



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Josef Doblhofer, B.A.

Matrikelnummer: 00009502

Sprachliche Mechanismen in der improvisierten Musik

- Musik als lebende Fremdsprache

Masterarbeit

Schriftlicher Teil der Lecture Performance
KMA-Studiengänge Musik

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums KMA Jazz-Gitarre

Studienkennzahl: RA 066 760 720

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Martin Stepanik

Zweitleser*in: Prof. Dr. Barbara Lüneburg

Linz, 16.11.2022

Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit der Betrachtung von improvisierter Musik aus dem Blickwinkel der gesprochenen Sprache. Es stehen dabei vor allem jene Aspekte von Improvisation im Vordergrund, die mit Interaktion und Kommunikation im musikalischen Kollektiv zu tun haben, bei denen es also neben der rein klanglichen auch immer eine soziale beziehungsweise intersubjektive Komponente gibt und das Herstellen eines Konsens über die Bedeutung des Gespielten eine tragende Rolle spielt. Die Grundlage für diese Arbeit bilden vier Themenkreise aus Sprachforschung und Sprachphilosophie, von denen ausgehend Parallelen zur Improvisation gezogen werden:

1. Spracherwerb im Kontext von Erst-, Zweit- und Fremdsprache unter Berücksichtigung der theoretischen Ansätze von B.F. Skinner (Behaviorismus), Noam Chomsky (Nativismus), Jean Piaget (Kognitivismus) und der Interaktionisten. Hier ziehe ich auch Parallelen zu meiner eigenen musikalischen Biographie.
2. Ludwig Wittgensteins Sprachspiele: Wittgenstein schlägt vor, durch das „Sammeln“ unterschiedlicher Anwendungsbeispiele eines Begriffs dessen Bedeutungshorizont zu erweitern. Dieser Ansatz lässt sich im musikalischen Kontext über die Transkription und Analyse bestehender Aufnahmen realisieren.
3. Der künstlerische Freiheitsbegriff vor dem Hintergrund sprachlicher Konventionen und Regeln.
4. Adaption rhetorischer Stilmittel auf den improvisatorischen Kontext. Anhand von Noten- und Hörbeispielen zeige ich, wie sich Werkzeuge aus der Rhetorik dazu verwenden lassen, im improvisierten Kontext dem Gespielten Eindringlichkeit zu verleihen.

Ziel dieser Arbeit ist es, zu zeigen, dass der Blick aus der Perspektive der Sprache neue Aspekte improvisierter Musik aufzeigen kann, die es ermöglichen, durch den Fokus auf die zwischenmenschlichen Ebenen des Musizierens, ein höheres Maß an Verbindlichkeit in der musikalischen Praxis zu schaffen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
Improvisation und Interaktion in Sprache und Musik.....	2
1. Spracherwerb: Erst-, Zweit- und Fremdsprache.....	3
2. Ludwig Wittgenstein - Sprache als Spiel.....	9
3. Künstlerische Freiheit.....	11
4. Rhetorik und Improvisation.....	13
Conclusio.....	18

Einleitung

Der nachfolgende Text sowie die damit zusammenhängende Lecture Performance setzen sich mit der Betrachtung improvisierter Musik unter besonderer Berücksichtigung ihrer Parallelen zu geprochener Sprache auseinander. Es stehen jene Aspekte von Musik im Allgemeinen und Improvisation im Speziellen im Vordergrund, bei denen es um Interaktion und Kommunikation im musikalischen Kollektiv geht, bei denen es also neben der rein klanglichen auch immer um eine soziale Ebene geht, ohne die (Klang-)Sprache nicht denkbar ist. (Dies bedeutet nicht, dass neben den sprachlichen nicht immer auch performative, konzeptionelle und emotionale Aspekte eine Rolle spielen können.) Der Fokus liegt im Folgenden auf den intersubjektiven Faktoren in der Rezeption von improvisierter Musik, also jenen, bei denen das Herstellen eines Konsens über die Bedeutung des Gespielten eine tragende Rolle spielt, und nicht die emotionale Wirkung des Gehörten auf den Einzelnen.

Als musikalische Grundlage für die nachfolgende Arbeit dient John Coltranes Stück „Equinox“, der Form nach ein Moll-Blues im 3/4-Takt. Ich habe dieses Stück aus mehreren Gründen ausgewählt: Meines Erachtens ist gerade im Blues die Nähe zwischen Sprache und Improvisation besonders gut erkennbar, Prinzipien wie „Call and Response“ entstammen direkt dieser Musiktradition, und die 12-taktige, zyklische Form bietet sich aufgrund ihrer Gliederung in drei viertaktige Abschnitte schon dazu an, das in vielen Blues-Texten erkennbare Muster aus „Statement“ - „Wiederholung/Bekräftigung“ - „Conclusio“ auch auf die Improvisation zu übertragen. Zudem bietet die Vertrautheit und Geläufigkeit der Bluesform den passenden Rahmen, an dem sich die unterschiedlichsten sprachlichen Mechanismen veranschaulichen lassen.

Sämtliche in der Arbeit enthaltenen Notenbeispiele sind über Hyperlinks direkt aus dem Textdokument abrufbar, sie finden sich aber auch unter dem folgenden Link in einer eigenen YouTube-Playlist: <https://tinyurl.com/PlaylistMasterarbeitDoblhofer>

Schon die Metaphorik im Reden über Musik im Allgemeinen und Improvisation im Speziellen ist voll von Anleihen aus der Sprache, man attestiert Improvisierenden „ein reichhaltiges Vokabular“ und schätzt es auch an InstrumentalistInnen, wenn diese „ihre eigene Stimme finden“, HörerInnen finden Musik „ansprechend“ oder „nichtssagend“, und die Metapher von Musik als der Sprache, die die Welt verbindet, wird oft benutzt. Vor diesem Hintergrund lohnt sich ein Blick auf improvisierte

Musik aus der Perspektive der Sprache, auch und gerade im Hinblick auf die Erweiterung des individuellen Improvisationsrepertoires über sprachliche Mechanismen.

Improvisation und Interaktion in Sprache und Musik

Wiewohl der Akt der Improvisation nicht zwingend die Interaktion mit einem oder mehreren Mitmusizierenden erfordert, so wendet sich dennoch sogar die solistische Improvisation - ähnlich ihrem sprachlichen Pendant, dem Monolog - an eine/n RezipientIn, sei es das Publikum oder das „zuhörende Ich“ des/der Improvisierenden. Dieses grundsätzliche Bedürfnis des Verstandenwerden-Wollens ist ein zentrales Element in der Betrachtung improvisierter Musik durch die Brille der Sprache, die in diesem Text erfolgen soll.

