spielen eine Rolle. (Mann oder Frau? Profi oder Amateur? Wie weit bringt sich die Person sonst ein?) Außerdem soll die Komposition nach Möglichkeit neue Impulse in die Arbeit bringen. Werke, die im musikalischen Gehalt oder in der Spielidee eine starke Verwandtschaft zu bereits realisierten Stücken aufweisen, werden leichter abgelehnt.

Allgemein kann festgestellt werden, daß die Anzahl der im E.I.S. erarbeiteten Kompositionen nur relativ langsam wächst, obwohl für ihre Einstudierung der größte Teil der Probenzeit aufgewendet wird. Meistens werden nicht

mehr als ein bis zwei neue Stücke pro Tournee eingeübt, zusammen mit der Überarbeitung des alten Repertoires wird dafür etwa zwei Drittel der Probenzeit aufgewendet.

b) Die Arbeit an Improvisationen

Die verbleibende Zeit wird zum größten Teil für die Arbeit an Kollektiv-Improvisationen verwendet. Geübt wird vorwiegend die Bildung von klaren Formen und Strukturen. Kommunikationsübungen und Spielideen werden hierzu unterstützend eingesetzt, Ziel ist es jedoch, möglichst eindeutige und durchschaubare Improvisationen auch ohne ihre Verwendung zu erreichen.

Um dem Ziel "eindeutig und durchschaubar" näherzukommen, wird häufig die Bildung von Sinnabschnitten mit einem klaren Ende geprobt. Diese Sinnabschnitte sind meistens durch die anfängliche Idee einzelner geprägt, die von den anderen aufgegriffen und verarbeitet wird.

Während der Proben konzentrieren sich die Musiker zumeist darauf, das Gesamtgeschehen im Auge zu behalten und zu beeinflussen. Dadurch bedingt beinhalten diese Kollektiv-Improvisationen im Gegensatz zu denen auf der Bühne oft nur eine Kommunikationsebene. Seltener gelingt es, mehrere unterschiedliche Ebenen zu entwickeln, die sich in ihrer Gegensätzlichkeit einander ergänzen. Wie bereits unter 2.3.c erwähnt, liegt die Schwierigkeit dabei nicht in der Bildung von mehreren Ebenen, sondern in der Beibehaltung ihrer Überschaubarkeit und Ergänzung.

Die Aktion und Reaktion des einzelnen Musikers beschränkt sich häufig auf den Gebrauch einfachster Floskeln, die durch die instrumentenspezifischen Technik- und Klangmöglichkeiten bestimmt werden. Bedingt durch die Größe der Gruppe kann es geschehen, daß diese Floskeln län-

gere Zeit wesentliches Moment der Kollektiv-Improvisationen werden, wenn sie von vielen Musikern aufgegriffen und imitiert werden. Neben der Erweiterung des musikalischen Materials und der Entwicklung von Gegensätzlichkeiten ist es daher Ziel der Probenarbeit, in der ganzen Gruppe ein Gefühl dafür zu entwickeln, wann eine einzelne Idee oder ein Spannungsbogen sich erschöpft hat und daraus konsequent etwas Neues zu entwickeln oder ein Ende herbeizuführen. Dieses gemeinsame Gefühl, das zu einer nicht vorherbestimmten gemeinsamen Handlung führt, wird im E.I.S. der kollektive Impuls genannt.

Zunehmend lassen sich Fortschritte bei der Arbeit an Kollektiv-Improvisationen feststellen. Im Laufe der Arbeit wurden gemeinsam Qualitätskriterien entwickelt, die sich im wesentlichen mit den unter 1.3.4. aufgeführten Kriterien decken und im nachhinein eine Beurteilung der Improvisation und Verbesserungsvorschläge für die weitere Arbeit ermöglichen. Immer häufiger wird dabei nicht das Individuum, sondern der kollektive Impuls zum Motor der produzierten Musik.

c) Die Arbeit an theatralischen Elementen

Ursprünglich hatte die Arbeit an Körperaktionen und szenischen Gestaltungsmitteln das Ziel, die Präsenz des Musikers auf der Bühne zu unterstützen. Sie hat sich im Laufe der Zeit jedoch zusehens zu einem eigenständigen Arbeitsbereich entwickelt, der auch losgelöst von der Musik seine Berechtigung hat. Wieviel Bedeutung diesem Bereich bei der Arbeit des E.I.S. zugeteilt werden soll, ist ständiger Anlaß zur Diskussion. Einerseits hat die Erfahrung gezeigt, daß der Einsatz dieser Mittel für das Publikum eine notwendige optische Ergänzung zum musikalischen Geschehen bringt, andererseits zeigte sich aber auch, daß laienhaftes Schauspiel zu einem Klamauk führen

kann, der der musikalischen Arbeit entgegenwirkt. Aus dieser Erfahrung will ein Teil der Mitglieder die Konsequenz ziehen, die Arbeit in diesem Bereich zu verstärken, ein anderer Teil möchte lieber den Einsatz dieser Mittel auf ein Minimum reduzieren. Ein Konsens bezüglich der hierauf verwendeten Probenzeit wird jeweils neu herbeigeführt, die Entwicklung eines Konzeptes steht jedoch noch aus.

Die Arbeit im theatralischen Bereich erfolgt neben gelegentlichen Übungen auf den Probewochenenden bislang hauptsächlich auf Workshops. Teilweise wurde unter Anleitung von außen herangezogener erfahrener Schauspieler gearbeitet, teilweise übernahmen die Leitung dieser Workshops auch Mitglieder mit Erfahrung auf diesem Gebiet. Die verwendeten Übungen befassen sich hauptsächlich mit dem bewußten Körperausdruck und der Bewegung im Raum.

2.4. Pressereaktionen

Das E.I.S. spricht durch seine Musik und die Wahl der Auftrittsorte hauptsächlich ein junges, experimentierfreudiges Publikum an.

Die Zahl der Besucher hat im Laufe der Zeit stetig zugenommen, bei den letzten beiden Tourneen waren durchschnittlich jeweils 150 Zuhörer im Konzertsaal.

