

## Resonanzen der Improvisation

von Ansgar Wallenhorst

© 2011 / Ansgar Wallenhorst - IPSAR

Improvisation berührt. Der verdichtete Moment des Augenblicks packt uns im Vorübergehen. Wir möchten dem Augenblick zurufen: Verweile! - und er entzieht sich. Das Fragile dieser Musik ist ihre besondere Kraft – ein Paradox! Von der Stille kostend und in sie zurückführend lässt uns die Improvisation als Andere zurück. Wir sind mit unseren Fragen, mit unseren Ansichten, mit unseren Empfindungen und Ausrichtungen ver-rückt worden: unser Ort ist nachher ein anderer als vorher. Das uneingelöste Versprechen der Musik lässt uns nicht mehr los. Flüchtige Begegnungen mit den zeitempfindlichen Klangkonstrukten des Improvisators hinterlassen Spuren, die das Erlebte zu Erfahrungen werden lassen können: Resonanzen sickern in das so berührte Ich des Hörenden ein.

Diese Art der Begegnung fordert heraus, das in poetischer Sprache nachempfundene Phänomen der über eine momentane Faszination hinausgehenden Wirkung – oder vielleicht besser Wirkmächtigkeit? – einer Improvisation näher zu beschreiben. Für eine solche sprachliche Annäherung an einen schöpferischen Prozess und seine Rezeption scheint mir ein Denken angemessen, das sich dem Phänomen in kreisenden Bewegungen nähert, aus wechselnden Standorten neue Konstellationen keimen lässt, ganz im adornoschen Sinne einer mimetischen Anschmiegun<sup>g</sup>. Eine sprachliche und denkerische Suchbewegung also, die der inneren Gesetzmäßigkeit einer Improvisation nicht unähnlich zu sein scheint: musikalisches Material - oder auch Klang und Farbe als Thema – nehmen Ausdruck und Form an durch Transformation und Transposition, Verflechtung und Isolierung, Dekonstruktion und Neuschöpfung.

### Ein Bild

“Der Organist als Improvisator” könnte der Titel eines imaginären Bildes sein, das als eine Art Bildkomplex, eine Überlagerung verschiedenster bildlicher Annäherungen an den improvisierenden Musiker, vor meinem geistigen Auge erscheint: Eine Bildschicht hebt die Verschmelzung des Improvisierenden mit seinem Instrument hervor – ein nicht so suggestiv sich einstellender Blick beim Instrument Orgel als Partnerin, die durch ihre Bauweise allein räumlich-körperliche Distanz zum Musiker verbreitet.

Eine zweite Bildschicht stellt in abstrakterer Weise das Einssein des Improvisators mit der erklingenden Schöpfung heraus: anders als beim Interpreten steht hier nicht das Werk eines anderen Autors, nicht die Entfaltung und Vermittlung der Gedanken eines anderen Komponisten, nicht eine vielleicht bestens vertraute, aber doch nicht eigene musikalische Sprache, nicht eine zeitliche und ästhetische Entfernung, die es zu überbrücken, als Aufgabe bildlich vor dem Ausführenden.

Eine weitere Bildebene symbolisiert den *flux* dieses Prozesses: das musikalische Denken vollzieht sich in einer Unmittelbarkeit von Idee und klanglicher Umsetzung. Der Organist als Improvisator denkt, agiert und hört in für ihn wunderbarer Gleichzeitigkeit: Seine Erfahrungen aus verschiedensten musikalischen Disziplinen, wie des Kontrapunkts und der harmonischen Sprache, der Orchestration und Registrierkunst, der Dramaturgie und Architektur der Form fließen zusammen in einem Prozess, der ihn zugleich bei sich sein lässt und mit Raum, Atmosphäre und den Adressaten seiner Kunst, den Hörern, in Beziehung setzt. Dem Glücksmoment des Einsseins mit sich in der Fülle der musikalischen Dimensionen tritt der Bezug zur “Welt” als An-spruch entgegen. Dieser Anspruch des Anderen, des Außen, des Nicht-Ich, des Objektes hat geradezu eine Wächterfunktion: Das schöpferische “Ich” erfährt sein Gegenüber, wird begrenzt und vor autistischer Selbstfixierung bewahrt. Dem Subjekt tritt ein Objekt entgegen, das Nichtidentische rettet vor einem monadisch-abgeschlossenen Zustand, in den der schöpferische Impetus hineinführen kann. Nur im Gegenüber zu Welt und Mensch wird für die musikalische Schöpfung eine Begegnung möglich im Wortsinn des französischen Synonyms: *ren-*

*contre*. Begegnung, die Andersheit nicht nivelliert oder gar gewaltsam aufhebt. (...)  
Das imaginäre Bild “Der Organist als Improvisator” mag mit seinen Bildschichten verdeutlichen, dass sich bei einer sprachlichen Annäherung an das Phänomen des Improvisierens jede definitorische Zuschreibung, jede Form von abbildender und damit Identität behauptender Form begrifflicher Beschreibung verbietet. Die sich ergänzenden oder auch korrigierenden Eindrücke dieses Bildes bieten allein den Rahmen, in immer neuen Konstellationen Improvisation denkend nachzuvollziehen.