Nikolaus Harnoncourt beschreibt in seinem Buch „Musik als Klangrede“¹ einen Wandel in der Rezeption von Musik an der Grenze zwischen 17. und 18. Jahrhundert: Wo die Musik vor 1800 spricht, malt sie danach. Zuvor will sie verstanden, danach gefühlt werden. Harnoncourt verdeutlicht dies in dem Ö1-Podcast „Harnoncourts Klang-Reden“, indem er sagt: „Die Eindrücke, die vermittelt werden, verlangen nicht dasselbe Fachwissen vom Hörer. Es wendet sich die Musik erstmalig an einen Hörer, der Musik gar nicht zu verstehen braucht. Daher rührt auch unsere Einstellung: Ich brauche davon nichts zu wissen, wenn es mir gefällt, ist es schön.“²

Ganz ähnlich das berühmte Zitat von Johann Wolfgang von Goethe, in dessen Lebenszeit genau jener Wandel fällt, über die Kunst des Musizierens im Streichquartett: „Man hört vier vernünftige Leute sich unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen.“³

Vor ebendiesem Hintergrund geht es auch in diesem Text um das, was ich als das Sprachliche in der improvisierten Musik bezeichne, deren Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit nicht nur für die improvisierenden (und also auch miteinander interagierenden) MusikerInnen von elementarer Bedeutung ist, sondern in gleichem Maße auch ein idealerweise kundiges und mündiges Publikum inkludiert, das in der Lage ist, der musikalischen Kommunikation auf der Sinnesebene zu folgen, anstatt sich „nur“ den durch die Musik hervorgerufenen, individuellen Emotionen zu widmen.

1 Nikolaus Harnoncourt: „Musik als Klangrede“ (Bärenreiter 1982, 10. Auflage 2021)

2 Ö1-Podcast: „Harnoncourts Klang-Reden“, Episode 1, min 12:40, <https://sound.orf.at/podcast/oe1/harnoncourts-klang-reden>

3 „Selected essays on intermediality by Werner Wolf (1992-2014) : theory and typology, literature-music relations, transmedial narratology, miscellaneous transmedial phenomena“, S. 415, Fußnote 79

Um meine Reflektionen den LeserInnen nachvollziehbar zu machen und auf eine theoretische Grundlage zu stellen, stelle ich zunächst einige wissenschaftliche Modelle zum menschlichen Spracherwerb vor.

1. Spracherwerb: Erst-, Zweit- und Fremdsprache

Der folgende Abschnitt befasst sich mit den wissenschaftlichen Grundlagen des Spracherwerbs, verschiedenen gängigen Ansätzen und Erklärungsmodellen, sowie der heute üblichen Definition und Unterscheidung der Begriffe „Erst-“ bzw. „Muttersprache“, „Zweitsprache“ und „Fremdsprache“. Gleichzeitig möchte ich ausloten, inwiefern sich die Erkenntnisse aus der Sprachforschung auf den Bereich der improvisierten Musik übertragen lassen, beziehungsweise, ob sich durch den Blick aus der Perspektive der Sprachforschung neue Herangehensweisen an das Thema Improvisation eröffnen.

Ich zitiere in der Folge aus dem Buch: *Erstsprache, Zweitsprache, Fremdsprache* von Britta Jung und Herbert Günther⁴. Ich werde diesen Spracherwerbskonzepten Beispiele aus meiner eigenen musikalischen Sozialisierung (bzw. meines musikalischen Spracherwerbs) und Beispiele des musikalischen Spracherwerbs bekannter MusikerInnen gegenüberstellen.

Als **Erstsprache** wird üblicherweise jene Sprache bezeichnet, die sich der Mensch direkt ab dem Zeitpunkt der Geburt aneignet und die in den allermeisten Fällen auch dessen starke Sprache darstellt, in der er sich am flüssigsten und differenziertesten ausdrücken kann.

Zum Erwerb der Erstsprache gibt es mehrere Ansätze, die teils aufeinander aufbauen, jedoch „(...) weder isoliert noch additiv betrachtet werden [dürfen], sondern im Sinne eines integrativen und natürlichen Spracherwerbskonzeptes zu verstehen [sind], wobei unterschiedliche Aspekte des Spracherwerbs beleuchtet werden.“⁵

Der **Behaviorist** Skinner betrachtete den Spracherwerb als eine von vielen Verhaltensformen, die Kinder durch Nachahmung ihres Umfeldes erlernen („Verbal Behaviour“ - 1957). Gemäß dieses Ansatzes ist das Kind ein passives Wesen, das erst durch das Vorbild von Erwachsenen zum Sprechen angeregt wird, womit dieser Ansatz den Bezugspersonen des Kindes großen Einfluss auf Verlauf und Förderung des Spracherwerbs einräumt.⁶

4 Britta Jung, Herbert Günther: „Erstsprache, Zweitsprache, Fremdsprache“, 3. Auflage, 2016

5 Britta Jung, Herbert Günther: „Erstsprache, Zweitsprache, Fremdsprache“, 3. Auflage, 2016, S. 92

6 Britta Jung, Herbert Günther: „Erstsprache, Zweitsprache, Fremdsprache“, 3. Auflage, 2016, S. 89

In meiner eigenen musikalischen Biographie sprechen für diesen Ansatz etwa die regelmäßig stattfindenden Kammermusik-Abende in meinem Elternhaus, an denen mit FreundInnen musiziert und diskutiert wurde, und die mich Musik als Teil eines gesellschaftlichen Lebens erfahren ließen.

Kritisch bezugnehmend auf Skinner veröffentlichte Noam Chomsky 1958 sein **nativistisches** Modell vom Spracherwerb, wonach dieser genetisch verankert sei und einem natürlichen Reifungsprozess unterliege, der mehr oder weniger unbeeinflusst von äußeren Umständen als biologischer Prozess quasi „von selber“ abläuft. Gestützt wird diese These von der Tatsache, dass die Sprachentwicklung in fast allen Sprachen und Kulturen nach ähnlichen Mustern verläuft.⁷

Der Schweizer Biologe und Entwicklungspsychologe Jean Piaget vertrat das Modell des **Kognitivismus** in der Sprachentwicklung, dass sich diese also in ständiger Wechselwirkung mit kognitiven Eindrücken des Kindes vollzieht. Basis für die Entwicklung von Sprache stellen das Erkennen und folglich die Notwendigkeit des Benennens von Dingen dar, deren Grundstock schon in der sensomotorischen Phase zwischen Geburt und zweitem Lebensjahr gelegt wird.

