

# **Abschlussarbeit**

zur Erlangung des Magister Artium im Fachbereich  
Gesellschaftswissenschaften

der Johann Wolfgang Goethe-Universität Institut für Soziologie

## **Thema: Improvisation und Institution – eine kunstsoziologische Studie über das Studium an der Frankfurter Musikwerkstatt**

1. Gutachter: Dr. habil. Peter Gostmann
2. Gutachter: Dr. des. Claudius Härpfer

vorgelegt von: Benjamin Schiffli  
aus: Neustadt an der Weinstraße

Einreichungsdatum: 28.1.2014



## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Der theoretische Zugang zu einer Soziologie der Kunst.....	8
2.1 Das „Feld der Kunst“ bei Pierre Bourdieu.....	10
2.2 Howard Beckers „Art Worlds“.....	17
2.3 Die Synthese aus den beiden Theorien.....	22
3. Über Jazz.....	24
3.1 Eine kurze Geschichte des Jazz.....	25
3.2 Improvisation und Individualität.....	30
3.3 Jazz in Frankfurt am Main.....	31
4. Die Institution Frankfurter Musikwerkstatt.....	35
4.1 Der Institutionenbegriff bei Berger und Luckmann.....	36
4.2 Aufbau der Ausbildung an der Institution Frankfurter Musikwerkstatt.....	40
5. Empirische Vorgehensweise.....	41
5.1 Triangulation.....	41
5.2 Datenerhebung im Narrativen Interview.....	42
5.3 Die hermeneutischen Prinzipien der Interviewauswertung.....	44
5.4 Das Vorgehen bei der Teilnehmenden Beobachtung.....	45
5.4.1 Die Rolle des teilnehmenden Beobachters.....	46
5.4.2 Die Auswertung der teilnehmenden Beobachtung.....	48
6. Empirische Untersuchungen.....	48
6.1 Das Interview mit dem Dozenten R.W.....	48
6.1.1 Die Biographie von R.W.....	49
6.1.2 Authentizität.....	49
6.1.3 Emanzipation: Die Rollen der Instrumente.....	55
6.1.4 Ein „Halbrocker“: Der musikalische Werdegang von R.W.....	56
6.1.5 Musik im Dienste des Musikers: Die Jazz-Definition von R.W.....	59
6.1.6 Viele „traurige Erscheinungen“: Musik als Beruf.....	60
6.1.7 Die induktive und die deduktive Methode: Improvisation lehren.....	61
6.1.8 Autoritärer und liberaler Musikunterricht.....	62
6.1.9 Die Berufsaussichten der FMW-Absolventen.....	64
6.2 Interview mit einem Studenten der FMW.....	65
6.2.1 Die Biographie des FMW-Studenten.....	65

6.2.2 Ehrlichkeit und Originalität: Gute Musik für JFK .....	65
6.2.3 Das „Standardprogramm“ - JFKs musikalischer Werdegang.....	67
6.2.4 JFKs bisheriges Studium an der FMW .....	68
6.2.5 Offizielle Grenzen: JFKs Jazzdefinition.....	69
6.2.6 Skalen und nach Gehör spielen: Improvisation lernen.....	70
6.2.7 Musikalische Tätigkeitsgebiete: Bands, Sessions und Aushelfen.....	71
6.2.8 Vorstellungen von der späteren Profimusikerkarriere.....	72
6.3. Viele Parallelen: Ein Vergleich zwischen den Interviews und Fazit.....	73
6.4 Teilnehmende Beobachtung des Ensemblespiels an der FMW.....	76
6.4.1 Auswertung der Probe des ersten Ensembles vom 21.5. 2013.....	77
6.4.2 Auswertung der Probe des ersten Ensembles vom 4.6.2013.....	83
6.4.3 Auswertung der Probe des zweiten Ensembles vom 21.5.2013 .....	88
6.4.4 Auswertung der Probe des zweiten Ensembles vom 4. 6. 2013.....	94
6.4.5 Zusammenfassung der Ergebnisse.....	98
7. Fazit der Arbeit .....	102
8. Literaturverzeichnis.....	104
9. Anhang.....	106

# 1. Einleitung

Als ich 16 Jahre alt war, machte ich Urlaub in der oberpfälzischen Heimat meines Vaters. Dort, auf einem Dorffest, spielte neben den üblichen bayrischen Volksmusik- und „Stimmungsbands“ eine Jazzcombo.

Zu dieser Zeit hatte ich in meiner Plattensammlung keine einzige Jazzplatte und verband die Musik eher mit Leuten, die Musik als Hochleistungssport ansahen und einen seltsamen Musikgeschmack hatten. Der aggressive und direkte Punkrock von Bands wie Terrorgruppe, Die Ärzte, Hi-Standard und Agnostic Front mit ihren sozialkritischen Texten sprachen mich an und gaben mir die Möglichkeit meine German-Teenage-Angst herazubrüllen.

Trotzdem gefiel mir das, was ich da auf der Bühne hörte, wesentlich besser als die schmalzigen Schunkelmelodien, die sonst meistens auf Volksfesten liefen. Mich als damals musiktheoretisch und instrumental ungebildeten Jugendlichen faszinierte es, wie Menschen einfach scheinbar so frei drauflos zu spielen konnten.

Mein Vater, der mit mir auf dem Fest war, bemerkte, dass ich interessiert an der Musik war. Er war verwundert, denn er kannte meinen damaligen Musikgeschmack etwas und ich hatte noch niemals Jazzmusik aufgelegt. Deshalb sagte er in etwa folgendes zu mir: „Es wundert mich, dass du solche Musik magst.“ Und ich erwiderte: „Besser als das, was sonst hier so läuft, ist das allemal.“ Das ist das Erste, dass ich bewusst mit meiner Auseinandersetzung mit Jazzmusik verbinde.

Irgendwann kam ich dann über den Punkrock mit Bands wie Rantanplan, Link 80 und Kemuri, die Punkrock mit Bläsern und Offbeat-Einlagen spielten, zum Ska. Mit der Zeit gefielen mir immer mehr Bands und Musiker, die „traditionellen“ Ska<sup>1</sup> spielten, wie die Skatalites, Prince Buster und Laurel Aitken. In diesen Bands wurde ausgiebig improvisiert und die Blasinstrumente wie das Saxophon, die Trompete oder die Posaune spielten mit die wichtigsten Teile der Musik. Die meisten der Gründerväter dieser Musikrichtung, wie zum Beispiel der Saxophonist Tommy Mc Cook oder der Posaunist Don Drummond, haben am Anfang ihrer

---

<sup>1</sup> Ska ist die erste Popmusik jamaikanischen Ursprungs. Sie ist aus Einflüssen von afrikanischer Musik, dem Mento (einer jamaikanischen Folkmusik ähnlich dem bekannteren Calypso) und dem amerikanischen Rhythm and Blues entstanden. Aus ihr entwickelten sich später Rocksteady und Reggae. Vgl. Lloyd Bradley (2012): *Bass Culture: When Reggae Was King*. London: Penguin Books. darüber hinaus: Cedella Marley und Heather Augustyn (2010): *Ska: An Oral History*. Jefferson: Mc Farland

Musikerkarriere in Big-Bands und Jazzcombos gespielt.

Ich wollte erstmals in meinem Leben ein Instrument spielen und schwankte zwischen der Gitarre und dem Saxophon. Aufgrund der prominenten Rolle, die das Saxophon im Ska und im Soul spielte, entschied ich mich Saxophon zu lernen. Anstatt eines Autos wünschte ich mir zum 18. Geburtstag ein Tenorsaxophon. Heute 10 Jahre später bin ich immer noch dabei, mir auf dem Saxophon neue Dinge beizubringen und spiele in einem Saxophonquartett. Als Saxophonist kommt man automatisch mit Jazz in Berührung, selbst wenn man wie ich eine sehr gute klassische Saxophonlehrerin hatte. Durch dieses Interesse am Jazz bin ich auf die Idee gekommen mich in dieser soziologischen Arbeit über den Jazz zu schreiben.

Kunst im allgemeinen ist insofern gut für eine soziologische Analyse geeignet, als dass in der Kunst immer mehrere Menschen miteinander interagieren, um ein Kunstwerk zu schaffen. Kunst ist immer auch soziales Handeln. Selbst ein Schriftsteller ist auf die Sprache, ein durch soziale Konventionen vermitteltes Zeichensystem angewiesen. darüber hinaus benötigt er Schreibmaterialien und den Buchdruck, um seine Gedanken festzuhalten und zu vervielfältigen. Diese Arbeiten erledigen in der Regel andere Mitglieder der arbeitsteilig organisierten Gesellschaft für ihn. Beim Jazz im besonderen, findet eine soziale Interaktion zwischen den Mitgliedern einer Band statt. Die Bandmitglieder müssen aufeinander hören, um z.B. beim Free-Jazz Regeln für eine kollektive Improvisation im Spiel zu entwickeln.

Ich kenne keine weiteren wissenschaftlichen Arbeiten, die sich empirisch aus einer kunstsoziologischen Perspektive mit dem Jazzstudium an einer Hochschule befassen. Der soziologische Zugang zum Jazz war eher theoretischer Natur.<sup>2</sup> Dies ist für mich ein besonderer Anreiz über dieses Thema zu forschen.

Als ich mir dann im Rahmen unseres zweisemestrigen kunstsoziologischen Forschungsprojektes die Frage stellte, über welchen Gegenstand ich forschen sollte, kam mir recht schnell die Jazzausbildung in Frankfurt in den Sinn. Zuerst dachte ich daran an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main zu forschen, denn mir war bekannt, dass dort ein Weiterbildungsstudiengang Jazz- und Populärmusik angeboten wird. Nach kurzer Recherche erfuhr ich aber, dass die HDMK im Jahr 2011 die Entscheidung getroffen hatte, diesen Studi-

---

<sup>2</sup> Vgl. Theodor W. Adorno (1986), Gesammelte Schriften, Bd. 17, Frankfurt: Suhrkamp, Seite 74-109.

enzweig bis 2012 auslaufen zu lassen, womit für eine kurze Zeit im ehemals „Jazzhauptstadt“ genannten Frankfurt<sup>3</sup> nur noch eine Ausbildungsstätte für Jazzmusik existierte: Die privat finanzierte Frankfurter Musikwerkstatt, die ich in meiner Arbeit als FMW abkürzen werde.<sup>4</sup> Bei den weiteren Recherchen an der Musikwerkstatt erfuhr ich, dass seit 2011 ein weiterer privater Jazz-Studiengang in Frankfurt am Dr. Hoch's Konservatorium eingerichtet wurde.

Ich wählte eine explorative Herangehensweise für meine Forschung. Denn ich vereinbarte zunächst Termine für zwei Interviews, ohne eine allzu konkrete Forschungshypothese zu haben. In den Interviews wollte ich etwas darüber erfahren, wie die Interviewpartner gute Musik definieren, wo sie den Jazz verorten und wie Improvisation an der FMW gelehrt wird. Dies alles erfolgte mit dem Ziel die Stellung der Musikwerkstatt im Feld der Kunst besser zu verstehen.

Die Art und Weise wie Jazzimprovisation an einer Institution gelehrt wird, interessierte mich, weil eine Ausbildung zur Improvisation einen Konflikt enthält. Wenn jemand in einer Jazzband improvisiert, stellt er sich immer wieder einer krisenhaften Situation. Er hat keine Notation, an der er sich orientieren kann und stellt sich spontan auf die Musik ein. Er weiß vor Beginn des Songs zumindest nicht, wie seine Improvisation genau klingen wird. Denn wenn er dies wüsste, würde er besser komponieren und seine Musik notieren.<sup>5</sup> Ein Studium hingegen, das einem helfen will, die Improvisation zu erlernen, muss Schülern mit einem Wissenskanon versorgen, um Vergleichbarkeit ihrer Leistungen zu gewährleisten. Mit ihrem Wissen können die Schüler Routinehandlungen entwickeln, was aber dem spontanen und krisenhaften Charakter der Improvisation entgegensteht. Es besteht zumindest die Gefahr, dass die Jazzpädagogik die individuelle Freiheit der Musiker unterdrückt, um die Leistungen der Studenten vergleichbarer zu machen. Außerdem ist es sehr wahrscheinlich dass ökonomische Zwänge einen mehr oder minder großen Einfluß auf die Ausbildung an der FMW einnehmen. Bspw. könnte eine bestimmte Art des Jazz kaum gelehrt werden, weil sich mit ihr später kaum

---

3 Die erste Jazzklasse an einer Hochschule weltweit wurde von Mátyás Seiber im Januar 1928 am Dr.Hoch'schen Konservatorium gegründet. Siehe Jürgen Schwab, *Der Frankfurt-Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte[n]*, Frankfurt: Societäts-Verlag, S. 24-26

4 Bei der Jazzpädagogik scheint immer die Gefahr zu bestehen, dass sie vereinheitlicht, was eigentlich dem Ideal der Musik, dem individuellen Klang und der Ausdrucksfreiheit widerspricht. behauptet wird, dass es nun keine qualifizierte Jazzausbildung in Frankfurt mehr gäbe und die Nichtbeachtung der FMW in den Medien als traditionelle Jazzausbildungsstätte beklagt: Siehe *NMZ-Artikel* unter:<http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/reaktion-auf-die-berichterstattung-zur-schliessung-der-jazzausbildung-an-der-hfmdk-f>, Stand: 29.3.2013

5 Außerdem hat er bei einem Livekonzert nicht die Möglichkeit wie z.B. ein Maler seine Kunst im nachhinein zu verändern und Fehler evtl. zu korrigieren.

Geld verdienen lässt.

Das Ziel meiner Arbeit ist es zu untersuchen, ob und wie sich dieser Widerspruch in der Institution Frankfurter Musikwerkstatt zeigt, und welche Stellung die FMW und ihre Akteure im Feld der Kunst einnehmen.

Aus der Auswertung des Interviewmaterials haben sich weitere Fragen ergeben, die ich einerseits durch eine intensivere theoretische Auseinandersetzung mit dem dort Angesprochenen geklärt habe. Andererseits merkte ich, dass eine weitere empirische Beschäftigung mit dem Gegenstand unerlässlich ist und deshalb führe ich eine teilnehmende Beobachtung durch. Sie hilft mir dabei, offene Fragen zu beantworten und die genaue Ausgestaltung der pädagogischen Methoden mit eigenen Augen zu beobachten.

Nach dieser Einleitung werde ich die kunstsoziologischen Theorien von Pierre Bourdieu und Howard Becker vorstellen und eine Synthese aus ihnen bilden. Ich benötige diese Theorien, um meine empirischen Beobachtungen, die später in der Arbeit folgen, adäquat auswerten zu können. Um mich meinem Gegenstand in seinem historischen Gewordensein und seinen spezifischen Charakteristika anzunähern, werde ich dann die Entwicklung der Kunstform Jazz allgemein und des Jazz in Frankfurt im besonderen darstellen. Danach werde ich mit Berger und Luckmann erklären, wie Institutionen aus dem menschlichen Handeln heraus entstehen. Darauf gehe ich ein, um die Institution der Frankfurter Musikwerkstatt im folgenden Unterkapitel genauer beschreiben zu können, und einzelne Beobachtungen besser erklären zu können. Es folgen die Prinzipien der empirischen Methoden, nach denen ich meine Forschung gerichtet habe. Im nachfolgenden Kapiteln werde ich zwei Interviews aus, die ich an der Musikwerkstatt geführt. Um meinen Blick auf den Forschungsgegenstand zu erweitern und Einzelhypothesen zu überprüfen, werde ich dann meine Ergebnisse aus der teilnehmenden Beobachtung an der FMW, vorstellen. Am Ende der Arbeit fasse ich die zentralen Ergebnisse zusammen, verknüpfe sie mit den vorgestellten Theorien und diskutiere weitere Möglichkeiten der Forschung zur Jazzausbildung.



## **2. Der theoretische Zugang zu einer Soziologie der Kunst**

Seit dem Beginn der akademisch institutionalisierten Soziologie beschäftigen sich die soziologischen Denker mit dem sozialen Raum, in dem die Akteure künstlerisch tätig sind. Kaum einer der soziologischen Klassiker hat sich nicht mit einer Soziologie der Kunst auseinandergesetzt. Die meisten Arbeiten entstanden über Literatursoziologie, aber auch die bildende Kunst und der Schwerpunkt dieser Arbeit, die Musiksoziologie, wurden bearbeitet. Unterschiedlich stark ist hierbei die Gewichtung, die die einzelnen Denker dem Raum der Kunst beigemessen haben. Bei Karl Marx ist ein Vorrang der ökonomischen Sphäre ggü. der Sphäre der Kunst zu betrachten, während Theodor W. Adorno die Kunst als eine der wenigen Möglichkeiten betrachtet, der falschen kapitalistischen Gesellschaft einen Gegenentwurf, das Nichtidentische, vorzuhalten.<sup>6</sup>

In diese Arbeit werde ich vor allem die Theorien von Pierre Bourdieu und Howard Becker einfließen lassen. Beide Denker bezeichnet Dagmar Danko neben Niklas Luhmann, auf den ich in meiner Arbeit aus Platzgründen nicht weiter eingehen werde, als sehr einflussreiche Denker der Disziplin.<sup>7</sup> Beide Autoren haben eine grundlegend unterschiedliche Herangehensweise an die Frage der Mechanismen, die den sozialen Raum der Kunst bestimmen. Auch gehen sie in ihren Arbeiten kaum aufeinander ein. Dennoch ist ihnen gemeinsam, dass sie empirische Studien zum Ausgangspunkt ihrer Theorie haben und aus diesen Schlüsse für die Theorie ziehen. Wie ich in den folgenden Abschnitten meiner Arbeit zeigen werde, sind beide Betrachtungsweisen für die Auswertung empirischer Studien höchst nützlich. Durch die zwei verschiedenen Perspektiven, die die Autoren einnehmen, ist ein umfassenderer Blick auf den beobachteten Gegenstand möglich. Im folgenden werde ich die Theorien Pierre Bourdieus und Howard Beckers in ihren zentralen Punkten darstellen und daraufhin einen Vergleich zwischen beiden ziehen.

---

6 Vgl. Theodor W. Adorno (1973): *Ästhetische Theorie*; Frankfurt: Suhrkamp.

7 Siehe Dagmar Danko (2012), *Kunstsoziologie*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 88-94.

## 2.1 Das „Feld der Kunst“ bei Pierre Bourdieu

Der französische Soziologe Pierre Bourdieu analysiert im Jahre 1992 die Entstehung und die Struktur des literarischen Feldes in Frankreich. Zunächst führt er eine genaue Analyse des Romans „Die Erziehung des Herzens“ von Gustave Flaubert durch. Der Roman erzählt die Geschichte von Frédéric Moreau, der Anfang der 1840er Jahre in Paris studiert. Er ist wie die anderen jungen Männer, die er in Paris kennenlernt, auf der Suche nach seinem Platz im gesellschaftlichen Leben in einem Frankreich, in dem tiefe soziale Umbrüche wie die Pariser Kommune, stattfinden. Frédéric ist hin-und hergerissen zwischen verschiedenen Frauen und zwischen seinem Jurastudium und den künstlerischen Ambitionen, die er hegt. Am Ende des Romans blickt er im Jahre 1869 auf seine Lebensentscheidungen zurück.

Flaubert beschreibt in diesem Roman die politische und vor allem die kulturell-künstlerische Situation des damaligen Frankreichs. Dies stellt gleichzeitig die Ära dar, in der Flaubert künstlich tätig gewesen ist: „Die Struktur des Werks, die eine *strikt immanente Lektüre* offenlegt, das heißt die Struktur des sozialen Raums, in dem sich die Abenteuer Frédéric's abspielen, erweist sich auch als die Struktur des sozialen Raumes, in dem der Autor des Werks selbst situiert war.“<sup>8</sup>

Um diese „strikt immanente Lektüre“ durchführen zu können, greift Bourdieu auf den Begriff des „Kapitals“ zurück, den er in „Die feinen Unterschiede“<sup>9</sup> entwickelt hat. Die jungen Männer, die in Flauberts Roman auftauchen, verfügen alle über unterschiedliche Ressourcen. Sie differieren in dem Geldvermögen, das ihre Familie besitzt, in der Anzahl und der Qualität der sozialen Kontakte und in ihrem intellektuellen Vermögen. Diese ungleich verteilten Ressourcen bezeichnet Bourdieu als Kapitalsorten. Im Gegensatz zu Karl Marx begreift er also nicht nur die ökonomischen Ressourcen als Kapital, sondern unterscheidet zwischen vier grundsätzlichen Kapitalsorten, die er noch feiner untergliedert. Diese Grundkapitalsorten sind:

---

8 Pierre Bourdieu (2001), *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 19.

9 Vgl. Pierre Bourdieu (2012), *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp S.193-221.

### 1) Das ökonomische Kapital

Hiermit ist bspw. das Geldvermögen, der Grundbesitz, der Besitz von teuren Gegenständen und auch das Privateigentum an Produktionsmitteln gemeint.

### 2) Das soziale Kapital:

Das Kapital, das man benötigt, um zu einer bestimmten sozialen Gruppe zu gehören. Beispielsweise ein großes Freundesnetzwerk, gute Beziehungen oder Verwandtschaft, die man dazu gebrauchen kann, um an bestimmte Arbeitsplätze zu gelangen.

### 3) Das kulturelle Kapital:

Bourdieu unterscheidet zwischen drei Arten von kulturellem Kapital:

#### a) Das inkorporierte kulturelle Kapital:

Damit sind unbewusste Prägungen aus dem Elternhaus gemeint. Beispielsweise eine Herkunft aus einem literarisch beflissenem Elternhaus oder einem Elternhaus, das einem die Arbeitszeit für einen höheren Bildungsgang einräumen kann. Auch eine Ausprägung für eine bestimmte Einstellung zur Kunst kann von der elterlichen Erziehung beeinflusst worden sein.

#### b) Das objektivierte kulturelle Kapital:

Darunter fällt z.B. der Besitz von Büchern, Lexika, Bildern und Instrumenten; also der materielle Besitz an Kunst- und Kulturgegenständen.

#### c) Das institutionalisierte kulturelle Kapital:

Bourdieu bezeichnet damit das von einer Institution verliehene kulturelle Kapital, wie Titel mit bleibendem Wert oder Preisträgerschaften.

### 4) Das symbolische Kapital:

Damit ist das Prestige oder das Renommee für die Anerkennung der anderen Kapitalsorten gemeint, das sich bspw. in Form von Bildungsabschlüssen und Titeln ausdrückt.

Unterschiedlichen Kapitalsorten können laut Bourdieu teilweise von der einen in die andere Kapitalsorte umgewandelt werden. Zum Beispiel kann das Wissen über Kultur bei einem Zeitungsjournalisten zu einem Zuwachs an Bezahlung führen. Hierbei wird dann kulturelles Kapital in ökonomisches Kapital umgewandelt.

Da die jungen Männer in der „Erziehung des Herzens“ über eine unterschiedliche Gewichtung der einzelnen Kapitalsorten verfügen, entwickeln sie sich im Laufe des Romans zu Männern, die unterschiedliche Positionen im sozialen Raum besetzen, und damit unterschiedliche Einkommen, unterschiedliche Kunstgeschmäcker und unterschiedliche politische Einstellungen haben. Die Kapitalsorten beeinflussen damit den Habitus der Individuen.

Als „Habitus“ bezeichnet Pierre Bourdieu ein praxiserzeugendes System, das die gesamten Verhaltensweisen eines Individuums, das seine Einstellungen, sein Auftreten und seinen Geschmack umfasst. Das Individuum macht im Laufe seines sozialen Lebens Erfahrungen, die dazu führen, dass es bestimmte Denk- und Handlungsschemata verinnerlicht. Der Habitus ist somit das Soziale, das zum Körper des Individuums geworden ist. Der Habitus ist dem Individuum unbewusst, denn die Handlungen, die er erzeugt, werden als selbstverständlich wahrgenommen. In ihm sind individuelles und Klassenwissen untrennbar miteinander vereint, er „kann als Verknüpfungspunkt zwischen Individuum und Klasse gelten“. <sup>10</sup>

So kann die „Erziehung des Herzens“ mit soziologischen Begriffen gewinnbringend analysiert werden. Und da der Roman sehr viele Parallelen zum realen Frankreich Mitte des 19. Jahrhunderts aufweist, kann er laut Bourdieu Hinweise darauf geben, wie ein autonomes Feld der Kunst in Frankreich entstand. Dafür führt Bourdieu eine präzise historische Analyse der Literatur und der Literaten des Frankreichs des 19. Jahrhunderts durch.

Bourdieu behauptet, dass Mitte des 19. Jahrhunderts zwei Strömungen der Kunst in Frankreich dominierten. Die eine Strömung ist die „bürgerliche Kunst“. Ihre Vertreter „stehen aufgrund ihrer Herkunft wie ihres Lebensstils in einem engen und direkten Verhältnis zu den Herrschenden“. <sup>11</sup> Sie verfassten hauptsächlich Dramen, die die hegemonialen bürgerlichen Normen darstellten und verherrlichten. Damit hatten sie einen großen kommerziellen Erfolg beim Publikum und wurden von den Herrschenden mit Preisen und Förderung bedacht. Am anderen Pol des Feldes stand die „soziale Kunst“. Eine Kunst, die eine Stellungnahme zu den politischen und sozialen Konflikten forderte. Sie erreichte ihren Höhepunkt kurz vor und kurz nach der Pariser Kommune 1848. Ihre Vertreter - Republikaner, Demokraten und Sozialisten - standen in der Opposition zu den Herrschenden.

---

<sup>10</sup> Dagmar Danko (2012), *Kunstsoziologie*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 53.

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu (2001), *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 119.

Ihre Literatur war im Gegensatz zu der idealistischen „bürgerlichen Kunst“ von einer realistischen Darstellungsweise geprägt.<sup>12</sup>

Gegen diese zwei Kunstströmungen richteten sich Künstler wie Baudelaire und Flaubert, die eine Literatur propagierten, die weder von der herrschenden Moral durchsetzt sein, noch einzig Mittel zum Zweck des politischen Umsturzes darstellen sollte. Dies nennt Bourdieu „den zweifachen Bruch“, den die Anhänger der l'art pour l'art oder der reinen Ästhetik vollzogen haben. Die Kunst sollte nur mit Hilfe von Kunst zu bewerten sein und für sich allein stehen. Die Kunst des l'art pour l'art hatte keine Entsprechungen im Machtfeld, also keine Unterstützer außerhalb der Kunst, wie die „bürgerliche Kunst“ oder die „soziale Kunst“ es hatten. Die Position, die die Anhänger der l'art pour l'art innehatten, war die des Berufskünstlers, der unabhängig von Mäzenen und den Institutionen war.<sup>13</sup> Die l'art pour l'art Künstler weigerten sich außerdem ihre Kunst am gängigen Publikumsgeschmack auszurichten und produzierten ihre Kunstwerke am Markt vorbei. Es dauerte sehr lange bis die Literatur eines Flaubert oder Baudelaire überhaupt von einem Teil der Leser akzeptiert wurde. Der Markt für diese Kunst war in erster Linie ein Markt von und für Autoren: „ (...) die Produzenten können zumindest kurzfristig nur mit ihren eigenen Konkurrenten als Kunden rechnen(...)“.<sup>14</sup>

Bourdieu nennt dies eine „verkehrte ökonomische Welt“<sup>15</sup>, denn die Welt der Literatur funktioniert für die Anhänger einer reinen Ästhetik diametral entgegengesetzt zu dem ökonomischen Feld. Der Künstler ist also auf symbolischer Ebene nur erfolgreich, wenn er Literatur produziert, die auf der kommerziellen Ebene keinen Erfolg hat. Dadurch, dass die Vertreter der l'art pour l'art ihre Bücher zunächst nur in einem kleinen Zirkel verkaufen konnten, verdienten sie mit der Literatur kaum oder überhaupt kein Geld. Deshalb konnten es sich meist nur Erben aus einer begüterten Familie leisten die Existenz als l'art pour l'art- Schriftsteller zu führen.<sup>16</sup>

Die Werke von Flaubert oder Baudelaire zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie recht banale Dinge wie Ehebruch („Madame Bovary“) oder die Adoleszenz („Die Erziehung des Herzens“) zum Thema haben, diese aber in einem ausgesprochen avancierten Stil beschreiben.<sup>17</sup> Dies steht übrigens in einem

---

12 Ebd., S.118-123.

13 Ebd., S.127.

14 Ebd., S.135.

15 Ebd., S. 136.

16 Siehe Ebd., S. 136-137.

17 Siehe Ebd., S. 162.

krassen Gegensatz zu dem Gros der heutigen kommerziellen Literatur, die möglichst außergewöhnliche und sensationsheischende Themen in einem sehr gewöhnlichen literarischen Stil bearbeitet. Laut Flaubert kann man grundsätzlich alle Themen, egal ob „schön“ und „moralisch“ oder „hässlich“ und „unmoralisch“ in ein Kunstwerk verwandeln.<sup>18</sup>

In den 1880er Jahren entsteht in Frankreich im Zuge der oben skizzierten Entwicklungen laut Bourdieu ein autonomes literarisches Feld. Im folgenden werde ich die Funktionsweise dieses Felds erklären und damit darlegen, was Bourdieu genau mit einem „Feld“ meint.

Eine Autonomie, also eine Eigengesetzgebung, des literarischen Feldes lässt sich laut Bourdieu u.a. daran ablesen, dass die „Währung“ innerhalb des Feldes (zumindest teilweise) eine andere ist, als die in anderen Bereichen. Für die Anhänger der reinen Ästhetik ist kommerzieller Erfolg unwichtig, um als guter Autor anerkannt zu werden. Es ist nicht mehr wichtig der herrschenden Moral zu dienen oder der sozialen Revolution zu nützen. Dies alles sind Maßstäbe, die aus anderen gesellschaftlichen Bereichen, wie der Politik oder der Wirtschaft stammen. Nun sind aber der Kunst inhärente Kriterien zum Maßstab für gute Kunst geworden.<sup>19</sup>

Das Feld differenziert sich Ende des 19. Jahrhunderts immer weiter aus und spaltet sich in eine dualistische Struktur auf:

„In jeder Gattung wiederum kommt es tendenziell zu einer Spaltung in einen experimentellen und einen kommerziellen Sektor – zwei Märkte, zwischen denen keine scharf gezogene Grenze angenommen werden darf, die vielmehr nur zwei durch ihre antagonistischen Beziehungen definierte Pole ein und desselben Raumes darstellen.“<sup>20</sup>

Das Feld hat sich also in zwei Pole aufgespalten: Auf der einen Seite steht der Pol der eingeschränkten Produktion, in dem die literarische Avantgarde Kunst produziert, deren Abnehmer hauptsächlich andere Schriftsteller sind. Auf der anderen Seite befindet sich der Pol der Massenproduktion, in dem kommerziell erfolgreiche Literatur für die breite Masse hergestellt wird.<sup>21</sup> Neben diesem Hauptkonflikt gibt es innerhalb des Feldes der eingeschränkten Produktion Generationenkonflikte. Die jungen Schriftsteller der Avantgarde stellen sich gegen die älteren Autoren mit einem hohen Konsekrationsgrad. Mit Konsekration meint

---

18 Ebd., S. 176.

19 Siehe Ebd., S. 174 ff.

20 Ebd., S. 197.

21 Siehe Ebd., S. 198.

Pierre Bourdieu die Anerkennung der Autoren, die sich u.a. durch Stiftungs- oder Akademiepreise ausdrückt. Oftmals dauert es sehr lange bis die neuartige l'art pour l'art Kunst überhaupt anerkannt und mit Preisen bedacht wird. Deshalb versuchen die jüngeren Autoren der Avantgarde gegenüber den älteren l'art pour l'art Schriftstellern, der arrivierten Avantgarde, einen Distinktionsgewinn zu haben, d.h. sie versuchen sich von der Kunst der älteren abzusetzen.<sup>22</sup>

Der symbolische Wert und der Warenwert sind auch im literarischen Feld des Frankreichs der 1970er Jahre relativ unabhängig voneinander. Denn im relativ autonomen Feld der Literatur existieren „zwei ökonomische Logiken“<sup>23</sup>: „(...) die Strategien der Produzenten bewegen sich zwischen zwei Grenzen, die faktisch nie erreicht werden: der totalen und zynischen Unterordnung unter die Nachfrage und der absoluten Unabhängigkeit vom Markt und seinen Ansprüchen.“<sup>24</sup> Verlage, die dem kommerziellen Pol nahestehen, setzen oft auf einen kurzfristigen Erfolg in den Bestsellerlisten, während Verleger, die l'art pour l'art-Literatur auf den Markt bringen, vor allem auf einen langfristigen Erfolg hoffen. Darüber hinaus befinden häufig Autoren der l'art pour l'art unmittelbar kommerziell erfolgreiche Kollegen als verdächtig.<sup>25</sup>

In „Die Regeln der Kunst“ zeichnet Pierre Bourdieu ein Diagramm, das eine gute Übersicht über die Funktionsweise des Feldes der kulturellen Produktion in Frankreich bietet. Darüber hinaus ist es hilfreich, um die generelle Funktionsweise von sozialen Feldern zu erläutern:

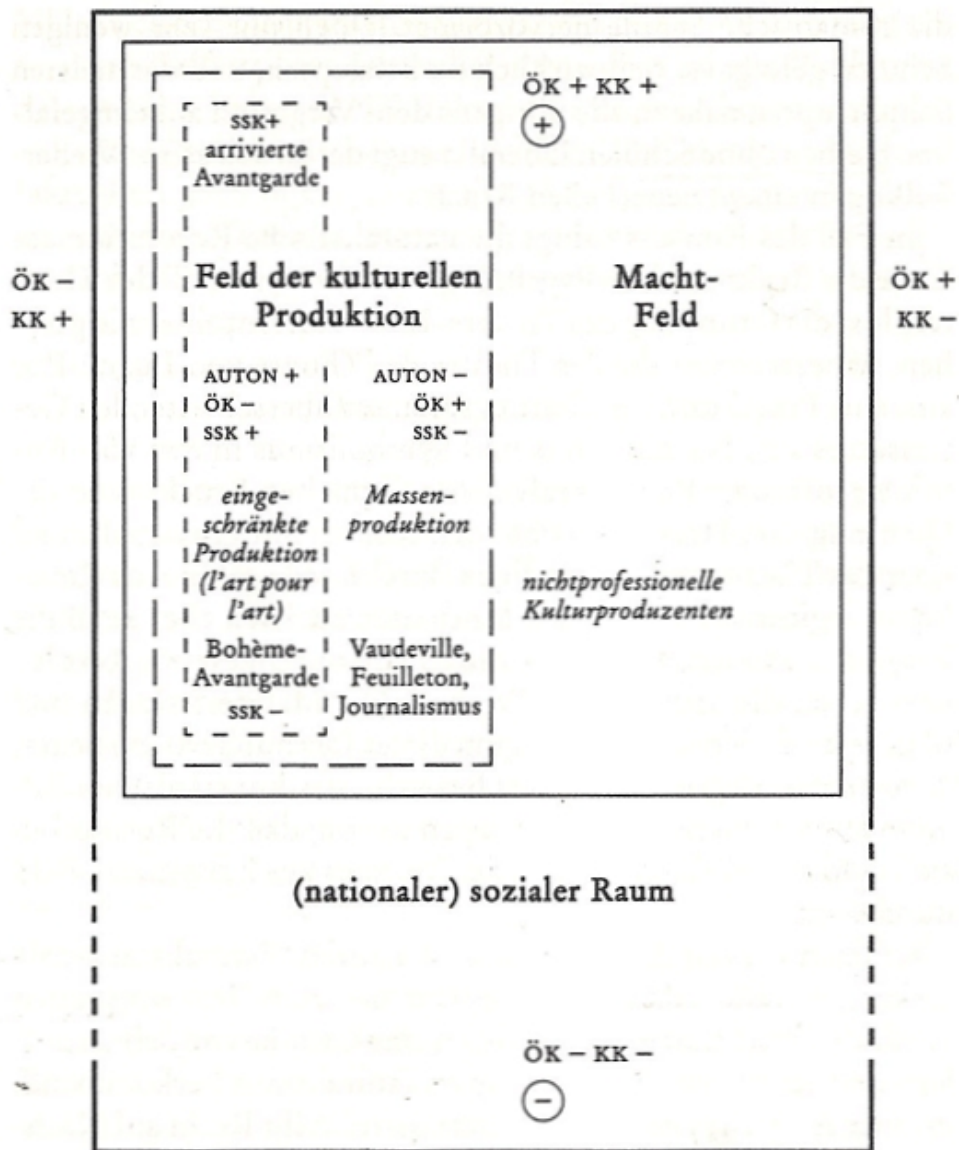
---

22 Siehe Ebd., S.198-205.

23 Ebd., S. 228.

24 Ebd., S. 228.

25 Siehe Ebd., S. 238.



- |           |  |        |                                   |
|-----------|--|--------|-----------------------------------|
| —————     | sozialer Raum                          | ÖK     | ökonomisches Kapital              |
| =====     | Macht-Feld                             | KK     | kulturelles Kapital               |
| - - - - - | Feld der kulturellen Produktion        | SSK    | spezifisches symbolisches Kapital |
| - - - - - | Subfeld der eingeschränkten Produktion | AUTON+ | hoher Autonomiegrad               |
|           |  | AUTON- | niedriger Autonomiegrad           |

Das Feld der kulturellen Produktion im Feld der Macht und im sozialen Raum

Abbildung „Das Feld der kulturellen Produktion im Feld der Macht und im sozialen Raum“ aus: Pierre Bourdieu (2001), *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 203.



Ein Feld ist für Bourdieu ein sozialer Raum, in dem Akteure, die ausgestattet mit unterschiedlichen Volumina der verschiedenen Kapitalsorten, Positionen einnehmen. Die Akteure betätigen sich auf dem Feld, weil sie an die Illusio des Feldes glauben. Sie glauben daran, dass das Spiel, das auf dem Feld von sich geht, einen Wert hat, für den es sich lohnt Einsatz zu zeigen.<sup>26</sup> Soziale Felder besitzen laut Bourdieu gegenüber anderen Feldern eine relative Autonomie. Der Nomos, die Gesetzgebung, des literarischen Feldes ist beispielsweise grundsätzlich verschieden von dem Nomos des politischen oder dem des ökonomischen Feldes.<sup>27</sup> Dies kann man vor allem im Subfeld der eingeschränkten Produktion beobachten, das einen hohen Grad an Autonomie besitzt. Im Feld stehen die Akteure in Konkurrenz zueinander und Ringen um Machtausübung, um ihre Kunst zu legitimieren.

Mit dem „Macht-Feld“, von dem das Feld der kulturellen Produktion im Diagramm eingerahmt ist, meint Bourdieu den Bereich der politisch und wirtschaftlich Mächtigen von dem das Feld der Kunst zu einem großen Teil abhängig ist.<sup>28</sup>

Das Felddiagramm erinnert nicht nur zufällig an ein physikalisches Kräftediagramm mit Plus- und Minuspolen. Die Akteure, die das Feld betreten, werden nämlich von den Kräften beeinflusst, die im Feld wirken. Bourdieu ist der Meinung, dass eine Position im Feld nur durch ihr Verhältnis zu den anderen Positionen im Feld bestimmt werden kann.

## **2.2 Howard Beckers „Art Worlds“**

Der amerikanische Soziologe Howard Becker ist wohl den meisten Soziologen durch seine Theorie der Devianz, dem Labeling Approach, bekannt. Aber auch zum Gebiet der Kunstsoziologie hat Becker, selbst ein begabter Jazzpianist, vor allem mit dem Buch „Art Worlds“ einen umfangreichen Beitrag geleistet. Im folgenden werde ich die Grundbegriffe der Beckerschen kunstsoziologischen Theorie erläutern.

