

Universität Duisburg - Essen
Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab
Fakultät für Bildungswissenschaften

Christopher Dell

Musik und Sinn revisited

Arbeitspapier aus dem Verbundprojekt MICC
MICC Working-Paper Nr. 4 12/2009

Herausgeber: Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab
Fakultät für Bildungswissenschaften
der Universität Duisburg-Essen

Kurztitel: Dell, Christopher (2009). Musik und Sinn revisited. Arbeitspapiere aus
dem Projekt MICC,
Nr. 4, Universität Duisburg-Essen

Druck: Universität Duisburg-Essen - Universitätsdruckerei

Autor: Christopher Dell
Institut für Improvisationstechnologie, Berlin

Projekt MICC
Universität Duisburg-Essen
Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab
Fakultät für Bildungswissenschaften
Universitätsstr. 13
45141 Essen

© Universität Duisburg-Essen, Fakultät für Bildungswissenschaften, Labor für Organisationsentwicklung –
OrgLab, 2009.

Hinweis zum Projekt MICC: Weitere Informationen zum Projekt MICC und Ansprechpartner unter
www.micc-project.org

Das dieser Publikation zugrunde liegende Vorhaben wurde mit Mitteln
des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, des Europäischen
Sozialfonds für Deutschland und der Europäischen Union unter dem
Förderkennzeichen 01FM0804D gefördert.

Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den
Autoren.

MICC – Musik und Sinn revisited

Christopher Dell

ifit Input 04

„Wer Musik versteht, wird anders (mit anderem Gesichtsausdruck, z.B.) zuhören, reden, als der es nicht versteht.“¹

„Wo fängt es an wo strukturiert es sich? Dann nach einem bestimmten Punkt das starke Gefühl jetzt ist es fertig. Das ist ein Thema.“

„Habe schnell angefangen, alle möglichen Parametern im Kopf gehabt. Ich habe das Gefühl ab einem bestimmten Punkt keine Lust mehr gehabt die Komplexität zu steigern.“

„Es ging mir darum zu sehen was wir durchlaufen. Wie fangen alle mit einem bestimmten Ziel an. Und dann löst sich das auf und verfestigt sich wieder. Was sind Konstanten, was sind Hauptakteure?“²

Konzeption eines musikalischen Denkens

Welche Konzeption steht hinter dem musikalischen Denken von Organisation?

Wenn wir eine Partitur malen, so nehmen wir an, verweist diese Partitur auf etwas anderes als sich selbst, nämlich auf die Organisation oder darauf, wie wir uns vorstellen, dass eine Organisation klingt, wenn sie von Musikern gespielt würde. Aus dem bisherigen Forschungsverlauf heraus können wir sagen, dass dies den Beteiligten in vielen (nicht allen) Fällen Freude bereitet hat, dass es für sie einen Sinn ergeben hat. Welcher Sinn aber ist das? Welche Form der Sinnproduktion entsteht, dadurch, dass auf Musik Bezug genommen wird?

Dies ist zu erst einmal fragwürdig schon allein deshalb, weil Musik auf jeden Fall kein Inhalt ist, der sich auch anders zum Ausdruck bringen ließe: Musik ist ja radikal nicht gegenständlich, sie ist, wie Matthias Vogel konstatiert, „nichts Bezeichnetes, auf das man sich auch mit anderen Zeichen – beispielsweise solche der Sprache – beziehen können. Es ist ein ganz und gar unübersetzbarer Sinn, der sich nur im Medium der Musik [...] ausdrücken lässt.“³ Andersherum lässt sich Musik auch nicht in eine eindeutige semantische Beziehung setzen. Man kann nicht sagen, dass Musik M

¹ Ludwig Wittgenstein.

² Partiturenzeichnen, MICC-Tagung 13.11.09, Workshop „Musik und Sinn“.

³ Vogel, Matthias, *Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns*, in: Becker/Vogel (Hrsg.) *Musikalischer Sinn*, Frankfurt 2007, S. 9.

irgendein X bedeutet. Matthias Vogel stellt klar, dass die Relation einer Musik M und einem X niemals eine Repräsentationsbeziehung darstellen kann. „Wir können das „bedeutet“ in unsere Formel nicht in dem Sinne interpretieren, dass M auf X referiert, dass M X denotiert, dass M X abbildet oder darstellt, und zwar schlicht deshalb nicht, weil Musik keine prädikative Struktur hat, sie also deshalb keine Gegenstände herausgreifen kann, denen sie Eigenschaften zuweist.“⁴ Auch weist Musik weder Ähnlichkeitsrelationen, noch kausale Relationen auf.

