

»Sie sind im unsagbaren Bereich«

Musikwissenschaft als sprachliche Praxis zwischen

Bestimmtheit und Unbestimmtheit

Franziska Hohl

MUSIK ALS SPRACHLICHER GEGENSTAND

Wer über die Wahrnehmung klingender Musik spricht oder schreibt, setzt sich dem Dilemma aus, eine flüchtige und kaum greifbare Impression in starre Sätze zu fixieren. Die Schwierigkeit, Musik zu versprachlichen, liegt unter anderem in dem changierenden Verhältnis zwischen Theorie und Praxis begründet: Es stellt sich die Frage nach der gegenseitigen Bedingung von praktischer Musikausübung und theoretischer Reflexion. Eine Paradoxie dieses Verhältnisses besteht im Zeitmedium: »Weil Musik überwiegend mit dem Vorgang ihrer Vergegenwärtigung, dem Musizieren, gleichgesetzt wird, fehlt der Sinn für ihre geistige Dimension, für die Komplexität ihrer Erscheinungen.«¹ Aufgrund der fehlenden Möglichkeit, Musik als fixierte Gegenständlichkeit zu begreifen, lässt sie sich nicht ohne Weiteres sprachlich erfassen. Die musiktheoretische Praxis unterscheidet sich damit fundamental von der Praxis des Musizierens. Der wissenschaftlichen Erörterung von Musik wird aus diesem Grund mit Unbehagen begegnet. Die »Verbindung der Begriffe Musik und Wissenschaft irritiert«² schon immer, sodass sich die Frage stellt, »wie sich das Ethos der Kunst mit dem Ethos der Wissenschaft verbinden lässt, ohne dass das eine die Semantik des anderen gefährdet.«³

1 | Ulrich Konrad, »Ars – MUSICA – scientia. Gedanken zu Geschichte und Gegenwart einer Kunst und ihrer Wissenschaft«, in: *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2007, S. 20–39, hier S. 23.

2 | Ebd.

3 | Tobias Janz, »Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 56–81, hier S. 76.

Die zentrale Praxis einer Musikwissenschaft, die sich der Musik als klingenden Gestalt widmet, erfasst das Gegenwartsmedium Musik als ein beschreibbares Phänomen und gießt die jeweiligen Erkenntnisse zum augenblicklichen Erklären in feste Darlegungen. Dabei geraten Schreibende und Sprechende in sprachliche Zugzwänge. Das heißt, dass ihre Versprachlichungen keiner gerichteten Intention folgen, sondern ohne zentrale Lenkung operieren. Es handelt sich laut Michel de Certeau um ein »orales Gewebe ohne individuelle Eigentümer«. ⁴ Zentral erscheint dabei folglich die Logik einer sprachlichen Praxis, die nicht von einem Individuum determiniert wird, sondern die eigenen Regeln folgt und sich praktisch vollzieht.

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Frage, welche Folgen die Zugzwänge der sprachlichen Verarbeitung von Musik für die musikwissenschaftliche Praxis implizieren. Dazu möchte ich mich auf Material aus einem empirischen Projekt zur Versprachlichung der Flüchtigkeit musikalischer Improvisation beziehen, das ich im Januar 2015 abgeschlossen habe. ⁵ Das empirische Material besteht aus neun Interviews mit und 54 schriftlichen Beiträgen von Musikwissenschaftlern, Instrumentalisten, Instrumentallehrern, Komponisten, Journalisten und Autoren. ⁶

Die musikalische Improvisation stellt für die sprachliche Verarbeitung von Musik ein Extrembeispiel dar. Sie changiert zwischen Regelhaftigkeit und Unabhängigkeit, zwischen Kalkulation und Spontaneität, zwischen Fixiertheit und Flüchtigkeit, zwischen Automatismus und Kreativität, zwischen Zwang und Freiheit. Die Wechselwirkungen ergeben sich dabei aufgrund der flüchtigen Gegenwärtigkeit des Improvisierens, die nicht nur in ihrer klanglichen Entfaltung, sondern ebenso in ihrer Reflexion und Bezugnahme auf schriftliche Vorgaben nicht fixiert werden kann. Laut Hugo Riemann ist die Improvisation »ein Vortrag aus dem Stegreif, ohne Vorbereitung, ohne vorgängige schriftliche Aufzeichnung, Name für dichterische oder musikalische Augenblickserzeugnisse«. ⁷ Auch Rudolf Frisius beschreibt die Improvisation in seinem Beitrag für *MGG*² als »unvermutetes, unvorbereitetes, im lateinischen

4 | Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, übers. von Ronald Voullié, Berlin 1988, S. 28.

5 | Die detaillierte Erörterung des Projektes findet sich in meiner soziologischen Master-Arbeit mit dem Titel »*Sie sind im unsagbaren Bereich*«. *Flüchtigkeit musikalischer Improvisation im Lichte sprachlicher Zugzwänge. Ein soziologisches Augenblickserzeugnis*. Die Arbeit habe ich am 12.01.2015 an der LMU München unter Betreuung von Prof. Dr. Armin Nassehi eingereicht.