Bei einem ersten Gedankengang gilt es, zunächst das “Einssein” des unvermittelten schöpferischen Aktes der Improvisation weiter zu entfalten: Wie und wo genau unterscheidet sich dieses “bei-sich-Sein” des Improvisators vom nachschöpferischen Akt der Arbeit des Interpretieren?

Was kennzeichnet den *flux* dieses angewandten musikalischen Denkens? Überträgt sich diese schöpferische Energie vom Ausführenden auf die Rezipienten? Damit kommt die “Achse zur Welt”, wie ich die Beziehung zwischen Autor und Hörer nennen möchte, ins Spiel.

In einem zweiten Abtasten dessen, was Improvisation substantiell ausmacht, wird also zu fragen sein, wie das zuvor skizzierte schöpferische Moment aus sich heraus in Beziehung tritt. Wie nimmt der Improvisator “Welt” als Subsummierung aller Aspekte des Menschseins auf? Wo kommt das Fragen und Suchen, das Leiden und Hoffen, Lieben und Versagen vor – ohne, dass die Musik sich in affirmativer Abbildung des Bestehenden verlöre? Hierzu möchte ich die apokalyptische Dimension der musikalischen Augenblickskunst einführen und ihre Wirkung zur Diskussion stellen.

Bei den theologisch aufgeladenen Begriffen von Schöpfung und Apokalypse ist eine Engführung der Improvisation auf die Liturgie naheliegend. Die Aufgabe der Improvisation im liturgischen Kontext gilt es näher zu erfassen, um abschliessend die Rolle des Organisten als Improvisators in der weiter gefassten Szenerie unserer Zeit und ihrer Plausibilitäten zu reflektieren. Denn gerade diese Resonanzen der improvisierten Musik machen das Eigentliche und Unterscheidende dieses musikalischen Genus und seines Anspruchs gegenüber und als Teil unserer kulturellen Setzung aus.

### **Der Improvisator als Schöpfer**

“Wir haben keine Anfänge mehr.” - so konstatiert kulturkritisch George Steiner als Auftakt seines opus magnum “Grammatik der Schöpfung”<sup>2</sup>. Was Steiner sogleich als Verallgemeinerung und Reflex auf die kierkegaardschen “Wunden der Negativität” relativiert, mag uns als provokante Frage bei unserer Spurensuche kritisch begleiten: Kann die Improvisation – sicher nicht immer, aber vielleicht in den seltenen und glücklichen Momenten des Einzigartigen und Gelungenen – für sich in Anspruch nehmen, “Anfänge” zu schaffen? Ist der Organist als Improvisator in solchen raren - und daher besser als “Sternsekunden” zu quantifizierenden - Augenblicken wirklich schöpferisch? Steiners Vorbehalt mag auch an dem hohen Anspruch liegen, den der Begriff Schöpfung auch impliziert: Wo die *creatio ex nihilo* als Urbild der Schöpfung zum Maßstab wird, muss der Mensch per se kapitulieren: alle Formen der Schöpfung arbeiten mit bereits existentem Material: kein Maler hat die Farben erfunden.

Trotz der “Müdigkeit im Kern”<sup>3</sup>, die Steiner dem geistigen Klima unserer Tage attestiert, trotz offenbar größerer Affinität zu Szenarien vom Ende als zu Anfängen folgen wir weiter dem gedanklichen Pfad, der uns auf der Spur des Schöpferischen in der Improvisation hält.

Als Gepäck dürfen wir den kritischen Einwand gegen alle Form von Originalität des Denkens mitnehmen, der letztlich für das musikalische Denken und seine Klangwerdung in der Improvisation gilt: Unsere Gedanken sind universell, Gemeingut, gebrauchte Güter als Konsequenz aus der Tatsache, dass wir sie nur sprachlich ausdrücken können. Und genau hier liegt das Problem: “Wir werden in eine sprachliche Matrix hineingeboren, die geschichtlich ererbt ist und an der alle teilhaben. Die Wörter, die Sätze, die wir benutzen, um unser Denken nach innen und nach außen zu übermitteln, gehören einer gemeinsamen Währung an. Sie demokrati-

sieren die Intimität.”<sup>4</sup> Bei aller Einschränkung und Vorsicht, die man bei den oft bemühten Topoi einer Sprachähnlichkeit der Musik walten lassen sollte,<sup>5</sup> gilt diese Einsicht George Steiners auch als Anfrage an den Anspruch der Improvisation: Wie einen Anfang erklingen lassen im Sinne einer originären Schöpfung, wenn das Material, die musikalischen Ausdrucksmittel benutzt, viele geradezu abgenutzt erscheinen? Auch der Musiker ist in eine musikalische Matrix hineingeboren, der er sich nicht entziehen kann, auch seine Verbalisierungen und Ausdrucksmöglichkeiten gehören einem präfigurierten musikalischen Kodex an. Zudem ist er als Instrumentalist geprägt – oder sollte man hier besser sagen: vorbelastet? - durch rhythmische, harmonische Figuren der komponierten, vielfach interpretierten und durch das Ohr ins Bewusstsein eingravierten Musik. Die Determination lauert im Bewussten wie im Unterbewussten. Auch bei dominanter Führung durch Bewusstheit wird es – und muss es nicht auch?!- bei der Improvisation auch das Unkontrollierte geben. Hier ist das Einfallstor für Floskeln, Figuren und Gesten, ja für alle Formen der im prozeduralen Gedächtnis hinterlegten Bewegungsmuster. Aber wäre nicht auch hier an der Grenze von Kontrolle durch Bewusstheit einerseits und Empfänglichkeit für das Unvorhergesehene durch das Unbewusste andererseits eine Möglichkeitsbedingung für wahre Kreativität?