Wir können also nicht sagen: Musik M ist Organisation X, selbst die Behauptung klingt wie Organisation X ist problematisch, weil die Art und Weise, wie Hörer auf Musikstücke mit bestimmten Assoziationen reagieren mehr auf ihre eigene ontogenetische Geschichte und kulturellen Kontext aussagt als über die Musik.

Aber genau darin liegt der Punkt von MICC: Wir wollen eben nicht auf die Semantik der Musik abheben, sondern etwas über die Geschichte und Verfasstheit der Hörer als Organisationsmitglieder erfahren. In diesem Sinne ist es auch nicht schlimm, dass eine Musik M keine Übersetzung der Organisation sein kann, weil sie sie in wichtigen Hinsichten nicht vertreten kann.

Es gilt ganz einfach offen und konstruktiv mit der Tatsache umzugehen, dass „Musik anders ist als alles was wir verstehen können.“⁵ Das geht nur, wenn wir versuchen, die Erfahrung die wir mit Musik machen differenzierter auszuloten und in andere Kontexte zu stellen.

Da die Inhalte der Musik-Ereignisse nicht bestimmbar sind, sprengen sie die tradierten Formen der Darstellung von Organisation und bringen damit auch unsere konstitutiven Rahmensetzungen in Bewegung. Das bedeutet: Unterschiedliche, situationsbezogene Rahmen relativieren sich wechselseitig. Repräsentation und Sinnproduktion werden in der Strategie nicht ausgeschlossen, sondern als Nebeneffekte der Konfrontation mit dem Publikum als Materialität beobachtet und genutzt. In solchem Auslösen von Oszillation und Transformation einer produktiven Unsicherheit erfüllt sich die spezifisch-ästhetisch wie ethische Erfahrung. Es geht also um das Diffundieren der Strategien des performativen musikalischer Verlauf als Sinnproduktion in unserer Deutung von Organisation als Prozess. Das hieße auch, sich von der einfachen semantischen Relation y gleich x zu lösen und die Musik zum Anlass zu nehmen andere Formen des Sinns in Betracht zu ziehen.

Welcher Sinn aber könnte das sein? Wie oben angemerkt, kann Musik das Kriterium der informativen Angabe nicht erfüllen, eben weil sie unersetzbar ist. Vogel schlägt deshalb vor, nicht

⁴ A.a.O., S. 17.

⁵ A.a.O., S. 19.

von einer Bedeutung eines Musikstücks, sondern vom Verstehen seines Sinns zu reden. Vogel verweist hier auf Wittgenstein, der zwischen zwei Formen des Sinns unterscheidet: Entweder verstehen wir Sätze, die durch andere Sätze ersetzt werden können, die das Gleiche ausdrücken, oder aber auch Sätze die nicht durch einen anderen ersetzt werden können. Wittgenstein vergleicht dies mit einem musikalischen Thema, das „verstanden“ werden kann, aber unersetzbar ist: „in dem einen Fall ist der Gedanke eines Satzes was in verschiedenen Sätzen gemeint ist; im anderen Fall etwas, was nur diese Worte, in dieser Stellung ausdrücken.“⁶ Der zweite Fall ist dann nur durch einen Nachvollzug der Rede sinnvoll: Wie ein Kunstwerk ist er nur aus seiner immanenten Bewegung heraus verständlich, als eine Form der vermittelnden Praxis. Es sind für Wittgenstein nicht nur spezifische Worte, sondern vor allem auch deren Stellung, die den Sinn eines unersetzbaren Satzes ausdrücken. Der Sinn entsteht hier also aus dem relationalen Zusammenhang, aus einer Topologie der strukturellen Momente eines Satzes. Aber diese Relationalität muss hervorgebracht werden, gesprochen werden. In der Musik können wir von einem ähnlichen Phänomen sprechen: Der Sinn entfaltet sich aus der Relationalität von Rhythmus, melodischer Anteile, harmonischer Verläufe, Klangfarbe etc., die nicht allein als physikalische Vorgänge von akustischen Schwingungen wahrgenommen, sondern als ein „sinnvolles“ Konglomerat wahrgenommen werden. Musikalische Logik fügt sich nicht aus wahrheitserhaltendem Schließen zusammen, sondern aus der Relationalität einer spezifischen Nachbarschaftsordnung musikalischer Elemente.

