

# Christian Müller

# Doing Jazz

Zur Konstitution einer kulturellen Praxis

236 Seiten · Br. · € 29,90

ISBN 978-3-95832-102-1

© Velbrück Wissenschaft 2017

## 1 Einleitung

A: jazz ist nur ein wort (1) [I: mhm] das hat für mich keine große bedeutung (2) es is irgendwas was man benutzt um irgendwas zu beschreiben was: ich überhaupt normalerweise gar nicht (1) nachvollziehen kann (M, 27–31)<sup>1</sup>

Anhand einiger Interpretationsmöglichkeiten jenes Zitats lassen sich zum Einstieg in diese Arbeit bereits verschiedene zentrale Herausforderungen im Umgang mit dem Forschungsgegenstand *Jazz* veranschaulichen. Mit der Aussage, dass ›Jazz‹ *überhaupt* als Wort existiert, ist impliziert, dass damit im Grunde auch nichts weiter als ein Wort ausgesagt ist. Es ist eben »nur« das, und macht nicht verständlich, was Jazz abseits von sprachlicher Semantik noch sein kann oder vermeintlich *ist*. Im Logos der Sprache gäbe es demnach keine Möglichkeit, die Bedeutsamkeit des Jazz abzubilden. Der Sprecher verdeutlicht die Vergeblichkeit solcher Versuche durch mehrere Vagheitsmarkierungen: Der Terminus Jazz wird dabei zu einem beliebigen, unspezifischen »Irgendwas«, das in einer narrativen Logik einen kommunikativen Nutzen erfüllen soll. Dieser besteht darin, eine ebensolche Beliebigkeit trotz aller prinzipiellen Unmöglichkeit zu versprachlichen. Der Sprecher erkennt aber schließlich als Jazzmusiker in diesen Versuchen die eigene Musik nicht wieder. ›Jazz‹ ist eben nur ein Wort, aber ›eigentlich‹ ist Jazz eine spezifische Form, Musik zu machen und damit Tätigkeit, Interaktion, Handlung.<sup>2</sup> Erst in diesem

1 Die Benennung der Interviewzitate besteht jeweils aus einem selbstvergebenen Interviewcode und der Zeilennummerierung der zitierten Passage im Transkript. Vgl. zur Methodologie außerdem Kapitel 2

2 Etymologisch ist die Herkunft des Wortes unklar: »Die Bezeichnung des aus Gesängen und Rhythmen der Farbigen in Nordamerika entstandenen improvisierenden Musikstils (um 1880) ist ungeklärter Herkunft. Man versucht, *Jazz* teils als

›doing‹<sup>3</sup> entsteht sie schließlich als Klang, also als etwas akustisch Wahrnehmbares oder auch körperlich Fühlbares. Aus sprachpragmatischer Perspektive begegnet der Interviewte mit seiner Aussage auch dem wissenschaftlichen Forscher in einer bestimmten Weise. Im Interview soll über eine Sache gesprochen werden, über die eigentlich nicht gesprochen werden kann. Unter dem Label ›Jazz‹ erzeugt der Wissenschaftler anschließend weitere notwendig vergebliche Versuche, im Medium Sprache etwas zu verstehen und abzubilden, das darin nicht verstanden und noch weniger *abgebildet* werden kann. Der Musiker positioniert sich als Vertreter einer eigenständigen Sinnwelt, die man nur erleben, aber nicht beschreiben kann. Man könnte auch eine gewisse mystifizierende Inszenierungsstrategie vermuten, die dem Jazz einen Sonderstatus zuschreibt, um ihn zugleich von der Last klischeehafter Überladungen zu erleichtern. Ohne dies weiter vertiefen zu wollen sei gesagt, dass sich das Motiv der Zurückweisung von Rationalisierungsversuchen durch viele der Interviews zieht, die für die vorliegende Studie durchgeführt wurden.<sup>4</sup> Ist es damit nicht prinzipiell vergebens, eine wissenschaftliche Auseinandersetzung anzuvisieren, ja überhaupt weiter über Jazz zu sprechen bzw. zu schreiben? Dem Problem, sich in einem wissenschaftlichen Diskurs dem Medium der Schriftsprache bedienen zu müssen, wird kaum beizukommen sein. Auf Begriffe wie ›Jazz‹ gänzlich zu verzichten, scheint mir ebenfalls nur bedingt sinnvoll. Trotz der unvermeidlichen Einschränkungen des Mediums der Sprache möchte ich allerdings das Bemühen um Zurückweisung von rationalisierbarem Verstehen als Anregung betrachten, eine maximale Offenheit dafür zuzulassen, welche Bedeutung die Musik, die die von mir befragten Musiker jeweils machen, für diese darüber hinaus haben kann. Mein Anliegen war es in der Hinsicht, Erzählungen anzuregen, die einen möglichst dichten Eindruck davon vermitteln, auf welche Weise die Musiker das Spielen von Jazz erleben. Ich gehe davon aus, dass in diesem Erleben eine wichtige Komponente für das Verständnis der Praxisform Jazz zu finden ist. Wenn im Folgenden von Sinnhaftigkeit die Rede sein wird, dann ist darunter nicht etwa kommunikativer oder logischer Sinn zu verstehen, sondern ein Erleben, dem z.B. eine affektiv-emotionale Qualität zugeschrieben wird, aus der