Freiheit im Umgang mit den bewusst einsetzbaren, aus Erfahrung erworbenen Mitteln und Offenheit für unverfügbare Imaginationen des Unbewussten scheinen den Schwebезustand des schöpferischen Tuns auszumachen.

Nach dieser anfänglichen Arbeit am Begriff der Schöpfung als Frage- und Problemhorizont scheint eine Hinwendung zu den Erscheinungsformen des Schöpferischen in der Improvisation nun angezeigt. Stellen wir die Frage, was das an sich Schöpferische sei nun zurück, zugunsten einer mehr phänomenologischen Betrachtung wie uns Improvisationen eine Erfahrung des Schöpferischen vermitteln. Wie erleben wir Improvisationen als mehr oder weniger schöpferisch?

Der Organist als Improvisator ist nicht nur ein Jongleur im Spannungsfeld von Bewusstem und Unbewusstem, Erlerntem und Zufallendem, Freiheit und Determination, sondern auch ein Jongleur zwischen unterschiedlichsten Rollen und Masken. So wird er sich in verschiedenen Stilen und Klangwelten bewegen. Die Auseinandersetzung mit der *Ecriture* eines Komponisten oder einer Epoche hat nicht nur einen pädagogischen Aspekt - das Lernen am Vorbild -, sondern wird im Bereich der stilgebundenen Improvisation vom Organisten in Liturgie und Konzert mit künstlerischem Anspruch praktiziert. Der Begriff “Stilkopie” verrät bereits, dass die Spanne hier weit zu fassen ist: eben von der am Original als Urbild fixierten, abbildenden Kopie über freiere stilistische Anleihen bis hin zu einem Adaptieren eines Kompositionsstils als quasi zweite Identität. Die klanglichen Erscheinungsformen dieses für das Erlernen von Form, harmonischer Sprache, kontrapunktischer Logik, thematischer Verarbeitung, orchestraler Raffinesse, kurzum des Handwerkzeugs grundlegende Improvisationspraxis ist entsprechend vielfältig. Enggeführt auf unsere Frage nach dem Schöpferischen werden wir zu differenzieren haben zwischen durchaus qualitativem, nachschöpferischem Tun und einem mehr gestalterischem sich-Ausdrücken in einer anderen Sprache als der eigenen.

Das nachschöpferische Aufgreifen von Formen, typischen Figuren und harmonisch-melodischen Floskeln hat eher epigonalen Charakter. Der Hörer wird - je nach Vertrautheit mit dem jeweiligen Stil oder dem Werk eines speziellen Komponisten - einen Wiedererkennungsprozess mitmachen. Das Neue wird weniger in bisher ungehörten harmonischen Wendungen, überraschender formaler Architektur oder einer nie gehörten Klangregie zu finden sein, als vielmehr in den neuen Konstellationen, in denen das Vertraute hier erklingt. Am anderen Ende der Skala stilgebundenen Improvisierens erlebt der Hörer die Adaption eines bereits bekannten Stils, der jedoch irgendwie authentisch wirkt: die Persönlichkeit des Improvisators ist nicht durch die eines Anderen verhüllt, vielmehr drückt sich der Improvisator wie ein Schau-

spieler in vorgegebener Textur aus, die ihm ein zweites Ich geworden zu sein scheint. Auch hier wird die Erscheinungsform – sofern man den Autor des Urbildes gut kennt – nicht fremd wirken, aber es ist mehr ein Erleben eines *déjà vu*: das fantasievolle Aufgreifen bekannter Elemente oder stiltypischer Muster zu neuen Konstellationen erwecken den Eindruck des vielleicht mehr unterwusst Vertrauten und zugleich so neu Erscheinendem. Der Improvisator hat den Stil eines anderen wie ein Gewand übergestreift, ist sich des Rollenspiels bewusst, und kostet das Verwandlungsspiel als eigene Persönlichkeit, die immer wieder aufblitzt und durchscheint, hörbar aus.

Wie mag Johann Sebastian Bachs “*angewandtes eigenes Nachsinnen*” der Werke seiner Zeit, von dem uns im Nekrolog berichtet wird<sup>1</sup>, geklungen haben? Legen wir die frühen Werke zu Grunde, so bekommen wir einen Eindruck von den Möglichkeiten, Vertrautes aufzugreifen und in neue Dimensionen weiterzuführen. Wenn wir die Spur des Nekrologs aufgreifen, wird uns berichtet, dass Bach durch die dann auch in Form der Transkriptionen angewandte Auseinandersetzung mit den Kompositionen Antonio Vivaldis, “musikalisch denken” lernte. Laut Forkel lehrte die Vivaldi-Erfahrung Bach “Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis” in neue Bahnen zu führen.<sup>2</sup> Auch im mehr nachschöpferischen Akt können also neue Welten entstehen: im Nährboden der Tradition liegt der Keim zu neuen Schöpfungen. Für den so agierenden Improvisator gilt Ravels Einsicht, dass sich aus der “*unbeabsichtigten Untreue zum Original*”<sup>3</sup> eben gerade Originalität entwickelt. Je mehr man sich vom photographischen Abbilden-Wollen der Kopie zur freieren Skizze jenseits der Ansprüche absoluter Treue zum Vorbild bewegt, umso weiter öffnen sich die Schleusen des Schöpferischen.

