

DIE FORM DER FREIHEIT *

ULRICH BIELEFELD

Musik ist überall. Nicht wenigen bedeutet sie viel, wenn auch jeweils ganz Unterschiedliches. Es ist unklar, was sie, gern als universale Sprache ohne festen Begriff bezeichnet, denn »bedeutet«.¹ Die universale Kraft der Musik aber ist institutionalisiertes und manchmal politisches Feiertagsgerede. Wenn auch ohne festen Begriff und ohne *einheitliches*, nicht aber: *ohne* System, kann sie Bestimmtes bedeuten und hat, wie es die aktuelle Hirnforschung mit ihren Mitteln zeigt (vgl. Baumgartner et al. 2006), die Fähigkeit, emotionales Erleben zu potenzieren.

Das Musikerlebnis wird dabei schnell, so wird gesagt, zum Gemeinschaftserlebnis. Wo gesungen wird, da lasse man sich nieder, ist ein hieran anschließender Allgemeinplatz, der auf die vermeintliche Unschuld des gern als rein, als unmittelbar Bezeichneten zielt. Es ist jedoch keineswegs belanglos, was und wie gespielt, gesungen und auch mitgesungen wird. Musik entzieht sich nicht der Gesellschaft, dem Kontext, und sie ist dennoch nicht darauf zu reduzieren. Es gibt, so meine These, einen *Geist der Musik*, den es herauszuarbeiten gilt.

Musik ist systematisch und wird gleichzeitig mit Gefühl, Ausdruck, Emotion und Rausch verbunden. Musik umfasst, durchaus nicht zufällig, zwei meist als Gegensatz konstruierte Dimensionen: Systematik und Rationalisierung einerseits, das Reich der Freiheit und des unmittelbaren Ausdrucks andererseits. Beispielhaft dafür steht der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgetragene Streit, bei dem es um die Trennung zwischen der sogenannten E- und U-Musik, um Kunst und Nichtkunst, um bürgerlich und nicht bürgerlich, um wertvoll und nicht wertvoll ging. Es war ein Kampf

1 »Tatsächlich ist sie eine universale Sprache und doch kein Esperanto: sie unterdrückt keine qualitativen Eigentümlichkeiten.« (Adorno 1973c: 350)

um die Rechtfertigung von keineswegs nur musikalischen, aber sich in Musik ausdrückenden Haltungen der »Größe«, um die Regeln, nach denen etwas als »groß« bezeichnet und wahrgenommen werden konnte oder sollte (vgl. Boltanski et al. 2007).² Hatte sich das »Ganze« der Gesellschaft für Adorno auch aufgelöst, so fand er es doch im »Werk«, in der Analyse der Partitur, weniger in ihrer musikalischen Reproduktion.³ Musiksoziologisch relevant ist der Kontext, in dem gearbeitet wurde und in dem die Werke entstanden – in dem etwa Debussy sich durch die »kleine Form« als französischer Komponist auszeichnet, der das »pathetische« der »deutschen« Musik, die »große Form« mithin, gegenübergestellt werden kann, aber auch, so ebenfalls Adorno, das fast völlige Verschwinden der Musik, also von Komponist und Werk, in England (vgl. Adorno 1973c: Kapitel X, Nation).⁴ Der Autor/Komponist entwirft ein Werk, schöpft die Möglichkeiten einer Systematik aus und erweitert, erneuert, dekonstruiert und rekonstruiert sie. Werk und Autor verhalten sich in einer Weise zueinander, wie sie Michel Foucault für den Text analysiert hat (vgl. Foucault 2001). Das Werk verweist zunächst auf den Willen des Subjekts, lässt als strukturell zu Analysierendes jedoch den Autor verschwinden

Adorno selbst war ein Autor der so genannten Ersten Moderne oder des »ästhetischen Essentialismus« (Bühl 1994). Er trauerte um das verloren gegangene Ganze, und sah im Werk eine letzte Möglichkeit einer individualisierten und doch objektivierbaren Rettung.

»Die Einheit der beiden Sphären der Musik ist danach die des ungelösten Widerspruchs. Sie hängen nicht zusammen etwa derart, dass die untere eine Art volkstümlicher Propädeutik für die obere ausmache oder

-
- 2 Boltanski und Thévenot unterscheiden verschiedene Rechtfertigungsordnungen, die je eigene Gültigkeitsregeln besitzen und festlegen, was, d.h. welche Dinge, und wer, welche Subjekte, innerhalb ihres Anwendungsbezugs, ihrer »cité« mit »Größe« oder »Würde« ausgestattet werden (vgl. Boltanski/Thévenot 2007). Wie wichtig es ist, Dinge in diese Rechtfertigungsordnungen einzubeziehen, zeigt sich am Beispiel der Musik eindrücklich.
 - 3 »Partituren sind nicht nur fast stets besser als die Aufführungen, sondern mehr als nur Anweisungen zu diesen; mehr die Sache selbst.« (Adorno 1973b: 153)
 - 4 Die Bemerkungen Adornos finden sich im Kapitel X über die Nation.

dass die obere ihre verlorene kollektive Kraft von der unteren ausborgen könnte. Aus den zersprungenen Hälften lässt das Ganze sich nicht zusammenaddieren, aber in jeder erscheinen, (wie sehr auch perspektivisch), die Veränderungen des Ganzen, [...]« (Adorno 1973g: 20).

Das Werk, so sehr Adorno an ihm festhielt, hatte seine tatsächliche oder ihm zugeschriebene Kraft der Repräsentation verloren, ohne dass eine andere Form an seine Stelle getreten wäre. Aus einer Welt, die Adorno verachtete, aber besser kannte, als ihm seine Kritiker attestieren, wurde ein neuer gesellschaftlicher Anspruch formuliert. Improvisation, das Reich des virtuos Improvisierenden »galt als Reich der Freiheit; hier war offenbar die starre Wand zwischen Produktion und Reproduktion gesprengt, die ersehnte Unmittelbarkeit wiederhergestellt, die Entfremdung von Mensch und Musik gemeistert aus vitaler Kraft« (Adorno 1973a: 796f.). Eine Freiheit, die Adorno zufolge nichts als Trug war, was er im Übrigen nicht nur für die Improvisation des Jazz konstatierte, sondern auch für den improvisierenden Orgelspieler.⁵

Der Hörer, der Amateur und der Jazzkenner, der Stile und Bands differenziert, deren Geschichte kennt und sich identifiziert, »als handele es sich um die Heilsgeschichte«, werden von Adorno in diesen Taumel der vorgestellten und behaupteten Freiheit, die doch nichts als Anpassung sei und gerade deshalb seinem Verdikt verfällt, einbezogen. Denn der Amateur wie der Experte

»steht dem Sportsmann am nächsten: wenn nicht dem Fußballspieler selbst, dann dem schwadronierenden Gesellen, der die Tribünen beherrscht. Er glänzt durch Fähigkeit zur rüden Improvisation, selbst wenn er insgeheim stundenlang Klavier üben muß, um die widerspensitigen Rhythmen zusammenzubringen. Er gibt sich als der Unabhängige, der auf die Welt pfeift. Aber was er pfeift, ist ihre Melodie, und seine Kniffe sind weniger Erfindungen des Augenblicks als aufgespeicherte Erfahrung aus dem Umgang mit den umworbenen technischen Dingen.

5 So schreibt er zum in der leer gewordenen Kirche improvisierenden Organisten: »[...] anstatt mit der Kraft der Improvisation, wenn sie noch Kraft ist, hinüber zu schlagen in ein frisches Phantasiebereich der Freiheit, konserviert er die Formen, die ihn nicht mehr tragen und die er nicht mehr füllt, gießt die breiten improvisatorischen Ströme hinein, die nicht die Wände schmelzen, sondern zäh darin erkalten« (Adorno 1973d [1927]: 94).

Seine Improvisationen sind allemal Gesten der behenden Unterordnung unter das, was der Apparat von ihm verlangt. Der Chauffeur ist das Vorbild für den Hörtyp des patenten Kerls. Sein Einverständnis mit allem Herrschenden geht so weit, daß er gar nicht erst mehr Widerstände produziert, sondern von sich aus bereits je und je das leistet, was von ihm verlangt wird um des zuverlässigen Funktionierens willen. Er lügt sich die Vollkommenheit seiner Unterordnung unter den verdinglichten Mechanismus in dessen Beherrschung um. So ist die souveräne Routine des Jazzamateurs nichts anderes als die passive Fähigkeit, in der Adaption der Modelle von nichts sich irremachen zu lassen. Er ist das wahre Jazzsubjekt: seine Improvisationen kommen aus dem Schema, und das Schema steuert er, die Zigarette im Mund, so nachlässig, als hätte er es gerade selber erfunden.« (Adorno 1973g: 43)

Nichts als »rüde Improvisation«, stundenlang eingeübte und reproduzierte Synkopen, nichts als Schema. Adorno erkennt nicht die erst nach beständigem Training individuell und elegant werdende Flanke, sieht nur rüde Fouls, nicht die Abweichung von der Regel, die durch deren Beherrschung erst möglich wird. Noch in der Dissonanz sieht er nur eine die Regel bestätigende Verletzung.

