

# Musikwissenschaft

---

## Von der Kindercombo zum Ersten improvisierenden Streichorchester

Von Wolfgang Martin Stroh



*Das „Erste improvisierende Streichorchester“, ein mittlerweile professionelles Produkt der alternativen workshop-Szene ist – auch in der Art seines Auftritts – noch immer „alternativ“ geblieben, was offensichtlich Konzertveranstalter und Fernsehproduzenten besonders reizt.*

Die einfachen und alltäglichen Fragen bringen die moderne Wissenschaft am meisten ins Schwitzen! Im Zeichen einer Verknappung der Finanzmittel im kulturellen Bereich möchte es sich die Öffentlichkeit beispielsweise nicht mehr leisten, Probleme, die im Grunde musikpsychologischer Art sind, durch kostspielige „trial and error“-Methoden zu lösen. So fragt sie danach, wie festgestellt werden kann, ob Kinder hinreichend motiviert sind für (kostspieligen) Instrumentalunterricht, oder ob es sich lohnt, eine Musikgruppe zu unterstützen. Auch die Musikpädagog/innen und die Mitglieder von Musikgruppen stellen sich diese Fragen: wann und wodurch bin ich erfolgreich, komme bei Schüler/innen oder beim Publikum an?

Laborexperimente sind zur Beantwortung solcher Fragen denkbar ungeeignet. Die Beiträge, die die experimentelle

Motivationsforschung zu praktischen Fragen bisher leisten konnte, sind sehr bescheiden. Ein Ergebnis dieser geringen Ausbeute ist, daß heute wieder die Neigung verbreitet ist, die Frage nach Vorhandensein und Weiterentwicklung der Motivation (also eine auf Dynamik zielende Frage) durch die Frage nach Begabung und „Musikalität“ (also eine eher statische Frage nach einem Ist-Zustand) zu ersetzen.

Es zeigt sich immer mehr die Notwendigkeit, Forschungsdesigns zu entwickeln, die dort, wo Menschen „wirklich“ musikalisch tätig sind, musikpsychologische Fragen untersuchbar machen. Grob gesagt handelt es sich um Bestrebungen, Forschungserfahrungen aus der „unterrichtsnahen“ Pädagogik für die moderne Musikpsychologie nutzbar zu machen. Voraussetzung eines solchen Forschungsdesigns ist es, daß hinreichend

innovative, eben „experimentelle“ Musikpraxisfelder geschaffen und in ihrer gesamten, meist recht komplexen Entwicklung möglichst objektiv beobachtet und interpretiert werden. Die Oldenburger Musikpsychologie hat in den vergangenen Jahren in gewisser Anlehnung an die Oldenburger Musikunterrichtsforschung einige derartige Forschungsvorhaben durchgeführt. Von zwei zur Zeit laufenden Projekten soll im folgenden die Rede sein.

## Die Oldenburger Kindercombo

Zahlreiche statistische Untersuchungen (zuletzt eine in Hannover an 1435 Jugendlichen durchgeführte Untersuchung von Walter Scheuer) ergeben immer wieder, daß ein ganz hoher Prozentsatz von Jugendlichen gerne ein Musikinstrument spielen würden, es aber (obgleich sie sich oft eines angeschafft haben) nicht tun. Offensichtlich gibt es eine Art Motivation, die aber entweder nicht ausreicht oder nicht geeignet ist, daß der Jugendliche tatsächlich spielt (und übt). Man geht landläufig davon aus, daß bei Jugendlichen, die gerne spielen wollen und es nicht tun, die Motivation nicht ausreicht, also quasi zu klein ist. Dieser Annahme liegt wiederum die (unausgesprochene) These zugrunde, es gebe „die“, d.h. eine einzige Art von Motivation fürs Instrumentalspiel.