Der Begriff „Kooperation“ ist für Beckers Theorie zentral. Künstlerische Werke werden immer von verschiedenen Akteuren in Arbeitsteilung hergestellt.<sup>29</sup> Unter-

---

26 Siehe ebd., S.270-279

27 Siehe ebd., S. 103 ff.

28 Siehe ebd., S.259-270

29 Howard Becker (2008), *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, S. 1 ff

schiedliche Kunstformen haben aber einen unterschiedlich hohen Grad an Arbeitsteilung. Als Beispiel für einen Kunstform mit einem sehr hohen Grad an Arbeitsteilung führt Howard Becker den Film an. Bei einem Hollywood-Film kann man dies beim Abspann ablesen. Dieser ist meist mehrere Minuten lang und besteht aus einer sehr langen Liste von Menschen, die am Film mitgearbeitet haben; vom Maskenbildner zum Kameramann zum Regisseur. Aber selbst bei der Kunstform der Malerei, die einen geringeren Grad an Arbeitsteilung hat, ist es nicht allein der geniale Künstler, der seine Werke aus dem Nichts schafft. Auch der Maler greift auf Arbeitswerkzeuge, wie Pinsel, Farben oder Leinwände zurück, die andere Menschen für ihn herstellen<sup>30</sup>. Howard Becker betont regelmäßig die Wichtigkeit des Hilfspersonals, bei der Herstellung des Kunstwerks, das oftmals ganz in Vergessenheit gerät. Er will damit der immer noch kursierenden Ideologie des einsamen Künstlergenies entgegenwirken. Der Begriff Kooperation meint aber nicht nur friedliche und gelungene Zusammenarbeit. Denn Kooperation beinhaltet auch Interessenskonflikte. Beispielsweise kann es dazu kommen, dass der Filmmusikkomponist eine andere Vorstellung von der Musik hat, die zum Film passt, als der Regisseur.<sup>31</sup>

Wenn diese Kooperation zur Routine wird und die Akteure ihr Produkt „Kunst“ nennen, dann spricht Howard Becker von „Art Worlds“. Theoretisch kann es unendlich viele „Art Worlds“ geben; die Art World des Jazz, die Art World des Strickens und die Art World der Aquarellmalerei, usw. Die Art Worlds sind nicht statisch, sie können sich verändern, an Bedeutung verlieren und sogar wieder verschwinden.<sup>32</sup>

Konventionen sind Handlungsweisen der Akteure der Art Worlds, die aus Gewohnheit wiederholt werden:

„People who cooperate to produce a work of art usually do not decide things afresh. Instead, they rely on earlier agreements now become customary, agreements that have become part of the conventional way of doing things in that art.“<sup>33</sup>

Konventionen bedeuten eine Zeitersparnis, denn durch sie wird eine schnelle Abstimmung zwischen den Akteuren möglich. Zum Beispiel wird in der Musik eine 12-tönige chromatische Tonleiter verwendet, die für fast alle Orchesterinstrumente

---

30 Howard Becker (2008), *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, S. 7-14.

31 Siehe Ebd., S. 24-28

32 Siehe Ebd., S. 34 ff

33 Ebd., S. 29.

auf der Welt eine Konvention ist. Howard Becker führt das Beispiel eines Komponisten an, der mit einer 42-tönigen Tonleiter Werke aufführen möchte. Allein schon um die Instrumente dafür herzustellen und die Musiker an die neuartige Notation für diese Musik zu gewöhnen, braucht er mehrere Monate.<sup>34</sup> Wenn sich ein Komponist dafür entscheidet die allgemein anerkannte chromatische Tonleiter zu benutzen, spart er also erheblich Zeit. darüber hinaus werden Konventionen in der Interaktion mit dem Publikum dazu gebraucht, um bestimmte emotionale Reaktionen beim Publikum hervorzurufen und mit den Erwartungen des Publikums zu spielen. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Benutzung der Moll-Tonleiter, die in der westlichen Musik meist dafür benutzt wird, um Traurigkeit hervorzurufen. Bei einem Film, in dem Musik in einer Moll-Tonart angestimmt wird, erwartet das Publikum eine tragische oder traurige Entwicklung.<sup>35</sup> Dadurch, dass es diese Konvention gibt, ist es auch möglich mit den Erwartungen zu spielen, sie zu enttäuschen oder mit ihnen ironisch zu brechen. Howard Becker konstatiert, dass jedes Kunstwerk konventionelle Elemente enthält, um attraktiv für das Publikum und die Künstler zu sein:

„Every art work creates a world in some respects unique, a combination of vast amounts of conventional materials with some that are innovative. Without the first, it becomes unintelligible; without the second, it becomes boring and featureless, fading into the background like music in supermarkets and pictures on motel walls.“<sup>36</sup>

Die Position des Ästheten und des Kritikers sieht Howard Becker darin, den Versuch zu unternehmen gute Kunst von schlechter Kunst zu separieren.<sup>37</sup> Außerdem versucht er in seiner exkludierenden Praxis zu bestimmen, was Kunst und was Nicht-Kunst ist. Generell wird der Kampf um Ressourcen wie die Aufführungsplätze, o.ä. mit der Hilfe von ästhetischen Wertungen geführt. Beispielsweise diskutieren Kuratoren und Kritiker darüber, ob ein Bild gut oder repräsentativ genug ist, um in einem Museum ausgestellt zu werden. Ästhetiken erneuern sich mit dem Zeitgeist, denn sie müssen neue Werke erklären können.<sup>38</sup>

Howard Becker greift auf die „Institutionstheorie der Kunst“ der Philosophen Arthur Danto und George Dickie zurück. Diese formulierten sie unter dem Eindruck der in den 1960er Jahren neuen Kunstentwicklungen wie der Ready-mades und der Pop Art von den Künstlern Marcel Duchamp, Andy Warhol u.a..

34 Siehe Ebd., S. 76.

35 Siehe ebd., S. 45

36 Ebd., S. 63.

37 Siehe ebd, S.137

38 Siehe ebd. S.138

Readymades sind Alltagsgegenstände wie eine Putzschwamm-Box, ein Urinal oder ein Kehrbesen, die von Künstlern mit ihrer Signatur und einem Kunstwerkstitel in einem Ausstellungsraum platziert wurden. Klassische Ästhetiken können nicht erklären, warum diese Gegenstände überhaupt als „Kunst“ angesehen werden können.<sup>39</sup> Danto und Dickie kommen nun zu dem Schluss, dass physische Eigenschaften nicht darüber bestimmen, ob etwas als ein Kunstwerk akzeptiert wird. Vielmehr bestimmen die Mitglieder einer Art-World darüber, welche Gegenstände als Kunst angesehen werden können.<sup>40</sup> Einzelne Menschen „labeln“ bestimmte Gegenstände als Kunst und wenn dies von der Mehrzahl der Mitglieder der Art-World akzeptiert wird, dann wird der Gegenstand als „Kunstwerk“ anerkannt:

„In that sense, not everything can be made into a work of art just by definition or the creation of consensus, for not everything will pass muster under currently accepted art world standards. But this does not mean that there is any more to making something art than christening it. The entire art world's agreeing on standards some works meet so clearly that their classification as art is as self-evident as the way others fail to meet them is also a matter of christening; the consensus arises because reasonable members of the world have no difficulty classifying works under those circumstances.“<sup>41</sup>

Howard Becker äußert sich auch zum Verhältnis zwischen dem Staat und der Kunst. Der Staat setzt seine Interessen der Kunst gegenüber durch, indem er die Rahmengesetzgebung für die Kunst schafft. Er schützt die Bürger vor Belästigungen durch Kunst, beispielsweise die Lärmgesetzgebung und Sanktionen bei unerlaubten Graffiti. darüber hinaus schützt er die Bürger vor Kunst, die er als geeignet dafür einstuft den „öffentlichen Frieden“ zu gefährden oder die Psyche der Jugend negativ zu beeinflussen. Dies bewerkstelligt der Staat durch Zensur, Schnitten und Verboten ihm nicht genehmer Kunst. Andererseits mobilisieren Staaten die Massen durch Kunst wie den Nationalhymnen oder vor allem in totalitären Staaten politische Lieder. Das staatlich garantierte Urheberrecht soll Künstler dazu ermutigen weiterhin Werke zu produzieren und an ihnen Geld zu verdienen. Auch die Subventionierung bestimmter Kunst übernimmt der Staat.<sup>42 43</sup>

Howard Becker stellt vier Künstlertypen vor, die er in den Art-Worlds idealtypisch ausmachen kann. Der „integrated professional“ produziert Werke mit konventio-

---

39 Siehe Ebd. S. 146 ff

40 Siehe ebd., S.155 f.

41 Ebd., S.155-156.

42 Siehe Ebd., S. 165-191.

43 In Deutschland ist die Subventionierung vor allem im Bereich der „Hochkultur“ wie Klassik und Theater, aber auch im Jazz üblich. Auf dem „freien“ Kunstmarkt hätte diese Kunst in den meisten Fällen keine Chance sich zu erhalten.

nellen Ressourcen, die dem Mehrheitsgeschmack ihrer Art-World entsprechen. Als Komponist zum Beispiel produziert er Werke, die für die meisten Orchester mit relativ geringem Lernaufwand aufzuführen sind, einer beliebten Standard-Ästhetik und -Instrumentierung entsprechen und deshalb recht häufig aufgeführt werden.<sup>44</sup> Der „integrated professional“ weiß um die Evolution der ästhetischen Mittel seiner Art-World und weiß welche Mittel welche Publikumsreaktionen erzeugen. Dadurch kann er leicht verstanden werden:

„Relying on this shared history of problems and solutions, integrated professionals can produce work that is recognizable and understandable to others without being so recognizable and understandable as to be uninteresting.“<sup>45</sup>

Der Typus des „integrated professionals“ stellt laut Becker in den meisten Art-Worlds die Majorität.<sup>46</sup>

Der zweite Künstlertyp, den Howard Becker beschreibt, ist der „Maverick“. Ein Maverick ist ein Künstler, der sich sehr gut mit den herrschenden Konventionen seiner Art World auskennt, aber mit diesen bewusst bricht. Dadurch kann er Kunstwerke produzieren, die einen besonders hohen Anteil an innovativen Ideen haben. Durch diesen Verrat zieht er häufig die Ablehnung seiner Kollegen der Art World auf sich. Der „Maverick“ hält jedoch weiterhin Kontakt zu der Art-World, aus der er stammt. Als Beispiel für den Typus des Mavericks führt Howard Becker den Komponisten Charles Ives an, dessen Musik derart befremdlich für viele Musiker seiner Zeit klang, dass einige es ablehnten seine Musik zu spielen.<sup>47</sup> In dem Fall von Charles Ives lernte es die Art World mit den Kompositionen von Charles Ives umzugehen, in den meisten Fällen jedoch gehen die Werke eines „Mavericks“ nicht in den Kanon der jeweiligen Art World ein.<sup>48</sup>

„Folk Art“ wird von Menschen produziert, die keiner Art World angehören:

„(...) work done totally outside professional art worlds, work done by ordinary people in the course of their ordinary lives, work seldom thought of by those who make it or use it as art at all, even though, as often happens, others from outside the community it is produced in find artistic value in it.“<sup>49</sup>

Becker gibt das Beispiel des „quiltings“, also des Nähens von Steppdecken, die meist von den Frauen in amerikanischen Familien genäht werden. Diese Tradition wird des öfteren von amerikanischen Müttern an ihre Töchter weitergegeben und

---

44 Siehe Howard Becker (2008), *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, S. 229.

45 Ebd., S.230.

46 Siehe Ebd., S. 232

47 Siehe Ebd. S.240 ff

48 Ebd., S. 233-246.

49 Ebd., S. 246.

es existieren viele kunstvoll gestaltete Steppdeckenmuster. Früher wurden alte Steppdecken oft in der Familie aufbewahrt, heute gibt es Museen, die sich für das Quilting interessieren und die Decken als Kunst ausstellen.<sup>50</sup>

„Naive artists“ genießen keine Unterstützung durch die Kooperation mit anderen Mitgliedern einer Art World. Sie beziehen sich nicht auf die Konventionen einer Art World und schaffen isolierte, persönliche Kunst ohne Bezug zu den Werken anderer Künstler.<sup>51</sup> Sie beziehen ihre Ressourcen, die sie zum Anfertigen ihrer Kunstwerke benötigen, aus Materialien ihrer Umwelt, die sie dann selbst bearbeiten. Im Unterschied zu Amateuren, die beispielsweise mit Hilfe eines Creative-Writing-Kurs an der Volkshochschule angefangen haben Kurzgeschichten zu verfassen, haben „Naive Artists“ kein formales Training durch andere Art World-Mitglieder genossen. Becker führt als Beispiel die „Watts Towers“ von Simon Rodia an. Das sind Türme, die aus Flaschen und altem Geschirr in der Natur konstruiert wurden.<sup>52</sup> Oftmals werden diese Kunstwerke einfach zerstört, aber manchmal werden sie von professionellen Künstlern entdeckt, die Interesse an ihnen entwickeln und sich um ihren Fortbestand kümmern.<sup>53</sup>

### **2.3 Die Synthese aus den beiden Theorien**

Am Ende der Neuauflage von „Art-Worlds“ ist ein Interview mit Howard Becker zu finden, in dem er sich zu den Unterschieden der theoretischen Begriffe „Feld“ bei Pierre Bourdieu und seinem „Art-World“-Konzept äußert.<sup>54</sup> Es ist in einigen Punkten hilfreich, um sich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Theorien der beiden Wissenschaftler klar zu machen. Becker kritisiert Bourdieus Vorstellung von sozialen Feldern, die für ihn eine Metapher aus dem Bereich der Physik darstellt. Für Becker ist Bourdieus Feldtheorie einseitig aus der Perspektive der Macht und der Ökonomie erdacht und deshalb zu eindimensional für eine Beschreibung der menschlicher Interaktion in der Kunst:

„Bourdieu described the social arrangement in which art is made-what he calls a field-as if it were a field of forces in physics rather than a lot of people doing something together. (...)The people who act in a field are not flesh-and-blood people, with all the complexity that implies, but rather caricatures,

---

50 Siehe Ebd., S.246-258.

51 Siehe Ebd., S. 258- 260

52 Siehe Ebd.

53 Siehe Ebd., S. 258-269.

54 Ebd., S.372-386.

in the style of the *homo economicus* of the economists, endowed with the minimal capacities they have to have to behave as the theory suggests they will. Their relations seem to be exclusively relations of domination, based in competition and conflict.“<sup>55</sup>

Der Begriff der „world“ ist, obwohl ebenfalls Metapher, offener angelegt, es gibt bei ihm keine Begrenzungen im sozialen Raum, weil kein „Platzmangel“ wie bei Bourdieu herrscht. Außerdem ist der Augenmerk stärker auf die Interaktion zwischen den Individuen angelegt. Aus der Tradition des symbolischen Interaktionismus kommend bemerkt Becker:

„ [the people, *Anmerkung des Verfassers*] take account consciously of the existence of others and to shape what they do in the light of what others do.“<sup>56</sup>

Becker behauptet, dass Bourdieus Feldtheorie zu deterministisch sei und bezweifelt, dass selbst bei einer besseren Datenlage soziologische Voraussagen präzise formuliert werden könnten:

„Events and results are not determined that way. The history of attempts by social scientists to predict what will happen in this or that case should be sufficient to make us give up this dream.“<sup>57</sup>

Man muss sich auch vor Augen führen, dass Pierre Bourdieus Studie „Die Regeln der Kunst“ die Analyse eines ganz spezifisches Kunstfeld, des französischen literarischen Feldes Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des 20. Jahrhunderts ist. Gelten seine Befunde wirklich auch für das Feld der Musik in Deutschland Anfang des 21. Jahrhunderts? Zum Beispiel ist es fraglich, ob das Feld der Kunst Anfang des 21. Jahrhunderts tatsächlich über autonome Gesetzmäßigkeiten verfügt. Könnte es sein, dass vor allem im Zeitalter des neoliberalen Kapitalismus Kunst immer mehr von ihrer Autonomie verloren hat? Jedenfalls scheint Autonomie nichts statisches zu sein, was dem Feld per se zukommt, sondern etwas, dass das Feld immer wieder aufs Neue erkämpfen muss.

Meiner Meinung nach widersprechen sich die zwei Theorien nur in manchen Punkten, aber in vielen anderen können sie sich sinnvoll ergänzen, um eine reichhaltige soziologische Analyse des künstlerischen Raumes zu ermöglichen. Denn Bourdieu und Becker beleuchten den sozialen Raum der Kunst aus unterschiedlichen Perspektiven. Mit Hilfe der Feldtheorie von Pierre Bourdieu können besonders die Machtverhältnisse im Feld der Kunst beleuchtet werden. Bourdieus Blick

---

55 Ebd., S. 374.

56 Ebd., S. 375.

57 Ebd., S 381.

auf das Feld ist ein Blick auf die soziale Ungleichheit, die im Feld herrscht. Dadurch ist seine Theorie allerdings etwas eindimensional und läuft in Gefahr das soziale Geschehen auf Machtverhältnisse zu reduzieren.

Beckers Theorie kann besonders gut die Interaktionen zwischen künstlerisch tätigen Menschen erklären. Wie es hingegen dazu kommt, dass einzelne Kunst-richtungen sich in der Geschichte durchsetzen und wie es um die Autonomie von Kunst gegenüber der ökonomischen Sphäre bestellt ist, erörtert Becker nur unzureichend. Anstatt die Strukturen des sozialen Raumes stärker herauszuarbeiten, bleibt er auf einer mikrosoziologischen Ebene stehen.

Meine Arbeit über die Frankfurter Musikwerkstatt untersucht u.a. den Begriff von Jazz, den die unterschiedlichen Akteure an der Musikwerkstatt haben. Daher ist das Konzept des „Art-Labeling“ zentral. Etwas ist Jazz-Musik, weil eine Mehrheit der Mitglieder an der Institution Frankfurter Musikwerkstatt es als Jazz anerkennt. Andererseits ist es für meine Arbeit wichtig herauszuarbeiten inwiefern ökonomische Zwänge, als wirtschaftliche Macht und Marktmechanismen ihre künstlerische Freiheit einschränken und inwiefern von den Akteuren auf die Eigengesetzlichkeit der Kunst gepocht wird.



### **3. Über Jazz**

Um die Art der Kunst zu verstehen, die an der Frankfurter Musikwerkstatt geht unterrichtet wird, ist es notwendig, die wichtigsten Merkmale der Jazz-Musik vorzustellen. Dies soll im folgenden geschehen, indem ich die Entwicklung der Jazzmusik von ihren Anfängen im New-Orleans-Jazz bis hin zum postmodernen Jazz nachzeichne. Daraufhin werde ich die Geschichte und die heutige Situation des Jazz und seiner Ausbildungsinstitutionen in der Stadt Frankfurt am Main darstellen. Als Soziologe und nur über sein Hobby mit der Musik Beschäftigter bin ich nicht in der Lage Spezifika des Jazz wie Rhythmik, Harmonik u.a. auf einem hohen musikwissenschaftlichen Standard zu erklären. Auch würde das für die Kernfragestellung des Spannungsverhältnis zwischen Institutionalisierung und Improvisationsfreiheit zu weit führen. Deshalb beschränke ich mich auf die wichtigsten Punkte und hoffe dies adäquat zu bewerkstelligen. Ich beziehe mich in diesem Kapitel vor allem auf „Das Jazz-Buch“ dessen Autoren Joachim-Ernst Berendt, der wohl einflussreichste deutsche Jazz-Journalist, und Günther Huesmann, ein Musikwissenschaftler, sind.<sup>58</sup> Vergleichendes über die Jazzgeschichte aus der Sichtweise mehrerer Autoren würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen. Relevante Quellen über die Jazzgeschichte in Frankfurt habe ich bis auf die weiter unten verwendete, nicht gefunden.

#### **3.1 Eine kurze Geschichte des Jazz**

Jazz-Musik ist durch die Begegnung der afrikanischen Musik der schwarzen Bevölkerung Amerikas mit der europäischen Konzertmusik entstanden. Die afrikanische Musik wird im Gegensatz zur europäischen Konzertmusik oral tradiert. Sie ist u.a. gekennzeichnet durch eine komplexe rhythmische Struktur und von einer eigenen Harmonik, die von der Bachschen wohltemperierten Stimmung abweicht. Die verschleppten schwarzen Sklaven brachten diese Musikkultur mit in die USA und hielten sie auch unter den Qualen der Sklaverei u.a. in den Worksongs lebendig, die sie sangen, um die harte Arbeit zu erträglicher zu machen.

Gleichzeitig lernten die Afro-Amerikaner auch die Musik der Weißen kennen. Die

58 Siehe Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann (2011), *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

ursprünglich aus Europa kommende Tradition der Konzertmusik besaß im Vergleich zur afrikanischen Musik keine sehr ausgefeilte Rhythmik, dafür aber ein viel reicheres Harmonieverständnis. Die Improvisation spielte beispielsweise in der Epoche des Barock eine Rolle, sie wurde aber seit dem 19. Jahrhundert immer mehr dem Ideal einer vollständig auskomponierten Musik geopfert: „Allerdings sind die führenden Solisten heute oft noch nicht einmal in der Lage, die Kadenzen, die selbst noch in vielen Concerti der Romantik zur Improvisation freigelassen wurden, improvisatorisch zu füllen.“<sup>59</sup> Also kann es vorkommen, dass trotz des Werktreue Ideals die ursprünglich vom Komponisten für die Improvisation vorgesehenen Stellen, ausnotiert werden.<sup>60</sup>

Beim Aufeinandertreffen dieser Musiktraditionen in amerikanischen Großstädten wie New Orleans kam es zur Vermischung von afrikanischer und europäischer Rhythmik und Harmonik. Es entstanden das rhythmische Phänomen des swing<sup>61</sup> und die Blues Tonleiter. Sie brachte mit ihren anfangs 2, später 3 „blue notes“, Elemente der afrikanischen Harmonik in die ansonsten stark an der aus Europa orientierten Harmonik des frühen Jazz.<sup>62</sup> Anleihen an die afrikanische Rhythmik gab es schon bei den Ragtime-Klavierkompositionen um 1890 herum.

Einzelne Jazzstilrichtungen wurden manchmal benannt nach den großen Städten, in denen eine rege Musikszene existierte. Bis in die heutigen Tage gilt bspw. New Orleans als Geburtsort des Jazz und der Jazz, der ungefähr von 1900-1910 gespielt wurde, wurde auf den Namen „New Orleans-Jazz“ getauft. Der Rhythmus des New Orleans-Jazz ist noch stark an die Marsch- und Zirkusmusik der damaligen Zeit angelehnt. Die Spielweise der Instrumente unterschied sich aber schon damals von der klassischen Spielweise. Der Ton wurde derart moduliert, dass er unmittelbar die Gefühle des spielenden Individuums ausdrücken konnte.<sup>63</sup> Der wohl bekannteste Musiker des New Orleans-Jazz ist der Trompeter und Sänger Louis Armstrong.

Auch weiße Jazzmusiker und Jazzorchester gab es schon damals. Diese passten den Jazz meist stärker an die europäische Harmonik und Tonbildung an. Dieser Stil wird Dixieland-Jazz genannt.<sup>64</sup>

In den 1920er Jahren wurde das Vergnügungsviertel in New-Orleans

---

59 Ebd., S. 247.

60 Siehe Ebd.

61 Zum äußerst schwierig zu fassenden Phänomen des swing, vgl. Ebd., S. 293-304.

62 Siehe Ebd., S. 260-263.

63 Siehe Ebd., S.11.

64 Siehe Ebd., S. 11-13.

geschlossen und so kam es, dass die meisten Musiker des New-Orleans-Stils eine neue Heimat in Chicago fanden. Hier mischte sich der Jazz mit dem Blues und das Solo des Einzelmusikers gewann vor allem bei den weißen Jazz-Musikern an Bedeutung. Der Chicago-Stil entstand.<sup>65</sup>

Die oben genannten Jazzstile hatten alle zwei rhythmische Schwerpunkte pro Takt. Deshalb werden sie als „Two Beat Jazz“<sup>66</sup> bezeichnet. 1928 und 1929 wandten sich die Musiker immer mehr von dieser Spielweise ab und der Swing-Stil<sup>67</sup> entstand. Vor allem in New York wurden immer mehr vier gleichmäßige Schläge pro Takt gespielt, der Swing-Stil ist also ein „Four Beat Jazz“<sup>68</sup>. Der Swing ist die erste Epoche des Jazz, deren Musiker einen überragenden kommerziellen Erfolg hatte. In den 1930er Jahren spielten alle bekannten Big-Bands wie bspw. die Band von Count Basie oder Benny Goodman Swing.

In den 1940er suchten einige Musiker wie der Saxophonist Charlie Parker und der Trompeter Dizzy Gillespie neue Herausforderungen jenseits der ausgetretenen Swing-Pfade und experimentierten mit der Harmonik<sup>69</sup>. Außerdem spielten sie ihre Improvisationslinien mit einer rasenden Geschwindigkeit. Als Reaktion auf den von vielen nicht verstandenen neuen Stil namens Bebop gab es erstmals in der Geschichte des Jazz eine Revival-Bewegung. Manche Musiker orientierten sich wieder am alten New-Orleans-Jazz.<sup>70</sup> Dennoch wird der Bebop auch heute noch als einer der einflussreichsten Stile des Jazz gesehen und immer wieder setzen sich auch heute Jazzmusiker neu mit ihm auseinander: „Bebop ist zum Inbegriff der klassischen Moderne im Jazz geworden.“<sup>71</sup>

Ende der 1940er Jahre und Anfang bis Mitte der 50er Jahre wandelte sich der oft als hektisch und nervös charakterisierte Bebop zum ruhigeren und kühler klingenden Cool-Jazz. Musiker wie der Trompeter Miles Davis und der Pianist Lennie Tristano formten diesen Stil.<sup>72</sup> Ende der 1950er Jahre wandten sich Musiker und Gruppen wie die Jazz Messengers des Schlagzeugers Art Blakey gegen diese kühle Jazzkonzeption und einen auf Einfachheit und Melodiosität bedachten Jazz-

---

65 Siehe Ebd., S. 13-15.

66 Ebd., S. 15.

67 Es ist wichtig, dass der „Swing“ ein Jazzstil ist, der von dem rhythmischen Phänomen des „swing“ unterschieden wird. Ein Jazz-Song kann swingen, muss aber nicht dem Swing-Stil angehören. Siehe Ebd., S. 293 ff.

68 Ebd., S. 16

69 Die verminderte Quinte wurde bspw. zur Bluestonleiter hinzugefügt, woraus die Bebop-Tonleiter entstand. Siehe Ebd., S. 262 ff.

70 Siehe Ebd., S. 20.

71 Ebd., S. 22.

72 Siehe Ebd., S. 22-23.

klassizismus, in dem sie einen aggressiven Bebop spielten, der Komplexität und vitalen Ausdruck vereinigte. Dieser Stil wird Hard-Bop genannt.<sup>73</sup>

Parallel zu der gesellschaftlichen Emanzipation- und Freiheitsbewegung der 60er Jahre fand auch im Jazz eine Revolution statt. Der Jazz nahm eine Entwicklung, die ihm Kritiker wie Theodor W. Adorno wohl nicht zugetraut hatten.<sup>74</sup> Der Free-Jazz löste sich von der funktionalen Harmonik. Vorher waren die Improvisatoren in einer gewissen Weise eingeschränkt, denn eine bestimmte Akkordprogression forderte von ihnen bestimmte Art von Tönen und Tonleitern, die sie über die Akkorde spielen konnten, damit sie harmonisch „richtig“ spielten. Indem die Musiker sich von diesem Gerüst lösten, gewannen sie an Freiheit, die sich auch häufig in einem frei pulsierenden Rhythmus zeigte. Während ein Musiker wie hauptsächlich Tenor- und Sopransaxophon spielende John Coltrane zunächst alle Arten von tonaler Improvisation auslotete, bis er bei seiner Suche nach immer breiteren Ausdrucksmöglichkeiten nach und nach die Grenzen der Tonalität überschritt, hat beispielsweise der Altsaxophonist Ornette Coleman schon immer außerhalb der Funktionsharmonik improvisiert und arrangiert.<sup>75</sup> Auch zeigten Jazz-Musiker ab den 60er Jahren ein immer größeres Interesse an den unterschiedlichsten musikalischen Traditionen der Welt, wie z.B. John Coltrane an der indischen und arabischen Musik. Coltrane und viele andere Musiker mischten diese Musiktraditionen mit dem Jazz.<sup>76</sup>

Auch wenn sich Free-Jazz manchmal für unerfahrene Hörer wie eine chaotisch-unstrukturierte Musik anhören mag, ist diese Musik doch von Regeln geprägt. Diese Regeln sind aber nicht von vornherein durch die Harmonieabfolge oder einen Komponisten vorgegeben, sondern werden jedesmal von neuem zwischen den Musikern in der musikalischen Interaktion ausgehandelt:

„In einer musikalischen Situation, in der die „Spielregeln“ jedes Mal neu ausgehandelt werden können, darf ein Spieler keine Nabelschau betreiben, sondern muss fähig sein zur Introspektion, zum In-Sich-Hinein-Horchen und Auf-den-Anderen-Achten.“<sup>77</sup>

Ab den 1970er- Jahren wird es immer schwieriger die Jazzgeschichte zu überblicken und einzelne repräsentative Stile für die Jahrzehnte zu finden. Jazz hat

---

73 Siehe Ebd., S. 24-26.

74 Vgl.: Heinz Steinert (2003), *Die Entdeckung der Kulturindustrie. Oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot.

75 Siehe Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann (2011), *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 26-29.

76 Siehe Ebd., S. 30-33.

77 Ebd., S.35.

sich derart ausdifferenziert, dass es viele unterschiedliche Bewegungen, Revivals und Gegenbewegungen gibt, die nebeneinander existieren und/oder sich beeinflussen. Ich werde im folgenden nur einige ausgewählte Entwicklungen des Jazz ab den 70er Jahren zusammenfassen, weil alles andere den Rahmen der Arbeit sprengen würde.

Eine wesentliche Neuerung in den 1970er Jahren war das Spielen mit elektronisch verstärkten oder veränderten Instrumenten. Durch einen Dialog des Jazz mit dem Rock, in dem E-Gitarre und andere elektrische Instrumente vorherrschend waren, entstand Fusion oder Jazz-Rock. Die bekanntesten Musiker des Fusion waren Weather Report, Miles Davis und das Mahavishnu Orchestra.<sup>78</sup> Im Free-Jazz wurden mittlerweile auch tonale Passagen und traditionelle Rhythmen akzeptiert.<sup>79</sup> Außerdem wurde es ausgehend von Pionieren wie dem Trompeter Don Cherry immer gewöhnlicher, dass sich Jazzmusiker mit der Weltmusik fremder Kulturen auseinandersetzen. Joachim Ernst-Behrendt nennt dies „Die allmähliche Herausbildung eines neuen Musikertyps, der zwischen Jazz und Weltmusik vermittelt und beide Gattungen transzendiert und integriert.“<sup>80</sup>

Der europäische Jazz, der vorher eher den amerikanischen Entwicklung nachgeeifert hatte, wurde selbstbewußter. Dies zeigt sich durch die Auseinandersetzung europäischer Jazzmusiker mit den Folktraditionen Europas und teilweise auch mit der europäischen Konzertmusik.<sup>81</sup>

In den 1980er Jahren wurden noch unterschiedlichere musikalische Einflüsse von Jazz-Musikern verarbeitet. Neben der großen Vielfalt an Stilen ist es für diese Zeit bis für den heutigen Jazz charakteristisch, dass Jazz-Musiker nicht mehr nur einen klar umrissenen Stil spielen, sondern auch widersprüchliche Stile zu einer Totalität montiert werden. Der Jazz ist in der Postmoderne<sup>82</sup> angekommen: „Andererseits ist das Überschreiten stilistischer Grenzen so sehr zum prägenden Bestandteil des Jazz der achtziger Jahre geworden, dass dieses Spielen ohne fest umrissenen Stil fast selbst zum Stil geworden ist. In dem Bewusstsein seiner Fülle und Reichhaltigkeit und in dem Bewusstsein, dass dieser Stil mehr eine offene Spielhaltung als ein Stil ist, wurde Jazz postmodern.“<sup>83</sup> Ein bis heute den Jazz

---

78 Ebd., S. 44-52

79 Siehe Ebd., S. 43.

80 Ebd., S. 43.

81 Siehe Ebd., S.43.

82 Zu postmodernen Kunstentwicklungen vgl.: Panayotis Kondylis (1991), *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform: die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne*, Weinheim, VCH Verlag.

83 Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann (2011), *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21.*

bestimmenden Musiker, der für diese Postmoderne steht, ist der Saxophonist John Zorn. Er hat seit den 1980er Jahren in unzähligen Bands gespielt, die die unterschiedlichsten Stile vermischten. Zorn sieht keinen Sinn darin, Musikstile zu hierarchisieren und mixt Fragmente von Free-Jazz, Noise, Heavy-Metal, Punkrock und Klezmer-Musik in unvorhersehbarer Weise miteinander. Die New Yorker Downtown-Szene, aus der John Zorn stammt, wurde zum Motor des postmodernen Jazz.

Andererseits stellt sich durch den oben genannten Eklektizismus die Frage, was den Jazz von anderen Musikrichtungen noch unterscheidet. Die Schule des Trompeters Wynton Marsalis verfügt virtuos über die gesamten Jazzstile, ohne aber der Tonalitätsauflösung des Free-Jazz zu folgen. Der Einfluss des technisch perfekt spielenden und sich in der Jazz- und Klassikgeschichte bestens auskennenden Marsalis auf die Jazzausbildung ist sehr groß. Zu erkennen ist dies daran, dass Marsalis 1991 zum Leiter der neu gegründeten Jazzabteilung des Lincoln Centers in New York berufen wurde. Mit einem Millionenetat war er als einer der ersten Afroamerikaner Leiter eines derart großen Kulturinstituts.<sup>84</sup> Marsalis ist der Meinung, dass der Jazz einen festen Kanon benötige, damit er sich nicht von seinen Wurzeln und nicht zur Popmusik mutiert oder von den „verirrten Patrouillen“<sup>85</sup> des Free-Jazz zerstört wird. Er glaubt, dass der Jazz von den „ewigen Werten“ blues, swing, groove und in dem Spielen von Standards lebt.<sup>86</sup> Diese Auffassung wird von vielen Jazz-Musikern abgelehnt und Marsalis als zu konservativ angesehen.<sup>87</sup> Dennoch hatte er mit seiner eigenen Musik großen Erfolg und hat im Lincoln Jazz-Center viele bedeutende Jazz-Musiker ausgebildet.

Die heutige Jazzszene findet auf dem Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen diesen beiden extremen Polen statt, dem postmodernen Jazz von John Zorn und Wynton Marsalis Neokonservatismus. Außerdem haben sich Jazz-Musiker der Popmusik wie z.B. dem Hip-Hop oder Drum'n'Bass geöffnet und sich immer mehr mit der Weltmusik beschäftigt.<sup>88</sup>

---

*Jahrhundert. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag., S. 54.*

84 Siehe Ebd., S. 71.

85 Branford Marsalis zitiert in Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann (2011), *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag., S. S. 72*

86 Siehe Ebd., S.71

87 Siehe Ebd., S. 72 f

88 Siehe Ebd.,S. 76-77.

Populäre Musikrichtungen wurden übrigens so gut wie immer vom Jazz und Blues beeinflusst oder wirkten auf ihn zurück. Beispiele hierfür sind neben Rockmusik Rhythm and Blues, Soul, Funk; Ska und Reggae.

### **3.2 Improvisation und Individualität**

Zwei der grundsätzlichen Unterschiede zwischen Jazz und der klassischen europäischen Musik sind die Improvisation und die starke Betonung der Individualität des Musikers.

In jeder Jazzmusik ist die Improvisation vorhanden. In tonaler Jazzmusik spielt der Musiker über Akkordwechsel, die „changes“ genannt werden. Er benutzt dabei Töne und Tonleitern, die harmonisch zu den Akkorden passen. Das harmonische Akkordgerüst gibt der Improvisation Struktur. Oft gespielte Harmoniestrukturen, die bekannten Jazzsongs entlehnt sind, werden Standards genannt. Oft werden sie mit einem bestimmten Melodiethema, das mit ihnen tradiert wurde gespielt, manchmal werden aber nur die Grundharmonien der Stücke übernommen und darüber neue Improvisationen und Themen geschaffen.<sup>89</sup> Eine größere interpretatorische Freiheit, die aber auch eine starke Kommunikation mit den Mitmusikern und viel Disziplin erfordert, ist im Free-Jazz gegeben. Die Free-Jazz-Improvisationen sind nicht von einem vorher festgelegten Akkordgerüst eingeschränkt, sondern es wird – mal mit mehr, mal mit weniger festen Vorgaben - im Spiel eine eigene Struktur entwickelt.

Improvisation ist etwas potentiell krisenhaftes, weil sie immer bis zu einem gewissen Grade unvorhersehbar und spontan ist. Durch Absprachen unter den Musikern wie im Free-Jazz oder Konventionen wird dieser Freiheit jedoch erst ein Rahmen gegeben ermöglicht und die Krisenhaftigkeit durch einen gewissen Grad an Routine gemildert.

Wenn Musiker über ein Stück improvisieren, dann entstehen Strukturen, die sie oftmals bei der nächsten Improvisation wieder anwenden. Jazzmusiker setzen sich mit Improvisationen anderer Musiker auseinander und zitieren teilweise Passagen, die andere Musiker gespielt haben. Improvisation kommt also nicht aus dem Nichts und kann mehr oder weniger spontan sein.

In der Klassik ist den Vorgaben des Komponisten möglichst genau zu entspre-

---

89 Siehe Ebd., S. 250-251.

chen, es gilt das Ideal der Werktreue. Im Jazz hingegen ist die individuelle Interpretation des Musikers entscheidend. Man kann das z.B. bei der Freiheit, die der Musiker beim Improvisieren hat, festmachen. Eine Improvisation ist etwas eigens Erschaffenes, das nicht vom Musiker, der sie erimprovisiert hat, getrennt werden kann. Außerdem hat die Klassik eine bestimmte Vorstellung davon, wie ein Instrument allgemein klingen sollte.<sup>90</sup> Natürlich interpretiert nicht jeder klassische Musiker die vom Komponisten vorgegebenen Stücke gleich, aber die Unterschiede sind im allgemeinen nicht so groß wie im Jazz. Hier versuchen Musiker ihre individuelle Stimme zu finden und müssen nicht den Vorgaben der Komponisten genügen. Das Tenorsaxophon von John Coltrane hat beispielsweise einen viel durchdringenderen, obertonreichen Sound, während Coleman Hawkins sich auf seinem Tenor mit einem dunklen und erdigen Sound ausdrückt: „Zu den faszinierenden Momenten, die der Jazz zu bieten hat, gehört, wie Musiker es immer wieder schaffen, innerhalb dieser Tradition eine individuelle, unverkennbare Stimme zu entwickeln und hinzuzufügen – eine, die man auf Anhieb wiedererkennt, wie die Stimme eines guten Freundes am Telefon. Die Suche eines jeden Jazzmusikers nach einem unverwechselbaren Stil ist auch eine Suche nach der „inner voice“.“<sup>91</sup>

### **3.3 Jazz in Frankfurt am Main**

Die Stadt Frankfurt am Main hat eine lange Jazztradition. Schon Ende des 19. Jahrhunderts hatten einzelne afroamerikanische Gospelgruppen Auftritte und brachten Vorläufer der Jazzmusik, wie Ragtimes und Spirituals, in die Stadt.<sup>92</sup> In den 20er Jahren gab es New-Orleans-Jazzkonzerte vom amerikanischen James Woodings Orchester. Diese beinhalteten allerdings noch viele Show-Elemente und das Vortragen einiger deutscher Schlager, um das deutsche Publikum nicht zu überfordern.<sup>93</sup> Die konservativ gesinnten Frankfurter Zeitungen taten den Erfolg dieser Band und des Jazz als Modeerscheinung ab. Der Sopransaxophonist und Klarinettist Sidney Bechet, neben Louis Armstrong wohl der bekannteste New-Or-

<sup>90</sup> Beim Saxophon wird ein einheitlicher Klang u.a. dadurch erreicht, dass klassische Saxophonisten fast alle ähnliche Mundstücke spielen, die einen dunklen Klang erzeugen, der sich gut mit anderen Orchesterinstrumenten mischt.

<sup>91</sup> Ebd., Vorwort, S. 13.

<sup>92</sup> Siehe Jürgen Schwab (2004), *Der Frankfurt-Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte[n]*, Frankfurt: Societäts-Verlag, S. 16-18.

<sup>93</sup> Siehe Ebd., S. 21-22.



leans-Jazz-Musiker, lebte eine zeitlang in Frankfurt und heiratet eine gebürtige Frankfurterin.<sup>94</sup> Nach Berlin war Frankfurt in den 1920er Jahren die Stadt mit den meisten Gastauftritten ausländischer Musiker in Deutschland.<sup>95</sup>

Weltweit bekannt wird der Frankfurter Jazz, als Matyas Seiber am Dr. Hochschen Conservatorium, die weltweit erste Jazzklasse im Januar 1928 eröffnet. Trotz der recht geringen Anzahl an Studenten ist die Jazzklasse ein Erfolg, denn es werden gut besuchte Konzerte gegeben und einige Profimusiker gehen aus ihr hervor. Die öffentliche Akzeptanz des Jazz war damals auch aufgrund der Stärke von völkisch-rassistischen und nationalistischen Parteien gering. So regte sich Widerstand gegen die Eröffnung der Frankfurter Jazzklasse im Reichstag. Jazz wurde als „undeutsche und triebhafte Musik“ diffamiert. Die Nazis entließen dann 1933 alle jüdischen und ausländischen Dozenten und Professoren des Konservatoriums, und so wurde die Jazzklasse geschlossen.<sup>96</sup>

In den 1930er Jahren entstand mit der „Swing-Jugend“ eine jugendliche Subkultur, deren Mitglieder Jazz hörten, dazu tanzten und sich nonkonform kleideten. Sie standen, ohne eine klare politische Linie zu haben, in Opposition zur autoritären und militaristischen Nazi-Tyrannie. Dementsprechend wurden diese Jugendlichen häufig verfolgt und verprügelt. Trotzdem ließen sich viele Jugendliche den Spaß an ihrer Musik nicht nehmen, und nach dem Krieg zehrte die Frankfurter Jazz-Szene erheblich von Musikern, deren Liebe zum Jazz als Swing-Jugendliche begannen. Die bekanntesten von ihnen sind Emil Mangelsdorff, Carlo Bohländer und Hans Jung.<sup>97</sup>

Nach dem Krieg blühte der Jazz in Frankfurt wieder öffentlich auf. Diese Entwicklung wurde auch dadurch begünstigt, dass die amerikanische Militärdirektion in Frankfurt stationiert war und ein reger Austausch zwischen jazzbegeisterten amerikanischen Soldaten und den deutschen Jazzmusikern stattfinden konnte. In den US-Army Clubs waren Jazz-Musiker für die Unterhaltung gefragt.<sup>98</sup> 1947 veröffentlicht Carlo Bohländer eine auf deutsch geschriebene Jazzharmonielehre, die vielen Musikern den Einstieg in das Improvisieren ermöglichte.<sup>99</sup>

Infolgedessen wurden Institutionen wie das Deutsche Jazzfestival, das Jazzen-

---

94 Siehe Ebd., S. 23-24.

95 Siehe Ebd., S. 27.

96 Siehe Ebd., S. 24-26.

97 Siehe Ebd., S. 36-39.

98 Siehe Ebd., S. 50.

99 Siehe Ebd., S. 68.

semble des Hessischen Rundfunks und Jazz im Palmengarten geschaffen.<sup>100</sup> Einer der ersten deutschen Jazzclubs nach dem Krieg entstand in Frankfurt und wurde zum Treffpunkt für Musiker und Zuhörer.<sup>101</sup> Außerdem fiel der „Hot-Club“ Frankfurt, in dem sich Jazzfans organisierten, durch rege Aktivität auf: „Von den deutschen Hot-Clubs, die schon während der Nazi-Herrschaft bestanden hatten, war der Frankfurter nach dem Krieg am schnellsten und nachhaltigsten aktiv geworden.“<sup>102</sup> Der Club gab auch eine Vereinszeitung namens „Jazz Hot Club News“ heraus, die zur bedeutendsten überregionalen Jazzzeitung der 1950er Jahre avancierte.<sup>103</sup>

Diese Entwicklungen führten dazu, dass Frankfurt in den 1950ern den Ruf der deutschen Jazzhauptstadt hatte. International gefeierte Jazzmusiker wie Coleman Hawkins, Lee Konitz und Duke Ellington gaben hier Konzerte.<sup>104</sup> Außerdem gründeten sich mehr und mehr Frankfurter Jazzbands, die eine überregionale Bedeutung erlangten. Die bekanntesten davon war u.a. die Amateurband „Two Beat Stompers“, die sich dem New Orleans Jazz verschrieben hatten. Zum anderen mehrere Cool-Jazz Combos wie das „Albert Mangelsdorff Quintett“, die „Joe Klimm Combo“ und die „Frankfurt Allstars“, in denen der Posaunist Albert Mangelsdorff spielte. Der Stil dieser Bands, die allesamt mit mehreren Bläsern, dafür ohne Harmonieinstrument wie Piano oder Gitarre spielten, wurde international als „Frankfurt Sound“ bekannt. Aus diesen Bands ging auch das Jazzensemble des Hessischen Rundfunks hervor.<sup>105</sup>

Die gesellschaftliche Akzeptanz des Jazz wuchs in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre mehr und mehr. Dies kann man auch an den Zeitungsberichten über Jazzkonzerte ablesen, die zunehmend wohlwollender geschrieben wurden.<sup>106</sup> Viele Jugendliche fingen an Jazz zu spielen. Diese entstammten zum größten Teil aus den gutgebildeten Mittelschichten, Jugendliche mit weniger kulturellem und ökonomischen Kapital neigten eher zum Rock'n'Roll.<sup>107</sup>

Der Rock'n'Roll und die Beatmusik führten dazu, dass das Publikumsinteresse am Jazz in den 1960er Jahren schwand. Für die professionellen Jazzmusiker der damaligen Zeit bedeutete das, dass es schwierig war nur mit Jazz Geld zu

---

100Siehe Ebd., S. 83.