Betont wird vor allem die wechselseitige und parallel ablaufende Entwicklung von Denken und Sprache als sich gegenseitig beeinflussende Elemente im kognitiven Reifungsprozess.⁸

Während des gemeinsamen sonntäglichen Frühstücks wurde in meinem Elternhaus regelmäßig (größtenteils klassische) Musik gehört, und mein Vater forcierte aktives Zuhören durch regelmäßiges Nachfragen: „Welche Instrumente hörst du?“, „Welches Instrument spielt gerade die Melodie?“ etc. Im Sinne des kognitivistischen Modells war ich also gefordert, Gehörtes zu erkennen und zu benennen, was einem differenzierten Umgang mit Musik sicherlich zuträglich war.

Im **Interaktionismus** liegt der Fokus auf den wechselseitigen Beziehungen, etwa zwischen Eltern und Kind, die der Motor für die sprachliche Entwicklung sind. So werden etwa schon das kindliche Schreien und frühe, noch undifferenzierte Lautäußerungen als erste Schritte in der Kommunikation betrachtet, auf denen aufbauend sich Mimik, Gestik und letztlich auch Sprache zunehmend ausdifferenzieren. Im Gegensatz zu Behaviorismus und Nativismus ist Sprache im interaktionistischen Modell nicht etwas, das erlernt oder erworben wird, sondern sie wird direkt zwischen den kommunizierenden Parteien „ausgehandelt“. Somit sind Sprache und Kommunikation in diesem Modell untrennbar miteinander verbunden.⁹

Diesen Aspekt des (musikalischen) Spracherwerbs entdeckte ich in meiner Kindheit und Jugend zum

7 Britta Jung, Herbert Günther: „Erstsprache, Zweitsprache, Fremdsprache“, 3. Auflage, 2016, S. 90

8 Britta Jung, Herbert Günther: „Erstsprache, Zweitsprache, Fremdsprache“, 3. Auflage, 2016, S. 91

9 Britta Jung, Herbert Günther: „Erstsprache, Zweitsprache, Fremdsprache“, 3. Auflage, 2016, S. 91

Einen im gemeinsamen Üben und Musizieren mit meinem Vater, bei dem Geübtes nicht nur solistisch vorgespielt, sondern in Bezug zu einem Mitmusiker gesetzt werden musste. Dieser Prozess war oftmals geprägt von tatsächlichen Verhandlungen („Wir üben diese Stelle jetzt noch zehn Minuten, dafür spielen wir danach dein Lieblingstück.“).

Zum Anderen ist dieser Aspekt für mich auch in meinen frühesten Banderfahrten erkennbar, wo wir mangels Erfahrung und tieferer Kenntnis der entsprechenden Musikkultur, dafür jedoch von jugendlichem, naiven Enthusiasmus getragen, gezwungen waren, uns unsere ganz eigenen Konventionen im Zusammenspiel auszuhandeln und zu entwickeln.

Da sich die hier angeführten Modelle mit dem Erwerb der Erst- beziehungsweise Muttersprache befassen, sind sie auf die Entwicklung eines improvisatorischen Vokabulars allerdings nur bedingt übertragbar, vor allem aufgrund der Tatsache, dass Elternhäuser mit einer lebendigen Spielkultur von Jazz und artverwandten improvisatorischen Spielarten - zumindest in Mitteleuropa - die Ausnahme darstellen. Wesentlich weiter verbreitet ist hingegen vor allem im Bildungsbürgertum die Ausbildung eines Kindes am "klassischen" Instrument - inklusive Besuch der Musikschule - als Teil der kulturellen Allgemeinbildung, die bereits im Kindesalter beginnt.

Insofern lassen sich bezüglich der Entwicklung einer allgemeinen Affinität zum aktiven Musizieren am ehesten noch Parallelen zum behavioristischen und nativistischen Ansatz ziehen, wonach ein musizierendes Elternhaus beziehungsweise auch der Zugang zu Musikinstrumenten (etwa zu Orff-Instrumentarium, niederschwellig verfügbaren Instrumenten im Haushalt, regelmäßigem, mehrstimmigen Singen etc.) sicherlich stimulierend auf die allgemeinmusikalische Entwicklung des Kindes wirken.

Im Sinne des Erwerbs einer tatsächlich improvisatorischen Sprache lohnt sich der Blick in Richtung von Kulturen, die ihren Kindern schon sehr früh ermöglichen, in ein musikalisches Umfeld mit Improvisationskultur hineinzuwachsen und sich die jeweilige Sprache quasi intuitiv anzueignen. Im Jazz drängt sich hier der nach wie vor stark familiär geprägte Bereich des Sinti-Jazz auf, aus dem immer wieder sehr junge MusikerInnen Bekanntheit erlangen. Als Beispiel seien hier etwa die Familie Schneeberger mit Vater Joschi und Sohn Diknu genannt oder der französische Gitarrist Bireli Lagrene, der ebenfalls seit frühester Kindheit mit Vater Fiso und Bruder Gaiti musizierte und von dort den Schritt auf die internationale Bühne machte.

Aber auch aus zahlreichen anderen Genres, in denen Improvisation Teil der gelebten Musizierpraxis ist, stachen und stechen immer wieder besonders junge MusikerInnen hervor: In den USA erweist sich unter anderem die Worship-/Gospel-Szene als fruchtbarer Boden für heranwachsende MusikerInnen, so entstammte etwa Aretha Franklin einer Pastorenfamilie und sang als Kind im

Gospelchor ihres Vaters, und auch der New Yorker Organist und Pianist Cory Henry spielte seit frühester Kindheit in der Kirche. Aus dem weltlichen Blues-/Soul-/Rock-Bereich seien an dieser Stelle Derek Trucks von der Allman Brothers Band, Johnny Lang oder Marcus King genannt.

Dies legt die Vermutung nahe, dass in Analogie zum Erwerb der Erstsprache das musikalische Idiom des jeweiligen Genres, in dem ein Kind aufwächst, intuitiv verinnerlicht wird.

Es ist auffällig, dass viele der stilistisch eigenständigsten MusikerInnen ihre Sprache erst ab dem Teenageralter zu entwickeln beginnen, diesen Prozess dann jedoch teilweise ein Leben lang fortführen – John Coltrane, Joe Zawinul, Miles Davis, etc. seien hier als Beispiele für kontinuierliche künstlerische Entwicklung genannt, wobei sich dies auch anhand der Biographien zahlreicher zeitgenössischer MusikerInnen belegen lässt.