Kosewort von *Charles*, teils als kreolisch-amerik. Aussprache von engl. *to chase* bzw. frz. *chaser* ›jagen, hetzen‹ im Hinblick auf die sich dynamisch steigende musikalische Spannung zu erklären.« »Jazz«, in: Wolfgang Pfeifer (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Koblenz 2013, S. 596.

<sup>3</sup> Näheres dazu siehe Kapitel 2.3.2.

<sup>4</sup> Und mit der Abgrenzung von Aspekten der Rationalität auch von einem zentralen Merkmal, das für Max Weber charakteristisch für die Musik des Okzidents ist. Vgl. Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Tübingen 1972.

heraus verständlich wird, welche subjektive und intersubjektive Bedeutung einer Tätigkeit wie dem Spielen von Jazz zukommt. Dazu Schütz:

The chief interest of our analysis consists in the particular character of all social interactions connected with the musical process: they are doubtless meaningful to the actor as well as to the addressee, but this meaning structure is not capable of being expressed in conceptual terms; they are founded upon communication, but not *primarily* upon a semantic system used by the communicator as a scheme of expression and by his partner as a scheme of interpretation.<sup>5</sup>

Mit Blick auf die Differenz zwischen dem Sprechen über Jazz und dem Spielen von Jazz könnte man einwenden, dass es in der Musik nicht umsonst eine eigene Beschreibungssprache gibt, die dem Gegenstand angemessener sein könnte als Schriftsprache. In der Transkription von gespielter Musik sind die Interaktionen der Musiker abgebildet, die Ideen, mit denen miteinander kommuniziert wird, sind dort in Akkorden, Mustern oder Phrasen notiert. Die meisten einschlägigen Studien zum Genre Jazz implizieren, dass das, was die Musik ausmacht, auf diese Weise abbildbar ist.

In musical example 17, Tucker establishes the pulse with the repeated eight notes in the first three beats of measure 1, and Alan Dawson plays time with brushes – a timbral choice that avoids overpowering the bass solo. Jaki Byard comps sparingly, sustaining in diatonic clusters the harmonic extensions of the tonic chord (I 7 13) in a relatively high registral position (for example, m3). His sustained chords provide contrast to the swinging timeline established between Tucker and Dawson in the first chorus.

[...]

Dawson anticipates and reinforces Tucker's continuing triplet rhythms in measures 5 and 6 by playing a triplet-based fill between the snare, tom-toms, and bass drum. Dawson's accentuation of every other triplet eight note in measure 6 creates two levels of rhythmic interest. On the first, he reinforces the flow of triplet eights in the solo bass line; on the second, his accentuation on the snare articulates a quarter-note triplet against this flow that pushes toward completion on beat 3 of this measure. Dawson could not have known for sure whether Tucker would continue with eight note on measure 6 but correctly anticipated that he would. A rhythmic unity that supports the completion of Tucker's solo phrase thus occurs between the parts in measure 6 – certainly a