»Wohl kommen in der Jazzpraxis Dissonanzen vor, und selbst Techniken des absichtsvollen Falschspielens haben sich herausgebildet. Aber allen diesen Gepflogenheiten ist eine Unbedenklichkeitsbescheinigung mitgegeben: jeder extravagante Klang muß so beschaffen sein, dass der Hörer ihn als Substitut für einen »normalen« erkennen kann; und während er sich an der Misshandlung freut, welche die Dissonanz der Konsonanz angedeihen lässt, für die sie eintritt, garantiert die virtuelle Konsonanz zugleich, dass man im Kreise verbleibt.« (ebd.: 38)

Auf der Suche nach einem Ausweg

Axel Honneth hat jüngst Adorno als eine Fortschreibung Max Webers gelesen (Honneth 2005). Liest man Weber mit gutem Recht als Beschreibung und Analyse einer fortschreitenden und ausweglosen Rationalisierung und Bürokratisierung und lässt man auch Adornos Analysen im Verhängnis des zur Unfreiheit aufgelösten Ganzen enden, ließe sich dieser Befund auf eine unbefriedigende Art bestätigen. Aber es lässt sich mehr Münze aus beiden schlagen. Denn Max Weber greift das Problem des Zusammenhangs von Freiheit und Ra-

tionalität an einem überraschenden Punkt auf: in seiner Fragment gebliebenen Musiksoziologie.⁶ Bestätigt ein erster Blick zunächst die Fähigkeit Webers, sich die zeitgenössische Musiktheorie und Harmonielehre anzueignen, auch einen kulturvergleichenden Blick auf Formen mehrstimmiger Musik zu werfen und schließlich am musiktheoretischen Material seine Rationalisierungsthese zu verifizieren, so weist er doch darauf hin, dass gerade die Rationalisierungsvariante der europäischen Musik einen nicht rationalisierbaren Kern enthält. Es stellen sich immer wieder Spannungen in der Beziehung von (musikalischer) Rationalisierung und ihr widerstrebendem (musikalischem) Leben der Töne ein. Wie Christoph Braun gezeigt hat, sind es die »Widersprüche und Spannungen zwischen Ratio und Emotion, Akkordharmonik und Melodik, Theorie und Praxis, ja selbst einzelnen (benachbarten) Tönen« (Braun 1994: 11), die die Musikstudie charakterisieren. Mathematisch genau lässt sich fassen, dass die abendländisch rationalisierte Musik nur noch ein reines Intervall – die Oktave – beinhaltet. Die Unreinheiten verteilen sich durch den Kompromiss der temperierten Stimmung auf die Töne innerhalb der Oktav. Noch die als »rein« bezeichneten Intervalle, »reine Quart« und »reine Quint«, sind dies nicht im mathematisch/physikalischen Sinn. Ihre Bezeichnung ist Sprachkonvention. Der nicht rationalisierbare Rest ist es, der Weber fasziniert.⁷ »Die Musik wird für die Webers zur Metapher für das Leben« (Radkau 2005: 546). Marianne Weber beschrieb das musikalische Gesetz als »nicht in Formeln zu fassen und nicht definierbar doch in jeder

-
- 6 Max Webers musiksoziologische Schrift wurde zunächst 1921 unter dem Titel: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* veröffentlicht. Ein Manuskript existiert nicht. Von 1925 bis 1956 wurde es als Anhang von *Wirtschaft und Gesellschaft* gedruckt, ab der fünften Auflage aber entfernt und 1972 separat veröffentlicht. Diese Ausgabe allerdings ist seit längerem vergriffen. Eine amerikanische Übersetzung erschien 1958, die jüngste kommentierte und eingeleitete Ausgabe ist ein großer Fortschritt (siehe Weber 2004 [1921]). Auf die Arbeit von Braun muss hingewiesen werden, da sie Webers Musikschrift endlich den Platz eingeräumt hat, der ihr zusteht und ohne die ich diese kurzen Anmerkungen gar nicht hätte machen können (vgl. Braun 1992).
- 7 Weber geht immer wieder auf antike und nicht-europäische Tonsysteme ein. Aber auch in der Musiksoziologie interessiert ihn der europäische Fall. Vgl. hierzu in Bezug auf die Musiksoziologie Kurt (2006).

Composition walte[nd]« (ebd.). Für Max Weber aber war es das Gesetz selbst, das an seine rationalen Grenzen stieß. Die Form des sich im zwölften Schritt zum Kreis schließenden Quintenzirkels entspricht nicht der Schichtung mathematisch/physikalisch reiner Quinten, die sich eben nicht zur siebten Oktave schließen. Die mäßig grobe Verstimmung der temperierten Quint ist eine Scheinlösung. Und schließlich entsteht Musik im Umgang mit der Regel, nicht durch deren bloße Ausführung, durch Veränderungen, die auch eine Verletzung der Regel einschließen.⁸ Sie enthält in sich selbst das Material zur Freiheit. Form und Freiheit, so kann man es kurz zusammenfassen, bilden einen Zusammenhang.

Max Weber bezog sich in seinem Fragment zur Musiksoziologie auf »Texte«, nicht auf musikalische Praxis. Theodor W. Adorno stellte das Werk und damit letztlich die Partitur als Text in den Mittelpunkt. Auch bei ihm lassen sich Andeutungen finden, die den Zusammenhang von Regeln und Handeln, von Form und Freiheit betreffen. Sein Misstrauen gegen die angebliche Freiheit der Improvisation war sachlich durchaus berechtigt. Es gibt Improvisation nicht ohne Regel, ohne Regelbezug, ohne Form. Adorno wurde dies zum Vorwurf an die Improvisation im Jazz, die doch nur zur Konvention und Standardisierung führe (und teilweise geführt hat) und Marktgesetzen gehorche. Er konnte das Verhältnis von Regel/System/Form und Improvisation nur in ihrer Gegenüberstellung deuten und warf der Improvisation Mangel an Freiheit vor, der schließlich noch in der Dissonanz die Harmonie bestätige.

Dabei setzte Adorno das Mittel der Improvisation selbst als Schreibtechnik ein, als Einfall und Variation mit durchaus systematischem Anspruch. Hierfür steht seine Textsammlung, die unter dem Titel »Improvisationen« seinem *Fragment über Musik und Sprache* eingegliedert ist, kurz und prägnant geschrieben, im Moment abgefasst, über die Jahre gesammelt und schließlich zusammengesetzt. Zu erwähnen sind auch die Assoziationen und Improvisationen, die unter dem Titel *Minima Moralia* berühmt wurden. In diesen findet

8 »Regel« ist noch nicht »Recht«, das zu seiner Durchsetzung »Personal« verlangt, noch sind »Regel« und »Recht« schon »soziales Leben«. Weber richtet sich gerade gegen die »stete Gefahr der hoffnungslosen Konfusion des Empirischen mit dem Normativen« (Weber ⁴1973: 343). Regeln sind nicht schon selbst die Form des Sozialen, sondern Bestandteil, Komponente sozialer Wirklichkeit.

sich der Satz: »Die älteren, nicht auf Massenproduktion berechneten Medien gewinnen neue Aktualität: die des Unerfaßten und der Improvisation. Sie allein könnten der Einheitsfront von Trust und Technik ausweichen.« (Adorno 1973e: 56) Hier, Adorno-typisch eben: *nur* hier, ließe sich ein Ausweg als ein eventuelles Ausweichen erkennen, ein Weg, den Adorno allerdings nicht in der im 20. Jahrhundert schließlich bekanntesten und erfolgreichsten Improvisationsmusik, dem Jazz, verwirklicht sah. Aber das »Unerfasste und die Improvisation« wurden gleichwohl in der neuen Welt der sich verwirklichenden Moderne zu wichtigen Ausdrucksmitteln und geradezu zu notwendigen Fähigkeiten. In der flüssigen und flüchtigen Welt (vgl. Baumann 2003, 2007) entstanden neue Formen der »musikalischen Leidenschaft« (Hennion 1993). Einerseits bildeten sich die Muster des ästhetischen Urteils und der Praxis des Hörens in der Produktion gesellschaftlicher Differenzen ab, und andererseits veränderte sich die Praxis des Muskmachens, der Produktion und Reproduktion. Die Einheitlichkeit des rationalisierten europäischen Systems globalisierte und veränderte sich in ebendiesem Prozess. Die bürgerliche Praxis des von Alfred Schütz beschriebenen »Making Music Together« (Schütz 1951) verschwand in eine Nische; es entstanden viele weitere Nischen, und einige Musikstile wurden geradezu zu Identitätsmarkern sich ausdifferenzierender Gruppen.

Zum Verhältnis von Regeln und Freiheit

Das Thema kann nun genauer formuliert werden. Die Beschreibung von Regeln ist noch nicht die Beschreibung des Handelns und der Praxis. Handeln ist eingebettet in teils explizite Regeln, ganz deutlich etwa in Vorschriften, und in Praktiken, die mit mehr oder weniger impliziten Erwartungen und schließlich Erwartungserwartungen verbunden sind. Über die Gültigkeit der Regeln entscheiden Herrschaft als Möglichkeit, ein bestimmtes Handeln anderer regelmäßig bewirken zu können, und Anerkennung als Einverständnis. Wenn auch in unterschiedlicher Weise, so teilen die soziologischen Handlungstheorien den Blick auf wodurch auch immer bedingtes, aber schließlich zu erwartendes Handeln, auf Wiederholungen, Wiederkehrendes und Typisches, auf Kulturen, zu denen man gehört, Systeme, die ihre spezifische Form der Kommunikation und Codierung

und der Inklusion und Exklusion ausbilden, Gruppen, in die man hinein sozialisiert wird oder die sich auflösen.

So sehr auf den subjektiv gemeinten Sinn abgestellt wurde, war er doch typologisch aufzulösen. In der Typologie war für die Überraschung kein Platz und schließlich wurde auch die Individualisierung als strukturelles Phänomen der entwickelten Moderne beschrieben. Es ist die Anforderung an den Einzelnen, sich als Individuum zu entwerfen und sich aus den Bausteinen, die von der Illusion des Ganzen der Gesellschaft übrig blieben, zusammenzusetzen. Hieraus aber ergibt sich eine weitergehende Anforderung für die Handelnden und für die soziologische Analyse. Handeln ergibt sich nicht, zumindest nicht mehr ausschließlich, aus der Analyse des Kontexts, aus den Märkten, Institutionen, Organisationen, vorgegebenen Handlungsentwürfen, schließlich auch den sozialen Gruppen und Kulturen, sondern beinhaltet zudem eine »aktive und reflexive Selbstproduktion von Werten« (Hennion et al. 2000: 348). In der modernen, nationalen Gesellschaft war Selbstthematisierung zu einer notwendigen und systematischen Anforderung geworden, die zunächst von Wissenschaft, Literatur und Kunst übernommen wurde, die, obwohl sie sich vor allem auf sich selbst beziehen, beständig die Frage nach dem »Ich« und dem »Wir« nicht nur stellten, sondern verbindlich und autoritativ zu beantworten suchten (vgl. Bielefeld 2003). Die Anforderung zur Selbstthematisierung ist nicht verschwunden, sondern verlagerte sich von der Passivität der Ausführung zur Aktivität der Selbstproduktion und verallgemeinerte sich im gleichen Prozess als eine Anforderung, die nun zumindest im Prinzip jeder erfüllen sollte. Sie wurde zu einer Aufgabe des Einzelnen.