Das E.I.S. wird vom Publikum meistens positiv aufgenommen. Zu beobachten ist, daß besonders die unkonventionelle Auftrittsform beim Publikum ein starkes Interesse weckt; aber auch das abwechslungsreiche Programm und nicht zuletzt die Tatsache, daß jeder einzelne Musiker im Konzert seinem Spaß an der Sache Ausdruck verleiht, wird vom Publikum honoriert.

Diese Einschätzung spiegelt sich in zahlreichen Pressekritiken wider, die bis auf wenige Ausnahmen im Tenor positiv sind. Fast alle Kritiken beschreiben einleitend die Auftrittsform, die mit Adjektiven wie bunt, chaotisch, fröhlich, lustig, unglaublich komisch, phantasievoll und unerwartet versehen wird. Im weiteren folgt dann eine Beschreibung der verschiedenen Stücke, wobei die Unterschiedlichkeit im musikalischen Bereich lobend erwähnt wird.

Seltener versuchen die Kritiker, Vergleiche zu bereits Bekanntem zu ziehen. Bezüglich der Auftrittsform wird gelegentlich die Nähe zu einigen Bläsergruppen gesucht; das Konzert wird manchmal auch als Happening bezeichnet. Bezüglich der Musik werden offensichtlich die verschiedensten Assoziationen geweckt, die Kritiker erwähnen sowohl Wagner als auch Soft Machine, Ligeti als auch Bach. (10)

Als Ansatzpunkt für eine abwertende Kritik dient in der Regel hauptsächlich die Uneindeutigkeit im Einsatz der theatralischen Mittel. In Äußerungen wie "... fragt man sich im Verlaufe des Abends immer mehr, wo denn der beabsichtigte Schwerpunkt nun liegen soll: auf Seiten des improvisierenden Klamauks oder improvisierender Musik" (11) kommt diese Schwäche des Konzepts zum Ausdruck, auch die Meinung, "etwas weniger aufgesetzte Albernheit hätte den recht positiven Eindruck sicher noch verstärkt" (12), kann als typisch für die Abwertung in einigen Kritiken gelten. Die Einschätzung, "Fritzchens Wut über den leidvoll ertragenen Geigenunterricht tobte sich hier in lächerlicher Regression aus", ist jedoch ein Einzelfall geblieben und stammt von einem Kritiker, der "Gepflogenheiten des offiziellen Konzertbetriebs" und "die Würde der Kunst" in Gefahr sah. (13)

Aber auch in den freien Improvisationen bietet sich teil-

weise ein Ansatzpunkt: "... geprägt von einem fast schon zwanghaften Ungestüm, alle Fesseln der Konvention von sich werfen zu müssen" (14) schlägt in eine ähnliche Kerbe wie "... viel zu avantgardistisch. Die improvisierenden Musiker bleiben bei teils experimentellen Klangversuchen und üben sich in Free-Jazzigen Formelsammelurien." (15) Auch das verwendete Material wird als unzureichend dargestellt. "... nur kleine Riffs, die sofort von den anderen Solisten aufgegriffen und imitiert werden. ... am Griff orientierte Routinefloskeln, ... musikalische Erfindung ... war Mangelware." (16)

Die Grundidee wird in der Regel aber als gut herausgestellt, so sei sie z.B. "ein bedeutender Kunstimpuls, der seinesgleichen sucht." (17) Am deutlichsten hat dies Meyer-Denkman formuliert:

"In einer Zeit wachsender Fremdbestimmtheit durch die Massenmedien, der technischen Verfestigung der industriellen Musikproduktion, der ansteigenden Stereotypisierung der Rock- und Jazzscene und des Musiklebens sowie des fast ausschließlich reproduktiven Musikmachens der Schüler und Auszubildenden ist ein solches improvisierendes Streichorchester geradezu ein hoffnungsvoller Lichtblick." (18)

2.5. Jüngste Entwicklungen

Der bislang letzte Auftritt des E.I.S. war am 9.10.1987. Das Orchester bestritt an diesem Tag die 1. Osnabrücker Stadtmusik, eine Aktion, die sich über den ganzen Tag in der Osnabrücker Innenstadt abspielte und mit einem Abschlußkonzert in der Dominikanerkirche endete.

Zur Vorbereitung dieses Projekts stand eine Woche Probenzeit zur Verfügung. Unterkunft und Verpflegung wurden von der Stadt Osnabrück finanziert. In dieser Woche wurden einige neue Kompositionen eingeübt. Darüber hinaus fan-

den sich fünf Kleingruppen mit jeweils fünf Mitgliedern zusammen, die extra für diesen Tag ein Repertoire erarbeiteten. In diesen Gruppen wurde neben der Erarbeitung eigener Stücke auch z.B. auf Swing von Duke Ellington oder Walzer von J. Strauß zurückgegriffen.

Des Weiteren bereitete jedes Orchestermitglied ein Solo-Programm vor, das es an ausgewählten Orten in der Stadt vortrug.

Durch die zahlreichen Kleingruppen- und Soloaktionen gelang es, gleichzeitig an vielen verschiedenen Orten Musik zu Gehör zu bringen und so die Innenstadt flächendeckend zu bespielen. Die Soli wurden z.B. nicht nur auf der Straße vorgetragen, sondern auch in Schaufenstervitrinen, in öffentlichen Gebäuden wie etwa Stadtbibliothek oder Jugendheim, aber auch beim Friseur usw. Kleingruppen spielten in Bankhäusern, Altersheimen, Cafés oder Parkanlagen.

Zu drei verschiedenen Zeiten traf sich das Orchester zu gemeinsamen Aktionen. Morgens von 7.00 bis 9.00 Uhr wurde ein "Konzert" für den Berufsverkehr gegeben, wobei der Busbahnhof, eine Fußgängerbrücke und eine verkehrsreiche Straßenkreuzung als Bühne dienten. Von 11.00 bis 12.30 Uhr wurde das Orchesterrepertoire in einer belebten Fußgängerunterführung, in einer Parkanlage und einer Tiefgarage aufgeführt. Abends von 17.00 bis 19.00 Uhr dienten Kaufhäuser und die Fußgängerzone als Auftrittsorte.