<sup>5</sup> Alfred Schütz, »Making music together«, in: Simon Frith (Hrsg.), *Popular music: Critical concepts in media and cultural studies. Volume 1: Music and society*, London, New York 2004, S. 197 [Hervorhebung im Original].

less frequent location for a drum fill than measure 4, 8 or 11 and 12 in a twelve-bar blues.<sup>6</sup>

Hierbei handelt es sich um den Ausschnitt einer etwa 30-seitigen Mikroanalyse der musikalischen Interaktion eines von Monson untersuchten Jazzstücks. Als ausnotiertes Anschauungsmaterial für die Komplexität von Interdependenz und Diskursivität einer Bandperformance lassen diese Passagen keinerlei Wünsche offen. Die vorliegende Studie beabsichtigt, einen anderen Fokus zu setzen. Das Äquivalent zu einer derartigen Detailanalyse wären linguistische Interviewanalysen, die die grammatikalische Struktur einer sprachlichen Interaktion rekonstruieren und die Verwendung von Verben, Adjektiven und Konjugationen im Sinne von strategischen sozialen Handlungen begreifen würde. Sowohl Sprache als auch Musik verfügen zwar durchaus über eine grammatikalische Dimension. Sprache ist *auch* eine verkörperte, vorreflexiv ablaufende symbolische Handlungsweise, wie Jazz eine erlernte Art des Verhaltens und Interagierens ist, deren entscheidende subjektive und soziale Sinnhaftigkeit sowie Wirkungsweise weit über eine formal beschreibbare Interaktionsstruktur hinausweist. Zudem sind für das vorliegende Projekt Fragen von Interesse, die über den ›musikalischen Code‹ nicht beantwortbar wären, wie etwa die nach dem Typus von Subjektivität, Sozialität, der Rolle von Materialität sowie möglichen Entgrenzungen dieser drei Bereiche. Das Phänomen Jazz soll aus Richtungen ›eingekreist‹ werden, die mit Mitteln der Notation nicht abbildbar wären.<sup>7</sup> Weder ein phänomenologisch beschreibbares emotionales Erleben noch die Sphäre subjektiver Sinnhaftigkeit noch der soziale oder materielle *modus operandi* (Bourdieu) der Musiker wären auf diese Weise intelligibel zu machen. Bei Sudnow<sup>8</sup> wird diese Tatsache auf einer weiteren wichtigen Ebene sichtbar:

Standing outside my play and looking down at my hands, searching for paths to identify as I had over my teachers shoulders years before, one

6 Ingrid Monson, *Saying something. Jazz improvisation and interaction*, Chicago 1996, S. 141f.

7 Reinholdsson dazu: »As it were, the authors choose to define music analysis as a field in the study of music where the phenomenon itself, i.e., music, rather than external factors, constitutes its starting-point. [...] Will we be reaching for a deep authentic understanding of how jazz players interact with each other in disregarding or devaluing ›external factors‹ [...]? After all, the focus would be on examining music *per se* and its structural relationships, within a single piece (or between several pieces) to answer a key question like, ›How does it work?‹« Peter Reinholdsson, *Making music together. An interactionist perspective on small-group performance in jazz*, Uppsala 1998, S. 88f. [Hervorhebung im Original].

8 Der in einer phänomenologischen Studie sehr anschaulich beschreibt, wie er über einen Zeitraum von fünf Jahren als bereits versierter klassischer Pianist versucht hat, Jazz zu lernen. Siehe dazu auch Kapitel 3.2.2.

could speak of my new modes of traverse by identifying »note orderings« in such terms, watching a moment's play:

Coming up a diminished path for four successive notes, he switches into a three-note chromatic turnaround, and then up in fourths three intervall steps, down into a major triad that accords well with the next chord about to be played, and passing through this triad as the next chord is already announced, he arpeggiates up and then down a seven-note course of minor-sixth intervals; taking a quick major triad that would not accord well with this chord in Bach, but accords well with this chord since Beethoven, he proceeds over this dissonant path into a resolution by landing on the third of a next major chord on its second beat in the measure, and with a next chord he plays a dissonant scale starting on the major second degree relative to the chord, which goes up the keyboard in stepwise fashions and then doubles back over that scale, going down it in fourths...