Nunmehr ist es nicht das bürgerliche Subjekt z.B. des Komponisten als »Meister«, der System, Entwurf und Ausführung aus sich selbst heraus entwirft und beherrscht, und auch nicht mehr ein System, das in diesem Fall die musikalische Praxis bestimmt. Die klassische Moderne als organisierte Moderne, als eine, die versuchte, Regel, System, Entwurf einerseits, Praxis, Handeln, Ausführung andererseits möglichst nah zueinander zu bringen und vielerlei Anstrengungen unternahm, diese zur Deckung zu bringen, brachte konsequenterweise eine Avantgarde hervor, die bei aller Kritik das Prinzip nicht nur teilte, sondern zu perfektionieren suchte. Im Fall der Musik kann beispielhaft auf die Zwölftonmusik als großem Systematisierungsentwurf hingewiesen werden. Das Musikerlebnis, von

Alphons Silbermann in den Mittelpunkt der Musiksoziologie gestellt, war auch hier an den möglichst genauen Nachvollzug des Entwurfs durch die Musiker, und, idealerweise, eine partiturlesende Hörerschaft gebunden. Das Ideal der technischen und gesellschaftlichen Rationalität als Modell der Gesellschaft der klassischen Moderne bildet sich exemplarisch in Form eines ästhetischen Modernismus ab. Auch in dieser Situation findet sich der »gelungene Moment«, von dem Musiker und Zuhörer berichten und den man bei einigem Glück und wiederholten Versuchen, an ihm teilzunehmen oder ihn (mit anderen) herzustellen, selbst erfahren kann. Musik und auch musikalisches Handeln als Musizieren und Hören scheinen Universalität und Partikularität auf besondere Art verbinden zu können. Ihre besondere Form einer immateriellen Materialität eröffnet weite Felder, die mit »Wahrheit«, mit dem »wahren Moment« des als richtig empfundenen Tons oder gar mit der des abendländischen »Werks« verbunden werden konnte und gleichzeitig das individuelle »Musikerlebnis« und die Erfahrung des »Wir-Gefühls« in der Erlebnisgemeinschaft ermöglicht. Das Ideal der Avantgarde entfernte sich von dieser Situation. Der Konstruktivismus etwa der seriellen Musik der 50er und 60er Jahre wurde gerade durch seinen Rationalismus esoterisch, d.h. entfernte sich sowohl von Ausdruck als auch vom Publikum.⁹ Er kann als Höhepunkt der klassischen Moderne verstanden werden, realisiert zu einer Zeit, als dessen Niederlage in anderen Bereichen nicht nur eingeleitet, sondern längst aktenkundig geworden war.

»Neotonale« Konzeptionen können als eine interne Reaktion auf diese Entwicklung verstanden werden, in der Intensität, Ausdruck und Hörerlebnis erneut Bedeutung bekommen. Ganz unabhängig hiervon aber hatte sich die moderne gesellschaftliche Situation selbst verändert und mit ihr das moderne Ideal des Verhältnisses von Form und Freiheit, von Regeln und Handeln. Ganz entscheidend veränderte sich der gesellschaftlich und kulturell bestimmte Entwurf dessen, was ein Subjekt ist. Ist es für die organisierte Moderne der Begriff der Souveränität, der einerseits politisch behauptet und realisiert werden soll und sein Ideal im souveränen Staat gefun-

9 Den Bruch von »großer Musik und Gebrauch« legte Adorno schon in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Verantwortlich machte er die »manipulierten und zugleich selbstzufriedenen Bedürfnisse des bürgerlichen Publikums« (Adorno 1973f: 15).

den hat, der andererseits aber auch das Ideal des unabhängigen, über sich selbst bestimmenden Subjektes ausmacht, ein Verhältnis, das noch durch das sich im souveränen Staat realisierende Kollektivsubjekt als souveränes Volk gesteigert werden konnte, so erodieren beide Strukturen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. blieb das Souveränitätskonzept auf der Ebene der nationalstaatlichen Ordnung institutionell erhalten und wurde gar zum allein gültigen weltgesellschaftlichen Modell der Anerkennung verallgemeinert, so verändert es sich dennoch faktisch auf allen Ebenen, d.h. militärisch, ökonomisch und kulturell. Kurz gefasst handelt es sich um eine Verschiebung vom Konzept der Selbstbestimmung zu dem der Selbstverwirklichung als soziale Anforderung. Die Form der Selbstthematization verändert sich und das Subjekt selbst wird zu einem ihrer Akteure. Es ist nicht mehr das sich über die Aneignung einer allgemeinen Moral, Bildung und Verantwortung realisierende souveräne und universale bürgerliche Subjekt, sondern das sich schließlich in Gruppenzusammenhängen verwirklichende Individuum, das sich in Differenzierung (von anderen Gruppen) und einer nun gruppenbestimmten Selbstbeobachtung entwerfen muss. Es kommt nun auf die *Performance* an, den öffentlichen Selbstentwurf, der nach außen gerichtet zeigt, dass man dazugehört, weil man sich unterscheidet.

Musik bekommt in dieser Form von Gesellschaft nicht nur deshalb eine besondere Bedeutung, weil sie zu einem wichtigen ökonomischen Bestandteil der Kulturindustrie wurde, und – etwa im Falle Englands – sogar das Potential hatte, die klassische Industrie in ihrer strukturellen Bedeutung abzulösen, oder weil sie nun ubiquitär vorhanden war, sondern auf Grund ihrer strukturellen Bedingungen, ihrer eigenen spezifischen Form der Materialität. Denn sie ist keine Sprache, aber man kann trotzdem mit ihr kommunizieren; sie ist je unterschiedlich äußerst rationalisiert und ihre Ausübung fordert meist lange Sozialisations- und Lernprozesse, doch geht sie nicht in dieser Rationalisierung auf; Musik kann konzipiert werden als »unmittelbar den Willen selbst« darstellend, als »universalia ante rem«, wobei das »unaussprechlich Innige aller Musik« dann darauf beruht, »dass sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und ohne die Qual« (Schoenhauer 1971: 310f.). Sie kann, wie im abendländischen Fall der akademischen Musik, sich in der Überhöhung des Werks eines Individuums, eines Werks, das sich in der Partitur exemplarisch mate-

realisierte und im Komponisten den exemplarischen Typus des bürgerlichen Subjekts als souveränem Schöpfersubjekt fand, realisieren, aber sie verselbständigt sich doch in der Aufführung und in der Interpretation vom Autor. Sie ist »kulturabhängig«, von der Eingewöhnung und den Gewohnheiten bestimmt, sie ist aber dennoch »universal«. Sie bietet damit einen spezifischen Code, der gerade in der Möglichkeit der Variationen des Zusammenhangs von Regel und System einerseits, von möglichen Sinnunterstellungen, Ausdruck, Emotion und Bedeutung andererseits liegt, ohne dass man sich darüber einigen könnte, was denn mitgeteilt wird. Dennoch kann sie, wie es sich am Beispiel der Filmmusik zeigen lässt, spezifische Informationen nicht nur verstärken, sondern präpariert sie im gelungenen Fall erst heraus, ist also keineswegs nur unterstützend. Ohne die Koppelung mit den (Film-)Bildern aber »verallgemeinert« sich die Musik erneut. Mit der gleichen Musik, nun ohne die Bilder, werden individuell ganz unterschiedliche Bilder assoziiert und die Eindeutigkeit löst sich wieder auf.

»Musik«, »Musik machen« und »Musik hören« nimmt so eine besondere Rolle ein. Denn einerseits ist kaum ein anderer Bereich so extrem theoretisch und praktisch formalisiert und gleichzeitig durch die Entwicklung von Technik bestimmt, man denke nur an Max Webers Analyse der Harmonielehre und seine Beschreibung der Bedeutung des Klaviers als »bürgerliches Möbel«, andererseits sind die Freiheitszuschreibungen, Erwartungen und Unterstellungen in kaum einem Bereich gesellschaftlichen und sozialen Handelns höher als gerade in der Musik. Das gilt auf der Ebene der Zuschreibung von Bedeutungen des Gehörten, die einerseits eine hohe Varianz haben und daher kaum mit Sprache verglichen werden können, andererseits gerade im Zusammenhang mit Bildern (Filmmusik), die gezielt für die Erweckung bestimmter Assoziationen, Bedeutungen und Gefühle eingesetzt werden können. Dies gilt aber auch auf der Ebene der Praxis, des Musizierens und Komponierens (in einem weiten Sinn von Vorgaben). Einerseits werden extreme Spezialisierungen ausgebildet, die mit früher Sozialisation, Ausbildung und entsprechender institutionellen Ausdifferenzierung verbunden sind, andererseits aber ist das Musizieren zumindest dann, wenn es sich von religiös-rituellen Praktiken teilweise oder ganz gelöst hat, verweltlicht und daher prinzipiell und schließlich auch tatsächlich abhängig von den sich vervielfältigenden Möglichkeiten der heute jederzeit und überall möglichen Reproduktion. Musik hat sich in ei-

nem hohen Grade veralltäglicht. Damit aber veränderte sich erneut der europäisch ausgebildete Zusammenhang von Ton und Musik, Note, Schrift und System, Instrument und Technik. Die etwa beobachtete Rückkehr des Amateurs steht in diesem Kontext. Sie kann zwar als Banalisierung gewertet werden, aber sie ist zumindest auch anderes. Sie gehört zu einer veränderten Praxis des Hörens und Machens in Heimstudios, in ehemals industriellen Räumen, die als Proberäume und Studios, als Clubs und Treffpunkt genutzt werden und der Mischung mit anderen *creative industries*.