Das Spiel mit Tradition und Kontextualität ist zugleich Mittel des weiterführenden Zwecks, eine eigene Sprache als Improvisator zu entwickeln. Das “Bei-sich-Sein” in unserem imaginären Bild des Organisten als Improvisators veranschaulicht diesen Zustand jenseits der Imitatio: der Improvisator ist in einem Zustand Eigentlichkeit, der Selbstbestimmung. Er ist zuhause in seiner Ausdruckswelt und teilt sich so auf eine Weise mit, die wir als schöpferisch klassifizieren würden. Auch bei diesem Phänomen liegen Gelingen und Misslingen, geisterfülltes Neuschöpfen und redundantes Wiederaufgreifen eigener Aussagen und Muster wie bei jedem Balanceakt der Kunst gefährlich nah beieinander. Aber mit dem steigenden Risiko, fehlenden Sicherheitsnetzen gewohnter Schemata, ohne Pattern, Pastiche und Patronen wächst auch auf der Seite der Wahrnehmung die Chance, beglückt und erschütternd Neuland zu betreten. Wenn es dem Improvisator gelingt, geradezu stimuliert durch die Kraft aus der Tradition und die Möglichkeiten des Jetzt, Stille und Klang, Erzählen und Zuhören, Strukturen und Fläche, Architektur und Klangerlebnis, Logik und Intuition in der Schweben zu halten, besteht die Hoffnung auf Neues, das ihn und die Rezipienten als Andere zurücklässt. Ein Akt äußerster Vitalität und Konzentration. Spiel und Kontrolle, Freiheit und Ordnung müssen sich gleichberechtigt begegnen. Das Pulsierende und der Fluss – nicht nur der Bewegung sondern vor allem der Gedanken und ihres Ausdrucks – sind für Komposition wie auch für Improvisation von essentieller Bedeutung.<sup>4</sup>

Immer wird das schöpferische Tun Spuren der Vergangenheit aufweisen, Bezüge und Verweise auf die Tradition. Es gibt in der Musik als Zeitkunst, deren *innerster Kern* die memoria ist, kein Heraustreten aus Welt und Zeit. Diese als Schatten unserer Existenz uns begleitende Prägung ist zugleich für den Improvisator und seine Botschaft existentiell: anders als der Komponist, dessen Musik in der Partitur als Text vorliegt und öfter erklingen kann, muss seine Improvisation sofort und unmittelbar ihre Wirkung ausbreiten. Es gibt keine Wiederholung, keine Möglichkeit der Korrektur. Auf Vergessensein hin angelegt zu sein, um als Flaschenpost späteren Generationen ihre Botschaft zukommen zu lassen<sup>5</sup>, ist für die Improvisation per se unmöglich. Improvisation ist auf Unmittelbarkeit hin angelegt – wie es Jean Guillou so treffend resümiert: “Die Improvisation vermittelt in der Musik auf die unmittelbarste Art, die wir kennen, zwischen Drang und Vollendung, Wollen und Können, Idee und Tat.”<sup>6</sup>

In dieser Vermittlung und damit der Teilhabe der Hörer an einem schöpferischen Akt, der eben der Idee zum Sein verhilft, spannt sich das Netz zwischen Improvisator, Improvisation und den Adressaten. Die Improvisation erscheint als Phänomen, das schöpferische Kraft ausstrahlt. Dabei wird vielleicht gerade die hier beschriebene Weise eines Umgangs mit Tradition, der Grenzen aufhebt, bis dato Ungehörtes erfahrbar macht und trotzdem nicht monadisch verschlossen sich einkapselt eine Prämisse, um eine Art "kollektiver Erfahrung", fast im Sinne von Intersubjektivität zu erreichen. Es werden nicht spezielle Hör-Kenntnisse oder Beheimatung in bestimmten Stilen vorausgesetzt, nein, die Musik erschließt sich unmittelbar. Im Bild des Organisten als Improvisators schwingt im "bei-sich-Sein" und zugleich "beim-Andere-Sein" diese Haltung durch: die Hermetik, die jedem Kunstwerk wesensmäßig innewohnt, zu öffnen durch eine Hermeneutik des Schöpferischen wie wir es abseits von begrifflichen Setzungen beim mehr phänomenologischen Buchstabieren seiner Erscheinungsformen in der Improvisation beschrieben haben. Ein hoher Anspruch, für den es sich lohnt, die apokalyptische Dimension der Improvisation zu bedenken.

