

# **Zeppelin Universität**

Department Communication & Cultural Management  
Lehrstuhl für Kulturbetriebslehre und Kunstforschung

Jun.-Prof. Dr. Martin Tröndle

## **Bachelor Thesis**

**„Mit Klassik spielt man nicht!“ –  
Zur Improvisation im klassischen Konzert**

Bearbeitet von: Maria Isabel Johanna Reich  
Immatrikulationsnummer: 10200218  
Studiengang: Communication & Cultural Management  
Semester: Spring Term 2014  
Betreuer: Jun.-Prof. Dr. Martin Tröndle  
Abgabedatum: 24. April 2014

„I am essentially an improviser. And I learned that by playing classical music.“

*Keith Jarrett*

## **Abstract**

Die vorliegende Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Rolle der Improvisation in der klassischen Musik seit dem Barock und den verschiedenen Faktoren, die zu ihrem allmählichen Verschwinden geführt haben. Der historische Teil stellt die Bedeutung der Improvisation in den unterschiedlichen Epochen dar, sowie musikalische als auch gesellschaftliche Entwicklungen, die einen Einfluss auf die Stellung von Improvisation hatten. Zudem werden verschiedene improvisationstheoretische Aspekte und aktuelle Praxisbeispiele diskutiert, die zu einer abschließenden Einschätzung der Chancen von Improvisation im klassischen Konzert führen.

The present Bachelor Thesis examines the leading question of the part improvisation has played in classical music since the baroque era. The hypothesis is set up that various elements led to its gradual disappearance. In the historical section, the prominence of improvisation in different epochs is portrayed, as well as the musical and social changes that influenced improvisation. Moreover, different theoretical aspects of improvisation in addition to practical examples of today will be discussed. This will be followed by a valuation of possible impacts of improvisation on the classical concert of the present.

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	5
1.1 Die Abwesenheit der Improvisation im klassischen Konzert in der Gegenwart.....	5
1.2 Forschung zur Improvisation .....	6
1.3 Aufbau und Inhalt der Arbeit.....	7
2. Musikhistorische Darstellung: Improvisation in der Kunstmusik .....	9
2.1 Definitionsversuch von Improvisation.....	9
2.2 Notation - Die Geburt der Kunstmusik.....	11
2.3 Improvisation im Barock .....	14
2.3.1 Präludieren und Fantasieren .....	17
2.3.2 Verzierungen .....	19
2.4 Das aufstrebende Bürgertum .....	22
2.4.1 Etablierung bürgerlicher Konzerte .....	22
2.4.2 Bürgerliche Amateurmusiker .....	24
2.5 Improvisation in der Wiener Klassik .....	25
2.5.1 Das Kadenzspiel.....	26
2.6 Beethoven .....	27
2.6.1 Das Unvorhersehbare komponieren.....	30
2.6.2 Der geniale Komponist .....	30
2.7 Improvisation in der Romantik.....	34
2.7.1 Kanonisierung und Werkbegriff .....	39
2.7.2 Interpretation und Werktreue .....	41
2.8. Improvisation im 20. Jahrhundert.....	44
3. Zwischenfazit .....	50
4. Improvisationstheoretische Überlegungen .....	52
4.1 Zwischen Übung und Intuition .....	52
4.2 Authentizität und Kommunikation.....	54
4.3 Auratisierung .....	58
4.4 Risiko.....	60
5. Fazit .....	61
6. Literaturverzeichnis.....	64
7. Abbildungsverzeichnis .....	73
Ehrenwörtliche Erklärung.....	74

## **1. Einleitung**

### **1.1 Die Abwesenheit der Improvisation im klassischen Konzert in der Gegenwart**

In diesen Tagen ist die Improvisation im klassischen Konzert ein seltener Gast. Die beteiligten Akteure, Künstler wie Publikum, folgen einem impliziten Verhaltenskodex. Konzertbeginn, Auftritt der Musiker, Applaus und Pausenlänge sind in hohem Maße formalisiert. Die Musiker haben die aufzuführenden Werke in vorangegangener Probenarbeit bis zur Perfektion einstudiert. Sie wissen im Idealfall genau, wie die musikalische Darbietung ablaufen wird und kennen jede einzelne Note, die sie im Konzert spielen werden. Vor allem beim Repertoire des 18. und 19. Jahrhunderts wird wenig Variation in der Ausführung zugelassen (vgl. Moore 1992: 62).

Raimund Vogels konstatiert daher, das Konzert werde mehr und mehr zu einer „Bildungsveranstaltung“ (2009: 110). Anstelle des sozialen Events und des unmittelbaren Erlebens des Konzerts werde auf die Kenntnis eines Werkekanons wertgelegt. Im Zentrum stehe nicht das emotionale Erleben, sondern die intellektuelle Durchdringung der Komposition: „Während beim Ritual gar nicht erst der Versuch unternommen wird, verstehen zu wollen, soll die klassische Musik vor allem verstanden werden.“ (ibid.: 111) Vogels zufolge wird der Ritualcharakter des klassischen Konzerts so geschmälert. Das „Gefühl von Risiko“ (ibid.:110) komme in einem so stark formalisierten Rahmen weder beim Publikum noch bei den Interpreten auf. In der wiederholten Überwindung dieses Gefühls liege aber eine starke, transformierende Wirkung. Hingegen lassen „Beharrung“ und „Erstarrung“ (ibid.: 109) keinen Raum für lebendige und spontane Interaktion. Moore geht soweit, diese Situation als „Tyrannei der Tradition“ (1992: 79 [eigene Übersetzung, im Folgenden: e.Ü.]) zu bezeichnen. Dabei ist es musikhistorisch betrachtet eine relativ junge Erscheinung, Werke im Konzert nur zu reproduzieren.

Auch in der Ausbildung von Nachwuchsmusikern findet die Improvisation heute kaum Beachtung. Die Musiker sollen vor allem „eigene Interpretationswege [...] finden“ (Tröndle 2009: 23), sind in dieser Situation

aber in gewissem Maße verunfreit. Die Autorität des Notentextes, Einspielungen bekannter Interpreten sowie die Erwartung höchster Perfektion lassen den Spielraum für eine individuelle Auseinandersetzung mit der Musik sehr klein werden (vgl. *ibid.*; Levin 2009: 147). Da das Orchesterspiel eine hohe Anpassungsfähigkeit gegenüber der Gruppe fordert, müssen junge Instrumentalisten lernen, sich gut in den Klangkörper zu integrieren. Hierfür üben sie Keller zufolge, „den Ton unpersönlich zu machen“ (Noglik 1992: 80). Moore geht so weit, zu konstatieren, dass die Musik der jungen Instrumentalisten am Konservatorium nicht „die ihrige“ (2009: 80 [e.Ü.]) sei, da sie nicht gänzlich selbst bestimmen können, wie sie diese zur Aufführung bringen. Sie müssen im Gegenteil hochachtungsvolle Distanz zu den Werken bewahren. Levin äußert provokativ, dass sie nur dazu ausgebildet werden, „das geschriebene Testament eines Komponisten zu *beobachten*.“ (2009: 144 [e.Ü.; eigene Hervorhebung]) Die Ressentiments gegenüber dem Unvorhersehbaren, Spontanen also Improvisierten bleiben nicht nur implizit. Laut Dahlhaus „würde der Zerfall des Kompositions- und Werkbegriffs nichts Geringeres bedeuten, als dass die zentrale Kategorie der europäischen Musik eines halben Jahrtausends preisgegeben würde.“ (1978: 374) Behne paraphrasiert das lakonisch: „[W]er improvisiert, ist auf dem besten Wege in die kulturelle Steinzeit.“ (1992: 42)

## 1.2 Forschung zur Improvisation

Das wissenschaftliche Interesse an Improvisation in der Kunstmusik<sup>1</sup> ist relativ neu. Eine erste ausführliche Abhandlung, die einen fundierten Überblick mit Konzentration auf die Entwicklung bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts gibt, wurde 1938 vom ungarischen Musikwissenschaftler Ernst Ferand veröffentlicht. Vor allem mit der Verbreitung des Jazz und improvisatorischer Ansätze in der Neuen Musik etwa ab den 1940er Jahren wurde das Interesse an improvisatorischen Elementen wieder geweckt. 2006 gründete David Dolan an der renommierten Guildhall School of Music and Drama in London das

---

<sup>1</sup> Kunstmusik bezeichnet hier die Musik, die im Gegensatz zur Volksmusik in relativ kleinen, elitären Zirkeln zunächst in kirchlichem Kontext und bei Hofe entstand (vgl. Kapitel 2) und heute das Repertoire des klassischen Konzerts bestimmt.

*Center for Classical Improvisation and Creative Performance*, das sich der „Wiederbelebung der Improvisationstradition in der westlichen Kunstmusik-Performance“ (vgl. Guidhall School of Music, [e.Ü.]) verschrieben hat. Durch Forschung und Lehre soll dieses Feld heutigen klassischen Musikern wieder zugänglich gemacht werden. Beispielhaft sei auch der bereits angeführte Harvard-Professor Robert D. Levin genannt, der sich mit der Improvisation im Stile Mozarts auseinandersetzt.

Die Beobachtung der Absenz von Improvisation im heutigen Konzert gewinnt ihre Brisanz vor allem durch die Tatsache, dass sie lange Zeit in der Kunstmusik eine wichtige Rolle spielte. Allerdings können wir nicht mehr genau nachvollziehen, wie zu Zeiten von Bach, Mozart und Beethoven improvisiert wurde, da das Improvisierte weder notiert, noch anderweitig festgehalten wurde. In der Forschung bedient man sich daher Zeitzeugenberichten, Lehrwerken, Kompositionen und anderen historischen Quellen, um sich ein Bild der Improvisationsweise jener Zeit machen zu können.

Außerdem gibt es zahlreiche Publikationen jüngerer Zeit, die versuchen zu erörtern, wodurch sich Improvisation auszeichnet. Doch dies entzieht sich in gewisser Weise einer detaillierten Beschreibung. Dass es nicht besonders scharf kategorisiert und systematisiert werden kann, gehört selbst Teil zu den Eigenschaften der Improvisation. Dell schreibt hierzu:

„Denn die Praktiken spielen sich im Dunkel, im unscharfen Moment selbst ab, in den Grauzonen des Augenblicks. Dieses Dunkel der gesellschaftlichen Praktiken ist flüchtig, ephemer, ein Fluss von Strukturen, Strängen, Schichten, Handlungen.“ (2002: 10)

### **1.3 Aufbau und Inhalt der Arbeit**

Die geschilderte hohe Formalisierung des Konzerts ist Merkmal einer verhältnismäßig jungen „Kultur der Aufführung“ (Tröndle 2009: 24), mit der sich die Forschung in der Kunstmusik Tröndle zufolge bisher „unterkomplex“ (ibid.) auseinandergesetzt hat.

In der vorliegenden Arbeit soll es darum gehen, wie sich die Rolle der Improvisation im klassischen Konzert gewandelt hat. Den Fokus lege ich hierbei auf den Zeitraum vom Barock bis zum 20. Jahrhundert, da die Kompositionen jener Zeit das Repertoire des Konzerts heutzutage vornehmlich bestimmen. Für die Darstellung greife ich auf vorliegende Analysen, sowie biografische Quellen und Original-Dokumente der jeweiligen Epoche zurück. Des Weiteren sollen Faktoren herausgearbeitet werden, die zum Verschwinden der Improvisation aus dem klassischen Konzert beigetragen haben. Hierbei werden gesellschaftliche und institutionelle Veränderungen, ebenso wie veränderte musikalische und kompositorische Ideale berücksichtigt. (vgl. Kapitel 2)

Im Anschluss an ein Zwischenfazit widmet sich die Arbeit verschiedenen improvisationstheoretischen Aspekten. Hieraus sollen Chancen abgeleitet werden, die eine Renaissance der Improvisation im klassischen Konzert bergen könnte. (vgl. Kapitel 4)

Motivation für die Auseinandersetzung mit der Improvisation in der Kunstmusik ist, den „klaffenden Riß zwischen Theorie und Praxis, zwischen totem Notenbild und lebendigem Klang“ (Ferand 1938: 5) zu verringern. Es ist bekannt, dass Improvisation lange Zeit Teil des lebendigen Konzertgeschehens war. Der überlieferte Notentext spiegelt daher nur einen Bruchteil der damaligen Darbietungen wider. Die Auseinandersetzung mit Improvisation kann somit auch für Personen interessant sein, die einer möglichst originalgetreuen Interpretation ‚großer Werke‘ nahekommen möchten. Andererseits führt es uns zu den Ursprüngen der Kunstmusik zurück<sup>2</sup>. So können wir aus anderer Perspektive auf das heutige klassische

---

<sup>2</sup> Wie sich Perfektion und sein vermeintliches Gegenteil bedingen, arbeitet Widmer heraus: „Das Un-perfekte, das Unvollendete muss doch offensichtlich als das aufgefasst werden, was das Perfekte erst möglich macht. Wenden wir nun diesen Gedanken noch einmal auf die Improvisation, folgt daraus, dass Improvisation im Sinne des Unvorhergesehenen ursprünglicher als – verzeihen Sie mir dieses künstliche Wort – „provisation“, das Vorhergesehene sein muss. Dazu passt die Annahme, dass der Akt des Improvisierens aus ursprünglichen Bereichen, fast hätte ich gesagt: aus Un-gründen entsteht, wie eine creatio ex nihilo.“ (1994: 11) In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass Oxley von „instant composing“ (Nogliki und Lindner 1978: 489) als Improvisation spricht. Die Komposition scheint so sehr den Standard unserer Musikkultur zu verkörpern, dass ihr eigentlicher Ursprung, das freie, nicht-notierte Spiel, von Oxley in Verweis auf diese definiert wird, nicht umgekehrt.

Konzert blicken. Die Auseinandersetzung mit Improvisation könnte einen entscheidenden Beitrag dazu leisten, die Lebendigkeit dieser Musikkultur zu bewahren. So meint auch Behne:

„Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass eine Musikkultur sich selbst amputiert, wenn sie die Improvisation nicht in gleichem Masse pflegt wie andere musikalische Fähigkeiten und Tätigkeiten. Man möchte (frei nach Martin Luther) poltern: „Ein Musiker, der nicht improvisieren kann, den seh´ ich nicht an!“ (1992: 61)

## **2. Musikhistorische Darstellung: Improvisation in der Kunstmusik**

### **2.1 Definitionsversuch von Improvisation**

Worüber sprechen wir, wenn wir von Improvisation reden?

Das lateinische Adjektiv *improvisus* bedeutet ´unvorhergesehen, unvermutet´. Die ursprüngliche Wortbedeutung könnte auf unterschiedliche Aspekte hinweisen: auf das Unvorhergesehene in der improvisierten Handlung selbst oder auf eine unerwartete Situation oder Begegnung, die eine improvisierte Reaktion fordert.

Im Alltagsgebrauch spielen beide Komponenten eine Rolle. Wenn etwas Unerwartetes passiert, sind wir gezwungen, spontan darauf zu reagieren. Bei der Improvisation sind also sowohl die äußeren Bedingungen als auch die eigene Handlungsreaktion unvorhersehbar. Im alltäglichen Leben, das wir in Interaktion mit anderen bestreiten, ist vieles nicht kontrollierbar und Improvisation daher ein häufiger Handlungsmodus (vgl. Dell 2002: 11). Gerade wenn etwas ´schief geht´, sind wir gezwungen, meist innerhalb sehr kurzer Zeit eine Lösung zu finden, auf die wir uns nicht vorbereiten konnten. Hierfür bedarf es einer aufmerksamen Haltung im Hier und Jetzt. Eine Person, die stur einem eingeübten Standardschema folgt, wird einer unerwarteten Situationsveränderung im Zweifel nur wenig entgegenzusetzen können. Dell bezeichnet dies als „*Improvisationsbereitschaft*“ (2002: 17; [sic]). Fähndrich

spricht im selben Kontext von „Wachheit“ (Fähndrich 1988: 100). Dies erfordert auch eine gewisse Risikobereitschaft, den Verzicht auf „Vor-Sicht“ (Widmer 1994: 10) im wörtlichen Sinne, worauf an anderer Stelle noch genauer eingegangen werden soll.

Allerdings bedienen wir uns in Alltagsimprovisationen eines gewissen Repertoires an erlernten Handlungsmustern, die wir zum Beispiel neu miteinander kombinieren, um mit dem Unerwarteten umzugehen. Diese beinhalten sowohl kognitive, emotionale, motorische und, im Falle der Musik, intuitiv-ästhetische Fähigkeiten (vgl. Noglik 1992: 120-121). Auch in der Musik müssen Tonsprache, Instrument und Form nicht jedes Mal neu erfunden werden, um eine gelungene Improvisation zu ermöglichen. Es handelt sich vielmehr um eine Rekombinationsleistung, die Vertrautheit mit dem Material voraussetzt. So definiert Moore musikalische Improvisation als „performance- and event-based musical act deriving its structure and characteristic style from a combination of longstanding cultural models and individual interpretations of them“ (Moore 1992: 66). Der musikalischen Improvisation scheint jedoch die etwas technische Beschreibung einer spontanen Rekombination von Bekanntem innerhalb eines kulturellen Settings nicht gerecht zu werden. Denn es geht hierbei um nichts Geringeres als um die Entwicklung neuer, einzigartig emergierender musikalischer Einfälle aus dem Stegreif<sup>3</sup>, die im Zusammenspiel mit äußeren, nicht antizipierbaren Faktoren entstehen.

Der Freiheitsgrad der musikalischen Improvisation kann verschieden stark ausgeprägt sein. In der Solo-Improvisation sind größere Freiräume und kontextuelle Loslösungen möglich als im Zusammenspiel mit anderen Musikern. Zudem kann Improvisation musikalisch für sich selbst stehen oder aber im Kontext einer vorhandenen Komposition eingesetzt werden. Es handelt sich also um ein Spektrum von Improvisationsgraden, die Ferand dichotom als entweder „absolut“ oder „relativ“ zu unterscheiden versucht (Ferand 1938: 10). Da ein Musiker allerdings beispielsweise nicht völlig losgelöst von musikalischer Sozialisation improvisiert, ist der Begriff der absoluten Improvisation meines Erachtens irreführend. Trotzdem sei

---

<sup>3</sup> Die Bezeichnung des Stegreifspiels wird in dieser Arbeit synonym mit dem Improvisieren verwendet.

festgehalten, dass Improvisation innerhalb eines einschränkenden Rahmens stattfindet, der mehr oder weniger stark ausgeprägt sein kann. In der konkreten Auseinandersetzung mit historischen Beispielen wird dies deutlich werden.

## **2.2 Notation - Die Geburt der Kunstmusik**

Seit Menschen musizieren, improvisieren sie. Bevor allmählich Notationssysteme entwickelt wurden, wurde Musik nur mündlich überliefert und entstand, wie kann es anders sein, aus dem Stegreif. Eine Musikgeschichte, die sich auf die Auseinandersetzung mit notierter Musik beschränkt, kann daher nur ein verzerrtes Bild der damaligen Musikkultur liefern. (vgl. Ferand 1961: 5)

Der Beginn der Kunstmusik wird laut Peter Schleuning mit der Entwicklung der Notenschrift im Kontext der Kirchenmusik im 9. Jahrhundert im karolingischen Reich begründet (vgl. 2000: 2). Durch die Notenschrift konnte in einem Imperium mit großer territorialer Ausdehnung die Musikausübung kontrolliert und gelenkt werden. Schleuning formuliert drastisch: „Die Kunstmusik entstand als Waffe des kulturellen Reichs-Imperialismus.“ (ibid.) Die Notationspraxis führte zur Herausbildung verschiedener Schulen. Die Einführung einer Notenschrift wirkte sich auch auf die Entwicklungen innerhalb der Musik aus: Handwerkliche Veränderungen vollzogen sich nicht mehr allmählich wie in der mündlich überlieferten Volksmusik, sondern immer schneller. (ibid.) Die Musikproduktion wurde durch Notation zeitentrückt. *Componere* hieß spätestens ab Mitte des 11. Jahrhunderts „ein Musizieren ausserhalb von Zeit“ (Kaden 1994: 26). Es erlaubte, musikalische Einfälle jederzeit „auf den Punkt zu bringen“ (ibid.) – seit dem 12. Jahrhundert mit Hilfe der sogenannten Punktnotation - und nach jedem Punkt beliebig lange innezuhalten, um verschiedene Möglichkeiten der Fortsetzung durchzuspielen.

Der Notendruck entstand um das Jahr 1500, kurze Zeit nach Erfindung des Buchdrucks, und verschaffte „kulturhungrigen Patriziern“ (Schleuning 2000: 7) Zugang zu notierter Musik. Unterschiedliche Notationen wurden durch die

Einführung einer „allgemeinverständlichen Bildungssprache der Musik“ (ibid.) vereinheitlicht. So entwickelte sich nicht nur die Avantgarde weiter, sondern es entstand auch eine musikalische Öffentlichkeit, die deren Wirken nachvollziehen und somit kritisch begleiten konnte (vgl. ibid.: 8).