Die ›freie Improvisation‹

»In meiner akademischen Musikausbildung spielte Improvisation keine Rolle«, so begann kurz und prägnant ein Gespräch, das ich mit Dietmar Wiesner führte.¹⁰ Zwar lässt sich gerade in der alten Musik die Bedeutung der Improvisation zeigen, dennoch gilt, dass Text und Spielanweisungen in der europäischen Musik immer genauer wurden. Musiker werden ausgebildet, ihr Instrument, die Literatur, den Kanon und, zumindest grundlegend, die Harmonielehre bzw. -lehren zu beherrschen. Gelernt werden soll die Fähigkeit zur möglichst exakten Reproduktion einer Vorlage. Nicht Improvisation, sondern Interpretation stellt den begrenzten Raum der Möglichkeiten, den Spielraum dar. Die Fähigkeit zur Improvisation wird innerhalb des Rahmens meist als nicht geforderte, sondern als besondere individuelle Zusatzfähigkeit, die dann als zusätzlicher Ausdruck der Virtuosität gewertet wird, angesehen. Es ist wenig überraschend, dass der Herrschaft des Systems und der Reproduktion nicht die Improvisation, sondern die explizit als *frei* gekennzeichnete Im-

10 Ich benutze im Folgenden immer wieder Hinweise und, wenn wörtlich übernommen, durch Anführungszeichen und ohne weitere Angaben gekennzeichnete Zitate aus einem Gespräch mit dem Querflötisten und Komponisten Dietmar Wiesner, Mitbegründer (1980) und Mitglied des Ensemble Modern (siehe www.ensemble-modern.com). An einer traditionellen Musikhochschule (Detmold) ausgebildet, beschäftigt(e) er sich vor allem mit der Musik des 20. Jahrhunderts. Das Ensemble Modern ist ein unabhängiges, von den Musikern als Gesellschaftern getragenes Ensemble. Es arbeitet häufig direkt mit Komponisten (u.a. mit Heiner Goebbels, Frank Zappa, Bill Viola oder Steve Reich) zusammen und konzertiert weltweit.

provisation gegenübergestellt wird. Diese kann als Möglichkeit in die Ausbildung aufgenommen werden und wird dann ebenso explizit mit der Forderung verbunden, die Schemata und die Systeme einmal beiseitezulassen. Die betonte, behauptete Ungebundenheit ist die andere Seite der Gebundenheit, die sie dennoch bestätigt.

Das *Akademische* aber kann innerhalb oder außerhalb der Institutionen durch einen *persönlichen* Teil ergänzt werden, durch den Versuch, sich die Möglichkeit zu schaffen, *einfach mal draufloszuspielen*. Eine systematische Möglichkeit hierzu bietet der *Free Jazz*, der ebenso mit dem zusätzlichen Hinweis darauf, *frei* zu sein, sich von den *Standards* abhebt und auch davon, sich nicht mit der Reproduktion und Variation von Skalen zu begnügen. Vorbilder sind dann etwa Archie Shepp oder Cecil Taylor. Im Fall des erfolgreichen Berufsmusikers wird dieser Übergang keineswegs nur als musikalische Befreiung, sondern auch als eine soziale beschrieben. »Dadurch, dass ich im Free Jazz aufgegangen war und das für mich, in meinem Rahmen, eine Befreiung war, war es für mich eine logische soziale Folge, das Ensemble Modern mitzugründen.« Das Betreten der anderen Seite ermöglicht als Lösung von der Konvention einen weiteren unkonventionellen und riskanten Schritt, hin zu einer Musik, die einerseits mittlerweile eine hohe Anerkennung bei Spezialisten genießt, die andererseits selbst praktisch der Improvisation nur einen sehr begrenzten Raum zur Verfügung stellt: »Ich war nie ein Freund von Standards« lässt sich auf den Jazz beziehen, aber eben auch auf das Verlassen des konventionellen Weges. Improvisation ist mit dem Verlassen des Regelhaften verbunden, nimmt es aber immer wieder auf. In der Neuen Musik aber ist sie jedoch ebenso systematisch eingeschränkt. So wird etwa ein Kästchen mit Noten und Rhythmen vorgegeben, die zu benutzen sind; es wird mit Plus- oder Minuszeichen (z.B. für lauter, leiser) gearbeitet, d.h. mit vorher festgeschriebenen Parametern. Die Improvisation kann der Erarbeitung von Material dienen, aus dem ein Stück geformt wird. Man nimmt dann Elemente des »gewussten«, schon gespielten Materials als Klischees und »arbeitet« mit ihnen. »Die Freiheit muss man sich erarbeiten.«

Allerdings spielt die Improvisation im Alltag der Neuen Musik, die ja gerade durch ihre wenn auch veränderte systematische Struktur bestimmt ist, nur eine untergeordnete Rolle. So ist es ein Kennzeichen des Ensemble Modern, nicht nur zunächst eine Partitur zu erarbeiten, sondern zum Teil mit dem Komponisten eng zusammen-

zuarbeiten. Die notierte Fassung der Partitur kann so weiter erläutert, die Umsetzung diskutiert und die Hinweise können umgesetzt werden. Der Typus des Komponisten als Schöpfer eines Werkes, das von Musikern umgesetzt wird, wird so einerseits exemplarisch bestätigt – mündlich kann präzisiert werden, was gemeint ist –, andererseits zeigt die Praxis den größeren oder kleineren, aber immer verbleibenden Rest des Nichtnotierbaren auf.

Keineswegs typischerweise, wenn auch wiederholt und nicht zufällig, arbeitete das Ensemble Modern mit Komponisten/Musikern, bei denen Improvisationstechniken eine besondere Rolle spielen. Neben Ornette Coleman, Fred Frith und Heiner Goebbels war dies Frank Zappa. Die (Proben-)Arbeit Zappas wird im Gespräch zunächst als durchaus klischeehaft beschrieben. Bass, Schlagzeug und Klavier halten eine Grundstruktur, über die improvisiert werden kann. Ziel sei es gewesen, sich »leer zu spielen«, um dann interessantes neues Material zu entwickeln. Der »Komponist« beobachtet diesen Prozess, die Sprache des einzelnen Musikers, um dann an die Grenzen des Könnens des Einzelnen gehende Stücke zu erarbeiten. Die Improvisation ist Mittel zum Zweck, die Möglichkeiten zu erfahren, zu dokumentieren und mit ihnen zu arbeiten, sie zu strukturieren. Sie bildet in diesem Fall »den Nukleus für das kompositorische Material«. Als Beispiel kann das Stück »Get Whitey« dienen. Es hat als Basis eine lange Improvisation über C-Dur, der »Komponist« wird schließlich zum Arrangeur des improvisierten Materials.¹¹ Die freie Improvisation, den oder die ausgebildeten oder »fertigen« Musiker oder Musikerin voraussetzend, der oder die sich von seinem/ihrem Material, seinen/ihren Spielgewohnheiten löst, ist der systematischen Arbeit nicht entgegengesetzt, sondern sie wird zu ihrem Bestandteil. Auch improvisatorisch erarbeitete Stücke sind wiederholbar und gleichen einander, sie sind dieselben, wenn sie z.B. auf einer Konzertreise Abend für Abend gespielt werden. Improvisationen haben den ihnen zugeschriebenen flüchtigen Charakter durchaus verloren. Nicht nur, weil sie sich als Technik etabliert haben und durchaus selbst einen eintönigen, sich wiederholenden Charakter bekommen können, der, mit Adorno formuliert, schließlich die Regel noch in der Abweichung bestätigt, sondern weil sie durch verfeinerte Techniken der Reproduktion zum materialen Aus-

11 Das Stück befindet sich auf: Frank Zappa und Ensemble Modern (1993): *The Yellow Shark*. Dirigenten: Frank Zappa und Peter Rundel. Rykodisc.

gangspunkt der Strukturierung werden können. Ein Beispiel, wiederum aus Frank Zappas Arbeit, mag dies verdeutlichen: das Instrumentalstück »Revised Music For Guitar and Low Budget Orchestra« hat als Bestandteil einer komplexen Struktur ein improvisiertes Solo.¹² »Er [Frank Zappa, d.V.] spielte sein Solo auf einer akustischen Ovation-Gitarre, die mit Darmsaiten bespannt war und deren Tonabnehmer direkt ins Mischpult führte. Anschließend transkribierte Bruce Fowler [Posaunist schon früherer Zappa-Formationen, d.V.] das Solo Ton für Ton und verdoppelte es, indem er mittels Overdubs eine Vier-Posaunen-Harmonie daraus machte, inklusive aller gebundenen Töne. Durch diesen Effekt klang das Ganze wie eine Gitarre, aber mit Blechbläser-Sound« (Miles 2005: 309f.).¹³ Alles je gelungen Gespielte kann zum Material gemacht werden, wird als Probehandeln Ausgangspunkt für weiteres, für Festlegungen und Veränderungen. Aber es gilt dann auch: Die Improvisation ist die Komposition, sie ist schon im Spiel als solche angelegt und wird vor allem im Nachhinein so behandelt. Der Musiker probiert aus, beobachtet sich beim Spiel oder wird beobachtet, Entwickeltes wird verworfen oder weiterverfolgt. Das improvisierend Gefundene wird unterlegt, kann auseinandergenommen und mit anderem Material verbunden werden. Bekommt es einen Titel, ist ein Stück entstanden und es wird schließlich als »composed, arranged & conducted by Frank Zappa« veröffentlicht.¹⁴

12 Zu hören auf: Frank Zappa (1978): *Studio Tan*. aufgenommen 1974-76, Bizarre.

13 Man findet in dieser interessanten Biographie genauere Beschreibungen der Arbeitsweise Zappas, die auch in ökonomischen Zusammenhängen zu sehen ist. Seine ausgedehnte Probenarbeit, der Mitschnitt der Konzerte, das Zusammenfügen der Stücke zur Veröffentlichung aus unterschiedlichen Konzerten ist gleichzeitig ökonomische und kompositorische Praxis. Auf die ausgedehnte Zappa-Literatur kann ich hier nicht eingehen. Vgl. auch Reichert 2000; als musikwissenschaftliche Untersuchung zur Struktur der Musik: Ludwig 1992 und vor allem zum Performancelstil Zappas: Hitzler 1985 und 1994.

14 Ein Beispiel etwa ist das »schöne«, »eingängige« zehnminütige Stück »Watermelon In Easter Hay« (*Joe's Garage, Act III*. Zappa Records, CBS, 1979). Für Big Band arrangiert findet es sich auf der CD der NDR-Big-Band zusammen mit Colin Towns (2005): *Frank Zappa's Hot Licks (And Funny Smells) – Live 2004*. Provocateur.