6 | Zugunsten des Leseflusses verwende ich im Folgenden das generische Maskulinum.

7 | Hugo Riemann, *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, Berlin ¹¹1929, S. 800.

Wortsinne unvorhergesehenes Handeln«. ⁸ Diese Beobachtungen korrespondieren mit der Aussage des *New Grove*, Improvisation stelle »the creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed« dar. ⁹ Improvisation lässt sich folglich allein in der Gegenwärtigkeit ihrer Praxis wahrnehmen und steht dabei sinnbildlich für die Flüchtigkeit der Musik, die eine gewisse wissenschaftliche Reflexionsform der sprachlichen Verarbeitung erfordert. Entsprechende Überlegungen lassen sich schon in den Schriften Guido Adlers finden, der es als »vergebliches Bemühen« bezeichnet, musikalischen »Stimmungsgehalt in Worte umzusetzen«. ¹⁰ Und auch Riemann bedient die Vorstellung von Musik als niemals vollkommen erfassbarem Gegenstand: »In keiner Kunst ist aber (wenigstens scheinbar) das in feste Formen gebannte Abbild des vorgestellten von diesem selbst so verschieden, so fern abliegend, so ganz andersartig wie in der Musik.« ¹¹ Die Aussagen der beiden »Gründerväter« der deutschen Musikwissenschaft weisen darauf hin, dass sich die Erarbeitung sprachlicher Zugzwänge der Verarbeitung musikalischer Augenblickserzeugnisse lohnt. Besonders ein sprach- und wissenschaftssoziologischer Blick kann dabei helfen, über inhaltliche Verarbeitungsmechanismen hinaus Zugzwänge der Rede von der Musik zu erörtern. Daher möchte ich nun zunächst einige soziologische Vorüberlegungen zu Wissenschaft als sprachlicher Praxis erarbeiten, um meinen anschließenden Blick auf das empirische Material zu schärfen und daraufhin mit einem Fazit zu schließen.

WISSENSCHAFT ALS SPRACHLICHE PRAXIS¹²

»Wissenschaft ist ein anfechtbarer Text und ein Machtfeld. Der Inhalt ist die Form. Basta.« ¹³ Donna Haraway bringt mit dieser Aussage die meinem Auf-

8 | Rudolf Frisius, Art. »Improvisation«, in *MGG*², Sachteil 4, Kassel 1994, Sp. 538–541, hier Sp. 538.

9 | Bruno Nettl u. a., Art. »Improvisation«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 12, London ²2001, S. 94–133, hier S. 94.

10 | Guido Adler, »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* (1885), H. 1, S. 5–20, hier S. 8.

11 | Hugo Riemann, *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig 1928, S. 7.

12 | Dieses Kapitel entstammt in weiten Teilen meiner musikwissenschaftlichen Bachelor-Arbeit mit dem Titel *Systematisierung des Unbestimmten – Die Musik als sprachlicher Gegenstand der Musikwissenschaft um 1900*, die ich am 22.06.2015 unter der Betreuung von Prof. Dr. Wolfgang Rathert an der LMU München eingereicht habe.

13 | Donna Haraway, »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hrsg. von ders., Frankfurt am Main 1995, S. 73–97, hier S. 75.

satz zugrundeliegenden sprach- und wissenschaftssoziologischen Konzepte auf den Punkt. Sie macht zwei Aspekte deutlich, die mir für die Beschäftigung mit wissenschaftlichen Versprachlichungen konstitutiv erscheinen: Erstens ist Wissenschaft eine sprachliche Praxis und zweitens generiert sie Wirklichkeit.

Wissenschaftliche Praxis funktioniert sprachlich: Die Erkenntnisse und Einfälle, die ein Wissenschaftler produziert, fasst er als sprachliche Realität in Form von Vorträgen, Aufsätzen, Büchern, Notizen, Briefen etc. Einen ersten Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet dabei John L. Austins Idee, dass »etwas sagen etwas tun heißt«,¹⁴ dass es sich beim Sprechen und Schreiben also um eine Praxis handelt, die nicht Gegebenheiten abbildet, sondern Realitäten herstellt. Dieser Gedanke steht in der konstruktivistischen Tradition, die davon ausgeht, dass Wirklichkeitswahrnehmung und Wissen nicht als Abbild einer beobachterunabhängigen Außenwelt zu betrachten sind, sondern eine Realität *sui generis* bilden.¹⁵ Beobachterunabhängiges Wissen ist in dieser Tradition nicht denkbar, da jede wissenschaftliche Aussage an die beschreibende Person, ihr Vorwissen, ihre Erfahrungen und gemäß Niklas Luhmann an ihre Unterscheidungsvornahme zwischen Beobachtung und Nicht-Beobachtung gebunden ist.¹⁶ Donna Haraways Konzept des »Situiereten Wissens« steht stellvertretend für eine solche erkenntnistheoretische Position. Sie betrachtet Wissensbestände als historisch ausgehandelte Strukturen¹⁷ und wehrt sich gegen einen entkörpernten Objektivitätsbegriff.¹⁸ Vielmehr bedient Haraway die Vorstellung eines »nicht unschuldigen Objektivitätsbegriffs« im Sinne verortbaren, zurechenbaren und mit Verantwortung behafteten Wissens.¹⁹ (Musik-)Wissenschaftler können ihren Gegenstand Musik demgemäß nicht direkt erfassen und objektiv beschreiben, sondern stellen einen sprachlichen Komplex her, der seinen Gegenstand nicht unmittelbar spiegelt. Die Versprachlichung