Bei diesem Auftritt konnte in mehreren Bereichen neue Impulse für die Arbeit gesammelt werden. Die Solo-Aktivitäten jedes Einzelnen berücksichtigten in optimaler Weise seine Interessen und Fähigkeiten. Oftmals wurden hierbei auch gezielt Installationen und Performances eingesetzt. So konnte das Straßenpublikum z.B. eine Musikbox mit wählbaren Titeln bedienen, in der eine Geigerin spielte, oder

eine Cellistin erleben, die während ihres Spiels in einer Gitterbox durch die Straßen gezogen wurde. Auch andere Bereiche der Kunst wie z.B. Tanz und Malerei wurden mit einbezogen.

Ebenfalls konnte eine Ausweitung des musikalischen Materials gegenüber der bisherigen Arbeit erzielt werden. Die oben erwähnten Kleingruppen mit Repertoire aus dem U-Musik-Sektor sind ein Beispiel dafür, aber auch die Verwendung von Verstärkern und Effektgeräten fand erstmalig statt.

In dem abendlichen Abschlußkonzert in der Dominikanerkirche wurde auf die speziellen Anforderungen des Raumes Rücksicht genommen. Wegen des extremen Halls im Mittelschiff der Kirche wurde auf längere Tutti-Passagen verzichtet, nach kurzen Einwüfen des Orchesters folgten jeweils mehrere Soli oder kurze Kleingruppenimprovisationen. Das E.I.S. stellte in diesem Konzert hauptsächlich die solistischen Fähigkeiten jedes einzelnen Musikers vor.

Das E.I.S. plant, diese oder ähnliche Aktionen bei Gelegenheit auch in anderen Städten durchzuführen.

3. Zusammenfassung

Im ersten Teil dieser Arbeit wurde eine geschichtliche Entwicklung verfolgt, in der der Freiraum des Musikers, einen schöpferischen Beitrag zur Musik mittels Improvisation zu leisten, zunächst immer mehr eingeschränkt wurde. Den Wendepunkt dieser Entwicklung stellt die postserielle Phase der Neuen Musik dar, in der dem Musiker dieser Beitrag wieder abverlangt wurde, obwohl die Fähigkeit dazu längst nicht mehr selbstverständlicher Bestandteil seines Könnens war.

Parallel zu dieser Phase, in der das Subjekt des Musikers wieder stärker in den Kompositionen berücksichtigt wurde, entstand die Gruppenimprovisation. Sowohl in den freien Gruppen als auch in der Musikpädagogik wurde dabei in der Ausrichtung auf Neue Musik die Möglichkeit gesehen, dem Musiker große Freiräume zu lassen.

Ähnlich wie in den Kompositionen der Neuen Musik wurde darauf verzichtet, ein breites Publikum anzusprechen. So wurden die musikalischen Freiheiten nicht durch die Erwartungen und Wünsche der Hörer eingeschränkt, die Gruppenimprovisation führte deshalb aber auch ein zurückgezogenes Dasein. Ihr Sinn und Ziel wurde auf der Ebene der Selbsterfahrung oder der Pädagogik gesehen.

Die Idee zur Gründung des E.I.S. entstand, als diese Situation als unbefriedigend erlebt wurde. In der Hoffnung, daß eine produktorientierte Arbeitsweise und Erfolg beim Publikum eine dauerhafte und stabile Gruppe ermöglichen, entwickelte das E.I.S. ein Konzept, das diesen Anforderungen entgegenkommt und die Bedürfnisse des Musikers berücksichtigt.

Der Wunsch nach einem möglichst großen Freiraum für das

Individuum äußert sich in dieser Gruppe nicht mehr darin, nur Kollektivimprovisationen zu machen. Sie sind zwar ein wesentlicher Bestandteil des Programms, die Möglichkeit der Selbstverwirklichung wird aber ebenso in der Arbeit an Kompositionen gesehen. Sie spiegelt sich hauptsächlich in der Arbeitsweise und der Organisationsform wider, die dem Einzelnen ein Maximum an Einflußnahme ermöglichen soll. Des weiteren äußert sie sich auf der Bühne nicht nur in Improvisationen, sondern auch in der individuellen Darstellung mittels Kostümen und Körperarbeit.

Innerhalb dieses Rahmens erscheint es möglich, auch die freie Kollektivimprovisation auf der Bühne darzubieten, ohne das Publikum zu überfordern. Das E.I.S. steht in diesem Bereich vor den gleichen Schwierigkeiten wie andere Gruppen, was die Entwicklung von Regeln und Normen und auch die gruppenspezifischen Prozesse betrifft. Die Mitglieder haben jedoch die Möglichkeit, die Qualität der Improvisation auch anhand der Rückmeldung des Publikums zu beurteilen und somit direkte Erfolgserlebnisse zu erzielen.

4. Schlußbemerkungen

Diese Arbeit will nicht den Anspruch erheben, vollständig zu sein. Ich konnte im ersten Teil der Arbeit nur eine Entstehungsbedingung des E.I.S. aufarbeiten. Ich habe die Entwicklung der Improvisation gewählt, weil ich sie für die wesentlichste dieser Bedingungen halte.

Im zweiten Teil der Arbeit wurde eine Gewichtung zugunsten der Arbeitsweise und Produkte getroffen, so daß einige wichtige Punkte aus dem Bereich 2.1. Rahmenbedingungen nicht umfassend dargestellt werden konnten. Wenn man nun z.B. die Beschreibung der Organisation und die tatsächlich dazu durchgeführten Diskussionen vergleicht, kann man feststellen, daß die verkürzte Darstellung besonders die immer wieder auftretenden Konflikte außer Acht läßt.