Das Verhältnis von Improvisation und Komposition ist kein Gegensatz. Nicht nur der Komponist setzt sich bei der Arbeit an den Flügel, um etwas auszuprobieren, sondern Komponieren ist ein arbeitsteiliger Prozess geworden, der u.a. die zwar situativ flüchtige, aber festhaltbare und verwertbare, bearbeitbare Improvisation beinhaltet. Das »Werk« ergibt sich nicht mit der erstellten Partitur, sondern aus den Notationen, den Proben, den Aufnahmen, den Konzerten und den unterschiedlichsten Formen der Verarbeitungen und Verbindungen des Gesamtmaterials. Der Komponist, Arrangeur, Musiker, Tonmeister und Toningenieur verfügt in diesem Fall über die musikalische, nach langen rechtlichen Auseinandersetzungen schließlich unternehmerische, verlegerische und technische Kompetenz und Ausstattung, ein Werk vorzulegen, das Rock, Jazz und Neue Musik verbindet.

Dietmar Wiesner vergleicht im Gespräch die Arbeit mit Frank Zappa mit einem späteren Projekt des Ensemble Modern mit indischen Musikern. Diese haben »ihre Ragas im Kopf«. ¹⁵ Sie versuchten sie in der Zusammenarbeit als graphische Modelle, als Bilder zu beschreiben und zu vermitteln, damit ein gemeinsames Spiel möglich wurde. Allerdings handele es sich weniger um Improvisation als um ein »intelligentes Variantenwerk«, vergleichbar mit den im Kontext der Thematisierung von Improvisation gern genannten barocken Ornamenten, zu denen bereits Adorno anmerkte:

»Sieht man von der Orgelimprovisation ab, so hat sich selbst in dem von Berendt [dem Jazztheoretiker und Kritiker, d.V.] glorifizierten »Barock« – nichts ist weniger Barock als die so genannte Barockmusik – die Improvisation mit der Ausführung des Generalbasses, der ornamentalen Umkleidung der Harmonie begnügen müssen, ohne je die musikalische Substanz zu ergreifen. Mit den Jazzimprovisationen steht es kaum anders.« (Adorno 1973h: 806) ¹⁶

15 Wie sie in den Kopf gelangen, zeigt der Dokumentarfilm von Ronald Kurt (2006): *Be a Medium. Teaching and Learning Indian Classical Music*. München: Allary Film TV & Media.

16 Eine soziologische Analyse der Auseinandersetzungen von »Modernisten« und Traditionalisten über den »Klang« der Barockmusik findet sich bei Hennion (1993). Mit seiner Bemerkung stellt sich Adorno auf die Seite der Modernisten, Barockmusik sei eine Erfindung des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Frage ist, wie man einen Klang, den man nicht kennt, rekonstruiert? Mit Michel de Certeau ist die Rückkehr zu den Quellen immer auch eine mo-

Für Adorno hatte sich die »große Musik, die heute noch spricht – die ›lebendige‹ – [...] gebildet, seitdem die Improvisation zurücktrat und dem fixierten Kunstwerk mit eindeutigen Text Raum schuf« (ebd.).

Es ist jedoch eben die behauptete, vorgestellte und zu realisieren gesuchte *Eindeutigkeit*, die sich als moderne Illusion erwies. Ihr wurde für eine gewisse Zeit die Illusion der freien Improvisation gegenübergestellt. Musik als notierter Text wurde dadurch keineswegs hinfällig, wohl aber ihr Anspruch auf alleinige Gültigkeit. Auch die Wege zum »Text« haben sich durch veränderte Praxis einschließlich der veränderten technischen Möglichkeiten gewandelt. Dies schließt Komponieren, Musizieren und Hören ein. Alle drei Komponenten können weiterhin getrennt durchgeführt werden. Aber das Hören heute lässt sich nicht mehr mit dem Hören bis ungefähr zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vergleichen. Wir hören heute anders, weil wir meist schon kennen, was wir schließlich erneut, möglicherweise nun im Konzert, hören. Hören ist nicht mehr die seltene Möglichkeit, bei einer Aufführung anwesend zu sein, sondern teils oberflächliche, manchmal lästige, manchmal gewünschte Alltäglichkeit, teils bewusste Praxis des Hinhörens. Wir hören nun vergleichend, nicht mehr mit der Partitur, die im Konzert auf dem Schoß liegt und zuvor schon gelesen wurde, sondern mit dem zuvor Gehörten. Das gilt auch für den Musiker. Er wird verglichen und vergleicht selbst. Die zuvor flüchtige Improvisation kann festgehalten werden, unabhängig davon, ob sie anschließend notiert wird. Die Partitur hat ihre Stellung als alleinige Form einer allgemeinen und allgemeingültigen Weitergabe und Vorgabe auch innerhalb der akademisch-westlichen Musik verloren.

Es wäre aber falsch zu sagen, die Improvisation sei an ihre Stelle getreten. Die praktisch unbegrenzte Verfügbarkeit des einmal Gespielten verändert nicht nur die Praxis des Hörens, sondern auch des Machens, des Arrangierens, des Komponierens und des Musizierens. Man kann mit dem einmal Gespielten weiter arbeiten, es fort-

derne Haltung. Zwei moderne Fraktionen lagen im Streit: die Rekonstrukteure des »Reenactment«, der Wiederaneignung, und die Modernisten, die ein Stück so spielen, wie es ihnen heute gefällt. Aber auch die Liebe zur Musik ist keine romantische Wahl dessen, was man hört und unmittelbar liebt. »On aime la musique qu'on est prêt à aimer, que déjà on aime aimer.« (Ebd.: 34)

setzen und verändern, zufügen und streichen, nicht mehr nur auf dem Papier, sondern vermittelt durch Technik unmittelbar am Klang. Improvisation, so Dietmar Wiesner zum Schluss des Gesprächs, gibt es vielleicht gar nicht. Es sei der zu erreichende Zustand der Leere, an dem man beginnen könne, diese neu auszufüllen. Improvisieren in diesem Sinne aber könnten nur intelligente Musiker, die aus einer Abfolge von Tönen ihren Ausgangspunkt machen, der dann zum Nukleus des Weitermachens wird, nicht mehr nur zu einer Melodie, sondern nun zu einer Melodie mit Text, wie immer dieser aussehen mag. Auf das Probehandeln folge die Festlegung, auf dem Papier, bei der Aufnahme, aber auch im Sinne einer »innerlichen Festlegung«. Die Improvisation wird zur Versuchsanordnung, zu einer Art Materialschlacht, zum Austesten der Möglichkeiten. Für den Komponisten Zappa war schließlich, so Dietmar Wiesner im Gespräch, »jeder Musiker eine Taste am Klavier«. Aus diesen Tasten bildete er sein »Werk« und konnte sich zum *American Composer* machen.¹⁷

Improvisation: (k)eine flüchtige Kunst.

Je mehr Improvisation in die musikalische Praxis (erneut?) aufgenommen wird, löst sie sich doch als Gegenbegriff zum durch Noten vorgegebenen Spiel auf. Sie ist nicht die Freiheit von der Regel. Der Entweder-oder-Bezug der Gegenbegriffe stellt sich als Problem heraus, er beinhaltet keine Beschreibung oder gar Analyse ihres Verhältnisses. Einerseits hatte Adorno durchaus Recht, wenn er die angebliche Freiheit des Jazz als ideologisch diffamierte. »Freiheit« war nicht die Praxis des Jazz, sondern ein polemischer Gegencode

17 Der frühere Bürgerschreck Frank Zappa, der sich selbst als »pragmatischen Konservativen« bezeichnete, hat dieses Werk sehr bewusst gestaltet. Typisch bleibt aber, dass es sich nicht um eine unveränderte Fortsetzung des klassisch modernen Werkbegriffs handelt, was sich u.a. in diversen Rechtsstreitigkeiten ehemaliger Zappa-Musiker um die Urheberschaft (und daher um GEMA-Gelder) ausdrückt. Wenn eine Aufnahme zu mehr als 50% aus Improvisationen der beteiligten Musiker besteht, können dann die Rechte an nur eine Person vergeben werden? Ist der Autor »verschwunden« und schreibt er sich illegitimerweise die Urheberschaft zu? Oder gibt es den Autor/Komponisten nur noch als rechtliche Fiktion?

in einem Rechtfertigungsdiskurs. Anerkennungskämpfe wurden ausgetragen und soziale und politische Positionen markiert. Dabei ging es keineswegs um feine Unterschiede, sondern um grobe Differenzen, ging es nicht um Formen des Klassengeschmacks, sondern um eine sich durch den Gebrauch ausbildende Praxis, inklusive der Praxis des ästhetischen Urteils, die mit sozialer und politischer Positionierung verbunden wurde. Dies ist auch der Grund, warum Adorno andererseits Unrecht hatte. Er hat das soziologische Potential des von ihm extensiv gebrauchten Begriffs der »Dissonanz« nicht genutzt. Im Jazz wird sie ihm zur Bestätigung der Regel (und in der Zwölftonmusik machte sie keinen Sinn mehr).

Dissonanz aber kann geradezu zu einer Triebkraft werden. Sie ist nicht nur bekanntermaßen musikalisch für Spannungen verantwortlich, wenn etwa Melodie und Harmonie gegeneinander geführt werden, sondern sie kann produktiv sein. Dies gilt insbesondere für kulturelle Dissonanz, auch wenn diese meist als ungewünscht, als Mangel, als Scheitern von Integration, als aufzulösender Widerspruch, d.h. als möglichst rasch Aufzuhebendes bezeichnet und dann eben auch erfahren wird. Sie gilt dann als zu vermeidendes und gefährliches Übel. Globalisierung aber bedeutet auch ein häufiges Aufeinandertreffen nicht nur sich zufällig unterscheidender, sondern systematisch unterschiedlicher Praktiken, Orientierungen, Verhaltensweisen und Lebensformen. Anders formuliert: Es kommt zu einem dauerhaften Anstieg von Anerkennungsauseinandersetzungen und Rechtfertigungsproblemen, gleichzeitig aber auch von Kennenlernen, Kontakten, Übernahmen, Mischungen. Musik, dies kann »man« – und können nicht nur einige spezialisierte Musikethnologen – nun erfahren, kann sehr unterschiedlich sein, eben auch: systematisch unterschiedlich.