14 | John L. Austin, »Zur Theorie der Sprechakte, Zweite Vorlesung«, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S. 63–71, hier S. 63.

15 | Ernst von Glasersfeld, »Einführung in den radikalen Konstruktivismus«, in: *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben*, hrsg. von Paul Watzlawick, München 1990, S. 16–38, hier S. 17 f.

16 | Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1990, S. 79.

17 | Mit diesen Gedanken nimmt Haraway Bezug auf Michel Foucaults Arbeit, der sich mit dem historischen Wandel wissenschaftlicher Denkstrukturen beschäftigt (Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1971).

18 | Haraway, »Situieretes Wissen« (1995), S. 82.

19 | Ebd.

bildet vielmehr eine eigene Realität. Sie nimmt eine »Eigensinnigkeit«²⁰ im Sinne einer verkörperten Gestalt an, die gewisse Zugzwänge impliziert. Daraus folgt, dass sich eine Untersuchung sprachlicher Praxis nicht für die Intentionen eines Autors, nicht für den Wahrheitsgehalt und nicht für eine richtige oder falsche Deutung interessiert,²¹ sondern vielmehr dafür, auf welche Weise Beschreibungen funktionieren, welchen Logiken sie folgen und welche Anschlüsse sie finden oder eben nicht finden.

Eine solche Sicht wirkt sich auf unser Verständnis von Wissen aus. Jean-François Lyotard spricht von »inkommensurablen Sprachspielen«,²² wonach sich Wissen zentrumslos, eigengesetzlich und ohne dauerhaft regelnde Instanzen vervielfältigt.²³ Lyotard verkündet dabei den »Zerfall der großen Erzählungen«²⁴ und verweist auf eine Vielzahl von Wissens-, Sprach- und Lebensformen, die verschiedene Arten des Erzählens nutzen. Wissenschaftliches Wissen entsteht also nicht nach einem bestimmten Plan und im Sinne des Aufdeckens natürlicher Gegebenheiten, sondern im Sinne eines Spiels ohne begründende Faktizität. Wissenschaftliches Wissen ist folglich kontingent:²⁵ Die wissenschaftlichen Beschreibungsformen von Musik entstehen weder notwendig noch willkürlich. So sind sie stets dem Gedanken ausgesetzt, dass es auch anders sein könnte, dass also eine Aussage über Musik auch anders, aber ebenso glaubhaft und einleuchtend sein kann. In einer modernen Gesellschaft gibt es mehrere Formen des Wissens, die sich zwar potenziell widersprechen, jedoch für sich plausibel erscheinen.²⁶ In diesem Sinne steht für eine wissenschaftliche (Sprach-)Praxis nicht im Vordergrund, Wahrheit zu generieren, sondern »wahrheitsförmige« Sätze zu bilden. Diese müssen sich als wissenschaftliche Aussagen plausibilisieren und als solche funktionieren, indem sie Anschluss ermöglichen.²⁷

Zentral für die Gültigkeit von Wissen über die Wirklichkeit ist damit nicht mehr dessen Beobachterunabhängigkeit und Objektivität, sondern die Viabilität, also lebenspraktische Anschlussfähigkeit, Gangbarkeit und soziale Be-

20 | Sybille Krämer, »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S. 323–346, hier S. 332.

21 | Ebd., S. 324.

22 | Zit. nach Urs Stäheli, *Poststrukturalistische Soziologien*, Bielefeld 2000, S. 43.

23 | Ebd.

24 | Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 1993, S. 54.

25 | Detaillierte Ausführungen zum Kontingenzbegriff finden sich bei Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1987, S. 152.

26 | Armin Nassehi, *Soziologie. Zehn einführende Vorlesungen*, Wiesbaden 2008, S. 181.

27 | Ebd., S. 182 f.

währung: »Ganz allgemein betrachtet, ist unser Wissen brauchbar, relevant, lebensfähig [...], wenn es der Erfahrungswelt standhält und uns befähigt, Vorhersagen zu machen und gewisse Phänomene [...] zu bewerkstelligen oder zu verhindern.«²⁸ Wissenschaftliches Wissen über Musik ist folglich nicht daran zu messen, ob es wahr oder falsch ist, sondern daran, ob es sich auf plausible Weise bewährt.