101Siehe Ebd., S.71.

102Ebd., S. 72.

103Siehe Ebd., S. 73.

104Siehe Ebd., S. 86.

105Siehe Ebd., S. 105-109.

106Siehe Ebd., S. 140.

107Siehe Ebd. S. 127.

verdienen. Gerade wenn die Musiker an den neuen und avantgardistischen Entwicklungen der Musik, wie am Hard Bop, Cool Jazz und Free Jazz partizipieren wollten, waren sie gezwungen nebenher in kommerziellen Tanzorchestern zu spielen, um materiell überleben zu können. Die Folge dieser Entwicklung war ein Band- und Clubsterben in Frankfurt.<sup>108</sup> Die bekanntesten Musiker wie Albert Mangelsdorff wurden von diesem Zeitpunkt an staatlich gefördert und gaben mit Hilfe des Goethe Instituts auch Tourneen im Ausland.<sup>109</sup> Spätestens zu diesem Zeitpunkt wird die Stellung des Jazz zwischen Kunstmusik und Unterhaltungsmusik offenbar. Avantgardisten wie Mangelsdorff mussten darum kämpfen, dass Jazz als Kunst anerkannt wird, um staatliche Förderungen zu erhalten. Andere, die kommerzielle Tanzmusik mit Jazz mischten oder Latin-Jazz spielten, konnten hingegen auf dem „freien Markt“ überleben.

Auch zwischen der traditionellen Jazzszene, die am New Orleans und Dixieland-Jazz festhielten und den Anhängern des modernen Jazz kam es zu Spannungen, die in den 1950er Jahren noch nicht bestanden. Die folgende Aussage von Reimer von Essen über den Jazzkeller belegt dies: „Wenn man mit der Klarinette unterm Arm da hin kam, musste man Eintritt bezahlen und durfte eigentlich nicht mitspielen.“<sup>110</sup> Die Klarinette galt als Instrument der älteren Jazzstile, weshalb Klarinettenisten von den Sessions im damals von Hard-Bop und Free-Jazzern beherrschten Jazzkeller exkludiert wurden oder nur ausnahmsweise mitspielen durften.<sup>111</sup>

Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre spielte die Avantgarde in Deutschland Free-Jazz und wollte alle Dogmen und Einschränkungen der Musik wie Funktionsharmonik und einen durchgängigen Beat von sich werfen. Auch das Albert Mangelsdorff-Quartett spielte Free-Jazz und Mangelsdorff entwickelte neue Posaunenspieltechniken, die für die Jazzposaune weltweit einzigartig und richtungsweisend waren.<sup>112</sup> In dieser „Kaputtspielphase“ des Free-Jazz wurden allerdings wieder neue Verbote geschaffen – es war bspw. verpönt die zwei vorher genannten Elemente überhaupt in die Songs einzubauen. Dies erkannten im Laufe der 70er Jahre immer mehr Free-Jazzler und es kam auch in Frankfurt

---

<sup>108</sup>Siehe Ebd., S. 156-158.

<sup>109</sup> Siehe Ebd., S.159-162.

<sup>110</sup> Siehe Ebd., S. 169.

<sup>111</sup> Über die Klarinette im Jazz vgl.:Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann (2011), *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert. Frankfurt am Main*: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 355-273.

<sup>112</sup> Siehe Jürgen Schwab (2004): *Der Frankfurt-Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte[n]*, Frankfurt: Societäts-Verlag.S. 185

wieder zu einer Annäherung zwischen Free-Jazz und traditionellen Jazzformen.<sup>113</sup> darüber hinaus war der Jazz-Rock auch in Frankfurt beliebt. So gab es ein buntes Stilnebeneinander auf dem Jazzfest 1978.<sup>114</sup> Ende der 1970er Jahre wurde schließlich auch die Frankfurter Jazzkneipenszene wieder lebendiger.<sup>115</sup>

In den 1980er sorgten drei bekannte Frankfurter Jazz-Gitarristen namens Michael Sagmeister, Thorsten de Winkel und John Schröder für Furore. Sie feierten auf dem deutschen und dem internationalen Musikmarkt Erfolge. Man redete deshalb vom „Frankfurter Gitarrenwunder“.<sup>116</sup> Auch der Saxophonist Christian Lauer, übrigens ein Dozent an der Frankfurter Musikwerkstatt, war international erfolgreich.<sup>117</sup> Auch der Jazz in Frankfurt wurde postmodern, es gibt „eher Trends als Stilepochen“ (S. 219). Dieser Trend hält bis heute an, in den 1990ern kam es beispielsweise zur Gründung der FIM, dem „Forum improvisierender Musiker“, die avantgardistische Jam-Sessions veranstaltete.<sup>118</sup> Außerdem gründete sich 1991 die „Jazzinitiative Frankfurt“, um allen Jazzstilen in Frankfurt allgemein und bei den staatlichen Institutionen wieder mehr Gehör zu verschaffen.<sup>119</sup> Auch die staatliche Förderung des Jazz in Frankfurt nahm ab den 1990er Jahren stark zu. Mittel für „Jugend jazzt“ wurden bereit gestellt, 1991 wurde ein „Hessisches Jazzjahr“ ausgerufen und ein „Arbeitsstipendium Jazz“ wurde für talentierte Musiker geschaffen.<sup>120</sup>

Ende der 1970er Jahre wurde mit der Berufung von Albert Mangelsdorff für einen Lehrauftrag mit einem regelmäßigen Jazz-Workshop am Dr. Hochschen Konservatorium einer der Grundlagen für die akademische Jazzausbildung in Frankfurt am Main nach dem Krieg gelegt.<sup>121</sup> Die Frankfurter Musikwerkstatt war die erste private Jazzakademie in Frankfurt seit der Jazzklasse am Dr. Hochschen Konservatorium, die in den letzten Jahren der Weimarer Republik gegründet wurde. Sie war zunächst als private Ergänzungsschule „Institut für Perkussion und Rhythmik“ von dem Schlagzeuger und Pädagogen Peter Giger geplant, bis sie im Sommer 1984 von Giger und Michael Demmerle, auch Schlagzeuger, als allgemeine Jazzausbildungsstätte mit vielen bekannten Gastdozenten<sup>122</sup> gegründet

113 Siehe Ebd., S. 188-189.

114 Siehe Ebd., S. 216.

115 Siehe Ebd., S. 209.

116 Siehe Ebd., S. 222-224.

117 Siehe Ebd., S. 224-225.

118 Siehe Ebd., S. 247.

119 Siehe Ebd., S. 242.

120 Siehe Ebd., S. 246.

121 Siehe Ebd., S. 237.

122 U.a. arbeitete auch dort der schon oftmals erwähnte Albert Mangelsdorff, eine wirkliche Institu-

wurde. 1993 erhielt der Studienabschluss „Berufsmusiker und Instrumentalpädagoge für Jazz- und Populärmusik“ als erster seiner Form die Anerkennung durch den Staat.

Bei den staatlichen Akademien hinkte und hinkt noch heute Frankfurt weiterhin vergleichbaren Großstätten wie Köln hinterher. Erst 1994 wurde ein Aufbaustudiengang Jazz und Pop an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst eröffnet, der mittlerweile aber schon wieder geschlossen wurde. Die schon länger etablierte Konkurrenz der staatlichen Ausbildung in Mannheim und Mainz und der kleine Bewerberkreis, der vor dem Jazzaufbaustudium schon ein Studium der klassischen Musik abgeschlossen haben musste, waren wohl u.a. Gründe für die Schließung.<sup>123</sup>

---

tion des Frankfurter Jazz.

123 Siehe Jürgen Schwab (2004), *Der Frankfurt-Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte[n]*, Frankfurt: Societäts-Verlag. S. 239.

## **4. Die Institution Frankfurter Musikwerkstatt**

Wie bereits oben ausgeführt, ist die Frankfurter Musikwerkstatt eine traditionsreiche Institution in der Jazzausbildung in Frankfurt. Der Begriff der „Institution“ ist einer der Grundbegriffe der Soziologie und dementsprechend von vielen namhaften Soziologen wie bspw. Max Weber, Talcott Parsons und Arnold Gehlen reflektiert worden. Im folgenden Kapitel werde ich den Institutionenbegriff den Berger und Luckmann verwenden, diskutieren und daraufhin den Aufbau der Ausbildung an der Frankfurter Musikwerkstatt beschreiben. Bei den Auswertungen der Ergebnisse der teilnehmenden Beobachtung werde ich auf diesen Institutionenbegriff zurückkommen. Mir ist bewusst, dass dies nicht der einzig mögliche Institutionenbegriff ist, der zu fruchtbaren Ergebnissen für meine Arbeit führen könnte, aber ein Vergleich mehrerer Institutionenbegriffe würde im Rahmen der Arbeit zu weit führen.

### **4.1 Der Institutionenbegriff bei Berger und Luckmann**

Ausgehend von den Überlegungen der philosophischen Anthropologie von Arnold Gehlen und den Marxschen Frühschriften entwickeln Berger und Luckmann in „Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit“<sup>124</sup> eine Theorie der Institution.

Im Gegensatz zu Tieren ist das Verhältnis zwischen dem Mensch und seiner Umwelt durch die „Weltoffenheit“ des Menschen geprägt. Damit ist gemeint, dass der Mensch sich auf unterschiedlichste Umwelten einstellen kann und nicht wie Tiere durch biologische Gesetzmäßigkeiten an nur eine bestimmte Umwelt gebunden ist, um überleben zu können. Deshalb sind die Triebe des Menschen auch so unspezialisiert und Tiere verfügen im Vergleich dazu Einzelsinne, die wesentlich ausgeprägter sind.<sup>125</sup>

---

124 Siehe Peter L. Berger und Thomas Luckmann (2000), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag.

125 Bspw. verfügen Hunde über einen weitaus besseren Geruchssinn als der Mensch und Maulwürfe über einen hervorragenden Tastsinn.

Die Organe des Menschen sind noch in der Entwicklung, während sie mit der Außenwelt in Kontakt stehen, wohingegen beim Tier die meisten organischen Funktionen schon im Mutterleib abgeschlossen sind:

„Der Vorgang der Menschwerdung findet in Wechselwirkung mit einer Umwelt statt.“<sup>126</sup>

Einerseits hängt er als Säugling von seiner natürlichen Umwelt ab, andererseits von menschlichen Sozialkontakten. „Signifikante Andere“<sup>127</sup> bringen dem Kind die sozio-kulturelle Ordnung bei, in die es geboren wurde.

Eine feststehende biologisch determinierte menschliche Natur gibt es laut Berger und Luckmann nicht. Dafür existieren aber „anthropologische Konstanten“, bspw. die weiter oben beschriebene Weltoffenheit. Diese ermöglichen die menschliche Sozio-Kultur und setzen ihr zugleich Schranken:

„So kann man zwar sagen: der Mensch hat eine Natur. Treffender wäre jedoch: der Mensch macht seine eigene Natur – oder noch einfacher: der Mensch produziert sich selbst.“<sup>128</sup>

Die Gesellschaftsordnung entsteht dadurch, dass sie Menschen mit ihren Handlungen immer wieder selbst produzieren.<sup>129</sup> Der Mensch muss sich eine stabile soziale Umwelt schaffen, um überleben zu können. Denn alleine seine biologische Konstitution schafft keine Stabilität.<sup>130</sup>

Mit „Habitualisierung“ meinen Berger und Luckmann, dass Handlungen, Menschen regelmäßig wiederholen und damit zur Gewöhnung werden. Die Gewöhnung bewirkt, dass Menschen weniger Kraft bei ihren häufig wiederholten Handlungen Kraft einsparen, denn es wird nicht immer wieder auf's Neue entschieden wie man ein Problem lösen kann.<sup>131</sup>

Institutionalisierung, also die Entstehung von Institutionen, wird nun von Berger und Luckmann wie folgt definiert: „Institutionalisierung findet statt, sobald habitualisierte Handlungen durch Typen von Handelnden reziprok typisiert werden. Jede Typisierung, die auf diese Weise vorgenommen wird, ist eine Institution.“<sup>132</sup> Beispielsweise kann die Institution Schule fordern, dass alle Kinder ab 6 Jahren

---

126 Peter L. Berger und Thomas Luckmann (2000), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, S.51.

127 Dieser Begriff geht laut Berger und Luckmann auf George Herbert Mead zurück. Siehe Peter L. Berger und Thomas Luckmann (2000), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, S.51.

128 Ebd., S.51-52.

129 Siehe Ebd., S. 55.

130 Siehe Ebd., S. 56.

131 Siehe Ebd., S. 57.

132 Ebd., S. 58.

unter die Kategorie „Schüler“ fallen und diese Menschen Handlungen wie Lernen und Klassenarbeiten durchführen müssen.<sup>133</sup>

Historizität und soziale Kontrolle sind weitere Merkmale von Institutionen. Institutionen entstehen durch eine Geschichte von reziproken Typisierungen und ihre Entstehung ist nicht durch spontane Handlungen zu erklären. Sie üben weiterhin soziale Kontrolle über Akteure aus, indem sie bestimmte „Verhaltensmuster“<sup>134</sup> als allein gültig erklären und sie können davon abweichendes Verhalten sanktionieren.

Institutionen werden von den Menschen als etwas außerhalb von ihnen stehendes erlebt, das eine eigene Wirklichkeit hat. Dies nennen Berger und Luckmann die „Objektivität“ der Institutionen.<sup>135</sup> Dies geschieht trotz der Tatsache, dass Institutionen erst durch das eigene Handeln der Menschen entstehen.

Die geschaffenen Institutionen benötigen dann Legitimation, wenn eine neue Generation von Menschen auf sie trifft. Denn sie erinnern sich zunächst nicht an den ursprünglichen sozialen Sinn, aus dem die Institution entstand. Deshalb muss er ihnen erst überzeugend erzählt werden, damit die Institutionen ihre soziale Kontrollfunktion erhalten können. Wenn sie trotzdem gegen die Handlungsnormen der Institution verstoßen, kann auf Sanktionen zurückgegriffen werden.<sup>136</sup>

Jede Institution hat einen bestimmten gesellschaftlich objektivierten Wissensvorrat: „Wissen, das die institutionseigenen Verhaltensvorschriften mit Inhalt versorgt.“<sup>137</sup>

Die Handlungserfahrungen, die Menschen machen, werden zum Teil als „Sedimente“ in ihrem Geist abgelagert. Sedimentablagerung definieren Berger und Luckmann wie folgt: „Die Erfahrung erstarrt zur Erinnerung und wird zu einer erkennbaren und erinnerbaren Entität.“<sup>138</sup> Um diese Sedimente gesellschaftlich weiterzugeben, wird ein objektives Zeichensystem wie die Sprache benötigt. Sprache hat die Eigenschaft, dass sie die individuell gemachten Erfahrungen für andere verständlich und damit wiederholbar macht.<sup>139</sup> Wissen kann in einer Institution durch symbolische Objekte abgesichert werden; an einer Hochschule wie der Frankfurter Musikwerkstatt bspw. durch Diplome.<sup>140</sup>

---

133 Ebd., S. 58.

134 Ebd. S. 58.

135 Ebd. S. 62-63.

136 Siehe Ebd. S. 66-67.

137 Ebd. S.70.

138 Ebd. S. 72.

139 Siehe Ebd. S.72-73.

140 Siehe Ebd. S.75.



Es kann eine Identifikation eines Handelnden mit objektiven Typisierungen von Verhalten stattfinden, die der Handelnde später reflektieren und so als Typen ansehen kann. „Rollen“ werden die Typologien dann genannt, wenn sie sich innerhalb eines objektivierten Wissensbestandes vollziehen, „der einer Mehrheit von Handelnden gemeinsam zu eigen ist.“<sup>141</sup> Innerhalb der Institutionen kommt es also zur Ausbildung von Rollen.

Gesellschaften unterscheiden sich darin, wie viele ihrer Tätigkeiten institutionell geregelt werden. Die Institutionsreichweite hängt davon ab, inwieweit der Großteil Wissen für die Gesellschaftsmitglieder relevant ist. Modernere Gesellschaften neigen dazu einen geringeren Grad als „primitive“ Gesellschaften zu haben. In unserer heutigen Gesellschaft gibt es viel Spezialwissen, das nur bestimmten Rollen zugänglich ist. Bspw. weiß der größte Teil der Gesellschaft nicht, welche Rechenprozesse innerhalb eines Computers ablaufen. Erst wenn eine Gesellschaft in der Lage ist, mehr zu produzieren, als sie für ihren unmittelbaren Bedarf braucht, können sich Gruppen in Bereichen spezialisieren, die nicht für den direkten Überlebensnutzen verwendet werden.<sup>142</sup> Ein solcher Bereich ist auch der Bereich der Kunst mit der Institution der Frankfurter Musikwerkstatt. In der heutigen Gesellschaft sind vor allem öffentliche Bereiche, wie auch die professionalisierte Musikausbildung, institutionalisiert, wohingegen die private Sphäre freier von Institutionen ist. Dies war in den vorherigen Jahrhunderten schon anders, der private Bereich wurde immer mehr de-institutionalisiert.<sup>143</sup>

Durch die Institutionalisierung und die Rollenteilung können in bestimmten gesellschaftlichen Sphären Subsinnwelten entstehen. Die Rollenträger dieser Subsinnwelten haben manchmal derart spezialisiertes Wissen über ein Fachgebiet, dass sie weit vom gewöhnlichen Alltagswissen über dieses Gebiet entfernt. Die Subsinnwelten stehen oft in Konkurrenz zueinander. Ein Beispiel hierfür sind Evolutionsforscher und Vertreter des Kreationismus, die sich weitestgehend feindselig gegenüber stehen.<sup>144</sup> Das Verhältnis zwischen Wissen und seiner gesellschaftlichen Produktion ist ein dialektisches, denn in Sinnwelten produziertes Wissen kann auf die Gesellschaft zurückwirken. Berger und Luckmann stellen also fest, „dass Wissen sowohl gesellschaftliches Produkt als auch ein Faktor für

---

141 Ebd. S. 78.

142 Siehe Ebd., S. 86.

143 Siehe Ebd.

144 Siehe Ebd., S. 90-91.

gesellschaftlichen Wandel ist.“<sup>145</sup>

Rollen und Institutionen können, um in Marxschen Thermen zu sprechen<sup>146</sup>, „verdinglicht“ sein. D.h., dass Menschen die eigens von ihnen geschaffenen Institutionen als ein unveränderliches Naturgesetz ansehen:

„Die Ehe beispielsweise kann verdinglicht werden als Imitatio göttlicher Zeugung, als universales Gebot der Naturgesetze oder notabene auch als funktionaler Imperativ des Gesellschaftssystems.“<sup>147</sup> Auch eine Rolle kann derart verdinglicht sein, dass sie den Rollenträger glauben lässt, es gäbe in bestimmten Fällen keine Handlungsalternativen.

Institutionen müssen mit der Zeit neuen Generationen vermittelt werden, wozu sie immer wieder Legitimierung benötigen. Für die Legitimierung ist einerseits das Wissen über die Handlungsvorschriften nötig. Andererseits brauchen die Werte, die diese Institution vermitteln, Erklärungsgründe für ihre Handlungsvorschriften. Institutionen können auch ganze Theorien entwickeln, die ihre Handlungsvorschriften legitimieren.<sup>148</sup> Diese Legitimationen können sich dann in symbolischen Sinnwelten mit den Legitimationen anderer Institutionen vereinen. Eine symbolische Sinnwelt ist z.B. die Sinnwelt der Naturwissenschaften.<sup>149</sup>

## **4.2 Aufbau der Ausbildung an der Institution Frankfurter Musikwerkstatt**

Die Gründung der FMW erfolgte 1984 und seit 1993 ist sie als Ausbildungsstätte staatlich anerkannt. Bodo Neumann-Gutzeit, der selbst ein Absolvent der FMW ist, hat seit dem 1.10.2012 die Leitung der Frankfurter Musikwerkstatt inne. An der FMW wird ein achtsemestriges Studium zum „Staatlich anerkannten Berufsmusiker und Instrumentalpädagoge für Jazz und Populärmusik“ angeboten. Bis zum Sommersemester 2012 hatten 240 Studenten diesen Studiengang erfolgreich absolviert. Neben einem höheren oder mittleren Schulabschluss ist das Bestehen einer Aufnahmeprüfung die Bedingung für die Aufnahme des Studiums. Um die Prüfung zu bestehen, wird ein ein- oder mehrsemestriges Vorstudium empfohlen. Durch den Doppelstudiengang soll gewährleistet werden, dass die Absolventen

---

145 Ebd., S. 92.

146 Zur weiteren Auseinandersetzung mit der Marxschen Theorie der Verdinglichung vgl. Georg Lukács (1970), *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Neuwied: Luchterhand.

147 Peter L. Berger und Thomas Luckmann (2000), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 97.

148 Siehe Ebd., S 99-100.

149 Siehe Ebd., S. 102-103.

der FMW über die geeigneten Qualifikationen verfügen, um am Arbeitsmarkt wahlweise als professioneller Musiker und/oder als Lehrer für ein Instrument bestehen zu können: „Studienziel ist damit auch die Befähigung, flexibel und differenziert auf die unterschiedlichen Erfordernisse und Anforderungen der Berufspraxis reagieren und die Berufschancen auf dem Arbeitsmarkt variabel nutzen zu können.“<sup>150</sup> Die Studiengebühren für die private Hochschule FMW betragen in den ersten 3 Semestern monatlich 410 Euro und ab dem 4. Semester 380 Euro. darüber hinaus sind Prüfungsgebühren und 40 Euro Einschreibungskosten pro Semester zu entrichten.<sup>151</sup> BAFÖG und ein Ausbildungskredit für höhere Semester können zur Finanzierung des Studiums genutzt werden.<sup>152</sup> Daneben ist noch eine „Allgemeine Schule für Jazz & Pop“ Bestandteil der FMW, deren semestergebundenes Angebot sich an Jugendliche und Erwachsene richtet.<sup>153</sup>

Das Studium setzt sich aus dem Unterricht am Hauptinstrument<sup>154</sup>, am Nebeninstrument<sup>155</sup>, dem Unterricht im Ensemble<sup>156</sup> und in der Pädagogik zusammen. darüber hinaus gibt es einen umfangreichen Jazztheorieunterricht, der die Fächer Harmonielehre, Gehörbildung, Rhythmik, Rhythustraining, Transkription, Arrangement und Jazzgeschichte umfasst. Außerdem nimmt man an Workshops mit namhaften Gastmusikern zu Themen wie Studiopraxis und dem Musikbusiness teil.<sup>157</sup>

---

150 Internetseite der Frankfurter Musikwerkstatt, unter [http://www.fmw.de/intern/download/studium\\_info.pdf](http://www.fmw.de/intern/download/studium_info.pdf) Stand: 4.12.2013.

151 Siehe Internetseite der Frankfurter Musikwerkstatt, [http://www.fmw.de/intern/download/studium\\_studiengebuehren.pdf](http://www.fmw.de/intern/download/studium_studiengebuehren.pdf) Stand: 4.12.2013.

152 Siehe Internetseite der Frankfurter Musikwerkstatt, unter: <http://www.fmw.de/studium/studium/finanzierung-des-studiums/> Stand: 4.12.2013.

153 Siehe Internetseite der Frankfurter Musikwerkstatt, <http://www.fmw.de/uber-fmw/>; Stand: 29.3.2013.

154 Es werden die Instrumente E-Bass, Gesang, Gitarre, Kontrabass, Piano, Saxophon, Schlagzeug und Trompete an der FMW unterrichtet. Dabei ist erstaunlich, dass die Posaune, die in keinem Standard-Bläasersatz und in keiner Big-Band fehlt, nicht unterrichtet wird. Auf Nachfrage bei Rüdiger Weckbacher ist dies auf ein nachlassendes Interesse an dem Instrument zurückzuführen. Früher gab es Dozenten mit dem Schwerpunkt Posaune.

155 Alle Nichtpianisten müssen Piano lernen, alle Pianisten haben die Wahl aus den anderen Instrumenten. Ein zusätzliches zweites Instrumentalnebenfach kann belegt werden, hierbei ist es auch möglich Percussion oder Querflöte zu wählen.

156 Wie z.B. im Pop-Ensemble oder im Big-Band-Training.

157 Siehe Internetseite der Frankfurter Musikwerkstatt, unter <http://www.fmw.de/studium/>, Stand: 29.3.2013

## **5. Empirische Vorgehensweise**

Um meinen Forschungsgegenstand, das Studium an der Frankfurter Musikwerkstatt, erfassen zu können, bediene ich mich in meiner Arbeit verschiedener Methoden der empirischen Sozialforschung. Empirische Forschung versucht aus der Beobachtung von sozialen Vorgängen Schlüsse für die Forschung zu ziehen. Dies kann auf einem quantitativen oder qualitativen Wege oder auch mit einer Kombination aus beidem geschehen. Quantitative Methoden versuchen die soziale Wirklichkeit mit Hilfe von numerischen Modellen wie z.B. der Statistik zu untersuchen, während die qualitative Forschung nicht-standardisierte Daten erhebt und diese mit Hilfe von verschiedenen Verfahren wie z.B. der Hermeneutik interpretiert.

In meiner Arbeit verwende ich qualitative empirischen Methoden, da sie für mein Forschungsinteresse angemessener sind. Denn um einen Zugang zu den Positionen der einzelnen Akteure in der Frankfurter Musikwerkstatt zu finden, ist es wichtig die Genese und die Gründe ihrer Haltungen und Handlungen verstehend zu untersuchen. Eine genaue Untersuchung der Einstellungen der befragten Akteure vermögen vorher festgelegte Kategorien und Quantifizierungen nicht zu leisten.<sup>158</sup>

Ich wähle das Mittel der Befragung, um Daten über die soziale Wirklichkeit zu erheben. Dafür führte ich zwei Interviews mit Mitgliedern der Institution Frankfurter Musikwerkstatt. Daraufhin wollte ich prüfen, ob und wie die Aussagen, die im Interview gemacht wurden, mit der Interaktion in den Lehrveranstaltungen vergleichbar sind. Dazu wohnte ich mehreren Ensembleproben bei und führte eine teilnehmende Beobachtung durch.

### **5.1 Triangulation**

Schon in vielen klassischen soziologischen Studien wie den „Arbeitslosen von Marienthal“<sup>159</sup> wurden mehrere empirische Methoden angewendet, um ein umfas-

---

158 Vgl. Andreas Diekmann (2007): *Empirische Sozialforschung. Grundlagen Methoden Anwendungen*. Reinbek bei Hamburg, 2007, S.531 ff.

159 Vgl. Marie Jahoda, Paul Felix Lazarsfeld und Hans Zeisel (1960), *Die Arbeitslosen von Marienthal*. Allensbach und Bonn: Verlag für Demoskopie.

senderes Bild der auf ihren Forschungsgegenstand zu haben.<sup>160</sup> In neueren soziologischen Arbeiten wird dieses Vorgehen auf den Begriff der „Triangulation“ gebracht. Triangulation in der sozialwissenschaftlichen Forschung wird von Uwe Flick wie folgt definiert:

„Triangulation beinhaltet die Einnahme unterschiedlicher Perspektiven auf einen untersuchten Gegenstand oder allgemeiner: bei der Beantwortung von Forschungsfragen. Diese Perspektiven können sich in unterschiedlichen Methoden, die angewandt werden, und/oder unterschiedlichen gewählten theoretischen Zugängen konkretisieren, wobei beides wiederum mit einander in Zusammenhang steht bzw. verknüpft werden sollte. Weiterhin bezieht sie sich auf die Kombination unterschiedlicher Datensorten jeweils vor dem Hintergrund der auf die Daten jeweils eingenommenen theoretischen Perspektiven. Diese Perspektiven sollten so weit als möglich gleichberechtigt und gleichermaßen konsequent behandelt und umgesetzt werden. Durch die Triangulation (etwa verschiedener Methoden oder verschiedener Datensorten) sollte ein prinzipieller Erkenntniszuwachs möglich sein, dass also bspw. Erkenntnisse auf unterschiedlichen Ebenen gewonnen werden, die damit weiter reichen, als es mit einem Zugang möglich wäre.“<sup>161</sup>

In meiner Forschung für diese Arbeit habe ich zuerst Daten mit der Hilfe von zwei qualitativen Interviews geführt und dann diese Daten angelehnt an die Prinzipien der objektiven Hermeneutik ausgewertet. Um die vom Dozenten Rüdiger Weckbacher geäußerten Überzeugungen im Hinblick auf den Jazzunterricht in konkreten Handlungen ausgeführt zu sehen und damit einen umfassenderen Blick auf meinen Gegenstand zu bekommen, habe ich mit der teilnehmenden Beobachtung eine zweite empirische Methode zur Datenerhebung verwendet.

Dieses Vorgehen kann man mit Uwe Flick als „between method“-Triangulation bezeichnen, also eine Kombination zweier qualitativer Forschungsmethoden.<sup>162</sup>

## **5.2 Datenerhebung im Narrativen Interview**

Ich habe zwei narrative Interviews an der FMW geführt. Laut Mayring gliedern sich narrative Interviews in 3 Phasen:

„1. Stimulierung einer Erzählung zu einem bestimmten Gegenstand durch den Interviewer.

---

160 Uwe Flick (2011), *Triangulation. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 8-9

161 Ebd., S.12.

162 Ebd., S. 15.

2. Die Hauptphase bildet die Erzählung des Befragten. Der Interviewer soll den Erzählfluss unterstützen und möglichst nicht durch Fragen eingreifen.
3. In der Nachfragephase bemüht sich der Interviewer darum, offene Punkte zu klären und eventuell zu weiteren Erzählsträngen zu animieren.“<sup>163</sup>:

Zuerst befragte ich einen Dozenten und daraufhin einen fortgeschrittenen Studenten der Institution. Damit wollte ich überprüfen, ob die Einstellungen der beiden Akteure aufgrund der unterschiedlichen Positionen im Feld variieren oder sogar kontrastieren. Die Interviews sind halb-strukturiert, d.h. einerseits habe von einem festen Leitfaden weitestgehend abgesehen, um die Interviewten zu einer eigenen Narration zu ermutigen. Andererseits wollte ich sichergehen, dass bestimmte Themen, die für meine Forschungsfragen wichtig sind, von den Interviewten nicht völlig unausgesprochen bleiben. Darum habe ich am Ende des Interviews Fragen zu den Themenkomplexen gestellt, zu denen die Interviewten noch keine Statements abgegeben haben. Durch die Nachfragen kann auch eine gewisse Vergleichbarkeit der zwei Interviews gewährleistet werden.<sup>164</sup> darüber hinaus habe ich am Ende des Interviews ich mit dem Geburtsdatum des Interviewten und dem Beruf seiner Eltern zwei biographische Daten erhoben. Das Geburtsdatum lässt Rückschlüsse auf die allgemeinen Zeitumstände zu, die den Interviewten möglicherweise geprägt haben. Durch den Beruf der Eltern kann man Rückschlüsse auf die Schichtzugehörigkeit des Interviewten ziehen, die bspw. Einflüsse auf seine Berufswahl haben können. Folgende Forschungsfragen möchte ich durch die Interviews klären.

- 1) Welche Kriterien muss Musik erfüllen, damit sie von den Interviewten als gute Musik angesehen wird? Wie funktioniert das „Art-Labeling“ an der FMW? Wie wird Jazz von den Akteuren der Institution definiert? Was sind die Schließungsmechanismen/die Abgrenzungspunkte gegenüber anderen Musikrichtungen?
- 2) Wie wird Improvisation an der FMW gelernt/gelehrt? Welches Bild haben die Interviewten von der Improvisation? Besteht eine Diskrepanz zwischen Improvisationsfreiheit und Institutionalisierung?
- 3) Welches Bild von der Musikwerkstatt und ihrem jetzigen oder zukünftigen Beruf haben die Interviewten?

---

<sup>163</sup> Andreas Diekmann (2007): *Empirische Sozialforschung. Grundlagen Methoden Anwendungen*. Reinbek bei Hamburg, 2007, S.541-542.

<sup>164</sup> Siehe Ebd., S.537

Um den Raum für die Erzählung der Interviewten zu öffnen, ist eine Eingangsfrage als Erzählimpuls notwendig. Ich begann das Interview mit folgender Frage: „Was ist für dich gute Musik und wie bist du dazu gekommen an der Musikwerkstatt zu lehren?“ (Interview mit einem Dozenten der FMW, Zeile 1-2) Einerseits sollte der Erzählimpuls die Interviewten dazu bringen, seinen subjektiven Begriff von guter Musik zu erläutern. Andererseits wollte ich ihn dazu bringen die biographischen Ereignisse, die ihn dazu gebracht haben als Dozent an der FMW zu arbeiten, zu schildern.

Ich habe darauf geachtet, dem Kriterium der Nichtbeeinflussung zu entsprechen. Das heißt, dass ich den Gesprächsverlauf nicht in eine Richtung lenke und darauf achte, dass ich die eigene Erzählung des Interviewten so wenig wie möglich störe.<sup>165</sup> Wenn mir die Ausführungen unklar erschienen oder wenn über längere Zeit nichts mehr dazu gesagt wurde, versuchte ich die Erzählung durch Nachfragen wieder in Gang zu bringen.

### **5.3 Die hermeneutischen Prinzipien der Interviewauswertung**

Nach der vollständigen wörtlichen Transkription des Interviews, die man im Anhang der Arbeit lesen kann, habe ich mit der Auswertung der erhobenen Daten begonnen. Dazu habe ich mich an den Prinzipien der Interpretationstechnik der objektiven Hermeneutik orientiert. Wie der Name schon sagt ist die objektive Hermeneutik ein Verfahren, das Texte in einer hermeneutischen Weise interpretiert, die objektiv, also intersubjektiv, überprüfbar sein soll.<sup>166</sup> Um diese methodische Kontrolle zu gewährleisten hat die objektive Hermeneutik bestimmte Prinzipien der Interpretation entwickelt, auf die ich im folgenden eingehen werde.

#### **1. Kontextfreiheit:**

Dieses Prinzip besagt, dass man den Text zunächst ohne Betrachtung seines Kontextes interpretieren sollte. Dafür bildet man alle Bedeutungen des Textes, die Sinn ergeben könnten und legt sich nicht sogleich auf eine Bedeutung fest, die einem als spontan plausibel erscheint. Erst in späteren Interpretationsschritten

---

<sup>165</sup> Siehe Ebd., S.537-538.

<sup>166</sup> Andreas Wernet (2009), *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S.9.

sollte der Kontext miteinbezogen werde.

## 2. Wörtlichkeit:

Damit ist gemeint, dass jedes Wort des Textes genau untersucht werden sollte. Dies kann nur eine Interpretationshaltung leisten, die auch kleinste Wortbestandteile, die vielleicht auf den ersten Blick oder im Alltagsverständnis als Versprecher oder als Ausrutscher erscheinen, analysiert. Dadurch können auch latente Sinnstrukturen des Textes erfasst werden.

## 3. Sequenzialität:

„Sequenzialität“ heißt, dass man der ursprünglichen Reihenfolge des Textes bei der Interpretation folgt. Darauf folgende Textabschnitte sollten deshalb beim Interpretieren zugedeckt sein und erst zu Rate gezogen werden, nachdem möglichst alle wörtlichen Interpretationen in einem Gedankenexperiment konstruiert wurden.

## 4. Extensivität:

Auch bei einer möglicherweise geringen Menge Text sollten die Textstellen akribisch auf alle Möglichkeiten der Interpretation hin betrachtet werden. Daraus folgt, dass die Anzahl der gebildeten Gedankenexperimente zur wörtlichen Textinterpretation erschöpfend sein soll.

## 5. Sparsamkeit:

Man sollte sich nur auf die Interpretationen konzentrieren, die am Text überprüfbar sind. Dadurch werden dem Umfang der Interpretation Grenzen und Ziele gesetzt.<sup>167</sup>

## **5.4 Das Vorgehen bei der Teilnehmenden Beobachtung**

Die teilnehmende Beobachtung halte ich für die beste empirische Methode um an die zuvor geführten Interviews anzuschließen. Denn damit kann ich die Aussagen der Interviewten mit ihren konkreten Handlungen vergleichen. Durch die Kombination der Methoden entwickelt sich ein kompletteres Bild der sozialen Vorgänge an der Institution Musikwerkstatt. Um nicht einer Subsumptionslogik zu verfallen,

---

<sup>167</sup> Ebd. S. 21-38



habe ich keine festen Kategorien vor der Beobachtung entwickelt, in die ich dann die Einzelbeobachtungen eintrage. Vielmehr habe ich zunächst die soziale Interaktion zwischen den Teilnehmern der Ensembles detailliert beobachtet und schriftlich festgehalten. Die Auswertung und das Einteilen in verschiedene Kategorien erfolgte später.

Die teilnehmende Beobachtung fand an zwei aufeinander folgenden Terminen, am 21. 5. 2013 und dem 4. 6. 2013, statt. An diesen Terminen habe ich zwei unterschiedliche Ensemblegruppen unter der Leitung von Rüdiger Weckbacher<sup>168</sup> bei ihren Ensembleproben beobachtet. Es gibt 3 unterschiedliche Leistungsstufen, die jeder Student der FMW im Ensemblespiel im Laufe seines Studiums durchlaufen haben muss. Die Stücke sind nach den Parametern Harmonik, Rhythmik und Dynamik in die Stufen eingeordnet. Laut R.W. wird angestrebt die Stücke möglichst mit den Themen des Theorieunterrichts, der in dem jeweiligen Semester stattfindet, zu koppeln. Beide von mir beobachteten Ensembles sind Ensembles der Stufe 2, also weder Anfänger-Ensembles noch Ensembles der höchsten Leistungsstufe. Bei beiden Ensembles spielt R.W. die Bassgitarre. Daneben spielten im ersten Ensemble noch ein E-Gitarrist und ein Schlagzeuger, die beide Anfang/Mitte 20 alt Jahre sind. Die Probe ging von 14.15 Uhr bis 15.45 Uhr, also 90 Minuten lang, und fand alle zwei Wochen im Semester statt. Das zweite Ensemble bestand neben R.W. aus einer Tenorsaxophonistin und einem E-Gitarristen, die beide schon in einem höheren Alter als der durchschnittliche Student waren<sup>169</sup>, und einem Schlagzeuger, der zum Zeitpunkt der Beobachtung Anfang/Mitte 20 war. Dieses Ensemble probte während des Semesters alle zwei Wochen Dienstags von 17 bis 18.30 Uhr.

Beide Ensembles spielten in einer recht kleinen Kabine, die man schalldicht verschließen kann.

#### **5.4.1 Die Rolle des teilnehmenden Beobachters**

Es ist wichtig, dass ich meine Rolle als teilnehmender Beobachter reflektiere, um die soziale Interaktion, der ich beiwohne, nicht zu manipulieren und sie so unvoreingenommen wie möglich zu betrachten.<sup>170</sup> Die Existenz eines teilnehmenden

---

168 Im weiteren Verlauf der Arbeit werde ich Rüdiger Weckbacher mit R.W. abkürzen.

169 Ich würde das Alter der beiden zwischen 35 und 40 Jahren schätzen.

170 Vgl. Howard S. Becker und Blanche Geer „Teilnehmende Beobachtung, Die Analyse qualita-

Beobachters kann dafür sorgen, dass die Akteure sich anders als in der gewohnten sozialen Interaktion verhalten. Es könnte sein, dass sie bspw. besonders diszipliniert bei der Probe sind, um sich dem Beobachter von ihrer besten Seite zu zeigen. Oder aber, dass sie dem Beobachter bestimmte Dinge anvertrauen, die sie den Mitspielern gegenüber nicht äußern würden. Um den Ablauf der Probestunden möglichst nicht zu beeinflussen, verhielt ich mich während der Probe passiv und war auf das Protokollieren der Geschehnisse konzentriert. Nach den Proben habe ich mich mit R.W. und einigen Studenten der Ensembles privat unterhalten. Dies steigerte den Grad an Vertrautheit zwischen den Ensembles und mir, sodass ich in den zweiten beobachteten Ensembleproben von einem Studenten nach meiner Meinung zu seinem Gitarrenspiel gefragt wurde. Darauf versuchte ich aber neutral zu antworten und die Kompetenzbeurteilung dem Dozenten zu überlassen.