Ich möchte kurz auf ein historisches Ereignis eingehen, das sich in der Folge als äußerst produktiv und anschlussfähig erweisen sollte: die Entstehung einer in der europäischen Musik ungenutzten Tonfolge, die aber zumindest innerhalb des Systems beschreibbar war und schließlich sowohl für die Alltagsmusik, die Kunstmusik, wenn eine solche Unterscheidung auch nach Gebrauch schnell vergessen werden sollte, und die sich entwickelnde Musikindustrie als Zentrum der Kulturindustrie von grundlegender Bedeutung war.

Die Geschichte des Blues wurde häufig beschrieben; anders als die klassische Musik von Beginn an in sozialen und musikalischen Begriffen, wie dies auch im weiteren Verlauf für den sich entwi-

ckelnden Jazz galt.¹⁸ Blues war die Musik einer bestimmten Gruppe, den segregierten ehemaligen schwarzen Sklaven, die vom Süden Amerikas (New Orleans; Mississippi) in die Städte des Nordens zogen, von Vaudeville, Minstrel-Shows und zum Teil von Kirchenliedern geprägt wurden und eine eigene musikalische Struktur hervorbrachten, die schließlich zumindest in den Formen und Parametern der harmonischen Theorie und europäischen Terminologie wenn auch als Abweichung, beschreibbar war. Dem bekannten funktionsharmonischen Schema des Blues, der Tonika-, Dominant- und Subdominantfunktion mithin und den aus dem Schema folgenden Durchgangstönen und Nebentönen, kann eine andere Lesart gegenübergestellt werden, die in der Tradition funktionaler Polyphonie, also: außereuropäischer Tradition, steht. Drei Töne, die gemeinsam gespielt werden, gelten in dieser Tradition eben nicht als Akkord im klassisch europäischen Sinn.¹⁹ In der europäischen Lesart aber, von der ich nicht behaupte, dass sie bewusst das Musizieren, die Praxis der frühen Bluesmusiker bestimmt hat, ergibt sich eine Verschiebung der Tonverhältnisse, die sich als eine praktische und kreativ genutzte »Missdeutung«, als durchaus gehörte Dissonanz verstehen lassen.²⁰ Die Organisation der Halbtonschritte innerhalb des europäischen Dur-Moll-Tonleistersystems wurde folgenreich verändert. Die nachträglich als »Missdeutung« lesbare Verlagerung der Halbtonschritte des europäischen Systems erschloss neue Möglichkeiten, erzeugte Spannungen und positive oder negative Aufmerksamkeit.

Die *Blues People*, die noch gar keine waren, konnten ihre Musik nicht nur durch einen Unterschied kennzeichnen, sondern durch eine in der musikalischen Struktur ausgedrückte, bewertete Differenz. Wo der postmodern interkulturelle Blick Herkunftskultur entdeckt, entdeckte der schwarze Dichter und Schriftsteller LeRoi Jones (später: Imanu Amiri Baraka), der den Begriff der *Blues People* prägte,

18 Diese Beobachtung macht schon Jost (1982).

19 Interkulturell vergleichend herausgearbeitet hat dies Kubik (1999).

20 Hier ist nicht der Ort, auf diese Geschichte näher einzugehen. Es gab durchaus Musiker im frühen New Orleans, die Noten lasen. Sie waren meist kreolischer Abstammungen, unterschieden sich von den Landbluesmusikern. In der Hierarchie der Musiker standen die Pianisten ganz oben. Sie erhielten den Titel *Professor* (noch lange arbeitete *Professor Longhair* in New Orleans, der die Rockmusik beeinflussende Dr. John bezieht sich mit seinem Namen auf diese Tradition, ordnet sich ein und unter).

in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts die Produktion einer kulturellen Tradition, die sich für ebendiesen Produktionsprozess Elemente der weißen Kultur auslieh und sie für sich selbst nutzte, für die Herstellung einer schwarzen Kultur, die die afrikanische und amerikanische Erfahrung zur Grundlage habe (Jones 1963). Ist es postmodern und kulturvergleichend die lange Reihe der Wurzeln, die die Ausdrucksformen bestimmt, war es der Blick der 60er Jahre des letzten Jahrhunderts, der den Jazz zum nur schwarzen, aber nicht nur afrikanischen werden ließ. Die Essays des weißen Jazzkritikers Frank Kofsky, die unter dem Titel *Black Nationalism and the Revolution in Music* veröffentlicht wurden (Kofsky 1969), zeigen den Gebrauch der Musik zur Herstellung eines schwarzen nationalen Bewusstseins auf. Die Gebrauchsmusik konnte zur Kunstmusik entwickelt werden und zum »Black Talk«, an orale Kommunikationsmodi anschließend, erklärt werden (vgl. Sidran 1971). Die These der »geschlossenen« Entwicklung einer schwarzen Kunstform ist jedoch eine soziale und politische Interpretation, die die Entwicklung der Musik nicht hinreichend erfassen und beschreiben kann. Neben der oralen Form gab es die notierte, Konventionen bildeten sich rasch heraus, die Musiker lernten von- und standen in harter Konkurrenz zueinander. Zudem ist Blues und Jazz Musik des 20. Jahrhunderts, im Moment ihrer Entstehung verbunden mit der Geschichte »aufgenommener« Musik, der Radiomusik, der sich mit ihr entwickelnden Schallplattenindustrie, schließlich des Starsystems und einer weiß-schwarzen Mischung: dem frühen Rhythm and Blues.²¹

Es war zunächst kollektive Improvisation der meist kreolisch-schwarzen Bands im Süden der USA, die auf einer einfachen Struktur mit begrenzter Möglichkeit zur individuellen Improvisation basierte und ergänzt wurde durch den Individualismus des Pianisten (des *Professors*), führte schließlich hin zum bewunderten Solisten; die Liedkultur des Blues, die vom Land in die (nördliche) Stadt wanderte, entwickelte sich vom gitarrebegleiteten Sänger zur frühen Bluesband Chicagos mit auf kleine Takteinheiten begrenzten Improvisationsmöglichkeiten zu den bestimmten, keineswegs nur zwölftaktigen Harmoniewechseln; die großen Bands trennten die

21 Es waren die »Revolutionäre« des Jazz in den 40er und 50er Jahren, die zum Teil den Begriff »Jazz« ablehnten. Sie hatten einen anderen Begriff für das, was sie taten. Sie spielten »Musik des 20. Jahrhunderts«.

Satzspieler von den virtuellen Improvisatoren. Diese Struktur war an eine Improvisation über eine feste, sich allerdings ausdifferenzierende Akkordstruktur gebunden und zudem darauf begrenzt, Hintergrundmusik in der Bar, Begleitung in der Revue oder Grundlage für das Tanzen zu sein. Zwar wurden die Arrangements professioneller und harmonisch komplexer, so etwa die von Fletcher Henderson für das weiße Benny Goodman Orchestra, aber der Zweck und die ökonomische Ausrichtung begrenzten die Möglichkeiten zur Improvisation des Solisten auf nur kurze Takteinheiten und zwangen den Satzspieler dazu, nach Noten zu spielen. Blattsicherheit, zumindest sehr gute Notenkenntnisse wurden zur Grundforderung und durch die Improvisation ergänzt.

In dieser Situation, als eine Musik sich rasch ausdifferenziert hatte, komplexer geworden war und es besser ausgebildete Musiker gab – keineswegs traf der vor allem europäische Blick auf die neue Kunst als *Volkskunst* die Realität des Jazz, denn dieser hatte nicht etwa den nach romantischem Ideal naturbegabten Musiker zur Voraussetzung –, entstand in den späten 30er und 40er Jahren des letzten Jahrhunderts die öffentliche Jamsession als Möglichkeit, außerhalb der Routine in kleiner Besetzung und vor ausgewähltem Publikum seine virtuellen und improvisatorischen Fähigkeiten zu zeigen.

»The jam session is symptomatic of a period where the consolidation of jazz as an improviser's art begins to clash with the dance band and other entertainment functions which economically sustain it« (Lewis 1987: 38f.).

Der Jazz wurde zur *performer's art*, Unterhaltung und Kunstanspruch begannen sich mit dem Bop zu trennen, Jazz wurde nun auch zu einer Musik, der man zuhörte, über die man reden und dann auch schreiben konnte und die sich umso schneller zu verändern begann. Der Gebrauch der Töne des Septimakkords (Grundton, gr. Terz, Quint, kl. Septime) wurde ergänzt, manchmal ersetzt durch die II. und IV. Stufe sowie durch den Gebrauch alterierter Erweiterungstöne (also: b9, #9, b5, #5) und ebenso wurden nun der zweite und der vierte Schlag betont. Das Unisonospiel kam auf. »Bop was, in the exact sense of the word a musical revolution. These men turned the jazz world upside down and sat on the top, thumbing their noses at their elders falling off the other side« (Collier in Lewis 1987: 39). Jetzt spielte man in der Konsequenz nicht mehr für Tänzer, sondern

für Musiker. Der Bebop machte den Jazz zur *performer's* und das heißt zur *improviser's art* und damit zu einer modernen Kunst, die sich auf sich selbst bezieht, zu einer Kunst, die schwarz und modern war, weder nur das eine noch nur das andere.