Had I filmed and slowed down my teacher's play so that such identifications could be made, so that those mysterious interweavings could be »reduced« to such ways of talking, to an enumeration of nameable places and nameable devices producing these »characteristic jazz sounds«, I probably would have given up right then and there.<sup>9</sup>

Mit anderen Worten: Auf diese Weise ist der Zugang zu dem, was Jazz tatsächlich praxeologisch<sup>10</sup> ist, weder lernend noch forschend, sinnvoll. Sudnow weiter:

I learned this language through five years of overhearing it spoken. I had come to learn, overhearing and overseeing this jazz as my instructable hands' ways – in a terrain nexus of hands and keyboard whose respective surfaces had become known as the respective surfaces of my tongue and teeth and palate are known to each other – that this jazz music *is* ways of moving from place to place as singing it with my fingers. To *define* jazz (as to describe any phenomenon of human action) is to *describe* the body's ways.<sup>11</sup>

Jazz basiert nicht zuletzt auf der Ausführung von verkörperter *tacit knowledge*<sup>12</sup> in konkreter Handlungspraxis. Feige hat somit Recht, wenn er schreibt:

Wer nicht *im Sinne eines praktischen Wissens* hört, dass der Pianist den Dominantseptakkord gerade durch einen Sus4-Akkord oder ihn durch einen funktional äquivalenten Akkord in Form einer Trinotussubstitution

9 David Sudnow, *Ways of the hand. The organization of improvised conduct*, Cambridge 1999, S. 142.

10 Zur Praxistheorie siehe Kapitel 2.3.2.

11 Ebd., S. 146 [Hervorhebung im Original].

12 Vgl. dazu Kapitel 3.1.2.

ersetzt hat oder dass er gerade beginnt, die funktionsharmonische Verbindung zu überschreiten und modal zu spielen, kann kaum auf die anderen Musiker in einer angemessenen Weise reagieren.<sup>13</sup>

Entscheidender Punkt ist hier, dass es eben *praktisches Wissen* ist, das in einer quasi-automatisierten Form die Basis von Handlungskoordination zwischen den Musikern bildet. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn die gespielte Musik zu großen Teilen aus Improvisation besteht. Auch wenn es zahlreiche andere Formen gibt, Jazz zu spielen, so besteht ein zentrales Charakteristikum des Genres darin, die Offenheit lediglich skizzenhaft vorgegebener Ablaufschemata im Zusammenspiel zu schließen. Ohne Zweifel besteht ein großer Teil der Aneignungspraxis des Jazz auch darin, als einzelner Musiker in der regelmäßigen Routine des disziplinierten Übens Muster, Harmonien, Motive, Phrasen usw. zu internalisieren, um sie im gemeinsamen Spiel als Handlungs- oder Reaktionsrepertoire abrufen zu können.<sup>14</sup> Auf ähnliche Weise ist es beim Erlernen einer Fremdsprache notwendig, Vokabeln, spezifische Wendungen und Konstruktionen der unbekannteren Sprache zu lernen. Tatsächlicher Ausdruck und Handlungsfähigkeit *in* einer Sprache (Mitteilung und kommunikativer Austausch komplexer Ideen, Konzepte, Erfahrungen – also ›Leben‹ in einer Sprache, was immer auch soziale Handlungsfähigkeit bedeutet) wird aber erst möglich, nachdem die Sprache selbst kein implizites oder explizites ›Thema‹ mehr ist. Ein musikalischer Handlungsfluss unter permanenter Reflexion und gleichzeitiger Anwendung formaler Regeln der Jazztheorie ist genauso wenig möglich wie die sprachlich-diskursive Erörterung eines Themas unter gleichzeitiger Reflexion über Regeln von Satzbau und grammatikalischer Syntax. Entsprechend beginnt bei Snowden die Erfahrung der Jazzimprovisation erst an dem Punkt, an dem sie bloß ›geschieht‹, also erst auf der Schicht eines Wissens aufbauend, das dazu zunächst ›in Fleisch und Blut‹ übergegangen sein musste, statt bloß dessen regelgeleitete Anwendung zu sein.<sup>15</sup>