Vogel spricht in diesem Zusammenhang von medialen Praktiken. „Im Mittelpunkt medialer Praktiken stehen tradierte und erlernbare Tätigkeitstypen, die wahrnehmbare Ereignisse hervorbringen, wobei Produzenten und Rezipienten dieser Ereignisse sich nicht an deren physikalischen Eigenschaften, sondern anderen beobachterrelevanten Eigenschaften orientieren.“⁷ Die Voraussetzung dafür, die tertiären Eigenschaften Rhythmus, Melodie, Harmonie von Musik wahrzunehmen (neben primären Eigenschaften wie Schall und sekundären wie Klangfarbe und Lautstärke), erfordert eine strukturierte Lerngeschichte des Hörers als Teil eines bestimmten Kulturkreises. Vogel zieht daraus den Schluss, dass wir Musik dann verstehen, wenn wir die mediale Ebene der tertiären Eigenschaften erfassen und identifizieren können. Vogels Folgerung jedoch, dass dies vor allem in der Wiederholbarkeit gründe, und in der Reidentifikation von Ebenen, im Erkennen dessen, dass die zweite Aufführung die selben tertiären Eigenschaften aufweise⁸ verliert aus dem Blick, dass improvisierte Musik, die fast nie zwei gleiche Aufführungen

⁶ Wittgenstein, zit. nach Vogel, a.a.O., S. 317.

⁷ A.a.O., S. 319.

⁸ A.a.O., S. 320.

hervorbringt, nichts desto trotz im Sinne tertiären Eigenschaften verstanden werden kann. Wir gehen davon aus, dass dies in der strukturellen, musterhaften Anordnung und Systematik von Improvisation begründet liegt, in ihrem Verfahren angewandter Relationalität, dem Zusammenfügen unterschiedlichster Muster in unterschiedlichen Ebenen, rhythmischen, harmonischen Matrices und so eine Durchsicht ermöglichen oder zumindest das Verfolgen des Spiels zu einem „sinnvollen“ Ereignis werden lassen.

Im Konnex von Unvertretbarkeit und der Angabe von Bedeutung spricht Vogel von einer „generische Vertretbarkeit“: Die Befähigung, „Typen musikalischer Ereignisse entlang ihrer tertiären Eigenschaften zu identifizieren.“⁹ Der Schluss jedoch, dass die generische Vertretbarkeit in einem nicht trivialen Sinn ihre Wiederholbarkeit sichert, muss auf unterschiedlichen Maßstabsebenen betrachtet werden. Unserer Ansicht nach kann improvisierte Musik dann nur Sinn machen, wenn nicht die ganze Form des Werks wiederholbar ist, sondern interne musikalische Muster wiedererkannt werden können, die dann ein Ganzes in unterschiedlichen Formen wieder entstehen lassen. Dabei macht dann eben nicht nur die „Vollendete“, abgeschlossene Form Sinn, sondern auch die strukturelle Arbeit an der offenen Form.

Die generische Vertretbarkeit erklärt uns, dass wir bestimmte strukturelle Verläufe verfolgen, in einem gewissen Sinne verstehen können und dieses Verstehen auch durch das wiederholte Hören von Musik schulen können. Gleichzeitig bleibt die Frage nach der Bedeutung von Musik offen. Vogel schlägt deshalb vor, den Sinn in Relationen außermusikalischer Praktiken zu suchen, die Korrelate zur Musik bilden wie Atmen, Körperbewegung, Tanz, Geste. Die Strukturen dieser Vorgänge bilden für alle Hörer gleichermaßen Grundlagen, jenseits tertiärer Eigenschaften „Anlass für zusammenhängende Erfahrung“¹⁰ zu sein. Sie bilden sozusagen wahrnehmungsstrukturierende Modelle, die nicht nur Spezialisten der Musik sondern auch jedem Laien zugänglich und plausibel sind. Diese Modelle sorgen dafür, dass die Hörer, und das ist für die Partiturenmethode von MICC entscheidend, eine Praxis, ein Tun nachvollziehen und daraus eine Form der Kohärenz ableiten können. Dieser Nachvollzug ist jedoch stark subjektiv gefärbt, noch verstärkt durch die Tatsache, dass in dem MICC Projekt organisationale Strukturen auf einen musikalischen Verlauf projiziert werden und umgekehrt. Wichtig bleibt: Die Musik bedeutet nicht die Organisation, sondern das Tun eines Partiturspiels wird nachvollzogen oder im Schreiben der Partitur vorgedacht. Der Erfahrungsraum des Muskmachens oder Musikhörens wird also umgekehrt zum strukturierenden Moment einer Reflexion über Organisation als Partitur. Das ist wichtig, denn wir gehen ja davon