Die Notation der Musik umfasste lange Zeit allerdings nur den Bereich der Vokalmusik. Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts lassen sich keine Aufzeichnungen von Instrumentalmusik finden, bis Mitte des 15. Jahrhunderts sind es nur sehr wenige. Erst im 15. Jahrhundert entwickelten sich instrumenten- und landesspezifische Tabulaturen. Daraus schließt Ferand, dass die Instrumentalmusik bis zu jener Zeit grundsätzlich improvisiert wurde. So entwickelten sich von der Vokalmusik unabhängige Instrumentalformen erst im 16. Jahrhundert und waren zunächst durch diese stark beeinflusst. Mit der wachsenden Bedeutung der Instrumentalmusik verloren Improvisationsstile wie das kirchliche, gemeinsame Kontrapunktsingen an Bedeutung und wichen zunehmend solistischer Instrumentalimprovisation. (vgl. Ferand 1938: 288-289, 419)

Die Improvisationsweise der Vokalmusik, die sich *linear* durch Kolorierung, Diminuierung und Verzierung sowie *vertikal* im Hinzufügen von Gegenstimmen und Begleitung auszeichnete, wurde von der Instrumentalimprovisation vermutlich imitiert. Im Gegensatz zur gesanglichen Improvisation wurde die Instrumentalimprovisation allerdings in besonderem Maße von der Beschaffenheit des Instruments, einer *motorischen* Komponente, beeinflusst. Den Tasteninstrumenten fiel ob ihrer Fähigkeit des mehrstimmigen (Akkord-)Spiels eine besondere Rolle zu. Erst mit der Entwicklung instrumentenspezifischer Techniken wie dem Passagen- und Akkordspiel kam es zur Herausbildung der ersten eigenständigen Formen, der Prämbele (einem Vorspiel) und der Tokkata (einem freistrukturierten Musikstück). Zur Orgelausbildung gehört auch heute noch das Erlernen der Improvisation. (vgl. Ferand 1938: 274, 292 ff., 300 ff., 329)

Improvisation konnte also Ferand zufolge verschiedene Dimensionen umfassen. Die lineare Improvisation bezeichnete die Variation von Melodien im Spiel. Seit Beginn der Instrumentalmusik war es üblich, Hauptstimmen mit

Verzierungen zu umspielen. Lehrwerke (das erste in der Orgelmusik von Paumann, „Fundamentum organisandi“ von 1452), die die Ausschmückungen zu Lehrzwecken genau aufzeichneten, sowie Kompositionen der sogenannten Koloristen, die jegliche Verzierungen exakt notierten, stellten erste Tendenzen einer Systematisierung der Improvisationspraxis dar. Verzierungen bildeten sich allmählich zu Formeln heraus, die an verschiedenen Stellen und ohne Verbindung zum eigentlichen musikalischen Kontext, aus dem sie hervorgegangen waren, einsetzbar wurden. Es lassen sich bereits aus dem 13. Jahrhundert systematisch aufbereitete Anleitungen zum Improvisieren finden, die dem Musiker unter Berücksichtigung diverser Geschmäcker und Fertigkeiten zu Übezwecken und als Beispiel für verschiedene Anlässe dienen sollten (vgl. Ferand 1961: 10). Die Orgelimitation diente hierbei erwiesenermaßen als Vorbild für andere Instrumente. (vgl. Ferand 1938: 302, 309)

Bei der vertikalen Improvisation handelte es sich um hinzugefügte Begleit- und Nebenstimmen zu einem festgelegten *Cantus firmus*. Auch diese Praxis wurde stark durch die Vokalmusik beeinflusst, etwa das Quint- und Quartspiel sowie das Diskantieren auf der Orgel, bei der zunächst nur eine Zweitstimme, später eine dritte Stimme hinzugefügt wurde. Das Lehrwerk Paumanns fasst in diesem Sinne die „Praxis, einen kirchlichen oder auch weltlichen Cantus mit einer verzierten Gegenstimme ex improviso zu umspielen“ zusammen, die in der Vokalmusik altbekannt war und sich in dieser Zeit auch im Orgelspiel etablierte. (vgl. *ibid.*: 312)

Eine freiere und ebenso weit verbreitete Form der Improvisation in der Orgelmusik war die *Fantasia*, bei der über ein Thema oder ein Motiv improvisiert wurde. Gelehrte jener Zeit wiesen allerdings auf die Notwendigkeit guter musiktheoretischer Kenntnisse hin, um die Fertigkeiten zum Fantasienspiel zu erwerben. Aus den Improvisationen jener Zeit, die genauen Regeln folgten, entstand später die Orgelfuge, die freiere Improvisation hingegen führte zum notierten Orgelpräludium. (vgl. *ibid.*: 316 ff.).

Bei der motorischen Komponente der Improvisation handelte es sich in seinen Anfängen um ein Ausloten der technischen Möglichkeiten auf dem Instrument in Form virtuoser Passagen und verschiedener Akkorde. Mehrstimmigkeit

konnte von einer Person auf ganz unterschiedliche Art und Weise erzeugt werden. Ferand argumentiert, dass die Instrumentalmusik maßgeblich vom Tonbewusstsein der Vokalmusik bestimmt wurde und dieser erst nachfolgen musste. So lässt sich nach Ferand erklären, warum instrumentalspezifische motorische Möglichkeiten erst allmählich spielend erforscht wurden. (vgl. *ibid.*: 333, 335)

Neben den solistischen Improvisationsweisen entwickelte sich auch die Improvisation im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten. Aus dem freien Kontrapunktspiel entstand so die Kunst des *Generalbassspiels*, bei der die Bassstimme aus dem Stegreif mit Akkorden ergänzt werden musste (vgl. Small 2011: 116). Beim Zusammenspiel bediente man sich Techniken wie Imitation, Fugation, des gemeinsamen Kontrapunktspiels und harmonischen Auffüllens. Das Tasteninstrument diente oft aber auch nur als schlichte Begleitung der diminuierenden Oberstimme. Aus diesen Improvisationsweisen entstand die Solosonate des 17. Jahrhunderts. Im Ensemblespiel unter Melodieinstrumenten waren Diminutionen verbreitet, aber keine großen Abweichungen von der eigentlichen Stimme, wohingegen in Zusammenspiel mit einem begleitenden Tasteninstrument die Freiheit der Solisten größer war. (vgl. Ferand 1938: 323 ff., 359)

Die Entwicklung der Notation hatte also die Herausbildung komplexerer musikalischer Formen und die Emanzipation der Instrumentalmusik von der Vokalmusik ermöglicht. Außerdem führte sie zu einer größeren Verbreitung und einer daraus folgenden Entstehung einer musikalischen Öffentlichkeit. Zudem hatte sie der Systematisierung und Standardisierung verschiedener Improvisationspraxen vor allem zu Lehrzwecken gedient. Trotzdem stand die Komposition zu diesem Zeitpunkt nicht in unvereinbarem Gegensatz zur Improvisation, sondern fixierte musikalische Gedanken, die dieser entsprangen und konnte als Grundlage für neue improvisatorische Einfälle dienen. Das Verhältnis von notierter und improvisierter Musik sollte sich jedoch in den folgenden Jahrhunderten deutlich wandeln.

### **2.3 Improvisation im Barock**

Im 17. und 18. Jahrhundert gehörte die Improvisation zur Fertigkeit vieler

Musizierender. Anekdoten bekannter Musiker vermitteln einen Eindruck von der Wertschätzung, die der Improvisation entgegengebracht wurde, sowie den Situationen, in denen sie praktiziert wurde.

Von Johann Sebastian Bach ist überliefert, dass er Fugen aus dem Stegreif spielen konnte. So berichteten die *Berlinischen Nachrichten* vom 7./8. Mai 1747, wie Bach in Potsdam auf ein von Friedrich dem Großen vorgeschlagenes musikalisches Thema eine dreistimmige Fuge improvisierte und für seine musiktheoretischen Kenntnisse bewundert wurde (vgl. Geiringer 1985: 105-106). Aus dieser Stegreifimprovisation entstand später das sechsstimmige *Musikalische Opfer*, das Bach dem Preußenkönig widmete.

Berichte aus jener Zeit belegen außerdem häufige Wettstreite zwischen bekannten Musikern wie Scarlatti und Händel oder Bach und Marchand im Jahre 1717, bei denen diese ihre Improvisationsfähigkeiten gegenseitig herausforderten (vgl. Oreggia 1989: 150). Diese Wettstreite kamen der ursprünglichen Wortbedeutung des Konzerts, als einem miteinander Wettfeiern oder kämpfen sehr nahe (*con-certare*). Sie machen außerdem deutlich, dass das Improvisieren eine hochgeschätzte Fertigkeit war.

Allerdings sahen Zeitgenossen wie Carl Philipp Emanuel Bach auch Schattenseiten dieser Praxis. Dieser formulierte 1760 im Vorwort zu seinen *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen*:

„Dés qu'on se répète aujourd'hui, & qu'on reproduit une chose, il est indispensable d'y faire des changemens. C'est ce qu'on attend de tous ceux qui font chargés de l'exécution de quelque Ouvrage. [...] Le plus souvent ces changements déplacés répugnent à la composition, à la passion, & à la liaison des idées; & rien n'est plus désagréable pour bien des Compositeurs.“ (1760: 5)

Wenn ein bereits bekanntes Stück wiederaufgeführt wurde, erwartete das Publikum jener Zeit von jedem Musiker die Fähigkeit, es zu variieren. Allerdings mangelte es C.Ph.E. Bach zufolge den meisten an der Fähigkeit, diese Improvisationen mit Leidenschaft und Gefühl für die Form auszuführen. Hingegen beschreibt er in dem Vorwort, dass die Veränderungen geradezu als Selbstzweck angemessener Unterhaltung gesehen wurden, die ihren

Tiefpunkt in langen und geschmacklosen Kadenzen fanden (vgl. *ibid.*). Mit seiner Publikation, die bereits veränderte Reprisen enthielt, bot er jenen Musikern eine Alternative (siehe Abbildung 1). Auch an anderer Stelle bringt C.Ph.E. Bach seine Geringschätzung über improvisierte Effekthascherei zum Ausdruck, indem er sich über sogenannte virtuose „Treffer“ empörte:

„Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profession zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genug zu thun. Ich spreche hiermit dem Spielen aus dem Stegereif nicht sein gebührendes Lob ab. Es ist rühmlich, eine Fertigkeit darinnen zu haben, und ich rathe es selbst einem jeden aufs beste an. Es darf aber ein blosser Treffer [...] nicht auf die wahrhaften Verdienste desjenigen Ansprüche machen, der mehr das Ohr als das Gesicht und mehr das Hertz als das Ohr [...] dahin, wo er will, zu reissen vermögend ist.“ (1856: 119)

Die Bemängelungen des Bach-Sohns weisen auf einen Wandel im Formbewusstsein für die Stücke sowie auf die Forderung nach Authentizität der Aufführung hin, die sich im Laufe der Musikgeschichte noch verstärken sollte. Reines Virtuositentum, das nur das „Gesicht in Verwunderung“ setze, das Herz aber nicht erreiche, verurteilte er. Er empfand Veränderungen, die einige Musiker improvisierend an geschriebenen Stücken vornahmen, als unpassend, und versuchte stärkere Kontrolle über die Ausführung seiner Kompositionen zu erlangen, indem er Variationen wie oben beschrieben bereits in seine Komposition integrierte.

Um ein genaueres Bild der Improvisationsweise seit der Barockzeit zu erlangen, soll an dieser Stelle auf verschiedene Improvisationspraxen genauer eingegangen werden. Das Präludieren und das Verzierungsspiel eröffnen gewissermaßen das Spektrum der unterschiedlichen Freiheitsgrade in der Improvisation, zwischen deren Polen sich verschiedene Improvisationspraxen etablierten.

\*) Zum leichteren Vergleich sind die Reprisen untereinander gestellt. 1) ≡ Prallender Doppelschlag, Ausführung:  
 \*) To facilitate comparing the two versions the repeats ("Reprises") are set directly below the corresponding first sections. 1) ≡ "Prallender Doppelschlag" (shaked turn), execution:



**Abbildung 1: Auszug aus der Sonate für Klavier mit veränderten Reprisen von C.Ph.E. Bach (vgl. Ferand 1961: 145)**

### 2.3.1 Präludieren und Fantasieren

Das Präludieren, das schon in der Barockzeit gepflegt wurde, bezeichnete man ab dem 18. Jahrhundert auch als Fantasieren. Musiker von C.Ph.E. Bach bis Ludwig van Beethoven wurden für ihre Fähigkeit zu fantasieren bewundert. Diese Art und Weise des freien Improvisierens bildete Material für neue Kompositionsformen. So entstand das Präludium aus der Praxis des sogenannten Präludierens, bei J.S.Bach zum Beispiel in Form von Präludium und Fuge oder Choralpräludium. Diese Praxis hatte auch pragmatische Gründe, da die Musiker sich beim freien Präludieren warmspielen konnten (vgl. Temperley 2009: 325f.). Außerdem ermöglichte die freie Form eine

Demonstration der eigenen Fähigkeiten (ibid.). Diese freien Präludien konnten einen beträchtlichen Umfang haben. Bei Titon du Tillet findet sich ein Bericht über die 15-Jährige französische Cembalistin Elizabeth Claude Jacquet de la Guerre (um das Jahr 1680), die eine halbe Stunde am Stück vor Publikum präludierte (vgl. 1732: 636). Temperley geht davon aus, dass sich diese Praxis im Laufe der Zeit nur noch bei einigen wenigen Musikern vorfinden ließ<sup>4</sup>. Allerdings wollten viele Musiker sich im Präludieren üben, da es geradezu peinlich war, sie nicht zu beherrschen, wie Tommaso Giordani 1773 im Vorwort seiner *Preludes for the Harpsichord or Piano Forte in all the Keys Flat and Sharp* bemerkte (zitiert nach Temperley 2009: 327).

Auch wenn man komponierte Präludien darbot, wurde Wert darauf gelegt, dass ihr improvisatorischer Charakter erhalten blieb. Daher verzichtete man zum Beispiel auch auf genaue Tempoangaben (vgl. Corri 1810: 84). Viele der notierten Vorlagen erweckten einen improvisierten Eindruck, indem sie einer bestimmten Entwicklung folgten: Sie begannen mit einem bestimmten Motiv, schlossen verschiedene Passagen an, die zu einem Höhepunkt führten und endeten schließlich in einer Schlusskadenz (vgl. Temperley 2009: 334). Diese systematischen Anleitungen zum Präludieren gewannen im 19. Jahrhundert noch an Popularität. Der berühmte Mozart-Schüler Johann Nepomuk Hummel hielt seine Improvisationskunst schriftlich fest, indem er im Jahre 1814 Präludien in 24 Moll- und Dur-Tonarten in der Wiener Zeitung *Répertoire de musique pour les dames* veröffentlichte, die große Nachfrage fanden (vgl. ibid.: 332). Lehrwerke, die als Anleitung zum Improvisieren dienen sollten, nahmen im 19. Jahrhundert zu. Auch Carl Czerny empfahl in seiner *Systematische[n] Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* jedem Musiker ein Präludium zu spielen, bevor er konzertierte oder übte (vgl. Czerny 1829). Sie wurden auf Deutsch, Englisch und Französisch veröffentlicht. Etwa

---

<sup>4</sup> Diese Vermutung stützt er auf einen Eintrag in Abraham Rees's *Cyclopaedia* von 1819: „It is above all in preluding and giving way to the imagination, that great masters, exempt from the extreme subserviency to rules which the eyes of critics require in written music, display those talents of invention and execution which ravish all hearers far beyond the written labours of meditation and study“ Temperley leitet daraus ab, dass Improvisationskunst im 19. Jahrhundert immer mehr als Zeichen besonderer Genialität angesehen wurde, mit dem sich nur wenige rühmen konnten (zitiert nach Temperley 2009: 327).

zur gleichen Zeit veröffentlichte Frédéric Kalkbrenner seine *Twenty-Four Preludes for the Piano Forte, in All Major and Minor Keys, being an Introduction to the Art of Preluding*, die ebenfalls in Paris, London und Leipzig veröffentlicht wurden (vgl. Temperley 2009: 334).

So entwickelte sich aus dem Präludieren immer mehr eine eigenständige Kompositionsform. Zwischen 1836 und 1839 entstanden die 24 *Préludes* von Frédéric Chopin, später auch je 24 *Préludes* von Dimitri Schostakowitsch und Alexander N. Skrijabin. Das *Prélude*, das aus dem improvisierten Präludieren hervorgegangen war, hatte sich als Form notierter Musik etabliert. Zu dieser Zeit waren die *Préludes* aber nur noch vom fernen Improvisationsideal inspirierte Kompositionen. Goertzen beschreibt ein Verschwinden dieser Praxis um etwa 1840 (vgl. 1996: 332-337). Franz Liszt soll sich sogar dafür entschuldigt haben, wenn er doch einmal in öffentlichen Konzerten improvisierte (vgl. Temperley 2009: 337).

### **2.3.2 Verzierungen**

„Fast niemand der [...] die Musik zu erlernen sich befließiget, begnüget sich mit Ausführung der wesentlichen Manieren allein, sondern der größte Theil empfindet bey sich eine Begierde, die ihn Veränderungen oder willkührliche Auszierungen zu machen antreibt.“ (Quantz 1906: 60)

Diese Zeilen schrieb Johann Joachim Quantz 1752 in seinem Lehrbuch *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Verzierungen spielten eine wichtige Rolle bei der Improvisation und dienten einem lebendigen Umgang mit Melodien. Bereits C.Ph.E. Bachs Fantasien gingen aus einer langen Improvisationstradition hervor und griffen auf ein „Vokabular von Schnörkeln und anderen Verzierungsgesten“ (Schulenberg 1995: 20 [e. Ü.]) zurück. Im 18. Jahrhundert entstanden verschiedene Lehrbücher für alle häufig verwendeten Instrumente, zum Beispiel von C.Ph.E. Bach (1753) und Daniel G. Türk (1789) für das Klavier, Quantz (1752) für die Flöte, Leopold Mozart (1756) für die Violine sowie Johann F. Agricola (1757) und Johann A.

Hiller (1774) zur Anleitung des Gesangs. Sie gaben genaue Anweisungen zum Verzierungsspiel (siehe Abbildung 2) und betonten, dass man das Charakteristische melodischer Linien erst durch das Anbringen von Verzierungen hervorhebe (vgl. Levin 2009: 144).

<p><b>36</b> Arie mit willkürlicher Veränderung Für eine Singstimme mit unbeziffertem Baß Johann Adam Hiller</p>	<p>Aria with free Variation For solo voice with unfigured bass Johann Adam Hiller</p>
1780	

**Abbildung 2: Auszug aus einer Arie mit willkürlicher Veränderung von J.A. Hiller (vgl. Ferand 1961: 142)**

Quantz unterschied zwischen „wesentlichen Manieren“ (1906: 28ff.), die dem französischen Stil entsprachen, sowie den italienischen „willkürlichen Veränderungen“ (ibid.: 60ff.), die freie Diminutionen bezeichneten. Der Grad der Freiheit im Verzierungsspiel war je nach Tradition verschieden. Unter wesentlichen Manieren verstand man Vorschläge, Mordente und Triller, die festen Regeln folgten. Quantz zufolge waren sie „Zierrath“ (ibid.: 28) und „notwendige Sache“ (ibid.) zugleich, da eine Melodie ohne sie oft „sehr mager“ und „einfältig“ (ibid.) klinge. Die willkürlichen Veränderungen hingegen boten

den Ausführenden größere Freiheiten (siehe Abbildung 3). Diese wurden beim Musizieren von Variationen über ein Thema oder eine Harmoniefolge in gewisser Weise auf die Spitze getrieben. Hierbei wurde zum Beispiel eine bekannte Melodie mit unterschiedlichen Rhythmen und Umspielungen systematisch variiert. Diese Art der Improvisation schlug sich auch schon im Barock in Kompositionsformen nieder. Ein berühmtes Beispiel sind die Goldberg-Variationen von J.S. Bach.

Tab. IX. Fig. 1.

The image displays a musical score for a table (Tab. IX. Fig. 1.) in a single staff. It begins with a theme consisting of a simple melody. This is followed by 20 variations, labeled 'a)' through 't)'. Each variation is a short musical phrase that modifies the theme in various ways, such as changing the rhythm, adding ornaments, or using different melodic intervals. Some variations include trills, indicated by 'tr' above the notes. The variations are arranged in six rows: the first row contains variations a) through d); the second row contains e) through h); the third row contains i) through l); the fourth row contains m) through o); the fifth row contains p) through r); and the sixth row contains s) through t). The notation is in a single staff with a treble clef and a common time signature.

Abbildung 3: Beispiele für willkürliche Manieren (vgl. Quantz 1906: 64)

Komponisten legten Manieren in unterschiedlichem Maße im Notentext fest. Mattax Moersch weist außerdem darauf hin, dass selbst bei Festlegung der Verzierungen wie bei Couperin die genaue Ausführung etwa in Geschwindigkeit, Wiederholung und Rhythmik der Triller weiterhin dem Ausführenden überlassen war (vgl. 2009: 153). J.S. Bach schrieb für viele

seiner Kompositionen die Verzierungen genau aus. Sein Zeitgenosse Johann Adolf Scheibe beklagte dies, da er darin den Spieler in seinen improvisatorischen Freiheiten eingeschränkt sah und die eigentliche melodische Linie im Notentext nicht mehr gut nachvollziehbar war (vgl. Donington 1979: 155f.). Der allmählich sich durchsetzende Usus, Verzierungen genau auszukomponieren, kann als weiteres Anzeichen für das allmähliche Zurücktreten der Improvisation gesehen werden (vgl. Lichtenhahn 1992: 103).

## **2.4 Das aufstrebende Bürgertum**

Der großen Anzahl von Lehrbüchern sowie der zunehmend detaillierten Notation der Komponisten war die Entwicklung der Musikverlage vorangegangen. Durch technische Neuerungen, wie zunächst den Typen-Notendruck von Johann G.I. Breitkopf sowie Alois Senefelders Verbesserung des Notendrucks mittels Pewter-Platten, wurde es möglich, für größere Massen detailreiche Notentexte zu vervielfältigen (vgl. Schimana 2009: 31). „Der sich selbst lehrende Musiker“ (der Titel einer Schrift von Ph. Eisel; Cramer 1784: 395) konnte auf mannigfaltige Schriften zum Selbststudium zurückgreifen. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* des Breitkopf Verlags wurde 1798 zum ersten Mal herausgegeben und stieß ebenfalls auf stetige Resonanz (vgl. Schleuning 2000: 248). Doch woher zeugte das breite Interesse an diesen Publikationen?

