

SCHRIFTLOSIGKEIT 1-5

Schriftlosigkeit 1: Der Jazz

Vorweg: Improvisation ist eine Musikpraxis, deren tradierendes Medium nicht die Schrift, sondern das Gedächtnis ist.

Improvisation hat mit Spontaneität nichts zu tun. Nichts mit Stegreif-Erfindung oder plötzlichen Ideen. Reaktionsfähigkeit darf nicht mit spontaner Erfindung verwechselt werden. Allzu große Reaktionsbereitschaft ist im Jazz wie überall ein Negativ-Kriterium. Und Ideen gehören ins Variete; sie verhindern das Eintauchen in den Bereich des Gedächtnisses, den es zu reproduzieren und zu erneuern gilt. Schließlich: Die beweglichen, "spontanen" Kulturen sind die Schriftkulturen. Sie sind es, die der Unruhe ständigen Fortschritts und gnadenlosen Geschichtlichwerdens unterworfen sind. Umgekehrt ist das, was wir (!) Improvisation nennen, Gegenstand der schriftlosen, in sich ruhenden Musikkulturen. Mit einer charakteristischen Ausnahme: dem Jazz.

Die Musik des Jazz aber ist eine "sophisticated lady". Dafür, daß Charly Parker Bartóks Streichquartette unterm Arm trug, hat sie seit Anfang der 70er Jahre akademischen Rang erworben. Und büßt heute, gealtert, durch Unattraktivität. Als unschätzbare Erbe aber hinterließ sie uns die Vision einer differenzierten und differenzierbaren Musik diesseits der Schrift, die das späte 20. Jahrhundert ebenso charakterisiert wie die Möglichkeiten komplexer Partituren.

Schriftlosigkeit 2: Die Kelten

Im Jahre 279 v. Chr. fielen keltische Stämme in Griechenland ein, und ihr Heerführer Brennus stattete Delphi, der berühmtesten Orakelstätte der antiken Welt, seinen Besuch ab. Er mußte lachen angesichts der "eingemauerten Götter". Ein ähnliches Lachen wird er übrig gehabt haben für ein Wissen, das nicht mehr im Kopf/im Körper sondern auf Papyrus-Rollen seinen Platz gefunden hatte. Der keltische "Tempel" war die Lichtung im Wald, und das Wissen um die Buchstaben wurde mündlich weitergegeben (Eine meiner Lieblingsszenen im Film ist der Schluß von "Fahrenheit 451", wo die paar Übriggebliebenen kreuz und quer in einem verborgenen Birkenhain herumwandern, jeder von ihnen ein Buch vor sich hersagend, das er auswendig gelernt hat.)

Wissen als bedrucktes Papier zwischen Buchdeckeln in Regalen in Bibliotheken und einzeln ausleihbar für 4 Wochen gegen einen Leserausweis. Was für eine Idee! (Sammlertum? Enzyklopädismus? Selbstzweck?) Für mich selbst kann ich sagen, daß ich aufschreibe, was ich loswerden will, womit ich nichts mehr zu tun habe, was ich hinter mir lassen möchte. Unvermeidlicherweise passiert mit dem Geschriebenen aber genau das Gegenteil, sobald es in andere Hände (die der Interpreten etwa) gelangt: Es wird zum Gesetz. Das ist fatal. Ich schreibe also weiter, um den ersten Fehler zu korrigieren, zu erklären, zu entschuldigen. Natürlich neue Fehler kreierend.

Schrift, entstanden aus dem Wunsch zu konservieren, zu bewahren, festzuhalten, erzeugt das Gegenteil: Unhaltbarkeit, ständigen Aufschub und größtmögliche Unruhe.

Schriftlosigkeit 3: Offene Werke

Die Musik von Perotin, Dufay, Frescobaldi, Mozart oder Cage ist Sache der Schrift. Etwa: Ein Schreibtisch, darauf Papier, darauf Tinte, geführt von einer Hand, die die Erfahrung angesammelt hat, daß auf diese - zunächst nicht naheliegende Weise - Musik entstehen könne. Die Weise ist die Distanzierung, die eine Annäherung verspricht, aber in erster Linie Kontrolle liefert, die zur Funktion des Ganzen wird: Einschätzbarkeit des Metiers des Komponisten via Partitur, Anspruch auf eine präzise Aufgabenstellung, die der Interpret ihr entnimmt, Kontrolle der Interpretation, die der Hörer einfordert.

