

CHRISTIAN MÜLLER (2017). DOING JAZZ. ZUR KONSTITUTION EINER KULTURELLEN PRAXIS

Rezension von Martin Pfeleiderer

Wie erleben Jazzmusiker ihr Musikmachen? Wo liegt für sie der Sinn ihrer musikalischen Praxis – und damit die Quelle ihrer Motivation? In *Doing Jazz* untersucht Christian Müller diese spannenden Fragen aus einem soziologischen Blickwinkel und mit den rekonstruktiv-hermeneutischen Methoden der qualitativen Sozialforschung. In Berlin hat Müller dazu mit drei JazzmusikerInnen leitfadengestützte Einzelinterviews sowie mit sechs Jazzbands Gruppeninterviews durchgeführt, letztere jeweils nach einem Konzertauftritt der Bands, den er ebenfalls aufgezeichnet hat. Gerade die Bandinterviews zeichnen sich, so der Autor, durch eine hohe Selbstläufigkeit und zahlreiche sehr ›dichte‹ und metaphorienreiche Gesprächspassagen aus. Ziel der Studie ist es, so Müller, auf der Grundlage dieser Musikeraussagen »einen möglichst dichten Eindruck davon [zu] vermitteln, auf welche Weise die Musiker das Spielen von Jazz erleben« (12). Bei diesem Erleben gehe es insbesondere um eine affektiv-emotionale Qualität, »aus der heraus verständlich wird, welche subjektive und intersubjektive Bedeutung einer Tätigkeit wie dem Spielen von Jazz zukommt« (ebd.).

Der Ansatz der Studie, Jazzmusiker nach ihren Kompetenzen und den besonderen Erfahrungsqualitäten ihrer improvisatorischen Musikpraxis zu befragen, ist nicht neu. Der US-amerikanische Musikethnologe Paul Berliner hat in seiner umfangreichen Studie *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*¹ einen vergleichbaren Ansatz gewählt und auf der Grundlage von Einzelinterviews mit ca. 50 Jazzmusikern aus New York versucht, die Praxis der Jazzimprovisation zu rekonstruieren und zu demystifizieren. Während Berliner einem eher ethnographischen Ansatz folgte, seinen Fokus insbeson-

1 Paul Berliner (1994). *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

dere auf den Erwerb und die Tradierung der Spielkompetenzen richtete und zudem die Interviewaussagen im letzten Drittel seines knapp 900-seitigen Buches mit zahlreichen Transkriptionen von Jazzaufnahmen und deren Analyse verknüpfte, wählt Müller einen anderen Zugang. Als Soziologe verzichtet er auf eine Analyse des Klanggeschehens und konzentriert sich dagegen auf die Interpretation der Musikeraussagen und deren induktive Verknüpfung mit soziologischen und philosophischen Theorieansätzen. Dadurch gelingt es ihm, verschiedene Dimensionen der Improvisationspraxis in einer Klarheit und gedanklichen Prägnanz zu rekonstruieren, wie es zuvor vielleicht nur dem US-amerikanischen Soziologen David Sudnow in seiner introspektiv angelegten Studie des eigenen Erlernens des Jazzpianospiels gelungen ist.²

Nach einer kurzen Einführung in die Fragestellungen der Arbeit und einem Methodenkapitel (das wohl vor allem dem Umstand geschuldet ist, dass es sich bei der Studie um eine Dissertation handelt) widmen sich die drei Hauptkapitel des Buches drei Dimensionen von »Doing Jazz«: Dem Verhältnis zwischen Musiker und Instrument, der interaktiven Dynamik innerhalb einer Jazzband sowie der Konzertsituation. Innerhalb der drei Kapitel wechseln sich Abschnitte, in denen ausgewählte Interviewpassagen interpretiert werden, mit Abschnitten ab, in denen Theorieansätze skizziert und mit den Musikeraussagen in Verbindung gebracht werden. Die herangezogenen Theoriebezüge reichen von phänomenologischen Ansätzen (Plessner, Merleau-Ponty) über die verstehende Soziologie von Alfred Schütz (»Making Music Together«), den symbolischen Interaktionismus (Blumer, Mead) und Gadammers Hermeneutik des Spiels bis hin zu Lacan und Foucault.

Viele der befragten Musiker verbindet eine Hasssliebe zu ihrem Instrument. Diese schwankt zwischen der erlebten Widerständigkeit des Musikinstruments einerseits, und der Erfahrung von Leichtigkeit andererseits, die bis hin zu einem Verschmelzen zwischen Mensch und Instrument oder einer Verleiblichung des Instruments führt, was nicht selten mit Gefühlen der Überraschung, Freude, Überwältigung oder Verblüffung verknüpft ist. Zum Musiker wird man, so folgert Müller, erst durch diese hybride Verbindung von Mensch und Instrument, das Instrument wird zum Teil der Musikeridentität. Dabei spielt immer auch der umgebende Raum eine wichtige Rolle, weil sich erst in den Raumresonanzen der Klang und damit die Mensch-Instrument-Verbindung objektiviert. Im Bandkontext wird für die befragten Musiker eine neutrale Haltung des Hörens auf das Spiel der Anderen wichtig, eine Haltung der gewollten Passivität oder passiven Intentionalität, durch die erst ein Synchronisieren des Erlebens der einzelnen Musiker und eine,