### **2.4.1 Etablierung bürgerlicher Konzerte**

Verschiedene Quellen geben Aufschluss über die gesellschaftlichen Entwicklungen, die zur Teilhabe eines größeren Teils der Bevölkerung an der Kunstmusik beitrugen. Das Konzertwesen war nicht länger an Hof und Kirche gebunden, sondern wurde daneben von einem „emanzipierten Bürgerstand“ (Blume 1974: 298) getragen. Bereits um 1700 gab es die *Collegia musica*, die von Musikliebhabern und Studenten für kleine private Konzerte gegründet worden waren (vgl. Schleuning 2000: 9). Neben Gemeinden und Bürgervereinigungen fungierten auch Komponisten selbst immer öfter als Organisatoren von Konzerten. Das unternehmerische, regelmäßige Konzert bildete sich heraus (vgl. Blume 1974: 298; Pohlmann 1962: 30). Schleuning

beschreibt außerdem eine langsame Öffnung der Höfe, zum Beispiel durch Veranstaltung sonntäglicher Konzerte in Rom im Jahre 1715, die für jedermann zugänglich waren. Hofmusiker organisierten in privater Initiative Hauskonzerte und profitierten von Nebenverdiensten, da der durchschnittliche Orchestermusiker am Hofe oft nur mit geringem Lohn rechnen konnte (vgl. Schleuning 2000: 11). Zum Ende des 18. Jahrhunderts wurden Konzerte bereits auch regelmäßig in Mittel- und Kleinstädten gegeben, wobei sie sich meist auf Liebhaberkonzerte beschränkten (vgl. Blume 1974: 299). Laut Schleuning bestand trotzdem eine Konzentration auf „fortschrittliche Musik“ (2000: 9) am Hofe fort.

Während sich die Kreise außerhalb des Hofes bisher mit Musik anderen Charakters als der Kunstmusik umgeben hatten, fand also eine allmähliche Öffnung des kleinen Zirkels statt. Diese ereignete sich allerdings nur teilweise „unter demokratischen Vorzeichen“ (Schleuning 2000: 78). Die Teilhabe an der einst dem Adel vorbehaltenen Konzertpraxis diente den Bürgerlichen auch als Mittel zur Distinktion. Bei dem Demokratisierungsprozess der Kultur handelte es sich Schorske zufolge eher um eine „Aristokratisierung der Mittelschicht“ (1981: 296). Auch das Ideal einer kontemplativen Haltung während des Konzerts war eine Neuerung des Bürgertums. So beschreibt Elena Ungeheuer:

„Das exklusive analytische Zuhören im bürgerlichen Konzert trägt ebenfalls Züge einer Selbstnobilisierung. Die musikalische Berieselung bei Hof gering schätzend konnten Bürger sich so demonstrieren, dass man sich auf ein wahrhaft Erhabenes verstand, welches Bildung und Expertise erforderte.“ (2009: 129)

Bei Hofe wurde das Musizieren als angenehme Hintergrundaktivität wahrgenommen oder diente anderen sozialen Ereignissen, für die man professionelle Hofmusiker angestellt hatte. Bestrebungen ein „quasi-religiöses Andachtsverhalten“ während des Konzerts durchzusetzen, begannen im 18. Jahrhundert, ließen sich aber vor allem in kleinerem Rahmen umsetzen. In größeren Städten wie Paris liest man: „Die Damen legten die Shawls ab, die Herren logierten, alles war in Bewegung, und oft konnte man vor dem Geräusch der lebhaften Konversation etc. kaum die Musik hören.“ (Salmen

1988: 63) Distinktion war in gewissem Maße nur durch Kennerschaft möglich, welche wiederum eine Kontinuität der Darbietungen erforderte. Auf die allmähliche Kanonisierung und die Veränderung des Werkbegriffs soll aber erst an späterer Stelle eingegangen werden.

#### **2.4.2 Bürgerliche Amateurmusiker**

Trotzdem bedeutete dieser Wandel auch, dass mehr Menschen als je zuvor Kunstmusik hörten und sich, ganz im Sinne des „sich selbst lehrenden Musiker“, an der Ausübung dieser versuchen konnten. Immer mehr Bürgerliche konnten sich die Anschaffung eines Instruments, meist eines Klaviers, leisten und von den weit verbreiteten Ausgaben klassischer Musik profitieren (vgl. Moore 1992: 69). Gleichzeitig schlossen sich wohlhabende Bürger zusammen, die den ihres Erachtens schlechten Geschmack der Allgemeinheit durch die Verbreitung der Kunstmusik verbessern wollten (vgl. Raynor 1978: 315). In der Stellung des Gutmenschen und Helfers wurde so ebenfalls die Botschaft von der Unterscheidung zwischen guter und schlechter Musik transportiert und die eigene, neue Affinität zur Kunstmusik als Distinktionsmerkmal übernommen, obwohl die Expertise der Bürgerlichen oft begrenzt war (vgl. Moore 1992: 73).

Die genaue Notation von Verzierungen sowie die Anleitung durch verbreitete Lehrwerke ermöglichte Amateuren stilgetreues Spiel, die die Kosten für einen Lehrer meist nicht tragen konnten und mit dem Stil selbst nicht ausreichend vertraut waren. Dies erklärt auch die Warnung einiger Komponisten jener Zeit, ihre Kompositionen nicht durch eigene Improvisationen abzuändern, bevor man sich nicht selbst mit der Kunst des Komponierens vertraut gemacht habe. Der Komponist und Pianist Domenico Corri war einer der ersten, der zum Ende der 1780er Jahre in seinen Musikausgaben grundsätzlich alle Verzierungen festlegte und für diejenigen ausschrieb, die nicht selbst in der Lage waren, die Texträume mit eigenen Improvisationen zu füllen (vgl. Horsley 1980: 49). Auch die Konservatorien zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden auf Initiative Bürgerlicher eingerichtet und bildeten junge Musiker aus der Mittelschicht in der ursprünglich „aristokratischen [...] Musiktradition“ (Moore 1992: 71 [e.Ü.] aus).

Sowohl die Verwendung der klassischen Musik zum Zwecke bürgerlicher Distinktion als auch das wachsende Amateurmusikertum scheinen einen entscheidenden Einfluss auf das langsame Verschwinden der Improvisation aus dem Konzert geübt zu haben. Es ist wahrscheinlich, dass die genaue Notationsweise für Laienmusiker zur Entwicklung einer exakteren Notation im Allgemeinen beitrug. Moore meint, dass das Verhältnis der Bürgerlichen zur Kunstmusik geradezu künstlich war, da sie sich auf die Imitation beschränkten (vgl. *ibid.*: 73). Nur selten erlangten sie den Grad an Souveränität im Umgang mit dem Material, der sie zur eigenständigen Improvisation befähigt hätte (vgl. *ibid.*: 75). Ein weiterer Einflussfaktor mag gewesen sein, dass sie daher auch keine Improvisation in öffentlichen Konzerten erwarteten.

## **2.5 Improvisation in der Wiener Klassik**

Unter professionellen Musikern der Wiener Klassik war das Improvisieren allerdings noch allgegenwärtig. Exemplarisch sei hier W.A. Mozart angeführt, der Klavierkonzerte improvisierte, Übergänge zwischen Stücken unterschiedlicher Tonarten zu präludieren pflegte und frei spielend neue Klaviere und Orgeln testete, die er auf seinen Konzertreisen vorfand. Schon als Kind improvisierte er Fugen und verarbeitete aus dem Stegreif Themen, die ihm das Publikum vorgab. (vgl. Levin 2009: 146f.)

Die Improvisationspraxis bot Komponisten auch zu dieser Zeit Inspiration für ihre notierten Kompositionen. W.A. Mozart beschreibt dies in einem Brief vom 20.04.1782 an seine Schwester:

„Weil sie [seine Frau Konstanze] mich nun öfters aus dem Kopfe Fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? Und als ich ihr nein sagte, so zankte sie mich recht sehr, daß ich eben das Künstlichste und Schönste in der Musik nicht schreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aussetzte, und so war sie.“ (1865: 358)

Doch das Improvisieren blieb auch Bestandteil öffentlicher Darbietungen. Zum Ende des 18. Jahrhundert waren Wettspiele unter Musikern weiterhin

bedeutsam. Schonberg beschreibt ein solches, das 1781 zwischen Mozart und Clementi vor Kaiser Josef II stattfand. Hierbei spielten unter anderem das Präludieren, Variationsspiel und die Verarbeitung von neuen Themen aus dem Stegreif eine Rolle:

„Clementi led off with an improvised prelude and his Sonata in B flat (Op. 47, No. 2). [...] Then Clementi followed with one of his specialities, a toccata featuring thirds and other doublenotes. Now it was Mozart's turn. He too improvised a prelude, and followed with a set of variations. [...] Both were asked to select a theme from one of these sonatas, developing it on two pianos. Presumably Mozart would have taken a theme and played it, Clementi noting the harmonies. Then Clementi would have accompanied Mozart on the second piano while Mozart developed his material. And vice versa. It probably ended with a grand two-piano splash, in which all he melodic fragments were woven together.“ (1987: 52)

Auch wenn diese Wettspiele nicht allzuhäufig stattfanden, sind sie doch ein Hinweis auf die Wertschätzung, die die Praxis des Improvisierens zu jener Zeit genoss.

### **2.5.1 Das Kadenzspiel**

Solistische Instrumentalkonzerte folgten seit der Wiener Klassik dem Prinzip der Sonatenhauptsatzform. In diesen boten sich unterschiedliche Stellen zur Improvisation an. So improvisierte Mozart während der Orchestertutti, bei denen das Soloklavier der Notation zufolge noch nicht einsetzte, indem er die Basslinie der Streicher verdoppelte und eine Begleitung frei dazu spielte. Innerhalb des Soloparts erlaubte er sich freie Verzierungen, vor allem an der Stelle, an der das Hauptthema in der Reprise zurückkehrte sowie in der Ausschmückung von Läufen. (vgl. Levin 2009: 146f.)

Für eine freiere Improvisation bot sich außerdem die Kadenz vor dem abschließenden Orchestertutti an. Kadenzen, die ursprünglich der Regel folgten, den Atemzug eines Sängers nicht zu überschreiten, gaben aber ab dem 17. Jahrhundert immer mehr Raum für das Zuschaustellen der Virtuosität des Musikers (vgl. Ferand 1961: 19). Hierbei improvisierte der Solist über Motive und Themen des Konzertsatzes, während das Orchester schwieg. Nur

in Ausnahmefällen wurden Kadenzen notiert: Mozart schrieb einige für seine Klavierkonzerte nieder, andere nur skizzenartig (vgl. Levin 2009: 145). Bei wenigen legte er gleich mehrere verschiedene Kadenzen vor, notierte aber fast keine Kadenz für die Konzerte, die er selbst aufführte (vgl. *ibid.*; Todd 1992: 591). Daher liegt es nahe, darauf zu schließen, dass Mozart auf der Bühne grundsätzlich seine Kadenzen improvisierte oder nur skizzenartig eigene Anhaltspunkte schuf. Für keines seiner Violin- und Hornkonzerte komponierte er Kadenzen, was dafür spricht, dass es zu seiner Zeit üblich war, diese aus dem Stegreif zu spielen (vgl. Levin 2009: 145). In den ersten zu Mozarts Lebzeiten veröffentlichten Ausgaben verschiedener Sonaten fällt zudem auf, dass Verzierungen notiert sind, welche im Autograph nicht auftauchen (vgl. Levin 1992: 224-226). Auch dies gibt Aufschluss darüber, dass Mozart diese Umspielungen erst für seine Schüler und die Öffentlichkeit notierte, nicht aber für seine eigene Spielpraxis oder das Festhalten musikalischer Einfälle. Erst in der Romantik wurde es üblicher, die Kadenzen der Solokonzerte vorbereitend auszunotieren.

## 2.6 Beethoven

Laut seinem Biografen Thayer äußerte sich Beethoven 1814 gegenüber dem Kollegen Wenzel Johann Tomaschek folgendermaßen:

„It has always been known that the greatest pianoforte players were also the greatest composers; but how did they play? Not like the pianists of to-day, who prance up and down the keyboard with passages which they have practiced – *putsch, putsch, putsch*; - what does that mean? Nothing! When true pianoforte virtuosi played it was always something homogenous, an entity; if written down it would appear as well thought-out work. That is pianoforte playing; the other thing is nothing!“ (Thayer und Forbes 1991: 599)

Dieses Zitat ist aus unterschiedlichen Gründen nennenswert. Zum einen lässt es Rückschlüsse auf Beethovens Improvisationsideal zu, das dem reinen Virtuositum abgeneigt gegenüber stand und damit ganz dem Zeitgeist entsprach. Hinzu kommt aber, dass Beethoven eine Improvisation auch hinsichtlich der Stimmigkeit ihrer Form beurteilte und das „gut durchdachte Werk“ [e.Ü.] als Maßstab anlegte. Kompositorische Fähigkeiten waren also für die Entwicklung der Improvisationskunst eines Musikers unabdingbar.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts fand ein Wandel in der Musikproduktion statt, der erstmals in Beethovens Fall auftrat, sodass Sarah Goehr diesen als Paradigmenwechsel betrachtet und daher von einem „Beethoven Paradigma“ (vgl. 2007) spricht. Die wachsende Unabhängigkeit der Musiker vom Adel sowie die Herausbildung öffentlicher Konzerte führte zu einer Entkopplung des kompositorischen Schaffens von „konventionellen Formen und Zwecken“ (Blume 1974: 301). Das Ideal der *absoluten* Musik, die die Emanzipation von Programm, von Sprache und äußerem Anlass anstrebte, um ganz für sich selbst stehen zu können, förderte eine Kompositionsweise, die nicht durch äußere Zwänge, sondern die persönliche „Inspiration“ geprägt war (ibid.). Anstatt des Hofes als Hauptarbeitgeber bildete sich in Zusammenhang mit der Öffnung des Konzerts das Mäzenatentum weiter, das Beethoven als erstem Musiker ermöglichte, vom Komponieren allein zu leben (vgl. Coldicott 113f.). Durch seine Taubheit nicht mehr fähig, selbst öffentlich aufzutreten, beschränkte er sich ab 1809 gänzlich auf das Schreiben (vgl. Kinderman 2009: 307). Wahrscheinlich war dies auch der Grund dafür, dass Beethoven die Kadenz seines fünften Klavierkonzerts nicht wie zuvor nur skizzenartig und immer wieder verändert, sondern genau ausgearbeitet niederschrieb und sogar noch nachträglich Kadenzen für die übrigen Klavierkonzerte komponierte (ibid.). Dies bildete den Beginn der Trennung von komponierenden und ausführenden Künstlern (vgl. Levin 2009: 143), die vorher nicht bestanden hatte und für diese Zeit noch eine Ausnahmeerscheinung darstellte (vgl. Blume 1974: 301).

Zu Beginn seiner Karriere machte sich Beethoven allerdings vor allem als Pianist und Improvisator einen Namen. Seine öffentlichen Improvisationen bereitete er manchmal zu Hause vor, wie überlieferte Skizzen von 1808 bezeugen (vgl. Ferand 1961: 21). Ein Programm vom 2. April 1800 am „kaiserlich-königlichen National-Hoftheater nächst der Burg“ bezeugt ebenfalls seine Improvisation in Konzerten (Coldicott 1992: 109). Neben Werken von Haydn, Mozart und eigenen Kompositionen lautete der sechste Programmpunkt: „Herr Ludwig van Beethoven [wird] auf dem *Piano-Forte* fantasieren.“ (ibid.) Oft bevorzugte Beethoven, auf seinen Konzertreisen

ausschließlich selbst zu improvisieren und ließ seine Studenten seine Kompositionen spielen (vgl. Kinderman 2009: 297). Führte er selbst seine Werke auf, so änderte er sie während seiner Konzertreisen immer wieder ab, wodurch er zum Beispiel bei seinen ersten beiden Klavierkonzerten lange Zeit davon absah, sie herauszugeben (vgl. *ibid.*: 299).

Der Bericht von Beethoven-Schüler Carl Czerny vermittelt einen Eindruck davon, wie Beethoven sein Improvisationsspiel gestaltete. Bei seiner Ankunft in Wien soll Beethoven damit „das meiste Aufsehen erregt“ (Kerst 1913: 60) haben und Mozarts Anerkennung erspielt haben. Czerny erzählte von verschiedenen Arten der Improvisation: Bei Kopf- oder Schlusssätzen von Sonaten spielte Beethoven oft nur den ersten Teil notengetreu und griff für den Mittelteil aus dem Stegreif Motive für eine Melodie in verwandter Tonart auf, um das Stück dann hochvirtuos und gänzlich frei, das Motiv aber nicht aus dem Auge verlierend, zu beenden. Des Weiteren improvisierte er in Variationsformen, die Kompositionen wie der Chorfantasie, op.80, sowie dem Chorfinale der Neunten Symphonie ähnelten. Schließlich glich sein Stegreifspiel manchmal einer Potpourriform wie in seiner Solofantasie op.77, in der „ein Gedanke dem anderen folgt[e]“. (*ibid.*)

Ein weiterer Zeitgenosse, der Virtuose Joseph Gelinek, ließ sich in einem Wettstreit von Beethovens Spiel überzeugen: „Ach, das ist kein Mensch, das ist ein Teufel, der spielt mich und uns alle todt. Und wie er phantasiert!“ (Von Frimmel 2013: 240) Im Wettstreit mit dem Virtuosen Daniel Steibelt im Jahre 1800 soll er den Cellopart eines Quintetts von Steibelt umgekehrt auf seinem Notenständer platziert und über ein Eingangsthema improvisiert haben, woraufhin Steibelt verärgert den Saal verließ (vgl. Thayer und Forbes 1964: 257). Wie Mozart improvisierte er die Kadenzen seiner Klavierkonzerte oder skizzierte sie nur minimal im Voraus und nahm sich zuweilen heraus, auch bei Fermaten innerhalb kammermusikalischer Werke eigene Improvisationen einzufügen. Damit verärgerte er gelegentlich seine Kammermusikpartner, die aufgrund seiner ausschweifenden Soloeinlagen zum Schweigen gezwungen waren (vgl. *ibid.*: 350).

### **2.6.1 Das Unvorhersehbare komponieren**

In Beethovens Kompositionen lässt sich nun eine Tendenz zur weiteren Integration ursprünglich spontaner musikalischer Elemente feststellen. Dies beinhaltete einen grundsätzlich freieren Umgang mit Form- und Harmonieregeln. Zudem wurden expressive Dynamik- und Agogikangaben detaillierter vom Komponisten festgelegt. Dies wurde zum Teil durchaus negativ bewertet: August Wendt schrieb 1815 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, viele von Beethovens Werken seien verdorben, da sie Parallelen zur Formlosigkeit der Fantasie aufwiesen (vgl. Sisman 1998: 96). Den Zeitgenossen Beethovens kamen seine Kompositionen deshalb oft „bizarr, willkürlich, phantastisch“ vor, da das Überraschende der Improvisation in den „Kompositionsprozess“ integriert wurde (Lichtenhahn 1992: 101). Goehr vertritt die Ansicht, dass mit dieser Entwicklung die Improvisation ihre moderne Bedeutung als eine Form des Musizierens erhielt, die im Gegensatz zur „richtigen“ Komposition steht (Goehr 2007: 324, [e.Ü.]). Jedoch generierte Beethoven viel Material für seine Kompositionen aus Einfällen, die er während des Improvisierens gewann. Skizzen zum Beispiel zur Klaviersonate, Op. 109/II lassen uns nachvollziehen, wie aus ursprünglich improvisatorischen, spontanen Ideen im Kompositionsprozess ein formales Konzept für die Sonate entwickelt wurde (vgl. Kinderman 2009: 305).

Andererseits schränkte Beethoven wie kein Komponist zuvor die Improvisationsspielräume in seinen Werken ein, indem er äußerst genau notierte, was sonst der freien Ausführung der Musiker überlassen wurde. Dieser Paradigmenwechsel in der Musik („The Beethoven Paradigma“) wurde durch die neue Rolle des Komponisten begleitet, der nun als inspirierter Schöpfer eines einzigartigen, transzendenten Werks galt (vgl. Goehr 2007: 208) und sich zunehmend durch Individualität und Originalität auszeichnete (vgl. Blume 1974: 301).

### **2.6.2 Der geniale Komponist**

Hans-Georg Gadamer verkündete 1960 in seinem Hauptwerk *Wahrheit und Methode*: „Es ist eine Art Geniedämmerung eingetreten. Die Vorstellung von

der nachtwandlerischen Unbewußtheit, mir der das Genie schafft [...], erscheint uns heute als eine falsche Romantik.“ (2010: 98) Nichtsdestotrotz ist die Genie-Bezeichnung für hervorragende Künstler heute noch immer allzu gebräuchlich<sup>5</sup>. Gadamers Behauptung weist jedoch darauf hin, dass es sich bei der Vorstellung des Musikers bzw. Komponisten als Genie um ein vorübergehendes Phänomen in der Musikgeschichte handelte, das seiner Ansicht nach in der Auflösung begriffen ist. Der Geniebegriff bildete sich im 18. Jahrhundert heraus und hatte entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des Kompositionsstils sowie auf den Umgang mit Kompositionen, der immer weniger Improvisation zuließ. Deshalb soll er im Folgenden genauer beleuchtet werden.