Das Oldenburger Projekt „Kindercombo“ stellt die letztgenannte These in Frage und läßt die Möglichkeit offen, daß der empirisch beobachtbare Mißerfolg Jugendlicher darauf zurückzuführen ist, daß es ganz unterschiedliche Motivationen fürs Instrumentalspiel gibt und ein Scheitern in der Mißachtung dieser Tatsache seine Ursache hat. Das Forschungsdesign geht von der - hier etwas vergrößert wiedergegebenen - These aus, daß es zwei unterschiedliche Motive bei Kindern und Jugendlichen gibt, ein Musikinstrument spielen zu wollen: einmal ein eher „individuelles“, zugleich musikbezogenes Motiv, zum andern ein auf die musikgeprägte Jugendkultur bezogenes, also weitgehend musikspezifisches Motiv. Der heute weitverbreitete Instrumentalunterricht geht vom Vorhandensein des ersten Motiv-Typs aus, während angenommen wird, der zweite Motivtyp könne - gegebenenfalls - aus dem ersten heraus im Verlauf des Unterrichts entwickelt werden. So sehen die Musikschulen Kinder-Bands, -orchester, oder -Musikgruppen stets als „Anwendung“ des im Instrumentalunterricht zuvor Erlernten, nicht als Lernfeld selbst. So sind (halb)öffentliche Vorführungen und Konzerte meist ein Zurschaustellen, wenn nicht sogar eine leistungsorientierte, streßerzeugende Überprüfung des im Einzelunterricht Erarbeiteten.

Die „Kindercombo“ dreht die Rang- und Reihenfolge von Einzelunterricht und Musikgruppenspiel bzw. Vorführung bewußt um. Sie möchte dabei sehen, ob nicht viel eher dem Instrumentalunterricht Erfolg beschieden ist, wenn er beim zweitgenannten Motiv-Typ (der musikspezifisch auf die musikgeprägte Jugendkultur gerichtet ist) ansetzt und versucht, im Laufe der Lerntätigkeit aus diesem Motiv heraus das erstgenannte, musikbezogene zu entwickeln. Konkret heißt das: Es werden Kinder zu einer „Kindercombo“ zusammengefaßt, die keine Lust haben, sich einem üblichen Instrumentalunterricht zu unterziehen. Die Kinder sollen Lust haben, gemeinsam eine „richtige“ Musikcombo zu bilden und entsprechend aufzutreten. Gruppenfeeling und Ernstfallcharakter sollen zunächst im Vordergrund stehen. Das Üben am Instrument soll „von selbst“ kommen.

Ohne alle Einzelheiten des Forschungsdesigns zu beschreiben, sei hier kurz erwähnt, daß das Projekt „Kindercombo“ weitgehend der Arbeit im „Block 0“ der Bielefelder Laborschule

nachgestaltet ist, wo beispielsweise die Motivation zum Rechenunterricht aus der Notwendigkeit, beim Bäcker fürs zweite Frühstück einzukaufen, heraus entwickelt wird. Ähnlich dem gezielten Aufnahmeschlüssel der Bielefelder Schulprojekte wurde die erste Oldenburger Kindercombo aus Kindern im Alter von acht Jahren zusammengesetzt, die den „normalen“ Weg der Instrumentalerziehung (Musikalische Früherziehung/ Einzelunterricht an Blockflöte, Klavier oder Geige) abgebrochen hatten, ohne die Freude an der Musik zu verlieren. Im ersten Vierteljahr der Combo-Arbeit wurde zunächst das Gruppen-Feeling geschaffen, wozu auch äußere Symbole und eine Art öffentlicher Show (mit Bühne, Verkleidung, Lichteffekten ... und natürlich Musik) dienten. Erst als alle Kinder klar und deutlich das Bewußtsein hatten „wir sind eine Combo“, setzte behutsam Kleingruppenunterricht und instrumentales Üben ein.