In dem Phänomen der Enkulturation in früher Kindheit durch das Aufwachsen und quasi intuitive Erlernen eines musikalischen Genres, wie auch in der Entwicklung eines ausgeprägten Individualstils, lassen sich an diesem Beispiel zwei grundlegende Aspekte von Sprache verdeutlichen:

Zum einen ihre Funktion als unabdingbares Mittel zur Teilhabe an jeder Art von zwischenmenschlicher Interaktion, Gesellschaft und Kultur, zum anderen aber auch als Werkzeug der Selbstdefinition, indem sie das eigene Denken formt und ihm Ausdruck verleiht: Ich denke, also bin ich – was ich jedoch zu denken im Stande bin, geht Hand in Hand mit dem, was ich in der Lage bin, in Worte zu fassen.

In Fortsetzung der Annahme, dass das intuitiv erworbene Idiom des jeweiligen Genres die musikalische Erstsprache darstellt, liegt die Vermutung nahe, dass sich auch zwischen der bewussten, intellektualisierten Arbeit an einem individuellen improvisatorischen Repertoire und dem Erwerb einer Zweitsprache gewisse Parallelen ziehen lassen.

Dem Psycholinguisten Peter Hummer von der Universität Salzburg zufolge besteht ein biologisches Zeitfenster, das in etwa mit dem Beginn der Pubertät endet, innerhalb dessen Sprache anders erworben wird als danach. Es ändern sich die Lernstrategien, Prozesse, die zuvor mühelos und spielerisch abliefen, bedürfen nun zunehmend didaktischer Aufbereitung im Rahmen des Sprachunterrichts, und mit zunehmendem Alter geht der intuitive Zugang verloren.¹⁰

Breiter Konsens herrscht jedoch darüber, dass ungeachtet der sich verändernden Erwerbsmechanismen die Beherrschung der Erstsprache die Grundvoraussetzung für das erfolgreiche Erlernen einer Zweitsprache darstellt, sowohl, was die Erkennung von ähnlichen

¹⁰ Peter Hummer im APA-Interview vom 02.08.2018, <https://science.apa.at/power-search/8164575834148563429>, aufgerufen am 26.09.2022

Mustern in beiden Sprachen betrifft, als auch in Hinblick auf das Selbstbewusstsein des Lernenden. Bewusst werden an dieser Stelle die Begriffe „erwerben“ im Kontext der Erstsprache und „lernen“ für die Zweitsprache verwendet.

Sehr ähnlich stellt sich die Situation bei einer über das intuitive Maß hinaus ragenden Entwicklung einer musikalischen Sprache dar. Auch sie scheint oft mit Beginn der Pubertät einzusetzen und erfolgt dann nach bewussten und gesteuerten Prinzipien, und sie bedarf „(...) extrinsischer Motivation, die aus positiv besetzten Lernzielen gewonnen werden kann“ (Peter Hummer, 2018), etwa um am musikalischen Geschehen in der lokalen Szene, wie zum Beispiel Jamsessions, teilnehmen zu können.

Hier zeigen sich deutliche Parallelen zum Zweitspracherwerb, denn auch für diesen gilt - etwa im Kontext von Migration und Eintritt in eine neue Kultur -, dass er getrieben ist von einer „existenziellen Notwendigkeit“ der Verständigung¹¹, weshalb die Zweitsprache letztendlich dann auch oft ebenso gut gesprochen wird wie die Erstsprache.

Der Zweitspracherwerb kann auf eine Reihe von Strategien und Mechanismen interaktionaler, kognitiver und universalgrammatischer Art gestützt sein, die schon im Zuge des Erwerbs der Erstsprache angeeignet wurden und nicht mehr erneut gelernt werden müssen.

Eine weitere Parallele zwischen dem Erwerb der Zweitsprache und einer personalisierten Improvisationssprache zeigt sich auch in der Art des Erwerbs, nämlich speziell im gesteuerten, bewussten und intellektualisierten Teil, der in beiden Fällen letztlich dazu befähigt, Sprache nicht nur als Werkzeug zur Verständigung zu gebrauchen, sondern diese sowohl zum Ausdrucksmittel als auch zum Objekt der eigenen Kreativität zu nützen.

Um etwa ein Wortspiel oder einen sprachlichen Witz zu verstehen, bedarf es mehr als nur der Beherrschung der Sprache. Es sind übergeordnete Kenntnisse über deren Struktur nötig, im folgenden Beispiel etwa Kenntnisse zur sinnstiftenden Bedeutung von Interpunktion: „Komm, wir essen Opa!“ bzw. „Komm, wir essen, Opa!“ bedeutet etwas grundsätzlich unterschiedliches.

Selbiges gilt auch für den kreativen Umgang mit Sprache im musikalischen Kontext, etwa bei der Verwendung von musikalischen Zitaten in Rahmen einer Improvisation. Auch hier ist das Wissen um Herkunft und Kontext einer Phrase notwendig, um dieser in einem neuen Kontext Sinn verleihen zu können.

Am folgenden Beispiel ist zu sehen, dass sich im Rahmen der Mollblues Progression das Thema aus „Pink Panther“ gut zitieren lässt (aus Gründen der Anschaulichkeit habe ich das Thema von E-Moll nach C#-Moll transponiert). Dazu ist es jedoch nötig, den harmonischen und melodischen Kontext des Originals zu kennen: Das Charakteristikum dieses Themas ist die verminderte Quint als

11 Britta Jung, Herbert Günther: „Erstsprache, Zweitsprache, Fremdsprache“, 3. Auflage, 2016, S. 58

prominenter Zielton der Melodie im dritten Takt (unter Außerachtlassung des Auftaktes). Harmonisch wird dieser Ton durch den Dominant-Sept-Akkord auf der bVI. Stufe abgebildet, er stellt die kleine Sept des Akkords A7 dar (der Ton G).

Pink Panther Thema:



Abb. 1: Pink Panther Thema

Hier ist die Parallele zum Turnaround in der Bluesform zu sehen: Dieselbe harmonische Wendung findet sich in der Bluesform von Takt 8 nach 9. Nun ist das Thema rhythmisch dahingehend strukturell zu adaptieren, dass sich die Melodie, die im Original im 4/4-Takt steht, auch im 3/4-Takt des neuen Kontexts am harmonisch markantesten Punkt (eben dem Wechsel auf die bIV. Stufe) wieder überlappt.

Hörbeispiel: Zitat Pink Panther

Abb. 2: Zitat Pink Panther

Im folgenden Kapitel wende ich mich dem Philosophen Ludwig Wittgenstein zu, da er als einer der bedeutendsten Sprachphilosophen des 20. Jahrhunderts gilt, und ich daher seine Überlegungen auf potentielle Anwendbarkeit im Bereich der Improvisation abklopfen möchte.

2. Ludwig Wittgenstein - Sprache als Spiel

Wittgensteins Hauptwerk unterteilt sich in zwei von einander sehr unterschiedliche Schriften, den während des Ersten Weltkriegs verfassten und 1921 veröffentlichten *Tractatus logico-philosophicus* und die 1953 postum veröffentlichten *Philosophischen Untersuchungen*.