Hoffentlich stimmt nicht, was ich sage, aber ist nicht zu erwarten, daß den "harten Tatsachen" traditionell ausnotierter Partituren (z.B. Cages) der Vorzug gegeben wird gegenüber den offenen, erst vom Interpreten zu definierenden Werken - sobald der unmittelbare Reiz verfliegen und die Primär-Interpreten gestorben sind?

Schriftlosigkeit 4: Jemand spielt

Statt von Improvisation zu reden, wäre es genauer, von sich selbst interpretierender Musik zu sprechen, so wie das der Komponist und Selbst-Interpret Sven Åke Johansson tut.

Letztens - ein Stück von mir wurde gespielt - ist mir eine Unterscheidung aufgefallen, die wiederum für die Interpretation notierter Musik gilt. Ich hatte nämlich gar

nicht das Gefühl, daß ein Stück von mir gespielt wurde. Im Gegensatz zu anderen Stücken des Programms war die Situation die: Jemand spielt. Und nicht: Jemand spielt ein Stück. (Ich muß nicht sagen, was mir besser gefällt; es ist das aber eine Frage der Qualität der Interpretation.)

Schriftlosigkeit 5: "Eine Leiter, eine Leiter"

Ich mache hier den Vorschlag eines Denkmodells, das, nachdem man es durchgedacht hat, gleich wieder vergessen werden soll. Den Vorschlag nämlich, das Spektrum zwischen notierter und nicht notierter Musik als Kontinuum sich vorzustellen, welches versuchte, den Schnittpunkt von Klang und Schrift jedweder Musik zu lokalisieren. Unabhängig davon, wie wir eine Musik bewerten mögen, ergäben ihre Anteile aus Klang und Schrift zusammen immer die Summe 100. 100:0 wäre dann eine Musik, bei der der Klang alles und jeglicher Notationsversuch unmöglich oder sinnlos ist; 0:100 dagegen eine Musik, die der Aufführung nicht bedarf, in der alles in den Noten steht.

Ein paar Beispiele:

Charlie Parker. Eine Transkription des Solos über "My little suede shoes" würde, behaupte ich, rein gar nichts aussagen über das, was da wirklich vorgeht. Ein Detail: die unregelmäßige Betonung regelmäßig durchlaufender Sechzehntel: Das Grundprinzip, unterschiedliche Dauern oder Betonungsabstände auf dem Raster einer kleinsten Einheit aufzubauen, teilt es sich mit den zeitgleichen "Structures" von Boulez (und aus einer gewissen Entfernung gehört, erkenne ich "die gleiche Zeit" Parkers und Boulez'). Dennoch möchte ich bei Parker sagen 99:1, weil rational beschreibbare Mittel erst in einer nicht mit der komplexesten Notation erfaßbaren Flexibilität zur Anwendung kommen und Rekonstruktion nicht ohne die Schallplatte möglich ist. Die 1 steht also für die Schallplatte.

Cecil Taylor. Im vergangenen Dezember hatte ich in Ulrichsberg einige Gelegenheit, ihm zuzuhören. Auch beim Üben. Seine Art, sich auf die Konzerte vorzubereiten, bestand darin, eine kleine diatonische Zelle in rhythmisierter Gestalt über das Klavier zu verteilen, sie zu automatisieren, sozusagen körperlich zu memorieren. Und zwar stundenlang. Im Konzert jedoch kam dieses Motiv so gut wie nicht vor - sofern man etwas "Motiv" nennen kann, das nicht vorkommt -, war aber immer präsent, sozusagen möglich und potentiell vorhanden, als imaginäre Struktur, die, selbst nicht erscheinend, den Rahmen abgibt für all das, was schließlich passiert (Motiv-Andeutungen lagen weit unter 5%. Taylor hatte kleine

Notenpapierstücke vor sich liegen, auf denen es festgehalten schien).