### **Der Improvisator als Apokalyptiker**

Wenn bei unserer Spurensuche im Kontext des Bildes vom Organist als Improvisator und den skizzenhaft dargestellten Erfahrungen mit dem Phänomen der Improvisation nun der Begriff der Apokalyptik eingeführt wird, so geschieht dies unter Verzicht auf eine ausführliche Würdigung des überaus komplexen Feldes der Apokalyptik in der jüdisch-christlichen Tradition. Eine vorsichtige Eingrenzung dessen, was Apokalyptik im Bezugsrahmen unseres Themas heißen kann, wird jedoch nötig sein, um eine Abgrenzung zu den apokalyptischen Szenarien der Gegenwartskultur und ihren Dekaden- und Untergangsvisionen sicherzustellen.

Von diesen unterscheidet sich die Apokalyptik als Darstellung der Gegenwart aus Sicht des Apokalyptikers unter dem Index der Befristung der Zeit. Apokalyptik ist Geschichtsdenken vom Ende her: die Zeit wird nicht als Wiederkehr des Gleichen und nicht als ewige Prolongierung der Gegenwart aufgefasst, sondern als begrenzte. Allein diese Signatur der Zeit rückt die Musik unter den Künsten in die Nähe der Apokalyptik: Welche andere Kunstform könnte unabhängig von ihren Inhalten allein durch die Begrenzung der Zeit als Wesensmerkmal apokalyptische Züge annehmen. Musik als gefüllte Zeit und Improvisation als unwiederbringlich mit der letzten Note an die Zeit Verlorene – sie sind Platzhalter der Zeitansage der Apokalyptik.

Ein weiterer Aspekt der Apokalyptik spricht für diese These:

“Apokalyptik – das ist die *Sehnsucht nach einem anderen Globus*. Die ihr zugrundeliegende Mentalität zielt auf die Durchbrechung der herrschenden Sicht der Geschichte. Dazu nimmt sie einen Standpunkt außerhalb dessen ein, was Geschichte genannt wird. Apokalyptisches Denken ist *Denken im Ausnahmezustand*.“<sup>24</sup> [Hervorhebungen vom Verf.] Musik zielt wie alle Kunst auf Veränderung, lässt uns als Andere zurück. Musik kann Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in neue Konstellationen bringen. Sie kann die Perspektive der Zukunft mit Blick auf unsere Gegenwart einnehmen und dabei des Vergangenen eingedenken. Wie die Apokalyptik vermag sie es einen Standpunkt außerhalb einzunehmen. Die Musik vermag einzulösen, was Adorno in seinem Aphorismus 153 “Zum Ende” in den *Minima Moralia* uneinholbar zum Ausdruck bringt: “Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten.”<sup>25</sup> Diesen – apokalyptischen Standpunkt – *sub specie redemptionis* als Perspektive der Rettung des Hoffnungslosen kann Musik und vor allem die Improvisation als ihre zeitempfindlichste Disziplin einnehmen.

Apokalyptik - so verstanden - ist im Wesen der Improvisation angelegt, wenn auch dies nicht so selbsterklärend an ihrer Erscheinungsform abzulesen ist wie das schöpferische Moment.

Der "apokalyptische Ton" der Improvisation - wie ich es mit Bezug auf Kants Schrift und Derridas *Relecture*<sup>4</sup> einmal nennen möchte – beinhaltet keine Form von Katastrophenverliebtheit oder omnipräsenter Unruhe, sondern einen (auf)klärenden Blick auf die Welt. Ganz im Sinne des griechischen *apokalyptein* geht es um Enthüllung, Aufdeckung, Entmystifizierung (auch der falschen Apokalypsen!). Wie das Schöpferische, so ist auch das Apokalyptische im Modus der Improvisation kein Automatismus. Der Improvisator verfügt nicht über diese Potenzialität. Ebenso wie das Bemühen um Kreativität scheitern kann, liegt das Gelingen des Enthüllenden der Improvisation nicht in den Händen des Improvisators, sondern jenseits der technischen Mittel. Hier wie dort ist das "Eindringen" durch das Tor der Intuition möglich, durch die Lücke, die das Bewusstsein dem Unbewussten, die Kontrolle dem Nichtberechenbaren lässt. Das Schöpferische wie das Apokalyptische bleiben unverfügbarer Anspruch des Improvisators.

Der Gefahr des autistisch-abgeschlossenen Zirkels, des verführerischen Selbstgesprächs des Künstlers mit seiner Kunst, baut der Organist als Improvisator mit der Einwilligung in seine Rolle als Apokalyptiker vor. Wenn er dies als Aufgabe annimmt erwächst ihm aus dem Weltbezug, aus der Intentionalität seines Tuns neue, schöpferische Kraft. Diese Verwiesenheit von Schöpferischem und Apokalyptischem, der Schaffung eines neuen Horizontes und der Ansage der Begrenzung des zeitlichen Horizontes, machen die Spannungspole der Improvisation aus. Diese Dialektik bewahrt sie vor den Einseitigkeiten eines die Realität ausblendenden Positivismus wie einer Negativität ohne Hoffnung auf Rettung.