Ich hoffe, daß ich eine Darstellung der Entwicklung der Improvisation und ihres Einsatzes im "Ersten Improvisierenden Streichorchester" liefern konnte, die dem außenstehenden Leser Einblicke in die Arbeit des E.I.S. vermittelt und den Mitgliedern Anregungen zur Reflexion ihrer Arbeit gibt.



Anmerkungen zu Kap. 1 Abs. 1:

Was ist Improvisation?

- (1) vgl. Dahlhaus 79, S. 9
- (2) vgl. Bresgen 83, S. 11
- (3) Musik in Geschichte und Gegenwart,
Bd. 6, 57, Sp. 1093
- (4) vgl. Viera 73, S. 249
- (5) vgl. Karkoschka 73, S. 98
- (6) Karkoschka 79, S. 102
- (7) vgl. Viera 73, S. 249: "Das Gegenteil von Improvisation ist nicht Komposition, sondern Arrangement."
- (8) vgl. Dahlhaus 79
vgl. Karkoschka 73
vgl. Koerpen 73
- (9) vgl. Koerpen 73, S. 19: Er führt an, daß die Annahme falsch sei, schriftlose Völker hätten nur improvisiert. In ozeanischen Völkern z.B. hätten Männer vieltausendstrophige Epen rezitieren können.
- (10) vgl. Friedemann 73, S. 71
- (11) vgl. Heister 80, S. 512-517
- (12) vgl. Globokar 79, S. 39
- (13) vgl. Karkoschka 79, S. 97-98

Anmerkungen zu 1.2.1.:

Geschichtliche Entwicklung: Barock bis Romantik

- (1) vgl. Koerpen 73, S. 12
- (2) vgl. Globokar 79, S. 27
- (3) vgl. Haselböck 73, S. 24
- (4) vgl. Philipp 70, S. 398
- (5) vgl. Koerpen 73, S. 17
- (6) so bei Bresgen 83, S. 14
- (7) vgl. Heister 80, S. 512-517
- (8) vgl. Bresgen 83, S. 6
- (9) Dahlhaus 79, S. 11
- (10) vgl. Globokar 79, S. 27
- (11) Heister 80, S. 515
- (12) ebenda, S. 516
- (13) vgl. Globokar 79, S. 28
- (14) vgl. Heister 80, S. 516
- (15) vgl. Globokar 79, S. 28
- (16) vgl. Bresgen 79, S. 30

Anmerkungen zu 1.2.2.:

Die Improvisationen in der Neuen Musik

- (1) vgl. DTV-Atlas zur Musik Bd 2 85, S. 225-227

In der ersten Phase (bis etwa 1950) finden sich Expressionismus, Konstruktivismus, Neoklassizismus und Folklorismus. (vgl. Fanselau 85, S. 15)

Wichtig für diese Betrachtung sind die Werke der drei genannten Komponisten, die sich bei jedem in die Schaffensperioden tonal (etwa 1900 - 1910), frei atonal (etwa 1910-1925) und zwölftönig (ab 1925) einordnen lassen. Berg und Webern waren Schüler Schönbergs.

- (2) vgl. Fanselau 85, S. 18-24

- (3) die Reihentechnik leitet sich aus Schönbergs Dodekaphonie her; vgl. Fanselau 85, S. 18

- (4) ebenda, S. 19

- (5) Vorbild für die 2. Phase war Webern; vgl. DTV 85, S. 553

- (6) vgl. Meyer-Denkman 72, S. 27ff

- (7) vgl. Karkoschka 66, S. 2ff

- (8) vgl. de la Motte 79, S. 42

- (9) Meyer-Denkman 72, S. 36

- (10) DTV 85, S. 553

- (11) vgl. ebenda, S. 549

- (12) vgl. ebenda, S. 553

- (13) vgl. ebenda, S. 551 u. 559

- (14) vgl. ebenda, S. 557
vgl. Fanselau 85, S. 28

- (15) de la Motte 79, S. 45

- (16) vgl. DTV 85, S. 553

- (17) vgl. de la Motte 79, S. 51

- (18) vgl. ebenda, S. 52

- (19) vgl. Die Garbe Bd.4, 79, S. 161-174
vgl. Karkoschka 66, S. 79ff

- (20) siehe Anhang
- (21) DTV 85, S. 547
- (22) Die Garbe Bd. 4, 79, S. 259-260
- (23) Durchgeführt von Marie-Luise Fuhrmeister,
erstmalig veröffentlicht 1966 an der Uni Tübingen.
Vgl. Fuhrmeister und Wiesenhütter 73.

In der Untersuchung wurden die Mitglieder von drei Orchestern medizinisch-psychologischen Explorationsverfahren unterzogen. Die Orchester unterschieden sich im wesentlichen durch den Anteil zeitgenössischer Musik im Repertoire, so daß die Autoren bestimmte Ergebnisse in der Auswertung eindeutig auf die Ausübung zeitgenössischer Musik zurückführen konnten.

- (24) vgl. ebenda, S. 39 u. 37
- (25) ebenda, S. 49
- (26) Globokar 79, S. 41
- (27) ebenda, S. 29

Anmerkungen zu 1.2.3.:

Die Improvisation im Jazz

- (1) vgl. Dauer 58, S. 59
- (2) vgl. Jost 79, S. 58
- (3) vgl. ebenda, S. 57
vgl. Viera 73, S. 250
- (4) zit. nach Jost 79, S. 60
Die Bezeichnung "Free-Jazz" entstand in Anlehnung
an den Titel einer unter Colemans Leitung einge-
spielten Schallplatte; vgl. ebenda, S. 60.
- (5) Jost 79, S. 61

Anmerkungen zu 1.2.4.:

Die Improvisation in der Musikpädagogik

- (1) vgl. Ritzel 79, S. 85
- (2) vgl. Möllers 73, S. 676: "... das ist eher ein Problemkatalog gegenwärtiger Pädagogik als eine realistische Einschätzung der Möglichkeiten von Improvisation."
- (3) Meyer-Denkman 72, S. 62
- (4) z.B. Friedemann 69, Meyer-Denkman 72, Roscher 76, Karkoschka 73 (b)
- (5) vgl. Ritzel 79, S. 86
- (6) z.B. Bresgen 83
- (7) z.B. Scharschmidt 81, Koerpen 80
- (8) vgl. Friedemann 64, S. 11
- (9) Meyer Denkman 72, S. 27
- (10) Karkoschka 73, S. 101
- (11) vgl. Scholl 78, S. 17-37
- (12) vgl. Ritzel 79, S. 73
- (13) vgl. Klüppelholz 78, S. 17: "Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß in der Konzeption Meyer-Denkmanns nicht die Neue Musik zu kurz kommt, sondern die Spieler, das "Selbst" der Jugendlichen, das sich improvisatorisch-experimentell verwirklichen soll. Musik wird eben nicht als Handeln von Subjekten gesehen, sondern in einer "Orientierung am Kunstwerk."
- (14) Friedemann 64, S. 11
- (15) Friedemann 73, S. 71
- (16) vgl. Ritzel 79, S. 87
- (17) vgl. Bašić 79, S. 52-53
- (18) Bastian weist nach, daß der Unterricht über Neue Musik ein stärkeres Interesse und eine positivere Bewertung im allgemeinen erreichen könne, die durchweg negativen Werturteile über die Ordnung in dieser Musik davon aber weitestgehend unberührt blieben. vgl. Bastian 85, S. 39ff
- (19) Meyer-Denkman 72, S. 18
vgl. hierzu Ritzel 79, S. 89: "Die Übertreibungen gehen ersichtlich locker aus der Feder ..."

Anmerkungen zu 1.3.1.:

Freie Improvisationsgruppen, Entstehung und
Entwicklung

- (1) Klüppelholz 78, S. 15
- (2) Siehe hierzu Kap. 1.2.2.
- (3) vgl. Globokar 79, S. 30
- (4) Kapteina 74, S. 247
- (5) Globokar 72, S. 85
- (6) vgl. Kapteina 74, S. 248
vgl. Globokar 79, S. 39
- (7) Marcuse zit. nach Kapteina 74, S. 248
- (8) vgl. Globokar 79, S. 30
- (9) Globokar 79, S. 30
- (10) vgl. Jost 84, S. 56ff
- (11) vgl. Burde 74, S. 755ff
- (12) vgl. Jost 84, S. 65

Anmerkungen zu 1.3.2.:

Arbeitsweisen und Aufgaben des Musikers

- (1) vgl. Karkoschka 79, S. 104
- (2) Globokar 79, S. 39
- (3) vgl. Karkoschka 73, S. 100
- (4) Globokar 72, S. 85
- (5) vgl. Karkoschka 73, S. 100
vgl. ders., 79, S. 104
- (6) vgl. Viera 73, S. 250
- (7) vgl. Bresgen 83, S. 10
- (8) vgl. Karkoschka 73, S. 101
- (9) ebenda
- (10) Globokar 72, S. 86
- (11) ebenda
- (12) Globokar 79, S. 34
- (13) Friedemann 64, S. 6
- (14) vgl. Stumme 73, S. 93
- (15) Globokar 79, S. 34
- (16) vgl. Stumme 73, S. 93
- (17) Globokar 79, S. 34
- (18) ders., 72, S. 86
- (19) Karkoschka 71, S. 13

Anmerkungen zu 1.3.3.:

Entwicklungsstadien beim Aufbau der Gruppe

- (1) Kapteina 74, S. 247-268
- (2) ebenda, S. 254
- (3) ebenda, S. 256
- (4) ebenda, S. 254
- (5) ebenda, S. 256
- (6) ebenda, S. 257
- (7) ebenda, S. 257
- (8) ebenda, S. 257
- (9) ebenda, S. 258

Anmerkungen zu 1.3.4.:

Die Beurteilung von Gruppenimprovisationen

- (1) vgl. Karkoschka 79, S. 99
- (2) Karkoschka 79, S. 102
- (3) vgl. ebenda
- (4) ebenda
- (5) ebenda, S. 103

Anmerkungen zu 2.:

Das Erste Improvisierende Streichorchester

- (1) Peter Bayreuther (vi) und Wilhelm Schulz (vc) haben zahlreiche Kurse in Improvisation für Streicher im Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle geleitet, in dem Wilhelm Schulz fester Mitarbeiter ist. Wolfgang Martin Stroh (vi) hat öfter daran teilgenommen und in seiner Funktion als ordentlicher Professor der Universität Oldenburg diese Kurse auch dort stattfinden lassen.
- (2) vgl. Gründungsaufruf im Anhang
- (3) vgl. ebenda
- (4) Diese Arbeitsweise wurde bereits vor dem Treffen in einem Rundbrief an die Interessierten von den Initiatoren vorgeschlagen.
- (5) Bisherige Konzerte:

	13.1.85	Bielefeld/Pappelkrug
1. Tournee:		
Frühjahr 1985	8.4.85	Bremen/Schauburg
	8.4.85	Bielefeld/Falkendom
	10.4.85	Münster/Odeon
	12.4.85	Bergkamen/Friedrichskirche
	14.3.85	Hamburg/Werkhof
	14.4.85	Hamburg/Kampnagelfabrik
	7.7.85	Hamburg/Hörfest
2. Tournee:		
Herbst 1985	7.10.85	Hamburg/Onkel Pö (TV-Aufnahme "Haste Töne")
	8.10.85	TV-Sendung NDR
	9.10.85	Aurich/Jugendheim
	10.10.85	Oldenburg/Ede Wolf
	11.10.85	Hamburg/Bürgerhaus, Wilhelmsburg
	12.10.85	Münster/KHG
	13.10.85	Kaldenkirchen/Bahnhofscafé
3. Tournee:		
Frühjahr 1986	19.05.86	Konstanz/Insel-Hotel
	20.05.86	Ulm/Sauschdall
	22.05.86	München/KHG
	23.05.86	Nürnberg/Desi
	24.05.86	Tübingen/Festival
	10.07.86	TV-Produktion ARD/"Mensch Meier"