Während der *Tractatus* ganz im Zeichen der Findung einer exakten, wissenschaftlichen Idealsprache steht und (Alltags-)Sprache als etwas Mängelbehaftetes und zur Beschreibung der Wahrheit nur bedingt Geeignetes betrachtet, wendet sich Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* von diesem Ansatz völlig ab und schlägt stattdessen den Weg in Richtung einer „ordinary language philosophy“, also der Philosophie der Alltagssprache ein.

In jedem Fall leitet Wittgensteins Gesamtwerk den „linguistic turn“ ein, also die Wende in der westlichen Philosophie, die Sprache nicht mehr als neutrales Medium der Beschreibung der Wirklichkeit betrachtet, sondern als den Hintergrund, auf dem unsere Wahrnehmung von Wirklichkeit erst passieren kann.

In Bezug auf das Thema Improvisation beziehungsweise den daraus resultierenden Fokus auf Verständigung und Interaktion zwischen MusikerInnen scheinen die *Philosophischen Untersuchungen* die ergiebiger Quelle zu sein, weswegen ich mich im Folgenden hauptsächlich auf diese beziehen werde. Neben dem Originaltext¹² waren mir für den folgenden Abschnitt Gert Scobels Videos „Magie der Sprache – Wittgenstein erklärt“¹³ sowie „Denken im Fliegenglas? Wittgenstein einfach erklärt“¹⁴ von Hilfe.

Ein zentrales Element der *Philosophischen Untersuchungen* stellt der Begriff der „Sprachspiele“ dar, wobei Wittgenstein den Begriff „Spiel“ sehr weit fasst.

Er vertritt die Position, dass es keine den Begriffen zugrundeliegende Essenz gibt, die als kleinster gemeinsamer Nenner dem Begriff selbst in allen seinen Bedeutungsvarianten innewohnt, sondern dass begriffliche Bedeutungsvariationen rein aus den zwischenmenschlichen Konventionen und ihrer Verwendung im realen Sprachgebrauch erwachsen. Am Beispiel des Begriffs „Rot“ etwa zeigt er, dass es nicht die „eine“ Eigenschaft der Farbe gibt, anhand derer sich eindeutig die Distinktion zwischen Rot und Nicht-Rot treffen ließe (etwa ein gewisses Spektrum der Wellenlänge: Auch Farbenblinde verwenden den Begriff Rot an der Ampel, obwohl sie die Wellenlänge gar nicht wahrnehmen können. Rot ergibt sich in dieser Situation aus der Position des Lichts an der Ampel.).

¹² Ludwig Wittgenstein: „Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen“ Werkausgabe Band 1, 23. Auflage 2019

¹³ <https://youtu.be/9bOrf2DgimM> - aufgerufen am 13.11.2022

¹⁴ <https://youtu.be/10u485H6UJs> - aufgerufen am 13.11.2022

Sein Ansatz ist, durch das Sammeln und Vergleichen möglichst vieler Beispiele für die Verwendung des Begriffs „Rot“ in den unterschiedlichsten Kontexten, dessen Bedeutungsbreite zu erfassen und kontinuierlich auszudifferenzieren. Wenn nach Wittgenstein „die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt“ bedeuten¹⁵, so lassen sich ebendiese Grenzen über die Arbeit an Sprache und Vokabular auch verschieben.

Von hier aus lässt sich eine erste Brücke zur Improvisation schlagen: Ein wesentlicher Aspekt beim Erwerb musikalischen Vokabulars liegt in der Transkription und Analyse bestehender Aufnahmen. Auch hier steht am Anfang das Erlernen des musikalischen Wortes in der Art, wie es in der Aufnahme in (einer) seiner ursprünglichen Bedeutung(-en) vorkommt. Eine darauffolgende Analyse des konkreten Kontextes, in dem die Phrase verwendet wird, (etwa das rhythmische und harmonische Gerüst, der stilistische Background etc.) erfüllt den eben erlernten Begriff mit Bedeutung. Anschließend kann in Eigeninitiative die Bedeutungsbreite des Begriffs erweitert werden, etwa durch Dekonstruktion der Phrase in Submotive, Transposition in andere Tonalitäten, rhythmische Variation etc. Gleichzeitig wird man durch die intensive Beschäftigung mit *einer* Phrase auch Überschneidungen mit ähnlichen Phrasen in anderen Aufnahmen entdecken, wodurch sich der Bedeutungshorizont des Ausgangsbegriffs kontinuierlich erweitert.

Die Kombination aus Analysen bestehender Aufnahmen mit der individuellen Arbeit an dem Begriff erweitert nicht nur sowohl das persönliche und das kollektive Vokabular (wenn etwa MusikerInnen der nächsten Generation wieder Transkriptionsarbeit leisten), sondern ermöglicht eine organische Form künstlerischen Fortschritts, ohne die grundlegenden Konventionen menschlicher Kommunikation per se in Frage zu stellen.

Die Nähe zur Sprache liegt diesbezüglich auch in der Auslegung beziehungsweise dem Umgang mit diesen Regeln: Sowohl im Sprachgebrauch als auch im Bereich der Improvisation existieren Regeln nicht zum Selbstzweck, deren Befolgung oder Missachtung über die Qualifizierbarkeit der getätigten Äußerung in Dimensionen von gut und schlecht, richtig oder falsch oder altmodisch und modern entscheidet. Vielmehr lassen sie sich als Kanon von Konventionen betrachten, quasi als eine a posteriori erstellte Sammlung von Werkzeugen und Stilmitteln, die sich für das Gelingen von Kommunikation als vorteilhaft und nützlich erwiesen haben.

Auch im Kontext der Sprachspiele bei Wittgenstein werden Regeln in dem Sinne interpretiert, dass sie die Kommunikation innerhalb einer sprachlichen oder kulturellen Gemeinschaft erst ermöglichen und in der Praxis des Sprachgebrauchs entwickelt und ausgehandelt werden.

Somit ist Sprache nur im Kontext einer sozialen Gruppe denkbar, was Wittgenstein unter anderem

¹⁵ Ludwig Wittgenstein: „Tractatus logico-philosophicus“, 1921, Satz 5.6

in seinem Privatsprachenargument zeigt: Eine Sprache, die nur ein einziger Mensch spricht, kann keine Sprache im eigentlichen Sinn sein, weil deren Zweck ja die Kommunikation ist. Von hier aus schließt sich auch wieder der Kreis zum Thema Spracherwerb, der ja auch nur im Kontext des sozialen Umfelds möglich ist.