Eine weiße Taube, auf der Schulter Papst Gregors symbolisierte in Darstellungen um das Jahr 1000 die Eingebungen, die der Papst komponierend vom heiligen Geist empfing (vgl. Lowinsky 1964: 476-477). Diese wurden ihm nur deshalb zuteil, da er das Amt des Papstes innehatte. Den Komponisten als Genie zu adeln war in der Zeit des Frühmittelalters eine abwegige Vorstellung. Musik wurde im Mittelalter vor allem als Wissenschaft betrachtet, sodass zum Beispiel Musiktheoretiker hohes Ansehen genossen (vgl. *ibid.*). Zu Beginn der Renaissance veränderte sich der Blick auf die Musik. Denn mit der allmählichen Loslösung von der Kirche rückten andere musikalische Aspekte wie Klang und Ausdruckskraft anstelle der Ergründung mathematischer Prinzipien in den Fokus (vgl. *ibid.*: 479). Bereits hier lässt sich in musikalischen Schriften der Geniebegriff finden, allerdings bemerkt Schering, dass es zur Barockzeit keinesfalls üblich war, jemanden als Genie anzupreisen (vgl. 1941: 85-86). Der Komponist war vor allem Handwerker, der die Regeln des Komponierens gut beherrschen sollte.

Entwicklungen in der Ästhetik zu Beginn des 18. Jahrhunderts veränderten das Bild des Komponisten, der nun vielmehr als Künstler statt als Handwerker wahrgenommen wurde. Hiermit war auch ein neues Fundament für die Genie-Bezeichnung gelegt: „A craftsman is not a possible genius; an artist is.“ (Kivy 2001: 55) Man wurde als Genie geboren, war also von Natur aus Genie.

---

<sup>5</sup> So bezeichnet die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Dietrich Fischer-Dieskau als „Genie der hohen Deklamation“ (Rohde 2012), die Berliner Tageszeitung *B.Z.* schreibt über Lang Lang als „Klavier-Genie“ (Von Duehren 2013), um an dieser Stelle nur zwei Beispiele zu nennen.

Adorno hingegen weist darauf hin, dass die Geniebezeichnung zu jener Zeit noch keine „charismatische“ war, dass „jeder Genie sein könne“, wenn er sich und seine Natur auf solche Weise darstellte (2003: 256). Das eigene Schaffen zeichnete sich dadurch aus, dass man Regeln der Kunst nicht einfach anerkannte und bis zur Perfektion ausführte, sondern diese auch brach und so neue Regeln schuf. Auch Kivys Unterscheidung zwischen aktivem und passivem Genie zielte auf diese neue Erscheinung des selbstermächtigten Komponisten hin, der zu diesem Zeitpunkt nicht mehr als Instrument Gottes verstanden wurde:

„So antiquity gave us two notions of creative genius in the arts: the genius of the possessed and the genius of the possessor; the passive genius, possessed by God, and the active genius, a God himself, possessor of the table of the laws which he gives to his work; a genius to which creation happens and a genius who makes creation happen.“ (Kivy 2001: 21)

Die Figur des Komponisten hatte sich gewandelt zu einem Genius, der sich der gottgleichen Fähigkeit des Kreierens ermächtigt hatte. Die neue Position des künstlerischen Genies stellte zugleich einen Wandel bezüglich seiner Stellung innerhalb der Gesellschaft dar. War der Komponist vorher Handwerker, der im Dienste der Gesellschaft oder zumindest des herrschenden Standes gearbeitet hatte, so bekam er nun immer mehr eine Sonderrolle, die Abweichungen von der Norm zum Beispiel auch in seinem sozialen Verhalten tolerierte (vgl. Lowinsky 1964: 487). Lowinsky sieht darin einen Grund für das Auseinanderdriften von Künstler und Gesellschaft (ibid.). Laut Gadamer führte diese Entwicklung geradezu zu einer „Sakralisierung des Künstlertums“ durch das Bürgertum (2010: 99). Adorno kritisiert den Geniebegriff als Idee des „bürgerlichen Vulgärbewußtseins“ und weist darauf hin, wie dieses Bild mit „Kitschbiographik der Künstler“ genährt wurde (2003: 255-256).

Für die Komponisten, die besondere Anerkennung für persönlichen Ausdruck ernteten, wurde Originalität zu dem Leitmotiv schlechthin. Niemand wird J.S. Bach seine Originalität absprechen wollen. Fakt ist aber, dass dieser Aspekt zu jener Zeit nicht im Fokus der Aufmerksamkeit lag, er hatte „keine Autorität“ (Adorno 2003: 257). „Wegen des Moments des nicht schon Dagewesenen war

das Geniale mit dem Begriff der Originalität verkoppelt: 'Originalgenie' (ibid.). Bis heute ist uns diese Verbindung ein Begriff: So spricht man – durchaus anerkennend, zumindest aber bewundernd - davon, dass jemand *ein Original sei*, wenn er durch exzentrisches oder eigentümliches Verhalten beeindruckt. Indem viele musikalische Elemente nicht mehr dem ausführenden Musiker zur Gestaltung überlassen wurden, konnte der Komponist diese seiner persönlichen Vorstellung entsprechend gestalten und einen viel deutlicheren persönlichen Fingerabdruck hinterlassen. Daraus resultierte ein höherer Respekt gegenüber der Komposition. Das Werk eines Genies konnte man nicht länger nach Belieben verändern. Ausführende hatten der minutiös dargelegten Komposition zu folgen und die originellen, verschriftlichten Einfälle zum Klingen zu bringen.

Umso mehr empfanden die Komponisten ihre Werke auch als schützenswert. Werke wurden mehr und mehr als Einheiten separat von ihrer Ausführung wahrgenommen. Mit der Entwicklung des Verlagswesens wurden sie zur Ware. Indem eine immer genauere Notation möglich wurde, konnten sich die Komponisten selbst aus der Aufführung zurückziehen (vgl. Goehr 2007: 225, 229). Dies wirkte sich auch auf die Entwicklung des Urheberrechts aus. Die Rechte einer Komposition, die beim Verlegen dem Herausgeber zugesprochen worden waren, übertrug man zum Ende des 18. Jahrhunderts zum Teil auf die Komponisten (vgl. ibid.: 218). Goehr beschreibt diese Entwicklung wie folgt:

„When composers began to view their compositions as ends in themselves, they began to individuate them accordingly. When composers began to individuate works as embodied expressions and products of their activities, they were quickly persuaded that that fact generated a right of ownership of those works to themselves. Thus, as music came to be seen as the product of a free person's labour, a change was deemed necessary in ownership rights.“  
(ibid.)

Wie sehr dieser Begriff vom Urheberrecht prägend für den heutigen Umgang mit Werken wurde, zeigt eine Diskussion um Händels Gesamtwerk. Nachdem die *American Handel Society Conference* bei immer mehr Werken Händels festgestellt hatte, dass seine musikalischen Ideen von anderen Werken

„geborgt“ (Harris 1990: 302) waren, behauptete Porter, dass es sich bei Händel eher um einen „great Arranger“ als um einen Komponisten handle (1983: 186). Andere gingen sogar so weit zu konstatieren, dass Händel heute ob dieser Funde ein „Mangel an technischen Fähigkeiten und Talent“ attestiert werden müsse (vgl. Harris 1990: 305). Diese Bewertungen sagen allerdings, wie Harris erkennt, wenig über Händels Integrität oder Talent aus (ibid.: 314), sondern sind vielmehr ein Spiegel der Kategorien, nach denen Kompositionen heutzutage bewertet werden. Da zu Händels Zeiten kein Begriff von Urheberrecht existierte, wie wir ihn heute kennen, hält die Prüfung seines Werks unseren Maßstäben heutzutage nicht stand. Damals schien es durchaus üblich gewesen zu sein, zum Beispiel melodische Einfälle anderer aufzugreifen und wiederzuverwenden. Es war nicht anerkannt, musikalische Ideen in „private“ und „gemeine Güter“ (ibid.: 309) einzuteilen. Der Großteil des Plots von *Romeo und Julia* existierte bereits, bevor Shakespeare die Geschichte auf seine Art und Weise erzählte (ibid.). Auch bei vielen anderen Komponisten war die Variation eine anerkannte Kompositionsform. Es ging weniger darum, etwas völlig Neues zu schaffen, als Ideen handwerklich gut und auf eigene Weise auszuarbeiten. Richard Wollheim bezeichnet dies als „attempt to organize an inherently inert material“ „so that it will become serviceable for the carriage of meaning“ (1987: 25). Die Intention, durch eigene Organisation des Materials eine bestimmte Bedeutung herzustellen, war das, was Kunst auszeichnete (ibid.: 26).

Je mehr die Idee des Komponisten als Genie und die Schutzwürdigkeit seiner Originalität an Einfluss gewannen, formten sie einen neuen Werkbegriff. Auf diesen wird an späterer Stelle eingegangen werden. Bisher konnte gezeigt werden, wie durch jene Konzepte die Autorität des Werks gesteigert wurde und daher der Improvisation im Umgang mit der Komposition ein kleinerer Platz eingeräumt wurde.

## **2.7 Improvisation in der Romantik**

Die Entwicklung des Konzertbetriebs setzte sich in den folgenden Jahrzehnten fort. Im Jahre 1812 kam es zur Gründung der *Gesellschaft der Musikfreunde*,

die 1831 schließlich auch eigene Räumlichkeiten für Konzerte erwerben konnte (vgl. Coldicott 1992: 110). Subskriptionskonzerte, die durch eine Finanzierung der Konzerte im Voraus ermöglicht wurden, waren nun häufiger vorzufinden (ibid.). Mit dem breiteren Interesse des Bürgertums am klassischen Konzert verbreitete sich auch das Amateurmusikertum, während sich der kommerzielle Musikerbetrieb zunehmend professionalisierte (vgl. Lichtenhahn 1992: 104). Die Improvisation wurde zumindest von professionellen Musikern weiterhin in der Öffentlichkeit gepflegt. Allerdings war das Verhältnis zu ihr ein zunehmend gespaltenes, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Bekannte Komponisten aus jener Zeit wie Clara und Robert Schumann, Franz Schubert, Liszt und Chopin improvisierten häufig. Clara Schumann pflegte noch die Tradition, ein vom Publikum vorgeschlagenes Thema aufzugreifen und darüber im Konzert zu fantasieren (vgl. Klassen 2009: 82). Schubert spielte für seine Freunde in den bürgerlichen Salons ganze Nächte lang aus dem Stegreif und verwendete einige seiner daraus entstandenen Ideen für seine Kompositionen (vgl. Hatten 2009: 282). Auch viele von Chopins Werken haben einen improvisatorischen Charakter (vgl. ibid.: 284). Liszt soll es schwer gefallen sein, „sich rein-reproduktiv zu betätigen“ (Ferand 1938: 16). So erweiterte auch er bestehende Werke um eigene Stimmen und spielte ganze Improvisationen darüber. An anderer Stelle wies Liszt daraufhin, dass Improvisation über bekannte Themen zu einem besseren Kontakt zwischen Musikern und Zuhörern führe (vgl. Lichtenhahn 1992: 106-107). Schumann ermahnte junge Komponisten allerdings, nicht zu sehr auszuschweifen und sich in der Notation musikalischer Einfälle zu üben:

„Verlieh dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonien dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnisvoller wirst du dich wie in magische Kreise gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonienreich noch ist. Der Jugend glücklichste Stunden sind diese. Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet. Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasierst.“ (Schumann 1860: 29-31)

Schumann beschreibt den Reiz der Improvisation, die dem Pianisten neue harmonische Welten eröffnen kann. Jedoch ermahnt Schumann auch zur Disziplin: Die Improvisation solle nicht zu häufig zum Selbstzweck praktiziert werden, sondern produktiv für eigene Kompositionen genutzt werden. Erst im Niederschreiben eines Werkes lerne der Schüler Schumann zufolge die Kunst der „klare[n] Gestaltung“. Auch hier lässt sich eine zunehmende Trennung zwischen Improvisation und *richtiger* Komposition feststellen, auf die Goehr hingewiesen hatte (vgl. Goehr 2007: 324). Außerdem fand eine Hierarchisierung statt: So musste sich die Güte einer Improvisation immer mehr daran messen lassen, „ob sie sich auch als notierte Komposition bewähren würde“ (Lichtenhahn 1992: 106). Auch in einer Konzertbeschreibung Schumanns über einen Auftritt Felix Mendelssohns im Jahre 1840 findet sich dieser Gedanke wieder. Mendelssohns Improvisation war geradezu ´druckreif´, worin Schumann zufolge ihre besondere Qualität lag:

„Den Schluss machte eine Phantasie Mendelssohn’s, worin er sich denn zeigte in voller Künstlerglorie; sie war auf einen Choral, irr’ ich nicht, auf den Text „O Haupt voll Blut und Wunden“ basirt, in den er später den Namen Bach und einen Fugensatz einflocht und rundete sich zu einem so klaren, meisterhaften Ganzen, dass es gedruckt ein fertiges Kunstwerk gäbe. (Schumann 1840: 54)

Grundsätzlich stimmten die Werte der Romantik in vielen Aspekten mit dem überein, was man mit der Improvisation assoziierte. Dies erklärt auch die Affinität trotz der immer bedeutender werdenden notierten Komposition, improvisierte Elemente einzuflechten. Hatten hat einige dieser Gemeinsamkeiten erörtert und es lohnt sich, diese genauer zu betrachten (vgl. Hatten 2009: 281 ff.). Eine der Grundtendenzen in der Romantik war der Rückzug von der industrialisierten Welt zu den Ursprüngen in der Natur, der Ausdruck in der Affinität zu Volksliedern, Mythen und Vergangenheitsverklärung fand (ibid.). Dies spiegelte sich in der Musik in betonter Einfachheit sowie der Verwendung ungewöhnlicher Skalen wieder. Der Rückzug vor den herrschenden Verhältnissen konnte sich auf die Musik übertragen lassen durch ein Unterwandern der anerkannten Formen in

verschiedenen Stilmitteln wie Asymmetrien, Momenten des Innehaltens und die Veränderung der Form zu Gunsten des Ausdrucks (vgl. *ibid.*: 288). Zudem rückte in der Romantik auch das Individuum und das persönliche Empfinden mehr ins Zentrum. Auch dies wurde durch die Improvisation verkörpert, da durch das persönliche, spontane Spiel auch ein Teil des eigenen Innenlebens ausgedrückt werden konnte. Aufgrund dieser Parallelen lässt sich auch verstehen, dass das Improvisieren in der romantischen Literatur Autoren wie Novalis, E.T.A. Hoffmann und Eichendorff „geradezu als Inbegriff von Musikalität und höherer Weihe“ (Lichtenhahn 1992: 105) erschien. Für sie lag in improvisierter Musik, fern von starren, konventionellen Formen, ein Zugang zum originär Natürlichen, das sie außerordentlich schätzten.

Zur Zeit nach dem Wiener Kongress litten auch Musiker unter schlechter finanzieller Unterstützung. Das Publikum fand Gefallen an der italienischen Oper, die sich durch „Spektakuläres“ (Coldicott 1992: 110) und „Effektvolles“ (*ibid.*) auszeichnete. Ab etwa 1800 wurde das Pianoforte immer häufiger verwendet, das ebenfalls eine Vielfalt neuer, virtuoser Spielarten ermöglichte (vgl. Molsen 1982: 15). In diesem Zusammenhang entwickelte sich auch ein blühendes Virtuositentum, das sich allerdings im Spiel häufig durch technische Brillanz statt durch Substanz und Tiefe auszeichnete. Dies wurde auch von Kritik begleitet. So wurde der Begriff der „Manier“ (Lichtenhahn 1992: 104) zunehmend despektierlich verwendet und stand im Gegensatz zu gutem „Stil“ (*ibid.*).

Eine Neuheit dieser Zeit lag in der Wiederentdeckung und Aufführung wesentlich älterer Kompositionen. Ein besonders bekanntes Beispiel hierfür ist die Bach-Renaissance, die Mendelssohn mit der Wiederaufführung der Matthäus-Passion herbeiführte. Der Musikkritiker Harold C. Schonberg beschreibt bei Clara Schumann diese Neuerungen in der Programmgestaltung derart:

„Up to about 1835 the artist generally had to engage an orchestra, was expected to play his own music with it, had to arrange for guest artists to share the program, had to vary his program with short pieces, had to end with an improvisation. But by 1835 Clara was, for the most part, playing with just a few assisting artists, and moreover presenting nothing but the best. [...] When

Clara played the complete *Appassionata* in Berlin in 1837, it was the first time it had been heard there, as far as anybody can ascertain.“ (Schonberg 1987: 237)

Da sich unter Musikern bis zu jener Zeit noch kein Standard-Repertoire etabliert hatte, das auch Werke verstorbener Komponisten umfasste, war Beethovens heute so berühmte Klaviersonate Nr. 23 in f-Moll op. 57 in vielen Kreisen gänzlich unbekannt. Zunehmend entwickelte sich allerdings ein Interesse an diesen Kompositionen, was sich in regelmäßigen Aufführungen niederschlug.

Liszt brachte diese neue Gesinnung, die in früherer Zeit wohl äußerst komisch angemutet hätte, in einem Manifest im Jahre 1835 (vgl. Walker 1987: 160) auf den Punkt. Er konstatierte: „Wir verlangen die Gründung eines musikalischen Museums“ (Ramann 2012: 21). Ein Gremium, das „alle fünf Jahre“ (ibid.) abzuhalten sei, dürfe entscheiden, welche die besten Werke unterschiedlichster Gattungen seien. Diese sollten dann „feierlichst“ „einen Monat hindurch täglich im Louvre“ (ibid.) aufgeführt werden. Er schließt neben anderen Forderungen mit folgender:

„[W]ir verlangen [...] eine wohlfeile Ausgabe der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten seit der Epoche der musikalischen Renaissance bis auf unsere Zeit. Diese Publikation, welche die Entwicklung und geschichtliche Reihenfolge vom Volkslied bis zu Beethoven's Chorsymphonie im Großen und Ganzen umfassen müßte, könnte den Titel: „Pantheon der Musik“ führen. Die sie begleitenden Biographien, Abhandlungen, Kommentare und erklärenden Beigaben würden eine wahre Encyclopädie der Musik bilden.“ (ibid.: 21-22)

Diese Ausschnitte zeigen deutlich das neu erweckte Bewusstsein für die Pflege und Kanonisierung der historischen und damals gegenwärtigen Kultur. Die Gründung des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* durch Liszt im Jahre 1861 führte zumindest teilweise zur Umsetzung dieser Forderungen (vgl. Häusler 1996: 7). Kulturhistorisch war diese Entwicklung kein Einzelfall, was sich beispielhaft daran erkennen lässt, dass Wilhelm von Humboldt um 1820 seine Idee vom Museum als Bildungstempel umsetzen konnte (vgl. Lübke 1985; zitiert nach Assmann und Assmann 1987: 19). Im Folgenden wollen wir

näher darauf eingehen, welche Konsequenzen dies für den Musikbetrieb hatte.

### **2.7.1 Kanonisierung und Werkbegriff**

Im heutigen Klassikbetrieb stehen die Werke oft im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Small bemerkt: „What is valued is not the action of art, not the act of creating, and even less that of perceiving and responding, but the created art object itself“ (Small 2011: 4). Das „art object“ wird als in sich geschlossenes Kunstwerk betrachtet und die Toleranz gegenüber Veränderungen am Werk ist relativ gering. Sinfonien werden in öffentlichen Konzerten in der Regel vollständig gespielt. Sie sollen in ihrer Einheit nicht einmal durch Zwischenapplaus gestört werden, sodass erst nach Erklängen aller Sätze applaudiert werden darf. Dieser Umgang mit Musik ist musikgeschichtlich betrachtet relativ jung.

Die Grundlagen des Werkbegriffs wurden Kaden zufolge schon 1537 durch die Definition des „opus perfectum et absolutum“ von Nikolaus Listenius in seinem Traktat über die Musik gelegt. Seitdem wurde mit dem Niederschreiben von Kompositionen das vollendete Werk angestrebt, das auch nach dem Tod des Komponisten bleibt (vgl. Kaden 1994: 27). Trotzdem veränderte sich der Umgang mit notierten Stücken zusehends. Mindestens bis in die 1790er Jahren spielte man zudem die Kompositionen von Bach, Mozart, Haydn und Beethoven und anderer heute bekannter Komponisten selten in der Öffentlichkeit (vgl. Schonberg 1987: 98). Dies mag zum einen an der noch wenig fortgeschrittenen Entwicklung des öffentlichen Konzerts gelegen haben. Andererseits war es üblich, hauptsächlich eigene Kompositionen und Improvisationen vorzutragen. Man musizierte also vorrangig im Stile seiner Zeit.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde zunehmend eine Kanonisierung von Werken vergangener Jahrhunderte vorangetrieben. Assmann und Assmann zufolge werden für den kanonischen Gebrauch die einst „milieu- und situationsbedingten Stil[e]“ (1987: 16) aus ihrem Zusammenhang gelöst und gewissermaßen „kristallisiert[ ]“ (ibid.), sodass sie für sich selbst stehen können. Zum Zwecke der Kanonisierung findet also eine „enthistorisierende

Verabsolutierung“ (ibid.: 16f.) statt. Bereits zum Ende des 18. Jahrhunderts begannen einige Pianisten sich mit Kompositionen von Komponisten anderer Epochen auseinanderzusetzen (vgl. Schonberg 1987: 98). Bis in die späten 1830er Jahre war es durchaus üblich, unterschiedliche Sätze verschiedener Werke miteinander zu kombinieren. Selten wurde ein Werk vollständig gespielt. Dafür wurde die Komposition von ihrem ursprünglichen Entstehungskontext gelöst, indem zum Beispiel kirchliche Werke auch im bürgerlichen Konzert zur Aufführung kamen.