Eine Begründung dieser wissenssoziologischen Perspektive lässt sich in Jacques Derridas Überlegungen zum Spiel der Signifikanten finden. Er geht dem Gedanken nach, dass es keinen Zugriff auf die Wirklichkeit geben kann, da ihm zufolge sprachliche Zeichen, also Signifikanten, niemals auf ein zugängliches Signifikat verweisen.²⁹ Für ihn gibt es keine Instanz hinter den Signifikanten, kein Zentrum, keinen Ursprung, keine Bestimmtheit hinter dem Zeichen. Diese anti-hermeneutische Perspektive erlaubt die Idee von Sinnbrüchen und Dislokationen von Sinn,³⁰ sodass Sinn nicht jemandem oder etwas inhärent ist. Sinn gleitet vielmehr in dem Sinne, dass sich statt einer starren, potenziell hermeneutisch dechiffrierbaren Struktur eine Verweiskette von Signifikanten, ein »unendlicher Austausch von Zeichen«³¹ ergibt. Man könnte von einem niemals stillstehenden Fluss wissenschaftlicher Erzählungen sprechen, der sich stets neu konstituiert und fließend bewährt oder verändert. Bruno Latour greift die poststrukturalistische Idee auf, soziale Praxis – und eben auch sprachliche Praxis – als »eine Bewegung, eine Verschiebung, eine Transformation, eine Übersetzung, eine Anwerbung«³² ohne zugrundeliegende Kraft hinter den Akteuren³³ zu begreifen. Daraus folgt auch, dass keine kausalen Be-

28 | Von Glasersfeld, »Einführung in den radikalen Konstruktivismus« (1990), S. 22.

29 | Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 425 f.

30 | Stäheli, *Poststrukturalistische Soziologien* (2000), S. 5.

31 | Derrida, *Die Schrift und die Differenz* (1976), S. 424.

32 | Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2010, S. 111 f.

33 | Unter Akteuren versteht Latour nicht allein menschliche Wesen, sondern alle möglichen Formen, die »jemanden dazu bringen, etwas zu tun« (ebd., S. 102) oder auch »je-des Ding, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht« (ebd., S. 138). Damit wird die strikte Trennung zwischen Mensch und Objekt aufgehoben, sodass sich ein symmetrisches Netzwerk gleitender Verwobenheit bildet und die gedankliche Barriere zwischen Zeichen und Dingen, Subjekten und Objekten, Kultur und Natur durchbricht (Bruno Latour, *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin 1996, S. 8). Er beobachtet nicht reine Technik im Sinne von Nicht-Menschlichem oder reine Menschen, sondern »Assemblagen, [...] Ersetzungen, Übersetzungen« (ebd., S. 21).

gründungsmuster oder eindeutige Zurechnungen zu einem Ursprung einer Praxis benannt werden können.³⁴

ZUGZWÄNGE DER VERSPRACHLICHUNG MUSIKALISCHER IMPROVISATION

Ich möchte im Folgenden mithilfe einiger Passagen aus Interviews³⁵ sowie aus schriftlichen Beiträgen zur Improvisation zeigen, auf welche Weise sich die oben vorgestellten theoretischen Konzepte einsetzen lassen. Meine Analyse ergab insgesamt drei Arten von Zugzwängen. Die Sprechenden und Schreibenden benennen zum ersten Zurechnungsformen musikalischer Improvisation, thematisieren zum zweiten das »Andere« der benannten Bestimmtheiten und machen zum dritten die Dekonstruktion sprachlicher Beschreibungsversuche explizit.

Zurechnungsformen musikalischer Improvisation

Eine erste Möglichkeit, wie Akteure die Flüchtigkeit der improvisatorischen Praxis bearbeiten, besteht darin, bestimmbare Größen zu finden, die eine Improvisation bedingen. Entsprechend Peter Wehlings Beobachtung, dass die moderne Gesellschaft »Unbekanntes in Bekanntes, Uneindeutiges in Eindeutiges, Unbestimmtes in Bestimmtes verwandeln«³⁶ möchte, finden die Autoren hier eindeutige Zurechnungsformen der musikalischen Improvisation. Die Sprechenden und Schreibenden verweisen beispielsweise explizit auf Regelmäßigkeiten und halten voraussetzungslose Improvisation für ausgeschlossen. So beschreibt der Organist Pfeif, dass improvisierende Musiker auch ohne Kreativleistung auf eingeübte Formeln zurückgreifen, die sie sich durch ausgiebige Vorbereitung und Training erarbeitet haben: »Da kann ich dann sagen, schau her, schau, hier sieht man des, da sieht man doch eindeutig, da is doch wieder des, dass es einfach wieder dü-dü-dü-dü-dü-düm macht. Des kann man

34 | Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft* (2010), S. 437.