Meine Wahrnehmung als Wissenschaftler kann niemals die Totalität der sozialen Geschehnisse erfassen: „Jeder Beobachtungsvorgang ist notwendigerweise selektiv.“<sup>171</sup> Trotzdem habe ich die teilnehmende Beobachtung so unstrukturiert wie möglich protokolliert und sie nicht schon vor der Auswertung mit Deutungen und Interpretationen überladen. Ich habe mich darauf konzentriert möglichst viele Einzelheiten in der Stunde chronologisch zu protokollieren. Dies hat den Vorteil, dass ich nicht so stark auf meine möglicherweise lückenhafte Erinnerung angewiesen bin; als wenn ich die Protokolle im Nachhinein angefertigt haben würde.

Ich habe aber einen besonderen Augenmerk darauf gelegt, ob ich Dinge beobachten kann, über die ich etwas im Interview mit R.W. erfahren habe. Dies waren im wesentlichen einerseits die Beobachtung von induktiven und deduktiven Lehrvorgängen und andererseits die Hierarchie oder Freiheit von Hierarchie im Ensemblespiel.

Mein Vorwissen als Beobachter hat die Forschungsprotokolle sicherlich zum Teil mitbestimmt. Als Hobbymusiker, der Saxophon spielt und über ein musikalisches Grundlagenwissen verfügt, nehme ich die Interaktion der Musiker anders wahr als ein Mensch, der noch nie selbst Musik gemacht hat oder ein professioneller Musiker mit avancierten Kenntnissen von Harmonik und Rhythmik. An der einen oder anderen Stelle verwende ich musikalische Fachbegriffe, die ich aber in den

---

tiver Forschungsergebnisse in Christel Hopf und Elmar Weingarten (Hrsg): Qualitative Sozialforschung

171 Siehe Andreas Diekmann, „Empirische Sozialforschung – Grundlagen Methoden Anwendungen“ S.567 Reinbek bei Hamburg, 2007

Fußnoten erklären werde, wenn sie nicht allgemein geläufig sind.

Neben dem angesprochenen „Problem der selektiven Wahrnehmung“ besteht darüber hinaus das „Problem der (Fehl-)Interpretation des beobachteten sozialen Geschehens“.<sup>172</sup> Denn der teilnehmende Beobachter muss erst lernen die Bedeutung von sozialen Handlungen zu erschließen. Durch die wiederholte Beobachtung von zwei Ensembles hoffe ich, dass ich den subjektiven Sinn der Handlungen der Akteure besser gedeutet habe.

#### **5.4.2 Die Auswertung der teilnehmenden Beobachtung**

Ich habe die einzelnen Beobachtungs-Protokolle der Proben in Sequenzen eingeteilt. Eine neue Sequenz beginnt dann, wenn das Ensemble ein neues Lied zu proben beginnt. Zuerst habe ich rein deskriptiv und chronologisch die Vorgänge in den Ensembleproben aufgelistet. Daraufhin folgt die Interpretation der Sequenzen, bei der ich mich wie bei den Interviews an den Prinzipien der objektiven Hermeneutik orientiere.

Beim Lesen der Mitschriften der teilnehmenden Beobachtung fallen mir mehrere Themen auf, die in beiden Ensembles immer wieder kehren und teilweise auch Thema im Interview mit R.W. waren. Diese Themen werde ich am Ende der Auswertung erläutern und nochmals zusammenfassen.

---

<sup>172</sup> Siehe Andreas Diekmann, „Empirische Sozialforschung. Grundlagen Methoden Anwendungen“ S.551, Reinbek bei Hamburg, 2007

## **6. Empirische Untersuchungen**

Es folgt die Auswertung der zwei Interviews, die ich mit dem Dozenten R.W. und J.F.K. am 20.11.2012 geführt habe. Danach werde ich die Daten der teilnehmenden Beobachtung auswerten. Die Zeilenangaben in 6.1. und seinen Unterkapiteln beziehen sich, sofern nicht anders erwähnt, auf die wörtliche Interviewtranskription „Interview mit einem Dozenten der FMW“ im Anhang der Arbeit. In 6.2 und seinen Unterkapiteln beziehen sie sich auf die wörtliche Interviewtranskription „Interview mit einem weit fortgeschrittenen Studenten der FMW“, die ebenfalls im Anhang der Arbeit zu finden ist.

### **6.1 Das Interview mit dem Dozenten R.W.**

Bodo Neumann-Gutzeit, der Schulleiter der FMW, empfahl mir Rüdiger Weckbacher<sup>173</sup>, den Dozenten für Bassgitarre, als Interviewpartner. Nach einem freundlichen E-Mail-Kontakt vereinbarten wir einen Termin für das Interview. Es fand am frühen Nachmittag statt und wurde im Unterrichtsraum des Dozenten in der FMW geführt. Es dauerte ca. 35 Minuten.

#### **6.1.1 Die Biographie von R.W.**

R.W. ist im Jahre 1959 geboren worden. Damit hat er die gesellschaftlichen Umbrüche im Zuge der 68er-Bewegung als Kind und als Jugendlicher wahrgenommen. Diese Beobachtung korreliert mit seiner Betonung des individuellen Ausdrucks. Sein Vater arbeitete als Buchhalter und seine Mutter als technische Übersetzerin. Beide waren also Angestellte und gehörten damit der mittleren Einkommensklasse an. Sie hatten beide beruflich nichts mit Musik zu tun, sein Vater verfügt aber über kulturelles Kapital in Form von Wissen über die Beherrschung eines Instruments, denn er wurde von seinen Eltern in den Geigenunterricht geschickt.(Zeile 439-441) darüber hinaus förderten sie mit Hilfe von Kinderinstrumenten und Musikunterricht das musikalische Interesse und Talent ihres

---

<sup>173</sup> Für Rüdiger Weckbacher benutze ich in der Arbeit auch die Abkürzung R.W.

Sohnes.

Die musikalische Sozialisation von R.W. fiel in eine Zeit, in der Discomusik und Glamrock die verkaufsträchtigen Musikrichtungen waren und damit wohl von den meisten Jugendlichen gehört wurden. Andererseits fallen seine Pubertät und große Teile seiner Adoleszenz in die Mitte/das Ende der 70er Jahre, in denen es sich als subversiv verstehende Jugendkulturen mit ihren je eigenen Musikstilen wie Punkrock/New Wave, Reggae<sup>174</sup> und 2-Tone Ska gab. Hardrock und Heavy Metal, zwei sich meist nicht als explizit politisch verstehende Musikrichtungen, machten auch in den 70er von sich reden. Im Fusion vermischte sich der Jazz mit dem Rock und wurde zu einer der prägenden Stilrichtungen der 70er Jahre.<sup>175</sup>

### **6.1.2 Authentizität**

Ich begann das Interview mit folgender Frage: „Was ist für dich gute Musik und wie bist du dazu gekommen an der Musikwerkstatt zu lehren?“ (Zeile 1-2) Dieser Erzählimpuls sollte den Interviewten einerseits dazu bringen, seinen subjektiven Begriff von guter Musik zu erläutern und andererseits die biographischen Ereignisse, die ihn dazu gebracht haben als Dozent an der FMW zu arbeiten, zu schildern. Damit wird er als Repräsentant eines Kollektivs angesprochen. R.W. antwortet zunächst präzise auf den ersten Teil der Frage: „also für mich ist ähm (...) gute Musik authentische Musik“ (Zeile 3-4) Der Begriff der Authentizität steht im Mittelpunkt des Interviews, denn R.W. erläutert ihn ausführlich und er kommt im Laufe des Interviews häufiger auf den Begriff zurück.

Der Begriff der Authentizität ist sehr vielschichtig und umstritten, was sich aus der regen philosophischen Diskussion folgern lässt. Um den Bedeutungsschichten dieses schillernden Begriffs gerecht zu werden, werde ich im folgenden einen kurzen Umriss der Genealogie des Begriffes skizzieren. Dies dient dazu, das Begriffsverständnis von R.W. mit der gängigen Semantik zu vergleichen, damit R.W.s individueller Authentizitätsbegriff schärfer herausgearbeitet wird.

Im ästhetischen Diskurs werden dem Begriff „Authentizität“ meistens Merkmale wie Unmittelbarkeit, Unverfälschtheit, Unverstelltheit und Wahrhaftigkeit gegeben.<sup>176</sup> Seine Antonyme sind demnach: „Kopie, Inszenierung, Falschheit,

---

174 Vgl. Dick Hebdige (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, Taylor & Francis: London.

175 S.o. Kapitel „Über Jazz“

176 Siehe Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.) (2006), *Authentizität. Diskussion eines ästheti-*

Fälschung und Konvention“<sup>177</sup> „Authentizität“ stammt ursprünglich aus dem Griechischen. Seine ursprüngliche Bedeutung, „Ausführer, Selbstherr“ schwingt im zeitgenössischen Authentizitätsdiskurs noch mit. darüber hinaus sind aber über die Jahrtausende noch viele Bedeutungsschichten dazugekommen.<sup>178</sup> Eng verbunden mit der ursprünglichen Begriffsbedeutung ist die „Autorität“. Denn jemand, der etwas authentisches geschaffen hat, besitzt Verfügungsmacht darüber.<sup>179</sup> Im 18.Jahrhundert wurde eine Debatte über die Urheberschaft im Kunstdiskurs geführt. Ein authentisches Kunstwerk ist in diesem Kontext eines, dessen Urheberschaft einwandfrei festzustellen ist. Im modernen Kunstdiskurs wurde aus der „Authentizität“ ein normativer Begriff, der Kunstwerke dann als authentisch ansieht, wenn sie die Eigenschaften der Wahrhaftigkeit, Originalität und Unverfälschtheit tragen.<sup>180</sup> Ästhetische Theorien des 20.Jahrhunderts rekurren oft auf den Begriff im Sinne von „historisch wahr“<sup>181</sup>/traditionsadäquat“<sup>182</sup> In der Existenzphilosophie verbindet sich der Authentizitätsbegriff mit der Annahme von Kontingenz, der Wahlfreiheit und der Verantwortlichkeit des Individuums. In der Ethnologie hingegen wird die Authentizität in sogenannten primitiven Kulturen verortet, deren persönliche Kontakte als direkt, unverfälscht und spontan charakterisiert werden.<sup>183</sup> „Authentizität“ fungiert somit oft als normativer Vermittlungsbegriff zwischen ästhetischen, soziologischen, kulturwissenschaftlichen und psychologischen Diskursen.<sup>184</sup> Er kann sich sowohl auf Subjekte beziehen als auch auf Objekte. darüber hinaus kann er als Abstraktum oder konkrete Eigenschaft verwendet werden.<sup>185</sup>

Wer wird nun als der Träger von Authentizität angesehen? Descartes betont, dass dem Individuum Authentizität erst durch die universelle Vernunft zuteil wird. Authentizität wird zu einem Begriff der „secondness“, denn das Individuum, das authentisch sein kann, ist nicht die Quelle der Authentizität.<sup>186</sup> Rousseau hingegen verortet die Quelle der Authentizität in der Natur. Die Zivilisation habe den posi-

---

*schen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag. S.17

177 Ebd., S.82.

178 Siehe Ebd., S.18.

179 Siehe Ebd.

180 Siehe Ebd., S.20.

181 Vgl. Theodor W. Adorno (1973), *Ästhetische Theorie*; Frankfurt: Suhrkamp.

182 Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.) (2006), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag. S.17 S.17

183 Siehe Ebd., S. 82.

184 Siehe:Ebd.

185 Siehe Ebd.

186 Siehe Ebd., S. 82.

tiven Naturzustand der Menschheit korrumpiert und die Individuen immer mehr von sich selbst entfernt. Später jedoch revidiert er seine Auffassung dahingehend, dass er den Ursprung der Authentizität im noch nicht von der Gesellschaft beeinflussten Individuum selbst ausmacht.<sup>187</sup> Eine Folge dieses Rousseauschen Arguments ist die Denkweise, die den individuellen Bruch mit gesellschaftlichen Normen als authentisch ansieht.<sup>188</sup> Diese negative Charakterisierung der Gesellschaft steht im Gegensatz zu einer alternativen Konzeption Rousseaus, der gegenüber sich das Individuelle erst in der Differenz zu anderen zeigt.<sup>189</sup>

Die Rousseausche Philosophie hatte einen enormen Einfluss auf die Ästhetik nach der Renaissance. Die in der Antike proklamierten ästhetischen Konzepte der Imitatio, die Nachahmung von bereits bekannten künstlerischen Techniken, und der Mimesis, die künstlerische Nachahmung des Naturschönen, werden nun von der individuellen Schöpferoriginalität abgelöst.<sup>190</sup>

Schon Flaubert sah einen Zusammenhang zwischen der massenhaften Fertigung von Kulturgütern und ihrer Uneigentlichkeit und Kitschigkeit. Erst durch die Herausbildung eines mehr oder minder autonomen künstlerischen Feldes wurde der Begriff der „Authentizität“ in der Bedeutung „Authentizität als unverfälschtes Kunstwollen, integres, wahrhaftes Schaffen“<sup>191</sup> zu einer der Hauptbegriffe der Ästhetik.<sup>192</sup> Später wird dieser Gedanke zu einer der zentralen Thesen von Adornos Kulturindustriethese.<sup>193</sup>

Authentizität ist niemals intentional vom Subjekt herstellbar, denn gerade die stetige Beteuerung der eigenen Authentizität wird von anderen Subjekten sehr häufig als inauthentisch angesehen.<sup>194</sup> Der einzig mögliche Ausweg, der verbleibt, ist authentisch zu sein und gleichzeitig so zu erscheinen. Damit bleibt „Authentizität“ aber nie an und für sich darstellbar.<sup>195</sup> Bewusst gewollte Authentizität endet im Jargon; genauso wie gewollte Tränen, die nie echt sein können. Die andere

---

187 Siehe Ebd., S.84.

188 Siehe Ebd., S. 86.

189 Siehe Ebd., S. 85.

190 Siehe Ebd., S. 90.

191 Siehe Ebd. S. 22.

192 Zur Herausbildung eines autonomen künstlerischen Feldes am Beispiel der Genese des literarischen Feldes im Frankreich des 19. Jahrhunderts vgl. Pierre Bourdieu (2001), *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt: Suhrkamp.

193 Siehe Max Horkheimer und Theodor W.Adorno (2008), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, S.128-177.

194 Siehe Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.) (2006), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag., S.93.

195 Siehe: Ebd., S. 94.

Möglichkeit ist, dass sie in Kitsch oder Klischee umschlägt.<sup>196</sup> Dadurch befinden sich Künstler stets in einem Dilemma. Denn sie sind die einzigen, die wissen können, ob ihr Werk authentischer Selbstaussdruck ist, aber das Publikum oder die Kritiker im Feld entscheiden, ob man sie als authentische Künstler ansehen kann oder nicht. Man stelle sich eine Skala vor auf deren äußersten linken Seite „Natur“ und auf der äußersten rechten Seite „Künstlichkeit“ steht. Wo wäre dort ein authentisches Kunstwerk einzuordnen? Ist ein Zuviel an Künstlichkeit irgendwann keine Kunst mehr? Das Prinzip der Aboutness, also dass ein Kunstwerk auf etwas über sich hinaus verweist, wird durch die Forderung nach Authentizität konterkariert.<sup>197</sup>

Authentizität wurde als ein statischer Begriff angelegt. Denn wenn es ein unveränderliches authentisches Selbst gibt, das authentische Werke schafft, dann bleibt ein einmal geschaffenes Werk für immer authentischer Ausdruck. Schon Gustave Flaubert kritisierte dies und behauptete, dass Authentizität in der Erfassung des Aktuellen in der Kunst besteht. Später wurde dies durch die postmoderne ästhetische Theorie aufgenommen. Unter dem Einfluss von Flaubert u.a. konstituiert sich moderne Kunst hauptsächlich durch den Bruch mit dem Alten.<sup>198</sup> Daraus kann ein „kategorischer Imperativ der ästhetischen Moderne“ abgeleitet werden: „Schreibe, male, komponiere so, dass die Maxime deines Schaffens zugleich als authentischer Ausdruck eines vergänglichen, aktuellen Augenblicks gelten kann.“<sup>199</sup> Diese Handlungsanleitung wird in der postmodernen Ästhetik und im Camp<sup>200</sup> durch eine Ablehnung der Authentizität, einer „Ästhetik der Lüge“<sup>201</sup>, ersetzt.

Warum wird Authentizität überhaupt als eine Währung im Feld der Kunst benutzt? Wenn man davon ausgeht, dass das musikalische Feld eine ähnliche Struktur hat, wie sie Pierre Bourdieu für das literarische Feld im Frankreich des 19. Jahrhunderts festgestellt hat, dann könnte man Authentizität als Strategie der Avantgarde interpretieren. Der mögliche Mangel an technischem Können, an Erfahrung und an symbolischen Kapital, den die Avantgarde gegenüber den etablierten Künstlern hat, erfährt durch das Postulat der Authentizität, dem ehrl-

---

196 Siehe: Ebd., S. 99.

197 Aboutness soll heißen, dass Kunst immer Werke über etwas anderes sind. Siehe, Boris Groys (2000), *Topologie der Kunst*. München: Hanser.

198 Siehe Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.) (2006), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag. S.17, S. 97–98.

199 Siehe Ebd., S. 98-99.

200 Vgl. Susan Sontag (2009), *Notes on Camp in Against Interpretation and Other Essays*. London, Penguin Classics.

201 Ebd., S. 114



chen und direktem Selbstaussdruck, eine Umdeutung von der Schwäche zur Stärke.<sup>202</sup>

Die obige Darstellung des Begriffes werde ich nun im folgenden mit der konkreten Verwendung von Authentizität im Interview mit R.W. vergleichen. Seine Bewertung, ob etwas authentisch oder inauthentisch ist, findet nicht auf der Ebene der Ratio, sondern auf der Ebene der Emotio statt: „Wenn ich das Gefühl [sic!] hab', dass Musik zu (...) bestimmten Zwecken benutzt wird, dann verliert sie für mich ein bisschen an Qualität.“ (Zeile 4-5) Dies zeigt, dass sein Begriff von „guter Musik“ kein l'art pour l'art-Begriff ist. Denn er sagt nicht, dass Musik gänzlich zweckfrei sein soll, sondern dass es zu „ein bisschen“ (Zeile 5) Qualitätsverlust führt<sup>203</sup>, wenn sie für bestimmte Zwecke verwendet wird. Bestimmte Zwecke sind für ihn also mit einem integren Kunstwillen unvereinbar. Die „Stilistik“ (Zeile 6) spielt keine Rolle mehr, wenn er das Gefühl der Authentizität verspürt. Musik kann zum Zweck der Unterhaltung gespielt werden, aber sie hat „eigentlich viel wichtigere Aufgaben“ (Zeile 8-9). Denn sie ist ein „Ausdrucksmedium der Menschen“ (, Zeile 11-12), in dem sie ihr Selbst authentisch ausdrücken sollen. Deshalb verspürt R.W. ein „ungutes Gefühl“ wenn Menschen sich verstellen, um mit ihrer Musik mehr Geld zu verdienen.

Um seinen Authentizitätsbegriff noch genauer fassen zu können, fragte ich R.W. nach einem Beispiel für einen authentischen und einen inauthentischen Künstler. (Zeile 16, 17) Dies stellt gleichzeitig eine Frage nach dem Idealtypus der Authentizität dar. R.W. beantwortet diese Frage nicht, weil er keine Personen nennen möchte, sondern verweist auf eine übergeordnete Kategorie, den Schlager. Der Schlager ist eindeutig auf der kommerziellen Seite des musikalischen Feldes einzuordnen, denn er wird produziert, um eine möglichst große Anzahl von Menschen zum Kauf der Lieder zu bewegen. Mit Schlager assoziiert er zuerst ein Werbeplakat einer Schlagersängerin und nicht die Musik, die „wirklich fast inhaltslos ist“ (Zeile 25). Die Bewertung des Inhalts von Musik ist für ihn objektiv und nicht durch ein subjektives Geschmacksurteil gekennzeichnet: „(...) und ich merk, dass das ganze Ding wirklich nur (.) kommerziell aufgepumpt ist , und, und auch MUSIKALISCH wirklich fast inhaltslos is'.“ (Zeile 28-29) Diese Inhaltslosigkeit kann er in seiner Expertenposition erkennen, der musikalische Laie kann das

---

202 Siehe: Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.) (2006), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 108.

203 Handwerklich gut gemachte Musik kann also laut R.W. auch noch eine recht hohe Qualität besitzen , wenn sie für bestimmte Zwecke benutzt wird.

höchstwahrscheinlich nicht, weil er des strukturellen Hörens<sup>204</sup> nicht mächtig ist. Auch attestiert er sich selbst „ohne jetzt überheblich wirken zu wollen, dass ich da ein ganz gutes Gespür für hab, was, was jetzt wirklich ehrlich gemeint ist und was die Menschen berührt (.) oder ob was einfach nur PLASTIK ist.“ (Zeile 49-51) „Plastik“ ist für ihn übertriebene Künstlichkeit und eine Inszenierung, die von den eigentlichen Absichten des Musikmachens abweicht.

Schlager ist für ihn ein musikalisches Event, das schon im Voraus durch Plakate, die von Marketingprofis entworfen worden sind, Emotionen hervorrufen soll. Die Publikumsreaktion auf diese Musik entsteht nicht auf den Konzerten durch authentischen Selbstaussdruck der Künstler, sondern ist lange im Voraus von einem großen Werbeteam geplant, um möglichst viel Geld damit verdienen zu können: „Ähm.(.) und ich mein, ich kann, ich weiß ja auch was, welche, welche Maschinerien dahinterstecken, dass da Leute sitzen und denken sich irgendwas aus.“ (Zeile 29-31) Die Schlagerhörer werden zwar von dieser Musik ergriffen, aber für ihn wirkt es so, dass diese Leute „VERARSCHT“ (Zeile 33), also betrogen, werden.

Als Beispiel für einen authentischen Künstler führt er, trotz des oben beschriebenen Zögerns eine Person als Beispiel zu nehmen, die polnische Sängerin Anna Maria Jopek an. Sie „wird in dem Genre Jazz gehandelt.“ (Zeile 35), d.h. dass sie von der von ihm oben beschriebenen Maschinerie in die Kategorie „Jazz“ eingeordnet wurde. R.W. will zunächst dieser Kategorisierung widersprechen, gesteht aber dann der Kategorisierung doch eine gewisse Relevanz zu: „Die macht aber [mögliche Weiterführung des Satzes: „was ganz anderes“ (B.S.)], (...) also, des einzige was so mal, des ist aber auch ein ganz wichtiger Punkt der Musik, was ihre Musik mit Jazz zu tun hat, is' der Improvisationsanteil. Und dass die Musiker alle [mögliche Weiterführung: Jazzhochschulabsolventen sind (B.S.)] und sie auch mal Jazz studiert haben.“ (Zeile 35-38) Denn mit der Improvisation und der Ausbildung zum Jazz sind zwei Merkmale des Jazzverständnis von R.W. von Anna Maria Jopek und ihrer Band erfüllt. R.W. stellt im Gegensatz zur Einordnung in den Jazzbereich fest, dass in Anna Maria Jopeks Musik viele polnisch-folkloristische Elemente enthalten sind. Durch die Ehrlichkeit und die direkte Interaktion mit dem

---

204 Der Begriff des „Strukturellen Hörens“ stammt von T.W. Adorno, der eine idealtypische Hörertypologie in der „Einleitung in die Musiksoziologie“ aufstellt. Der Experte, der fast nur noch in der Gruppe der Berufsmusiker vorkommt, ist aufgrund seiner theoretischen Bildung in der Lage, in musikalischen Sinnzusammenhängen zu denken, die Kompositionstechnik zu erfassen und so das musikalische Werk in seiner Ganzheit zu beurteilen. Siehe Theodor W. Adorno (2003), *Dissonanzen Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 178-198.

Publikum wird das Gefühl der Authentizität der Anna Maria Jopek bei R.W. noch verstärkt. Außerdem spricht er der Musik von Jopek eine heilende Wirkung für die Seele zu. Für R.W. ist es akzeptabel, wenn ein authentischer Künstler „sich selbst treu bleibt“ (Zeile 56) und mit der Zeit kommerziell erfolgreich wird. Authentisches Musizieren und Markterfolg schließen sich also nicht per se für R.W. aus. Obwohl authentische Künstler insgesamt eine Minderheit sind, gibt es laut R.W. im europäischen Jazz eine Tendenz hin zu mehr Authentizität.

R.W. macht seine ersten Authentizitätserfahrungen in seiner Kindheit, in der er sich vor allem durch die Improvisation ausdrückt. Diese Authentizität raubt ihm aber im Laufe der Zeit das Musikgeschäft, das ihn von seinem eigentlichen Selbstausdruck zunehmend entfremdet. Im Gegensatz zu seinen Kollegen, die einfach nur um des Geldverdienens willen möglichst viele Auftritte spielen, zieht sich R.W. aus dem Berufsmusikerleben weitgehend zurück und spielt nur noch wenige von ihm ausgewählte Gigs. Stattdessen findet er in der Dozententätigkeit seine Berufung. Hier hilft er anderen Menschen zu ihrem authentischen Selbstausdruck zu finden, der in der Improvisation von Geburt an angelegt ist. Authentizität wird also nicht durch Dilettantismus befördert, sondern gerade durch die Professionalisierung kann R. W. zurück zu seiner Authentizität finden. Um in Bourdieuschen Termini zu sprechen: R.W. distanziert sich als Hochschuldozent einerseits vom Feld der Macht mittels des Authentizitätskriteriums, das ihn auch kommerziell erfolglose Musik als gute Musik bezeichnen lässt, andererseits distanziert er sich vom Dilettantismus, denn die Professionalisierung, die durch eine Ausbildungsinstitution gewährleistet wird, ist eine der Voraussetzungen für den genuinen Selbstausdruck. Im Feld fungiert er als Stellvertreter, der den Akteuren dazu verhilft ihre Authentizität auszudrücken.

### **6.1.3 Emanzipation: Die Rollen der Instrumente**

R.W. legt Wert darauf, dass er andere Musikgeschmäcker toleriert. Er persönlich kann aber aggressive Musik nicht leiden, denn er hat eine niedrige „REIZ-SCHWELLE“ (Zeile 281). Er mag „akustische Piano-Trios“ (Zeile 284-285) und schätzt es, wenn die Instrumente wie bei Bill Evans aus ihrer traditionellen Rollenverteilung ausbrechen und „auch die verschiedenen Rollen ÜBERNEHMEN“ (Zeile 261), damit etwas Neues entsteht. Hierbei verwendet R.W. Begriffe aus der

Rollentheorie und der Genderforschung: Dieses Ausbrechen aus den Rollen führt zu einer „Emanzipation der Instrumente“ (Zeile 289). R.W. hat eine Vorstellung von einem Gleichgewicht in der Musik. Dieses Gleichgewicht wird hergestellt, in dem Musik „sensibel und gleichzeitig kraftvoll“ ist und diese zwei Elemente, die er als „feminin und maskulin“ charakterisiert, in einem „ausgewogenem Verhältnis“ (Zeile 295-297) stehen. Es ist zwar nicht eindeutig, welchen Begriff er welchem Geschlecht zuordnet, aber zumeist wird in unserer Gesellschaft „sensibel“ eher feminin und „kraftvoll“ eher maskulin konnotiert. Seine Suche nach Balance passt ganz gut zu seinem mutmaßlich eher sensiblen Charakter, der in mehreren Stellen des Interviews zum Ausdruck kommt, beispielsweise in der Passage, in der er berichtet, dass er Stress empfindet, wenn er in der Big-Band oder im Orchester spielen muss (Zeile 202-207), oder wenn er davon spricht, dass seine „Reizschwelle sehr niedrig ist“ (Zeile 281).

#### **6.1.4 Ein „Halbrocker“: Der musikalische Werdegang von R.W.**

Auf die Frage „ wie er dazu gekommen ist an der Musikwerkstatt zu lehren“ (Zeile 76 f.) antwortet R.W., dass er Student in Boston war und 1987 wieder nach Deutschland gekommen ist. Dort lernte er einen Dozenten der FMW kennen, der ihn als Bassgitarrenlehrer dem damaligen Schulleiter Michael Demmerle empfiehlt.

R.W. ist Dozent für Bassgitarre (E-Bass), er kann aber auch den im Jazz<sup>205</sup> häufig verwendeten Kontrabass auf einem hohen Niveau spielen. Der Kontrabass liegt ihm aber selbst nach mehreren "Anläufen" (Zeile 92) nicht so gut wie die Bassgitarre, weil er zu klobig ist: "Des war mir alles zu groß und so." (Zeile 93) Dennoch hört er sehr gerne Musik, bei der ein Kontrabass mitspielt. R.W. hört sie sogar häufiger als Musik, die mit der Bassgitarre gespielt wird.

Außerdem ist der Klang des Kontrabasses ein starker Einfluss für das Spielen seiner Bassgitarre. Er versucht die akustische Klangvorstellung, die er vom häufigen Hören der Kontrabass-Musik gewonnen hat, auf seiner Bassgitarre umzusetzen. Er ist davon überzeugt, dass wenn jemand eine bestimmte Klangvorstellung entwickelt hat, „sich der Körper und das Instrument auch drauf einstellt.“ (Zeile 103 f.) d.h. die mentale Tätigkeit überträgt sich dann auf das Instrument und

---

205 Vor allem in der „klassischen Jazzära“, dem Swing, wird der Kontrabass verwendet.

den Körper sodass der gewünschte Klang entsteht.

R.W. hat in seiner Dozententätigkeit eine große Menge an kulturellem Kapital akkumuliert. Bspw. Verfügt er über ein beträchtliches Wissen über die Geschichte der Bassgitarre im Jazz. Er referiert kurz darüber und erläutert, dass der frühere Kontrabassist Steve Swallow derjenige war, der Ende der 1960er die Bassgitarre im Jazz eingeführt hat. Die vorübergehende Ablehnung Swallows durch die Mitmusiker beschreibt R.W. in der Weise, dass die meisten Mitmusiker ihn „richtiggehend SANKTIONIERT“ (Zeile 111) haben. Swallow hat aber weiter Bassgitarre gespielt und „ist sich da TREU geblieben“ (Zeile 113). Diese beiden Aussagen stehen exemplarisch für ein schon oben angesprochenes Denkmuster von R.W. mit „SANKTIONIERT“ (Zeile 111) verwendet er einen soziologischen Fachterminus, der die Bestrafung eines Individuums oder einer Gruppe durch andere gesellschaftliche Akteure bei einem Verstoß gegen die sozialen Normen bedeutet. Diese Bestrafung kann durch Ausschluss aus der Gruppe, Freiheitsentzug, Strafarbeiten oder Geldstrafen u.ä. geschehen.<sup>206</sup> Im Fall von Steve Swallow ist es wahrscheinlich, dass die Sanktionierung durch Missachtung seines musikalischen Könnens geschah und er bspw. aus einigen Musikgruppen aufgrund seines für die damalige Zeit ungewohnten Instruments ausgeschlossen wurde. Die oftmals als liberal charakterisierten Jazzmusiker der 1960er Jahre schlossen also einen Musiker, der mit seinem Instrument Innovationen in den Jazz brachte, anfänglich aus. Diese Neuerung schien zunächst einmal eine Abwehrreaktion im Feld erzeugt zu haben. Wahrscheinlich geschah dies einerseits aus Angst der etablierten Kontrabassisten vor den Bassgitarristen, die ihnen ihre Arbeitsplätze wegnehmen könnten, wenn sich das Instrument durchsetzen würde. Andererseits könnten die Mitmusiker Angst vor der Publikum gehabt haben, das den Klang des neuen Instruments evtl. nicht schätzen würde. Trotzdem ist hierbei zu konstatieren, dass sich die Bassgitarre im Jazz durchsetzte und nicht in der „klassischen“ Musik, die in ihrer Besetzung bis heute noch so konservativ ist, dass sie das Saxophon trotz exzellenter Klangeigenschaften nicht als Standard-Orchesterinstrument verwendet. In der Aussage, dass Steve Swallow „sich da treu geblieben ist“ kommt der Authentizitätsbegriff von R.W. noch einmal zum Vorschein. Jemand, der sich selbst treu ist, ist authentisch und ändert sein Verhalten nicht allein aufgrund der Meinung anderer. Und wie im Falle von Steve Swallow kann er damit erfolgreich

---

206 Vgl. Hans Peter Henecka (2006), *Grundkurs Soziologie*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 114-118.

innovative und authentische Kunstwerke schaffen. R.W. wechselt, um das musikalische Können Swallows zu beschreiben, in einen objektiven Aussagemodus. Er lobt seinen „WEICHEN und warmen“ (Zeile 119) Klang, und dass Swallow sich neuen Entwicklungen anpassen kann ohne seine Individualität beim Bassgitarrenspielen aufzugeben. R.W. kommt zu folgendem Schluss: „ (...) er ist [Anmerkung des Verfassers: Nicht: er ist für mich. B.S.] einer der Top-E-Bassisten, den wir heute haben, echt.“ (Zeile 119 f.)

R.W. antwortet auf die Frage, wie er überhaupt zur Musik gekommen ist und ob er im Kindesalter schon Instrumente gespielt hat, dass er schon früh Interesse an der Musik gehabt hat. Seine Eltern haben ihm schon im Kleinkindalter Instrumente wie ein Plastiksaxophon oder eine viersaitige Ukulele geschenkt, auf denen er gerne gespielt hat. Später bekam er Klavierunterricht. Diesen bezeichnet er als „obligatorisch“ und benutzt den Teilsatz „wie man so kennt“ (Zeile 126-28). Das deutet daraufhin, dass die meisten Kinder, die Musik machen wollen oder von ihren Eltern dazu gebracht werden sollen, in den Klavierunterricht gehen. R.W. erinnert sich daran, dass er schon damals lieber improvisiert als Stücke nach gespielt hat. Er hat auch eine Zeitlang Schlagzeug gespielt, was er aber aufgrund der Tatsache, dass man als Schlagzeuger immer hinten sitzt, wieder aufgab. Ganz vorne zu stehen gefällt ihm aber auch nicht, deshalb wählte er mit dem Bass die Mittelrolle. Daraus kann man schließen, dass R.W. es nicht mag vor einem Publikum ständig im Mittelpunkt zu stehen, er aber auch nicht ganz auf die Aufmerksamkeit und Anerkennung der Zuschauer verzichten möchte.

R.W. weicht der Frage, ob er damals auch in Big-Bands gespielt hat, aus.<sup>207</sup> Stattdessen erläutert er die Musik, die er als Jugendlicher und junger Erwachsener gehört und gespielt hat. Er charakterisiert seine jugendliche Musikeridentität als „Halbrocker“ (Zeile 163). Dementsprechend hörte er größtenteils auch nicht Heavy-Metal oder Hardrock, sondern einen „Mixsachen“ (Zeile 143-144) aus Jazz und Rock, also Krautrock und Fusion. R.W. hatte zwar auch eine kurze „Hardrock-Phase“ (Zeile 148), in der er die bekanntesten Hardrock-Bands der 70er Jahre wie z.B. Uriah Heep und Deep Purple hörte, er kam aber schnell im Alter von 13-15 Jahren durch den Freund seiner älteren Schwester zum Progressive Rock, den vornehmlich britische Bands wie King Crimson, Genesis oder Yes spielten. R.W. legt Wert darauf, dass diese Musik durch die Wechsel des Metrums und den Improvisationsanteil „schon (.) ne ziemlich komplexe Musik war“ (Zeile 155),  
207 Womöglich hat das mit den negativen Erfahrungen, die er später schildert, zu tun.

obwohl er damals noch nicht gut zwischen komplexer und einfacher Musik unterscheiden konnte. Mitte der 70er fing er dann neben dem britischen Progressive Rock an den amerikanischen Fusion-Jazz zu hören. Fusion spielten meist Musiker, die einmal akustischen Jazz gespielt hatten und dann größtenteils auf elektrisch verstärkte Instrumente umgestiegen sind. Er hörte bspw. die sehr bekannte Fusion Band Weather Report, in der der Saxophonist Wayne Shorter spielte.<sup>208</sup> Das Interesse an Jazz und Improvisation wurde dann durch sein Studium weiter bestärkt, und er spielte in einer eigenen Fusion Band, deren Musiker, ohne viel von Musiktheorie zu wissen, nach ihrem Gehör spielten und improvisierten.

### **6.1.5 Musik im Dienste des Musikers: Die Jazz-Definition von R.W.**

Eine weitere Interviewsequenz leite ich durch die Frage an R.W., wie er Jazz definiert, ein. Außerdem beinhaltet meine Fragestellung eine Aufforderung an R.W. eine Distinktion des Jazz von anderen Musikrichtungen, in denen auch improvisiert wird, vorzunehmen.<sup>209</sup> Beim Jazz hält sich der Musiker im Gegensatz zur „reproduzierenden Musik“ (Zeile 64), zu der R.W. u.a. die Mehrheit der klassischen Musik zählt, nicht strikt an die Vorgaben, die ihm der Komponist gemacht hat.<sup>210</sup> Hier hat das Individuum die Freiheiten sich auszudrücken. Man kann ständig Neues gestalten und die Vorlagen nach eigenem Gusto umgestalten: „Also ich hab letztens so, so en Statement gehört, dass in der Klassik der Musiker im Dienste der Musik steht, ja (...) und im Jazz isses genau umgekehrt, ja (...)“ (Zeile 67-68) Die Wichtigkeit der Improvisation unterstreicht R.W., indem er sie als „eines meiner größten Anliegen und auch das, der größte Spaß, den ich beim Musikmachen hab“ (Zeile 171-173) bezeichnet. Im späteren Verlauf des Interviews bringe ich durch die Frage nach seiner Definition des Kerns der Improvisation, nach der genaueren Beschreibung ihrer Prozesshaftigkeit und wie man einem Schüler Unterricht in der Improvisation geben kann, das Thema „Improvisation“ noch einmal zur Sprache. Anstatt seine eigene Antwort auf die Frage zu geben, möchte

---

208 Siehe Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann (2011), *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 44-52.

209 Zum Begriff der Distinktion vgl: Pierre Bourdieu (2012), *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp.

210 Siehe auch Adornos Werkbegriff, der die Partitur mehr in den Mittelpunkt stellt als die musikalische Aufführung.

R.W. auf ein Improvisationskonzept eines anderen rekurren und fängt an dieses in seinem Dozentenzimmer zu suchen. Da er es aber nicht auffinden kann, gibt er selbst eine Antwort. Improvisation ist für R.W. ein ständiges Neugestalten aus einem Erfahrungsschatz<sup>211</sup> heraus, den man als Musiker angesammelt hat. Dadurch kann der Musiker sowohl äußere Einflüsse beachten, als auch sein „Inneres pflegen“ (Zeile 185). R.W. vergleicht die Improvisation mit der Sprache. Die eine ist für ihn abstrakt und die andere gegenständlich. Beide sind sie aber Ausdruck eines Gedanken, der im Geist der Menschen entstanden ist. Die Vielfalt des kollektiven Neugestaltens von Musik in der Improvisation sieht er in größeren Musikergruppen wie einer Big-Band oder einem Orchester unterdrückt. Wenn er in solchen Gruppen spielt, entsteht bei R.W. Stress durch die vielen Vorgaben des Komponisten/Bigbandleiters. Wegen diesen Vorgaben kann er die Musik gar nicht mehr richtig fühlen und geht nicht in ihr auf: „Ich hab auch schon Musicals gespielt oder auch mal in, in, in Big-Bands ausgeholfen so und ich hab- des waren natürlich dann auch Stresssituationen, weil ich dann immer vom Blatt lesen musste, des heißt ich hab die Musik gar net so wirklich mitbekommen, sondern ich hatte, musste drauf schauen, dass ich des umsetz' was da steht, ähm (..)“ (Zeile 203-207)

#### **6.1.6 Viele „traurige Erscheinungen“: Musik als Beruf**

Auch aufgrund der o.g. Abneigung gegen die Vereinheitlichung der individuellen Stimmen im Orchester und der Big-Band finanziert er sich heute hauptsächlich durch seine Dozentenstelle. Früher verdiente er sein Geld zur Hälfte als Dozent und zur Hälfte bei Gigs und Veranstaltungen. Heute spielt R.W. nur noch bei wenigen Auftritten mit, die er sich aber jetzt frei aussuchen kann. Das gesicherte Einkommen als Dozent bringt ihm also die nötige finanzielle Sicherheit ein, um im künstlerischen Bereich freier agieren zu können. Er bedauert<sup>212</sup>, dass viele seiner alten Kollegen für ihn „fast schon traurige Erscheinungen geworden“ (Interview mit einem Dozenten der FMW, Zeile 248) sind. Denn diese haben damit angefangen Musik zu spielen und zu studieren, weil sie in erster Linie Spaß daran hatten. Heute spielen viele von ihnen möglichst viele Gigs, damit sie mehr Geld

---

211 R.W. bezeichnet den Erfahrungsschatz als „Bibliothek, Library“ (Zeile 197)

212 Das Bedauern drückt er durch ein Seufzen aus.



verdienen. Sie sehen ihr Musikmachen nur noch als Beruf an, in dem sie keine individuellen Ideale mehr vertreten. Auch wählen sie nicht mehr einzelne Veranstaltungen aus, bei denen sie mitspielen. Stattdessen haben sie eine Mitnahmentalität entwickelt: "Also weniger so selektiv, dann die dann sagen OK, des kann ich noch vertreten (...)" (Zeile 258-259)

Im nächsten Teilsatz relativiert R.W. jedoch wieder die Kritik an seinen opportunistischen Kollegen: „(...)aber die sind ja – die Menschen empfinden ja auch Situationen ganz unterschiedlich.“ (Zeile 259-260). Er zieht Parallelen zwischen sich und hochsensiblen Persönlichkeiten:

„Ich les jetzt grad so, ist jetzt kein- des (..) naja so aktuell für mich auch über diese hochsensitiven Persönlichkeiten (..) dieses Erscheinungsbild. Da gibt's so viele unterschiedliche ähm(..) MÖGLICHKEITEN oder Facetten wie sich das ausdrückt (..) im Verhalten der betroffenen Menschen (..) und wie gesagt, was für den einen ganz normale Situationen und für den anderen fast unerträglich, das bringt ihn an die Grenze (..) des Ertragbaren und (..) ich hab einfach auch in vielen Situationen, in einigen Situationen dann da gesessen und hab mein Instrument gespielt, weil ich (unverständlich) war und das wollt' ich nie. (lacht) Und ne, wenn du des irgendwie machen kannst, ich mein, dann ähm (..) dann lässt des. Also da war mir meine Seele wichtiger.“ (Zeile 260-269)

Seine Berufskollegen bewerten die Situation wohl anders als er, der unter den vielen Auftritten litt, die er eigentlich wegen seiner sensiblen Persönlichkeit gar nicht spielen wollte. Deswegen sind seine Kollegen meistens schlecht gelaunt bei Auftritten, was R.W. den Spaß an den Gigs nimmt. Die Professionalisierung scheint also vielen den Spaß am Musikmachen zu verderben. Sie generieren mehr ökonomisches Kapital, verlieren aber aber kulturelles Kapital. Denn die Reputation bei Kollegen, die wie R.W. Wert auf die Freiheit des individuellen Ausdrucks legen, sinkt. Der Dozentenberuf ist eine Möglichkeit, um ausreichend ökonomisches Kapital zu akkumulieren, damit eine materielle Absicherung entsteht. Im Gegensatz zu einem Musiker, der sich im kommerziellen Teil des Feldes bewegt, entsteht dabei weniger Verlust an kulturellem Kapital.