A: how do you choose what to play when you improvise

C: m- (1) ehm: I don't know I just (.) try to keep my ears open and react to what (.) other people are playing (1) eh cause I think that's where the magic happens (M, 176–179)

13 Daniel M. Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014, S. 105 [Hervorhebung C.M.].

14 Vgl. Robert R. Faulkner; Howard Saul Becker, »Do you know--?« *The jazz repertoire in action*, Chicago 2009; Cynthia R. Nielsen, »On Improvisation, Self-Making, and Practice: Foucauldian and MacIntyrean Resonances«, [https://www.academia.edu/8736808/On\\_Improvisation\\_Self-Making\\_and\\_Practice\\_Foucauldian\\_and\\_MacIntyrean\\_Resonances](https://www.academia.edu/8736808/On_Improvisation_Self-Making_and_Practice_Foucauldian_and_MacIntyrean_Resonances). Zuletzt geprüft am: 20.02.2015, S. 3f.

15 Darin liegt eine zentrale Charakteristik des Spielens, was Wittgenstein zufolge auch für die Anwendung von Sprache im Sinne von ›Sprachspielen‹ gilt. Ausführlicher zum Aspekt des Spiels siehe Kapitel 6.1.3.

Auf diese Aussage angewandt, ergeben sich relevante Fragen wie: Was bedeutet es und wie schafft man es, seine »Ohren« offen zu halten und auf die anderen zu reagieren? Was passiert unter welchen Umständen, wenn »the magic happens«? Wie erzeugen die Musiker diesen spezifischen, emotional sinnhaften Moment im Zusammenspiel? Das Beispiel zeigt auch, dem Prinzip des induktiven Erkenntnisgewinns folgend, dass die Musiker selten sagen: ›Der Raum hat sich danach angefühlt, viele triolische Verzerrungen zu spielen‹, sondern stattdessen:

A: hab ich (.) die ganze zeit gemerkt wie die WÄNDE aussehen (1) die waren voll BETON!:: so (2) RUN DOWN <<lächelnd>mäßig> das und da hatt ich das gefühl OAH: ich muss hier <<lächelnd>TRASH spielen> (1) s:: PAH! (M, 365–370)

Auf dieser Ebene des Erlebens sollen sich die Analysen der Studie bewegen. Wenn auch selbstverständlich die Musik als ›Ergebnis‹ im Zentrum der Praxisform Jazz steht, so geht es mir auch darum, einen möglichst genauen Blick auf außermusikalische Kontextbedingungen und Effekte zu werfen, bzw. ›Musik‹ nicht als ein ausschließlich auditives Phänomen zu verstehen.<sup>16</sup> Ähnlich wie jazzsoziologische Studien häufig die Notation der gespielten Musik mit der Musik selbst gleichsetzen (s.o.), so werden auch Aspekte von Interaktion zumeist so gefasst, als wären die handelnden Akteure Figuren in einem soziologischen Planspiel. Unter formalisierten Laborbedingungen werden Personen untersucht, die in einem Szenario eher zufällig mit anderen Jazz spielen, jedoch genauso gut auch miteinander aushandeln könnten, welchen Kinofilm sie am Wochenende sehen wollen. Sie scheinen in einer Art ›Weltvakuum‹ zu existieren, das dafür gesorgt hat, dass sämtliche Kontextbedingungen, die den Charakter von Interaktionen wesentlich beeinflussen können, verschwunden sind. Eine eklatante Leerstelle in dieser Hinsicht besteht darin, dass mir keine Studie bekannt ist, die auf der Ebene der Verfasstheit der miteinander interagierenden Akteure konsequent die Tatsache berücksichtigt, dass Musiker Musikinstrumente spielen, also *mit* und durch diese *hindurch* miteinander improvisierend handeln. Ebenso wenig finden sich angemessene Thematisierungen der materiellen und