2 David Sudnow (1978). *Ways of the Hands. The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge: Harvard University Press.

laut Müller, »kollektive Intentionalität« oder ein »Pluralakteur« der Band möglich wird, was von den Musikern als eine Art »Sog« beschrieben wird. Anders als in Musikbereichen, in denen es, so Müller, um die Inszenierung bestimmter vorab definierter Stücke geht, entsteht im Jazz das Stück, das gerade gespielt wird, erst im Laufe eines kollektiv-improvisatorischen Spielprozesses, dessen Ergebnisse nicht vorhersehbar sind; das Lead-Sheet (Akkordfolge und Themenmelodie) ist dabei nur ein sehr rudimentärer Ausgangspunkt. Die Besonderheiten der Jazzpraxis werden noch stärker im Erleben der Konzertsituation deutlich, in der sich die Musiker mit ihren Instrumenten und als Gruppe bewusst auf eine Reihe von Unwägbarkeiten und Unvorhersehbarkeiten einlassen: auf die akustischen Eigenheiten und die Atmosphäre des jeweiligen Raumes und auf die Zuhörer, deren Grad der Aufmerksamkeit, deren Erwartungen und Verhalten. Die Musiker sind sich darüber im Klaren, dass das Konzerterlebnis erst in der Interaktion mit den Zuhörern entsteht, was sich insbesondere im Umgang mit Spielpausen und Stille innerhalb der Stücke zeigen kann. Vielen Musikern geht es dabei um das Überschreiten erwartbaren Verhaltens, wobei eine Art »Magie« erzeugt wird, die im Kontrast zur Alltagswelt steht und die letztlich den Sinn und die Motivation ihres Tuns begründet. Dies sind wohlgerne nur einige der zahlreichen Einsichten, die vom Autor durch ein behutsames, interpretativ-hermeneutisches Einlassen auf die Erlebnisperspektive der Musiker im Lichte der genannten Theorieansätze zutage gefördert werden.

Die Interview-Interpretationen und theoretische Argumentationsweisen Müllers sind fast immer gut nachvollziehbar und klar dargestellt. Die Auswahl der Theorieanschlüsse leuchtet durchweg ein – umso mehr, als sich Müller in einem Fall explizit gegen einen Theorieansatz (Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie) entscheidet, den er als seinem Gegenstand in mehrerlei Hinsicht unangemessen zurückweist. Allerdings hält der Autor die Trennung von Interview-Interpretation und theoretischem Input nicht immer konsequent durch; insbesondere im zweiten Hauptkapitel verschwimmen bisweilen die Grenzen zwischen Empirie und Theorie. Nur an wenigen Stellen schweift der Autor etwas vom Thema ab. Wenn er etwa die Verwendung von Mikrotonalität durch eine der Bands und die Erfahrung »neuer Welten«, die den Musikern dadurch eröffnet wird, diskutiert, so bezieht sich dies auf Fragen einer Innovation und Erweiterung des klanglichen Materials, die völlig unabhängig von der improvisatorisch-interaktiven Spielpraxis einer Jazzband zu neuartigen Musikerlebnissen führen kann. Leider fehlen Hinweise darauf, welche Art von Jazz die sechs Bands spielen. Ob Jazzstandards interpretiert, Eigenkompositionen der Mitglieder umgesetzt oder aber mehr oder weniger »freie« Spielkonzepte realisiert werden, hat jedoch unter Um-

ständen Auswirkungen auf die Spielhaltung der Musiker und wäre somit für ein adäquates Verständnis ihrer Aussagen nicht unerheblich. Dessen ungeachtet muss natürlich methodenbedingt offen bleiben, ob und wie sich die von den Musikern geschilderten Spielerfahrungen auf konkrete musikalisch-klangliche Episoden beziehen lassen.

Indem die Studie zahlreiche weiterführende Fragen aufwirft, wird sie nicht nur für jazzinteressierte Leser eine anregende, ja mitunter spannende Lektüre. Wie ändert sich etwa das Musiker-Instrument-Verhältnis durch die Elektrifizierung oder Digitalisierung des Musikinstruments? Welche interaktiven und improvisatorischen Aspekte gibt es in Musikrichtungen, in denen hauptsächlich fest geprobte Stücke reproduziert werden, z.B. bei der Groove- oder Sound-Gestaltung? Wie interagieren jene Bands, die zuallererst eine einstudierte Show reproduzieren möchten, mit den Unwägbarkeiten des Aufführungsraums und des Publikums? Und wie erlebt eigentlich das Publikum in der Konzertsituation die Musik? Eine der Stärken der Studie besteht gerade darin, für diese und ähnliche Forschungsfragen zu sensibilisieren und exemplarisch methodische Zugänge und relevante Theorieansätze zu präsentieren, die das Potenzial in sich bergen, zu ertragreichen, ›dichten‹ Antworten zu führen. Dadurch liefert das Buch zahlreiche fruchtbare Anregungen nicht nur für Improvisationsforscher und Soziologen, sondern ebenso für empirisch arbeitende Popmusikforscher.

Christian Müller (2017). *Doing Jazz. Zur Konstitution einer kulturellen Praxis*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft (235 S., 29,90€).