### **6.1.7 Die induktive und die deduktive Methode: Improvisation lehren**

R.W. erläutert wie seine Improvisationslehmethoden funktionieren, nachdem ich ihm die Frage stelle, ob dem Schüler die Technik beim Lernen der Improvisation

zuerst beigebracht werden sollte. Er stellt fest, dass es verschiedene Methoden für Schüler gibt und verweist auf einen Kollegen, dessen Fachgebiet die Didaktik der Improvisation war. R.W. erklärt, dass es eine induktive und eine deduktive Methode für das Erlernen der Improvisation gibt. Bei der induktiven Methode werden dem Schüler zuerst einzelne kleine Bausteine wie die Technik oder Wissen über die Improvisation beigebracht. Die deduktive Methode hingegen geht davon aus, dass Menschen von klein auf dazu fähig sind zu improvisieren. Hier wird die Improvisation als anthropologische Konstante<sup>213</sup> angesehen. Daraus folgern Anhänger der Methode, dass man den Schüler erst einmal nach seinem Belieben drauflos spielen lassen sollte. Danach sollte man das Ergebnis konkretisieren, indem man dem Spieler gewisse Einschränkungen wie bspw. im Tonumfang oder der Länge der Improvisation gibt. R.W. ist ein Anhänger der deduktiven Improvisationsmethode, denn er ist der Meinung, dass bei jedem Menschen die gleichen Anlagen vorhanden sind, die sich dann durch die unterschiedlich gute Förderung verschieden ausprägen. darüber hinaus macht es den Schülern mehr Spaß, wenn man ihnen gleich zu Anfang zutraut, dass sie improvisieren können. Denn sie verfügen durch die allgegenwärtige Präsenz der Musik in unserer Gesellschaft schon über genügend „musikalisches Wissen“ (Zeile 338).

### **6.1.8 Autoritärer und liberaler Musikunterricht**

Im Anschluss berichtet R.W. über die Erfahrungen, die er und seine Bekannten beim Musikunterricht gemacht und die ihn dazu gebracht haben, seinen eigenen Unterrichtsstil zu entwickeln. Häufig wird auch heute noch der individuelle Ausdruck von den Musikdozenten und Musiklehrern unterdrückt und autoritär unterrichtet. Dies führt meist zu Frustration bei den Schülern, die so weit ausgeprägt sein kann, dass sie beschließen mit dem Musikmachen aufzuhören. In der Vorbereitung für das Studium wurde R.W. beispielsweise verboten beim Spielen den Rhythmus der Musik mit dem Fuß mit zuschlagen, weil sich das nicht gehöre:

„Weißte, mit dem Fuß tappen, das kannst du machen, wenn du später Jazz studierst. Aber jetzt lasse das bitte.“ (Zeile 345-346)

R.W. verstieß gegen die damaligen Konventionen im Feld, weshalb er gebeten wurde, seine Handlungen zu verändern. Auch in seinem späteren Jazz-Studium in

213 Vgl. Ronald Kurt, Klaus Näumann (Hg.) (2008), *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: transcript Verlag.

Boston waren keineswegs alle Dozenten liberal: „es gab aber auch genauso Leute, die dich nur von (...) die wirkten auf mich wie meine alten Oberstudienräte.“ (Zeile 350-352) Auch durch ein Zuviel an reinem Instrumentalunterricht können Studenten von einem Instrument abgeschreckt werden. Das Thema des demotivierenden autoritären Unterrichts scheint R.W. sehr zu beschäftigen, denn gegen Ende des Interviews kommt er noch einmal darauf zurück. Dort berichtet er von seiner Nichte, die anfangs sehr viel Spaß an der Violine hatte und dann durch ihre autoritäre Musiklehrerin derart „GEQUÄLT“ (Zeile 446) wurde, dass sie das Instrument an den Nagel gehängt hat.

R.W. charakterisiert die FMW als eine liberale Institution. Diese Eigenschaft schätzt er nach 25 Jahren als Dozent sehr. Er konstatiert, dass diese Arbeit ihm bei seiner Persönlichkeitsentwicklung und im Umgang mit anderen Menschen geholfen hat. R.W. hat bis heute keine Restriktionen seitens der Schulleitung oder den Kollegen verspürt. Er durfte immer seine persönliche Art zu unterrichten pflegen: „(...) mir hat niemals jemand vorgeschrieben was und vor allen Dingen wie ich zu unterrichten habe.“ (Zeile 377-378) Er betont, dass dies auch besonders für den Umgang „im zwischenmenschlichen Bereich“ (Zeile 380) gilt, also dem Bereich, in dem es nicht direkt um Prüfungen oder Übung am Instrument usw. geht.

R.W. zieht nach den Berichten von Kollegen an der Universität Mainz das Unterrichten an der FMW mit ihrer geringen Studierendenzahl dem Lehren an Massuniversitäten vor. Denn an der FMW ist der Kontakt mit den Studierenden persönlicher und es ist im Gegensatz zu Universitäten, an denen die Verwaltung durch einen „großen bürokratischen Apparat“ (Zeile 384) geregelt ist, eine intensive Betreuung des einzelnen Studenten möglich. R.W. hat darüber hinaus durch die Schilderung der o.g. Kollegen den Eindruck gewonnen, dass der Unterricht an großen Universitäten sehr funktional auf die Bedürfnisse des Arbeitsmarktes ausgerichtet ist.<sup>214</sup> Im Gegensatz dazu legt man in der FMW viel Wert auf die Individualität des Musikers und versucht diese zu fördern, anstatt alle Studenten in ein einheitliches Muster zu pressen:

“Die INDIVIDUELLE SCHÖNHEIT der Menschen und des Individuelle, ähm, zu fördern und nicht irgendwie ne Klangvorstellung und ne Funktionsvorstellung in allen überzustülpen, weil , weil wir denken, wir stünden in der Verantwortung für die Menschen, dass se, wenn sie hier das Studium abge-

---

214 Auch hier zeigt sich, dass die Kunst keineswegs autonom ist, sondern sich zum Teil stark am Zeit-ist-Geld-Nomos des ökonomischen Feldes orientiert.

geschlossen haben, dass sie dann auch, auch ihre Miete bezahlen können.“(Zeile 405-410)

### **6.1.9 Die Berufsaussichten der FMW-Absolventen**

Damit einher geht aber natürlich auch eine stärkere Eigenverantwortung des Einzelnen; der selbst dafür verantwortlich ist, sich mit seiner Individualität am kapitalistischen Musikmarkt durchzusetzen. Auf die Frage nach den Berufsaussichten der Absolventen der FMW antwortet R.W., dass er „da jetzt nicht so ganz informiert sei“ (Zeile 416), aber Informationen von Michael Demmerle, dem letzten Leiter der FMW, habe. Durch die zweiteilige Ausbildung an der FMW kommt es dazu, dass „ganz viele“ (Zeile 420) Absolventen an Musikschulen unterrichten und einige auch Musikschulen gegründet haben, was R.W. als Indikator dafür sieht, dass das „ganz gut zu funktionieren scheint“ (Zeile 424-425). Schon als Studenten unterrichten viele und spielen als professionelle Musiker in Bands.

## **6.2 Interview mit einem Studenten der FMW**

Das Interview mit Jodokus Frolibert Knöller<sup>215</sup> fand kurz nach dem Interview mit R.W. in einem der Proberäume der FMW statt und dauerte ca. 20 Minuten. Es wurde durch R.W. vermittelt, der wusste, dass einige seiner Studenten bis zum nächsten Seminar, das am Abend beginnen sollte, eine lange Pause hatten und damit potentielle Interviewpartner für mich sind. Um eventuell einen stärkeren Kontrast zu den Aussagen von R.W. zu bekommen, wählte ich, anstatt noch einen Dozenten zu interviewen, mit JFK einen Studenten, der bald seine Abschlussprüfung an der FMW ablegen wird. darüber hinaus war es passend, dass das Saxophon das Hauptinstrument von JFK ist, weil ich mich durch mein eigenes Hobby-saxophonspiel mit diesem Instrument gut auskenne.

### **6.2.1 Die Biographie des FMW-Studenten**

JFK ist 1988 geboren worden, er war also zum Zeitpunkt des Interviews 24 Jahre alt. Sein Vater arbeitet in einem Automobilvertrieb und seine Mutter ist in einer

---

<sup>215</sup> Ich habe den Namen des Studenten anonymisiert und im folgenden als JFK abgekürzt.

Spedition tätig. Beide Eltern arbeiten also im kaufmännischen Bereich und haben beruflich nichts mit Musik oder anderer Kunst zu tun. Damit hat JFK einen ähnlichen familiären Hintergrund wie R.W. Parallelen zwischen JFK und R.W. gibt es auch bei der Musikalität des Vaters. JFKs Vater ist auch ein Hobbymusiker, der mehrere Instrumente spielen kann. Er spielt Gitarre, singt im Chor und war früher Amateurschlagzeuger. Des Weiteren hat er auch schon mit seinem Sohn zusammen musiziert. (Zeile 270-273) JFK hat also ein hohes Maß von inkorporiertem kulturellem Kapital von seiner Familie mit auf seinen Weg bekommen.

### **6.2.2 Ehrlichkeit und Originalität: Gute Musik für JFK**

Ich habe JFK die gleiche Eingangsfrage an JFK gestellt wie an R.W., diese aber im Gegensatz zum ersten Interview als „wichtigste“ (Zeile 1) Frage zusätzlich hervorgehoben. Auch JFK antwortet zunächst auf den ersten Teil der Eingangsfrage. Er „glaubt“ (Zeile 4), dass für ihn gute Musik „in erster Linie“ (Zeile 4) ausmacht, dass sie „irgendwie EHRlich gemacht ist“ (Zeile 5). Auffällig ist die Verwendung des Wortes „glauben“, dass er in dem Kontext, ob Musik gut oder schlecht ist, öfter verwendet. Er ist sich also darüber bewusst, dass seine ästhetischen Urteile nichts objektiv nachprüfbares sind, sondern, dass sie seine subjektive Wertung darstellen. Er ist sich seiner Wertung nicht sicher. Diese Ehrlichkeit der Musik kann er dann ausmachen, wenn er „weiß, da steckt was dahinter“ (Zeile 5-6). Dies kann nur der Fall sein, wenn die Musik nicht nur aus kommerziellen Gründen gespielt wird und nicht nur deswegen, um jemand anderem als dem Musiker selbst zu gefallen. Es gibt zwar kein 100% nachprüfbares Kriterium für „ehrliche Musik“ für JFK, aber „meistens“ (Zeile 8) ist die Musik dann gut, „wenn sie einem selbst<sup>216</sup> gefällt und wenn mer des selbst so vertreten kann“ (Zeile 7-8). Das Kriterium für gute Musik ist also das eigene Ego, das sich in seiner Musik ehrlich ausdrückt und seinen musikalischen Standpunkt gegenüber sich selbst und gegenüber anderen vertreten kann. Der Musiker wird infolgedessen eine solche Musik auch mit Hingabe spielen. Gute Musik muss nicht „**besonders** [Hervorhebung durch den Verfasser] komplex“ (Zeile 10) sein. Also ist ein gewisser Grad an Komplexität für JFK schon wünschenswert, damit er die Musik als gut betrachten kann.

---

216 Mit „einem“ ist möglicherweise der Musiker gemeint.

JFK kann auf die Frage nach konkreten Beispielen für gute Musik zunächst keine Antwort geben. Also versuche ich ihn mit der Frage nach seinen Vorbildern, vor allem Saxophonisten, zu einer Stellungnahme zu motivieren. Daraufhin wiederholt er die Fragestellung und antwortet nur sehr zögerlich: „Als VORBILDER? (..) Zu guter Musik (..) mmmmh (...)“ (Zeile 23) Seine Unsicherheit zeigt sich darüber hinaus in einem Stottern, das sich mehrmals im Interview wiederholt. JFK möchte sich nicht auf einen bestimmten Saxophonisten festlegen, denn er ist der Meinung, dass alle berühmten Saxophonisten bestimmte künstlerische Vorzüge haben, die er „bewundernswert findet“ (Zeile 29). Es kann sein, dass er dies tut, um nicht als Plagiat von jemanden zu wirken und seine Originalität zu betonen oder weil er sich nicht endgültig festlegen möchte.

### **6.2.3 Das „Standardprogramm“ - JFKs musikalischer Werdegang**

Im Gegensatz zu R.W. kommt JFK ohne dass ich nochmal danach fragen muss, auf den zweiten Teil der Eingangsfrage zu sprechen. JFK hat in seiner Freizeit Saxophon gespielt und ist durch seinen Musikschullehrer, der Absolvent der FMW ist und andere FMW-Absolventen, „auf die Schule aufmerksam geworden“. (Zeile 16-18) Er wollte es „dort mal probieren“ (Zeile 17-18). Das Wort „probieren“ zeigt eine gewisse Unsicherheit an, die er auch an manchen anderen Stellen des Interviews an den Tag legt. Eventuell ist diese Unsicherheit auf Zweifel an seiner Berufswahl zurückzuführen.

Der musikalische Werdegang von JFK begann wie bei R.W. im Kindesalter. Er wurde als Kleinkind in die musikalische Früherziehung geschickt und später lernte er Blockflöte. Er benutzt den Begriff „Standardprogramm“ (Zeile 36) für seinen musikalischen Werdegang. Dieser Begriff impliziert, dass es so etwas wie eine typische Abfolge von musikpädagogischen Maßnahmen und Instrumente gibt, die Kinder in ihrer musikalischen Förderung durch ihre Eltern durchlaufen. Der Klavierunterricht darf in diesem Standardprogramm wohl schon seit Generationen nicht fehlen. Auch R.W. hatte Klavierunterricht. Es gibt mehrere Gründe für die Beliebtheit dieses Instruments: Viele Familien der Mittel- und Oberschicht haben zuhause noch ein Klavier, das früher zum Spielen von „Hausmusik“ verwendet wurde. Wenn dies nicht vorhanden ist, ist die Anschaffung eines Keyboards zum Üben eine kostengünstige Option. Das Klavier ist ein Instrument mit einer sehr

variablen Lautstärke und die basale Tonerzeugung ist im Gegensatz zu einem Blas- oder Streichinstrument einfach zu erlernen. Ein weiterer Vorzug des Klavierunterrichts bei jungen Schülern liegt darin, dass auf der Klaviertastatur das gesamte chromatische Tonsystem mit der Lage der Halbtonschritte zu sehen ist. Außerdem ist das Klavier mit seinem hohen Tonumfang und der zweihändigen Spielweise dazu geeignet, sowohl als Melodie- und/oder Begleitinstrument zu fungieren.

Es stand für JFK relativ früh fest, dass er Saxophon lernen wollte. Seine Eltern oder einer seiner Musiklehrer waren aber der Meinung, dass er vorher noch Klarinette lernen sollte. Die Klarinette ist wie das Saxophon, das vom belgischen Klarinettenbauer Adolphe Sax erfunden wurde, ein Holzblasinstrument mit einem schnabelförmiges Mundstück und einem Einfach-Rohrblatt. Damit ist es recht einfach zwischen Klarinette und Saxophon zu wechseln und von Big-Band und Orchestermusikern wird oft verlangt, dass sie beide Instrumente beherrschen. Es ist hervorzuheben, dass JFK in diesem Alter seine musikalischen Interessen noch nicht voll gegenüber den Erwachsenen durchsetzen konnte, die seinen musikalischen Werdegang anscheinend weitestgehend bestimmen wollten. JFK fand es damals nicht toll zur Klarinette gezwungen worden zu sein, aber „im Nachhinein ist er eigentlich ganz froh drum“ (Zeile 45). Mögliche Gründe für seine Freude könnte die größere Menge an kulturellen Kapital sein, die er als Doppelinstrumentalist hat und die ihm auf dem Arbeitsmarkt Vorteile verschaffen kann. Es könnte auch sein, dass sein Klarinettenunterricht ihm bei seinem Saxophonspiel geholfen hat, denn die Tonerzeugung ist bei beiden Instrumenten sehr ähnlich. Er spielte ein paar Jahre Klarinette und durfte dann zum Saxophon wechseln. JFK fing mit dem Altsaxophon, dem häufigsten Einstiegssaxophon, an, das bis heute sein Hauptinstrument geblieben ist.

Das Saxophon umfasst eine eigene Instrumentenfamilie, die vom sehr tiefen Kontrabass-Saxophon bis zum sehr hohen Sopranino-Saxophon reicht. Die am meisten gespielten Instrumente in der Reihenfolge von tief bis hoch sind das Bariton-Saxophon, das Tenor-Saxophon, das Alt-Saxophon und das Sopran-Saxophon, wobei das Tenor-Saxophon seit den berühmten Instrumentalisten Coleman Hawkins, Lester Young, John Coltrane und Michael Brecker wohl am häufigsten im Jazz und Blues anzutreffen ist und das Alt-Saxophon neben seinem häufigen Gebrauch in Jazz <sup>217</sup> meist als einziges Saxophon hin und wieder im Sinfonieor-  
217 Hier ist vor allem Charlie Parker hervorzuheben.

chester anzutreffen ist.<sup>218</sup>

JFK hat im Laufe der Zeit neben seinem Alt-Saxophon noch ein Tenor- und ein Sopran-Saxophon dazugekauft. Er wechselt auch des öfteren zwischen den Instrumenten, was ihm „Spaß“ bereitet. (Z.62)

#### **6.2.4 JFKs bisheriges Studium an der FMW**

Um etwas über die Zufriedenheit mit seinem Studium zu erfahren, fragte ich JFK nach den Erwartungen, die er an sein Studium gestellt hatte und ob sich diese bis jetzt erfüllt haben. JFK ist zunächst unsicher, welche Erwartungen er an sein Studium gestellt hatte, als er damit anfang. Er kommt zu dem Schluss, dass seine Motivation für das Studium eine Verbesserung seiner Fertigkeiten am Instrument war. Obwohl er vor dem Studium keine genauen Erwartungen an seinen Leistungsstand hatte, den er während des Studiums erreichen wollte, ist JFK mit ihm zufrieden, denn „ also BESSER GEWORDEN ist er auf jeden Fall.“ (Zeile 81-82) darüber hinaus hat er im Studium gelernt, dass man als Musiker nie am endgültigen Leistungslimit angelangt ist, sondern sich immer weiter verbessern kann. JFK spricht von einem „Rundumblick“(Zeile 90), den er an der Musikwerkstatt bekommen hat. Damit meint er, dass er in allen möglichen musikalischen Fachgebiete an der FMW genauere Einblicke bekommen hat. Er betont vor allem seine Fortschritte am Klavier und in den musiktheoretischen Fächern. Es wurden auch viele Dinge gelehrt, mit denen er vor Studienbeginn nicht gerechnet hatte. Als Beispiel nennt er die Rhythmik, die „hier sehr ausgeprägt ist“ (Zeile 95). JFK ist zufrieden mit der Organisation seines Studiums an der FMW und mit seinen Lernfortschritten. Der Zuwachs an kulturellem Kapital ist für R.W. also deutlich zu sehen. Die Prüfungen, die allesamt am Ende des Semesters stattfinden sind der einzige Punkt, der für seine persönlichen Lerngewohnheiten problematisch ist. Etwas mehr Lerndruck während des Semesters wäre für ihn besser, weil er dann stetig etwas tun müsste und nicht der ganze Leistungsdruck auf das Semesterende fallen würde.

---

218 Ursprünglich war das Saxophon als ein Instrument im klassischen Sinfonieorchester gedacht, was den Mangel an einem ausreichend lauten und gut gestimmten tiefen Holzblasinstrument beheben sollte.



### **6.2.5 Offizielle Grenzen: JFKs Jazzdefinition**

JFK definiert Jazz „natürlich“ als „en Stück Freiheit.“ (Zeile 100). Mit „natürlich“ setzt er voraus, dass das ja allgemein bekannt sei. Das Wort „en Stück“ schränkt die Aussage ein, denn Jazz ist nicht die komplette Freiheit, sondern ein Teilstück der zu erlangenden Freiheit. Diese Freiheit kommt durch ein Mehr an Möglichkeiten gegenüber anderen Musikstilen zum Ausdruck. Im Jazz ist mehr Individualität und mehr Variation bei der Aufführung des Materials und mehr Interaktion zwischen den Musikern möglich. JFK bemerkt aber, dass „mittlerweile“ (Zeile 103), also über die lange Zeit in der Jazz auf das musikalische Feld wirkt, auch andere Musikrichtungen diese Jazzideale aufgenommen haben. Die Grenzen zwischen den Musikstilen verschwimmen laut JFK immer mehr. Er spricht davon, dass es offizielle Grenzen dessen gibt, was als Jazz und was als Popmusik gilt. Hierbei stellt sich die Frage, welche Akteure im Feld derartig viel Deutungsmacht besitzen, um solche Grenzen durchzusetzen. Allzu verbindlich scheinen diese Definitionen im Feld nicht mehr zu sein, denn JFK hat „auch gar keinen Durchblick mehr was es so alles, was es alles gibt und was jetzt genau, was offiziell Jazz is' und was offiziell Pop is'.“ (Zeile 104-106) Diese offiziellen Grenzen interessieren JFK auch nicht so sehr, denn hat er eine eigene Definition von Jazz. Jazz ist die Musik der Freiheit des Individuums und wenn diese Freiheit durch zu viele Vorgaben nicht mehr vorhanden ist, dann ist die Musik für ihn „eher kein Jazz mehr“ (Zeile 114-115).

### **6.2.6 Skalen und nach Gehör spielen: Improvisation lernen**

Ich stelle JFK die Frage nach der Bedeutung von Improvisation für ihn. Ich möchte wissen wie der Prozess und der Ablauf einer Improvisation für ihn aussieht, und versuche zu erfahren nach welcher Methode er die Improvisation gelernt hat. JFK sammelte seine ersten Improvisationserfahrungen im Unterricht an seiner Musikschule. Dort wurde ihm beigebracht über einfache Tonleitern, die sich meist über das ganze Stück über verwenden lassen, zu improvisieren. Seine erste Improvisation über ein Stück spielte er im Klarinettenunterricht über eine Blues-Tonleiter. Das löste damals bei JFK ein Gefühl von Überforderung aus. Vermutlich weil es für ihn etwas völlig Neues war zu improvisieren. Zu einem späteren Zeitpunkt

wurden ihm die Pentatonik-Skalen<sup>219</sup> beigebracht „Und dann (..) ging's halt irgendwie so los.“ (Zeile 127-128) Diese Erfahrungen bezeichnet er aber nicht als den Anfang seines Improvisierens, sondern „echt mit angefangen“ (Zeile 129-130) hat er, als er, während er seine Lieblingslieder auf CD abgespielt hat, mit seinem Saxophon dazu gespielt hat. Also hatte für JFK, zumindest anfangs, der Unterricht in Bezug auf die Improvisation weniger Lernerfolg gehabt als die Autodidaktik.

JFK reagiert auf die Nachfrage nach den Prozessen, die beim Improvisieren zwischen den Musikern ablaufen, erst einmal unsicher und überfordert: „BOOOOAH, des is' SCHWER.“ (Zeile 140) Er berichtet von den persönlichen Erfahrungen, die er als Individuum beim Improvisieren macht. JFK spricht die Gefahr des Sich-Selbst-Einschränkens an, die gerade bei Improvisationsanfängern bestehen kann. Diese resultiert aus einem Mangel an technischen Fertigkeiten und/oder einem Mangel an mentaler Vorstellungskraft, bei dem der Musiker noch keine genaue Vorstellung über das Endprodukt, seine Improvisation, hat. JFK betont, dass Improvisation ein Vorgang zusammen mit anderen Musikern ist, der „so e bissche aus em MOMENT HERAUS“ (Zeile 149) entsteht. „Selbst bei ihm“ (Zeile 153) tritt manchmal das Problem auf, dass er eine Vorstellung von seiner Improvisation entwickelt hat, diese dann aber im entscheidenden Moment nicht spielen und umsetzen kann. Wichtig für eine gelungene Improvisation ist eine entspannte und freie Geisteshaltung. Wenn diese nicht vorhanden ist, kann es vorkommen, dass man „aus Panik oder was weiß ich auf (..) bekannte Sachen zurückgreift“ (Zeile 155-157). Mit dieser Aussage bringt JFK zum Ausdruck, dass er bei Improvisationen sehr viel Wert auf Innovationen legt. Im Gegensatz zu R.W. beinhaltet seine Improvisationsvorstellung, von der er im Interview spricht, nicht den Gedanke des Neugestaltens mit schon vorhandenem Vokabular. Meiner Meinung nach muss Improvisation aber schon immer auf etwas Vorhandenem aufbauen, denn Neues entsteht nicht aus dem Nichts. Viele Jazz-Musiker zitieren auch ab und an andere Musiker in ihrem eigens gewählten Kontext, was viele Kritiker als Hommage und durchaus legitimen musikalischen Ausdruck in der Improvisation werten.

---

219 Pentatonische Tonleitern sind Tonleitern mit nur 5 Tönen anstatt den üblicheren 8-tönigen Tonleitern. Sie werden aufgrund der einfachen Erlernbarkeit und ihres melodischen Charakters gerne zum Improvisieren verwendet.

### **6.2.7 Musikalische Tätigkeitsgebiete: Bands, Sessions und Aushelfen**

JFK geht kaum zu Jam-Sessions, auf denen sich Jazz-Musiker zusammenfinden und miteinander zu vorher miteinander abgesprochenen Stücken spielen und improvisieren. Wenn er dennoch auf eine Session geht, dann tut er dies spontan ohne es vorher geplant zu haben: „Also, manchmal, wenn irgendwie ähm (.) da ist jetzt was und da wird gejammt und so (.) da spiel ich schon gern mit, aber is' jetzt net so, dass ich, ähm, das ich mir jetzt, was weiß ich, den Dienstag freihalte, um dann auf die Session zu gehen.“ (Zeile 187-191)

Stattdessen spielt JFK in auffällig vielen Bands mit. Also ist er anscheinend nicht sehr wählerisch bei der Auswahl der Musik, die er spielen möchte. J.F.K ist Mitglied einer Band, die auf Festen auftritt. Weil es viele von diesen Bands gibt, von ihm als „Standard“-Band (Zeile 167) betitelt wird. Sie spielt bekannte Songs aus den 70er- und 80er-Jahren und aktuelle Chart-Titel. Eine weitere Band, in der er Musik macht, spielt ausschließlich Songs aus den 80er-Jahren, was für einen Saxophonisten natürlich reizvoll ist, denn damals „Gab's halt noch Saxophon drin“ (Zeile 170). Weiterhin ist er Mitglied einer Band, die ausschließlich Songs der bekannten Dancehall/Reggae/Hip-Hop Band Seed covert. JFK ist auch Mitglied in einer „eher freien“ (Zeile 173) Band, die Hip-Hop und Jazz vermischt. Früher gab es noch eine Band, in der er gemeinsam mit den anderen Mitgliedern gejammt hat, die aber schon länger inaktiv ist und bei der weitere musikalische Aktivitäten eher unwahrscheinlich sind. darüber hinaus ist JFK Mitglied eines Saxophonquartetts. Saxophonquartette sind vergleichbar mit den bekannteren Streichquartetten. In ihnen spielen vier Musiker mit unterschiedlichen Saxophonbaugrößen (meist Sopran- (oder 1.Alt-), Alt-, Tenor- und Bariton-Saxophon) Stücke aus dem Pop, Jazz- oder Klassikbereich. Und schlussendlich hilft JFK bei mehreren anderen Bands aus, wenn ein Saxophonist gebraucht wird.

### **6.2.8 Vorstellungen von der späteren Profimusikerkarriere**

In der nächsten Interviewsequenz frage ich JFK nach seinen beruflichen Vorstellungen und möchte wissen, in welchem Verhältnis er Unterricht geben und seine eigene Musik spielen möchte. JFK hat noch keine genauen Planungen, wie er sich sein Berufsleben nach dem Studium vorstellt. Deshalb will er sich „nach'm

Studium mal so zwei(.) Jahre Zeit nehm' und ähm (..) um zu gucken wie sich alles ein bißchen entwickelt und um sich da so (.) drüber klar zu werden“ (Zeile 198-199). Er konstatiert, dass es für FMW-Studenten immer eine grundsätzliche Entscheidung zu treffen gibt, nämlich die Entscheidung für oder gegen mehr Unterricht. Die Entscheidung mehr Unterricht zu geben ist für JFK genau wie bei R.W. paradoxerweise eine Entscheidung für Mehr an Freiheit im eigenen künstlerischen Schaffen, wobei es auch Absolventen gibt, die es ablehnen Unterricht zu geben, weil sie „lieber so ihr eigenes Ding machen“ (Zeile 211-212). Durch den Unterricht hat man ein regelmäßiges sicheres Einkommen, das einem die Freiheit gibt, Gigs abzulehnen, bei denen man Musik spielen müsste, hinter der man nicht voll und ganz steht. JFK führt als ein Beispiel für solche Auftritte „Top-Forty-Dinger“ (Zeile 205) an. Damit sind Auftritte gemeint, bei denen besonders populäre Songs gespielt werden. Der Begriff „Top-Forty“ kommt wahrscheinlich daher, weil diese Songs alle schon einmal unter den ersten 40 Platzierungen in den Charts waren. Als „Top-Forty“ (Zeile 165) bezeichnet er übrigens auch den Stil der Titel, die er in einigen seiner Cover-Bands spielt.

JFK gibt, wie die Mehrheit seiner Kommilitonen auch, neben seinem Studium Unterricht an einer Musikschule, was ihm auch Spaß bereitet. Durch den speziellen Blockunterricht an der FMW ist es für jeden Studenten an der FMW gewährleistet, dass er sein Studium durch Unterrichten finanzieren kann. Wenn er sich jedoch für eine Tätigkeit entscheiden müsste, dann würde er sich für das Selbstspielen und gegen das Unterrichten entscheiden. Er hat aber von Beginn seines Studiums an fest damit gerechnet, dass er am Ende seines Studiums neben dem Selbstspielen auch noch Unterricht geben wird.

### **6.3. Viele Parallelen: Ein Vergleich zwischen den Interviews und Fazit**

Es ist auffällig, dass R.W. und JFK die Authentizität von Musik als das entscheidende Kriterium für gute Musik ansehen. R.W. benutzt dafür den Begriff „Authentizität“, während JFK von „ehrlicher Musik“ spricht.

Beide kritisieren nicht-authentische oder unehrliche Musik als eine Musik, die ihre eigentlichen Funktionen nicht mehr erfüllt. Genuiner Selbstausdruck wird von beiden als wichtige Funktion angesehen und R.W. betont die Aspekte des Spaß

an der Musik und die therapeutische Wirkung der Musik zusätzlich. Bei JFK rückt die Originalität des Künstlers mehr in den Vordergrund. Er will möglichst wenig Imitatio und Mimesis in seiner Kunst verwirklichen, sondern seinen genuinen Selbsta Ausdruck durch künstlerische Innovation verwirklichen. Die Betonung seiner Originalität hilft JFK, der ja noch keinen festen Platz im Feld der Kunst hat, sich gegenüber anderen, seien es arrivierte Musiker, seien es andere Studenten, zu unterscheiden. Diese Strategie kann ihm möglicherweise zu mehr Erfolg im Feld verhelfen. R.W. musste die Authentizität, die er als Kind schon hatte, erst wieder lernen, JFK ringt noch damit, sie sich im Ausbildungsprozess wieder anzueignen. Das „Gefühl der Authentizität“ ist für R.W. nicht durch die Ratio erklärbar. Diesen emotionalen Vorgang grenzt er von den Gefühlen der Schlagerfans ab. R.W. ist der Meinung, dass er tiefer an den Kern der Musik kommt, als der durchschnittliche Schlagerfan.

An vielen Stellen der Interviews kommt zum Ausdruck, dass das Feld der Kunst im Falle des Jazz nicht autonom ist, sondern auch hier die Abhängigkeit vom ökonomischen Feld groß ist. Von beiden Interviewpartnern wird die Ablehnung von Musikausbildung, die sich primär an Bedürfnissen des Marktes ausrichtet, betont. Trotzdem muss die FMW als Institution Konzessionen an den Markt machen, wie man beispielsweise an der doppelten Ausrichtung der Ausbildung zeigt, die bessere Chancen auf dem Arbeitsmarkt ermöglicht. Auch die beiden interviewten Akteure müssen sich auf den Markt einstellen. Sie generieren ökonomisches Kapital um ihre materielle Existenz abzusichern, indem sie als Hoch - oder Musikschuldozent unterrichten. Damit haben sie dann mehr Freiheiten bei der Auswahl ihrer Auftritte. Sie wandeln also ökonomisches Kapital in kulturelles Kapital zwecks ihrer Selbstverwirklichung um. R.W. bedauert die Kollegen, die das Profimusikerdasein nur noch als Beruf, der rein der Akkumulation von ökonomischen Kapital dient, ansehen.

Sowohl JFK als auch R.W. unterscheiden Jazz von anderen Musikrichtungen, indem sie den hohen Grad an künstlerischer Freiheit betonen, den ein Jazzmusiker besitzt betonen. Für beide ist Musik, die dem Musiker viele Vorgaben bei der Interpretation macht, kein Jazz mehr. Dennoch ist eine eindeutige Grenzziehung kaum möglich, denn Jazzanteile hat bspw. die Musik von Anna Maria Jopek, aber dennoch würde sie R.W. nicht als Jazz betiteln. Für JFK existiert zwar eine „offiziell“ gezogene Distinktionslinie zwischen Jazz-und Popmusik, er kann aber die

Kriterien für diese Distinktion nicht mehr nachvollziehen. Weiterhin zeigt er auch kein Interesse daran Grenzziehungen in dieser Hinsicht vorzunehmen.

Der biographische Hintergrund der beiden Interviewten ähnelt sich in vielen Punkten. Beide Elternpaare haben als Angestellte in einem nicht-künstlerischen Job gearbeitet. Die Väter sind beide Hobbymusiker, was die intensive musikalische Förderung seit dem Kleinkindalter erklärt.

Der Fokus bei den beruflichen Vorstellungen liegt bei JFK mehr auf dem Schwerpunkt einer Profimusikerkarriere. R.W. hat hingegen im Laufe seiner Berufslaufbahn immer mehr das Selbstspielen zugunsten der Dozententätigkeit zurückgestellt. Das hängt u.a. mit seiner Sehnsucht nach einer authentischen Synthese von seinem Selbstausdruck in der Kunst und seinem Beruf zusammen, die er als Auftragsmusiker nicht herstellen kann.

R.W. favorisiert die deduktive Improvisationsmethode gegenüber der induktiven Methode, die davon ausgeht, dass jeder von Anfang seines Lebens an improvisieren kann und ihm dadurch viel Freiheit lässt. Außerdem geht R.W. davon aus, dass die Improvisationsfähigkeiten in jedem Individuum gleich angelegt sind und sie nur sinnvoll gefördert werden müssen. Dies lässt sich auch in seiner Biographie nachweisen, denn er hat schon als Kind improvisiert ohne es unterrichtet bekommen zu haben. Mit dieser Improvisation ist für ihn ein authentischer Selbstausdruck verbunden. JFK ist der Meinung, dass die induktive Improvisationslehre, zumindest im Musikunterricht nicht sehr nützlich für ihn war. „Richtig“ Improvisieren lernte er anfangs vor allem dadurch, dass er zu Liedern nach seinem Gehör spielte.

Wenn man von wie Panayotis Kondylis<sup>220</sup> von einer Entwicklung weg von der ästhetisch-synthetischen Denkweise zu einer massendemokratischen Postmoderne ausgeht, dann ist der Hang zur Synthese bei beiden Musikern auffällig. R.W. will bspw. mittels der Musik die Ganzheit des menschlichen Ausdrucks unterstützen, damit diese therapeutische Funktionen haben kann. In der Postmoderne wird es aber für ihn schwer im Musikgeschäft eine Synthese zu bilden, sodass er diese Synthese nur noch durch einen Rückzug aus dem Berufsmusikertum in seiner Unterrichtstätigkeit finden kann. JFK würde sein Geld später am liebsten einmal durch originelles und ehrliches Musikmachen verdienen. Für beide Interviewpartner ist die FMW eine Institution, die durch ihre professionelle Orientierung,

---

220 Panayotis Kondylis (1991), *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform: die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne*, Weinheim: VCH Verlag.

die Grundlage dafür gibt, dass sie sich authentisch, bzw. ehrlich ausdrücken können.

## **6.4 Teilnehmende Beobachtung des Ensemblespiels an der FMW**

Ich habe zwei Ensembles der FMW, die von R.W. geleitet wurden, an zwei aufeinander folgenden Terminen beobachtet. Zunächst werde ich meine Beobachtungen deskriptiv darlegen und dann interpretieren.

### **6.4.1 Auswertung der Probe des ersten Ensembles vom 21.5. 2013**

#### Setting:

Ensemble: Trio Level 2

Besetzung: E-Gitarrist, R.W. (E-Bass), Schlagzeuger (Studenten Anfang/Mitte 20)

Uhrzeit: 14.15 Uhr- 15.45 Uhr

#### Deskription der ersten Sequenz

Im ersten Ensemble spielen drei Personen Musik. Es besteht aus R.W. an der Bassgitarre, einem Studenten an der E-Gitarre und einem Studenten am Schlagzeug besteht. Am Anfang der Probe findet eine kurze Begrüßung zwischen den Gruppenmitgliedern statt. Daraufhin wird darüber gesprochen welche Stücke heute geprobt werden. Es sind „Scrapple From The Apple“ (Bebop), „Beautiful Love“ (Jazz-Ballade) und „Corcovado“ (Bossa Nova). Dann wird sofort mit dem Spiel an den Instrumenten angefangen. Der Schlagzeuger zählt den Rhythmus ein und die anderen Gruppenmitglieder beginnen zu spielen. Nach wenigen Takten hört der Gitarrist mit dem Spielen auf und das instrumentale Zusammenspiel wird abgebrochen. Der Gitarrist meint, dass der Song bei diesem Tempo „Aso-Jazz“ sei. Der Schlagzeuger widerspricht ihm mit der Aussage, dass dies bei dem Tempo noch lange nicht der Fall sei.

R.W. fragt den Gitarristen, ob er denn das Lied „Scrapple From The Apple“ persönlich mag. Darauf antwortet der Gitarrist, dass er das Lied überhaupt nicht

mag. R.W. erzählt die Geschichte des Lieds, das von einem alten Spiritual abstammt und in der Bebop-Zeit wieder aufgegriffen und harmonisch erweitert wurde. Er fügt hinzu, dass das Lied für ihn persönlich auch gewöhnungsbedürftig und Geschmackssache sei. Nun wird weiter an „Scrapple From The Apple“ gearbeitet. Das Thema des Stückes wechselt zwischen E-Gitarre und Bassgitarre, Auch die Soloimprovisation wechselt zwischen Gitarre und E-Bass, wobei R.W. immer wieder in das Solo des Gitarristen lauter hineinspielt. Das Schlagzeug hat eine begleitende Funktion und bestimmt das Fundament durch seinen Rhythmus.

### Interpretation der ersten Sequenz

Das Ensemble ist eine Triade, also eine Gruppe mit drei Mitgliedern. Diese Triade ist eine Gruppe, die in Kooperation miteinander ein Musikstück aufführt. Dieses soll ein harmonisches Ganzes ergeben, an dessen Erzeugung alle Akteure einen Anteil haben. Die Ensembleprobe ist also arbeitsteilig organisiert.

Es gibt kein ritualisiertes gemeinsames Warm-Up des Ensembles, es wird ohne gegenseitiges Einstimmen oder Spielen von Tonleitern drauflos gespielt.<sup>221</sup> Das Fehlen des Einspielens oder Warmmachens könnte als ein Zeichen für die Professionalität der Gruppe gewertet werden, denn dieses Ritual würde zusätzliche Zeit kosten. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass bei vielen Amateur-Ensembles zunächst Tonleitern oder andere Einspielübungen gespielt werden, um sich aufeinander abzustimmen und warm zu werden.