Im Zusammenhang mit dem Geniebild, das man mehr und mehr Komponisten angediehen ließ, genossen nun aber auch ihre „Meisterwerke“ (Goehr 2007: 241) größere Aufmerksamkeit. Folglich rückte also das geschriebene Werk mehr ins Zentrum der Aufführungskultur als es etwa im 17. Jahrhundert der Fall war, als die Noten den Musikern zum Beispiel in der Oper nur ein „Skelett“ zeigten, an dem sie sich orientierten (vgl. Small 2011: 115). In voller Konsequenz konnte die neue Bedeutsamkeit des Notentextes auch bedeuten, dass jede imperfekte, weil menschliche Performanz einer Komposition hinter dem eigentlichen Potential des Werkes zurückblieb. Und in der Tat greift Small eine Anekdote über Brahms auf, „who once refused an invitation to attend a performance of Mozart’s *Don Giovanni*, saying he would sooner stay home and read it“ (ibid.: 5). Dieser verschärfte Anspruch an eine *perfekte* Ausführung des Notentextes bedeutete ebenfalls eine starke Einengung des Gestaltungsraums der Musiker.

Bis in die 1840er Jahre wurde in Konzerten vor allem zeitgenössische Musik gespielt. Die Idee, dass die hörenswerteste Musik vor allem die vergangener Jahrhunderte sei, erschien den meisten Konzertbesuchern fremd (vgl. Horowitz 1994: 135). Im Spielplan des *Leipziger Gewandhauses* kann man nachvollziehen, dass der Anteil gespielter Kompositionen bereits verstorbener Komponisten im Laufe des 19. Jahrhunderts rasant anstieg. Waren es 1781-1785 nur 13 Prozent, lag dieser Anteil 1828-1834 schon bei 39 Prozent, 1865-1870 lag er bei 76 Prozent (vgl. ibid.) und kam schließlich der Forderung nach einem Museum, wie auch Liszt sie geäußert hatte, recht nahe.

### 2.7.2 Interpretation und Werktreue

Mit der Entwicklung des Werkbegriffs entstand in der Romantik auch ein neuer Begriff, der die Ausführung nicht-eigener Werke eines Musikers beschrieb: die Interpretation. Dies resultierte aus der Idee, dass es sich beim Spielen jener Werke nicht um einen Akt des reinen Reproduzierens handle, sondern „mehr um eine Angelegenheit des eigenen Innern als des fremden Äußern“ (Lichtenhahn 1992: 109). Der Ausführende bediente sich im Spielen einer anderen, „mächtigen Sprache“ (ibid.), um dem, was er selbst empfand, Ausdruck zu verleihen. Demnach handelte es sich bei der Trennung von Komponist und ausführendem Musiker nicht um eine „Entmündigung“ (ibid.: 101) des reproduzierenden Künstlers.

An dieser Stelle sei noch einmal auf die Erzählung Schumanns von Mendelssohns Auftritt verwiesen. Nachdem Mendelssohn in eine seiner Improvisationen ein berühmtes Bachsches Motiv einbaute, lobte Schumann: „[W]ie es doch in der Musik nichts größeres gibt, als jenen Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht“ (Schumann und Valentin 1840: 54). In diesem Fall handelte es sich bei Mendelssohn nur um eine Anlehnung an das Komponieren Bachs, trotzdem bringt diese Beschreibung auch zum Ausdruck, welcher Reiz schon im bloßen „Aussprechen“ eines allseits geschätzten Komponisten begründet lag.

Die Interpretationskultur des 19. Jahrhunderts führte zum Ende desselbigen zur Etablierung eines Repertoires von Meisterwerken (vgl. Finscher 2008: Spalte 1058). Die technische Reproduzierbarkeit ermöglichte, dass mustergültige Interpretationen konserviert wurden und eine eigene Tradition des Interpretierens entstand. Mit der Erfindung moderner Reproduktionstechniken wie dem Phonograph (1877) und dem Grammophon (1887) verschärfte sich die Entkopplung von Werk und Aufführung noch mehr (vgl. Ungeheuer 2009: 130). Kurze Zeit später im Jahre 1893 ermöglichte ein Theatrophon in Budapest, Konzerte telefonisch zu übertragen (vgl. Daniels 2002: 87). Einerseits musste man also kein Konzert mehr besuchen, um eine Komposition zu hören. Andererseits konnten Live-Konzerte aufgeführt und zu späterem Zeitpunkt nach Belieben wieder gehört werden. Diese Konzerte

wurden „für die Ewigkeit“ (Ungeheuer 2009: 130) statt wie bisher „für die Situation“ (ibid.) gespielt. Zur „raum-zeitlichen Einheit von Ausführenden und Publikum“ (ibid.) wurden Alternativen geschaffen. Man kann daher sagen, dass das musikalische Werk mehr und mehr verdinglicht wurde. Das Stück konnte rezipiert, verehrt und zu Bildungszwecken verwendet werden, wo und wann es beliebte. Die technische Reproduzierbarkeit der Werke führte zu einer gewissen Standardisierung der Interpretationen (vgl. Tröndle 2009: 23), da sich Interpreten, die räumlich weit entfernt waren, trotzdem vergleichen und aneinander orientieren konnten. Im Speziellen wirkte sich die Ästhetik des Aufnahmestudios zum Beispiel auf die Verzierungspraxis aus. Denn da Verzierungen beim wiederholten Anhören ihren spontanen Charakter verlieren, der ihren eigentlichen Reiz ausmacht, wirken sie schnell verbraucht. Sie nutzen sich beim Hören in gewisser Weise schneller ab als der „strukturgebende Notentext“ (Sackmann 2008: 106f.). So beschreibt Sackmann, wie die Spielpraxis durch das neue Medium beeinflusst wurde:

„Darum ist im Bereich der Verzierungspraxis, besonders im Hinblick auf die ‚willkürlichen Manieren‘, im Aufnahmestudio größte Zurückhaltung oder auf Ausgewogenheit bedachte Planung vonnöten; denn Einspielungen sollten ja ohne Verlust an Attraktion möglichst lange und häufig wiederholt gehört werden können.“ (2008: 106-107)

Der Anspruch, sich möglichst oft an der Wiederholung einer Werkeinspielung erfreuen zu können, ist völlig konträr zum Konzerterlebnis zu Mozarts Zeiten, in denen das Publikum die aufgeführten Stücke meist zum ersten Mal hörte, und stellt andere Gütekriterien in den Mittelpunkt. Die geschmälerte Verzierungspraxis und Risikofreude zugunsten von Reproduzierbarkeit prägte die Erwartungshaltung des kennerhaften Publikums im 20. Jahrhundert, das einen *richtigen* - und das hieß, den altbekannten - Beethoven erwartete, wenn seine Werke angekündigt waren. Es liegt nahe, dass dies ebenfalls zum Verschwinden der Improvisation aus dem Konzert beitrug.

In diesem Zusammenhang entwickelte sich auch der Begriff der „Werktreue“ (Goehr 2007: xxxi). Rachmaninoff war einer der ersten, der die geschriebene Note als „all-important guide for the performer“ (Schonberg 1987: 377)

auffasste. Der Komponist und seine „Botschaft“ (ibid.) waren bedeutender geworden als der virtuose Musiker. Während Komponisten ältere Werke verstorbener Vorgänger im 19. Jahrhundert durchaus noch veränderten und so zum Beispiel Orchestrierungen für andere Besetzungen anfertigten (der sogenannte „aktualisierende“ Interpretationsmodus vgl. Finscher 2008: Spalte 1059), verschärfte sich die Forderung nach Werktreue im Laufe des 20. Jahrhunderts. Sie wurde begleitet von der Diskussion um eine historisch- adäquate Aufführungspraxis. Zur Bewahrung des ursprünglichen Charakters wurden Nachforschungen angestellt, wie der Notentext zur jeweiligen Zeit umgesetzt worden war. Denn Abweichungen konnten nur vermieden werden, wenn man wusste, von welcher Ausführung nicht abgewichen werden sollte (vgl. Small 2011: 116). So wurden die Werke immer mehr mit Samthandschuhen angefasst und ihre Aufführung stark „genormt“ (Molsen 1982: 15). Assmann und Assmann bezeichnen eine solche Art der Textpflege als „religiöse Scheu“ (1987: 12). Durch penible Genauigkeit im Umgang mit dem Text finde eine „Tabuisierung der Ausdrucksseite“ statt (ibid.). Wer ein Werk nach eigenem Belieben veränderte, war der allgemeinen Meinung zufolge nahe daran, es „irreparabel und für immer zu beschädigen“ (Goehr 2007: 222; [e.Ü.]). Selbstverständlich zählte auch Improvisation zu den unzulässigen Veränderungen und wurde nur in der Aufführungspraxis der *Alten Musik* gepflegt, wobei in diesem Kontext vor allem eine Auseinandersetzung mit Verzierungspraktiken und freiem Kadenzspiel stattfand. Die Interpreten wollten so „etablierte Werke großer Komponisten in authentischerer Form“ (vgl. Temperley 2009: 325) zur Aufführung zu bringen. Das freie Fantasieren wurde völlig außer Acht gelassen, was wahrscheinlich darin begründet lag, dass hierbei „kein großer Komponist in Sicht“ (ibid.) gewesen wäre. Assmann und Assmann weisen zudem darauf hin, dass eine Kanonisierung von Werken, wie sie auch im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts stattfand, einer „gesellschaftlichen Institutionalisierung von Permanenz“ bedürfe (1987: 15). Als das bürgerliche Konzert die Hofkonzerte endgültig ablöste, fand eine ebensolche Institutionalisierung statt. Das bürgerliche Konzert wurde zu einem Forum, in dem ein Repertoire alter Meisterwerke immer wieder aufgeführt wurde.

Diese Entwicklung des Werkbegriffs kann durchaus kritisch gesehen werden, ist jener doch für unseren heutigen Musikbetrieb maßgeblich und bleibt meist unhinterfragt. Small bemängelt die Verdinglichung der Musik und konstatiert: „There is no such thing as music. Music is not a thing but an activity, something that people do“ (Small 2011: 2). Er appelliert an den Performanzwert von Musik. Das Wesentliche der Musik liege nicht in den verdinglichten Werken, sondern in dem Akt des Musizierens und zwar innerhalb eines bestimmten sozialen Kontextes. Diese Perspektive relativiert den Wert der wiederholten, zelebrierenden Rezeption bestimmter Werke der Klassik und fordert mehr Raum für kreatives Tun im Moment der Auf- bzw. Ausführung.

## **2.8. Improvisation im 20. Jahrhundert**

Obwohl mit der Etablierung des bürgerlichen Konzerts die Kunstmusik einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich geworden war, fand schon zum Ende des 19. Jahrhunderts eine immer stärkere Aufspaltung von Kunst- und Populärmusik statt (vgl. Raynor 1987 zitiert nach Moore 1992: 70). Die allmähliche Etablierung des Konzertwesens und die Entwicklung der Sinfonik im 19. Jahrhundert hatten zudem dazu geführt, dass immer mehr Konzertsäle entstanden waren, die Raum für einen großen Orchesterapparat und viele Zuhörer boten. Ein bekanntes Beispiel ist das *Neue Leipziger Gewandhaus*, das 1884 errichtet wurde und Raum für 1700 Besucher bot (vgl. Gewandhaus Leipzig). Wirtschaftliche Gesichtspunkte führten zum Bau noch größerer Säle: So umfasste die 1908 fertiggestellte Hamburger *Laeiszhalle* 2025 Plätze und ist nur ein Beispiel des Trends zu noch größeren Konzerthäusern zu Beginn des 20. Jahrhunderts (vgl. Elbphilharmonie Hamburg). Die Vergrößerung von Räumlichkeiten und Orchestern fällt mit einem Zeitabschnitt zusammen, in dem Improvisation fast gänzlich aus dem Konzert verschwunden war. Es liegt nahe, dass die Vergrößerung des Klangkörpers die Integration improvisatorischer Elemente stark erschwerte. Eine Gruppenimprovisation mit circa 100 Musikern ist wahrscheinlich geradezu unmöglich, wenn Form und Harmonie dabei eine Rolle spielen sollen. Neben der zunehmenden Ritualisierung und den Forderungen nach Werktreue manifestierten die neuen

architektonischen Entwürfe ein vorherrschendes Musikideal, in der Improvisation schlichtweg nicht vorgesehen war.

Allerdings gab es Tendenzen, die sich im 20. Jahrhundert in der zeitgenössischen Musik herausbildeten und die konstituierenden Merkmale des klassischen Konzerts in Frage stellten. Ihr Verhältnis zur Improvisation soll im Folgenden herausgearbeitet werden.

„Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind,“ (Adorno 2003b: 37) konstatiert Adorno und beschreibt damit einen Trend, den einige Komponisten unter anderem der sogenannten *New York School* seit den 1950er Jahren verfolgten: die Relativierung des Werkbegriffs. Diesbezüglich erläutert er: „Die Verfahrungsweise der neuen Musik stellt in Frage, was viele Fortschrittliche von ihr erwarten: in sich ruhende Gebilde, die in den Opern- und Konzertmuseen ein für allemal sich betrachten ließen“ (ibid.: 38). Anstelle von absoluten und in sich geschlossenen Werken setzte sich zunehmend eine Kompositionsweise durch, die sich darauf beschränkte, einen Rahmen für die Entstehung künstlerischer Prozesse zu schaffen (vgl. Nyman 2005: 211; Brown 2005: 193). Es fand ein Perspektivwechsel statt, der eine bloße Aktualisierung eines Ereignisses durch die Reproduktion des Geschriebenen ablehnte und in den Künsten allgemein zu einer Performanzorientierung führte. Dies stellte einen drastischen Wandel dar, der die etablierten Kategorien des Werks und des Komponisten-Genius untergrub (vgl. Lewis 1950: 275).

Bereits Vertreter der von Arnold Schönberg begründeten *Zwölftonmusik* und der daraus entstehenden *seriellen Musik* (u.a. Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen) verfolgten vor allem genaueste Bestimmung aller musikalischen Parameter durch zugrundeliegende mathematische Muster anstelle des persönlichen Ausdrucks des Komponisten oder ausführenden Musikers. Stockhausen beschrieb diese neue Haltung folgendermaßen:

„[I]ch für meine Person nähere mich ihr [der Musik] wissenschaftlich, wenn man so will, wie ein Biologe, der sehen will, wie die Dinge sich verhalten [...]. Ich bin nicht mehr daran interessiert, mich selbst auszudrücken.“ (Fubini 1997: 398; eigene Anmerkung [im Folgenden: e.A.]

Auch diese Haltung stand in starkem Kontrast zu dem Ausdrucksideal, welches in der Romantik besonders stark vertreten war.

Eine weitere Strömung, die *Aleatorik*, folgte dem Prinzip der Entsubjektivierung, indem sie dem Zufall eine entscheidende Rolle zuteilwerden ließ. Hierbei ging es um „Vorgänge, deren Verlauf im Groben festliegt, im Einzelnen aber vom Zufall abhängt (Meyer-Eppler 1955; zitiert nach Vogel 2001: 519). John Cage nutzte den Zufall für seine Kompositionen, indem er zum Beispiel würfelte oder kompositorische Entscheidungen durch Münzwürfe traf. Allerdings kritisierte er dieses Verfahren später, da es den Interpreten trotzdem auf eine genaue Ausführung festlegte:

„The *Music of Changes* [Eigenkomposition von Cage] is an object more inhuman than human, since chance operations brought it into being. The fact that these things that constitute it, though only sounds, have come together to control a human being, the performer, gives the work the alarming aspect of a Frankenstein monster. This situation is of course characteristic of Western music, the masterpieces of which are its most frightening examples, which when concerned with humane communication only move over from Frankenstein monster to Dictator.“ (Cage 2005: 179)

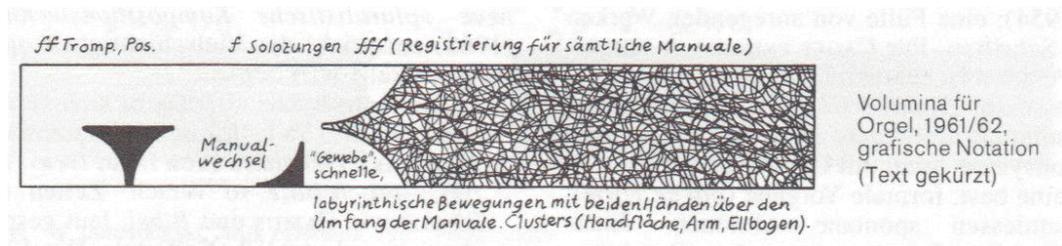
Die Behauptung, klassische „Meisterwerke“ würden Züge eines „Diktators“ aufweisen, hätte dreizehn Jahre nach Kriegsende kaum provokanter ausfallen können. Durch dieses Statement unterstreicht Cage allerdings vor allem, dass seine Bemühungen, sich von der herkömmlichen westlichen Kunstmusik zu distanzieren, noch nicht gänzlich erfolgreich gewesen waren. Die Autorität, die das Kunstwerk gegenüber dem Interpreten ausübte, war unangetastet geblieben. Cage und andere Vertreter der New Yorker Komponistengruppe versuchten anschließend die Musiker mehr an der Gestaltung der musikalischen Form zu beteiligen, indem sie die Offenheit, die der Zufall im Kompositionsprozess ermöglicht hatte, in die Ausführung integrierten.

In dem Bemühen, „offene Werke“ (vgl. Eco 2005) zu schaffen, entstanden neue Ansätze der Komposition und Notation. Cage war Mitbegründer des *Indeterminismus*, da er Werke konzipierte, die Aspekte der Aufführung wie Instrumentierung oder die Reihenfolge einzelner Kompositionsfragmente dem

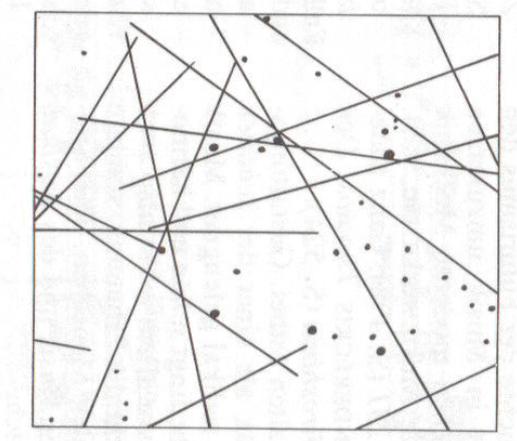
Interpreten überließ. Für manche Stücke wie zum Beispiel *Duo II for Pianists* gab es überhaupt keine Partitur (vgl. Cox & Warner 2005: 165). Zwei notationsgetreue „Realisierungen“ (ibid.) einer Komposition konnten daher völlig verschieden sein. Cage strebte Performances an, die einzigartig, experimentell und nicht reproduzierbar waren (vgl. Cage 2005: 184).

Cages Ansätze waren zwar durch den Jazz beeinflusst, allerdings war sein Verhältnis zur Improvisation ein gespaltenes. Cage war der Ansicht, dass beim Improvisieren nichts von Grund auf Neues entstehen könne, da Musiker dabei oft auf gewohnte Muster zurückgriffen und keine unbekannt Klangerfahrungen machten (vgl. Turner 1990: 472). Da die Fähigkeiten und der persönliche Ausdruck des Musikers bei der Improvisation eine entscheidende Rolle spielten, widerstrebte die Improvisation Cages Idealen, die er in Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus entwickelte (vgl. Cox & Warner 2005: 176). Es ging ihm weniger darum, Ordnung in Klänge zu bringen, als die Klänge sich selbst zu überlassen und so ganz neuartige Klangerfahrungen zu provozieren (vgl. Cage 1961: 12). Eine wahrhaft experimentelle Erfahrung ist Cage zufolge nur möglich, wenn das musikalische Material völlig unbekannt ist. In seinen Stücken *Child of Tree* (1975) und *Branches* (1976) werden zum Beispiel elektronisch verstärkte mexikanische Rasseln verwendet, die den Musikern so fremd sind, dass sie die klanglichen Eigenschaften jener exotischen Instrumente im Experiment von Grund auf neu entdecken können (vgl. Feisst 1987: 8).

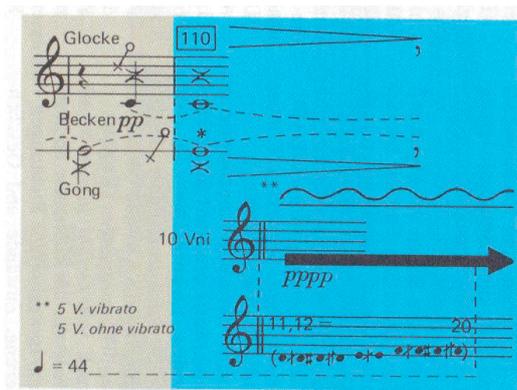
Diese offenen Werke, die auch Geräusche und elektronische Klänge in die musikalische Darbietung miteinbezogen, bedurften einer neuen Notationsweise. Die individuell verschiedene *graphische Notation* (als Beispiele Abbildungen 4-6), inspiriert durch Werke der *Bildenden Künste* zum Beispiel von Piet Mondrian und Jackson Pollack, ließ große Deutungsspielräume zu und forderte den Musiker geradezu zur freien Auslegung auf (vgl. Cox 2005: 188).