4. Tournee:		
Herbst 1986	13.10.86	Osnabrück/Stadthalle
	14.10.86	Bremen/Schlachthof
	15.10.86	Hannover/Pavillon
	16.10.86	Köln/Luxor
	17.10.86	Essen/Werkstatt
	18.10.86	Dortmund/Fritz-Henßler-Haus
	19.10.86	Wuppertal/Börse

5. Tournee:		
Frühjahr 1987	26.4.87	Bielefeld/Falkendom
	27.4.87	Bremen/Schlachthof
	28.4.87	Nürtingen/Stadthalle
	29.4.87	Düsseldorf/Werkstatt
	1.5.87	Düsseldorf/Bundesgartenschau
	1.5.87	Bochum/Ruhrfestspiele
	2.5.87	Bad Soden/Kurhaus
	3.5.87	Mannheim/Alte Feuerwache

Sommer 1987: 8.-12.7.87 Berlin/Tempodrom

Herbst 1987: 9.10.87 1. Osnabrücker Stadtmusik in der
Innenstadt, Abschlußkonzert in
der Dominikanerkirche Osnabrück.

(6) vgl. Becker 87

(7) "Verein zur Förderung des Ersten Improvisierenden
Streichorchesters e.V."; Sitz in Oldenburg/i.O.
Vorstand: Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh
Twiskenweg 13
2900 Oldenburg
Bankverbindung: Landessparkasse Oldenburg
BLZ 28050100
Konto-Nr. 010-152973

(8) E.I.S. - Unterwegs -
zu beziehen über Sünneblink Musikwerkstatt
Windmühlenweg 2
2907 Großenkneten
Tel. 04487/7016

(9) Ausführliche Besprechung und Aufnahme bei
Becker 87

(10) vgl. Die Rheinpfalz vom 6.5.85
vgl. Nürtinger Zeitung vom 2.5.85

(11) Neue Osnabrücker Zeitung vom 16.10.86

(12) "NP" Hannover vom 18.10.86

- (13) Osnabrücker Sonntagsblatt vom 19.10.86
- (14) Mannheimer Morgen vom 3.5.87
- (15) Volksblatt Berlin vom 10.7.87
- (16) Nürtinger Zeitung vom 2.5.87
- (17) ebenda
- (18) Meyer-Denkman 85, S. 48

Literaturverzeichnis

- BAILEY, DEREK: Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk. Aus dem Englischen von Hermann Metzler. Wolke Verlag, Hofheim 1986
- BAŠIĆ, ELLY: Improvisation als schöpferische Mitteilung in Stumme, W. (Hrsg.): Über Improvisation, Schott-Verlag, Mainz 1973
- BASTIAN, HANS-GÜNTHER: Jugend und Neue Musik-Synopse und Interpretation von Ergebnissen empirischer Rezeptionsforschung. In: Kleinen, Günther (Hrsg.): Musikunterricht Sekundarstufe, Neue Musik/Neues Musiktheater. Päd. Verlag Schwann-Bagel, Düsseldorf 1985
- BECKER, MARIA: Demokratische Strukturen in Orchestern am Beispiel des "Ersten Improvisierenden Streichorchesters". Hausarbeit für die 1. Staatsprüfung Lehramt Musik, Hamburg 1986
- BREGEN, CAESAR: Improvisation und Folklore. In: Stumme, W. (Hrsg.): Über Improvisation. Schott Verlag, Mainz 1973
- BURDE, WOLFGANG: Bericht über das Metamusik-Festival in Berlin. In: Neue Zeitschrift für Musik. 135, 1974, S. 755-758
- BUSCHMANN, RAINER-GLENN: Über Improvisation im Jazz und ihre Lehrbarkeit. In: Stumme, W. (Hrsg.): Über Improvisation. Schott-Verlag Mainz 1973
- DAHLHAUS, CARL: Was heißt Improvisation? In: Brinkmann, Reinhold (Hrsg.): Improvisation und Neue Musik. Schott-Verlag Mainz 1979
- DAUER, ALFONS M.: Der Jazz - Seine Ursprünge und seine Entwicklung. Erich-Röth-Verlag Kassel 1958
- DE LA MOTTE, DIETHER: Improvisation in der Neuen Musik. In: Brinkmann, R. (Hrsg.): Improvisation und Neue Musik. Schott-Verlag Mainz 1979
- DIE GARBE Musikkunde Teil 4 (Kirchmeyer, Helmut; Schmidt, Hugo Wolfram): Aufbruch der jungen Musik. Von Webern bis Stockhausen. Hans Gering Musikverlage Köln 1979
- DTV-ATLAS ZUR MUSIK, Bd. 2. Herausgegeben von Michels, Ulrich. DTV und Bärenreiter München 1985
- FANSELAU, RAINER: Historische Entwicklung und thematische Gruppierung der Neuen Musik. In: Kleinen, Günther (Hrsg.): Musikunterricht Sekundarstufen, Neue Musik/Neues Musiktheater. Päd. Verlag Schwann-Bagel GmbH, Düsseldorf 1985