Kommen wir zu den eingangs aphoristisch in den Raum gestellten Beobachtungen und Empfindungen, die - durchaus subjektiv - die Erscheinungsformen improvisierter Musik auslösen können. Paradoxien wie Fragilität und Kraft, Versprechen und sich Entziehen, Verrücken unseres Selbstseins und Zurücklassen als Andere. Diese Aggregatzustände jenseits der Worte sind mögliche Resonanzen der Improvisation. Wie jeder Klang, wie alle Musik haben sie mit Spannungen, Schwingungen, Entspannung, Nachschweben zu tun. Zwischen schöpferischem Zuspruch und apokalyptischem Anspruch baut die Improvisation ein Spannungsfeld der Wahrnehmung auf. Im Idealfall des Gelingens wird die Improvisation dankbare Einwilligung in ihren Zuspruch und Innehalten vor ihrem Anspruch auslösen: schöpferische Kraft wirkt gleichermaßen wie apokalyptische Enthüllung. Aber nur so in dieser Dialektik wird aus dem Erlebten eine Erfahrung, nur so kann Musik in die Tiefenschichten des Menschen einsickern, nur so wird der Appell "Du sollst Dein Leben ändern!" in uns ankommen. Nur die Erfahrung der Fremdheit, die uns der apokalyptische Ton zumutet, öffnet unsere Augen für das, was Hoffnung ausmacht: das "wie-es-sein-könnte" überbietet das "wie-es-ist". Die Gerinnung des Erlebens hin zur Erfahrung bedarf des Einbruchs des Nicht-Identischen. Nur im radikalen Gegenüber zum Anderen und seiner uneinholbaren Andersheit kann Erfahrung als Deutung des Einzelnen im Blick auf das Ganze sich vollziehen.

### **Der Improvisator in der Liturgie**

Die Liturgie sieht für den Organisten als Improvisator eine Vielzahl unterschiedlicher Aufgaben vor: Er stellt sich in den Dienst der singenden Gemeinde, indem er ihren Gesang unterstützt und führt. Dann ist es seine Aufgabe, diesen Gesang durch Choralvorspiele einzuleiten. Je nach ortskirchlicher Tradition kann diese Aufgabe kurze, im Wesentlichen Tempo, Tonart und Charakter des Gesanges vorgebende Intonationen oder auch elaborierten Choralbearbeitungen beinhalten. In den Ländern der Reformation wird diese Gattung des lutherischen Gottesdienstes vielerorts auch in der katholischen Liturgie gepflegt. In der Tradition J.S. Bachs, seiner Vorgänger und Erben ist es somit Aufgabe des Organisten mit dem Choralvorspiel in die Textaussage eines Chorals respektive seiner liturgischen Stellung einzuführen. Daneben ist die alte Form der Alternatimpraxis von Gemeinde- oder Scholagesang und Orgelversetzen ein weiteres für Betätigungsfeld für den Improvisator. Neben dieser Frühform des instrumen-

talent Musizierens zählen bis heute die einleitende Musik vor Beginn des Gottesdienstes, das Orgelspiel zu Gabenbereitung und zur Kommunion sowie das Nachspiel zum Auszug eine bedeutende Rolle.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich in erster Linie auf die letztgenannte Form der Teile der klassischen Orgelmesse, haben jedoch auch Geltung für alle Formen liturgischer Improvisation in ihrer Ausrichtung. Nach den Grundsätzen der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils hat die Kirchenmusik als Ganze und somit auch die instrumentale Orgelmusik als wesentlicher und integrierender Bestandteil - nicht mehr nur als Ausschmückung oder die Zeremonien begleitende Hintergrundmusik! - eine vornehme Aufgabe bei der Feier der katholischen Messliturgie. Die Musik hat Anteil an der zweifachen Ausrichtung der Liturgie als Wechselspiel von Gottes heilhaftem Wirken am Menschen – sichtbar und erfahrbar in Wort und im Sakrament des Altars – und der Antwort des Menschen in Form von Lobpreis und Dank, Bitte und Klage. An diesem Austausch, diesen beiden Strömen des liturgischen Feierns nimmt auch die Orgelmusik und der Organist als Improvisator aktiv, gleichermaßen gestaltend und dienend teil. Vor allem die Form der Improvisation bietet sich an, um - nicht allein aus Gründen einer zeitlichen Kongruenz von liturgischen Handlungen und Musik - diese Aufgabe in ihrem vollem Anspruch zu erfüllen.

Betrachten wir den Ausgangspunkt der Liturgie, dann ist Gottes Handeln in Geschichte und Gegenwart, die Begegnung mit Gottes Wort in den biblischen Texten und die Feier der *memoria passionis et resurrectionis*, das Gedächtnis von Leiden, Tod und Auferstehung Jesu Ursprung und Zentrum des liturgischen Feierns. Charles Tournemire, der seiner intensiven Auseinandersetzung mit der katholischen Liturgie und dem Gregorianischen Choral in seinem großartigen, alle Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres umfassenden Zyklus "L'orgue mystique" Gestalt verliehen hat, weist dem Improvisator die Aufgabe des "Kommentators" der Liturgie zu<sup>15</sup>. Wenn nicht schon seine nach J.S. Bach wohl umfassendste Schöpfung liturgischer Musik für die Ernsthaftigkeit und den hohen Anspruch seines liturgischen Musizierens spricht, so unterstreicht diese Haltung der Verweis auf die großen Vorbilder Frescobaldi und Bach in diesem Metier sowie die Forderung, mit den liturgischen Improvisationen die Illusion eines geschriebenen Werkes zu erzielen<sup>16</sup>. Die die Ausführungen des Organisten von St-Clotilde in Paris beschließenden Zitate aus dem letzten Buch der Bibel, der offenbar des Johannes, führen uns unmittelbar in die Spur der bereits eingeführten apokalyptischen Dimension.