Das Einzählen des Schlagzeugers zeigt, dass der Rhythmus das Fundament ist, auf dem die einzelnen Musiker ihre Handlungen ausführen. Er steht am Anfang der Hierarchie. Jedoch hat jeder im Ensemble, nicht nur der Dozent, das Recht den Fortgang des Ganzen abubrechen. Bei diesem Vorgang wird also die Hierarchie aufgehoben. Der Spielabbruch erfolgt aus der Motivation ein harmonisches Ganzes aufzuführen, das nicht funktionieren kann, wenn ein Musiker nicht in der Lage ist mit Einzelteilen etwas zum Ganzen sinnvoll beizutragen. Das schnelle Abbrechen des Gitarristen könnte deshalb als ein Zeichen für Professionalität angesehen werden, weil er die Disharmonie schnell erkennt und dagegen vorgehen will. Der Begriff „Aso-Jazz“ scheint innerhalb der Triade bekannt zu sein, denn es kommen keine Rückfragen danach, was er bedeuten soll.

Den Konflikt zwischen dem Gitarristen und dem Schlagzeuger versucht Rüdiger

221 Dies ist bei allen anderen Ensemblestunden, die ich beobachtet habe, übrigens auch so.



mit folgender didaktischer Strategie zu schlichten. Er wechselt von der technischen und symbolischen Ebene, der Beherrschung des Instruments und das Notenlesen, auf die persönliche Ebene, den persönlichen Geschmack und die Geschichte des Liedes. Technik und Profession werden nicht von der Person abgespalten. Damit kommt ein ganzheitliches Vorgehen innerhalb seines Unterrichts zum Vorschein. Auch die Antwort des Gitarristen bleibt auch auf der persönlichen Ebene. R.W. ist im Konsens mit ihm und drückt Empathie aus, indem er behauptet, dass ihm das Lied auch nicht gefällt. Hiermit ist er auf der gleichen Ebene wie sein Student. Um aber doch weiteres Interesse für das Lied zu wecken, das aus Gründen des Leistungskanons ja geübt werden muss, erzählt er die Produktionsgeschichte des Stückes. Dadurch leistet R.W. Übersetzungsarbeit, denn er „übersetzt“ die abstrakten Noten und Akkordsymbole in ein persönliches Narrativ.

### Deskription der zweiten Sequenz

Nach dem Proben des ersten Stückes wird gemeinsam in der Gruppe darüber abgestimmt, welches Lied als nächstes gespielt wird. Weiterhin wird darüber beraten in welcher Stilistik die Stücke gespielt werden sollen. Als zweites Stück wird die Jazz-Ballade „Beautiful Love“ gespielt. Mir fällt auf, dass der Gitarrist mit Leadsheets spielt. Leadsheets sind Notenblätter, auf denen das ausnotierte Thema der Songs und die Akkordsymbole für die Soloimprovisation zu finden ist. R.W. und der Schlagzeuger hingegen spielen völlig frei aus dem Gedächtnis. Meist sind die Augen der Spieler auf das eigene Instrument oder die Noten gerichtet, bei den Soli oder beim Weiterreichen des Themas gibt es jedoch Augenkontakt unter den Musikern.

Der Schlagzeuger wischt auf seinem Instrument verschiedene Figuren mit dem Besen und der Sound der Bassgitarre und der E-Gitarre ist clean, also nicht verzerrt. R.W. schlägt den Rhythmus nur ganz selten mit dem Fuß mit, der Gitarrist hingegen fast durchgängig. Nach dem Spielen des Stückes fragt R.W. nach welche Achterfiguren der Schlagzeuger wischt, woraufhin dieser ihm seine Techniken vorführt.

R.W. merkt an, dass das Trio bald einen Auftritt im Jazzforum hat. Auf seine Frage, ob das Set ihnen für einen Auftritt gefallen würde, antworten beide

Studenten: „Eher nicht.“ R.W. ist der gleichen Meinung. Er führt folgenden Grund dafür an: Für die Zuhörer mag das Ganze evtl. als Hintergrundmusik durchgehen, aber als Musiker müsse man ehrgeiziger sein und interessanter spielen. Der Musiker verfügt über mehr kulturelles Kapital, durch das Wissen über seine Musik als der durchschnittliche Zuhörer. Das Ideal von R.W. ist es, dieses Wissen auch bei einem öffentlichen Auftritt anzuwenden und dadurch interessanter, unvorhersehbarer zu musizieren. Der Schlagzeuger fügt hinzu, dass sie alle drei Nummern mit genau der gleichen „attitude“ gespielt hätten. Diese müsse abwechslungsreicher gestaltet werden. Daraufhin nickt der Gitarrist. R.W. fragt den Schlagzeuger, was dieser denn tue, wenn alle anderen nicht abwechslungsreich spielen. Er antwortet, dass er dann den anderen mehr Vorlagen anbieten müsse, damit sie neue Dinge wagen. darüber hinaus ist er der Meinung, dass er zu häufig Soli spiele. Dies sei nicht nötig, denn seiner Meinung nach sollen Schlagzeugsoli sparsam und als „krachende Höhepunkte“ eingesetzt werden.

#### Interpretation der zweiten Sequenz

Ein weiteres Zeichen für die Gleichberechtigung zwischen R.W. und seinen Studenten ist die Abstimmung, die über die Auswahl der Stücke stattfindet. Es wird den Studenten auch die Freiheit gegeben zwischen verschiedenen Stilstiken zu wählen, in denen der Song gespielt wird. Hier zeigt sich wiederum der Unterschied zu einem klassischen Ensemble, das in den meisten Fällen dazu neigt, möglichst werkgetreu die Stücke aufzuführen. Allerdings ist die Repertoireliste eine Orientierung für die Schüler und der Druck ist doch relativ hoch Stücke aus diesem Kanon auszuwählen. Darauf werde ich weiter unten noch genauer zu sprechen kommen. Das Hineinspielen in das Solo des Gitarristen kann man dahingehend deuten, dass R.W. dem Solisten neue Improvisationsideen während des Spielens geben möchte.

Es ist auffällig, dass die nonverbale Kommunikation wie Gestik oder Mimik in diesem Ensemble nicht sehr stark ausgeprägt ist. Das ist entweder ein Zeichen dafür, dass das Ensemble schon eine derart große Routine besitzt, dass es nur noch des Aufeinanderhörens bedarf, oder dass sie an der Kommunikation stärker arbeiten müssen. Letzteres erscheint mir wahrscheinlicher, da es dem Ensemble nicht sofort gelingt ein harmonisches Ganzes zu erzeugen und die Triade noch

nicht sehr lange zusammen spielt. Die Instrumente werden mit anderen Techniken als bei der Rockmusik gespielt. Zum Beispiel wird das Schlagzeug gewischt.

R.W. erwähnt im Interview, dass er früher auch den Rhythmus mit dem Fuß mit geschlagen hat. Nun macht er das offensichtlich nicht mehr. Es kann sein, dass dies durch sein Negativerlebnis mit einer Lehrerin bedingt ist, die ihn wegen dem Fußklopfen tadelte. Heute lässt er gemäß seinem liberalen Lehrstil seine Studenten, wie den Gitarristen, mit dem Fuß klopfen ohne sie dafür zu tadeln. R.W. befragt zuerst die Studenten nach ihrer Meinung zu der Art, wie die Lieder gespielt wurden. Erst nachdem beide Studenten ihre Kritik geäußert haben, spricht R.W. seine Meinung aus. Damit nimmt er sich erst einmal zurück und übt keine direkte Autorität aus, obwohl er dies wegen seiner Dozentenrolle und dem damit verbundenen symbolischen Kapital ohne sanktioniert zu werden tun könnte.

Unter den Musikern herrscht Konsens, dass ihre Leistung verbesserungswürdig ist. Und zwar nicht deswegen, weil sie antizipieren, dass ihre Musik dem zukünftigen Publikum nicht gefallen könnte, sondern weil sie selbst als Musiker nicht damit zufrieden sein können. Hierbei entdeckte ich eine Parallele zu der Interviewaussage von JFK, der ein Streben nach stetiger musikalischer Verbesserung, also eine beständige Akkumulation an kulturellem Kapital, als Hauptmotivation für sein Studium ansieht. Nachdem der Gitarrist die Spielweise der ganzen Band kritisiert, lenkt R.W. den Fokus auf den Schlagzeuger, indem er ihn nach seinem Beitrag fragt. Dies führt zu einer konstruktiven Selbstkritik des Schlagzeugers, der anderen Ensemblemitgliedern zu mehr Ideen inspirieren will.

### Deskription der dritten Sequenz

Nun werden die Stücke noch einmal mit dem Ziel gespielt mehr auf die Abwechslung zu achten. Vor der Übergabe der Soli sehen sich die Musiker des Ensembles gegenseitig an. Nach dem Solo wird der Solomusiker von anderen angelächelt.

Nach dem ersten Stück wird die Dynamik von R.W. als ein wichtiger Punkt für das Gelingen der Stücke angesprochen. Er fügt dem hinzu: „Ist ja keine Kritik.“ Als Reaktion darauf kritisiert der Schlagzeuger den Gitarristen, der beim Lauter werden des Schlagzeugers nicht mitmache und nicht selbst lauter werde. Darauf antwortet der Gitarrist mit einer etwas lauterer Stimme: „ Es ist ungewohnt für mich auf so einem hohen Niveau wie es der Schlagzeuger vorgibt, zu spielen.“

R.W. gibt dem Gitarristen den Ratschlag in seinem Spiel etwas stärker zu variieren. Er solle auch einmal probieren für seine eigene Wahrnehmung überzogen leise oder laut zu spielen, sodass die Lautstärke auch beim Publikum ankommen kann. Die Triade kommt darin überein, dass das nächste Stück mit mehr dynamischer Variation gespielt werden soll. Um dies zu gewährleisten, regt R.W. an, dass für jeden Chorus ein neuer „Dynamikführer“ bestimmt werden soll. R.W. merkt zu dem Begriff an: „Obwohl der Begriff doof ist.“ Beim erneuten Spielen variiert die Dynamik auch bei der Dynamikführerschaft des Gitarristen stärker als im ersten Durchgang. An einer Stelle muss R.W. jedoch während des Spieles rein rufen: „Jetzt bin ich dran!“: Die Probe wird einvernehmlich von der ganzen Gruppe etwas früher beendet. R.W. schließt die Stunde mit der Anweisung, dass beim nächsten Mal 2 Stücke aus dem Repertoire zu den schon geübten dazukommen.

### Interpretation der dritten Sequenz

Das Ensemble versucht die Schwächen in der musikalischen Abwechslung zu beseitigen. Die Mittel hierfür sind vor allem mehr nonverbale Kommunikation während des Spielens. In diesem Durchgang ist erheblich mehr davon zwischen den Mitgliedern zu beobachten. Beispiele hierfür sind erwartungsvolles Ansehen, um den anderen zum Spielen aufzufordern bzw. ihm den Einsatz zu geben, und gegenseitiges anerkennendes Anlächeln. Nach dem Spielen kritisiert R.W. die Dynamik der Stücke. Er relativiert seine Kritik, in dem er behauptet, dass sie gar nicht als Kritik gemeint sei. Er verhält sich womöglich so, um seine Autorität nicht der Gruppe aufzuzwingen. Es gibt offensichtlich einen Konflikt zwischen dem Schlagzeuger und dem Gitarristen. Die offene Kritik des Schlagzeugers empfindet der Gitarrist wohl als Angriff auf sich selbst, denn wie bei einem Streit wird er mit seine Stimme lauter<sup>222</sup>. Mit der Aussage, dass es für ihn ungewohnt sei auf so einem hohen Niveau, wie es der Schlagzeuger vorgibt, zu spielen, trifft er eine Unterscheidung zwischen den musikalischen Qualitäten des Schlagzeugers und sich. Er macht klar, dass seiner Meinung nach der Schlagzeuger gewöhnlich auf einer höheren Qualitätsstufe spielt als er, und dass der Gitarrist Schwierigkeiten hat diese zu erreichen. Damit geht eine Selbstabwertung der eigenen Leistung im

---

<sup>222</sup> Dieses Verhalten könnte auch daher kommen, dass der Gitarrist kurz vor einer wichtigen Prüfung steht und darum angespannt ist. R.W. teilte mir vor der Stunde mit, dass er mitten in der Prüfungsvorbereitung ist.

Bereich der Berufsausbildung einher, die für den Gitarristen scheinbar nur schwer zu ertragen ist. R.W. sieht es aber nicht vorrangig als seine Aufgabe an, die Qualität seiner Studenten in dieser Probestunde zu bewerten, sondern will erreichen, dass die Triade ein harmonisches Ganzes kreieren kann.

Deshalb nimmt er eine Mediatorrolle zwischen den beiden Studenten ein. Er gibt dem Gitarristen Tipps wie er seine Spiel auf der technischen Ebene verbessern kann, was die Situation sichtlich entspannt. Damit besser auf die Dynamik geachtet werden kann, schlägt R.W. vor einen wechselnden „Dynamikführer“ während des Spiels zu etablieren. Der Begriff „Führer“ ist für R.W. mit negativen Konnotationen verbunden, weil er einen autoritären Umgang mit dem Ensemble suggeriert. Dennoch benutzt er den Begriff, weil er keine Alternative zu ihm parat hat. Das Konzept der Dynamikführerschaft führt beim Spiel zu mehr Kommunikation untereinander. Die Dynamik verbessert sich insgesamt, wobei es manchmal zu Abstimmungsproblemen kommt. R.W. muss z.B. jedoch seine Dynamikführerschaft durch Reinrufen durchsetzen

#### **6.4.2 Auswertung der Probe des ersten Ensembles vom 4.6.2013**

##### Deskription der ersten Sequenz

Bei dieser Probe war der Schlagzeuger nicht anwesend, was vorher mit R.W. und dem Gitarristen abgesprochen war. Zu Beginn der Stunde geht der Gitarrist auf das Unterrichtskonzept ein, das R.W. ihm nach der letzten Stunde empfohlen hat. Er hat versucht nach diesem Konzept zu üben und ihm ist aufgefallen, dass er Schwierigkeiten hat schnelle Passagen zu variieren. Daraufhin verweist R.W. auf Permutationsübungen am Klavier. Diese soll der Gitarrist durchführen ohne das Ziel vor Augen zu haben schneller zu werden. Die Bewegung soll nur der Bewegung halber geschehen. Darin sieht R.W. eine Parallele zum Zen-Buddhismus. Er gibt dem Schlagzeuger ein Beispiel für die Permutationsübungen, die er selbst auf dem Bass übt. Diese spielt R.W. mittlerweile sehr schnell ohne über den Tonabfolge reflektieren zu müssen. Er spricht davon, dass er die Übung automatisiert hat. Während der Ausführungen von R.W. spielt der Gitarrist leise auf seinem Instrument. R.W. fordert ihn nach einer kurzen Zeitspanne in einem nachdrücklichen Ton auf dies zu unterlassen: „Lass das, bitte.“ Der Gitarrist befolgt dies

sofort, worauf R.W. mit seinen Übungsvorschlägen fortfährt.

Er gibt dem Gitarristen den Rat sich keine Grenzen im Geist zu setzen. Also nicht zu der Überzeugung zu kommen, dass er nur bis zu einem gewissen Spieltempo kommen und dann nicht mehr schneller werden kann. Außerdem empfiehlt R.W. dem Gitarristen Übungen zur Verknüpfung der beiden Hemisphären. Das sind Übungen, die die Koordination zwischen den beiden Gehirnhälften verbessern sollen, damit beide Körperhälften gleich stark in der Motorik sein sollen. R.W. spricht seine Überzeugung aus, dass Lernen und alles Leben letzten Endes nichts Statisches, sondern Bewegung ist. Nun wechselt R.W. den Platz im Raum. Er setzt sich an das Klavier und fährt mit seinen Ausführungen fort. Die Übungen sollen automatisiert und nicht mechanisiert werden. Dadurch ist es notwendig, dass sie immer variieren, denn es ist sehr mühsam und schwierig einmal mechanisierte Fehler wieder aus seinem Spielverhalten heraus zu bekommen. Es ist auffällig, dass mich der Gitarrist nun mehrmals nach meiner Meinung zu seiner Spielweise gefragt hat. Ich äußere mich aber dahingehend, dass R.W. davon mehr versteht als ich.

R.W. spielt seine Lieblingspermutation auf dem Klavier und fordert den Gitarristen noch einmal auf diese Übungen zuhause zu spielen. Er ergänzt, dass auch Jonglieren oder andere feinmotorische Übungen dabei helfen können die Spielgeschwindigkeit zu verbessern. Der Grund hierfür ist laut R.W., dass sie die Bewegungsabläufe verbessern. Hierbei ist aber zu beachten, dass die Bewegungen immer von neuem variiert werden sollen, und damit neue Kombinationen zusammengestellt werden und nicht mechanisiert werden.

Nach diesen recht umfangreichen Ausführungen R.W.s, meint der Gitarrist: „Ich bin müde, ich habe gestern zu lange Stanley-Cup geschaut.“ Ein kurzes Gespräch über Eishockey entsteht. R.W. fragt den Gitarristen von welcher Mannschaft er Fan ist, wer gestern gespielt hat und wie das Spiel ausgegangen ist. Danach schlägt der Gitarrist vor das Lied „All of Me“ (Swing) zu spielen. R.W. mag den Song nicht besonders und erwidert: „Warum sollen wir das spielen?“ Dennoch wird das Stück geprobt und der Student fragt R.W. danach in welchem Tempo er es spielen soll. R.W. fordert ihn auf das Tempo selbst zu wählen, woraufhin der Gitarrist die Geschwindigkeit der Songs selbst mit den Fingern einschnippt. Der Gitarrist spielt mit Leadsheets, wohingegen R.W. komplett ohne Noten/Akkordsymbole musiziert. Auch dieses Duo kommuniziert des öfteren beim Spielen nonverbal:

Manchmal schaut der Gitarrist zu R.W.. Dies passiert meistens beim Wechsel zwischen Solopart und Begleitung. R.W. nickt dem Gitarristen daraufhin beim Rollentausch zu. Nach dem Lied fügt R.W. hinzu, dass er es gut findet, dass der Gitarrist sich mehr Gedanken darüber macht „wie“ er spielt, anstatt „was“ er spielt. Daraufhin legt R.W. ihm, wie schon in der letzten Stunde vorgeschlagen, Dynamikübungen an die Hand. Damit solle er gerade die die Dynamikextreme testen, auch wenn sein Spiel dann übertrieben laut oder leise für ihn wirke. R.W. bringt ein Beispiel von einem Solisten. Dieser spielt auf einen Song die „falschen Tonleitern, tut dies aber mit viel rhythmischer und dynamischer Abwechslung. Danach spielt dieser die eigentlich „passenderen“ Tonleitern, aber ohne jegliche Abwechslung. Das Spielt mit den „falschen“ Tönen hört sich für die meisten Menschen besser an, denn hierbei werden mehr Parameter einer gelungenen Improvisation wie unterschiedliche Dynamik, geschickter Einsatz von Pausen und rhythmische Variation, erfüllt. Wohingegen bei letzterer nur ein Parameter, die „richtigen“ Töne, erfüllt sind.

#### Auswertung der ersten Sequenz:

Im Gegensatz zur ersten Probe ist die Gruppe nun eine Dyade statt einer Triade. Damit ist mehr Zeit für Fragen des Gitarristen zur Verbesserung seiner Spielweise an R.W. vorhanden. Vom Studenten werden konkrete Probleme beim Üben zuhause an R.W. herangetragen. Daraufhin gibt ihm R.W. zunächst Übungsvorschläge, die er auch theoretisch untermauert. Einerseits veranschaulicht und konkretisiert er die Permutationsübungen mit den religiösen Prinzipien des Zen-Buddhismus. Andererseits verweist er später auf neurobiologische Konzepte aus den Naturwissenschaften.

Das nervöse Herumspielen des Gitarristen verstößt gegen eine Konvention in der Art-World und wird folglich von R.W. negativ sanktioniert. Dies geschieht mit einer Bitte in einem höflichen, aber bestimmten Ton. Damit setzt er seine Autorität gegenüber dem Studenten ein, um eine konzentrierte Lernatmosphäre aufrecht zu erhalten. Mit der Aufforderung sich selbst keine Grenzen beim Üben zu setzen, stärkt R.W. das Selbstbewusstsein des Gitarristen. Interessant ist die philosophische Untermauerung des Improvisationskonzeptes von R.W., das auf permanente Variation setzt. Er vergleicht das Improvisieren mit allen anderen Lebenspro-

zessen, die immer im Wandel oder im Fließen sind. Damit ist Improvisation für R.W. eine Fortführung des allgemeinen Lebensprozesses.

Die Mechanisierung und die Automatisierung der Übungshandlungen zielen beide darauf ab, dass über die Handlungen beim Auftritt nicht mehr bewusst nachgedacht werden muss. Dies soll den Künstler entlasten, der sich nun mehr auf die Interaktion mit den Mitmusikern, die Reaktionen des Publikums, seinen individuellen Ton am Instrument o.ä. konzentrieren kann.

Es gibt jedoch einen grundlegenden Unterschied zwischen der Mechanisierung und der Automatisierung der künstlerischen Übungshandlung. Erstere zielt darauf, dass ein ganz bestimmtes musikalisches Stück oder eine musikalische Phrase genau in der Art, wie sie vorher geübt wurde, auswendig gespielt werden kann. Letztere will, dass die musikalische Handlung immer wieder aufs Neue in den unterschiedlichsten Tonarten, Abfolgen von Tönen, Rhythmen und Geschwindigkeiten variiert werden kann. Durch diese Automatisierung entsteht erst die Freiheit des Jazz-Musikers. Er kann aus wenigen Tönen mit Hilfe der Permutationsübungen viele Variationen erzeugen. Er wird sich über die Vielzahl an Variationsmöglichkeiten bewusst und kommt während des Auftritts in einen „Flow“ Zustand. Dies ist ein Zustand, in dem er sich der Musik hingeben kann ohne bewusst über seine Handlungen nachzudenken.

Die Rolle für mich als teilnehmender Beobachter hat sich beim zweiten Termin verändert. Ich bin wohl von der Rolle des „unbekannten Studenten“ zu einem Gesprächspartner geworden, der Interesse an improvisierter Musik zeigt. Ein Grund hierfür sind wahrscheinlich auch einige Gespräche gewesen, die ich zwischen den Stunden mit den Studenten geführt habe.

R.W. verfolgt ein ganzheitliches Konzept beim Üben der Musik. Denn er bezieht auch Übungen aus anderen Bereichen des Lebens wie die o.g. Geschicklichkeitsübungen mit ein und zeigt, dass sie nützlich für das Musizieren sind. Der Gitarrist kann die Stücke und die Geschwindigkeit, in der er sie üben will, frei auswählen. Dies stärkt die Eigenverantwortung, denn der Dozent gibt nicht den gesamten Ablauf der Stunde vor.

Durch die geringe Anzahl an Studenten an der Musikwerkstatt ist der Kontakt zu den Studenten intensiver. Dadurch kennen sich R.W. und der Gitarrist recht gut, was auch einen Austausch über Privates wie z.B. das Hobby Eishockey ermöglicht. Der Gitarrist scheint außerdem etwas angestrengt von den längeren Ausführ-



rungen von R.W. zu sein, weshalb er das Thema wechselt und mit dem Eishockey-Schauen eine Erklärung für seine Konzentrationsschwäche gibt.

R.W. verweist mit der ironischen Absage an das Stück, das der Student vorschlägt, auf seinen persönlichen Geschmack. Diesen muss er jedoch zugunsten der Erwartungen an seine Dozentenrolle zurückstellen.<sup>223</sup> Denn er ist in der Rolle des Dozenten und er will seinem Studenten nicht vorschreiben, welche Stücke aus dem Repertoire an diesem Tag geübt werden sollen.

Mir fällt es als Beobachter auf, dass der Gitarrist, wie auch die anderen Studenten ausgenommen die Schlagzeuger, mit teilweise notierter Musik spielen. Bei einem Jazzkonzert ist es jedoch aus meiner eigenen Beobachtung heraus so, dass die Künstler „frei“ und ohne Noten spielen, so wie es R.W. tut. Das „freie“ Spiel ohne Noten ist eine Konvention der Jazz-Art-World. Diese „freiere“ Art des Musizierens erfordert anscheinend viel Übung, die die Studenten noch nicht haben. Sie müssen im Laufe ihres Studiums die Stücke noch internalisieren.

Die nonverbale Kommunikation zwischen R.W. und dem Gitarristen findet ausgeprägter als in der letzten Stunde statt. Dadurch ist es leichter für die Dyade zu einem harmonischen Ganzen zu kommen.

R.W. lobt den Studenten für seine speziellen Anstrengungen sein Spiel zu verbessern und will ihn damit motivieren damit fortzufahren. Mit der Wichtigkeit des „Wie“ beim Spielen meint er wohl genau die Variabilität, die er mit dem Beispiel der Improvisation kurz darauf anspricht. Die Dynamikübungen hält R.W. höchstwahrscheinlich für sehr wichtig für die Verbesserung des Spiels des Gitarristen, denn er erwähnt sie zum zweiten Mal.

Das Beispiel mit dem Musiker, der eine eigentlich unpassende Tonleiter spielt, aber trotzdem besser klingt als jemand, der monoton richtige Töne spielt, erhöht die Anschaulichkeit des Unterrichts. Auch der Vergleich der Musik mit etwas so elementaren wie der Sprache lässt ein Bild entstehen. Genauso wie Sprache bei ungewöhnlicher Intonation und ungenauer Aussprache der einzelnen Phoneme unverständlich wird, kann auch Musik je nach Variabilität der einzelnen Parameter unverständlich oder monoton werden, was sie für Zuhörer und Musiker unangenehm klingen lassen kann. Guter Jazz besteht für R.W. nicht hauptsächlich aus gut klingenden Harmonien, sondern aus der Abwechslung, dem immer neuen Gestalten des Materials.

---

223 Vgl. .Erving Goffman (2003): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper.

### Deskription der zweiten Sequenz

Das zweite Lied, das der Gitarrist auswählt, ist „Beautiful Love“. (Jazz-Walzer)  
Hierbei schauen sich beide intensiv beim Ritardando<sup>224</sup> am Ende des Songs an.  
Nach dem Spielen von „Beautiful Love“ nennt R.W. dem Studenten noch zwei Bassisten, denen er viel für sein Dynamikspiel verdankt.

Weiterhin zieht R.W. einen Vergleich zwischen Sprache und Musik. Bei beiden ist die Artikulation extrem wichtig, um verstanden zu werden. Der Gitarrist fragt wie sein Comping, also die Begleitung beim Solo mit der Ideengebung für den Solisten, gewesen ist. Denn gerade zur Verbesserung des Compings habe er auch noch Übungen gemacht. R.W. gibt ihm folgende Antwort: „Es muss richtig gut gewesen sein, denn ich habe mich beim Spielen wohl gefühlt.“

### Interpretation der zweiten Sequenz

R.W. scheint mit dem Musizieren mit dem Gitarristen zufrieden zu sein, was man an dem Lob für das Comping des Studenten sehen kann. Das Ideengeben und aufmerksame Zuhören des Gitarristen bei R.W.s Solo passt zu R.W.s Unterrichtsideal des hierarchiefreien Ensemblespiels. Bei der Bewertung des Compings argumentiert R.W. nicht mit dem technischen Aspekt der Musik, sondern mit seinem persönlichen Wohlbefinden während seines Solos. Dadurch wird der Unterricht emotionaler und persönlicher.

## **6.4.3 Auswertung der Probe des zweiten Ensembles vom 21.5.2013**

### Setting

Ensemble: Quartett Level 2

Besetzung: Tenorsaxophonistin, Gitarrist (beide um die 40), R.W. (E-Bass), Schlagzeuger (Anfang/Mitte 20)

Uhrzeit: 17 Uhr-18.30 Uhr

---

<sup>224</sup> „Ritardando“ bedeutet ,das Tempo beim Musizieren immer langsamer werden zu lassen.

## Deskription der ersten Sequenz

Zu Beginn der Probe initiiert R.W. eine Absprache über das Repertoire des Quartetts. Denn die Mitglieder des Ensembles haben teils unterschiedliche Notenversionen. R.W. teilt mit, dass die Versionen des „New Real Book“ als Referenz für die Songs gelten und benutzt werden sollen. Daraufhin entscheiden die Studenten selbst darüber, was in der Stunde gespielt werden soll.

Das erste Stück soll der Bossa Nova „Corcovado“ sein. Bei den Absprachen zu dem Song fängt der Gitarrist leise an ein paar Teile des Songs zu üben. Alle außer R.W. spielen mit Leadsheets. Während der Proben zum ersten Stück trifft der Schlagzeuger des Quartetts verspätet ein. Er entschuldigt sich und erklärt, dass er bei einem Aufnahmespiel der Musikhochschule Mannheim war und wegen eines Autobahnstaus zu spät sei. Der Gitarrist verspielt sich beim Solo von „Corcovado“, die Saxophonistin führt aber sein Spiel weiter bis es wieder zum gemeinsamen Spielen der Melodie kommt. Später kommt der Gitarrist wieder aus dem Stück heraus. R.W. sieht ihn

an und nickt ihm zu. Nach ca. 30 Sekunden ist der Gitarrist wieder sicher in seinem Einsatz. Beim zweiten Durchgang ruft R.W. dem Gitarristen seinen Einsatz zu, nachdem er ihn im ersten Moment verpasst hat. Als Reaktion darauf entschuldigt dieser sich nach dem Spielen des Stücks. R.W. antwortet darauf: „Kein Problem, passiert jedem mal.“

Nach „Corcovado“ meint R.W., dass die Songliste des Ensemblelevel 2 mal wieder erneuert werden müsse, um auch aktuelleren Stilen mehr Chancen zu geben. Außerdem gibt er den Studenten folgende Verbesserungsvorschläge: Sie sollen bei den Soli mehr miteinander kommunizieren und sich aneinander orientieren. Der Dozent erläutert nochmals sein Konzept des „Multidimensionalen Improvisierens“. Hierbei liegt der Fokus des Interesses nicht nur auf dem Solisten. Denn während eines Solos sollen die anderen Instrumente sinnvoll begleiten, indem sie dem Solisten musikalische Anregungen geben und mit ihm kommunizieren.

## Interpretation der ersten Sequenz

Zunächst einmal ist festzustellen, dass wir es bei diesem Ensemble mit einer Vierergruppe anstatt mit einer Dyade oder Triade zu tun haben.

Damit sie ein harmonisches Ganzes erzeugen können, müssen die Ensemblemitglieder eine gemeinsame Notengrundlage haben. Deshalb verweist R.W. auf das „New Real Book“<sup>225</sup>, das in der Bibliothek für die Studenten zum Kopieren ausliegt.

Die schon bei dem anderen Ensemble zu beobachtende freie Entscheidung für ein Stück aus dem Repertoire ist auch hier zu beobachten. Dabei wird die Eigenverantwortung der Studenten gestärkt.

Das leise Einspielen des Gitarristen kann als eine Art Ritual betrachtet werden, denn ich habe es mehrmals bei beiden Ensembleproben beobachtet. Die Funktion des Rituals könnte es sein, die Nervosität abzubauen, die vor dem gemeinsamen Spielen vorhanden ist. Denn bei so einer kleinen Gruppe von Musikern sind Fehler leicht herauszuhören und man kann leicht ihren Verursacher finden. Außerdem kann es sein, dass der Gitarrist zuhause nicht genügend Zeit zum Üben hatte und jetzt kurz vor dem gemeinsamen die Zeit nützt, um einige schwierige Stellen zu üben. Diese Hypothese wird von den Spielfehlern, die er im Laufe der Stunde macht, gestützt.

Die Freiheiten, die einem die Jazzimprovisation im Gegensatz zu einer möglichst „werkgetreuen“ Interpretation gibt, ermöglichen es, dass die Saxophonistin bei den Problemen des Gitarristen spontan einspringt, um das harmonische Ganze zu retten. Sie kann aus der vorgeschriebenen Rolle der Begleiterin ausbrechen und das Solo weiterführen, um das Gesamtergebnis für die Gruppe zu verbessern. Dies birgt natürlich auch immer die Gefahr, dass sich Einzelne auf Kosten anderer profilieren, was hier aber nicht passiert.

Als der Gitarrist sich erneut verspielt, übernimmt R.W. die Rolle des Leiters des Ensembles, indem er versucht durch nonverbale Kommunikation und dem Rein-

---

<sup>225</sup> Als „Real Book“ bezeichnet man im Jazz Notenhefte, die Jazzstandards mit ausnotierter Melodie und Akkorden zur Improvisation beinhalten. Der Jazz begann in seiner noch nicht institutionalisierten Gestalt im Gegensatz zur Klassik meist nicht mit dem Aufschreiben eines Werkes durch einen Komponisten, der seine Noten dann an ein Orchester verkauft, sondern mit dem gemeinsamen Spiel überlieferter Standards, die man sich durch Hören und Nachspielen aneignet. Als der Jazz an den Universitäten institutionalisiert wurde, begannen Studenten durch das Hören von Schallplatten die Akkorde und Melodien der Jazzstandards in einem Heft namens „Real Book“ zu sammeln und unter den Studenten zu kopieren. Das „New Real Book“ ist eine neuere Ausgabe dieser anfangs noch mit vielen Fehlern behafteten Notensammlungen.

rufen als finale Option den Gitarristen zum Einsetzen und Weiterspielen zu animieren. Der Gitarrist übernimmt die Verantwortung für sein Verhalten, das dem harmonischen Ganzen geschadet hat, und entschuldigt sich bei den anderen Gruppenmitgliedern. R.W. nimmt die Entschuldigung an, denn er ist sich bewusst, dass Musiker in Probesituationen nicht immer perfekt agieren können.

Die Kritik an der Repertoireliste, die R.W. hier äußert, wurde mir auch im Gespräch mit einem Studenten mitgeteilt. Dieser meinte, dass recht wenig moderner Jazz und vor allem zu wenig Pop und Rock im Studium gespielt werden würde. Die Stücke, die während der von mir beobachteten Ensembleproben gespielt worden sind, sind Jazz-Standards, die alle vor den 1980er Jahren entstanden sind. Die meisten sind aus der Zeit zwischen den 1940er Jahren bis zum Anfang der 1960er Jahre. Musikalisch fallen diese Songs also hauptsächlich in die Bereiche Jazz, Swing, Bebop, Hardbop und Latin-Jazz. Songlisten sind der Kanon eines professionellen Jazzmusikers. Diesen Kanon muss er beherrschen, um symbolisches Kapital in Form seines Berufsabschlusses als Instrumentalpädagoge und Berufsmusiker zu erhalten. Dadurch, dass es die gleichen Songlisten für jeden Studenten gibt, wird eine Vergleichbarkeit der Leistungen gewährleistet. Ein Song, der in den Kanon aufgenommen wird, stellt eine ästhetische Geschmacksentscheidung dar, die von mehreren Akteuren geteilt wird, die mit Entscheidungsmacht in der Institution FMW ausgestattet sind. Neuere Entwicklungen, die außerhalb des institutionalisierten Teiles des Feldes der Kunst stattfinden, finden meist erst nach mehreren Jahren, wenn nicht gar Jahrzehnten den Weg in den Kanon.<sup>226</sup> Der Grund hierfür liegt darin, dass die Werke der Avantgarde im Feld erst einmal ausreichend von genügend Menschen rezipiert werden müssen. Oftmals gibt es auch Widerstand von der Generation, die mit der älteren Musik aufgewachsen ist, gegen die künstlerische Neuerungen. Irgendwann müssen aber Teile des Kanons erneuert werden, um nicht den Entwicklungen im Rest des Feldes total hinterherzuhinken. Deshalb ist es für eine Institution wie die Musikwerkstatt wichtig, dass sowohl traditionelle Songs, die seit Beginn des Jazz immer wieder neu interpretiert wurden, als auch neuere Entwicklungen in den Songlisten enthalten sind.

Das hierarchiefreie Ensemblespiel führt zu einem „emanzipierten Spiel“ (R.W.). Jeder soll berechtigt sein, seine authentische Persönlichkeit in das Spiel einzu-

---

226 Vgl. Pierre Bourdieu (2001), *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt: Suhrkamp. S.353 ff.

bringen. Dies kann aber nur gelingen, wenn keiner dem anderen seine Linie aufzwingt und musikalisch aufeinander eingegangen wird. Dazu ist eine kontinuierliche Kommunikation zwischen den Musikern beim Spiel eines Musikstückes nötig, für die Mittler wie eine Partitur, ein Leadsheet oder ein Dirigent, nicht ausreichen.

### Deskription der zweiten Sequenz

Das Quartett entscheidet sich dazu als zweites Lied „Lover Man“ (Jazz-Ballade) zu spielen.

R.W. hebt den Daumen als die Saxophonistin beim Solo des Gitarristen spontan rein spielt. Während der Soli sind die Gesichter der Solisten, vor allem das des Gitarristen, angestrengt. Häufig lächeln sich die Musiker bei der Übergabe des Soloparts an andere an. R.W. fordert nach dem Spiel die Saxophonistin auf sich stärker am Ensemblespiel zu beteiligen, auch wenn sie keine Melodie oder ihr Solo zu spielen hat und meint: „Du darfst ruhig rein spielen und die Impro begleiten.“

R.W. bekräftigt die Musiker darin, ihre eigene Interpretation des Liedes zu spielen. Denn es sei nicht schlimm, wenn etwas nicht genau nach Leadsheet-Vorschrift gespielt wird. Die Saxophonistin entschuldigt sich für ihr Spiel und meint sie wäre „lost“ gewesen. R.W. entgegnet ihr: „Alle haben sich verzählt.“ Er lobt den Gitarristen, denn sein Spiel sei deutlich besser geworden. Am Ende der Stunde verständigt sich das Ensemble über die Auswahl der Stücke für die nächste Probe.

### Interpretation der zweiten Sequenz:

Es findet mit dem Daumenheben während des Spielens eine spontane Geste der Anerkennung von R.W. statt. Damit kann er den Gitarristen zu einem besseren hierarchiefreien Ensemblespiel motivieren. Die körperlich sichtbare Angestrengtheit der Musiker kann möglicherweise darauf zurückgeführt werden, dass sie besonders motiviert sind, sich bei der Probe nach den Anregungen und der Kritik von R.W. zu verbessern und ein harmonisches Ganzes zu produzieren. Eine leichte Angestrengtheit war auch schon teilweise vor dieser Sequenz zu beobachten. Sie scheint ein Kennzeichen vieler Jazzmusiker zu sein, denn die Improvi-

sation benötigt eine konzentrierte Geisteshaltung und es ist schwierig diese über eine längere Zeit aufrecht zu erhalten ohne zu verkrampfen.

Es fällt auf, dass die nonverbale Kommunikation durch Mimik und Gestik bei diesem Quartett intensiver als beim ersten Ensemble ausfällt. Auch die Atmosphäre unter den Musikern scheint gelöster, die Beziehung der einzelnen Instrumentalisten untereinander gefestigter.

R.W. möchte gemäß des Konzeptes eines hierarchiefreien Ensemblespiels erreichen, dass die Saxophonistin mehr zum Gruppenspiel beiträgt. Seine Aufforderung an sie ist aber eher indirekt, denn er benutzt den Ausdruck „ Du darfst“. Das klingt eher nach freier Entscheidung der Saxophonistin, ob sie den Ratschlag befolgt. Sie hat aber wohl Sanktionen in Form von schlechteren Noten bei einem Prüfungsvorspiel zu befürchten, wenn sie nicht Folge leistet.

R.W. möchte ein möglichst variables Spiel erreichen. Eine Vorführung sollte sich nicht wie eine andere anhören. Deshalb ermutigt er die Studenten dazu, sich von der Leadsheet-Vorgabe zu lösen.

Die Saxophonistin möchte mit der Selbstkritik zeigen, dass sie Verantwortung für ihr Tun beim Streben um ein harmonisches Ganzes übernimmt. R.W. will mit dem Umlenken ihrer Kritik auf das Kollektiv wohl ein Umdenken bei allen erreichen. Nicht einzelne Schuldzuweisungen sind in einem hierarchiefreien Ensemblespiel wichtig, sondern jeder ist für das Ganze und den anderen mit verantwortlich.

#### **6.4.4 Auswertung der Probe des zweiten Ensembles vom 4. 6. 2013**

##### Deskription der ersten Sequenz

R.W. spricht das Ensemble wegen eines Auftritts im Jazzforum an. Dort soll das Ensemble vor anderen Dozenten und Studenten der FMW einige Stücke spielen. Das Ensemble solle die Stücke hierfür selbst auswählen. R.W. merkt an, dass die Studenten auch Eigenkompositionen und „freie Stücke“ auswählen können. Die Songliste soll hierfür nur als Orientierung dienen.

Die Saxophonistin fragt den Gitarristen ob er dieses Semester nicht seine Ensembleprüfung hat. Er bejaht dies. Daraufhin gibt die Saxophonistin ihm die Anregung, dass er den Auftritt vor dem Jazzforum ja gut für Stücke nutzen könnte, die für ihn besonders schwierig sind, um gut für die Prüfung vorbereitet zu sein.

Der Gitarrist nimmt das Angebot an und auch die anderen Mitglieder des Ensembles sind damit einverstanden. Er teilt den anderen mit, dass er gerne möglichst viele Stilstiken abdecken würde. Nach einer kurzen Abstimmungsphase werden folgende Stücke aus der Level 2-Songliste ausgewählt.

- 1) Someday my prince will come (Jazz-Ballade)
- 2) Footprints (Hardbop)
- 3) Scapple from the apple (Bebop)
- 4) Corcovado (Bossa Nova)

Nun wird das von der letzten Stunde bekannte Lied „Lover Man“ gespielt; doch der Gitarrist findet den Einstieg nicht. R.W. ruft dem Gitarristen „Nochmal?“ zu, woraufhin dieser nickt. Das Quartett hört auf zu spielen und der Schlagzeuger zählt den Song lauter als beim ersten Mal ein. Jetzt finden alle im Quartett den richtigen Einstieg. R.W. nickt dem Gitarristen beim Anfang seiner Solostelle zu und spielt während des Gitarrensolos mehrmals etwas lauter eigene Abschnitte, vor allem wenn die Pausen des Gitarristen zu lange werden. Kurz darauf ruft R.W. in Richtung des Gitarristen: „Jetzt der A-Teil!“ Während seines Solo schaut R.W. nur auf seine Bassgitarre und einzelne Gesichtspartien sind dabei angestrengt. Seine Backen zucken, er kneift manchmal die Augen oder seine Lippe zusammen.