35 | Die Audiomitschnitte der Interviews wurden gemäß wissenschaftlichen Standards vollständig transkribiert und anonymisiert. Bei den Pseudonymen handelt es sich um ausgedachte Nachnamen. Auf eine weitere Ansprache bzw. die Angabe eines Vornamen verzichte ich. Die Quellenangaben der Interviewpassagen sind mit der jeweiligen Zeilenangabe in den Transkripten und dem Datum des Interviews versehen.

36 | Peter Wehling, »Ungewisse Zukünfte und »unbekannte Unbekannte«. Unbestimmtheit als produktive Ressource in Wissenskonflikten«, in: *(Un)Bestimmtheit. Praktische Problemkonstellationen*, hrsg. von Julian Müller und Victoria von Groddeck, München 2013, S. 91-103, hier S. 91.

harmonisieren, wenn man des einmal gelernt hat, weiß man, was man da zu spielen hat.«³⁷

Ebenso lassen sich musikalische Vorbilder und Traditionen als wichtige Zurechnungspunkte der Improvisation dechiffrieren: Der Musikwissenschaftler Stil stellt heraus, dass es in jeder Musikkultur ein »gewisses Material [gibt], das gedanklich schon da ist oder kulturell tradiert allen Teilnehmern einer Gruppe oder einer kulturellen Gemeinschaft präsent ist«.³⁸ Darüber hinaus formulieren die Autoren und Sprechenden eine explizite Zurechnungsform, indem sie auf die Persönlichkeit des Musikers, sein Ausdruck, Anspruch, Selbstbewusstsein und seine Begabung verweisen. Wie sich im Gespräch mit dem Jazz-Pianisten Spiel zeigt, erscheint die Persönlichkeit des improvisierenden Künstlers als bestimmbare Größe und eindeutige Quelle für die Improvisation:

»Deswegen ist die Ich-Identität, ne gesunde Ich-Identität, des hat nichts mit Egoismus zu tun, sondern n gutes Gefühl für seinen eigenen Ausdruck, für seinen eigenen Raum ähm, auch für seine eigene Grenzen auch beim Spielen [...] Also so des Gefühl zu bekommen, des ist ein sehr langer, ein lebenslanger Prozess, glaub ich. Was is wirklich mein eigener Ausdruck?«³⁹

Des Weiteren führen die Sprechenden und Schreibenden Erwartungshaltungen der Musizierenden sowie der Rezipierenden als benennbare Größe ein – und zwar sowohl im Sinne des Bedienens als auch im Sinne des Bruchs von Erwartungen. Für den Jazz-Bläser Wind spielt gerade das Publikum in der Konzertsituation »mit allen Schwingungen« eine große Rolle, da die Publikumsreaktionen die Spieler beeinflussen.⁴⁰ Als Mittel, das Publikum in den Improvisationsakt einzubeziehen, dient den Autoren zufolge ein nachvollziehbares Spiel der Improvisierenden. Ideal scheint dem Musik-Journalisten Heft eine Situation, »wo du drin stehst und pooooooh, das ist einfach berührend«.⁴¹ Auch Instrumente gelten als aktive Akteure, die eine Improvisation hervorbringen. Pfeif betont beispielsweise, dass »die Orgel durch ihre Anlage« eine vielseitige und improvisierende Spielweise nahelegt.⁴² Hier wird die Orgel also als ein Akteur skizziert, der die Improvisation erst mithervorbringt und gewisse Gestaltungszwänge impliziert.

Durch die sprachlichen Hinweise auf bestimmbare Zurechnungspunkte verteilen die Autoren Formen der Verantwortlichkeit auf verschiedene Ak-

37 | Transkription Pfeif 20.10.2014, Z. 362–368.

38 | Transkription Stil 30.10.2014, Z. 32–34.

39 | Transkription Spiel 30.9.2014, Z. 275–280.

40 | Transkription Wind 05.10.2014, Z. 133–144.

41 | Transkription Heft 07.10.2014, Z. 249–250.

42 | Transkription Pfeif 20.10.2014, Z. 160.

teure, die aktiv für die Improvisation zuständig sind. Es werden Fixpunkte bestimmt, die im Latour'schen Sinne einen Unterschied machen, die genau dadurch identifiziert und sprachlich benannt werden können. Durch die Benennungen versprachlicht sich eine Lösung der durch Flüchtigkeit bedingten Unbestimmtheit improvisatorischer Praxis. Die Versprachlichung von Zurechnungspunkten ist dabei stets verbunden mit einer gewissen Kontingenzerfahrung. Schließlich könnte die Zurechnung auch anders aussehen. Hier zeigt sich auch, wie instabil sich die Form sprachlicher Bestimmung erweisen kann.