Die Herausforderung des Organisten als Kommentators der Heiligen Schrift, ja als Exegeten und Predigers stehen unter dem Index des Apokalyptischen: Der Improvisator versucht, die Texte aus hermetischer Verslossenheit zu dechiffrieren oder in ihrer Bedeutung für das Leben und die Rede von und zu Gott zu aktualisieren. Eine dieser Aufgabe sich stellende Hermeneutik der Musik wird sich in apokalyptischer Erscheinungsweise mitteilen, will sie nicht Gefahr laufen affirmativ das Bestehende nur zu bestätigen - oder sie müsste in letzter Konsequenz ins Schweigen verfallen. Nur als "gefährliche Erinnerung", als Unterbrechung des Alltags<sup>17</sup> und somit als apokalyptische Verschärfung wird die Improvisation dem hohen Anspruch der Verkündigung in der Liturgie gerecht. Das oben skizzierte "Denken im Ausnahmezustand" weist der Improvisation die Wege, unter dem Vorzeichen der befristeten Zeit Gottes Wort leidenschaftlich eine klingende Gestalt zu verleihen. Das bedeutet keinesfalls eine Eingrenzung stilistischer oder ausdrucksmäßiger Art für die liturgische Improvisation, wohl aber eine Verpflichtung der inneren Haltung des Improvisators: eine nur ornamentale Musik, die vorgibt, durch Verweilen im Vertrauten Trost zu spenden, käme einer Liäson aus Inhaltslosigkeit und Vertröstung gleich. Liturgische Musik – so auch Improvisation – muss im Sinne der Liturgiekonstitution "wahre Kunst"<sup>18</sup> sein: damit muss sie sich der Anstrengung stellen wie alle große Kunst, das in-der-Schweben halten auszuhalten, scheinbar Konträres zu verbinden, um etwas im Menschen zu ändern, zu bewegen.

Eine Hilfestellung wird ihr im biblischen Bilderverbot zuteil: "Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgend etwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde" (Ex 20,4) – diese Verpflichtung auf Bilderlosigkeit steht als kritischer Wächter über aller Gottesrede<sup>19</sup>. Das Bilderverbot entlarvt alle Formen von Projektion, alle einseitigen Versuche abzubilden, was Geheimnis ist, Präsenz vorschnell zu behaupten. Das praktizierte Bilderverbot ist jedoch ein Platzhalter des Möglichen und zugleich Unfassbaren, Hüter des Symbolischen und der unverfügbaren Transzendenz Gottes. Besonders in der zeitempfindlichsten Form der Augenblickskunst des Improvisierens öffnet sich ein Raum für diese Gottesrede jenseits der Modi des Abbildens. Eingedenken des Leidens und verheißene Herrlichkeit, Trost und Aufbruch, Zuspruch und Anspruch der Gottesrede, alles, was sich nicht *aussprechen*, aber vielleicht *ausdrücken* lässt, hat hier seinen Ort. Der Organist als Improvisator kommt so in die schöpferische Rolle, innerhalb der Liturgie Zeuge für das Kommende zu werden. Der frühere Erzbischof von Paris, Jean-Marie Kardinal Lustiger, hat den Schöpfern dieser neuen Dimension einer Ausbreitung der "meditativen Kontemplation" anlässlich einer Würdigung der Musik Olivier Messiaens, den Rang von "Co-celebranten" zugesprochen<sup>20</sup>.

Doch auch an der Antwort der feiernden Gemeinde hat der Organist in der Liturgie Anteil. Er steht vor der Herausforderung, Lob und Dank, Bitten und Klage, ja der Summe dessen, was in einer Feier der Liturgie als Anliegen aller Mitfeiernden vor Gott getragen wird seine Stimme zu verleihen.

Der vielleicht sinnfälligste Zeitpunkt dafür, Kristallisationspunkt dieser in musikalische Einheit zu gießende Vielfalt, ist nach dem Hören des Wortes Gottes, seiner Auslegung in der Homilie, dem Bekenntnis des Glaubens und dem allgemeinen Gebet die Gabenbereitung. Mit den Gaben werden symbolisch die Anliegen der Welt und die Frucht menschlicher Arbeit zum Altar gebracht. So ist hier der Ort, wo mit dem Aufsteigen des Weihrauchs auch in den Klängen der Musik eine Sammlung all der Äußerungen und Bitten möglich erscheint. Eine immer wieder hohe Sensibilität und ein hörendes Herz erfordernden Aufgabe für den Improvisator. Hier wird aus unserem Bild das