3. Künstlerische Freiheit

Über die Beschäftigung mit Regeln und deren Beachtung, Auslegung und ihren Zweck, Sprache und Kommunikation zu organisieren und zu strukturieren drängt sich fast zwangsläufig die Notwendigkeit einer näheren Betrachtung des Freiheitsbegriffs auf, speziell des Begriffs der künstlerischen Freiheit.

Bezugnehmend auf Immanuel Kant unterscheidet der Philosoph Isaiah Berlin in seinem Essay *Two Concepts Of Liberty* (1958) zwei grundlegende Arten von Freiheit: Die negative Freiheit einerseits im Sinne einer Abwesenheit von äußeren Zwängen („Freiheit von“) und die positive Freiheit („Freiheit zu“) andererseits als Fähigkeit zur Selbstbestimmung. In diesem Sinne ist die negative Freiheit Voraussetzung für ihr positives Pendant, indem sie den Rahmen aller potentiellen Handlungsmöglichkeiten innerhalb der Grenzen des physisch, moralisch oder gesetzlich Machbaren darstellt. Positive Freiheit ist das Vermögen des/der Einzelnen, sich in diesem Rahmen aktiv für konkrete Handlungen zu entscheiden.

Auf den künstlerischen Kontext gemünzt, ließe sich der Freiheitsbegriff analog dazu etwa folgendermaßen denken: Negative Freiheit als die Erweiterung der verfügbaren kreativen Entfaltungsmöglichkeiten, etwa durch das aktive Überwinden oder das Wegfallen und Obsolet-Werden stilistischer Regeln (etwa des Verbots paralleler Quinten in der Satzlehre, Beschränkung auf ornamentale Kunst im Islam etc.) beziehungsweise positive Freiheit als die Möglichkeit, der individuellen Kreativität mit den zur Verfügung stehenden Mitteln ungehindert Ausdruck zu verleihen, etwa in Form der bewussten Verwendung paralleler Quinten im Bigband-Kontext, um einem Riff klangliche Durchsetzungskraft zu verleihen.

Wenngleich sich beide Aspekte im Begriff der künstlerischen Freiheit wiederfinden, bergen sie für den/die KünstlerIn selbst jedoch völlig unterschiedliche Implikationen, denn die Freiheit nichts zu müssen, bedeutet noch keineswegs, auch die Freiheit zu besitzen, die eigene künstlerische Vision tatsächlich umsetzen zu können. In anderen Worten ist die negative Freiheit in diesem Sinne vergleichbar mit dem Grundrecht auf freie Meinungsäußerung, das zwar jedermann zusteht, aus dem sich jedoch keinerlei Korrelation zum inhaltlichen Gehalt des Gesagten ableiten lässt.

Der positiven Freiheit hingegen ist die Selbstverpflichtung des Künstlers/der Künstlerin immanent, permanent an den persönlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu arbeiten und sein Vokabular zu erweitern, um die Grenzen der individuellen Ausdrucksfreiheit stetig neu zu definieren. Im Gegensatz zur negativen Freiheit ist sie in diesem Kontext eine Bringschuld gegenüber dem eigenen Selbstverständnis als KünstlerIn, und sie ist, anders als ihr negatives Antonym, limitiert durch die eigenen Fähigkeiten und den eigenen verfügbaren künstlerischen Wortschatz.

Besonders interessant wird diese Sicht auf die Freiheit bei der Betrachtung von Stilen, die diese schon in ihrer Selbstdefinition für sich proklamieren, etwa der 'Freien' Improvisation oder dem 'Free' Jazz. Hier lohnt sich die Frage, ob die reine Inanspruchnahme der absoluten Freiheit schon ein hinlängliches Fundament für vielschichtigen, substanziell aussagekräftigen und vor allem nachhaltigen - weil weiterentwicklungsfähigen - kreativen Output darstellt, oder ob es darüber hinaus nicht doch das Wissen um die Grenzen der eigenen Ausdrucksmöglichkeiten braucht, um diese auch zu erweitern.

Letztendlich bedarf es sicherlich beider Aspekte der Freiheit, nämlich einerseits des Muts zum Bruch mit Konventionen, andererseits aber auch der Demut, sich einzugestehen, dass die Entscheidung zum Beschreiten eines beliebigen Weges in die so gewonnene Freiheit zwangsläufig einhergeht mit der Notwendigkeit, andere, potentiell gangbare Wege auszuschließen, seine Freiheit also zu beschränken. Das metaphorische Aufstoßen der Tür alleine mag als Akt der Subversion zwar den Blick auf auf Neues eröffnen, aber erst der vergleichsweise konservative und langwierige Akt des Bekenntnisses zu einem konkreten Weg schafft Verbindlichkeit.

Als Beispiel hierfür könnte Miles Davis stilistische Wandlung hin zum Jazz-Rock dienen, die sich anhand der Alben „In A Silent Way“ (1969) und „Bitches Brew“ (1970) dokumentieren lässt.

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen bricht er bewusst mit Konventionen des Jazz, etwa durch die Verwendung von Effektgeräten, die Abkehr vom Swing und den Einsatz elektrisch verstärkten Instrumentariums wie zum Beispiel Keyboards und E-Gitarre. Auch verpflichtet er viele junge Musiker, denen er weitreichende musikalische Freiheiten gewährt und von denen viele zeitlich wie stilistisch anschließend an ihr Engagement bei Davis eigene erfolgreiche, teils stilprägende Formationen gründen. Bands wie Joe Zawinuls und Wayne Shorters „Weather Report“, Chick Coreas „Return to Forever“ oder John McLaughlins „Mahavishnu Orchestra“ mit Billy Cobham entstehen direkt aus dem Umfeld von Miles Davis, führen von ihm angestoßene Entwicklungen fort und verfeinern diese. Ebendieser Bezug zu dem von Davis eröffneten Feld an Ausdrucksmöglichkeiten erzeugt Verbindlichkeit, indem sein individuelles Streben die Basis für kollektive Weiterentwicklung darstellt.

In Anlehnung an die Ideen Nietzsches, Sartres und Camus' läuft absolute Freiheit Gefahr, zu Willkür und Nihilismus zu führen, wenn sie nicht durch das Eingehen von Verbindlichkeiten - gegenüber Ideen, Mitmenschen etc. - beschränkt wird.