Das Andere im Horizont der Bestimmbarkeit

Der Verweis auf bestimmte Zurechnungsformen der Improvisation dient nicht immer als Lösung, sondern auch selbst als Ausgangspunkt, Unbestimmtheit überhaupt erst zu verdeutlichen. Dies zeigt sich, wenn die Sprechenden und Schreibenden zwar bestimmte Einflussfaktoren der musikalischen Improvisation versprachlichen, diese aber nicht als konstitutiv für den Improvisationsprozess darstellen. Vielmehr dient ihnen der Verweis auf Bestimmbarkeiten als Hilfsmittel, um ex negativo auf das eigentliche Charakteristikum der Improvisation zu sprechen zu kommen: das Darüber-hinaus, das Mehr-als-nur, das Unbestimmte. Deutlich wird diese sprachliche Verarbeitung beispielsweise in den Ausführungen des Musikwissenschaftlers Will zum Thema Freiheit der Improvisation: »Das Problem ist natürlich jetzt oder die Paradoxie ist, dass die Indetermination die Determination voraussetzt.«⁴³ Es kann also in dieser Vorstellung gar keine freie Improvisation geben, wenn es nicht auch eine Vorstellung von Regelkonzepten, Vorgaben und Einschränkungen gibt. Somit gerät Will bei dem Versuch, über Indetermination zu sprechen, ganz automatisch in den Zugzwang, determinierende Mechanismen zu thematisieren. Das musikalische Material wird als »Rückhalt«⁴⁴ bezeichnet, der allerdings lediglich als mediale Struktur dient, um ein unbestimmtes Spiel zu ermöglichen. Die Unbestimmtheit wird hier als das Ziel und nicht als das Problem formuliert. Ähnlich beschreiben die Sprechenden und Schreibenden den Bezug der Improvisation zur Komposition, die im Sinne einer bewussten »Formung von Material«⁴⁵ gedeutet und damit als bestimmbarer Gegensatz zur improvisatorischen Praxis dargelegt wird. Der Verweis auf kompositorische Formen impliziert auch, sich mit der Möglichkeit musiktheoretischer Analyse und der Beurteilbarkeit auseinanderzusetzen. Diese gestaltet sich im Falle der improvisierten Musik schwierig, wie der Jazz-Journalist Bert Noglik herausstellt: »Die

43 | Transkription Will 22.10.2014, Z. 140 f.

44 | Carl Dahlhaus, »Was heißt Improvisation?«, in: *Improvisation und neue Musik*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz 1979, S. 9–23, hier S. 18.

45 | Transkription Draht 08.10.2014, Z. 277 f.

Schreibenden über improvisierte Musik sitzen zwischen allen verfügbaren Stühlen auf einem Fußboden ohne Fundierung durch Tradition, ohne entwickelte Methodologie, bar jeder verbindlichen Terminologie.«⁴⁶ Noglik versucht über die Thematisierung der Analyseproblematik eine Abgrenzung zu anderen musikalischen Formen herzustellen, nämlich indem er die üblichen Analyse-mittel für unzureichend erklärt. Improvisierte Musik zeichne sich demnach durch mehr aus als die gängigen Parameter, die sich musikwissenschaftlich erfassen lassen. Diejenigen, die improvisierte Musik beschreiben, »jonglieren mit unterschiedlichsten Unschärfen«.⁴⁷ Auch die Bewertung von Improvisation wird folglich als umstritten gekennzeichnet. Die frei improvisierende Cellistin Fluss erzählt von einer Unterrichtsstunde, in der sie mit den Axiomen des Qualitätsmanagements konfrontiert wurde:

»Und ich hab dann irgendwann einen Ton *f* scheints gespielt und dann hat der Lehrer damals abgebrochen ›Maria, wie konntest Du nur hier ein *F* spielen? Du hast alles damit kaputt gemacht!‹ Ich fühlte mich ganz schuldig, dass ich den Ton *f* scheints zum falschen Zeitpunkt... seiner Meinung nach. Aber es war, ja, es war so ne Art Axiom, dass er des weiß, wann des hätte zum richtigen Zeitpunkt sein müssen.«⁴⁸

Das Urteil ergibt sich hier allein über die Position des Lehrers, der ein solches Urteil vornehmen kann. Die Unbestimmtheit der Beurteilung geht dabei zurück auf die Unbestimmtheit der Vorbereitungsmechanismen von Improvisation. So handelt es sich bei Formen des Angeborenen, der Erfahrungen, des Vorbereitens und des Lernens zwar um bestimmbare Zurechnungspunkte, die dann aber nicht als ausschlaggebend beschrieben werden. Es gilt also beispielsweise bestimmbare Erfahrungen zu sammeln, die sich im Unterbewusstsein ablagern, um im Augenblick des Spiels eine unbestimmte Inspirationskraft zu entfalten. So betont Wind, dass die Improvisation im Jazz »mit sehr sehr viel Wissen und Material und so befrachtet«⁴⁹ ist. Um »den Schritt drüber raus« zu schaffen, erscheint es ihm unumgänglich, das Material, das er für ein Stück zur Verfügung hat, die Akkorde, ihre Verbindungen und das Sprachmaterial gut zu kennen.⁵⁰ Auch Spiel beschreibt, dass gute Vorbereitung ein unbestimmt spontanes Spiel erst ermöglicht: »Wenn man ne neue Skala lernt über nen neuen Akkord, dann is es erst mal sehr viel Gedankenarbeit [...], kombiniert mit nem motorischen Lernen bis es irgendwann mal runterrutscht auf ne automatisierte

46 | Bert Noglik, »Schreiben über Musik«, in: *Improvisation IV*, hrsg. von Walter Fähndrich, Winterthur 2001, S. 37–48, hier S. 38.