Einige erste Ergebnisse von 18 Monaten Kindercombo seien genannt: Die Kinder hatten trotz ihrer „nur“ acht Jahre Alter schon eine ausgeprägte Vorstellung von Rockmusik, die nichts oder wenig mit dem zu tun hat, was sie bisher in Unterricht und Schule an „musikpädagogischer Musik“ vorgesetzt bekommen haben. Die Kindercombo erwies sich für die 8-Jährigen als eine Möglichkeit, an einem Bereich der „Großen“ teilzunehmen, von dem die Musikpädagogik sie bisher ferngehalten hatte. Die ersten selbstgemachten Texte ließen nicht nur den Weihnachtsmann Rock'n'Roll tanzen, sondern zeigten auch schon jugendkulturelle Identifikationsmuster. Ein typischer (selbstgemachter) Liedanfang lautete: „Ich bin der Elvis Presley und rase durch die Stadt“! Durch die Verstärkung des Instrumentalunterrichts in der zweiten Jahreshälfte entstabilisierte sich der musikbezogene Gruppenzusammenhalt, was sich vor allem auf der Ebene rhythmischer De-Koordination hör- und bemerkbar machte. Der Blick auf das jeweils „eigene Instrument“ verstärkte latentes Konkurrenzverhalten innerhalb der Gruppe und minderte auch die Qualität der Vorführungen. Nach der Sommerpause hat das Team der an dem Projekt „Kindercombo“ Beteiligten (drei lehrende Musiker/innen und ein Beobachter) daher beschlossen, den Prozeß der Individualisierung wieder etwas zurückzunehmen. Ganz offensichtlich hatte sich die Gruppe nach vier bis fünf Monaten noch nicht hinreichend stabilisiert.

Insgesamt hat sich die Kindercombo bei acht von elf Kindern, die alles „Abbrecher“ im herkömmlichen Musikausbildungssystem gewesen sind, gut bewährt. Die Kinder sind weiterhin dabei, sind stolz auf „ihre“ Combo und fühlen sich, bereits an der Grenze narzißtischen Größenwahns, als so gut wie ausgereifte Profi-Musiker. Es war daher im 2. Jahr eine gewisse „Durststrecke“ zu überwinden, die dadurch entstand, daß sich das Spiel auf Musikinstrumenten als schwieriger erwies als das Wort und die Vorstellung von „Spiel“ vermuten läßt. Inzwischen haben sich einige erstaunliche qualitative Sprünge im instrumententechnischen Bereich ereignet. Beispielsweise hat ein Junge, der bis heute so gut wie nie zu Hause geübt hat, nach mehr als 12monatiger Zeit extremer rhythmischer Unsicherheit innerhalb kürzester Zeit sich zur rhythmischen Stütze der ganzen Gruppe entwickelt.

## Das Erste improvisierende Streichorchester

Die meisten Oldenburgerinnen und Oldenburger dürften das Erste improvisierende Streichorchester aus Konzerten, vom Fernsehen oder Funk oder doch vom Hörensagen her kennen. 1984 an der Universität gegründet, nahm dies Orchester



*Konzert der Kindercombo in der Universität: Am Rande narzißtischen Größenwahns?*

als „Welteinmaligkeit“ einen kometenhaften Aufstieg im Zwischenbereich zwischen alternativer und etablierter Musikszene. Heute kann das Ensemble auf eine Serie von 60 Konzerten (darunter einige „Stadtmusiken“ als „Kompositionsauftrag“) und ein überwältigendes publizistisches Echo verweisen.

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

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

wird, bleibt der hörende Nachvollzug des Improvisierten hinter der offensichtlichen Intensität der musikalischen Tätigkeit der Ausübenden weit zurück. Diese Diskrepanz führte dazu, daß Improvisation im Jazz immer formelhafter (weniger „free“) und damit nachvollziehbarer und aus der Rockmusik im Laufe der siebziger Jahre sogar vollständig eliminiert wurde.