Ähnlich stellt sich die Situation auch im Kontext musikalischer Improvisation, besonders im Jazz-Kontext dar: Hier steht neben dem Formulieren eigener Gedanken auch die Interaktion mit den MitmusikerInnen im Fokus, idealerweise ist die gemeinhin als „Solo“ titulierte Passage vielmehr ein gegenseitiges Entwickeln von Ideen, der/die jeweilige SolistIn viel eher InitiatorIn und Motor der Kommunikation denn aus dem Kollektiv herausragender Star, und die KollegInnen eher GesprächspartnerInnen als „Begleitautomaten“. Und wie im verbalen Dialog geben die GesprächsteilnehmerInnen einen Teil ihrer individuellen musikalischen Freiheit zur Gewährleistung der Kommunikation und Interaktion auf.

Im nächsten Abschnitt werde ich sprachliche Mechanismen der Rhetorik, der Kunst und Wissenschaft der Rede, auf die Improvisation übertragen. Dies stellt den Ausgangspunkt für den nachfolgenden Teil der Arbeit dar, der sich mit der Wirkung des Gesagten respektive Gespielten auf ZuhörerInnen und MitmusikerInnen befasst.

4. Rhetorik und Improvisation

Ihre erste Blütezeit erlebt die Kunst der Rhetorik in der Antike. Ihre Geschichte ist eng mit dem Entstehen der Demokratie verknüpft, da diese die Voraussetzung für freien Meinungs Austausch darstellt und gerade mit dem Ende der Tyrannei der Austausch von Argumenten zwischen gleichberechtigten Bürgern (Frauen galten zu dieser Zeit nicht als gleichberechtigt) an Bedeutung gewinnt¹⁶. Wer ein öffentliches Anliegen politischer oder gerichtlicher Natur hatte, war gezwungen, dieses selbst zu vertreten, sodass sich schon bald der Berufsstand der Logographen (Redenschreiber) entwickelte. Diese setzten sich zunehmend mit der Erforschung der Mittel der überzeugenden Rede auseinander, sodass die Rhetorik fürderhin nicht mehr nur als Kunst, sondern gleichzeitig auch als Wissenschaft betrieben wurde.

In ihrer Ausprägung als Kunst ist Rhetorik allerdings nicht neutral, sie will - im Idealfall - überzeugen statt zu überreden, auf jeden Fall jedoch eine Haltungsänderung im Publikum herbeiführen, wobei die Grenze zwischen Rhetorik und Propaganda, Erziehung zur Mündigkeit und Manipulation im über den pragmatischen Anlass hinausgehenden Anspruch an die moralische

¹⁶ Andreas Sentker: „Rhetorik: „Einfach überzeugen“, Die Zeit, 4. Mai 2016

Integrität des Redners liegt.¹⁷

Für Gorgias von Leontinoi (etwa 480–380 v. Chr.) stellt die Rhetorik eine Waffe beziehungsweise Streitkunst dar, die das Potential hat, sowohl positiv als auch negativ auf Menschen einzuwirken. Es obliegt der Rechtschaffenheit des Redners, sie in den Dienst des Guten und moralisch Erstrebenswerten zu stellen. Dieser Anspruch der Ehrenhaftigkeit an den Rhetor (*vir bonus*) zieht sich später von Cicero über Quintilian und Cato bis in die christliche Philosophie des Mittelalters bei Augustinus und weiter in die Zeit der Aufklärung, etwa zu Gottsched („Vernunft und Moral sind untrennbar“) und Knigge, die sich beide auf dieses Ideal beziehen.¹⁸

Auch die Kritiker der Redekunst beziehen sich auf eben jene manipulative Kraft, die der Rhetorik innewohnt, wenn sie denn in den Dienst des moralisch Verwerflichen gestellt wird, ihre prominentesten Vertreter sind allen voran Plato, später Kant, Goethe („Es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor.“¹⁹), und Otto von Bismarck („Ich bin Minister, Diplomat und Staatsmann und würde mich für gekränkt halten, wenn man mich einen Redner nannte.“²⁰), interessanterweise allesamt selbst ausgezeichnete Redner.

Während der Aufklärung erlebt die Rhetorik gemeinsam mit zahlreichen weiteren antiken Idealen einen erneuten Aufschwung, es entwickelt sich eine rhetorische Stillehre, die auf den obersten Prämissen Richtigkeit, Sachlichkeit und Deutlichkeit beruht²¹. Im 19. Jahrhundert verliert die Rhetorik an gesellschaftlicher Relevanz, die ihr gewidmeten Lehrstühle werden von Germanisten, Historikern und Philosophen besetzt, im 20. Jahrhundert gerät sie schließlich vor dem Hintergrund von Propaganda und Massenmanipulation im Nationalsozialismus zumindest in Europa völlig in Misskredit und wird als Wissenschaft so gut wie gar nicht mehr praktiziert. Erst 1967 wird an der Universität Tübingen auf Drängen von Walter Jens der bislang einzige Lehrstuhl für Rhetorik in Europa ins Leben gerufen.

Aristoteles formuliert folgende Hauptaspekte als die "Drei Säulen der Rhetorik": Ethos, Logos und Pathos. In der Verantwortung des Redners (Ethos) liegt es, das Argument (Logos) als zentrales Element der Überzeugung zu nutzen, wobei ihm bewusst ist, dass neben den rationalen auch emotionale Faktoren (Pathos) eine wichtige Rolle spielen, sowohl auf der Ebene des Adressaten als auch beim Redner selbst. Der Rhetoriker Dietmar Till von der Universität Tübingen spricht diesbezüglich von der Kunst der „Selbstüberwältigung“, die notwendig ist, um auch sein Publikum zu überwältigen²².

17 Gert Ueding/Bernd Steinbrink: „Grundriß der Rhetorik“, 5. Auflage, 2012, S.167

18 Gert Ueding/Bernd Steinbrink: „Grundriss der Rhetorik“, 5. Auflage, H.J. Ueding Hrsg., S.119f.

19 Goethe, Faust. „Der Tragödie erster Teil“ 1808. Szene: Nacht, Faust zu Wagner

20 Otto de Grahl (Hrsg.): „Reden des Fürsten von Bismarck, Fünfter Band“, Paul Schettlers Erben, 1888

21 Gert Ueding/Bernd Steinbrink: „Grundriß der Rhetorik“, 5. Auflage, 2012, S.113

22 Andreas Sentker: „Rhetorik: Einfach überzeugen“, Die Zeit, 4.Mai 2016

Dieses Konzept lässt sich quasi direkt auf den Bereich der Improvisation umlegen: Kaum ein Publikum wird sich mitreißen lassen, wenn die Begeisterung für die Sache nicht schon von der Bühne herab kommuniziert wird, oder gar, wenn Selbstzweifel und Unsicherheiten (mit denen sich so gut wie jeder Bühnenmensch irgendwann auseinandersetzen muss), die Performance merkbar beeinträchtigen. Umso relevanter wird dies, wenn im improvisatorischen Kontext nicht nur das Publikum, sondern auch und vor allem die MitmusikerInnen „überzeugt“ werden wollen, und das eigene musikalische „Argument“ ja gerade darauf abzielt, eine Reaktion beim Gegenüber hervorzurufen. Die Verbindlichkeit der eigenen Aussage wird hier zur unabdingbaren Voraussetzung für gelingende Interaktion.