Jetzt konnten zumindest die Insider in ihrem Spiel die anderen zitieren, konnten, nachdem der Aufnahmeboykott zu Beginn der 40er Jahre beendet war, die Sammler darüber reden, wer wann wie eine Note gespielt hatte und wurde die Schallplattensammlung zu dem, was die Klavierpartituren im europäischen Bürgerhaushalt sind. Die Kritiker konnten ihre Arbeit, dies geschah zunächst in Frankreich, beginnen, und es konnte sich ein Publikum von aktiven Hörern ausbilden, die nicht vor allem tranken oder tanzten, sondern dies, wenn überhaupt, nebenher auch taten. Erst jetzt gab es eine Improvisationskunst, die sich als eine von der westlich-klassischen Musik zu unterscheidende darstellen konnte, die Zwang gegen Freiheit ausspielte und, nicht zu vergessen, Schwarz gegen Weiß. Aber es waren die »Intellektuellen« unter den Spielern, diejenigen, die Substitutionsakkorde kannten und sie benutzen konnten, die sich im Kampf der Musiker in der Jamsession durchsetzten. Die Improvisationen waren nicht frei und ihre Grundlagen wurden komplexer, als sie sich von der harmonischen hin zur modalen Struktur lösten. Die *improviser's art* bekam eine komplexe Struktur, so dass nur weitere intensive Schulung und Übung den Einzelnen in die Lage versetzte, sich beteiligen zu können. Sie löste sich teilweise aus den ökonomischen Fesseln der Kulturindustrie. Misserfolge konnten nun als Missachtung von Kunst gewertet werden, der Musiker wurde zum Künstler, der sich im günstigen Fall eine kleinere oder größere Gemeinde schaffen konnte. Und nun konnte man auch, eine exemplarisch moderne Handlung, zu den Quellen zurückkehren; so nahm Miles Davis 1954 etwa den Titel *Airegin* (rückwärts gelesen mithin: Nigeria) auf. Eine autonome Kunst, die Improvisation als Stilmittel zu ihrer »Größe« erklärte und ideologisch zur Freiheit erweiterte, war entstanden, mit weltweitem Publikum, Kritikern, Zeitschriften, Schallplattenverlagen und schließlich Akademien, einer akademisierten Ausbildung und einem eigenem Markt.

Als autonome Kunst ging es nun um Selbstthematisierung. Diese konnte einen Rückzug in nur noch für Kenner nachzuvollziehende, von außen als »esoterisch« empfundene Strukturen bedeuten, aber neben Afrika wurde auch der Blues, also eine einfache musikalische Grundstruktur, nun »wiederentdeckt«, aufgenommen und in-

tellectualisiert. Exemplarisch sei auf John Coltranes Einspielung *Coltrane plays the blues* hingewiesen. Seine hoch differenzierte Fassung des Blueschemas erhielt seinen Namen, Coltrane Blues Progression.²²

In den 60er Jahren, den Jahren des sogenannten *New Thing*, stand das Experiment neben einer Vereinfachung der Strukturen, und auch die kollektive Improvisation kam wieder zur Geltung. Der neue Stil konnte zeittypisch nicht nur mit »Freiheit« des Spiels, sondern der Befreiung von Konventionen, aber auch im politischen Sinne der Befreiungsbewegungen verstanden werden. Gleichzeitig mit diesen Tendenzen entstand die Rockmusik als eine Übernahme des schwarzen Rhythm and Blues, der Entdeckung des Blues auch hier und der Veränderung des Rock 'n' Roll. Dieser, aber schließlich auch Soul und Funk waren eine Möglichkeit, Gebrauchsmusik zu machen, zum Tanzen und für die Hitparaden zu spielen. Die die 60er Jahre bestimmenden englischen Rockbands begannen damit, Lieder der in Amerika nur für ein kleines Publikum spielenden und von den Intellektuellen des Jazz nicht anerkannten schwarzen Bluesmusiker zu spielen, eine einfache »Sprache« zunächst zu übernehmen und schließlich in unterschiedliche Richtungen weiterzuentwickeln. Zu improvisieren mussten sie lernen und vor allem mussten sie sich sozial durchsetzen. Diese Durchsetzung geschah in einer künstlerisch-ästhetischen Praxis, die geprägt war von einer Mischung aus Jugendlichkeit, Künstlertum und eines kollektiven »Outsidertum«. Die Musik nahm als zwar unbestimmtes, aber doch eindeutig interpretierbares Symbol bei der Ausbildung des Zusammenhangs dieses Kollektivs einen zentralen Stellenwert ein.²³ Sie wurde, wenn auch nicht allein, die Sprache, in der die radikalste Geste möglich war und keineswegs folgenlos blieb.

Aber der »Geist der Musik« hatte andere Folgen als gewollt. Die als »frei« missdeutete Improvisation entsprach einer Orientierung auf den Moment. Sie feierte das ins Kollektiv eingebundene Individuum. Musiker und Hörer bilden eine situative Erfahrungseinheit.

22 Siehe für weitere Informationen die Webseite www.johncoltrane.com. *Coltrane Plays The Blues* ist in verschiedenen Ausgaben erhältlich. Auf der Website der John Coltrane Foundation wird die Ausgabe bei Atlantic 1382, CD angegeben. Das Original erschien 1960.

23 Texte allerdings sollten nicht vergessen werden. Zu nennende Autoren sind u.a. Marcuse, Laing, Cooper, Castaneda, Deleuze/Guattari sowie Adorno.

Diese Praxis ist häufiger kulturanalytisch beschrieben worden und bedeutete mehr als ein bestimmtes Mittel des Musizierens (vgl. Willis 1981; Frith 1996). Die hohe Anerkennung des jungen Musikers in der »Szene«, des als Gemeinschaft inszenierten Kollektivs von Hörern und Musikern, beruhte auf dessen exemplarischer Deutung. Er konnte so etwas wie der situative Zeremonienmeister werden. Vieles konnte man in die Musik hineinlegen, vor allem aber zeitgleich Individualität wie Zugehörigkeit. Dennoch sollte sie mehr ausdrücken: »Kein Akkord kann hässlich genug sein, um die Realität zu beschreiben«, wird Frank Zappa häufig zitiert. The Who brachten die Zertrümmerung der Instrumente auf die Bühne. Pete Townshend, Gitarrist und Kopf der Gruppe, hatte als junger Kunststudent Kontakt zu Gustav Metzger, einem Vertreter der Destruktionskunst der 60er Jahre (vgl. Kraushaar 2001, 2007). Das sich selbst zerstörende Kunstwerk ist Metzgers Ideal, Strukturen, die entstehen und im selben Prozess wieder verfallen. Der junge Kreative von der englischen Art School nimmt die Idee auf, die Klanggewitter werden zu sich auftürmenden Lärmcollagen. Die »Orgien der Gewalttätigkeit«, von denen im Rocklexikon gesprochen wird, sind Konzept (Graves 2003: 989) – zumindest in diesem Fall, denn der Gitarrist, der in Antonionis Film *Blow Up* (1967) als Mitglied der *Yardbirds* seine Gitarre unterkühlt und ohne jeden Anflug von Ekstase vor einem ebenso statisch gefilmten Publikum am Verstärker zerschlägt, Jeff Beck, der später zu einem der bedeutendsten Rockgitarristen werden sollte, erzählt eine pragmatische Variante der Geschichte: Bei den ersten Amerikatourneen seien die Verstärker für die großen Hallen zu schwach gewesen, so dass man irgendetwas tun musste, um das Publikum noch irgendwie zu erreichen.

Bei aller Collagentechnik aber bildete sich schon bald der Typus des Musikers nicht nur als Musikanten, sondern als »Schöpfer«, als »Createur« der eigenen Lieder heraus. Wie viele Arrangeure auch immer mitarbeiten oder aushelfen sollten, die Differenz von Komponist und Musiker wurde unterlaufen und aufgehoben. Man schrieb sich die Lieder selber, und auch wenn das Stück beim Auftritt in Klangcollage und Improvisation endete, das Lied kam gerade in England, Adorno zufolge ein Land ohne Musik, zu einer neuen Geltung.

»Stellen Sie sich vor, Sie sind ein verwöhntes Kind, das auf einer Party von Erwachsenen drei Minuten Aufmerksamkeit will. Sie eröffnen mit

einem großartigen Anfang. Wenn Sie spüren, daß die Gäste sich langweilen, bauen Sie einen Mittelteil ein. Danach kommen Sie wieder zum Hauptteil zurück, fügen aber noch eine Wendung an, um die Wiederholung zu verwischen. Danach sehen Sie zu, daß Sie so schnell wie möglich verschwinden. Das ist ein großer Popsong.« (Davies 1997: 6)

Pop- und Rocksongs sind kein »Werk«, sie sind flüchtig und situativ strukturiert. Auch wenn sie zum »Werk« zusammengebunden wurden (im widersprüchlichen Versuch der sogenannten »Rockoper«) oder improvisatorisch, zumindest im Gestus der Improvisation, verlängert wurden, bleiben sie situativ und flüchtig noch dann, wenn sie einen anderen Anspruch stellen. Diese Charakterisierung bedeutet keineswegs eine Aussage über ihren Wert bzw. eine Beurteilung als Verurteilung. Es ist vielmehr eine Aussage über ihre Form. Einmal gespielt, aufgenommen und verteilt, können sie nun verarbeitet, umgearbeitet und anders gespielt werden. Gerade wenn sie nicht nur nachgespielt werden können, sondern das Potential der Veränderung haben, erscheinen sie als besonders »wertvoll«. Es entsteht Material als Tradition, mit der gearbeitet werden kann. Sie können – wie in der heutigen Sampletechnik – als Melodieschnipsel, als Schnappschüsse wieder verwendet werden, ohne dass ihnen prinzipiell etwas angetan würde. Festgehaltene Improvisationen, mit denen man weiter arbeiten, aus denen man, wie es der »American Composer« Zappa tat, ein »Werk« machen kann. Jedes seiner späten Konzerte wurde mitgeschnitten, die Musiker einzeln zur Improvisation aufgefordert, ihre »Arbeit«, wenn sie passte, verwendet. Auch Frank Zappa, der Komponist sein wollte und wurde und Musiker war, der schließlich die Gitarre beiseite legte, um am Synklavier, einem frühen computerisierten Aufnahmegerät, das heute nur noch im Technikmuseum seinen Platz hat, aus all den einzelnen Teilen Stücke zu erarbeiten, hielt immer wieder am Lied im 4/4-Takt fest.

Musik, Improvisation und die Entstehung der kreativen Klassen

Der »Geist der Musik« des Westens in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war auf die Situation gerichtet und sollte sich doch institutionalisieren; er war »demokratisch«, wenn man so will, jeder sollte beteiligt sein, und bildete doch ein Starsystem aus, den Virtuosen

als Star; er zielte auf individuelle Selbstverwirklichung und brachte zugleich das kollektive Musikerlebnis als Massenvergemeinschaftung hervor; er wollte »Gegenkultur« sein und schuf doch die Grundlage für die Ausbildung der Musikindustrie; er zielte auf Freiheit und war doch nicht nur ans System gebunden, sondern etablierte exemplarisch eine neue, kreative Klasse.