**Abbildung 4: Volumina für Orgel von G. Ligeti (vgl. Blume 1974: 516)**



**Abbildung 5: Auszug aus Variations I von J. Cage (vgl. Blume 1974: 488)**



**Abbildung 6: Ausschnitt aus Anaklasis von K. Penderecki (vgl. Blume 1974: 488)**

Die beschriebenen Entwicklungen innerhalb der *Neuen Musik* relativierten die Position des Komponisten, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts an Überhöhung gewonnen hatte. Meines Erachtens könnte man diese neue Tendenz daher als postgeniales Komponieren bezeichnen. Allerdings muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass diese Entwicklungen innerhalb relativ kleiner Zirkel von Kennern stattfanden und bis heute keinen nennenswerten Eingang in das etablierte klassische Konzert gefunden haben. Die

Kunstmusik, die in Erringung ihrer Autonomie auch für ein größeres Publikum zugänglich geworden war, schien durch ebendiese Autonomie auch wieder in Isolation geraten zu sein, wie Adorno ausführt (Adorno, 2003b: 15,29). Auch dass die *Neue Musik*, die seit etwa 1910 als solche betitelt wurde, noch bis heute diesen Zusatz trägt, weist auf eine unüberwundene Distanz zum breiten Publikum hin (vgl. Eggebrecht 2001: 108).

Natürlich gab es auch im klassischen Konzert Grenzgänger. Diese blieben jedoch seltene Einzelfälle. Der Pianist Friedrich Gulda integrierte, beeinflusst durch seine Erfahrungen im Jazz, zahlreiche improvisatorische Elemente in seine Auftritte. Er fügte improvisierte Verzierungen in sein Spiel ein (die er bei Einspielungen allerdings vermied) und pflegte es, Stücke unterschiedlicher Tonarten wie schon zu Bachs Zeiten durch Präludieren zu verbinden (vgl. Suchy 2010: 19 f.). Er trat auch mit bekannten Jazz-Pianisten wie Chick Corea und Herbie Hancock auf und ließ so manchmal Stücke aus Klassik und Jazz in einem Programm aufeinandertreffen, wie zum Beispiel beim Konzert mit seinem langjährigen Freund und Kollegen Joe Zawinol (vgl. Gulda und Zawinol). Dabei versuchte er deutlich zu machen, dass „sogenannte hohe Musik“ (ibid.: 14,14<sup>6</sup>) schon immer durch „populäre“ (ibid.) Musik inspiriert worden war.

Außerdem sei auf ein äußerst kurioses Experiment hingewiesen, das in der Literatur bisher erst wenig Beachtung fand: Im *Großen Tonhalle Saal* in Zürich fand 1968 ein Konzert des Pianisten Jean-Jacques Hauser statt, der als „Wunderpianist“ (vgl. Keller: 1968) und „stummer Russe Antonei Sergejvitch Tartarov“ (ibid.) angekündigt wurde. Der Initiator des Konzerts, Computerpionier und Tiefseetaucher Hannes Keller, hatte mit einer „Welturaufführung der 33sten, beinahe vollendeten Klaviersonate von Beethoven und weitere[n] sensationelle[n] Neuentdeckungen aus demselben alten Koffer des Sohnes einer Geliebten von Franz Liszt“ (ibid.) mit aufwendigen PR-Maßnahmen geworben. In Wirklichkeit *improvisierte* der Pianist Stücke im Stile von Mozart, Prokofieff, Liszt und Beethoven „ad hoc“ (ibid.) auf beeindruckend stilsichere Art und Weise, wie auf Tonaufnahmen

---

<sup>6</sup> Dies äußert er bei Minute 14:14 ff. in der Videoaufnahme von Gulda und Zawinol, die im Verzeichnis aufgeführt ist.

nachvollzogen werden kann. Erst zum Abschluss des Konzerts klärte Keller die Besucher über den Schwindel auf. Um der „Einseitigkeit des kommerzialisierten Musiklebens“ (ibid.) diese individuelle Art und Weise des Musizierens entgegenzusetzen, hatte er die „Voreingenommenheit des Publikums“ (ibid.) manipuliert. Kellers Versuchsaufbau unterstreicht, dass die Fixierung auf Komponistengenies und ihre Werke anstelle spontaner, improvisierter Musikformen das Konzert in den 1960er Jahren noch immer maßgeblich bestimmte. Andererseits zeigt es, dass die Kunst des klassischen Improvisierens auch im 20. Jahrhundert gepflegt wurde, ob in Verbindung mit jazzigen Elementen oder im Stile verschiedener musikalischer Epochen, jedoch nur selten im klassischen Konzert zur Aufführung gebracht wurde.

### **3. Zwischenfazit**

Zu C.Ph.E. Bachs Zeiten herrschte noch der allgemeine Konsens: „Sobald man sich heute wiederholt und eine Sache [ein Musikstück] reproduziert, ist es unentbehrlich, dabei Veränderungen anzubringen“ (Bach 1760: 5; [e. Ü.]; [e. A.]). Im Laufe der Jahrhunderte hat es sich geradezu ins Gegenteil verkehrt: Veränderungen des Notentextes sind im klassischen Konzert des 20. Jahrhunderts unerwünscht.

Seit jeher war die Improvisation wichtiger Bestandteil des Musizierens. Bis zur Herausbildung eigenständiger Instrumentalformen spielten die Musiker grundsätzlich aus dem Stegreif. Auch in Barock und Klassik waren die Übergänge zwischen Komposition und Improvisation fließend. Aus dem Improvisationsspiel entstanden musikalische Einfälle und Skizzen, die den Musikern als kompositorisches Material dienten. Kompositionen hingegen wurden nicht identisch reproduziert, sondern durch improvisatorische Elemente wie das Verzierungsspiel oder das Anbringen von Kadenzen verändert. Die Fertigkeit des Improvisierens wurde von Zeitgenossen hochgeschätzt und im Privaten wie im Öffentlichen praktiziert.

Kritischen Stimmen gegenüber der Improvisation seit dem Barock ist gemein, dass sie allzu ausschweifendes Virtuositum ablehnten, da es in seiner

Effekthascherei nicht die „empfindliche Seele eines Zuhörers“ (Bach 1856: 119) zu erreichen vermochte. Technisch besonders versierte Musiker, die das Spiel mit willkürlichen Veränderungen ausreizten, wurden ebenso als Gefahr für die gut durchdachte Komposition empfunden, wie der Dilettant, dem es an Stilempfinden und Formbewusstsein zum Improvisieren mangelte.

Das aufstrebende Bürgertum gab den Anstoß zu zahlreichen Veränderungen in der Musiklandschaft, die sich auf das Verhältnis zur Improvisation auswirkten. Das erstarkende Verlagswesen ermöglichte Amateurmusikern einen besseren Zugang zur Kunstmusik und veranlasste Komponisten ursprünglich improvisatorische Elemente als Hilfestellung auszunotieren. Die autonome Position, die die Musik durch die Etablierung des bürgerlichen Konzerts losgelöst von Kirche und Hof erlangte, fiel mit Veränderungen ästhetischer Perspektiven zusammen. Der Komponist wurde als Genie überhöht, was eine Veränderung seiner Werke zunehmend illegitim erscheinen ließ. Dies schlug sich auch in den Kompositionen selbst nieder, die den Spielraum der Musiker durch immer genauere Notation einschränkten. Diese Veränderungen des Musikideals gipfelten in den Forderungen eines „musikalischen Museums“ (Ramann 2012: 21), die von der Kanonisierung und Repertoirebildung von Werken aus drei Jahrhunderten begleitet wurde. Verschärft wurde die Standardisierung des bürgerlichen Konzerts durch die Entwicklung technischer Verbreitungsmedien seit Ende des 19. Jahrhunderts.

Indes stellte die *Neue Musik* die Kategorien des bürgerlichen Konzerts in Frage, indem sie sowohl die Figur des Komponisten in ein anderes Licht rückte, als auch der Geschlossenheit der Werke die Konzeption „offener Werke“ (vgl. Eco 2005) entgegensetzte. Allerdings hatten diese Entwicklungen auf das klassische Konzert kaum Einfluss. Dell liefert einen Erklärungsansatz hierfür:

„Je rigider die Vorschrift für die Behandlung einer Situation ist, desto kleiner ist der Improvisationsspielraum. Wird eine bestimmte Region mit Regeln verdichtet, können Nebenschauplätze entstehen, an denen die Improvisation jenseits der geregelten Praxis weiter wuchert. Die Regeln können auch aus bereits Improvisiertem entstanden sein und nun ihren fixierten Ort gefunden haben.“ (Dell 2002: 52)

Das klassische Konzert, das allmählich immer stärker normiert worden war, bot keinen Raum mehr für Improvisation. So sind auch in diesem Fall „Nebenschauplätze“ der Improvisation im Bereich der *Neuen Musik* und des Jazz entstanden. Nicht zuletzt sei an dieser Stelle unterstrichen, dass die Kategorien, die sich vor allem mit der Entwicklung des bürgerlichen Konzerts herausbildeten und in scheinbar unvereinbarem Kontrast zur Improvisation standen, das klassische Konzert heutzutage noch immer bestimmen.

## **4. Improvisationstheoretische Überlegungen**

In unserer historischen Auseinandersetzung mit der Rolle der Improvisation in der klassischen Musik konnten wir feststellen, dass Improvisation für lange Zeit nicht aus dem Musikleben wegzudenken war. Die Wiederbelebung verschiedener Improvisationspraxen in der *Neuen Musik* sowie dem Jazz im Laufe des 20. Jahrhunderts führte mitunter dazu, dass improvisationstheoretische Fragen aufgeworfen wurden, die Wesen und Wirkung der Improvisation ergründen wollten. Im folgenden Teil widmen wir uns ausgewählten Aspekten, die besonders relevant für die Improvisation im klassischen Konzert sind, um zu einer fundierten Einschätzung der Potentiale einer Wiederbelebung der klassischen Improvisation gelangen zu können.

### **4.1 Zwischen Übung und Intuition**

Die sprachliche Assoziation des Musizierens mit einem Spiel nicht nur im Deutschen (*jouer, play*) lässt den Umstand in den Hintergrund treten, dass es oft viele Jahre intensiven Übens bedarf, um ein Instrument zu beherrschen. Der Musiziermodus der Improvisation, dem fern von Notentext und äußeren Zwängen etwas Ursprüngliches anhaftet, lädt umso mehr zur Mystifizierung einer vermeintlich „voraussetzunglose[n] Entwicklung musikalischer Kreativität“ (Erwe 2004: 181) ein. Auch Ferand wählt zu Beginn seiner Ausführungen die Bezeichnung eines „Improvisationstrieb[s]“ (Ferand 1938: 14), der der „Entladung musikalischer Spannungen“ (ibid.) diene. Er geht sogar so weit, das Improvisieren als „musikalische[ ] Reflexbewegung“ (ibid.) zu bezeichnen. In der folgenden genaueren Auseinandersetzung mit dem

Improvisieren wird jedoch deutlich, dass es sich bei diesen Beschreibungen um eine „mythische Verklärung“ (Rora 2008: 215) handelt.

Denn die Kunst des Improvisierens basiert auf verschiedenen erlernten Fähigkeiten. Der britische Improvisationsmusiker Derek Bailey geht davon aus, dass es für das Improvisieren einer bestimmten Übeweise bedarf. Diese sollte darauf ausgelegt sein, „mehr Gewandtheit in der Sprache zu erreichen, in der man gerade spricht“ (Wilson 1999: 108). Die technischen Fähigkeiten und harmonischen Kenntnisse des Musikers sowie die motorischen Möglichkeiten des Instruments sind nur einige Faktoren, die zur Versiertheit im musikalischen Ausdruck beitragen. Erlernte Schemata liefern eine Grundlage für kreative Rekombinationen und sind deshalb etwa so grundlegend wie die Fähigkeit, verschiedene Laute auszusprechen, um sich artikulieren zu können. Zu viel Übung kann allerdings zu einer Routiniertheit innerhalb altbewährter Strukturen führen, die ebenso den Zugang zum Improvisieren behindern wie mangelhafte Kenntnisse und Vertrautheit mit dem Instrument (vgl. Rora 2008: 223). Der Grad zwischen der Imitation bekannter, klischeehafter Floskeln und neuen musikalischen Gedanken, die aus altbewährten Mustern entstehen, kann sehr schmal sein. Kaden zufolge ist Improvisation daher nicht das „Gegen-Teil des Rituell-Fixierten“, sondern eher ein „Dritter Weg“ (Kaden 1994: 36), sozusagen „Freiheit alternativ“ (ibid.).

Das Erlernen des Improvisierens erschöpft sich jedoch nicht in der Übung explizit vermittelbarer technischer Fähigkeiten und Schemata. Um die Vorgänge beim Improvisieren besser nachvollziehen zu können, eignet sich meines Erachtens der Begriff des *impliziten Wissens*, der einen Erklärungsansatz für die intuitiv erlernten Anteile beim Improvisieren bietet (vgl. Ernst und Paul 2013: 13). Dieses „knowing how“ (ibid.) beruht auf Erfahrungen in der Praxis und kann im Gegensatz zum „knowing that“ (ibid.) nicht explizit benannt und vermittelt werden. Der Improvisierende macht vielmehr verschiedene Erfahrungen eigener Kombinationsversuche im Umgang mit anderen Musikern in verschiedenen Spielsituationen, die im Laufe der Zeit seinen impliziten Wissensbestand vermehren. Spielt ein erfahrener Improvisationsmusiker scheinbar intuitiv eine bestimmte Figur, so

schöpft also auch er aus einem Repertoire, das sich im Laufe des Probierens und Zuhörens gebildet hat. Die Entscheidung für das, was er spielt, erfolgt unbewusst, ohne dass er genau nachvollziehen kann, woher die Einfälle rühren. Widmer beschreibt dies wie folgt: „Das Gedächtnis hat seine Grenzen, kann sich selber nicht ergründen. Eben deshalb gibt es Schöpferisches“ (Widmer 1994: 13).

Für die Determinierung des Spiels sollte außerdem nicht unerwähnt bleiben, dass auch der kulturelle Kontext maßgeblich für die Spielweise in der Improvisation ist (vgl. Moore 1992: 64ff.). Das kulturelle Umfeld, in dem wir uns befinden, bestimmt das improvisatorische Material. Da viele verschiedene Musikstile unterschiedlicher Epochen und geografischer Ursprünge Teil unserer Kultur sind, könnte eine lebendige Improvisationspraxis diese im klassischen Konzert spielerisch aufgreifen.

#### **4.2 Authentizität und Kommunikation**

In dem Stadium, in dem Musiker die Kunst der Improvisation bereits mit großer Souveränität beherrschen, ermöglicht der quasi-intuitive Umgang einen Zustand während des Musizierens, der als Selbstvergessenheit bezeichnet werden kann. Die Improvisationskünstlerin Gunda Gottschalk beschreibt dies als einen Moment, „in dem die Steuerung aufgehört hat“ (Gottschalk 2000: 16) und sie „wirklich [sie] selber“ (ibid.) gewesen ist. Widmer beschreibt diese Aufgabe von Kontrolle folgendermaßen: „Es ist nicht der Improvisierende, der spielt. *Es* spielt“ (Widmer 1994: 13; [sic]). Auch Kadens Bezeichnung einer „das individuelle transzendierenden Musikstruktur“ (Kaden 1994: 36) weist in diesem Zusammenhang darauf hin. Meines Erachtens erhöht diese Ablenkung von der eigenen Person in Hingabe zur Musik die Authentizität der Akteure auf der Bühne. Ein besonders anschauliches Beispiel hierfür ist der Jazz-Pianist Keith Jarrett, dessen Grimassen und Stimmlaute während seines Spiels von großer Selbstvergessenheit zeugen.

Dies wirkt sich wiederum auch auf die Kommunikation mit dem Publikum aus, da der Improvisierende viel direkter durch seine Musik spricht als derjenige, der seinen Ausdruck mittels des Werkes eines anderen transportiert: „Der improvisierende Musiker trägt auf der Bühne keine Orchesteruniform, und er trägt auch kein Kostüm“ (Nogliki 1992: 124). In dieser Unmittelbarkeit zeigt er sich dem Publikum also quasi nackt. Forscher des Max-Planck-Instituts für Kognitions- und Neurowissenschaften stellten außerdem fest, dass Jazzmusiker intuitiv unterscheiden können, ob ein anderer Musiker wirklich spontan improvisiert oder nur vorbereitete Passagen darbietet. Das authentische Improvisieren auf der Bühne kann also, zumindest vor anderen Musikern, nicht vorgetäuscht werden (vgl. Engel und Keller 2011).

Besonders große Resonanz hat in den vergangenen Jahren die venezolanische Pianistin Gabriela Montero erfahren, die neben klassischem Konzertrepertoire auch eigene Improvisationen spielt. Dafür bittet sie das Publikum, eine Melodie vorzuschlagen und entwickelt daraus eine Improvisation. Als Beispiel der besonderen Kommunikationssituation möchte ich hier eine Improvisation in der Kölner Philharmonie (vgl. Montero 2010) anführen und genauer betrachten: Gabriela Montero bittet die Zuhörer zu Beginn einen „song, traditionally from Köln“ (ibid.) vorzuschlagen. Hierfür ist sie aufgestanden und spricht mit Unterstützung eines Mikrofons zum Publikum. Zwischen Lachen, Applaus und Stimmgewirr bahnen sich ein paar Melodien den Weg, allerdings gleichzeitig und undeutlich, sodass es Montero noch nicht gelingt, eine der Ideen aufzugreifen. Sie bittet erneut, lächelnd und unter Publikumsgelächter, um einen Vorschlag. Es wird stiller im Saal, sodass einer Männerstimme etwas schräg aber gut hörbar mit einer Melodie durchdringt. Das Publikum lacht erneut, innerhalb weniger Sekunden stimmen weitere Personen in das Lied ein. Gabriela Montero setzt sich ans Klavier, hört dem Publikum zu und spielt einzelne Töne nach, dieser Prozess dauert etwa eine Minute. Anschließend bedankt sie sich („that’s beautiful, actually“) und teilt mit, welchen Abschnitt der Melodie sie verwenden wird. Es kehrt wieder Stille im Saal ein, Montero konzentriert sich am Klavier. Nach 15 Sekunden der Stille, erneutes Lachen aus dem Publikum und ihre Reaktion „hold on...“. Dann beginnt sie zu improvisieren. Als Montero das erste Mal die bekannte

Melodie in ihrer Improvisation variiert aufgreift, reagieren die Zuhörer mit Lachen und Applaus.

Das Beispiel Gabriela Monteros bietet sich an, um ein paar der bisher herausgearbeiteten theoretischen Aspekte an einem praktischen Beispiel zu veranschaulichen. Dass Improvisation innerhalb eines bestimmten musikalischen Kontextes stattfindet, kann bei Montero gut nachvollzogen werden. Die Stile, in denen sie improvisiert, sind vielfältig, aber durch ihre musikalische Sozialisation geprägt. In dem beschriebenen Kölner Konzert spielt sie mit jazzig-rythmischen Elementen, in einem anderen Konzert improvisiert sie über ein Thema aus Rachmaninoffs drittem Klavierkonzert in barockem Stil. Auch romantische und impressionistische Elemente verwendet sie und lässt zuweilen verschiedene Stile aneinander anschließen. In ihrer Ausbildung zur klassischen Konzertpianistin und durch ihre persönliche Beschäftigung mit dem Jazz hat sie sich diese Spielweisen in besonderem Maße zu eigen gemacht, sodass sie ihr Improvisationsmaterial aus ihr allzu bekanntem Repertoire schöpft.

Zudem ist im Gegensatz zu einem herkömmlichen klassischen Konzert die ausgelassene Stimmung auffällig, die sich durch dynamische Reaktionen aus dem Publikum ausdrücken. Trotz Phasen des spontanen Applaus´ und Lachens kehrt immer wieder Ruhe ein. Die konventionelle Form des Konzerts wird so nicht gesprengt, aber an seine Grenzen gebracht. Dies führt zu einer außergewöhnlichen Spannung, die auch durch die unübliche Kommunikationssituation zwischen der Pianistin und dem Publikum genährt wird. Indem Montero das Publikum einlädt, selbst Liedvorschläge zu machen, bricht sie mit der traditionellen Rolle des still-lauschenden Zuhörers. Montero wird zu Zuhörerin und bleibt dabei trotzdem als Einzige im Saal im Licht der Scheinwerfer. Sie ist gezwungen, spontan mit dem Publikum zu interagieren, da nicht vorhersehbar ist, wie schnell sich das Publikum auf eine Melodie einigen wird. Dabei muss sie die Rolle der souveränen Konzertpianisten für einen unberechenbaren Dialog aufgeben. Das Format lässt daher einen authentischeren Blick auf die Person Gabriela Montero zu. Das Publikum hingegen muss sich ohne verbale Absprache auf eine bekannte Melodie einigen und ist daher auf ungewöhnliche Art und Weise involviert.

Natürlich handelt es sich bei dem Beispiel Gabriela Monteros um eine spezielle Form der Improvisation, die das Publikum in hohem Maße miteinbezieht. Doch in der Tat scheinen die beschriebenen Wirkungen, die sich in diesem Fall geradezu offensichtlich zeigen, mit anderen Formen der Improvisation übereinzustimmen: Eine kürzlich veröffentlichte Studie zum Einfluss von Improvisation auf die Performance klassischer Musik von der *Guildhall School of Music* konnte feststellen, dass die Involviertheit des Publikums bei einer improvisierten Darbietung zunimmt (vgl. Dolan et. al 2013).