47 | Transkription Heft 07.10.2014, Z. 466.

48 | Transkription Fluss 02.10.2014, Z. 227–231.

49 | Transkription Wind 05.10.2014, Z. 42–43.

50 | Ebd., Z. 56–60.

oder unbewusste Ebene, wo man sozusagen keine Rechenleistung mehr benötigt.«⁵¹ Nach einem ähnlichen Mechanismus erfolgt die Versprachlichung der Gruppenimprovisation. Die Gruppe gilt Heft zufolge als eine bestimmbare Instanz, »von der aus man dann auch loslassen kann«.⁵² Sie wirkt somit als Rückhalt für die eigene Inspiration und für den eigenen Ausdruck.

Zwar dienen die hier benannten Zurechnungsgrößen als bestimmbare Voraussetzungen, die aber im Augenblick der improvisatorischen Praxis gerade nicht zum Vorschein treten. Die Autoren beschreiben explizite Strukturen, die für die Improvisation eine Rolle spielen, die praktisch verarbeitet werden und im Augenblick der Improvisation aber als unbestimmte Praxis funktionieren. Es kommt zu keiner kausalen Verkettung. Die Unbestimmbarkeit des Augenblicks wird lediglich angedeutet als etwas anderes als das Bestimmte, ohne aber dabei dezidiert versprachlicht zu werden. Es geht also gerade nicht um das Herausstellen von Eindeutigkeiten, die die Unbestimmtheit auflösen. Die Unbestimmtheit der Improvisation bildet auch keine Störgröße, die ausgehalten werden muss, auf die man sprachlich zurückgreift, wenn man nicht mehr weiterkommt. Vielmehr ist sie die Lösung, sie verarbeitet Bestimmtheiten, die zwar benannt werden können, aber keine ausschlaggebende Rolle spielen.

Im Fluss expliziter Dekonstruktion

Im Gegensatz dazu besteht ein dritter Zugzwang gerade darin, vollkommen auf eindeutige Benennungen – seien sie nun ausschlaggebend oder nicht – zu verzichten. Die Sprechenden und Schreibenden explizieren dabei vielmehr die Unbestimmtheit der Improvisation, indem sie die Vielseitigkeit, das Eigenleben, die Situativität und die Flüchtigkeit dieser musikalischen Praxis hervorheben. Besonders deutlich wird diese Strategie bei der Thematisierung des Eigenlebens der Improvisation, die ihre Kraft fernab von zurechenbarer Intentionalität entfaltet. So schreibt Derek Bailey: »Man kann plötzlich Dinge tun, von denen man nicht wußte, dass man dazu in der Lage ist. Oder man scheint nicht voll verantwortlich zu sein für das, was man tut.«⁵³ Ebenso verwischt Johannes Fritsch jegliche Form der Zurechenbarkeit: »Was ist, wenn ›die Sau, die man rausgelassen hat‹, sich gleichsam selbstständig macht, wenn regressive und destruktive Kräfte der Improvisation bei einem selbst, bei den Mitspielern und beim Zuhörer Schaden anrichten?«⁵⁴ Die Improvisation bringt

51 | Transkription Spiel 30.09.2014, Z. 185–188.

52 | Transkription Heft 07.10.2014, Z. 125.

53 | Derek Bailey, *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987, S. 173.

54 | Johannes Fritsch, »Improvisation und Ekstase«, in: *Improvisation – Performance – Szene. Vier Kongreßbeiträge und ein Seminarbericht*, hrsg. von Barbara Barthelmes und Johannes Fritsch, Mainz 1997, S. 19–28, hier S. 27.

sich folglich selbst hervor, sie basiert auf keinen eindeutigen Wurzeln und geht schon gar nicht auf einen Musizierenden zurück. Sie kann sich sogar von ihrem Schöpfer emanzipieren, sich selbstständig machen.