Der Musiker wurde zum Komponisten, zum ausführenden, als authentisch angesehenen Interpreten der eigenen Musik, Zeremonienmeister der Massenvergemeinschaftung und, im erfolgreichen Einzel- und Ausnahmefall, zum Verwalter seiner Rechte, zum Besitzer seiner Produktionsmittel.

Aus Jazz, Rock und Neuer Musik sehr unterschiedlich gemischt und beständig mit neuen technischen Möglichkeiten konfrontiert und sie durchaus auch selbst produzierend, muss sich die Musik nun immer wieder neu erfinden und wiederholt sich dabei beständig. Musikkonzerne *suchen* die Trends, können sie selten selbst kreieren. Sie brauchen die Bindung ans Kollektiv und die neue kreative Klasse, die sich keineswegs auf Musik und Musiker beschränkt. Öffnung zu Improvisation und Experiment, die potentielle Aufhebung des »Werkes«, »Kunst als Unfall«, unbestimmter Sinn und emotionale Kraft, systematischer und zufälliger Charakter, Dissonanz als Träger von Spannung, die Zuhörer als Mitproduzenten, die erst das efferveszente Ereignis des gelungenen Moments oder des gefühlten »richtigen« Tons in der solistischen Improvisation als Gemeinschaftserlebnis ausmachen; Komplexität auch auf einfacher Grundlage, die eine beständige Rückkehr zur »one chord power« ermöglicht (vgl. Laing 1985); nicht mehr nur ihre mögliche Reproduktion, sondern beständige aktuelle und nun technisch mögliche nachträgliche Variation und Veränderbarkeit – all diese Momente machen die Musik zu einer exemplarischen Kunst der kreativen Klasse, an deren Aufstieg sie ebenso exemplarisch beteiligt war (vgl. Florida 2002).

Adorno sah die zentrale Stellung der Kulturindustrie, die in der Folgezeit zu wenig systematische Beachtung und empirische Beobachtung fand. Auf ihrer Grundlage konnte England die ökonomische Basis von der klassischen Industrie auf eine postmoderne Ökonomie der kreativen Klassen, die in diesem Fall auf der Musikindustrie basierte, umstellen. Es ist aber nicht nur die Steigerung der Attraktivität eines Ortes durch eine künstlerisch kreative Szene, die in einem zweiten Schritt andere, technisch »Kreative« anlockt. We-

der vollzog sich die totale Anpassung mittels des improvisatorischen Betrugs, noch erschloss die Improvisation das Reich der Freiheit. Sie leistete etwas ganz anderes und sehr Bedeutendes: Sie veränderte das Konzept des Verhältnisses von Regel und Handeln, von Form und Praxis. Es geht auch, aber nicht nur um Ausführung: Wir handeln in Bezügen, etwa vorherigen Handlungsentwürfen, aber wir sind nicht nur deren Ausführende und Interpreten, sondern variieren, fügen hinzu, ergänzen und verändern diese sowohl absichtsvoll bewusst wie auch in der Praxis des Handelns en passant. Improvisatorisches Handeln geschieht auf der Grundlage von Regeln, ist jedoch nicht deren Ausführung. Es verändert den klassisch modernen Versuch, Regel und Ausführung zur Deckung zu bringen.

Die Entwicklung der westlichen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht dabei exemplarisch für die Form einer veränderten Subjektstruktur. Man *darf* nicht nur, man *muss* versuchen und ausprobieren; man darf sich nicht nur selbst entwerfen, nun wird es erwartet; man darf nicht nur improvisieren, nun muss man es können, und nicht nur in der Musik ist dies sehr voraussetzungs-voll. Die Form der Freiheit besteht in der Forderung nach situativer Prägnanz und exemplarischer Ausdeutung. Die Freiheit steht nicht der Regel gegenüber, sie ist aber ebenso wenig deren bloße subjektive Anwendung und Variation. Sie besteht in der Kompetenz, die expliziten und impliziten Regeln und das Material zu beherrschen, sie in der Praxis des Machens, des Spielens zu bestätigen und an dem Erreichten weiterzuarbeiten.

* FÜR LOTHAR JENE †

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1973a): »Abschied vom Jazz«. In: ders. (Hg.), *Gesammelte Schriften, Musikalische Schriften V*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1973b): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1973c): *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Adorno, Theodor W. (1973d): »Juni 1927«. In: ders. (Hg.), *Gesammelte Schriften 19, Musikalische Schriften VI*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 94-97.
- Adorno, Theodor W. (1973e): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben: Pro domo nostra*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1973f): *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1973g): »Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens«. In: ders. (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 14-49.
- Bauman, Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bauman, Zygmunt (2007): *Liquid Times. Living in an age of uncertainty*. Cambridge: Polity Press.
- Baumgartner, Thomas/Lutz, Kai/Schmidt, Conny F. et al. (2006): »The emotional power of music: How music enhances the feeling of affective pictures«. *Brain Research*, 1075, S. 151-164.
- Bielefeld, Ulrich (2003): *Nation und Gesellschaft. Selbstthematisierungen in Deutschland und Frankreich*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Boltanski, Luc/Thévenot, Laurent (2007): *Über die Rechtfertigung. Soziologie der kritischen Urteilskraft*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Braun, Christoph (1992): *Max Webers Musiksoziologie*. Laaber: Laaber Verlag.
- Braun, Christoph (1994): »Grenzen der Ratio, Grenzen der Soziologie. Anmerkungen zum »Musiksoziologen« Max Weber«. *Archiv für Musikwissenschaft* (1), S. 1-25.
- Bühl, Walter L. (1994): »Musiksoziologie an der postmodernen Wende«. *Soziale Welt (H.3)*, S. 338-362.
- Collier, James L. (1978): *The Making of Jazz*. New York: Dell.
- Davies, Ray (1997): »»Kunst als Unfall«. Kinks-Chef Ray Davies über Rap, Punk, James Last und Psychopathen«. *Der Spiegel*, 3/1997, 24.02.1997, S. 6-11.
- Florida, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class. and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Foucault, Michel (2001): »Was ist ein Autor?« In: Daniel Defert & Francois Ewald (Hg.), *Michel Foucault. Schriften in vier Bän-*

- den. Band I, 1954-1969, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 1003-1041.
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Graves, Barry/Schmidt-Joos, Siegfried/Halbscheffel, Bernward (Hg.) (2003): *Rocklexikon*. Hamburg: Rowohlt.
- Hennion, Antoine (1993): *La passion musicale*. Paris: Métailié.
- Hennion, Antoine/Grenier, Line (2000): »Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time«. In: R. Q. Stella & A. Sales (Hg.), *The International Handbook of Sociology*, London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage, S. 341-355.
- Hitzler, Ronald (1985): »Collagen eines Schelms. Zum ästhetischen Stil des Francis Vincent Zappa«. *Jazzforschung/Jazz Research*, Bd. 17, S. 111-133.
- Hitzler, Ronald (1994): »Unbind your mind. Eine Reminiszenz anlässlich des Todes von Frank Zappa«. *Ästhetik und Kommunikation*, H.84, S. 4-7.
- Honneth, Axel (2005): »Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos«. In: ders. (Hg.), *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno Konferenz 2003*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 165-187.
- Jones, LeRoi (Baraka, Imanu Amiri) (1963): *Blues People. Negro Music in White America*. New York: William Morrow. Dtsch.: (1969): *Blues People. Schwarze und ihre Musik im weißen Amerika*. Darmstadt: Melzer.
- Jost, Ekkehart (1982): *Jazzmusiker. Materialien zur Soziologie der afroamerikanischen Musik*. Frankfurt, Berlin, Wien: Ullstein.
- Kofsky, Frank (1970): *Black Nationalism and the Revolution in Music*. New York: Pathfinder Press.
- Kraushaar, Wolfgang (2001): »Gitarrenzertrümmerung. Gustav Metzger, die Idee des autodestruktiven Kunstwerks und deren Folgen in der Rockmusik«. *Mittelweg* 36, Februar/März 2001, S. 2-28.
- Kraushaar, Wolfgang (2007): »Selbsterstörung als schöne Kunst betrachtet«. *Frankfurter Rundschau* 18.06.2007.
- Kubik, Gerhard (1999): *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Kurt, Ronald (2006): »Max Weber und die Musik. Perspektiven und Probleme der Kulturvergleichenden Musiksoziologie«. In: Jörn

- Rüsen (Hg.), *Kulturwissenschaftliches Institut Jahrbuch 2005*, Bielefeld: transcript, S. 299-312.
- Laing, Dave (1985): *One Chord Wonders. Power and meaning in Punk Rock*. Milton Keynes, Philadelphia: Open University Press.
- Lewis, Alan (1987): »The Social Interpretation of Modern Jazz«. In: Avron L. White (Hg.), *Lost in Music. Culture, Style and The Musical Event*. London, New York: Routledge & Kegan Paul, S. 33-55.
- Ludwig, Wolfgang (1992): *Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa. Eine musiksoziologische und -analytische Studie zur Bestimmung eines musikalischen Stils*. Frankfurt, Berlin, Bern et al.: Verlag Peter Lang.
- Miles, Barry (2005): *Frank Zappa*. Berlin: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.
- Radkau, Joachim (2005): *Max Weber. Die Leidenschaft des Denkens*. München: Carl Hanser Verlag.
- Reichert, Carl-Ludwig (2000): *Frank Zappa*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Schopenhauer, Arthur (1971): *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band*. Wiesbaden: Brockhaus.
- Schütz, Alfred (1951): »Making music together – a study in social relationship«. *Social Research*, 18(1/4), S. 76-97.
- Sidran, Ben (1971): *Black Talk*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Weber, Max (⁴1973): *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag.
- Weber, Max (2004 [1921]): *Zur Musiksoziologie*. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag.
- Willis, Paul (1981): »Profane Culture«. *Rocker, Hippies. Subversive Stile der Jugendkultur*. Frankfurt a.M.: Syndikat.