16 »Musik gewinnt so nicht allein Gestalt im Kopf eines einzelnen (oder auf dem Papier), sondern auch in seinem Leib – und im sozialen Wechselspiel. Sie ist ein ›Ergebnis‹, ein ›cultural event‹. Wer immer sich ihr analytisch nähert, sieht sich vor die Konsequenz gestellt, daß sein Gegenstand nicht Schalldokumente allein sein können (oder deren Übertragung in ein Notenbild). Der Blick ist zu lenken auf Kulte, Zeremonien, Funktionskreise.« Christian Kaden, »Soziologische, psychologische, kognitive Aspekte des Musikverstehens«, in: Christoph v. Blumröder; Wolfram Steinbeck; Simone Galliat (Hrsg.), *Musik und Verstehen*, Laaber 2004, S. 225. Ähnliches findet sich auch im Ansatz des *Musicking*. Vgl. Christopher Small, *Musicking: The meanings of performing and listening*, Hannover, London 1998.

atmosphärischen Dimension der Räume, in denen Jazz stattfindet. Sowohl im Bezug auf mein allgemeines Erkenntnisinteresse als auch auf konkrete Fragen der Interviewleitfäden war es mir wichtig, diese Dimensionen in die Untersuchung zu integrieren. Diesbezüglich ist nie zu unterschätzen, welchen Einfluss gestellte Fragen auf das Interviewmaterial haben können, das damit generiert wird. Trotzdem macht es einen unverkennbaren Unterschied, ob Erzählimpulse eine lebendige, dichte und ausführliche Narration anregen oder eher wenig Resonanz erzeugen. Da zumeist vor allem ersteres der Fall war bzw. entsprechende Aspekte auch ohne Erzählaufforderung thematisiert wurden, gehe ich davon aus, mit diesem Vorgehen nicht lediglich Forschungsartefakte produziert oder vorab formulierte Thesen deduktiv ›überprüft‹ zu haben.

Der induktive Ansatz der Studie soll sich auch in der Haltung gegenüber verwendeten Begriffen abbilden. Damit ist gemeint, dass ›Entitäten‹ zwangsläufig benannt werden müssen, dass mit einer Benennung keine dogmatische a priori-Definition einhergehen soll. Wenn von Individuen die Rede ist, dann soll damit nicht präsupponiert sein, dass die damit benannten Personen (oder Subjekte, Aktanten, Handelnde usw.) nicht auch als *Dividuen* (Deleuze) zu verstehen sein könnten.<sup>17</sup> Auch ein ›Subjekt‹ ist nicht als souveränes cartesianisches *Cogito* zu verstehen, das in totaler Verfügungsmacht über sich selbst und seine Umwelt Entscheidungen fällt und Handlungspläne durchführt.<sup>18</sup> Es soll vor allem darum gehen, das zu Untersuchende beschreibend und damit auch umschreibend abzubilden, auch wenn eine solche Abbildung per se nicht mehr als eine

17 Elias geht z.B. davon aus, dass »man sich Menschen nie als einzelne vorstellen kann, sondern immer nur als Menschen in Figurationen.« Norbert Elias, *Was ist Soziologie?*, Weinheim, München 2004, S. 138. Der Figurationsbegriff soll dabei eine neutrale Perspektive ermöglichen und gleichermaßen eine Offenheit für die Dynamik und Wandelbarkeit sozialer Situationen erhalten. Ein ähnlicher Ansatz findet sich in Goffmans Interesse für »Situationen und ihre Menschen« statt »Menschen und ihre Situationen.« Erving Goffman, *Interaktionsrituale: Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt am Main 1986, S. 9.

18 »Die Struktur des ›Akteurs‹ oder [...] des ›Subjekts‹ aus praxistheoretischer Perspektive lässt dieses als Quelle von Unberechenbarkeit und kultureller Innovation erscheinen, ohne dass dazu, klassisch subjekttheoretisch, Autonomie, Reflexivität oder Eigeninteressiertheit ›des Subjekts‹ jenseits und vor der Praxis präjudiziert würden. Für das praxeologische Subjektverständnis ist generell kennzeichnend, dass es keine dieser Voraussetzungen vorgeblich ›allgemeingültiger‹ Eigenschaften ›des Menschen‹ übernimmt, sondern ›die allgemeinen Subjekteigenschaften‹ als soziale Anforderungen und Produkte historisch und kulturell spezifischer Praxis-komplexe neu beschreibt: die jeweiligen sozialen Praktiken *produzieren* zugehörige Eigenschaften von subjektiver ›Innerlichkeit‹ und ›Konstanz‹.« Andreas Reckwitz, »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32, 4 2003, S. 296 [Hervorhebung im Original].