- FERAND, ERNST: Die Improvisation in der Musik. - Eine
entwicklungsgeschichtliche und psychologische Unter-
suchung. Rhein-Verlag AG, Zürich 1938
- FRIEDEMANN, LILLI: Gemeinsame Improvisation auf Instru-
menten. Bärenreiter Kassel 1964
- dies.: Kollektivimprovisation als Studium und Gestaltung
Neuer Musik. Universal-Edition Wien 1969
- dies.: Begegnungen mit der Gruppenimprovisation. In:
Stumme, Wolfgang (Hrsg.) Über Improvisation. Schott-
Verlag Mainz 1973
- FUHRMEISTER, MARIE-LUISE, WIESENHÜTTER, ECKART:
Metamusik. Psychosomatik der Ausübung zeitgenössischer
Musik. J.F. Lehmanns-Verlag München 1973
- GLOBOKAR, VINKO: Man improvisiert ... Bitte improvisieren
Sie! ... Komm, laßt uns improvisieren! ... in: Melos
39/1972, 2, S. 84-87
- dies.: Reflexionen über Improvisation. In: Brinkmann,
Reinhold (Hrsg.): Improvisation und Neue Musik. Schott-
Verlag, Mainz 1979
- HASELBOCK, HANS: Überlegungen zur Orgelimprovisation.
In: Stumme, W. (Hrsg.): Über Improvisation. Schott-
Verlag Mainz 1973
- HEISTER, HANNS-WERNER: Interpretieren als Beruf. Einige
historische und systematische Überlegungen. In:
Neue Zeitschrift für Musik 140, 1980, S. 512-517
- HELMS, HANS G.: Zu den ökonomischen Bedingungen Neuer
Musik. In: Dibelius, Ullrich (Hrsg.): Verwaltete Musik.
Analyse und Kritik eines Zustandes. Carl Hanser Verlag
München 1971
- HENGESCH, GEORGES: Gruppenimprovisation. In: Musik und
Bildung 5, 1973, S. 247-248
- HENIUS, CARLA: Das undankbare Geschäft mit Neuer Musik.
Pieper&Co.-Verlag München 1974
- HOCHKAPPEL, WILLY: Der Jazz und die verwaltete Welt. In:
Dibelius, Ullrich (Hrsg.): Verwaltete Musik. Analyse
und Kritik eines Zustands. Carl Hanser Verlag München 1971
- JACOBY, HEINRICH: Jenseits von Musikalisch und Unmusikalisch.
Die Befreiung der schöpferischen Kräfte dargestellt am
Beispiel Musik. Hans Christians Verlag Hamburg 1974
- JOST, EKKEHARD: Über Jazzimprovisation. In: Brinkmann, R.
(Hrsg.): Improvisation und Neue Musik. Schott-Verlag
Mainz 1979

- ders.: Grenzgänger. Komposition und Improvisation im Niemandsland zwischen Jazz und Neuer Musik. In: Jost, Ekkehard (Hrsg.): Musik zwischen E und U. Schott-Verlag Mainz 1984
- KAPTEINA, HARTMUT: Gruppenimprovisation - eine musikpädagogische Methode. In: Archiv für angewandte Sozialpädagogik 5, 1974, S. 247-268
- KARKOSCHKA, ERHARD: Das Schriftbild der Neuen Musik. Moeck-Verlag Celle 1966
- ders.: Aspekte der Gruppenimprovisation. In: Melos 38/1971, S. 11-14
- ders.: Komposition - Improvisation. In: Stumme, W. (Hrsg.): Über Improvisation. Schott-Verlag Mainz 1973
- ders.: Kollektives Improvisieren. Tonos-Edition Darmstadt 1973 (b)
- ders.: Improvisation - Überlegungen Ende der Siebziger Jahre. In: Brinkmann, R. (Hrsg.): Improvisation und Neue Musik. Schott-Verlag Mainz 1979
- KLÜPPELHOLZ, WERNER: Mauricio Kagel und die Tradition. In: Brinkmann, R. (Hrsg.): Die Neue Musik und die Tradition. Schott-Verlag Mainz 1978 (b)
- ders.: Zu einigen Voraussetzungen von Gruppen-Improvisation. In: Musik und Kommunikation 1, 1978, S. 15-19
- KOERPEN, ALFRED: Improvisation und Komposition. In: Stumme, W. (Hrsg.): Über Improvisation. Schott-Verlag Mainz 1973
- ders.: Anleitung für musikalische Erfindungsübungen. Diesterweg, Frankfurt a.M. 1980
- METZGER, HEINZ-KLAUS: John Cage oder die freigelassene Musik. In: Dibelius, Ullrich (Hrsg.): Musik auf der Flucht vor sich selbst. Carl Hanser Verlag München 1969
- MEYER-DENKMANN, GERTRUD: Struktur und Praxis Neuer Musik im Unterricht. Universal-Edition Wien 1972
- dies.: Wenn eine Geige um die Solistin buhlt. Erstes improvisierendes Streichorchester der Welt stellt sich in Oldenburg vor. In: Neue Musikzeitung Feb./März 1985, S. 48
- MÖLLERS, CHRISTIAN: Rezension zu Stumme, W. (Hrsg.): Über Improvisation. In: Neue Zeitschrift für Musik 134, 1973, S. 676

- ders.: Wege zur Gruppenimprovisation. In: Musika 1, 1984, S. 19-22
- MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART: (Hrsg.) Blume, Friedrich, Bd. 6, Bärenreiter Kassel 1957. (Artikel Improvisation von Ferand, Ernest; Sp. 1093ff)
- NOLL, GÜNTHER: Zur Didaktik der Improvisation (in der allgemeinbildenden Schule). In: Stumme, W. (Hrsg.): Über Improvisation. Schott-Verlag Mainz 1973
- PHILIPP, GÜNTER: Über Improvisieren und kollektive Improvisation. In: Musik und Gesellschaft 20, 1970, S. 398-400
- ders.: Erfahrungen mit der Improvisation. In: Musik und Gesellschaft 11, 1975, S. 668-672
- ders.: Bereitschaft zum Ungewöhnlichen - Gedanken zum Improvisationsunterricht heute. In: Musik und Gesellschaft 35, 1985, S. 597-601
- RIETZEL, FRED: "Dieser freche Blödsinn wird seit Jahren in den Schulen geduldet." - Über Improvisation in der Musikpädagogik. In: Brinkmann, R. (Hrsg.): Improvisation und Neue Musik. Schott-Verlag Mainz 1979
- ROSCHER, WOLFGANG; (Hrsg.): Polyästhetische Erziehung - Klänge, Texte, Bilder - Theorien und Modelle zur pädagogischen Praxis. DuMont Schauberg Köln 1976
- SCHAARSCHMIDT, HELMUT: Die instrumentale Gruppenimprovisation. Modelle für Unterricht und Freizeit. Bosse-Verlag Regensburg 1981
- SCHNEBEL, DIETER: Sichtbare Musik. In: Dibelius, Ullrich (Hrsg.): Musik auf der Flucht vor sich selbst. Carl Hanser Verlag München 1969
- SCHOLL, PETER MATHIAS: Die Improvisation im Musikunterricht der Schule. Ihr Weg aus dem deutschen Philantropismus in die Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts. Dissertation Phil. Fak. Universität Saarland 1978
- SCHUTTE, SABINE: Rezension zu Meyer-Denkman, Gertrud: Struktur und Praxis Neuer Musik im Unterricht. In: Neue Zeitschrift für Musik 134, 1973, S. 676-677
- STROH, WOLFGANG MARTIN: Leben ja. Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit. Musik in Kellern, auf Plätzen und vor Natodraht. Marohl-Verlag Stuttgart 1984
- STUMME, WOLFGANG: Improvisation in der musikalischen Laien- und Fachausbildung. In: Stumme, W. (Hrsg.): Über Improvisation. Schott-Verlag Mainz 1973