Ähnliches zeigt sich, wenn die Sprecher und Schreiber die Situativität der Improvisation in den Blick nehmen. Sie beschreiben dabei keine Entstehungsprozesse, sondern das punktuelle Erlebnis des Jetzt. Auch Heft betrachtet die Unmittelbarkeit der Improvisation als Charakteristikum: »Es hat ja was Unmittelbares, aus dem Moment Gegriffenes. Also dass man versucht eine, quasi ein, klingt jetzt schon fast philosophisch, Im-Moment-Sein irgendwie eines Künstlers irgendwie auf dem, auf dem, auf dem oberen Level seiner Wahrnehmung und Gestaltungsfähigkeit.«⁵⁵ Heft bearbeitet die Unbestimmtheit, indem er auf die Unmittelbarkeit der Ereignisse verweist.

Ebenso machen die Autoren die Flüchtigkeit der Improvisation explizit, indem sie das Bild eines gleitenden Spiels ohne Grund beschreiben. Deutlich wird dies, wenn die Sprecher und Schreiber die Unmöglichkeit der Beschreibbarkeit der Improvisation aufgreifen, wie hier beispielsweise bei Draht, einer Musikwissenschaftlerin und Komponistin:

»D: Aber dass ich dann einfach so, für mich son bisschen rumspiele.

FH: Und des heißt dann konkret?

D: Rumspielen. Spielen. Musik machen.

FH: Und auf was beziehen Sie sich? Oder beziehen Sie sich überhaupt auf irgendwas?

D: Sie sind im unsagbaren Bereich jetzt. Ich beziehe mich natürlich sicher auf irgendwas, aber, aber ich spiel halt. [...]

FH: Und was is dann Improvisation?

D: Improvisation is des eben alles nich. Des is keine, also es is unterhalb oder sonst wie, aber irgendwas nich, nich allzu gezielt zunächst mal.«⁵⁶

Hierbei verhält sich die Musikwissenschaftlerin explizit zur Unbestimmtheit, indem sie sie direkt thematisiert. Dies geschieht sprachlich, indem sie sich um die Auflösung von Zurechnungen und Kausalität bemüht. Die explizite Betonung der Unmöglichkeit der Versprachlichung dient dabei als Medium, das zwar sprachliche, aber keine inhaltliche Form annimmt. Es handelt sich letztendlich um eine Verweiskette, eine Reihe loser Kopplungen ohne formhafte Züge im Sinne eines ursprungs- und zentrumslosen Spiels, einer fließenden Bewegung, die keine Eindeutigkeiten kennt.

55 | Transkription Heft 07.10.2014, Z. 418–421.

56 | Transkription Draht 08.10.2014, Z. 207–231.

FAZIT

Die Versprachlichung musikalischer Improvisation äußert sich in drei Arten von Zugzwängen: Während die erste Form darin besteht, bestimmbare Zurechnungsformen der musikalischen Improvisation als verantwortliche Akteure zu benennen, nimmt die zweite bestimmte Fixpunkte als Voraussetzungen in den Blick, die notwendig für einen nicht eindeutig zurechenbaren, also unbestimmten Improvisationsvollzug dargelegt werden. Der dritte Zugzwang besteht schließlich darin, explizit mit der Unbestimmtheit der Improvisation umzugehen.

Die empirisch erfassten Sprechweisen verarbeiten die Unbestimmtheit der Improvisation, die durch die Flüchtigkeit ihrer Praxis zustande kommt. So ließen sich die erörterten Zugzwänge potenziell auch auf andere musikalische Formen beziehen. Schließlich sind alle klanglichen Ereignisse Augenblicks-erzeugnisse, die von einem Moment zum nächsten verschwinden und sich damit nicht in fixierter Form verarbeiten lassen. Zwar unterscheidet sich die Improvisation von anderen Musikpraktiken durch das Fehlen einer eindeutigen Vorlage – doch können auch komponierte musikalische Angaben Unbestimmtheiten, beispielsweise hinsichtlich Dynamik, Tempo und Ausdruck, enthalten. Außerdem handelt es sich bei jeder Wahrnehmung musikalischer Ereignisse um punktuelle Impressionen, die sich in ihrer auditiven Gestalt nicht fixieren lassen.

Eine Musikwissenschaft, die sich der klanglichen Ereignishaftigkeit der Musik als wissenschaftlichem Gegenstand widmet, hat sich der Flüchtigkeit ihres Phänomens zu stellen. Ihre Praxis unterliegt folglich den dargelegten Zugzwängen sprachlicher Verarbeitung von Musik. So äußert sich (musik-)wissenschaftliche Praxis als sprachliche Praxis, die Wirklichkeit nicht abbildet, sondern generiert und deren Versprachlichungen im Sinne einer autonomen Materialität gewisse Zugzwänge implizieren. Ihre wahrheitsförmigen Sätze sind kontingent und lassen sich allein an ihrer Plausibilität und Anschlussfähigkeit messen, ohne jedoch auf Signifikate, auf eine ontische Struktur zugreifen zu können. Ohne eindeutige Zurechnungsformen und kausale Begründungen erfasst sie die Musik sprachlich und changiert dabei zwischen der Bestimmtheit sprachlicher Formen und Unbestimmtheit ihres Gegenstandes.