⁹ A.a.O., S. 321.

¹⁰ A.a.O., S. 327.

aus, dass Musikhören, ebenso wie das daran angeschlossene oder vorgeschaltete Partiturenzeichnen, nicht bloß rezeptiv oder interpretatorisch zu verstehen ist, sondern dass darin Elemente einer Praxis enthalten sind, die sich daran beteiligen musikalischen Sinn überhaupt erst zu „produzieren“.

Für ein „Verstehen“ von Musik sind, darauf weist Vogel hin, kulturelle Kontexte von hoher Bedeutung. Sie bilden die „transindividuellen Relationen zu Wahrnehmungen und Tätigkeiten“¹¹ aus, bilden „den Hintergrund dafür, dass uns unterschiedliche Nachvollzugsweisen [von Musik] unterschiedlich plausibel erscheinen.“¹² Nun ist es die These von MICC, in unserem Versuchsaufbau die Angelegenheit herum zu drehen: Kultureller Kontext ist von der musikalischen Aufführung der Partitur unabhängig (ob sie von einer Pop-, Rock-, Jazzband oder sonst wem aufgeführt wird), sie bleibt abstrakter organisationaler Verlauf, in dem allein dessen minimale Strukturen (Muster) und deren Verknüpfungen wiederum Rückschlüsse auf Elemente der Kultur der Organisation geben sollen. Das ist auch deshalb schlüssig, weil wir ja nicht die Musik, sondern die Organisation über die mediale Praxis von Musik verstehen wollen. Der Ansatz von MICC besteht also darin, über die mediale Praxis der Musik in die Situation der Organisation als Erfahrungsraum „hinein“ zu kommen. Ganz in dem Sinne der Anekdote vom Fisch X der Fisch Y fragt, wie er denn das Wasser heute finde und Fisch Y fragt: Was ist Wasser?

Erfahrung als Wissen

Musik produziert gefühlte Formen des Wissens, die alle Sinne ansprechen. Als Generatoren von Primär-Erfahrung ist es die Strategie von den Partituren, Erfahrung zu ermöglichen und so ein Verstehen für den eigenen Ort in der Welt zu erlangen und den Weg zu den Objekten selbst zu denken. Primäre, körperliche Erfahrung als Kunst zu thematisieren beinhaltet aber auch die Infragestellung des normativen Organisationsbegriffes und seiner Definition von Namen, Zahlen, Bedeutung, Psychologie und Kontext.

Durch den temporären Fokus auf minimale Strukturen (Muster) und die Differenzierung von sekundären Assoziationen, die mit den Mustern verbunden sind, wird eine radikale Multiplikation von Erfahrungen ermöglicht. Bedeutung hat dann eine viszerale, innerkörperliche Basis. Bedeutung ist an die physikalische Aktion geknüpft und eröffnet so einen Einblick in die Logik des organisationalen Handelns selbst. Doch dies ist nur ein Teil der Produktion: Entscheidender Faktor neben der physikalischen Aktion ist die musikalische Zeit selbst. Ausgehend von Cage meint

¹¹ A.a.O., S. 330.

¹² Ebda.

musikalische Zeit die Akzeptanz und das Verständnis für all das, was in der Zeit des Events geschieht. Die minimalistische Struktur und das reduzierte Format der Events sind geknüpft an die Musikalisierung von Zeit. Musikalität der Zeit ermöglicht Öffnung von Bedeutung durch das Konzept der radikalen Präsenz dessen ‚was ist‘.