skizzenhafte Annäherung sein kann. Es sollen weder über Begrifflichkeiten noch durch die angewendeten empirischen Forschungsmethoden Ontologien eingeführt oder vorausgesetzt werden. Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, eine eigenständige Sozialontologie zu erarbeiten, auch wenn der Ansatz der *Grounded Theory*<sup>19</sup> ebenfalls kein vorab festgelegtes, exklusiv leitendes Prinzip war,<sup>20</sup> so ist eine Konsequenz aus dem induktiven und iterativen Vorgehen,<sup>21</sup> dass sich erst im Verlauf der Forschung verschiedene Termini und Perspektiven differenzierter und exakter herausgebildet haben. Um diesen Prozess erkenn- und nachvollziehbarer zu machen, wurde bewusst darauf verzichtet, nach Beendigung der Arbeit den gesamten Text so anzupassen, dass diese Vorgehensweise nicht mehr erkennbar ist. Ein Nachteil, der sich daraus ergibt ist der, dass sich kein Spektrum an theoretischen Perspektiven benennen lässt, nach denen das Interviewmaterial konsequent durchgearbeitet worden wäre – dies wäre schließlich ein deduktiver Forschungsansatz. Wenn solche Perspektiven verwendet wurden, dann werden sie zwar zum besseren Verständnis vor den Interviewanalysen eingeführt, der Anstoß dazu ist aus dem Material heraus erfolgt, und war zum Teil auch nur für einzelne spezifische Dimensionen oder für begrenzte Bereiche sinnvoll anwendbar. Somit sind die verwendeten theoretischen Ansätze nicht im Sinne einer Systematik zu verstehen. Es wurde vielmehr versucht, von den Anregungen des Materials aus die Phänomene von verschiedenen Seiten einzukreisen. Eine vorhergehende und nachfolgende Einordnung sowie umfassende Anknüpfung an die jeweiligen Debatten eines Feldes oder die Weiterentwicklung verwendeter Begriffe wäre in Kombination mit einem solchen Ansatz kaum in angemessener Weise realisierbar. Entsprechende Bezüge sind in dieser Hinsicht also vor allem als Vorschläge zu verstehen, ohne damit eine umfassende Expertise für die jeweiligen Themenfelder beanspruchen zu wollen.

Wie bereits erwähnt, ist das Genre Jazz vor allem dadurch definiert, dass es sich um Musik handelt, die zu großen Teilen aus Improvisation besteht, bzw. bewusst unterdefinierte Freiräume lässt, die sich erst ad hoc im Zusammenspiel konkretisieren.<sup>22</sup> Nicht zuletzt daraus ergeben sich soziologische Fragestellungen, die Gegenstand dieser Arbeit sein sollen. Bei jeder Form der Musik handelt es sich ganz wesentlich um eine kollektive Handlung, bei der sowohl parallel als auch seriell in wechselseitiger Bezugnahme aufeinander agiert wird. Dazu Schütz:

19 Barney G. Glaser; Anselm L. Strauss, *Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung*, Bern 2010.

20 Im gewählten texthermeneutischen Verfahren sind allerdings viele Prinzipien der *Grounded Theory* enthalten. Vgl. dazu Kapitel 2.2.

21 Näheres dazu in Kapitel 2.4.

22 Genaueres zur Definition siehe Kapitel 4.1.1.

This sharing of the other's flux of experiences in inner time, this living through a vivid present in common, constitutes what we called [...] the mutual tuning-in relationship, the experience of the »We« which is at the foundation of all possible communication.<sup>23</sup>