Im musikalischen Kontext ist eine Besinnung auf rhetorische Mittel in zweierlei Hinsicht interessant, zum einen ganz allgemein im Sinne eines Strebens nach Klarheit im Ausdruck, die im Dienst der Interaktion und Kommunikation steht und sich zum Beispiel in der bewussten Vermeidung von „Licks“, dem „Dudeln“ gelernter Automatismen oder - im positiven Sinn - dem Fokus auf motivischer Entwicklung in der Improvisation niederschlagen kann.

Zum anderen lassen sich ganz konkret zahlreiche rhetorische Figuren auf den Kontext musikalischer Phrasenbildung umlegen, wodurch sich eine grundlegend andere, eben motivische Herangehensweise an das Thema Improvisation ergibt, als Kontrast zur oft vorherrschenden (und auch meist so unterrichteten) auf instrumentaltechnische und musiktheoretische Aspekte zentrierten.

Die folgenden Noten- und Tonbeispiele zeigen mögliche Adaptionen rhetorischer Figuren auf musikalische Phrasen:

Hörbeispiel Alliteration: Mehrere Wörter/Phrasen haben den gleichen Anfangslaut/-ton



Hörbeispiel Repetitio: Um der Aussage Eindringlichkeit zu verleihen, werden einzelne Satzteile wiederholt.

Abb. 4: Repetitio

Hörbeispiel Epipher: Wiederholung einzelner Wörter oder Wortgruppen jeweils am Ende einer Phrase

Abb. 5: Epipher

Hörbeispiel Anadiplose: Wiederholung des letzten Wortes der vorangegangenen Phrase am Anfang

Abb. 6: Anadiplose

Hörbeispiel Geminatio: Die unmittelbare Verdopplung eines Wortes

Abb. 7: Geminatio

Hörbeispiel Kyklos: Die Umschließung eines Satzes durch dasselbe Wort am Anfang und Ende

Abb. 8: Kyklos

Allen hier angeführten Figuren ist gemeinsam, dass sie auf unterschiedliche Arten mit dem Element der Wiederholung spielen und dadurch sowohl für das Publikum als auch die MitmusikerInnen Verbindlichkeit schaffen, indem sie die musikalische Aussage verstärken.

Gleichzeitig zwingt ihre Verwendung den/die Improvisierenden dazu, nicht nur linear dem Verlauf der Musik zu folgen, sondern sich reflexiv mit dem bereits Gesagten auseinanderzusetzen.

Conclusio

Der Blick aus der Perspektive der Sprache bietet die Möglichkeit, improvisierte Musik nicht nur als Kunstform und Handwerk, sondern auch als eine Form zwischenmenschlicher Kommunikation zu begreifen. Die sich daraus ergebenden Implikationen liegen vor allem in jenen Bereichen, in denen Interaktion eine Rolle spielt, also dort, wo neben dem persönlichen kreativen Ausdruck auch die Rezeption des Gespielten durch Publikum und vor allem MitmusikerInnen insofern von Bedeutung ist, als sie unmittelbar auf den/die Improvisierende(n) rückwirkt. Diese Sicht auf Improvisation als ein dynamisches System, das im Sinne Wittgensteins im Moment und durch den Akt des Sprechens zwischen allen Beteiligten ausgehandelt wird, birgt das Potential in sich, ein hohes Maß an Verbindlichkeit zu generieren, da einerseits die Notwendigkeit des Verstandenwerdens durch die übrigen Beteiligten im eigenen Spiel stets mitbedacht werden muss, und andererseits deren Reaktionen wiederum eine unmittelbare Inspirationsquelle darstellen können. Letztendlich ist in diesem Kontext Improvisation der Hintergrund, vor dem der Menschen als soziales, spielendes Wesen betrachtet wird.

Eine weiterführende Beschäftigung mit dieser Thematik könnte sich auf andere musikalische oder gar Bereiche der bildenden Kunst erstrecken und erforschen, inwiefern kommunikative Mechanismen dort von Bedeutung sind beziehungsweise neue Aspekte in der Rezeption eröffnen können.

Literaturverzeichnis

- De Grahl, O.** (Hrsg.) (1888). Reden des Fürsten von Bismarck. (Band 5). Paul Schettlers Erben.
- Harnoncourt, N.** (2021). Musik als Klangrede. (10. Aufl.). Bärenreiter: Kassel.
- Hummer, P.** (2018). APA-Interview vom 02.08.2018. <https://science.apa.at/power-search/8164575834148563429> - aufgerufen am 26.09.2022.
- Jung, B. & Günther, H.** (2016). Erstsprache, Zweitsprache, Fremdsprache. (3. Aufl.). Beltz: Weinheim.
- Ö1-Podcast** (2022). Harnoncourts Klang-Reden, Episode 1, <https://sound.orf.at/podcast/oe1/harnoncourts-klang-reden>
- Scobel, G.** (2020). Magie der Sprache – Wittgenstein erklärt. <https://youtu.be/9bOrf2DgimM> - aufgerufen am 13.11.2022.
- Scobel, G.** (2020). Denken im Fliegenglas? Wittgenstein einfach erklärt. <https://youtu.be/10u485H6UJs> - aufgerufen am 13.11.2022.
- Sentker, A.** (2016). Rhetorik: Einfach überzeugen. Die Zeit, 4. Mai 2016.
- Ueding, G. & Steinbrink, B.** (2012). Grundriß der Rhetorik (5. Aufl.). J.B. Metzler: Heidelberg.
- Wittgenstein, L.** (2019). Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen. (Werkausgabe Band 1). (23. Auflage). Suhrkamp: Berlin.
- Wolf, W.** (o.J.). Selected essays on intermediality (1992-2014): theory and typology, literature-music relations, transmedial narratology, miscellaneous transmedial phenomena.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Pink Panther Thema.....	8
Abb. 2: Zitat Pink Panther.....	8
Abb. 3: Alliteration.....	15
Abb. 4: Repetitio.....	16
Abb. 5: Epipher.....	16
Abb. 6: Anadiplose.....	17
Abb. 7: Geminatio.....	17
Abb. 8: Kyklos.....	17

„Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafische Darstellungen und andere analoge oder digitale Materialien.

Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.“

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'J. Doblhofer', with a long horizontal flourish extending to the right.

Linz, am 18.11.2022

Josef Doblhofer