Auch die Kommunikation zwischen den Improvisierenden zeichnet sich durch eine besondere Lebendigkeit und Unmittelbarkeit aus, da improvisierende Musiker beispielsweise aus den motivischen und rhythmischen Impulsen ihrer Kollegen während des Auftritts das musikalische Material für ihre Improvisation generieren. Diese Art der Kommunikation findet bei der Interpretation von Kompositionen nur bedingt statt, und wird bei großen Orchesterwerken de facto nicht gefordert. Lauscht ein Geiger während einer Sinfonie aufmerksam den Passagen der Trompeten, so wird dies dennoch sein eigenes Spiel wenig beeinflussen: Er kann nicht impulsiv mit einem Einwurf reagieren, der in den Noten nicht vorgesehen ist. Auch beim kammermusikalischen, notengetreuen Musizieren sind die gegenseitigen Impulse in Phrasierung, Dynamik und Agogik beschränkt. Dass die kommunikative Involviertheit der improvisierenden Musiker zunimmt, haben auch neurowissenschaftliche Experimente mit Jazzmusikern gezeigt. Den Studien zufolge werden beim Spielen improvisierter anstelle memorisierter Passagen die Sprachzentren in besonderem Maße aktiviert (vgl. Donnay et al. 2014). Noglik zufolge ist Improvisation daher nur „kooperativ“ (Noglik 1992: 119) möglich, wohingegen in komponierten Werken diese Kooperation an Bedeutung verliert. Laut Kaden kann man überhaupt erst von Improvisation sprechen, wenn zwei Personen aufeinandertreffen und so „der Freiraum des einen am Freiraum des anderen bricht“ (Kaden 1994: 26). Meines Erachtens weisen diese Beschreibungen vor allem auf die besondere Dimension hin, die Improvisation in einer Gruppe erhält. Erst wenn der Musiker nicht allein ist, wird die Improvisation von der Reflektion oder persönlichen Kontemplation zur Kommunikation von Musikern untereinander und mit dem Publikum. Dies

eröffnet ein erhebliches Spannungsfeld. Wo im Improvisationsprozess auf unvorhersehbare Ereignisse eingegangen werden kann, erweist sich die „kompositorische Freiheit“ im Moment der Aufführung als „*Freiheit, stillgestellt*“ (ibid.; [sic]).

### 4.3 Auratisierung

„Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit.“

Mit diesen Worten kritisieren Adorno und Horkheimer (2003: 141) in ihren Ausführungen über die *Kulturindustrie* die „Standardisierung ihrer Produktionsweise“ (ibid.: 177) sowie eine starke Normierung des Kulturbetriebs, die nur „Pseudoindividualität“ (ibid.) zulasse. Oberstes Gebot der Kultur sei nicht mehr ihr Selbstzweck, sondern die Vermarktung massentauglicher Produkte. Dafür gelte es, Neues auszuschließen: „Die Maschine rotiert auf der gleichen Stelle. Während sie schon den Konsum bestimmt, scheidet sie das Unerprobte als Risiko aus“ (ibid.: 156). Die genormten Produkte der Kulturindustrie stehen offensichtlich in Kontrast zu authentischer Kultur, die ihren Zweck nicht in hohen Absatzzahlen, sondern in sich selbst trägt.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass unter anderem durch die Stärkung des Werkbegriffs und die Entwicklung des Verlagswesens musikalische Kompositionen einen größeren Warencharakter gewonnen haben. Die Möglichkeit der Reproduktion hat einen weiteren entscheidenden Beitrag dazu geleistet, Musik auch unabhängig von der kommerzialisierten Live-Performance produkttauglich zu machen. Daher ist die etwas zugespitzt anmutende Darstellung Adornos und Horkheimers als Tendenz durchaus nachvollziehbar und auf den Bereich des klassischen Konzerts übertragbar. Eine Schallplattenästhetik lässt, wie bereits ausgeführt, wenig Platz für individuelle und unkonventionelle Darbietungsweisen. Der Vorwurf, dass dies die Authentizität der Darbietung schmälere, scheint daher zutreffend.

Walter Benjamin kritisiert in diesem Zusammenhang, dass die technische Reproduzierbarkeit der Kunstwerke zu einer Verkümmern ihrer Aura beitrage. Benjamins Aura-Begriff ist durch Authentizität, Einmaligkeit und

Unnahbarkeit charakterisiert (Benjamin 2003: 11ff.). Auf Tonträgern festgehaltene Konzerte täuschen das „Hier und Jetzt des Kunstwerks“ (ibid.: 11) nur vor. Indem sie eine endlos reproduzierbare, immer gleiche Darbietung eines eigentlich einzigartigen Konzerts ermöglichen, kommen sie Benjamin zufolge dem „Sinn für das Gleichartige in der Welt“ (ibid.: 15-16) entgegen. Da wir uns heute mit einer Vielzahl von Tonträgern umgeben können, rückt die Musik scheinbar näher an uns heran. Ein Konzert, das dem Zuhörer nur während der Dauer seiner Darbietung zugänglich ist, bleibt für ihn in gewisser Ferne. Er kann die Musik nicht kaufen (nur die Performanz dieser), nicht besitzen, sie sich in keiner Weise aneignen.

Da sich das Improvisieren dadurch auszeichnet, Neues (innerhalb der bereits aufgezeigten Grenzen) zu schaffen, entzieht sie sich per Definition der Reproduzierbarkeit. Sie ist flüchtig. Würde ein Musiker in einem weiteren Konzert seine Improvisation wiederholen, so würde diese nicht mehr als solche anerkannt werden. Im heutigen klassischen Konzert geht es Tröndle zufolge vor allem um die Aura des „gemeinsame[n] Erleben[s] dieses Moments“ (2009: 24f.). In einer improvisierten Darbietung ist nicht nur das gemeinsame Erlebnis nicht wiederholbar, sondern auch das „Hier und Jetzt des Schaffens“ (Behne 1992: 55). In der Improvisation wird also die Einmaligkeit des Kunstwerkes zurückerobert. Die Spannung, die dadurch erzeugt wird, dass das Improvisierte in ebendiesem Moment entsteht, kann durch eine Aufnahme nicht festgehalten werden.

Trotzdem wurden bereits im Jahre 1753 mit der Erfindung der „Fantasiermaschine“ (vgl. Schleuning 1970) erste Versuche unternommen, das freie Improvisieren graphisch aufzuzeichnen. Die Aufzeichnung improvisierter Konzerte wie Keith Jarretts Kölner Konzert verhalf diesem wohl entscheidend zu seiner legendären Berühmtheit, insbesondere weil es noch Jahre später nachvollzogen werden konnte. Viele Jazz-Improvisationen werden aufgezeichnet, im Nachhinein rezipiert und sogar transkribiert oder nachgespielt. Allerdings gewinnen sie meines Erachtens so eher den Charakter von Kompositionen. Improvisation an sich ist nicht auf das „Produzieren von Produkten“ (Dell 2002: 162) angelegt. Entstehen dabei trotzdem Produkte, so sind sie für das wahrhaftig Improvisierte bedeutungslos

(vgl. *ibid.*).

Die Reproduktion macht die Resultate des Schöpfungsprozesses beobachtbar und verdammt sie zur ewigen Wiederholung. Durch die Reproduktion entsteht nichts Neues. So kann Improvisation nur erfahren werden, indem man den Akt der Improvisation *live* bezeugt. Improvisation kann sich nur durch immer neue Improvisations-Momente in Echt-Zeit fortsetzen. In dieser Einsicht könnte die Chance für das klassische Konzert liegen, durch Improvisation eine Auratisierung der musikalischen Darbietung zu erreichen.

#### **4.4 Risiko**

Im heutzutage stark normierten klassischen Konzert spielt Risiko kaum eine Rolle. Da sich die Musiker bis ins Detail vorbereiten können, sind unangenehme Überraschungen weitestgehend ausgeschlossen. Auch der Zuhörer weiß bereits im Vorhinein genau, welche Stücke die Musiker im Konzert darbieten werden. Trotzdem ist die Möglichkeit, dass etwas Unerwartetes passiert, im Live-Konzert gegeben: „Die Kontingenz einer Aufführung bringt also mit sich, dass etwas passieren kann, was nicht passieren sollte“ (Roselt 2009: 116).

Die Improvisation führt zu einer erheblichen Steigerung dieser Ungewissheit. So kann der Improvisierende eine völlig uninspirierte, nichtssagende Darbietung geben, weil ihm an diesem Tag aus dem Stegreif nichts anderes gelingen mag. Diese Gefahr umgeht das geschriebene Werk, da der Komponist Passagen in intensiver Vorbereitung entwickeln, verwerfen und korrigieren kann, bis sie seiner Idealvorstellung am nächsten kommen. Darin liegt eine besondere Qualität. Das Risiko hingegen, dem der improvisierende Künstler ausgesetzt ist, wird auch zum Risiko des Besuchers und bedeutet daher ein erhöhtes wirtschaftliches Risiko. Denn „[e]in gelungenes Improvisationskonzert kann man nicht mit der gleichen Gewissheit kaufen wie einen gelungenen Beethoven-Klavierabend“ (Behne 1992: 57). Durch die latente Gefahr des Nicht-Gelingens wird allerdings auch die Spannung während der Darbietung erhöht. Risi wählt das Bild des „ästhetischen Hochseilakts“ im Konzert (Risi 2005 zitiert nach Roselt 2009: 119), der zu

einem größeren „Reiz des Augenblicks“ (ibid.) beitrage. Die Metapher des „Hochseilakts“ ist im Zusammenhang mit der Improvisation jedoch irreführend, da sich vor dem Seiltänzer bei dem kleinsten Fehltritt der Abgrund auftut, ein Fehler also dramatische Folgen hat. Bei der Improvisation hingegen wird nicht derart dichotom zwischen falschen und richtigen Tönen unterschieden, da es keine derart explizite Referenz wie das notierte Werk gibt. Die „nicht intendierten Klangereignisse“ (Behne 1992: 53) können hingegen neue Impulse für den weiteren Verlauf der Improvisation geben. In systematischen Improvisationslehren wird auf solch „produktive Fehlleistungen“ (Ferand 1938: 17f.) nicht eingegangen. Dies liegt wahrscheinlich an der bereits beschriebenen Schwierigkeit, einen gelungenen Umgang mit Unvorhergesehenen explizit vermittelbar zu machen.

Die *Berlin Chamber Players* konzipierten 2012 ein Konzert mit dem Titel „Page blanche“ (vgl. Berlin Chamber Players). Die Musiker informierten das Publikum vorher nicht über die Konzertstücke und integrierten Abschnitte freier Improvisation in ihre Performance. Sie wagten, ihren Konzertabend mit der Ungewissheit eines unbeschriebenen Blattes anzukündigen. Das wirtschaftliche Risiko solcher Darbietungen könnte geringer sein als erwartet, wenn man bedenkt, dass ein Publikum, das um die Herausforderungen des Improvisierens weiß, ein Konzert wahrscheinlich mit einer anderen Toleranz als der klassische Konzertgänger gegenüber vermeintlichen Fehlern besucht.

## **5. Fazit**

Das Ziel der Arbeit war es, die Rolle der Improvisation in der klassischen Musik zu beleuchten, Faktoren ihres Wandels zu ergründen und abschließend entscheidende Merkmale herauszuarbeiten, um eine Einschätzung der Auswirkungen zu ermöglichen, die eine Wiederbelebung der Improvisationspraxis im klassischen Konzert haben könnte.

Improvisation im klassischen Konzert birgt verschiedene Potentiale. Wir haben dargestellt, dass ein spielerischer Umgang mit dem musikalischen Material besondere Expertise erfordert. Ein flexiblerer Umgang mit der klassischen Musik durch Improvisation könnte zu einem lebendigeren Verhältnis der

Musiker zur Musik beitragen. Der improvisierende Musiker würde sich nicht mit einer Interpretation begnügen, die vor allem auf Perfektion zielt und sich an bereits existierenden Versionen orientiert. In der Entwicklung seiner Improvisationsfertigkeiten würde er selbst eine besondere Gewandtheit innerhalb des jeweiligen Stils ausbilden und die Individualität seiner Darbietung stärken. Vielfältigere Darbietungen in klassischen Konzerten könnten die Attraktivität eines Konzertbesuchs mitunter für Musikliebhaber steigern, die mehr als die Wiederholung des altbekannten Repertoires erwarten. Auch eine erhöhte Authentizität der Musiker im Gegensatz zum *kostümierten* Interpreten könnte dazu beitragen, dass die Hemmschwelle für Personen gesenkt wird, die mit dem stark ritualisierten Konzertbetrieb nicht vertraut sind. Authentizität, Einmaligkeit und Unnahbarkeit der musikalischen Darbietung könnten zu einer Auratisierung des Konzerts im Sinne Walter Benjamins beitragen und so die Besonderheit des Konzerterlebnisses in Zeiten technischer Reproduzierbarkeit von Musik wieder hervorkehren. Das Risiko, das eine unvorhersehbare Aufführung mit sich bringt, könnte die Aufmerksamkeit und Spannung unter den Anwesenden erhöhen.

Den genannten Aspekten ist gemeinsam, dass sie auf eine Stärkung des Live-Erlebnisses zielen, sodass Improvisation einen Beitrag dazu leisten könnte, die „situative Originalität“ (Ungeheuer 2009: 130) des Konzerts wieder zu steigern. Lebendigere Kommunikation, Atmosphäre und Akteure könnten dazu beitragen, in das *museale Konzert* den Flair von Unmittelbarkeit und Spontanität zu bringen, der es noch um 1800 auszeichnete. Gerade zu Zeiten technischer Reproduzierbarkeit von Musik könnte dies eine erfolgreiche Strategie sein, um schwindenden Besucherzahlen und der fehlenden Attraktivität für nicht mit Klassik sozialisierte Musikliebhaber entgegenzuwirken.

Dass Improvisation im heutigen Konzert kaum eine Rolle spielt, ist weder der Inkompatibilität mit klassischer Musik an sich noch der Unmöglichkeit des klassischen Improvisierens im 21. Jahrhundert geschuldet. In der Kunstmusik wurde auf unterschiedliche Art und Weise schon immer improvisiert und auch heute gibt es klassisch ausgebildete Musiker, die diese Kunst beherrschen. Vielmehr scheint ein wesentlicher Grund für ihre gegenwärtige Abwesenheit

zu sein, dass kein Markt für diese Form des freien Musizierens in der Klassikwelt besteht. Dies liegt vermutlich auch daran, dass Konzepte wie Werktreue und die Ehrfurcht vor der Schöpfung des Komponisten den heutigen Konzertbetrieb noch immer bestimmen. Weitestgehend außer Acht gelassen wurde aber in dieser Arbeit der Aspekt, welche institutionellen und wirtschaftlichen Interessen an der Aufrechterhaltung dieser Kategorien im 21. Jahrhundert bestehen. Dies könnte ein interessanter Anknüpfungspunkt für weitere Forschungsvorhaben sein. Es wäre außerdem aufschlussreich herauszufinden, in welchem Maße die Ressentiments gegenüber der Improvisation, die Hans Keller zu dem Tartarov-Experiment veranlassten, unter den heutigen Konzertbesuchern klassischer Konzerte noch vorhanden sind.

Es lässt sich jedoch seit etwa 20 Jahren ein Trend der erneuten Zuwendung zur Improvisation im klassischen Musikleben beobachten. Nicht nur einzelne Grenzgänger spielen hierbei eine Rolle, sondern vielmehr etablierte Institutionen, die der Auseinandersetzung mit Improvisation Raum gewähren. Neben dem bereits erwähnten *Center for Classical Improvisation and Creative Performance* an der Guildhall School of Music werden zum Beispiel auch am *Royal Conservatoire of Scotland* Kurse in klassischer Improvisation angeboten. Improvisation, so lautet die Beschreibung auf der Website, werde heutzutage als „major part of a musician’s musical personality“ (vgl. Royal Conservatoire of Scotland) angesehen.

Ob diese Entwicklungen Randerscheinungen bleiben werden oder sich die Konzerthäuser für die der Öffentlichkeit noch verborgenen *Gabriela Monteros* und *Antonei Tartarovs* dieser Welt öffnen werden, bleibt abzuwarten. Das klassische Konzert könnte nur an künstlerischem Reichtum gewinnen.

## 6. Literaturverzeichnis

- Adorno, T.W. (2003): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T.W. [1958] (2003 b): *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T.W.; Horkheimer, M. (2003): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Assmann, A.; Assmann, J. (1987): Kanon und Zensur als kultursoziologische Kategorien. In: Assmann, A.; Assmann, J. (Hrsg.): *Kanon und Zensur*. München: Wilhelm Fink, S. 7-27.
- Bach, C.Ph.E. (1760): *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen*. Berlin: George Louis Winter. Unter:  
[http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP96439-PMLP163563-cpe\\_bach\\_wq50.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP96439-PMLP163563-cpe_bach_wq50.pdf) (Stand: 29.03.14)
- Bach, C.Ph.E. (1856): *Versuch über die wahrte Art das Clavier zu spielen*. Berlin: F. Stage. Unter:  
[http://books.google.de/books?id=IK1BAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.de/books?id=IK1BAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)  
(Stand: 03.04.2014)
- Behne, K. E. (1992): Zur Psychologie der (freien) Improvisation. In: Fähndrich, W. (Hrsg.): *Improvisation. 10 Beiträge (Band 1)*. Winterthur: Amadeus-Verlag, S. 42-62.
- Benjamin, W. (2003): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Blume, F. (Hrsg.) (1974): *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. Kassel: dtv Bärenreiter-Verlag.
- Brown, E. (2005): Transformations and Developments of a Radical Aesthetic. In: Cox, C.; Warner, D. (Hrsg.): *Audio Culture – Readings in Modern Music*. London: The Continuum International Publishing Group, S. 189-195.
- Cage, J. (1961): *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, S. 61.
- Cage, J. [1958] (2005): Composition as Process: Indeterminacy. In: Cox, C.; Warner, D. (Hrsg.): *Audio Culture – Readings in Modern Music*. London: The Continuum International Publishing Group, S. 176-186.
- Coldicott, A.-L. (1992): Beethovens musikalische Umwelt. In: Cooper, B. (Hrsg.): *Das Beethoven-Kompendium*. München: Droemer Knauer, S. 106-109
- Corri, P. A. (1810): *L'anima di musica: An Original Treatise on Piano Playing*. London: Chappell, S. 84.

- Cox, C. (2005): Visual Sounds: On Graphic Scores. In: Cox, C.; Warner, D. (Hrsg.): *Audio Culture – Readings in Modern Music*. London: The Continuum International Publishing Group, S. 187-188
- Cox, C.; Warner, D. (Hrsg.) (2005): *Audio Culture – Readings in Modern Music*. London: The Continuum International Publishing Group.
- Cramer, C.F. (1784): *Magazin der Musik (Band 2)*. Hamburg: Musicalische Niederlage, S. 395. Unter: [http://books.google.de/books?id=xyk9AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.de/books?id=xyk9AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (Stand: 03.04.14)
- Czerny, C. (1829): *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte (Op. 200)*. Wien: Diabelli & Cappi. Unter: [http://imslp.org/wiki/Systematische\\_Anleitung\\_zum\\_Fantasieren\\_auf\\_dem\\_Pianoforte,\\_Op.200\\_\(Czerny,\\_Carl\)](http://imslp.org/wiki/Systematische_Anleitung_zum_Fantasieren_auf_dem_Pianoforte,_Op.200_(Czerny,_Carl)) (Stand: 02.04.14)
- Dahlhaus, C. (1978): *Komposition und Improvisation*. In: Schönberg und andere. London: Schott Verlag.
- Dahlhaus, C.; Eggebrecht, H.H. (2001): *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Daniels, D. (2002): *Kultur als Sendung: von der Telegrafie zum Internet*. München: C.H. Beck, S. 87. Unter: [http://books.google.de/books?id=T4xCKHMoPYUC&printsec=frontcover&vq=teatrophon&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=theatro&f=false](http://books.google.de/books?id=T4xCKHMoPYUC&printsec=frontcover&vq=teatrophon&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=theatro&f=false) (Stand: 01.04.14)
- Dell, C. (2002): *Prinzip Improvisation*. Köln: W. König.
- Dinington, R. (1979): *The Interpretation of Early Music (New Version)*. London: Faber & Faber. Unter: [http://books.google.de/books/about/The\\_interpretation\\_of\\_early\\_music.html?id=B5EIAQAAMAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.de/books/about/The_interpretation_of_early_music.html?id=B5EIAQAAMAAJ&redir_esc=y) (Stand: 29.03.14)
- Dolan, D.; Sloboda, J.; Jensen, H.J.; Crüts, B.; Feygelson, E. (2013): The improvisatory approach to classical music performance: An empirical investigation into its characteristics and impact. In: *Music Performance Research, Vol. 6*, S. 1-38. Unter: [http://mpr-online.net/Issues/Volume%206%20\[2013\]/MPR0073.pdf](http://mpr-online.net/Issues/Volume%206%20[2013]/MPR0073.pdf) (Stand: 29.03.14)
- Donnay, G.F.; Jiradejvong P.; Limb C.J.; Lopez-Gonzalez M.; Rankin S.K. (2014): Neural Substrates of Interactive Musical Improvisation: An fMRI Study of 'Trading Fours' in Jazz. In: *PLoS ONE*. Unter: <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0088665> (Stand: 10.04.14)
- Eco, U. [1959] (2005): The Poetics of the Open Work. In: Cox, C.; Warner, D. (Hrsg.): *Audio Culture – Readings in Modern Music*. London: The Continuum International Publishing Group, S. 167-175.