VIERA, JOE: Improvisation und Jazz. In: Musik und Bildung
5, 1973, S. 249-251

WEHLE, GERH. F.: Die Kunst der Improvisation. 2 Bände.
Sikorski-Verlag Hamburg 1950 (Bd. 1) und 1953 (Bd. 2)

Pressekritiken (in zeitlicher Reihenfolge)

- Neue Westfälische Zeitung vom 16.1.1985:
Von Kompositionen bis zu spontanen Improvisationen.
Das "Erste Improvisierende Streichorchester"
(zum Konzert am 13.1.1985)

- Weserkurier vom 10.4.1985:
In allen Lagen musiziert. Das Erste Improvisierende
Streichorchester in der Schauburg. (Zum Konzert
am 8.4.1985)

- Münster'sche Zeitung vom 13.4.1985:
Ernst und Blödsinn. Streicher als Bigband. (Zum Konzert
am 10.4.1985)

- Westfälische Nachrichten vom 13.4.1985:
Streichereinheiten per loser Improvisation. (Zum
Konzert am 10.4.1985)

- Hellweger Anzeiger/Ruhrnachrichten vom 15.4.1985:
1. improvisierendes Streichorchester der Welt läßt
sich in keine herkömmliche Schublade pressen.
(Zum Konzert vom 12.4.1985)

- Schwäbische Zeitung vom 23.5.1986:
Organisiertes Chaos, nicht Katzenmusik. Das sogenannte
Erste Improvisierende Streichorchster aus Köln mit
Sauschdall-Auftritt. (Zum Konzert vom 20.5.1986)

- Südwestpresse Tübingen vom 27.5.1986:
Gegen den Strich. (Zum Konzert am 24.5.1986)

- Neue Osnabrücker Zeitung vom 16.10.1986:
Tumult, Spaß und Jux. Das "1. improvisierende Streich-
orchester gastierte." (Zum Konzert am 13.10.86)

- Weserkurier vom 16.10.1986:
Die Streiche der Streicher. Das Erste Improvisierende Streichorchester spielte im Schlachthof. (Zum Konzert am 14.10.87)

- "NP" Hannover vom 18.10.86:
Ein wilder Haufen Streicher - mit Musike drin. (Zum Konzert am 15.10.86)

- Osnabrücker Sonntagsblatt vom 19.10.1986:
Rückblende Musik. Wer die Wahl hat ... (Zum Konzert am 13.10.86)

- Westfälische Rundschau vom 21.10.86:
Liebesleid in neuen Streichtönen. Ein "improvisiertes" Orchester brachte reinstes Fooltheater ins Fritz-Henßler-Haus. (Zum Konzert am 18.10.86)

- WZ/GA" Wuppertal vom 27.10.86:
Das Publikum steigerte sich dann zu echter Begeisterung. Gastspiel des Ersten Improvisierenden Streichorchesters. (Zum Konzert am 19.10.87)

- Wuppertaler Nachrichten 11/86:
Gehend, liegend, streichend ... Das 1. improvisierende Streichorchester. (Zum Konzert am 19.10.1986)

- Kölner Stadtanzeiger vom 1./2.11.1986:
Kunterbunter Strauß. "1. Improvisierendes Streichorchester" im Luxor. (Zum Konzert am 16.10.1986)

- Neue Westfälische Zeitung vom 28.04.1987:
Die andere Saite der Streichmusik. Das "Erste Improvisierende Streichorchester" spielte im Falkendom. (Zum Konzert am 26.4.1987)

- Nürtinger Zeitung vom 2.5.1987:
Die schönen Stellen blieben Traum. Improvisierendes

Streichorchester in der Stadthalle - Wenig Besucher.
(Zum Konzert am 28.4.1987)

- Mannheimer Morgen vom 3.5.1987:
Aufstand der Streicher. Das "Erste Improvisierende
Streichorchester" in der Feuerwache. (Zum Konzert
am 3.5.1987)
- Die Rheinpfalz vom 6.5.1987:
Klassik-Zitate und Solist im Schlafanzug. Das "Erste
Improvisierende Streichorchester" in der Alten Haupt-
feuerwache in Mannheim. (Zum Konzert am 3.5.1987)
- Nordsee-Zeitung vom 27.5.1987:
Freiluft-Tango mit Cello. Ein improvisierendes Streich-
orchester auf Tournee. (Bericht über die Frühjahrs-
tournee 1987 von Jens Carstensen)
- Volksblatt vom 10.7.1987:
Mit Geige und Cello gegen den etablierten Konzertbe-
trieb. (Zu den Konzerten am 8.-12.7.1987)
- Wahrheit 11/12,87:
Streichershow, bei der kein Auge trocken bleibt.
(Zu den Konzerten am 8.-12.7.1987)
- Neue Osnabrücker Zeitung vom 12.10.87:
Keine rechte Begeisterung für die dreißig Streicher.
1. Osnabrücker Stadtmusik im Kaufhaus und anderswo.
(Zum Konzert am 9.10.87)