Nach diesem Durchgang merkt R.W. an, dass es ihm gefallen habe wie „Lover Man“ gespielt wurde. Denn er mag es, wenn Balladen auch als Balladen durchgespielt werden. Das bringe Abwechslung in die Auftritte, die voll von Midtempo-Songs seien. Nun holt sich R.W. Wasser, das Quartett fängt auch ohne ihn wieder zu spielen an. R.W. setzt spontan wieder ein, als er zurückkommt. Die Saxophonistin spielt die Ballade in einer Sub-Tone Spielweise.<sup>227</sup> Wiederum ruft R.W. in Richtung des Gitarristen als dieser kurz seinen Einsatz nicht findet. Diesmal findet der Gitarrist schnell wieder zu seinem richtigen Spiel.

Nach dem Ende des Stückes lobt die Saxophonistin den Schlagzeuger, der spontan einen Latin-Rhythmus in die Ballade reinbringt. R.W. stimmt in das Lob ein und fügt hinzu: „Dadurch, dass sich alle so gut kennen, braucht man das vorher nicht abzusprechen.“

---

227 Beim Sub-Tone-Spiel auf dem Saxophon spielt man so, dass man neben den Tönen auch noch den Lufthauch mithört. Dadurch klingt der Ton sanft.



## Auswertung der ersten Sequenz

Im Jazzforum ist es den Studenten möglich vor allen anderen Studenten und Dozenten der FMW ihre geprobtten Stücke vorzustellen und so ein breites Feedback zu bekommen. Durch den Auftritt im Jazzforum, den R.W. geplant hat, hat das Ensemble nun ein festes Ziel, auf das sie hinarbeiten. Dadurch kann die Motivation sich bei der Ensembleprobe anzustrengen steigen.

Dabei haben die Studenten wieder einmal die freie Wahl, welche Stücke sie spielen wollen. Mit „freien Stücken“ meint R.W. wohl frei improvisierte Musik, also Free-Jazz-Stücke.

Die Saxophonistin verhält sich gegenüber dem Gitarristen kooperativ, als sie vorschlägt, Stücke zu üben, die er auch bei seiner Prüfung verwenden kann. Hierbei frage ich mich aber, inwieweit der Druck etwas aus dem Kanon zu spielen, um für Prüfungen gut vorbereitet zu sein, nicht die freie Initiative der Studenten etwas Innovatives zu spielen, hemmt. Das Ziel des Ensembles ein selbstbestimmtes harmonisches Ganzes zu erzeugen steht also in Spannung zu dem Ziel der Leistungsvergleichbarkeit, das u.a. durch die Level-Listen erreicht werden soll. Jedenfalls gibt es im gesamten Ensemble keinerlei Gegenstimmen gegen den Vorschlag der Saxophonistin zu hören. Möglicherweise waren einzelne Ensemblemitglieder dagegen, wollten es aber vermeiden als unkooperativ abgestempelt zu werden. R.W. erkennt schnell, dass der Gitarrist Schwierigkeiten damit hat in den Song rein zu finden. Deshalb unterbricht er als Leiter diesen Durchgang, denn mit einem falschen oder fehlenden Spiel des Gitarristen kann es nicht zu einem harmonischen Ganzen kommen.

Das laute Einzählen des Schlagzeugers dient als eine gute Orientierung, um schnell in den gewünschten Rhythmus zu finden.

Als der Gitarrist Probleme bei seinem Solo hat, macht R.W. seinen Studenten vor, was gutes Comping im Ensemble ausmachen kann. Durch das Mitspielen und das Ideengeben R.W.s hilft er dem Ensemble, das trotz der Schwierigkeiten des Gitarristen durch das Lied kommt.

Die Anstrengung, der es bedarf, um genügend Konzentration für eine gute Improvisation zu finden, ist diesmal auch beim Dozenten zu beobachten. Es kann also auch trotz jahrelanger Erfahrung anstrengend sein zu improvisieren.

Auch hier kritisiert R.W. die fehlende Abwechslung, der Stücke, die die

Studenten spielen. Ein möglicher Grund für den Mangel an stilistischer Abwechslung ist das eingeschränkte Repertoire. Ein anderer Grund könnte es sein, dass ein mittleres Tempo am angenehmsten für die meisten Musiker zu spielen ist.

Auch ohne den Dozenten probt das Ensemble aus freien Stücken weiter, um besser zu werden. R.W. kann aufgrund seiner professionellen Ausbildung schnell wieder in eine beliebige Stelle des Songs nur durch Zuhören einzusteigen.

Die spontane Rhythmusvariation des Schlagzeugers wird von den anderen Ensemblemitgliedern lobend erwähnt, denn dadurch kamen neue Ideen für das gesamte Ensemble zustande. Dies kann nur durch eine funktionierende Ensemblestruktur gewährleistet werden; ein Ensemble, das eingespielt ist und auf spontane Einfälle richtig reagiert. Wenn sich das Ensemble nicht „so gut kennen“ würde, würde eine solche Spielweise wohl nicht funktionieren.

#### Deskription der zweiten Sequenz

„Footprints“ wird als zweites Lied in dieser Probe gespielt. R.W. fragt den Gitarristen, ob er auch wirklich sein Instrument auf 440 Hz gestimmt habe. Dieser bejaht die Frage, woraufhin R.W. noch einmal nach stimmt.

Das dritte Lied „Someday my prince will come“ stellt R.W. vor dem Spielen noch einmal kurz vor. Frank Churchill komponierte es für den Walt Disney-Film „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ aus dem Jahre 1937 und wurde von vielen Jazz-Größen wie Dave Brubeck, Miles Davis, John Coltrane und Herbie Hancock gespielt. Die Saxophonistin fragt bei einem Song nach der Akkordnotation, die für sie ungewöhnlich ist, woraufhin R.W. erklärt, dass dies eine weniger gebräuchliche Notation für einen ihr schon bekannten Akkord ist. Während des Saxophon Solos bricht die Saxophonistin ab, weil sie sich verzählt hat. Das Solo wird wiederholt, die Saxophonistin erhöht nach anfänglichem Piano die Lautstärke ihres Spiels. Vor allem der Schlagzeuger erhöht dabei gleichzeitig die Intensität und Lautstärke seines Spiels. Beim Wechsel zum nächsten Liedteil lächelt R.W. der Saxophonistin zu. R.W. bedankt sich für das gute Zusammenspiel und verabschiedet sich.

## Interpretation der zweiten Sequenz

Das gegenseitige richtige Stimmen der Instrumente für sich und untereinander ist essentiell für das Ensemble, um ein harmonisches Ganzes zu erzeugen.

Die Geschichte eines Liedes zu kennen, ist für die eigene Interpretation hilfreich. Der Song wird dadurch in eine historische Kontinuität, eine Traditionslinie gebracht. Man erhält Anhaltspunkte welche Versionen des Liedes man sich anhören sollte, um Anregungen für sein eigenes Spiel zu erhalten.

Die Vereinheitlichung der Musiksprache im Jazz ist wichtig, denn nur so kann eine schnelle Verständigung der Akteure über die richtige Tonart gewährleistet werden. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass die Akkordsymbole in manchen Noten nicht der Standardübereinkunft entsprechen, was leicht für Verwirrung sorgen kann.

Man sieht an der fortgeschrittenen musikalischen Kommunikation zwischen der Solistin und dem Schlagzeuger, dass das Quartett schon recht gut aufeinander hört und gut aufeinander abgestimmt ist. Auch R.W. scheint zufrieden über die Spielweise des Ensembles beim Saxophonsolo zu sein, was sich in seinem anerkennenden Lächeln äußert. Auch der Dank für das gute Zusammenspiel ist ein Indiz für seine Zufriedenheit.

### **6.4.5 Zusammenfassung der Ergebnisse**

Folgende 3 Themen, die großteils auch im Interview von R.W. angesprochen wurden, kann ich auch in den Handlungen der Akteure in der teilnehmenden Beobachtung wieder finden.

1) Deduktive Lehrmethode:

Wie gestaltet sich das Bekenntnis von R.W. zu der deduktiven Lehrmethode in seinem Ensembleunterricht aus?

2) Ensemblespiel ohne feste Hierarchien:

Hiermit ist Verhalten gemeint, dass man mit R.W.s Ensembleideal mit Rollentausch der Instrumente und ohne feste Hierarchien in Verbindung bringen kann .

### 3) Nicht-autoritärer Unterrichtsstil:

Handlungen, in denen R.W. die Studenten frei entscheiden lässt, wie sie spielen wollen.

### 4) Vorgehen aus Professionalität

Verhalten, das die Freiheit des einzelnen einschränkt, um für Vergleichbarkeit innerhalb der Institution zu sorgen und eine professionell-institutionalisierte Haltung zum Gegenstand ermöglicht.

#### Zu 1)

R.W. hat sich im Interview dazu bekannt, dass er die deduktive Lehrmethode gegenüber der induktiven Lehrmethode in Bezug auf das Erlernen der Improvisation vorzieht.<sup>228</sup> In seinem Lehrverhalten in den beobachteten Ensembleproben kommt das darin zum Ausdruck, dass er die Studenten jedes Stück zunächst einmal durchspielen lässt, außer wenn es diese ausdrücklich wünschen, dass das Stück abgebrochen wird. So geht er vom Ganzen aus, das er beurteilt und danach Verbesserungsvorschläge wie z.B. eine differenziertere Dynamik gibt. Beim Nachfragen wie einzelne Spielbestandteile verbessert werden können, gibt er den Studenten konkrete Tipps und Techniken an die Hand, wie die Permutationsübungen. Diese stellt er aber nicht obligatorisch an den Anfang seiner Proben. Dass R.W. ein Konzept von Ganzheitlichkeit hat, sieht man auch daran, dass er neben Erkenntnissen aus der Musikwissenschaft auch Wissen aus der Biologie und religiöse Weisheiten in die Übungstipps miteinbezieht.

#### Zu 2)

Der Rollentausch der Instrumentalisten, der eine gute Kommunikation im Ensemble erfordert, ist eines der wichtigsten Lernziele von R.W., was man an vielen seiner oben geschilderten Handlungen ablesen kann. Durch den häufigen Rollentausch kommt es zu einem Ensemblespiel, in dem es keine vorher strikt festgelegten Hierarchien gibt, die die Freiheit des individuellen Ausdrucks einschränken könnten. R.W. fordert die Studenten des öfteren dazu auf, mehr miteinander zu kommunizieren, damit das Spiel abwechslungsreicher wird und

<sup>228</sup> Vgl. Kapitel 4.7 dieser Arbeit.

keine starren Hierarchien entstehen. Durch eine gute Kommunikation zwischen den Ensemblemitgliedern wird die Musik abwechslungsreicher. Da dies aber viel Übung erfordert, muss R.W. wenn einzelne Parameter der Musik wie z.B. die Dynamik monoton sind, kurzzeitig wechselnde Hierarchien<sup>229</sup> aufbauen. Dies tut er, damit die Stimme des einzelnen nicht untergeht und die Dynamikstrukturen für die Musiker leichter zu durchschauen sind.

Zu einigen Zeitpunkten meiner teilnehmenden Beobachtung kommt es beim zweiten Ensemble zum spontanen Hereinspielen in die Soli der anderen, um ihnen Ideen zu geben oder sogar zur Übernahme der Soli, sowie nicht abgesprochene Rhythmuswechsel, auf die die anderen Ensemblemitglieder reagieren müssen. Das zeigt, dass R.W.s Vorstellungen eines Rollentausches auch bei den Studenten Anklang finden.

Zu 3)

Es ist sehr auffällig, dass R.W. den Studenten viele individuelle Freiheiten beim Proben einräumt. Am Anfang der Stunde können die Studenten selbst aushandeln, welche Stücke gespielt werden. darüber hinaus können die Studenten auch die verschiedenen Stilistiken und Tempi, in denen die Stücke gespielt werden, frei bestimmen. Auch wann man die Rollen wechselt und beispielsweise ein Solo übernimmt, wird von den Musikern im Dialog mit den anderen spontan und frei gewählt. Dies alles könnte stärker durch Vorgaben geregelt sein, was aber den individuellen Ausdruck unnötig einschränken würde. Erst dann, wenn die Arbeitsatmosphäre, die zu einem harmonischen Ganzen führen soll, gestört wird, setzt R.W. seine Autorität, die er in seiner Dozentenrolle hat, ein. Ein Beispiel hierfür ist die Zurechtweisung des Gitarristen, als er bei R.W.s Ausführungen auf der Gitarre spielt.

Zu 4)

In der Position des Dozenten an einer staatlich geprüften Hochschule ist R.W. aber darauf angewiesen, dass er die Schüler mit quantitativen Kriterien beurteilt. Er muss ihnen Noten geben und sie prüfen. Um eine Vergleichbarkeit zu erreichen, muss er deshalb an manchen Stellen die individuelle Freiheit einschränken.

<sup>229</sup> Er spricht hier von „Dynamikführerschaft“.

Hauptsächlich werden diese Rahmenbedingungen von der Institution Frankfurter Musikwerkstatt gesetzt, die aber ihrerseits durch staatliche Vorgaben eingeschränkt wird. Im hier beobachteten Ensembleunterricht sind das die drei Level, die man als Student durchlaufen haben muss. Zu jedem Level gibt es eine eigene Liste von Standards, die man als Student spielen können sollte. In welches Level ein Song eingeteilt wird, wird anhand der Kriterien Harmonik, Rhythmik und Dynamik ausgewählt. Laut R.W. soll eine möglichst gute Kopplung der Bestandteile der Songs mit dem Theorieunterricht erreicht werden, sodass die Studenten ihr gelerntes Wissen im Ensemblespiel früh anwenden können.

R.W. zeigt in einer Sequenz Distanz zu den Rollenerwartungen, die an ihn gestellt werden. Eigentlich möchte er „All Of Me“ gar nicht spielen, spielt es dann aber doch, weil es auf der Repertoireliste steht und der Gitarrist das Lied spielen möchte. Außerdem empfindet er die Songliste des zweiten Levels als nicht aktuell und einer Überarbeitung bedürftig. Hier zeigt sich, dass sich R.W. mit seinem persönlichen Habitus den Konventionen der Institution FMW beugen muss, damit eine Vergleichbarkeit der Studienleistungen gewährleistet bleibt.

Auch die Studenten beugen sich dieser institutionellen sozialen Kontrolle. Sie stellen ihren eigenen Musikgeschmack hinten an, um dem in der Prüfungsphase befindlichen Kommilitonen zu helfen.

## 7. Fazit der Arbeit

Um die einzelnen Ergebnisse zuverlässig auf die Gesamtheit der Institution Frankfurter Musikwerkstatt zu beziehen, hätten mehrere Studenten über dieses Thema forschen müssen. Dennoch kann ich Aussagen über die Ansichten von R.W. und JFK machen und bei R.W. prüfen, wie seine Aussagen mit den Handlungen in den beobachteten Ensemblestunden korrespondieren. Diese Aussagen sind durch die institutionelle Ordnung der FMW beeinflusst.

Meine anfängliche Hypothese, dass das Freiheitsideal der Kunstform Jazz in einem Spannungsverhältnis zu der Institutionalisierung steht, wurde bestätigt. R.W. und JFK glauben beide an die Wichtigkeit ihrer Betätigung im Feld der Jazzmusik, weil sie darin eine Möglichkeit sehen, sich freier als in anderen Feldern selbst ausdrücken zu können. Beide wollen ihren Lebensunterhalt mit der Musik verdienen. JFK will dies bestenfalls als Profimusiker auf dem Markt erreichen, während R.W. aufgrund von seinen eigenen negativen Erfahrungen in Orchestern und Big-Bands sein Geld mit dem Lehren von Jazz verdient. Er sympathisiert mit dem Feld der eingeschränkten Produktion nahe, weil dies seinem Authentizitätsideal entgegenkommt.

Der liberale Unterrichtsstil von R.W., den ich bei der teilnehmenden Beobachtung der Ensembleproben kennengelernt habe, korrespondiert in vielerlei Hinsicht mit den Überzeugungen, die R.W. im Interview geäußert hat. Die Schüler sollen im Ensemblespiel lernen, aufeinander zu hören und keine festen Hierarchien zu bilden, um flexibel auf die, potentiell krisenhafte Situation, in der improvisierte Musik gespielt wird, reagieren zu können. Mit seiner deduktiven Lehrmethode betont er die Ganzheitlichkeit der Improvisation. Nun wäre eine Fragestellung für die Fortführung der Arbeit, ob der liberale Unterrichtsstil auf den individuellen Habitus von R.W. begrenzt ist, oder ob diese Lehrmethode eine Konvention aller Lehrer an der FMW kennzeichnet.

Diesem Freiheitsstreben, das als Nomos des Jazzfelds angesehen werden kann, wird durch die Institutionalisierung der Ausbildungsstätte FMW und dem Markt Grenzen gesetzt. Ohne diese Grenzen wäre allerdings auch keine Vergleichbarkeit der Leistungen gegeben und es wäre für die Schüler sehr schwierig sich am Arbeitsmarkt zu behaupten. Bei der Jazzpädagogik scheint immer die Gefahr zu bestehen, dass sie vereinheitlicht, was eigentlich dem Ideal

der Musik, dem individuellen Klang und der Ausdrucksfreiheit widerspricht.

Soziale Kontrolle übt diese in meinen Untersuchungen vor allem durch den Kanon aus, den sie in den Level-Songlisten vorgibt. Über die Entstehung und die Entwicklung dieser Songliste wäre eine weitere Forschung vermutlich sehr fruchtbar. Gerade inwieweit die Ausgestaltung des Kanons und der Unterrichtsinhalte von staatlicher Seite vorgegeben sind, wäre noch zu untersuchen. Jedenfalls ist zu konstatieren, dass der Kanon im Ensembleunterricht tendenziell dazu neigt, Standards allzu avantgardistischen musikalischen Formen vorzuziehen.

Es wäre erst dann möglich ein umfassendes Bild vom Aufbau der Jazz Kunst-Welt zu zeichnen und sie bspw. mit der Analyse des literarischen Feldes in Frankreich zu vergleichen, wenn man mehrere Jazz-Hochschulen und ihr Verhältnis zu den musikalischen Neuentwicklungen freier Jazz-Künstler erforscht. Hierzu kann meine explorative Studie eine Vorarbeit leisten.



## 8. Literaturverzeichnis

Abbildung „Das Feld der kulturellen Produktion im Feld der Macht und im sozialen Raum“ aus: Pierre Bourdieu (2001), *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 203.

Theodor W. Adorno (1973): *Ästhetische Theorie*; Frankfurt: Suhrkamp.

Theodor W. Adorno (2003), *Dissonanzen Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt: Suhrkamp.

Theodor W. Adorno (1986), *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, Frankfurt: Suhrkamp, Seite 74-109

Howard Becker (2008), *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Howard S. Becker und Blanche Geer „Teilnehmende Beobachtung, Die Analyse qualitativer Forschungsergebnisse in Christel Hopf und Elmar Weingarten (Hrsg): *Qualitative Sozialforschung*.

Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann (2011), *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Peter L. Berger und Thomas Luckmann (2000), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Pierre Bourdieu (2012), *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp.

Pierre Bourdieu (2001), *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt: Suhrkamp.

Lloyd Bradley (2012), *Bass Culture: When Reggae Was King*. London: Penguin Books.

Dagmar Danko (2012), *Kunstsoziologie*. Bielefeld: transcript Verlag.

Andreas Diekmann (2007), *Empirische Sozialforschung. Grundlagen Methoden Anwendungen*. Reinbek bei Hamburg.

Uwe Flick (2011), *Triangulation. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Erving Goffman (2003): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.

Dick Hebdige (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, London: Taylor & Francis.

Hans Peter Henecka (2006), *Grundkurs Soziologie*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (2008), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.

Internetseite der Frankfurter Musikwerkstatt unter [http://www.fmw.de/intern/download/studium\\_info.pdf](http://www.fmw.de/intern/download/studium_info.pdf) Stand: 4.12.2013.

Internetseite der Frankfurter Musikwerkstatt unter [http://www.fmw.de/intern/download/studium\\_studiengebuehren.pdf](http://www.fmw.de/intern/download/studium_studiengebuehren.pdf) Stand: 4.12.2013.

Internetseite der Frankfurter Musikwerkstatt unter <http://www.fmw.de/studium/>, Stand: 29.3.2013

Internetseite der Frankfurter Musikwerkstatt unter <http://www.fmw.de/studium/studium/finanzierung-des-studiums/> Stand: 4.12.2013.

Internetseite der Frankfurter Musikwerkstatt unter <http://www.fmw.de/uber-fmw/>; Stand: 29.3.2013.

Marie Jahoda, Paul Felix Lazarsfeld und Hans Zeisel (1960): *Die Arbeitslosen von Marienthal*. Allensbach und Bonn: Verlag für Demoskopie.

Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.) (2006), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Panayotis Kondylis (1991), *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform: die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne*, Weinheim, VCH Verlag.

Ronald Kurt, Klaus Näumann (Hg.) (2008), *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: transcript Verlag.

Georg Lukács (1970), *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Neuwied: Luchterhand.

Cedella Marley und Heather Augustyn (2010), *Ska: An Oral History*. Jefferson: Mc Farland

NMZ-Artikel unter <http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/reaktion-auf-die-berichterstattung-zur-schliessung-der-jazzausbildung-an-der-hfmdk-f>, Stand: 29.3.2013

Helmuth Plessner (1975), *Die Stufen des Organischen und der Mensch – Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin: Walter de Gruyter.

Susan Sontag (2009) *Notes on Camp in Against Interpretation and Other Essays*. London, Penguin Classics.

Heinz Steinert (2003), *Die Entdeckung der Kulturindustrie. Oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot.

Jürgen Schwab (2004), *Der Frankfurt-Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte[n]*, Frankfurt: Societäts-Verlag.

Andreas Wernet (2009), *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

## **9. Anhang**

### Legende der Interviewtranskription

Ich habe die Interviews wörtlich und mit der Hilfe von folgenden Zeichen transkribiert:

B= Sprecher: Benjamin Schiffli

D= Sprecher: Dozent Rüdiger Weckbacher

S= Sprecher: Student JFK

(.)= kurze Pause

(..)= mittellange Pause

(...)= lange Pause

(unterbricht)= Unterbrechung der Ausführungen des anderen Sprechers

GROSSGESCHRIEBENES WORT= Betontes Wort

...= Ende eines unvollständigen Satzes

(Wort?)= schwer verständliches Wort, deshalb sichere Transkription nicht möglich

(lacht)= Sprecher lacht

(räuspert sich)= Räuspern des Sprechers

## **Interviewtranskripte**

### Interview mit einem Dozenten der FMW

B: Was ist für dich gute Musik und wie bist du dazu gekommen an der Musikwerkstatt zu lehren?

D: Also zur (.) zum ERSTEN Teil der Frage ist ähm (..) also für mich ist ähm (..)

gute Musik authentische Musik. Also, ähm wenn ich das Gefühl hab, dass

5 Musik zu (..) bestimmten Zwecken benutzt wird, dann verliert sie für mich ein bißchen an Qualität. Äh, also und dann wenn für mich, wenn ich das Gefühl

hab Musik ist authentisch, dann ist auch die Stilistik UNWICHTIG. Äh, und äh

(..) ähhhm, ja. Und das. Ähm (..) und gute Musik hat für mich eben noch ähm

(..)über, sagen wir mal (..) UNTERHALTENDE Aspekte noch ähm, ähm (.)

10 eigentlich viel wichtigere Aufgaben (...) ja.

B: Und welche wären das?

D: Ähm (..) Naja für mich ist Musik einfach en, einfach en, en, en Ausdrucksmedium der Menschen und da is, wie gesagt, das Gefühl der Authentizität ganz wichtig. Wenn (..), wenn ich das Gefühl hab, Leute verstellen sich oder  
15 benutzen die Musik um, um um (...) naja, irgendwelche RECHNUNGEN zu bezahlen oder kommerzielle Aspekte dann, dann, dann krieg ich dann immer en ungutes Gefühl dabei.

B: OK, könntest du vielleicht mal nen authentischen und nen unauthentischen Künstler mal gegenüberstellen?

20 D: Ah vielleicht so, gar net mal so persönlich, aber des is' zum Beispiel (..)

B: so generell.

D: also, ne (..) für mich ist zum Beispiel, für mich, in der Hinsicht, kann ja nur für mich (..)

B: Klar.

25 D: SCHLAGER, fällt mir sofort ein. Ja, also wenn ich da irgendwie so en PLAKAT von ner Schlagersängerin sehe, die also, und da steht dann sowas wie (.) EMOTIONEN oder Gefühle drauf, ja, und ich merk, dass das ganze Ding wirklich nur (.) kommerziell aufgepumpt ist, und, und auch MUSIKALISCH wirklich fast inhaltslos is. Ähm, (.) und ich mein, ich kann, ich mein ich weiß ja auch,  
30 was, welche, welche Maschinerien dahinterstecken, dass da Leute sitzen und denken sich irgendwas aus. Und natürlich berührts auch die Menschen, und, und, und sie sind emotional ergriffen. Aber für mich, aber das wirkt so ein bißchen, sie werden VERARSCHT, ja. Wenn, wenn ich dann, ähm (..) es gibt zum Beispiel ne Sängerin, ne polnische Sängerin, die heißt Anna Maria Jopek,  
35 die wird in dem Genre Jazz gehandelt. Die macht aber, (..) also, des einzige was so mal, des ist aber auch ein ganz wichtiger Punkt der Musik, was ihre Musik mit JAZZ zu tun hat, is' der Improvisationsanteil. Und dass die Musiker alle und sie auch mal Jazz studiert haben. Viele von, und ähm (...), die hat ne GANZ VORZÜGLICHE BAND, die sind alles polnische Musiker und die sind  
40 wirklich, also die spielen auf Weltniveau. Obwohl ich so Vergleiche eigentlich ungern mag. (..) Die spielen zum Beispiel in Mainz, da sitzen (.) 250 Leute und groß, ein Großteil der Leute, des Publikums waren polnische Bürger, ja, und, ähm (..) die spielen NUR AKKUSTISCH, also auf akkustischen Instrumenten, also nicht verstärkt. (..) und des ist SO (...) ja (.) viele, viele folk-, pol- polnisch-

45 folkloristische Elemente in ihrer Musik. Und des ist SO (..) EHRlich und  
HERZERGREIFEND und auch so direkt zum Publikum, dass ich denk WOW  
so muss Musik sein. Des, des heilt die Seele, des heilt, des is so, ähm (...) ja,  
so , Punkt (lacht), ja. Ja, also, und ich glaub,dass ich da auch, dass ich da auch  
en, ähm (...) ohne jetzt überheblich wirken zu wollen, dass ich da en ganz  
50 gutes Gespür für hab, was, was jetzt wirklich ehrlich gemeint ist und was die  
Menschen berührt (.) oder ob was einfach nur PLASTIK ist.

B: Ja, das kommt ja auch mit der Erfahrung mit, denk ich mir.

D: Ja (..) mir geht's ne ganze Reihe, das ist jetzt nicht unbedingt ne AUSNAHME,  
klar noch en bißchen in der Minderheit, es gibt ZUNEHMEND, also grade auch  
55 im, im, im europäischen Jazz gibt's, gibt's (..) Musiker die (.), die, die sich  
weniger, also die (weißte?), die sich selbst treu bleiben und ähm (..) danach  
erstmal (.) vielleicht kommerziell Erfolg haben.

B: Um nun mal grade auf Jazz zurückzukommen. Wo würdest du denn den Jazz  
verorten, bzw. was macht Jazz für dich aus? In Abgrenzung zu anderen Musik-  
60 stilen , beispielsweise Klassik. Ich hab beim Improvisieren ist es ja beispiels-  
weise so, dass Klassik klassische Musiker improvisiert haben. Ja, das wird  
oftmals ein bißchen vergessen, wo würdest du da gibt's für dich Trennlinien wo  
würdest du sagen, das ist Jazz für dich und das ist andere Musik?

D: Ne, also da, da wo die Grenze zur reproduzierenden Musik, des was ja, wenn  
65 die Vorgabe so, so (..) DOMINANT is wie in großen... zu großen Teilen der  
klassischen Musik, ja. Also ich hab letztens so, so en Statement gehört, dass in  
der Klassik der Musiker im Dienste der Musik steht, ja (..) und im Jazz is es  
genau umgekehrt, ja (.) also da is die, die Musik das Ausdrucksmedium des  
Individuums, das individuelle Gestalten, das Neue, um ständig, also (..) auch  
70 das Neue kreieren. Auch vielleicht mit vorhandenem Klang und vorhandenem  
Vokabular, und das Neue neu gestalten.

B: Dieses kreative Element (..)

D: Ja

B: Würdest du sagen, das ist ein ganz wichtiger...

75 D: (unterbricht) Ja, absolut.

B: OK. Jetzt vielleicht noch zum zweiten Teil der Frage (..) Wie bist du dazu  
gekommen an der Musikwerkstatt zu lehren?

D: Also, ich hab in Boston studiert und bin dann '87 wieder nach Deutschland

80 gekommen und hab dann genau den, den du grade kennengelernt hast (lacht),  
den Mike Schönmehl kennengelernt, der hat da ein Quartett gegründet, also,  
äh, und, ähm (..)der Mike hatte zu dem Zeitpunkt schon hier unterrichtet und  
dann hat sich des ergeben. Es gab einen Kontrabasslehrer zu der Zeit und des  
waren so drei, vier (unverständlich)- Studenten, die der ehemalige Kontrabass  
mit unterrichtet hat und da hat mich der Mike einfach empfohlen (.) dem dama-  
85 ligen (.) also dem Schulgründer auch, Michael Demmerle.

B: Also (..), also spielst du E-Bass und (..) Kontrabass?

D: Ne, ich spiele eigentlich Bassgitarre, ja.

B: Dann ist das ja auch vom (..) wahrscheinlich auch schwierig zu lernen erstmal  
(..) also beide auf hohem Niveau spielen zu können.

90 D: Ach, des, das geht schon. Ich hab nach, nach längerem (..) AUSPROBIEREN,  
also schon fast, äh (..) ACHT, naja fast zehn Jahre, ähm, so en Kontrabass  
hatte und immer mal so Anläufe genommen, ne. Ob des ... des, ich war haben  
keine, ähm (..) CHEMIE gehabt (lacht). Des war mir alles zu groß und so.

B: Ach, ich find des immer, ich find des immer, des ist total toll, wenn da irgendwie  
95 so, dieser Zupfkontrabass gespielt wird ...

D: (unterbricht) ICH AUCH! Also, ich muss sagen, also eins is so, ich hab mir  
unheimlich viel, ich hör fast eigentlich nur Musik, bei denen Kontrabassisten  
mitspielen, und hab mir auch so schon ne ganze Menge von denen abgeguckt.  
Also, ich hab auch so, ich versuch auch auf meinen Instrumenten (..) ähm, ich  
100 sage mal ein, (...) einen sehr AKKUSTISCHEN(.), ja einen sehr akkustischen  
Sound, auch wenn's elektrisch verstärkt ist. Das geht schon, also, wenn mit  
nem bestimmten, (...) wenn man ne BESTIMMTE KLANGVORSTELLUNG  
HAT, dann richtet sich (...) da kann... da stellt sich der Körper und das Instru-  
ment auch drauf ein. Ja, wenn des halt net is. Isses der, der, der...

105 B: Ab wann hat denn eigentlich der Kontrabass im Jazz- der E-Bass im Jazz über-  
haupt Einzug gehalten? Ich weiß es gar nicht.

D: Es war in den 60ern. Durch Steve Swallow.

B: Ja, weil davor war das ja alles Kontrabass,,oder?

D: Jaja, der Steve Swallow hat auch früher Kontrabass gespielt und ich glaub so  
110 '68, '69 hat der auf E-Bass gewechselt und wurd' dann auch richtiggehend  
SANKTIONIERT von der, von der, vom Großteil der Musiker., die mit ihm  
damals zusammen gespielt ham. Aber der hat sich, des, des, ähm, der ist sich

da TREU geblieben.

B: Ja, Neuigkeiten werden ja immer kritisch beäugt, also...

115 D: (lacht)

B: ...das ist meistens so.

D: Und er hat einfach nen einzigartigen TON. Ja, also des is und er passt sich dem Neuen an. (..) Der spielt sogar mit Plektrum, ja. Und es klingt unheimlich WEICH und warm, ja, und (.) er ist einer der Top-E-Bassisten, den wir heute  
120 haben, echt.

B: Wie bist du eigentlich generell zur Musik gekommen? Hast du schon von früher Kindheit an, hast du Instrumente gespielt?

D: Ja, also, ich hab so (...) mit drei schon Plastiksaxophon gespielt (kichert). Ich hab'echt diese (unverständlich)es gab en Bild von mir, da war ich vielleicht (..) muss ich drei oder dreieinhalb gewesen sein, im Schlafanzug und hab ne UKULULE, also mit vier Seiten schon. (.) Und dann hab ich einfach so (..)ähm, wie man so kennt, als Kind eben (.) obligatorisch Klavierunterricht bekommen und äh(...) und hab aber DAMALS SCHON, also, mir hat es immer wider-, so ein bißchen widerstrebt vorgegebene, ähm (..) Stücke zu spielen oder so  
130 Etüden. Also, ich hab schon, ich hab schon DAMALS improvisiert, des weiß ich noch. Weil, des weißte, (.) am meisten Spaß hat's gemacht einfach nur auf weißen oder nur auf schwarzen Tasten rumzuklimpern, weil des IMMER GUT KLANG (Beide lachen) (...) ohne dass man irgendwas wissen musste. (..) Und da hab' ich dann so, (..) Schlagzeuger haben mich auch fasziniert als ich so,  
135 naja so (.) ah TROMMELN auch schon immer und ähm (..), ähm (..) die Mainzer Fasnacht waren die immer ganz gigantisch. Und hab' dann auch immer so'n, so'n, so'n SCHLAGZEUG ne Weile gehabt und dann (...) dacht' ich (..) des ist so langweilig immer hinten zu sitzen. Und so ganz vorne wollt' ich net stehen, also net ganz weit vorne, also die goldene Mitte mit'm Bass. (Beide  
140 lachen) Und (.) ähm, da durfte ich mir mit 15 'nen E-Bass kaufen und ähm (..) dann bin ich da auch bei geblieben.

B: OK. Und dann auch so in Big-Bands gespielt?

D: Des war damals so, so diese (..) naja, so Krautrock, FUSION, also so Mixsachen, also ich bin in einem so, ähm (...)durch den damaligen Freund meiner  
145 SCHWESTER ziemlich früh auch, ähm (..) diese Progressive Rock, English, British Progressive Rock. Also des war damals, ja, so, ähm (..) was gab's

denn da? King Crimson, ähm (.), also ERSTMAL war natürlich die, die, die  
 Hardrock-Phase bei mir. Also, Deep Purple, Uriah Heep, Black Sabbath und  
 dann kam es aber ziemlich schnell durch den Paul (?), des war so Emerson,  
 150 Lake and Palmer, GENESIS, YES (unverständlich)

B: Genesis, (..) ja von meiner Schwester kenn ich die, die hört die auch sehr  
 gerne.

D: Da war ich so (..) 13, 14 (..) 15 und des war klar, so en MIX, Jethro Tull, so  
 Bands, des waren, des waren eigentlich so, die, da fand ich – ohne jetzt zu  
 155 wissen, selbst zu wissen, des war schon (.) schon ne ziemlich komplexe Musik.  
 Also, mit (.) METRENWECHSEL, so viel Improvisation auch. Und dann war  
 des so ein fließender Übergang in diese, in diese amerikanische Fusion-Jaz-  
 z-Rock-Musik, (.) so Mitte der 70er. Des war dann so Chick Ko..- des waren  
 eigentlich ähm die Leute, die vorher Akkustik-Jazz gemacht haben, die dann  
 160 Electric gegangen sind. Also, CHICK KOREA, WEATHER REPORT.

B: Mit Wayne Shorter, ja.

D: Genau. (..) Die haben früher bei MILES gespielt und so. Die Musik hat sich  
 damals noch (..) ich war so, so en HALBROCKER.

B: Ja, ja. Das kam dann erst später, also mit dem...

165 D: (unterbricht) Eigentlich während dem Studium, ja. Und, äh (..) Und dann stand-  
 Also ich hab dann, ich hab dann auch in ner Band, in so 'ner Art Fusion, Jazz-  
 Rock-Band, also, also wo wir dann einfach viel improvisiert haben. Eigentlich  
 NUR, wir wussten ja eigentlich nix. Des war halt (.) damals auch das Gute so  
 und, ähm (..) Das war einfach nur, wir sind in den Proberaum und ham einfach  
 170 nur angefangen zu spielen und des war so, und des war halt (..) PRÄGEND  
 auch, also das, das Improvisieren, das Neugestalten, des is' bis, bis heute, is  
 des, ähm (.) eines meiner größten Anliegen und auch das, der größte Spaß,  
 den ich beim Musizieren hab'.

B: Kannst du vielleicht, weil wir jetzt auch auf's Improvisieren auch gekommen  
 175 sind, kannst du vielleicht nachzeichnen, was für dich so den Kern des Improvi-  
 sierens ausmacht. Wie läuft des ab und vor allen Dingen wie kann man  
 anderen Leuten den Spaß oder die Technik zum Improvisieren beibringen, was  
 ist des für dich genau?

D: (...) Also in erster Linie isses mal, ähm (...) Ich hab jetzt grad mal so, ich sag  
 180 mal so, ich weiß gar net ob ich's hierhab' en Konzept für (.) FREIES Improvi-



sieren mal so, ne leider hab ich's net da, ähm (.) gehabt. Es ist eigentlich, ein  
(.) permanentes und ein ständiges Neugestalten (..), ähm (...) aus, aus, aus  
den, sagen wir mal aus den gesammelten oder kollektiven Erfahrungen, die  
man musikalisch gemacht hat. (.) Ja, also sowohl des was an Informationen  
185 von außen gekommen is als auch dann des Innere zu pflegen. Also des  
heißt, ich setz' einfach wieder, wenn ich, äh, ich vergleich das oft mit Sprache,  
das ist im Prinzip das eine, is, äh, is gegenständlich, des andere ABSTRAKT:  
(..) Musik. Und, ähm (..), und es is'ja wenn ich Sprache 'nen Satz neu gestalte  
oder ich hab ja in erster- als-am Anfang steht der Gedanke, steht der Geist, des  
190 ist der Gedanke, den ich irgendwie nach außen bringen will und das geht dann  
entweder durch Musik oder, oder oder durch äh (...)

B: (unterbricht) Kunst generell.

D: Kunst generell, ja, ja. Also, über, über, über den Körper dann, den Körper mal  
so Primärinstrument (.) und, und dann diese dann so als Sekundärinstrumente  
195 dann mal so benannt. Und, ähm (.) also des AUS DEM GEIST eben. Ähm, aus  
den gesammelten Erfahrungen, aus dieser Biblio- ich sag dann immer so  
Bibliothek, Library neu zu gestalten. Und das gemeinsam mit anderen  
Menschen eben dann auch noch zu teilen und, und eben halt auch, dass die  
dann (..) NICHT IM EGOISTISCHEN SINNE, aber dass man da so gemeinsam  
200 noch was größeres gestalten kann. Denn die- und, und, und einfach auch so,  
auch so nochmal diese, diese (..) GESTALTUNGSVIELFALT auch zu schätzen  
weiß. Ja, also nicht dieses Vereinheitlichen, wie des halt- (...)Ich wär en GANZ  
SCHLECHTER ORCHESTERMUSIKER. Ich hab auch schon Musicals gespielt  
oder auch mal in, in, in Big-Bands ausgeholfen so und ich hab- des waren  
205 natürlich dann auch Stresssituationen, weil ich dann immer vom Blatt lesen  
musste, des heißt ich hab die Musik gar net so wirklich mitbekommen, sondern  
ich hatte, musste drauf schauen, dass ich des umsetz' was da steht, ähm (..)

B: Und was ist es genau beim Orchester oder bei der Big-Band was dich stört? Ist  
es generell, so dieses sich ans Publikum anpassen zu müssen?

210 D: Ne, gar net, weil für mich ist ja das Publikum auch Teil des Musik, des Musik (..)

B: Des Prozesses.

D: Ja, genau. (.) Und, ähm (..) Denn, äh (..) KLAR macht es auch Spaß, wenn  
man, wenn man zur, äh, ähm (..) nur in der Gruppe spielt oder im Proberaum  
oder im Ensemble. Wenn aber wirklich ein aufmerksames Publikum da is, dass

215 des auch, sagen mer wegen der Musik da is, ja, und des (...) auch zu  
WÜRDIGEN weiß, gar net mal so sehr im Anerkennung, aber durch, durch ihre  
AUFMERKSAMKEIT. (...) Mehr braucht mer eigentlich gar net. Ähm (...) Dann,  
dann entsteht so ne Synergie und des is so en Energiekreislauf, der, der, der  
fast schon KRAFTLOS is, also, der,der,der,der (.) darf kein Kraftaufwand- is  
220 halt nur manchmal so diese Angst, so, so (..) wenn man (-) ja den Eindruck  
hat, da sitzen Kontrolleure im,im,im Publikum, so wie man früher vielleicht mal  
Jazzpolizei gehabt hat oder so. Ähm, (...) dann wird's PROBLEMATISCH. (..)
Dann is aber auch der, der Sinn der Musik verfehlt. Für mein Dafürhalten.  
Denn, also imGANZ tiefen Sinn hat für mich Musik was heilendes, des soll den  
225 Menschen guttun, also denjenigen die, die sie machen und denjenigen, die sie  
empfangen. Ja (..) und alles andere eigentlich nicht (..) Also (..) ich mein, des  
ist natürlich extrem, ich muss ja auch meine Rechnungen bezahlen, aber  
eigentlich muss man sich schämen, wenn man für Musik Geld nimmt. Weil des  
einfach ein Geschenk is, ja (..) und des kann man einfach weitergeben.