Subjekt und Objekt generieren gemeinsam ein wechselndes interrellierendes Feld *for the investigations between actions, language object and sounds*.¹³ Die Strategie besteht darin, direkte Erfahrung mit Sekundärwissen (das mentale Konzept der Erfahrung) zu verknüpfen und zwar so, dass verkörpertes Wissen abstraktes Wissen produziert und nicht umgekehrt. Die gespielten Partituren stimulieren Erfahrung als aktive Partizipation der individuellen Sinne der Organisationsmitglieder. Bezugnehmend auf John Deweys Definition als *active and alert commerce with the world...complete interpretation of self and the world of objects and events*¹⁴ wird Erfahrung zu einem spezifisch transaktionalen, interpretativen Rahmenwerk und zur Kapazität, um einen Sinn für Kontinuität in der Welt zu entwickeln. Erfahrung ist dann immer kontextuell: Eingebettet in menschliches Bewusstsein und in die Situation, die eine spezifische Erfahrung ermöglicht. Erfahrung als Form der Aneignung von Zeit und Raum wird Schnittstelle zum Alltag: Denn Erfahrungen kann jeder Mensch machen. Das Konzept der Verschiebung künstlerischer Strategien kann dann im Bezug auf seine eigenen Grenzen neu hinterfragt werden. Alltag, Prozesse und Handlungen von Organisation stellen so die Bereiche dar, in welche die Kunst der Musik als Verfahren überführt wird.

Mit Dewey ist für uns entscheidend zu erkennen, wie Erfahrungen nicht als unstrukturierte und unzusammenhängende Elemente zu verstehen, sondern davon auszugehen, dass sie in Situationen eingebettet sind. Das Schärfen der Wahrnehmung für die minimalen Strukturen spielt für diejenigen eine Rolle, die darum bemüht sind eine Situation zu strukturieren. Die Schulung der Wahrnehmung als Ästhetik oder in ästhetischem Zusammenhang lässt uns die Formwerdung des Organisation im Prozessverlauf und unserer eigenen Bewegung erkennen: Als Voraussetzung für das diagrammatische Vorgehen, das sich im Diagramm der Partitur spiegelt. Denn die ästhetische Erfahrung ist eine übergeordnete Wahrnehmung sozusagen eine Metafunktion: Sie lässt uns gewahr werden, wie wir die von der Erfahrung als dynamischem Prozess gelenkten, gelernten Einflüsse, Elemente integrieren und Foki bilden. Bezogen auf die Musik bedeutet dies, dass Musik eine ästhetische Erfahrung auslöst, die durch unseren Versuch lernend wirkt, dem strukturellen

¹³ Stiles, Kristine, *Between Water and Stone, Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts*, in: Armstrong/Rothfuss, *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis 1993, S.65.

¹⁴ Vgl. Dewey, John, *Art as Experience*, New York 1934, S. 25.

Verlauf, der inhärenten Grammatik, dem relationalen Verschalten innerhalb der Parameter Melodie, Harmonie und Rhythmus sowie zwischen den Parametern des jeweils Gespielten zu folgen und damit zu definieren oder ihr Sinn zuzuordnen,. Vogel sagt deshalb zu Recht: Wir können die Logik einer Musikdarbietung nur in Begriffen von Relationen erläutern, die deutlich machen, wie Eigenschaften des Werks in die Erfahrung seines Nachvollzugs so eingehen, dass sie zur Einheit des Werks beitragen.“¹⁵ Die Einheit entfaltet sich dann aus der gewonnen Form. Dieselbe Strategie verfolgen wir nun im Projekt MICC: Wir erhoffen uns einen Erkenntnisprozess für Organisation aus einem Verfahren, das aus einem musikalisch-relationalen Denken heraus ein Erfahrungsraum geöffnet wird, der den Nachvollzug organisationaler Prozesse in unterschiedlichen Maßstäben ermöglicht.

LITERATUR

DEWEY, JOHN (1934). ART AS EXPERIENCE, NEW YORK.

STILES, KRISTINE, BETWEEN WATER AND STONE, FLUXUS PERFORMANCE: A METAPHYSICS OF ACTS. IN: ARMSTRONG/ ROTHFUSS, IN THE SPIRIT OF FLUXUS, MINNEAPOLIS 1993.

VOGEL, MATTHIAS. NACHVOLLZUG UND DIE ERFAHRUNG MUSIKALISCHEN SINNS, IN: BECKER/VOGEL (HRSG.) MUSIKALISCHER SINN, FRANKFURT 2007.

¹⁵ A.a.O., S. 332