Alvien Lucier. Ein größerer Teil seiner Stücke sind nicht mehr nur für ihn selbst, sondern für andere Interpreten gedacht. Die notwendigen Angaben zur Aufführung eines seiner Stücke umfassen meist ein bis zwei Prosaseiten in Schreibmaschinschrift. Es ist absolut klar, was zu tun ist, und trotzdem hat die "Notation" keinerlei eigenen Stellenwert. Eine Analyse wäre sinnlos. Erst der Klang zeigt, worum es geht. Sollen wir sagen 90:10?

Der Skala entlang mich der Mitte nähernd frage ich mich, warum ich keine Europäer diesseits der 50:50 finde!

Elektronische Musik? Der Schrift-Anteil ist schließlich geringfügig und Partituren werden im Nachhinein geschrieben. Aber das ist nicht der Punkt. "Schrift" meint, daß etwas der Realisation gegenüber Eigenständiges existiert, und dieses Eigenständige ist im Fall der Elektronischen Musik das Konzept oder die Technik. Hier werden wir also nicht fündig.

60er Jahre? Aber selbst mit den die herkömmliche Notation in Frage stellenden, die Improvisation begünstigenden 60ern komme ich nicht weiter. Auch Stockhausens "Es" ist mehr ins Konzept verliebt als in den möglichen Klang. Vielleicht gelingt es noch Kagel, durch die Präsenz der Objekte und objekthaft gewordener musikalischer Versatzstücke ein Übergewicht auf der Realisations-Seite gegenüber der Notation zu erreichen.

80er Jahre. Schließlich ist es der späte Nono, der uns Europäer aus der Peinlichkeit befreit, indem er der Notation ihre pragmatischen Aspekte zurückgegeben hat und einen Klang außerhalb konzeptueller Brillanz "aufatmen" ließ.

50:50. Der Idealfall? Für die Musikwissenschaft sicherlich. Ansonsten ist das wie im gut gemachten Unterhaltungsfilm: Alles geht sich aus, nichts bleibt übrig.

Und jenseits der Mitte. Wenn in den Noten mehr steht als klingt, wenn die Analyse mehr herausholt als das Hören, wenn das Klingende hinter dem Gelesenen zurückbleibt, dann befinden wir uns untrüglich auf europäischem Boden. Und nicht mal bei seinen fahlsten Blüten. Es kann sich um niederländische Messen handeln, um Metzger über Cage, oder einfach um überfrachtete Ohren: z.B. kann ich bestimmte ältere Musik nicht mehr hören während mir die Lektüre noch Freude bereitet.

Und schließlich das Ende der Skala (0:100); die Notation genügt sich selbst und verlangt gar nicht nach klanglicher Umsetzung. Manche musikalische Graphik von Haubenstock-Ramati gehört dahin (dem Paradox, daß der Improvisation nahestehende

Musik sich so weit rechts" auf unserer Skala befindet, sind wir schon begegnet), und konsequent: die "visible music" von Schnebel, bzw. ganz allgemein: die Augenmusik aller Musik notierender Jahrhunderte.

Genug davon. Man darf es wieder vergessen.

(Ohnehin erwarte ich mir mehr von einer Verschiebung der Schnittstelle auf den Bereich Wahrnehmung. Die Frage "Was hören wir?" macht die Unterscheidung in Notiertes und Nicht-Notiertes weitgehend wirkungslos; oder die Unterscheidungen Komponist/Improvisator, Selbst-Interpret/Fremd-Interpret. Das Thema Instrument und Computer, dem ich mich zur Zeit widme, stellt das Problem nochmal anders.

Die Rolle des Instrumentalisten beginnt sich zu verschieben. Überhaupt das Rollengefüge. Allein schon dadurch, daß ein programmierender Informatiker mit im Spiel ist. Hier aber nur mehr eins: der Instrumentalist ("Interpret" würde bereits nicht mehr stimmen!). Die Verschiebung setzt dort an, wo er nicht mehr wie bisher ein vorgegebenes Material zu realisieren hat, sondern Material und das, was er tut, identisch werden. Der Körper des Instrumentes, die Hand des Spielers, seine Tagesform und schließlich der Ort, an dem er spielt - sie sind nicht Bestandteil der Realisation, sondern Voraussetzung geworden. Oder noch mehr: Realisation und Voraussetzung sind eins.

(4/96, zuerst erschienen in: jazz-ton, 1996)