230 B: Ja,ja, des is' halt immer, denk ich so des schwierige, so die Gratwanderung  
D: (unterbricht) KLAR, Absolut.  
B:... zwischen Geld verdienen und... Um da Irgendwie nochmal drauf zurückzu-  
kommen. Darf ich dich fragen wie du dein Geld hauptsächlich verdienst?  
D: (unterbricht) Absolut

235 B: Die Dozententätigkeit oder freies?  
D: Ja, ja durch die Dozententätigkeit und früher war des so fifty-fifty. (.) Und genau  
aus dem Grund ähm (..) den ich jetzt so en bißchen beschrieben hab, hab ich  
viele ABGESAGT. (...) Ja,weil auch die Situation dann, ähm (.), ähm (.) naja  
natürlich noch erträglich war, aber ich fand's unheimlich unangenehm. Also  
240 auch Leute die schon, Kollegen, die schon schlecht gelaunt sind, kommen. Und  
des eigentlich wirklich nur machen, natürlich hab ich auch kommerzielle  
Sachen und Tanzveranstaltungen, Galas oder ich spiel auch an Fasnacht so  
ein paar Sitzungen, des hat wieder en bißchen was anderes (..), ähm, ich, ähm,  
(..) ich konnt' des einfach nicht mehr machen, vor allen Dingen weil ich da auch  
245 Leuten begegnet bin, die URSPRÜNGLICH eigentlich Musik auch begonnen  
haben, auch für sich als Berufsweg zu wählen, weil sie Spaß an der Musik  
hatten und so im Laufe der Zeit weil sie, weil es immer nur um RECHNUNGEN  
ging und äh (.) und den Gig noch machen und da noch hinterherhecheln (.)

ähm (...) (seufzt) fast schon traurige Erscheinungen geworden.

250 B: Gab's so des, so en Ausdruck von Gier oder is des wirklich schwierig für die über das Leben, sagen wir mal, sein Leben dann zu finanzieren durch die Musik? Das ist halt, ich kann mir das noch nicht so genau vorstellen.

D: Gier ist gar net so, also Gier glaub ich gar net so, des is, ich hab, ich kenn Leute für die is das einfach (.) wirklich BERUF. JA, und, und (.) mit dem man, 255 ähm is ja auch (unverständlich), is ja auch cool. Ähm, ähm, (..) und des da nimmt man, des hat man sich gewählt, man wußte worauf man sich EINLIEß und dann nimmt man halt des mit was, was äh (.) so auf dem Weg sich zeigt. Also weniger so selektiv, dann die dann sagen OK, des kann ich noch vertreten, aber die sind ja – die Menschen empfinden ja auch Situationen ganz 260 unterschiedlich. Ich les jetzt grad so, ist jetzt kein- des (..) naja so aktuell für mich auch über diese hochsensitiven Persönlichkeiten (..) dieses Erscheinungsbild. Da gibt's so viele unterschiedliche ähm(..) MÖGLICHKEITEN oder Facetten wie sich das ausdrückt (.) im Verhalten der betroffenen Menschen (.) und wie gesagt, was für den einen ganz normale Situationen und für den 265 anderen fast unerträglich, das bringt ihn an die Grenze (..) des Ertragbaren und (.) ich hab einfach auch in vielen Situationen, in einigen Situationen dann da gesessen und hab mein Instrument gespielt, weil ich (unverständlich) war und das wollt' ich nie. (lacht) Und ne, wenn du des irgendwie machen kannst, ich mein, dann ähm (.) dann lässte des. Also da war mir meine Seele wichtiger.

270 B: OK. Ich guck grad noch was ich so an Nachfragen noch hab. Wir haben relativ viel schon angesprochen. Jetzt vielleicht- das hast du eigentlich auch schon angesprochen aber welche Musikrichtung magst du überhaupt nicht? Das ist eigentlich Schlager oder wo du gemeint hast, dass da ziemlich (..)

D: (unterbricht) Ja, also so, also ich mein (.) ich persönlich mag einfach keine 275 aggressive Musik, also ich bin da en ziemliches Weichei geworden.

B: Also kein Napalm Death oder Death Metal.

D: (lacht) Ne, von mir aus darf jeder alles hören was er mag und ich werde, würde da da der letzte der irgendwie diskriminiert, aber des geht auch en bißchen an meiner EMPFINDSAMKEIT, also wann mich, also oder ob des Frequenzen 280 sind oder KLANG an sich einfach mal. Des, äh (..), da is meine, sag mer mal meine REIZSCHWELLE sehr niedrig. (.) Und, ähm (.) ja wenn-des is ja jetzt mein persönlicher Geschmack. Also einfach die Musik, die, die wenn...

B: (unterbricht)Der ist aber wichtig.

285 D: ... sie BENUTZT wird. Also ich hör unheimlich gern Piano, akkustische Piano  
Trios ähm (..) des fing so (.) ich hab früher schon gern Bill Evans gemocht (..) weil, weil des natürlich auch die ersten waren, die sagen wir mal auch so (.) irgendwie so im Trio Kontext, diese traditionellen Rollen und die Rollenverteilung einfach aufgelöst haben und des, ähm (räuspert sich) äähm so ne Ema, EMANZIPATION der Instrumente. (..) Des war ein ganz moderner Klang auch.

290 B: Also, dass die quasi aus ihren Rollen ausbrechen, oder?

D: Ja.

B: Am Instrument, ja.

D: Und auch, wenn man ver, auch die verschiedene Rollen ÜBERNEHMEN. (...) Und des is so die, die, also in, in Musik wird die, die (..) ne sensible und gleichzeitig kraftvolle Musik, also die BEIDES sagen mer mal so (...) so, ich würd's mal jetzt zeitgemäßer formulieren, die (.) en ausgewogenes Verhältnis von maskulin und feminin (beide lachen) ja, ne Balance, ja.

295

B: Vielleicht nochmal eine Frage zum Abschluss. Wegen den – Vorhin ham wir kurz über's Improvisieren geredet. Du hast gut dargelegt wie du des empfindest für dich aber wie bringt man sowas den Schülern bei? Wie würdest du da so den Prozess irgendwie sehen? Würdest du sagen am Anfang ist irgendwie erstmal Technik beizubringen, dass die des lernen oder wie würdest du des...

300

D: (unterbricht) Also da gibt's ja verschiedene Methoden, das geht ja dann auch in die Fachmethodik so rein. Und dann gibts, ähm (..) da war so unser, äähm (...)der Michael war da, des war so sein Spezialfach und ähm (..) gibt's zunächst mal (.) die wirst du wahrscheinlich auch kennen, die induktive und die deduktive Methode.

305

B: Ich kenn jetzt persönlich so diese Aebersold-Sachen...

D: (unterbricht) Ja.

310 B: ...beim Improvisieren, ähm (...)

D:(unterbricht) Ja, da also einfach vom vom VORGEHEN her, also geh ich jetzt, leit ich von-ganzheitlich- vom, vom, vom (.) GANZEN ab, ja, oder,oder, ähm (.) hab ich verschiedene kleine Bausteine, die du grad genannt hast, TECHNIK, ähm IMPROVISATIONSWISSEN, also Improv-Konzepte, zum Beispiel von dem (unverständlich) und sag dann, erst wenn du des kannst, dann kannst du ans Improvisieren gehen. Und ich würde – finde den deduktiven Weg (..)

315

B: Also, der andere.

D: Der andere Weg. Also, dass jeder, dass man davon ausgeht, dass jeder von Anfang an improvisieren kann. Ja. (..) Also, ich glaub einfach, dass des, dass  
320 des in jedem, ähm (...) dass jeder Mensch die gleichen Anlagen hat. Ich glaub net, dass der liebe Gott gesagt hat: „Uhm, ich mag dich net so, du kriegst en bißchen weniger und der kriegt en bißchen mehr, da kommen wir auch an die Talentfrage und Begabung, ob's des überhaupt gibt oder ob's einfach daran liegt inwiefern, sagen wir mal so dieses neuronale, ähm (...)äh, DATENNETZ,  
325 ähm, durch, durch, ähm (...) durch, durch Beschäftigung ausgebaut wird (.) beim Kind oder beim Mensch, ja. (.) Und ich glaub, ich glaub halt des Allerwichtigste ist, dass man, des, des, dass man, ähm (...) den Spaß und die Freude (.) am Improvisieren von Anfang an (.) stabilisiert und aufbaut und zwar, und das , das würde bedeuten, dass man sagt: “Du kannst ausspielen, spiel einfach mal.“  
330 (..) Und dann von da aus KONKRETISIERT. Also des kann man ja zum Beispiel machen, wenn zum Beispiel einfach so mal den, den IMPROVISATIONSUMFANG oder den Improvisationsbereich erstmal begrenzt. Ja, und so spiel mal aus dem Fünftonbereich und spiel mir mal, was ich vorhin meinte, nur mal weiße Tasten und guck einmal, spiel mal nen Groove, ich mein selbst,  
335 selbst Kinder haben schon so en, so ne, so en Schatz an musikalischem (.) Erfahrungen durch des, dadurch dass Musik ständig (..)

B: (unterbricht) allgegenwärtig.

D: Allgegenwärtig ist. Dass die auch da schon auf, äh, äh (.) musikalisches Wissen zurückgreifen können. (..) Und da kann mer ja, ich find einfach ja, man muss da  
340 unheimlich vorsichtig sein, weil des soviel-im Vorgehen, weil die, weil wir, ähm ich, ich hatte zum Beispiel Glück, dass ich ne, ne, ne Klavierlehrerin damals hatte, die des zugelassen hat. (.) 15 Jahre später in der Vorbereitung am Wiesbadener Kon- also Vorbereitung für's Studium sagt mir damals, also ich war 22 und die Lehrerin war vielleicht Anfang/Mitte 40 (.) Als ich dann mit dem Fuß mitgetappt hab', sagt die zu mir: „Weiße, mit dem Fuß tappen, das kannst du machen, wenn de später Jazz studierst. Aber jetzt lässe das bitte.“ Ja.  
345

B: Puh, soo krass?

D: JA. Du selbst im, im-Ich dachte, als ich dann später nach Boston gekommen bin; ich dachte sowas existiert da nicht, aber selbst in dem Genre hat man alle  
350 – die ganze Bandbreite der Menschen und der, der Lehrertypen und da gab's

sehr LIBERALE und, und es gab aber auch genauso Leute, die dich nur von (..) die wirkten auf mich wie meine alten Oberstudienräte. (..) Das ist so, und wieviel Leute hier (.) sind mir auch begegnet, die mir gesagt haben fast ein Unding, ich fass nie wieder ein Klavier an ich bin traumatisiert oder, oder ich..

355 B: (unterbricht) durch das Studium; quasi?

D: Ne, durch den vielen Instrumentalunterricht. Und des gibt's leider heut' immernoch. (..) Ganz häufig, ja.

B: Des war bei mir sicherlich auch ein Grund. Also ich kann jetzt mal ein bißchen aus dem Nähkästchen plaudern. Bei mir war's so, dass ich im Musikunterricht, 360 mussten wir Keyboard lernen und ich konnte absolut kein Keyboardspielen und auch kein anderes Instrument. Ich hab en bißchen Blockflöte im Kindergarten gespielt gehabt. Aber das hat unheimlich dazu beigetragen, dass ich erstmal gesagt hab, ich will mit Musik selber erstmal nix zu tun haben, weil ich mir gedacht hab, ja, des geht halt einfach net. Die anderen können das wunderbar 365 schnell, die haben aber teilweise schon Unterricht gehabt. Ja, und ich war dann dagesessen und hab dann vielleicht „Alle meine Entchen“ oder so hingekriegt. Und des war halt sehr komisch, fand ich,ja.

D: Also ich denk, des is auch, des is'auch des, sagen wir mal warum ich (räuspert sich)-also ich bin jetzt 25 Jahre hier an der FMW (.) und (..)es war für mich 370 immer so en Platz wo ich das Gefühl hatte, das mir halt nie, ich kann des so umsetzen. Also bei mir hat sich ja auch viel verändert, man wandelt sich ständig auch und (...) und des, des ist für mich genauso en kreativer Prozess eigentlich wie, wie Musik selbst (..) entstehen zu lassen und zu spielen, des einfach auch für- ich hab selbst unheimlich viel LERNEN dürfen hier im 375 Umgang mit Menschen, ähm (.) von den Menschen und bekomm da auch, ähm (..) auch viel reflektiert, ich hab viel über mich selbst gelernt (unverständlich) auch und ähm (..) und mir hat niemals jemand vorgeschrieben was und vor allen Dingen wie ich zu unterrichten habe. Also ich konnt' immer (..)des hier mit einfließen lassen in den Unterricht wie (..) ja, von dem ich dachte, dass das 380 ganz wichtig ist und zwischenmenschlich- GERADE im zwischenmenschlichen Bereich, auch (..) und (..) und es gab für mich ehrlich gesagt nie ne Alternative mich nach irgend nem anderen Job irgendwie umzugucken. Wenn ich die Vorstellung hab da irgendwie an einer Hochschule da zu unterrichten wo so ein großer bürokratischer Apparat die Leute-des wär eher ein Unding unpersönlich,

385 ja. Ich war noch nie da, aber ich kenn halt ne ganze Reihe von Kollegen aus  
MAINZ und Leute, die da Abschluss gemacht haben.

B: Das ist dann auch so, man ist dann nur noch ne Nummer.

D: Ja.

B: Des ist halt des, ja. Weil an so Massenunis wie Mainz oder Frankfurt das ist so -  
390 diese individuelle Betreuung oder so, die gib't's da halt net.

D: Und des ist halt HIER glaub ich des (.) und des wissen die Leute auch, die hier  
studieren, is des, äh (..) ANDERS (lacht)Ja, also, ich hab jetzt auch mal jetzt  
von Mainz, da ham mir ein paar Leute so (.) en, en, (...) Kollege oder sagen wir  
mal ein Freund von mir, der (.) mit dem ich zwar jetzt keinen Kontakt mehr  
395 habe, wir ham früher zusammen Musik gemacht, der Gitarrist, der da  
Ensemble unterrichtet und dann (.) hab ich zudem Leute mal gefragt, die bei  
ihm dann STUDIERT haben, was die dann so gemacht haben und dann hat  
sich für mich das Bild ergeben, dass da auch einfach sehr akademisch und  
FUNKTIONAL auch unterrichtet wird, also so: Du musst irgendwann mal deine  
400 Brö- also handwerklich- du musst irgendwann mal deine Brötchen als Musiker  
verdienen. Da musst du des und des und des und des und des können, ja  
(..)Und des ziehn' mer jetzt durch.Und ich glaube hier an der FMW wird  
einfach, ähm, werden die (..) Menschen als Menschen behandelt, als Indivi-  
duum, so wie sie sind und die werden sehr geschätzt (.) ähm (.) was wir versu-  
405 chen ist die (..) naja, so ich sag's mal so en bißchen pathetisch die INDIVIDU-  
ELLE SCHÖNHEIT der Menschen und des Individuelle, ähm, zu fördern und  
nicht irgendwie ne Klangvorstellung und ne Funktionsvorstellung in allen über-  
zustülpen, weil , weil wir denken, wir stünden in der Verantwortung für die  
Menschen, dass se, wenn sie hier das Studium abgeschlossen haben, dass se  
410 dann auch, auch ihre Miete bezahlen können.

B: Ja, und, weil du des jetzt auch angesprochen hast, wie funktioniert des bis jetzt,  
also kommen die Leute auch gut unter- ich mein, des is ja für jemanden, der  
hier anfängt zu studieren ist das ja bestimmt auch en Thema, dass er dann en  
Job kriegt. Und, also, funktioniert des tadellos oder gib't's da immer, gib't's da  
415 auch Probleme?

D: Ich bin da jetzt nicht so ganz informiert. Ich weiß nur des, was Micha, also der,  
ähm (..) vorangegangene Schulleiter, ähm mir so mitgeteilt hat. Weil wir ja auch  
dann immer, sagen wir mal, noch Kontakt, noch über seine Frau und das

420 Sekretariat, Kontakt mit den Absolventen dann auch noch regelmäßig gehabt  
ham, per Telefon oder sie angerufen. Also es sind ganz viele, die einfach auch  
wirklich unterrichten, also durch diese, diese zweiteilige Ausbildung hier an der  
FMW, ähm (..) is natürlich des, ähm (..) gewährleistet, dass sie halt irgendwann  
anfangenb auch wirklich dann, dann viel an Musikschulen unterkommen. Es  
425 gibt en paar, die selbst eine Musikschule gegründet haben und (..) also, des,  
des scheint ganz gut zu funktionieren. Und es sind auch viele, die , die die  
auch während des Studiums schon unterrichten und, und, und auch professio-  
nell spielen. Ja.

B: Was ich dich noch fragen wollte. So ein paar Angaben zu deiner Biographie,  
wenn's geht, wenn's nicht zu persönlich is.

430 D: Ne.

B: Wann bist du geboren?

D: 1959.

B: Was haben deine Eltern gemacht?

435 D: Also, mein Vater war Buchhalter und meine Mutter war technische Überset-  
zerin.

B: Also, nichts mit Musik?

D:Ne.

B: OK,gut.

440 D: Als ich mit vier die Geige meines Vaters im Keller zertrümmert habe, is er mit  
mir Eis essen gegangen. (lacht)Er war nämlich auch durch den Geigenunter-  
richt traumatisiert. Der wollte das Ding halt net.

B: Kann ich bei der Geige ganz gut verstehen. (Beide lachen) Des is mein persön-  
licher Geschmack.

445 D: Ja du, ja, meine Nichte, die is jetzt 22, aber ich weiß noch als die klein war und  
in ne Preschool in (.) London, ähm (..) war die , die hat's auch, die war auch  
von ihrer, ihrer damaligen Geigenlehrerin so, so (..) GEQUÄLT, dass sie gesagt  
hat: I'll never touch it again. (..) Am Anfang hat's ihr noch Spaß gemacht, da hat  
sie, ich weiß noch, wie sie mir an Weihnachten mal so en Weihnachtslied  
vorgespielt hat. Und dann, und dann hat sie ne andere Lehrerin bekommen  
450 und ich weiß noch wir hatten die mal, ich dachte des sei irgendwie so ne  
schrullige ältere Dame. Ähm, (..) (unverständlich) und wir haben die da dann  
abgeholt und dann sagt sie: „That's her!“ Ende 20. Also, des,des, dass diese



ALTEN, hierarchischen Ausbildungsstrukturen halt noch so weit verbreitet sind, des, des ist (..) ganz FURCHTBAR.

455 B: Ja, da kann man ganz schön den Spaß an der Musik verderben.

D; Des is halt, ich find des is halt fast wirklich en Sakrileg. Weil des bei Musik, ähm, ähm (..) in der Musik hat eigentlich ANGST schon gar nichts zu suchen. Ja, weil des is eher das Gegenteil von dem, was nach meinem Gefühl Musik sein soll. Soll SPAß machen, soll ERFREUEN, soll en Ausdruck von Emotionen  
460 sein. Und, ähm (..)und im Krankheitsfall HEILEN. (lacht)Ja. (...)

D: Ja, falls du nix mehr hinzuzufügen hast.

D: Ne.

B: Ja, sehr gut. Dann mach ich jetzt aus.

### Interview mit einem weit fortgeschrittenen Studenten der FMW

B: OK. Meine erste Frage, beziehungsweise die Eingangsfrage, die wichtigste wär, was ist für dich gute Musik und wie bist du dazu gekommen an der Musikwerkstatt zu studieren?

S: Ja, also GUTE MUSIK is ähm (...)also ich glaube in erster Linie (.) wenn sie  
5 irgendwie EHRLICH (.) gemacht is'. Also, wenn ich weiß, da steckt was dahinter und es is net nur (..) profitorientiert oder, ähm (.) drauf ausgelegt irgendwem zu gefallen. Also ich glaub' wenn se einem selbst gefällt und wenn mer des selbst so vertreten kann (.) dann isses auch meistens gut, (...) ähmm (.) ja, (..) also ich bin, ich bin immer der (.) ich denk net, dass die (..) jetzt  
10 besonders komplex sein muss, um gut zu sein oder so, sondern (..) Ich glaube EHRLICH und dann, dann, dann spielst du's (.) auch mit Herzblut und dann (.) wirst du's auch gut spielen, denk ich- also, ist so mein (..) Ja, und HIERHER bin ich gekommen, weil ich (.) ähm (..) an ner Musikschule früher gelernt hab, also so hobbymäßig Saxophon (.) und da hatt' ich dann auch bei (..) nem  
15 Lehrer zwischenzeitlich mal Unterricht, der hier (.) Lehrer war. (.) Und, da sind halt auch noch mehrere, die alle hier studiert ham'. Und so bin ich halt auf die Schule aufmerksam geworden und hab' dann mich entschlossen, das hier mal zu probieren.

B: OK. Hast du zu guter Musik irgendwie Beispiele für dich, was ist für dich besonders wichtig so?  
20

S: Hehe.

B: Vorbilder, oder (...)

S: (unterbricht) Als VORBILDER? (..) Zu guter Musik (..)mmmmh (...)

B: Vielleicht auch grad Saxophonisten.

25 S: Puh, das ist schwierig. Ich würd' mich da (..) Also, ich, DA würd' ich mich eigentlich ungern festlegen, so. (..) Ich, (.) k-,k-, k-(stottert) kann's auch net. Also, es gibt natürlich, ich mein jeder (..) Saxophonist, der jetzt, der jetzt i-,i-i-, (stottert)irgendwie einigermaßen bekannt is' oder was weiß ich (..) hat  
30 irgendwie was anderes, was ich bewundernswert find' und des (..) deswegen, ähm, genau, also ich (.) WÜRDE MICH AUCH NIE AUF EINEN FESTLEGEN und sagen: Genau so isses. Isses so wie's mir gefällt, sondern, das is' wirklich breit gefächert.

B: Wie bist du an die Musik gekommen? Also, machst du seit du Kind bist Musik;oder?

35 S: Ja. Ich war, (.) ähm, meine, ich hatte MUSIKALISCHE FRÜHERZIEHUNG und Blockflöte, also so Standardprogramm, ja (beide lachen), genau.

B: Dann, was hast du weiter gemacht, dann als Kind dann? Hast du Klavier oder?

S: (räuspert sich) GENAU, ich hab dann (.)also, ich hab, ähm (.) ICH WOLLTE SAXOPHON lernen, aber irgendwie war des dann so, dass ich (..) mit Klarinette angefangen hab'. Wie des dazu gekommen ist, weiß ich auch net so. (..) 40 Des war bei dir auch so?

B:Ne, net. Bei mir war's nich' so. Aber es ist häufig, hört man häufig.

S: (unterbricht) JA!

B: Das dann Klarinette (..)

45 S: Also es war ich bin auch (.), im Nachhinein bin ich eigentlich ganz froh drum. (räuspert sich) Genau. (.) Ja, hab dann irgendwann nach en paar Jahren zum Saxophon gewechselt und hab dann auch nochmal Klavier (.) Unterricht genommen für ein paar Jahre, aber (.) hier haste ja dann eh wieder (.) Klavier. (.) Genau.

50 B: OK, also des Saxophon war schon immer so das wo du sagst..

S: (unterbricht) SAXOPHON war tatsächlich des was ich so wollte, ja.

B: Und welches Saxophon spielst du? Spielst du alles mögliche von Tenor, Alt oder womit hast du angefangen?

S: Also ich hab, äh (.), also ich hab mit dem Alt angefangen. Ähm (.) hab auch hier

55 quasi immer spiel ich alles auf'm Alt, hab auch IM Unterricht hier des Alt dabei.  
Hab dann aber jetzt mittlerweile, also seit ich hier bin, hab ich dann noch  
Sopran und Tenor, also hab ich dann halt mal gekauft, hat sich teilweise so  
ergeben. Und, dann (..)

B: (unterbricht) Kann mer ja auch gut switchen.

60 S: Kann mer.

B Das ist ja auch net so das Problem.

S: Macht auch SPAß.

B: Ja, ich spiel persönlich Tenor und Sopran, ja.

S: OK.

65 B: Ich hab mit dem Tenor angefangen. Ich hab relativ spät Saxophon angefangen.  
Ich hab' erst mit 18, 19 angefangen.

S: OK.

B: Und ich hab vorher mit Musik eigentlich ganz wenig zu tun gehabt, ja, also, hab  
halt Blockflötenunterricht und so en Kram gehabt, aber in der Schule fand ich's  
70 sehr abtörnend, weil die konnten alle schon Klavier spielen oder Keyboard  
spielen und ich war so der einzige, der so ööööööh. Und da hab ich gedacht,  
lassen mer's lieber, aber es kam dann doch irgendwie.

S: NAJA, LOGO, ja.

B: Und mittlerweile läuft's ganz gut: (Beide lachen)

75 S: WIE GEIL!

B: Ja, wie sieht's denn mit deinen Erwartungen, die du an des Studium hattest  
aus? Welche Erwartungen hast du an das Studium gestellt und wurden die  
bisher erfüllt?

S: Ähhhhm (..)ich weiß gar net, was ich so für Erwartungen hatte, das ist schwer  
80 zu sagen. (..) ICH GLAUBE (..) was mich (..) (lacht) also, ich wollt' einfach  
besser werden, weißte? Ähm, (..) und (..) das hat sich schon, also, hat sich  
schon, denk ich, ja, also BESSER GEWORDEN bin ich auf jeden Fall. (lacht)  
Des is' klar. Ich (..)weiß jetzt um ehrlich zu sein net mehr ganz genau was ich  
mir so vorher (..) ausgemalt hab' wie ich denn dann spielen würde, ABER was  
85 ich auf alle Fälle auch gelernt hab' so(...) bissi, dieses, dieses (..) ähm (.)  
WEITERBLICKENDE, weißte, und dass, also, ich (..) ICH GLAUBE, dass mer  
halt selbst mit sich NIE (..) dass du, man, is' ja nie da wo man sein- so bei: da  
wollt' ich hin, jetzt hör ich auf, ja. (.) Des glaub' ich net. Ähm (.), und so, also

rückblickend isses natürlich immer so, dass ich sag: Oh ja, da hab' ich tatsächlich  
90 lich viel gelernt. (..) Ähm, (..) JA, und sonst, also man kriegt en (..) Rundumblick  
hier mit, ähm (..) ich hab mit dem Klavier viel gelernt, ich hab theoretisch, ja so  
in den ganzen Theoriefächern viel gelernt. (..) Und vieles wurd mir auch erst  
mal ins Bewusstsein gerufen wo ich eigentlich gedacht hab' oder wo ich nie  
dran gedacht hab' dass mer sich da mal mit beschäftigen könnte oder müsste.  
95 Ja, also, RHYTHMIK war hier, is' hier sehr ausgeprägt (..) und so. (..) GENAU,  
die Sachen halt, also. (...)

B: OK. Wie würdest du Jazz im Gegensatz zu anderen Musikrichtungen charakterisieren? Oder was bedeutet des für dich? Was ist da – gibt's da so ne Trennlinie oder würdest du sagen: Ja, was ist das?

100 S: Ja, äh, ähm (..)ja, ich mein Jazz is' natürlich einfach en (..) en Stück Freiheit.  
Was heißt frei? Aber, ähm (..) man hat die Möglichkeit eben (..) mehr persönliche Note reinzubringen, mehr zu variieren und mehr miteinander zu spielen.  
Des is' zwar mittlerweile in anderen, also, mittlerweile is ja, vermischt sich ja  
alles. (..) Und ich hab auch ehrlich gesagt auch gar keinen bDurchblick mehr  
105 was es so alles, was es alles gibt und was jetzt genau, was offiziell Jazz is' und  
was offiziell Pop is'. Also ich, puh (..) k-,k- (stottert) könnt ich dir jetzt net so  
sagen, also (..)

B: Des interessiert dich jetzt auch nicht wirklich.

S: NÖ!

110 B: Also, dass du da jetzt sagst, irgendwie, da ist für dich jetzt so ne Grenze wo du  
jetzt halt, das ist richtiger Jazz.

S: Ja, NÖ, also, glaub ich net. Also (..)ich denk, wenn irgendwas komplett vorge-  
schrieben is' und du tatsächlich gar keine Freiheit mehr hast, äh (..) BISSI WAS  
ZU MACHEN wie du dir des vorstellst oder so, dann isses (..) eher kein Jazz  
115 mehr. Also denk ich, des is' vielleicht meine Grenze, ja. Des ist vielleicht meine  
Grenze.

B: Und was bedeutet Improvisation für dich? Wie läuft das ab, beziehungsweise wie hast du des gelernt zu improvisieren? Bist du da einfach drauflosgegangen und hast einfach mal drauflosgespielt oder hast du dir so gesagt: Ich guck jetzt  
120 erstmal, dass ich mir die und die Scales beibringe und (..)

S: (unterbricht) Ja. (..)Also, ähm (..)ich hab früher mal, früher mal, also ich dann  
so, so quasi im, im weiß ich net (..) erst en paar (..) Jahren Saxophon, ähm, hab

ich dann irgendwie so en Lied gespielt und – ne, des war schon mit Klarinette,  
GENAU, auf der Klarinette und, ähm des war dann so Blues (.) Scale, die geht  
125 dann über halt en Stück undsoweiter, und, ähm (..) da war ich eigentlich  
komplett mit überfordert (..)äh, und dann irgendwann (..) ich weiß net, des hat  
dann angefangen dann wurd' mir, hat mir mal noch einer so PENTATONIC-S-  
kalen und so (..) und erzählt,ja. Und dann (..) ging's halt irgendwie so los. Also  
ich glaube, dass ich da, tatsächlich wo ich sagen würde, da hab ich echt mit  
130 angefangen, war dass ich (.) mir irgendwie Lieder eingelegt hab'. Also daheim  
irgendwelche Lieder, die mir gefallen ham' und hab' probiert dazu zu spielen,  
ich glaub.

B: OK. War des dann auch so playalongmäßig?

S: Ne, des war.

135 B: So Aebersold-Sachen?

S: JA, teilweise. Aber, ähm (.) eher einfach echt was ich grad' gehört hab' un' (...)

B: Wie würdest du des generell beschreiben, das Improvisieren? Gerade  
irgendwie mit anderen Musikern auch zusammen? Wie läuft des dann ab? Ist  
das- was ist das für en Prozess?

140 S: BOOOOAH, des is' SCHWER.

B: OK. Wie gesagt, du hast alle Zeit der Welt.

S: Was ist des für en Prozess, der da abläuft? N(...) Also ich denk jetzt so (.) bei,  
bei (...) Studenten oder so, oder wenn mer jetzt einfach noch net (..) GANZ so  
weit is', ja, ähm (..) i-, is (stottert) halt immer e bissi die Gefahr, dass mer  
145 tatsächlich auf (..), dass mer sich irgendwie selbst einschränkt, so. Vielleicht  
auch weil, weil ähm (..) noch gar net so viel technische oder Möglichkeiten  
gegeben sind, oder irgendwie die Vorstellung noch net so weit is', quasi (..)   
ÄÄHHHM (...)aber (...) JA, sonst isses, isses, ich (..) es ist halt irgendwie ein  
Miteinander-Spielen und so e bissche aus em MOMENT HERAUS. (..)

150 B: Also, dieses momentane, also nicht groß irgendwie vorher drüber  
nachdenken...

S: (unterbricht) GENAU, also, das ist, das ist das halt einfach, das is'(..) ICH  
GLAUBE, dass ähm, ähm (..) selbst bei mir, zum Beispiel ich find' nicht immer  
so wie's, also, dass du halt (..) tatsächlich des was du, was du spielen würdest,  
155 halt auch rauskriegst. Weißte? Und dass du so entspannt und so frei dabei bist,  
dass du, ähm (..) nicht aus Panik oder was weiß ich auf (..) bekannte Sachen

zurückgreifen. So, oder irgendwas spielst, was du mal geübt hast (..) und hast es halt so in den Fingern drin, weißte?

B: Sondern was Neues dabei.

160 S: (unterbricht) GENAU, genau, dass du dich von dem lösen kannst, irgendwie.

B: Spielst du in Bands noch mit?

S: Ja.

B: Was machst du da genau?

165 S: Ähm, verschiedene Sachen. Also, ähm, ich spiel (..) in so mehreren Coverbands (lacht), die halt so hier (..) Top Forty.

B: OK. Welche Richtung sind das denn musikrichtungsmäßig?

170 S: Also, viel. Da gibt's welche, die machen halt echt so diese (..) Standard (..) für, für Feste halt. Wenn aktuelle Lieder dabei sind, so aus'n 70ern, 80ern, irgendwie (..) dann eine, die, die machen halt schon hauptsächlich so 80er-Zeug (...) Gab's halt noch Saxophon drin, weißte? (beide lachen) Mittlerweile, naja. Ja, des. Und dann spiel ich in einer, ähm, Band, da spielen mer nur SEED, nur von, von Seed quasi, ja. Dann eine, das ist dann so ein bißchen Hip-Hop-mäßig, aber des ist dann schon eher frei. Oder,oder was heißt frei, aber, aber es ist halt viel (...)

175 B: (unterbricht) Hip-Hop hat ja auch im weitesten Sinne...

S: GENAU.

B:... mit Jazz zu tun, ja.

180 S: Genau, genau. Eigentlich schon quasi e bissi Mischung. Ähm, ja und sonst halt noch SAXOPHONQUARTETT spiel ich noch (..) und sonst guck' ich halt, dass ich (...) überall en bißchen mal (..) ob ich jetzt mal aushelf' oder ob ich mal für en paar Sachen dabei bin (..) Verschiedene Sachen. Ich hatte auch mal ne (..) Band, öhm, wo wir eigene Sachen spielen, dann in einer wo hauptsächlich (..) e bissi gejammt wurde. Ich mein, die gibt's offiziell noch, aber da passiert halt, glaube ich, nix mehr. Und so sind's halt einfach, also (..)

185 B: Weil du auch so Jam-Sessions angesprochen hast, gehst du da öfters mal zu Jam-Sessions oder?

190 S: Jaaa, eigentlich, ja, ich mach's schon ganz gern, aber (..) ähm (..) ich geh jetzt net wirklich gezielt hin, so. (..) Also, manchmal, wenn irgendwie ähm (..) da ist jetzt was und da wird gejammt und so (..) da spiel ich schon gern mit, aber is' jetzt net so, dass ich, ähm, das ich mir jetzt, was weiß ich, den Dienstag frei-

halte, um dann auf die Session zu gehen. (.)Ne, hab ich jetzt auch net so wirklich oft, wenn ich drüber nachdenk.

B: (nach einer längeren Pause) Ich überlege, was man da noch nachfragen

195 könnte. Hast du schon irgendwie ne Vorstellung was du dann beruflich genau machen willst? Willst du dann eher dein Geld halt mit Unterricht verdienen oder so halb-halb oder was ist da so-hast du schon ne Vorstellung?

S: Ähm, naja, also ich hab mir(..) also SO genau weiß ich's eigentlich net, ich hab mir (..) äh, quasi vorgenommen, dass ich mir nach'm Studium mal so zwei(.) Jahre Zeit nehm' und ähm (..) um zu gucken wie sich alles en bißchen entwickelt und um mir da so (..) drüber klar zu werden, ähm (.), was denn eigentlich-  
200 Also ich mein es gibt, es is' ja immer die Überlegung ob du (..) ob du sagst: OK, du hast lieber festes Einkommen, hast halt aber net so viel Zeit für (..) um zu spielen. Kannst halt net so viel spielen, andererseits kannst dir dann aussuchen wo du spielst, ja. Oder sagst du: Ich nehm's in Kauf, dass ich alles spiel' was kommt, alles spielen muss, ob da jetzt Top-Forty- Dinger, weißte, die de  
205 net so geil find'st oder ob de net mit geilen Bands spielst und (..) gibst dafür net so viel Unnericht, weißte. (..) Also ich mach beides GERN (...) ich,ich glaub

B: (unterbricht) Gibst du zur Zeit auch Unterricht?

S: Ja, ich geb auch Unterricht., Ich geb Unterricht.

210 B: Weil da gibt's ja auch so irgendwie die zwei Fraktionen. Die einen sagen: Das ist total schrecklich irgendwo Unterricht zu geben,ja, und ich mach lieber so mein eigenes Ding! Des was du eben angesprochen hast, ja oder halt, die sagen ich find's cool irgendwie anderen was beizubringen, des macht ja auch Fun.

215 S: Also, ich,ich,ich find's cool des Leuten beizubringen, ja. Ja, des, ähm (.) will ich gar net sagen.(.) NATÜRLICH, oder was heißt natürlich, bei mir isse so, mir macht's definitiv mehr Spaß selbst zu spielen als zu unterrichten. Wie gesagt, ich unterricht gern, aber, ich mach's gern, aber wenn (..) ich sage jetzt so im Extremfall, wenn ich jetzt die Wahl (..) oder wenn ich mich jetzt entscheiden  
220 müsste, keinen Unterricht mehr zu geben und dafür nur zu spielen oder des heißt ich müsste net mehr spielen, oder ich würd nicht mehr, quasi, selbst spielen und nur noch Unterricht geben, dann würd ich (..) dann würd ich GANZ klar sagen, ähm (.) dann eher nur spielen und keinen Unterricht geben. Aber ich mein so (..) das ist schon (..) also ich find, beides ist schon (..) ist schon gut

- 225 und macht Spaß. (...) Und ich glaube, dass ich auch selbst immer so e bissi die  
(..) dass ich nie gedacht hab, ich würd' mal NUR spielen. Also ich hab' immer  
(..) auch schon vor'm Studium mir überlegt, dass ich dann auch Unterricht geb'.
- B: Wie sieht des so bei deinen Komilitonen oder Mitstudenten aus? Ist des da  
auch so, dass die Unterricht nebenher geben? Die meisten, oder?
- 230 S: Ja, die meisten schon.
- B: Dann ist des wahrscheinlich auch so das Standbei mit dem man das Studium  
so finanzieren kann.
- S: Ja. Du kannst- es ist ja auch hier geil, weißte, dass des alle 2 Wochen is. (..) Is  
das auch irgendwie gewährleistet, dass du des machen kannst. Wenn du des  
235 einigermaßen organisierst oder wenn du an ner Musikschule Lehrer bist, die  
des so hinnimmt und die dir da hilft, dann ist des, ist des OPTIMAL. Also, also,  
es bietet sich nur an.
- B: Bist du auch zufrieden, so generell wie's so abläuft hier in der FMW?
- S: Jo.
- 240 B: gibt's da irgendwelche Punkte wo du sagst des geht jetzt überhaupt net., oder?
- S: NEE, des gibt's net. Also, also (..) ICH SELBST bin irgendwie so en Typ, aber  
des liegt einfach nur an mir, ähm (.), ich brauch (.) äh (.) tatsächlich den Druck,  
weißte. Also (..) sonst isses (..) komm ich immer schwer dazu.
- B: (unterbricht) Was zu machen, oder?
- 245 S: Also, mir selbst Druck machen (..) ich glaub' des kann ich net so, nö. (..) Genau.  
(.) Ähm, ja und ich mein, du hast ja dann immer den Druck so (.) am Ende vom  
Jahr oder vom Semester musste dann natürlich hier, ähm, die und die Stücke  
können und musst für die und die Prüfungen gelernt ham' und so und ähm (.),  
ja (.)genau, also wenn ich jetzt von Woche zu Woche ne Aufgabe hätte, dann  
250 wär des bei mir alles regulierter. (lacht) Des ist jetzt net bei mir de Fall, ähm,  
aber (..) bisher, ähm (..) war's, war's OK und ich bin absolut mit dem was ich  
hier gelernt hab' und so mehr als zufrieden.
- B: Ja, hast du noch irgendwas hinzuzufügen, so, was du jetzt noch irgendwie  
ansprechen wolltest?
- 255 S: Nö.
- B: OK, dann hätte ich noch Fragen zur, also biographische Fragen.
- S: OK.
- B: Wenn's net zu persönlich ist.



S: Ne.

260 B: Es wird eh anonymisiert.

S: Is' alles kein Ding!

B: Wann bist du geboren?

S: Ich bin geboren am 12. Juno 1988.

B: OK. Was haben deine Eltern gemacht, beruflich?

265 S: Ähm, mein Vater is' (..) in der (..) Automobilbranche, also, im, im Vertrieb, ja.  
Und meine Mutter is' äh, (..) arbeitet in 'ner Spedition.

B: Also beide jetzt auch nichts mit Musik professionell?

S: Ne.

b. Haben die beiden en Instrument gespielt oder wie?

270 S: Ne, JA, doch mein Vater früher SCHLAGZEUG, ja. Und der hat dann (..) singt  
im Chor auch so und hat dann mit, mit, quasi als ich mit dem Saxophon ange-  
fangen hat, hat er mit Gitarre angefangen.

B: Habt ihr dann beide auch öfters mal zusammen gespielt, oder?

S: Wir ham' schon zusammen gespielt, ja.

275 B: Passt ja auch ganz gut, irgendwie, ja.

S: Ja, aber ja. (...)

B: OK, ja wunderbar. Dann hätten mer's.

## Lebenslauf

Name: Benjamin Schiffl  
Anschrift: Berliner Straße 27  
67433 Neustadt  
Geburtsdatum und – ort: 1.3.1984 in Neustadt an der Weinstraße  
Staatsangehörigkeit: deutsch  
Familienstand: ledig

### **Schulische Ausbildung**

1990 - 1994 Grundsschule:  
Eichendorffschule  
67433 Neustadt  
1994 - 2005 Kurfürst-Ruprecht-Gymnasium  
67433 Neustadt  
Schulabschluss: Abitur, 2005

### **Studium:**

2005- 2006 Magisterstudium Japanologie und Germanistik  
an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg  
2006- 2013 Magisterstudium Soziologie und Germanistik an  
der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frank-  
furt  
Praktika: Agiro Verlag in Neustadt, 2009  
Besondere Kenntnisse: Fremdsprachen: Latein, Englisch, Französisch ,  
Italienisch und Grundkenntnisse Japanisch

Neustadt an der Weinstraße, den 28. 1. 2014

## **Erklärung**

Ich, Benjamin Schiffl, versichere, dass die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Neustadt an der Weinstraße, den 28.1.2014

Benjamin Schiffl