Im Jazz findet beim Zusammenspiel häufig eine Orientierung an sogenannten »Standards« statt, die zumindest ein Grundgerüst für das Zusammenspiel bilden. Allerdings liegen diese lediglich in einer sehr rudimentären Form als Aneinanderreihung von Akkordbezeichnungen vor, statt ausnotierte Stücke mit festgelegtem Notenverlauf darzustellen. Das heißt: aus einer Akkordbezeichnung ergibt sich noch keine Melodie, sondern durch sie ist lediglich der Tonvorrat ungefähr umrissen, aus dem diese bestehen kann. Somit sind die einzelnen Musiker zunächst für sich, aber zu jedem Zeitpunkt auch für sich im Zusammenspiel mit den anderen darauf angewiesen, den gegebenen Akkordrahmen mit konkreter Musik zu füllen. Für ein solches permanentes Parallelhandeln sind Abstimmungsvorgänge notwendig, die nur zum gleichen Zeitpunkt wie die abzustimmenden Handlungen selbst stattfinden können. Im Bezug auf einen solchen Modus des sozialen Handelns stellen sich Fragen danach, wie diese Koordination stattfindet, auf welche Weise die anderen Musiker als Gegenüber wahrgenommen und deren Handlungen gedeutet werden. Da die Eingebundenheit in einen solchen Interaktionszusammenhang auch auf die eigenen Handlungen rückwirkt, ist zu fragen, wie sich dies auf Vorgänge der Selbstwahrnehmung, Selbstdeutung oder des Handlungsentwurfs auswirkt. Wie bereits erwähnt, halte ich es hier für unabdingbar, die wiederum zeitgleich stattfindende Interaktion mit Materialitäten und Objekten wie den Musikinstrumenten und dem Resonanzrahmen des Raums zu berücksichtigen. Dafür hat sich eine Bezugnahme auf verschiedene anthropologische und philosophische Konzepte als sinnvoll erwiesen, die die notwendige Sensibilität für Aspekte körperlicher Ausstattung, Weltbezug und Wahrnehmung ermöglichen. In Ergänzung zur rein sprachlichen Auswertung des Interviewmaterials soll dadurch der Versuch unternommen werden, die Interaktion gleichsam auch als Rekonstruktion einer Außenperspektive zu beschreiben, die die Verfasstheit der Akteure und ihre materiellen Handlungskontexte einbezieht. Auch die Anwesenheit von Publikum als Interaktionsbedingung soll in die Auswertung einfließen. Dies ergibt sich zum einen daraus, dass die Jazzbands bei Konzerten beobachtet und von ihnen Videoaufnahmen angefertigt wurden, somit das Publikum immer wesentlicher Bestandteil der Situation war. Wiederum bildete das Verhältnis zum Publikum auch einen thematischen Schwerpunkt der Interviews, auch dann, wenn keine explizite Nachfrage erfolgte.

<sup>23</sup> Schütz 2004, in: Frith (Hrsg.), S. 199.

Zunächst soll ein Methodenkapitel die Vorgehensweise im Analyse- und Interpretationsprozess in angemessener Weise erläutern. Die darauf folgenden Auswertungen gliedern sich in drei große Abschnitte. Im ersten Teil wird es um die Interaktion des einzelnen Musikers mit seinem Musikinstrument gehen. Darin zeigt sich das Spezifische des Musikers als Einzelakteur, der schließlich im zweiten Teil in den sozialen Zusammenhang der Band eintritt und in diesem Kontext interagiert. Hier stehen die wechselseitigen Koordinationsprozesse im Vordergrund, die die Musiker erst zu der situativen Gemeinschaft einer improvisierenden Jazzband werden lassen. Im dritten und letzten Teil wird diese schließlich selbst als Einheit gedacht, die der sozialen und materiellen Situation der Konzertperformance interagierend gegenübertritt. Somit findet eine konzentrische Bewegung statt, angefangen von der Klangerzeugung des einzelnen Musikers, über die Entstehung eines Stückes in der Improvisation einer Band bis zum Ereignis des Jazzkonzerts. Eine Aufteilung dieser Art ist sinnvoll, weil sich im Material je nach Kontext Gemeinsamkeiten und auch spezifische Unterschiede in den Narrationen gezeigt haben. Es lässt sich sagen, dass die jeweils verschiedenen Weisen der Interaktion auch klar unterscheidbare Konstruktionen sinnhafter Bedeutung mit sich bringen.