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

Das musikalische Ergebnis der improvisierenden Gruppe wird fürs Publikum umso akzeptabler, je mehr die Gruppenmitglieder ihre individuellen Handlungen genau nach dem Gesamtablauf auszurichten in der Lage sind. Im herkömmlichen Sinfonieorchester wird diese Ausrichtung durch die in Stimmen ausnotierte Komposition und das Dirigat bewerkstelligt. Die frei agierende Gruppe muß dazu ein selbstregulierendes Verfahren entwickeln, das im Ersten improvisierenden Streichorchester als „kollektiver Impuls“ bezeichnet und geübt wird. Dieser „Impuls“ zeigt sich

äußerlich dadurch, daß die Gruppenmitglieder oft auf unerkennbare Weise gemeinsam agieren. Er beruht auf einer Präsenz aller Sinne (Ohr, Auge, Raumorientierung, Tast- und Geruchssinn) und einem großen Repertoire an Erfahrungen über Bewegungsabläufe einer Gruppe auf der Bühne.

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

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

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

## Fazit aus beiden Projekten

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

Das erfolgreiche Arbeiten beider Gruppen bestätigt daher die Annahme, daß die Motivation, ein Instrument zu erlernen und zu spielen, sich aus zwei Motiv-Typen zusammensetzt (einem musikspezifischen und einem musikunspezifischen), und daß erfolgreiche musikbezogene Lernprozesse und erfolgrei-

ches Arbeiten eines Orchesters davon abhängen kann, daß beide Motiv-Typen explizit berücksichtigt werden. Es scheint sogar eine Hierarchie zu geben: setzt man mit Tätigkeiten an, die das musikunspezifische Motiv realisieren (also der jugendkulturell geprägten Gruppen-Feeling-Bildung bzw. der theatralisch-szenisch orientierten Körper- und Impulsarbeit), so wird sich dies Motiv im Verlauf der Arbeit zum ändern, dem musikspezifischen weiterentwickeln.

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

Bezeichnend für praxisnahe musikpsychologische Forschung ist der Ernstfallcharakter der Forschungsprojekte und deren Finanzierung: Beide Projekte sind zu allererst künstlerische, kulturpolitische und pädagogische Einrichtungen, die „benutzt“ werden können. Die Nutznießer/innen sind dabei bereit, Eintrittsgelder oder Gebühren zu bezahlen. Kommunen und Bezirksregierung, ja Sparkassenstiftungen geben bisweilen eine „Spende“ des über einen gemeinnützigen Verein formell abgesicherten Forschungsprojekts. Diese Art Zweit- oder Drittmittel fließen also nicht für das Forschungsergebnis, sondern den Nutzen, den der Forschungsprozeß der Öffentlichkeit erbringt. Die Öffentlichkeit hat also einen ganz direkten Einfluß auf den Forschungsprozeß, nicht allein durch Beifallsbekundungen für künstlerische Produkte, sondern auch durch ad-hoc-Förderung des „laufenden Betriebs“. Ich glaube, daß kaum ein Forschungsvorhaben der Universität mit Ausnahme des Forschungs-Großprojekts „Modellversuch Einphasige Lehrerausbildung“ einer derart öffentlichen Kontrolle unterliegt wie derartige Projekte praxisnaher musikpsychologischer Forschung.

## Der Autor



Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh (47), Hochschullehrer für Systematische Musikwissenschaft, studierte Mathematik, Physik und Musikwissenschaft in Erlangen, München und Freiburg. Nach seiner Promotion im Jahr 1972 nahm er 1978 den Ruf nach Oldenburg an. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Psychologie musikalischer Tätigkeit, Elektronische Musik und Regionale Amateurmusik. Er ist Initiator der Alternativen Musikschule Oldenburgs, Mitglied in „Brain & Body“, (Computerimprovisation) und Mitinitiator des Ersten improvisierenden Streichorchesters. Diese Aktivitäten dienen einer emanzipatorischen Musikerziehung.