"In-der-Welt-sein" als Wesenseigenschaft der Existenz zu einem "Beim-Anderen-" und "Fürden-Anderen-sein". Steht der musikalische "Kommentator" vor dem Anspruch, die Selbst-Offenbarung Gottes in seinem Wort zur Klangrede werden zu lassen, so wird der Improvisator hier hineingenommen in die Rede zu Gott, das Gebet. Dabei sei ihm bewusst, wie Johann Baptist Metz das Gebet als expressivster Form der Gottesrede, als Sprachraum einer "Landschaft aus Schreien" diagnostiziert: "Die Sprache der Gebete ist viel umfassender als die Sprache des Glaubens; in ihr kann man auch sagen, dass man nicht glaubt. Sie ist die seltsamste und doch verbreitetste Sprache der Menschenkinder eine Sprache voll schmerzlicher Diskretion. Sie verurteilt den unaussprechlich Angesprochenen nicht zur Antwort, nicht zum vertraulichen Ich-Du; sie bleibt die Heimstatt negativer Theologie, bleibt praktiziertes Bilderverbot, bleibt wehrlose Weigerung, sich nicht von Ideen oder Mythen trösten zu lassen, bleibt Gottespassion, sehr oft nichts anderes als ein lautloser Seufzer der Kreatur."<sup>21</sup>

Der Improvisator in der Liturgie ist in die Dynamik von Offenbarung und Gebet, Selbstmitteilung Gottes und Antwort des Menschen hineingenommen, beidem verpflichtet. Als Schöpfer und Apokalyptiker ist er gleichermaßen gefordert. Er ist aber vor allem Hörender. Im Hinhören auf das Wort, das es gilt zu verkündigen, und im sich Zuneigen zu den Herzen der Menschen liegt die Quelle des Schöpferischen und der Anspruch des Apokalyptischen. Eine Aufgabe, die immer wieder nur in Bruchstücken, unvollkommen zu bewältigen ist. Jedoch erwächst dem Organist als Improvisator aus dem Anspruch, dem er sich stellt, auch Zuspruch. Die großen Kunstwerke der kirchenmusikalischen Tradition sind Zeugnisse einer starken Ästhetik, die im Verweis auf Kommendes das Gegenwärtige nicht relativiert, die Aporien zusammenhält ohne Spannungen zu harmonisieren. Vielleicht ist das der Kern des Schöpferischen: die Erfahrungen des Jetzt mit den unausgeschöpften Möglichkeiten des Seins zusammen zu halten.

- [1](#) Vgl. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt 1994, 62ff.
- [2](#) George Steiner, *Grammatik der Schöpfung*, München 2001.
- [3](#) Ebd., 8.
- [4](#) George Steiner, *Warum Denken traurig macht*, Frankfurt a. M. 2006, 27.
- [5](#) Vgl. Hierzu: Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009.
- [6](#) Vgl. Christoph Wolff, *Bach – Essays on his Life and Music*, Harvard (USA) 1999, 74ff.
- [7](#) Ebd., 74.
- [8](#) Deborah Mawer (hrsg.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge (UK) 2000, 10.
- [9](#) So beschreibt Pascal Dusapin Komponieren: “Composer n'est pas démontrer. Composer, c'est inventer des impulsions et des flux. (...) C'est un acte vitaliste.” (Pascal Dusapin, *Composer, Musique, Paradoxe*. Fayard 2007, 27ff.
- [10](#) Vgl. Adornos Fazit zur Stellung der neuen Musik in der Gesellschaft in: Theodor W. Adorno; *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1995, 126.
- [11](#) Jean Guillou, *Pour une Anatomie de l'improvisateur*, in: *organ* (1/1998), 24.
- [12](#) Jürgen Manemann, *Rettende Erinnerung an die Zukunft. Essay über christliche Verschärfung*, Mainz 2005, 59.
- [13](#) Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt 1997, 333.
- [14](#) Jacques Derrida, *Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie*, in: Ders., *Apokalypse*, Wien 2009, 11-75.
- [15](#) Vgl. Charles Tournemire, *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation à l'orgue*, Paris 1936, 102ff.
- [16](#) Ebd., 102.
- [17](#) Vgl. hierzu Johann Baptist Metz, *Der Kampf um die verlorene Zeit-Unzeitgemäße Thesen zur Apokalyptik*, in: Ders., *Glaube in Geschichte und Gegenwart*, Mainz 1992, 165-174.
- [18](#) SC 112.
- [19](#) Vgl. zu dieser Thematik: Ansgar Wallenhorst, *Tönende Stille. Wie das Bilderverbot praktizieren*, in: Siegfried Kleimann, Stefan Orth, Martin Rohner (Hg.), *Die neue Lust für Gott zu streiten*, Freiburg 2006, hier: 80-92.
- [20](#) Jean-Marie Cardinal Lustiger, *Vortrag beim Festival Messiaen am 8. März 1995 in der Eglise de la Sainte-Trinité, Paris*, in: Schlee und Kämper (Hg.), *Olivier Messiaen. La cité céleste - Das himmlische Jerusalem*, Köln 1998, 20.
- [21](#) Johann Baptist Metz, *Gotteskrise. Versuch zur “geistigen Situation der Zeit”*, in: *Diagnosen zur Zeit. Mit Beiträgen von Johann Baptist Metz, Jürgen Habermas u.a.*, Düsseldorf 1994, 81.