- Engel, A.; Keller, P.E. (2011): *Hören von Jazz-Improvisationen: Wie unser Gehirn Spontanität in der Musik erkennt*. Max-Planck-Gesellschaft (Hrsg.). Unter: [http://www.mpg.de/1220733/Improvisation\\_Jazz?c=4340138](http://www.mpg.de/1220733/Improvisation_Jazz?c=4340138) (Stand: 10.04.14)
- Ernst, C.; Paul, H. (Hrsg.) (2013): *Präsenz und Implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript
- Erwe, H.-J. (2004): Vom Mythos der Improvisation im Jazz. In: Bullerjahn, C.; Löffler, W. (Hrsg.): *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Olms, S. 163-190.
- Fähndrich, W. (1988): Einige Gedanken zur freien Improvisation. In: de la Motte, D. (Hrsg.): *Neue Musik – Quo vadis? 17 Perspektiven*. Mainz: Schott Verlag, S.100.
- Feisst, S.M. (1987): *John Cage and Improvisation – An Unresolved Relationship*. Arizona State University. Unter: [artsites.ucsc.edu/faculty/abeal/.../feisstcageimp.doc](http://artsites.ucsc.edu/faculty/abeal/.../feisstcageimp.doc) (Stand: 01.04.14)
- Ferand, E. T. (1938): *Die Improvisation in der Musik*. Zürich: Rhein-Verlag.
- Ferand, E. T. (1961): *Improvisation in Nine Centuries of Western music. An Anthology*. Köln: Arno Volk Verlag.
- Finscher, L. (2008): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. (20 Bände in zwei Teilen)*. Kassel: Metzler.
- Flamme, F. (2006): *Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda: Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen*. Göttingen: Cuvillier Verlag, S. 9. Unter: [http://books.google.de/books/about/Der\\_Pianist\\_und\\_Komponist\\_Friedrich\\_Guld.html?id=AGfh3Ut2LCsC&redir\\_esc=y](http://books.google.de/books/about/Der_Pianist_und_Komponist_Friedrich_Guld.html?id=AGfh3Ut2LCsC&redir_esc=y) (Stand: 01.04.14)
- Fubini, E. (1997): *Geschichte der Musikästhetik – Von der Antike bis zu Gegenwart*. Stuttgart: Metzler Musik.
- Gadamer, H.G. (2010): *Gesammelte Werke: Hermeneutik : Wahrheit und Methode. (Band 1)*. Tübingen: Moor Siebeck, S.98. Unter: [http://books.google.de/books?id=On03cdKA3EUC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.de/books?id=On03cdKA3EUC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (Stand: 02.04.14)
- Geiringer, K. (1985): *Johann Sebastian Bach*. München: C. H. Beck, S. 105-106.
- Goehr, L. (2007): *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press.
- Goertzen, V. W. (1996): By Way of Introduction: Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists. *The Journal of Musicology*, Vol. 14, No. 3, S. 299-337. Unter: <http://www.jstor.org/stable/764060> (Stand: 01.04.14)

- Gottschalk, G. (2000): Gespräch mit G. Gottschalk. In: Bamberg, R.; Micol, P. (Hrsg.): *Vom Umgang mit dem Zufall. Acht Gespräche mit MusikerInnen über Improvisation und Kultur*. Duisburg: AutorenVerlag Matern, S. 10-24.
- Harris, A.T. (1990): Integrity and Improvisation in the Music of Handel. *The Journal of Musicology*, Vol. 8, No. 3, S. 301-315. Unter: <http://www.jstor.org/stable/763784> (Stand: 15.03.14)
- Hatten, R.S. (2009): Opening the Museum Window: Improvisation and its inscribed values in canonic works by Chopin and Schumann. In: Solis, G.; Nettl, B. (Hrsg.): *Musical improvisation: Art, Education, and Society*. University of Illinois Press, S. 281-295.
- Häusler, J. (1996): *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*. Kassel: Bärenreiter, S. 7.
- Horowitz, J. (1994): *Understanding Toscanini: A Social History of American Concert Life*. University of California Press, S. 135. Unter: [http://books.google.de/books/about/Understanding\\_Toscanini.html?id=PYVoi8JK0WMC&redir\\_esc=y](http://books.google.de/books/about/Understanding_Toscanini.html?id=PYVoi8JK0WMC&redir_esc=y) (Stand: 01.04.14)
- Horsley, I. (1980): Improvisation. In: *New Grove's Dictionary of Music and Musicians vol. 9*, S. 49.
- Kaden, C. (1994): Ex improviso – für wen? Improvisation als Kommunikationsprozess. In: Fähndrich, W. (Hrsg.): *Improvisation (Band 2)*. Winterthur: Amadeus-Verlag, S. 21-36.
- Kargina, V. (2012): *Klassische Musik und Improvisation – Friedrich Gulda und die Folgen*. Magisterarbeit. Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz. Unter: <https://fedora.kug.ac.at/fedora/get/o:3854/bdef:Content/get> (Stand: 01.04.14)
- Kerst, F. (Hrsg.) (1913): *Die Erinnerungen an Beethoven (2 Bände)*. Stuttgart: J. Hoffmann.
- Kinderman, W. (2009): Improvisation in Beethoven's Creative Process. In: Solis, G.; Nettl, B. (Hrsg.): *Musical improvisation: Art, Education, and Society*. University of Illinois Press, S. 296-312.
- Kivy, P. (2001): *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. Yale University Press. Unter: [http://books.google.de/books?id=bSNboqyEu-kC&pg=PA1&hl=de&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.de/books?id=bSNboqyEu-kC&pg=PA1&hl=de&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false) (Stand: 25.03.14)
- Klassen, J. (2009): *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit*. Köln: Böhlau Verlag, S. 82. Unter: [http://books.google.de/books/about/Clara\\_Schumann.html?id=CuriO\\_ANFzIC&redir\\_esc=y](http://books.google.de/books/about/Clara_Schumann.html?id=CuriO_ANFzIC&redir_esc=y) (Stand: 23.03.14)

- Levin, R. (2009): Improvising Mozart. In: Solis, G.; Nettle, B. (Hrsg.): *Musical improvisation: Art, Education, and Society*. University of Illinois Press, S. 143-149.
- Levin, R.D. (1992): Improvised Embellishments in Mozart's Keyboard Music. *Early Music*, Vol. 20, No. 2, S. 221-233. Unter: <http://www.jstor.org/stable/3127879> (Stand: 02.04.14)
- Lichtenhahn, E. (1992): Neue geniale Wendungen: Die musikalische Improvisation um 1800. In: Fähndrich, W. (Hrsg.): *Improvisation. 10 Beiträge (Band 1)*. Winterthur: Amadeus-Verlag, S. 100-111.
- Lowinsky, E.E. (1964): Musical Genius. Evolution and Origins of a Concept. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 50, No. 3, S. 321-340. Unter: <http://www.jstor.org/stable/741019> (15.03.14)
- Lübbe, H. (1985): *Humboldt als Museumsgründer*. Vortrag anlässlich des 150. Todestages W.v.Humboldts an der FU Berlin. (So zitiert in Assmann & Assmann)
- Mattax Moersch, C. (2009). Keyboard Improvisation in the Baroque Period. In: Solis, G.; Nettle, B. (Hrsg.): *Musical improvisation: Art, Education, and Society*. University of Illinois Press, S. 150-170.
- Meyer-Eppler, W. (1955): *Statistische und psychologische Klangprobleme*. Wien: die Reihe I.
- Molsen, U (1982): *Die Geschichte des Klavierspiels in historischen Zitaten*. Balingen-Endingen: U. Molsen, S. 15.
- Moore, R. (1992): The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 23, No. 1. Croatian Musicological Society, S. 61-84. Unter: <http://theguitar-blog.com/wp-content/uploads/2012/06/the-decline-of-improvisation-in-western-art-music.pdf> (Stand: 04.04.14)
- Mozart, W.A. [1782] (1865): Brief vom 20.4.1782. In: Nohl, L. (Hrsg.): *Mozarts Briefe: nach den Originalen herausgegeben*. Aachen: Verlag der Mayerschen Buchhandlung, S. 358. Unter: [http://books.google.de/books?id=8u4PAAAAYAAJ&vq=20.4.1782&hl=de&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.de/books?id=8u4PAAAAYAAJ&vq=20.4.1782&hl=de&source=gbs_navlinks_s) (Stand: 29.03.14)
- Nogliki, B. (1992): Improvisation als kulturelle Herausforderung. Zu Spielhaltungen, Spezifika der Rezeption und zur sozialen Relevanz frei improvisierter Musik. In: Fähndrich, W. (Hrsg.): *Improvisation. 10 Beiträge (Band 1)*. Winterthur: Amadeus-Verlag, S. 112-132.
- Nogliki, B.; Lindner, H.-J. (1978): *Jazz im Gespräch*. Berlin: Verlag Neue Musik, S. 80.
- Nyman, M. [1974] (2005): Towards (a Definition of) Experimental Music. In: Cox, C.; Warner, D. (Hrsg.): *Audio Culture – Readings in Modern Music*. London: The Continuum International Publishing Group, S. 209-220.

- Orengia, J.-L. (1989): L'improvisation dans la musique de clavier de 1700 à 1750. In *Aspects de la Musique Baroque et Classique à Lyon et en France*. Lyon: Presses Universitaires, S. 150-157.
- Pohlmann, H. (1962): *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts, ca. 1400-1800. Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Porter, A. (1983): Musical Events: Something Borrowed, Something New. In: *The New Yorker*, November 28.
- Quantz, J.J. [1752] (1906): *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Schering, A. (Hrsg.). Leipzig: C.P. Kahnt Nachfolger. Unter: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP258621-SIBLEY1802.25264.3bb4-39087011249283text.pdf> (Stand: 01.04.14)
- Ramann, L. [1882] (2012): *Franz Liszt (Große Komponisten)*. Altenmünster: Jazzybee Verlag, S.21-22. Unter: [http://books.google.de/books?id=Q6d16zCO8jcC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.de/books?id=Q6d16zCO8jcC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (Stand: 24.03.14)
- Raynor, H. (1978): *A Social History of Music From the Middle Ages to Beethoven and Music in Society Since 1815 (two vols in one)*. New York: Taplinger Publishing Co., S. 315.
- Risi, C. (2005): Diva. Inszenierung und Wahrnehmung der Außergewöhnlichen heute: Anna Netrebko gegen Edita Gruberova. In: Grotjahn, R.; Schmidt, D.; Seedorf, T. (Hrsg.): *Symposionsbericht: Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. Und 20. Jahrhunderts*. Schliengen: Edition Argus.
- Rohde, G. (2012): *Dietrich Fischer-Dieskau ist tot: Das Genie der hohen Deklamation*. Unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/dietrich-fischer-dieskau-ist-tot-das-genie-der-hohen-deklamation-11755586.html> (Stand: 01.04.14)
- Rora, C. (2008): Vom Sinn der Improvisation als Spiel. In: Kurt, R.; Näumann, K. (Hrsg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 215-232.
- Roselt, J. (2009): 4'33''. Das Konzert als performativer Moment. In: Tröndle, M. (Hrsg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: transcript Verlag (Kultur- und Museumsmanagement), S. 103-123.
- Sackmann, D. (2008): Aufführungspraxis und Interpretationsgeschichte. In: Ballstaedt, A.; Hinrichsen, H.-J.: *Perspektiven der Interpretationsgeschichte*. Liel: Edition Argus, S. 106-107.

- Salmen, W. (1988): *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*. München: C.H. Beck Verlag.
- Schering, A. (1941): *Das Symbol in der Musik*. Gurlitt, W. (Hrsg.). Leipzig: Koehler & Amelang, S. 85-86.
- Schimana, M. (2009): *Das Urheberrecht – von Buchdruck bis Filesharing: Alte und neue Diskussionen im Zusammenhang mit dem Urheberschutz*. Marburg: Tectum Verlag.
- Schleuning, P. (1970): Die Fantasiermaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 192-213. Unter: <http://www.jstor.org/stable/930220> (Stand: 01.04.14)
- Schleuning, P. (2000): *Der Bürger erhebt sich: Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler.
- Schonberg, H. C. (1987): *The Great Pianists. From Mozart to the Present*. New York: Simon & Schuster, S. 52. Unter: [http://books.google.de/books/about/The\\_great\\_pianists.html?id=o9aeSpPZDYwC&redir\\_esc=y](http://books.google.de/books/about/The_great_pianists.html?id=o9aeSpPZDYwC&redir_esc=y) (Stand: 29.03.14)
- Schorske, C. E. (1981): *Fin-De-Siecle Vienna: Politics and Culture*. New York: Random House, S. 296. Unter: [http://books.google.de/books/about/Fin\\_de\\_siècle\\_Vienna.html?id=rz85AAAAIAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.de/books/about/Fin_de_siècle_Vienna.html?id=rz85AAAAIAAJ&redir_esc=y) (Stand: 25.03.14)
- Schulenberg, David (1995): Composition and Improvisation in the School of Bach's Chromatic Fantasia and Fugue in D Minor, BWV 903. In: Stinson, R. (Hrsg.): *Bach Perspectives, Vol. 1*. Lincoln: University of Nebraska Press, S. 1-42.
- Schumann, R. (1860): *Musikalische Haus- und Lebensregeln*. Leipzig: J. Schuberth & Co., S. 29-31. Unter: [http://imslp.org/wiki/Musikalische\\_Haus-\\_und\\_Lebensregeln\\_\(Schumann,\\_Robert\)](http://imslp.org/wiki/Musikalische_Haus-_und_Lebensregeln_(Schumann,_Robert)) (Stand: 01.04.14)
- Schumann, R.; Valentin, E. (Hrsg.) (1840): *Zeitschrift für Musik (Band 7)*. Regensburg: G. Bosse, S. 54. Unter: [http://books.google.de/books?id=cewsAAAAYAAJ&dq=Neue+Zeitschrift+für+Musik+1840+band+7&hl=de&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.de/books?id=cewsAAAAYAAJ&dq=Neue+Zeitschrift+für+Musik+1840+band+7&hl=de&source=gbs_navlinks_s) (Stand: 13.03.14)
- Sisman, E. (1998): After the heroic style: *Fantasia* and the 'Characteristic' Sonatas of 1809. In: Stanley, G.; Lockwood, L.; Reynolds, C.: *Forum Series (Band 6)*. University of Nebraska Press, S. 67-96. Unter: [http://books.google.de/books?id=jb5mAQ5Lu5IC&printsec=frontcover&vq=sisley&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.de/books?id=jb5mAQ5Lu5IC&printsec=frontcover&vq=sisley&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (Stand: 01.04.14)
- Small, C. (2011). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Suchy, I. (2010): *Friedrich Gulda: Ich-Theater*. Wien: Styria-Verlag.

- Temperley, N. (2009): *Preluding at the Piano*. In: Solis, G.; Nettle, B. (Hrsg.): *Musical improvisation: Art, Education, and Society*. University of Illinois Press, S. 323-342.
- Thayer, E.W.; Forbes, E. (Hrsg.) (1991): *Thayer's Life of Beethoven (Band 1)*. Princeton University Press.  
 Unter: [http://books.google.de/books?id=j8Rlq67v51cC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.de/books?id=j8Rlq67v51cC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (Stand: 04.04.14)
- Titon du Tillet, E. (1732): *Le parnasse Francois*. Paris: J.-B. Coignard fils, S. 636. Unter:  
<http://books.google.de/books?hl=de&id=nYMIAGtpjeQC&q=elisabeth+claudes#v=snippet&q=elisabeth%20claudes&f=false> (Stand: 01.04.14)
- Todd, L.; Williams, P. (1992): *Perspectives on Mozart Performance*. In: *Music & Letters, Vol. 73, No. 4*, S. 589-591. Unter:  
<http://www.jstor.org/stable/735841> (Stand: 01.04.14)
- Tröndle, M. (2009): *Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur*. In: Tröndle, M. (Hrsg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: transcript Verlag (Kultur- und Museumsmanagement), S. 21-41.
- Turner, S. S. (1990): *John Cage's Practical Utopias – John Cage in Conversation with Steve Sweeney Turner*. In: *The Musical Times*, S. 469-472.
- Ungeheuer, E. (2009): *Konzertformate heute: abgeschaffte Liturgie oder versteckte Rituale?* In: Tröndle, M. (Hrsg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: transcript Verlag (Kultur- und Museumsmanagement), S. 125-152.
- Vogel, G. (2001): *dtv-Atlas Musik (Band 1 und 2)*. Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Vogels, R. (2009): *Zwischen Formalisierung und Überhöhung. Das westliche Konzertgeschehen aus musikethnologischer Perspektive*. In: Tröndle, M. (Hrsg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: transcript Verlag (Kultur- und Museumsmanagement), S. 103-124.
- Von Duehren, C. (2013): *Klavier Genie: Lang Lang: Der Mann, der mit dem Piano tanzt*. Unter: <http://www.bz-berlin.de/kultur/lang-lang-der-mann-der-mit-dem-piano-tanzt-article1762563.html> (Stand: 01.04.14)
- Von Frimmel, T. (2013): *Beethoven Studien II - Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters*. Hamburg: Diplomica Verlag, S. 240.  
 Unter:  
[http://books.google.de/books?id=9QR4AgAAQBAJ&hl=de&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.de/books?id=9QR4AgAAQBAJ&hl=de&source=gbs_navlinks_s) (Stand: 01.04.14)
- Walker, A. (1987): *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847*. New York: Cornell University Press, S. 160. Unter:

[http://books.google.de/books?id=ICw4cxHmpgYC&printsec=frontcover&vq=museum&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=museum&f=false](http://books.google.de/books?id=ICw4cxHmpgYC&printsec=frontcover&vq=museum&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=museum&f=false) (Stand: 13.03.14)

Widmer, P. (1994): Aus dem Mangel heraus. In: Fähndrich, W. (Hrsg.): *Improvisation (Band 2)*. Winterthur: Amadeus-Verlag, S. 9-20.

Wilson, P. N. (1999): *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Hofheim: Wolke, S. 108.

Wollheim, R. (1987): *Painting as an Art*. Princeton University Press, S. 25-26.

### **Video-/Audiodateien**

Dibb, M. (2005): *Keith Jarrett: The Art of Improvisation*. Unter: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_fB5YXgNX-w](https://www.youtube.com/watch?v=_fB5YXgNX-w) (Stand: 01.04.14)

Gulda und Zawinotl (Datum unbekannt): *Konzert im Wiener Konzerthaus*. Ausgestrahlt auf 3sat. Unter: <http://www.youtube.com/watch?v=nZuhFGHzOvY> (Stand: 01.04.14)

Keller, H. (1968): *Jean-Jaques Hauser 1932-2009 als Antonei Sergejvich Tartarov*. Audiodateien des Konzerts von 1968. Unter: [http://www.hanneskeller.ch/tartarov/tartarov\\_de.html](http://www.hanneskeller.ch/tartarov/tartarov_de.html) (Stand: 01.04.14)

Montero, G. (2010): *Improvisation von Gabriela Montero in Köln über „Mr. lasse de Dom in Koelle“*. Hochgeladen 2010. Unter: <http://www.youtube.com/watch?v=d4YtqlxT-M4> (Stand: 05.04.14)

### **Internetauftritte**

Berlin Chamber Players. *Offizielle Website des Ensembles*. Unter: <http://www.berlinchamberplayers.de/> (Stand: 02.04.14)

Elbphilharmonie Hamburg. *Offizielle Website*. Unter: <http://www.elbphilharmonie.de/> (Stand: 02.04.14)

Gewandhaus Leipzig. *Offizielle Website*. Unter: <http://www.gewandhaus.de/> (Stand 01.04.14)

Guildhall School of Music and Drama: The Centre for Classical Improvisation and Creative Performance. Unter: [http://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching\\_staff/centre\\_for\\_classical\\_improvisation\\_and\\_creative\\_performance/](http://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching_staff/centre_for_classical_improvisation_and_creative_performance/) (Stand: 01.04.14)

Royal Conservatoire of Scotland. *Offizielle Website des Konservatoriums*. Unter: <http://www.rcs.ac.uk/shortcourses/musicadults/specialiststudy/improvpiano.html> (Stand: 02.04.14)

## 7. Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1 (S. 13):** Auszug aus der Sonate für Klavier mit veränderten Reprisen von C.Ph.E. Bach. Aus: Ferand, E. T. (1961): *Improvisation in Nine Centuries of Western music. An Anthology*. Köln: Arno Volk Verlag, S. 145.
- Abbildung 2 (S. 16):** Auszug aus einer Arie mit willkürlicher Veränderung von J.A. Hiller. Aus: Ferand, E. T. (1961): *Improvisation in Nine Centuries of Western music. An Anthology*. Köln: Arno Volk Verlag, S. 142.
- Abbildung 3 (S. 17):** Beispiele für willkürliche Manieren. Aus: Quantz, J.J. [1752] (1906): *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Schering, A. (Hrsg.). Leipzig: C.P. Kahnt Nachfolger, S. 64. Unter: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP258621-SIBLEY1802.25264.3bb4-39087011249283text.pdf> (Stand: 01.04.14)
- Abbildung 4 (S. 44):** Volumina für Orgel von G. Ligeti. Aus: Blume, F. (Hrsg.) (1974): *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. Kassel: dtv Bärenreiter-Verlag, S. 516.
- Abbildung 5 (S. 44):** Auszug aus Variations I von J. Cage. Aus: Blume, F. (Hrsg.) (1974): *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. Kassel: dtv Bärenreiter-Verlag, S. 488.
- Abbildung 6 (S. 44):** Ausschnitt aus Anaklasis von K. Penderecki. Aus: Blume, F. (Hrsg.) (1974): *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. Kassel: dtv Bärenreiter-Verlag, S. 488.

## **Ehrenwörtliche Erklärung**

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Thema

**„Mit Klassik spielt man nicht!“ –**

**Zur Improvisation im klassischen Konzert**

selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe.

Die Übernahme wörtlicher Zitate sowie die Verwendung der Gedanken anderer Autoren habe ich an den entsprechenden Stellen der Arbeit kenntlich gemacht.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

.....  
Ort, Datum

.....  
Unterschrift

„Spiele einen Ton  
Höre auf, wenn Du spürst, dass Du aufhören sollst.

Und immer so weiter  
Ob Du aber spielst oder aufhörst,  
höre immer den anderen zu.

Probe nicht.“

*Karlheinz Stockhausen*