

DANIEL MARTIN FEIGE

Bibliothek
für Designer

MUSIK FÜR DESIGNER

9 Einleitung

10 x Warum Musik?

14 x Der Aufbau des Buches

17 x Zur Methode

19 Was ist Musik?

20 x Physik oder Erlebnis?

27 x Emotion oder Vernunft?

40 x Ästhetik oder Kunst?

**59 Europäische Kunstmusik, Jazz und Pop als Formen
musikalischer Praxis**

60 x Praxis oder Ontologie?

69 x Das musikalische Werk in der europäischen Kunstmusik

79 x Die musikalische Improvisation im Jazz

91 x Die Aufnahme im Pop

**101 Grenzverhandlungen zwischen Design
und Musik**

102 x Das System der Künste

109 x Intermedialität

116 x Exemplifikation

125 Schluss

126 x Ein Ausblick

127 Anhang

128 x Endnoten

132 x Literaturempfehlungen

134 x Diskografie

142 x Danksagung

143 x Impressum

Warum Musik?

Das Thema dieses Buches mag auf den ersten Blick verwundern. Denn es scheint kaum zwei Dinge zu geben, die unterschiedlicher sind als Design und Musik. Dieser Auffassung kann man etwa in folgender Weise Ausdruck verleihen: Paradigmatische Gegenstände des Industrial Designs oder des Kommunikationsdesigns haben haptische und visuelle Eigenarten, aber selten auch klangliche oder akustische. Darüber hinaus dienen Designgegenstände ganz handgreiflichen Zwecken, wohingegen wir Musik oft um ihrer selbst willen hören. Ist es sinnvoll zu sagen, dass wir eine Klavier-sonate von Beethoven * um des Hörens willen hören, ist es seltsam zu sagen, dass wir Charles und Ray Eames' * *Plastic Chair* um des Gebrauchs willen gebrauchen? Musik ist Kunst, Design nicht.

x

Ludwig van Beethoven
1770–1827
Komponist, der durch sein Verständnis des musikalischen Werks und der Rolle des Komponisten maßgeblich das moderne Musikverständnis geprägt hat.

x

Charles Eames
1907–1978
Ray Eames
1912–1988
Ehepaar, das vor allem das Industriedesign des 20. Jahrhunderts nachhaltig beeinflusst hat.

x

Michael Jackson
1958–2009
einer der einflussreichsten Popmusiker des ausgehenden 20. Jahrhunderts.

x

Philippe Starck
*1949
Architekt und Designer.

Diese Erläuterung stößt natürlich schnell an ihre Grenzen. So ist nicht allein Sounddesign ein veritabler Bereich des Designs, sondern man kann auch das Design von Konzerten, Schallplatten und Musikstreaming-Webseiten untersuchen. Nicht zuletzt ist das Cover von Alben (vor allem in der Popmusik, aber nicht nur dort) ein gestalteter Gegenstand. Klang und Ton sind also nicht per se vom Design ausgeschlossen. Zudem kann man Musik auch anders verwenden, als sie um ihrer selbst willen zu hören. Es gibt sogar viele Arten von Musik, die dazu gar nicht primär gemacht sind, um sie um ihrer selbst willen zu hören. Wenn man sich in einer Disko zu Michael Jacksons * Song *Don't Stop 'Til You Get Enough* bewegt, würden wir wahrscheinlich nicht sagen, man hört hier die Musik um ihrer selbst willen – aber wer das nicht tut, verpasst etwas an dieser Art von Musik. Umgekehrt gibt es Designgegenstände, von denen gar nicht klar ist, ob sie tatsächlich handgreiflichen Zwecken dienen; Philippe Starcks * *Juicy Salif* haben sich wahrscheinlich die wenigsten gekauft, um damit tatsächlich Zitronen auszupressen.

Die Unterscheidung zwischen Designgegenständen als funktionalen Dingen und Kunstwerken als zweckfreien Gegenständen ist in den letzten Jahren immer problematischer geworden, da sich viele Gegenstände scheinbar nicht mehr klar der einen oder anderen Kategorie zuordnen lassen.

Diese Einschränkungen widerlegen aber nicht den Gedanken, dass Design und Musik sehr verschiedene Dinge sind. So viele Parallelen sich auch finden lassen – genauso viele Unterschiede lassen sich ausmachen. Der amerikanische Philosoph Hilary Putnam ^x hat lapidar festgehalten, dass „alles alles anderem in unendlich vielen Hinsichten ähnelt“ und er hat recht damit: ¹ Nur weil man zwischen zwei Dingen Gemeinsamkeiten feststellt, heißt es noch nicht, dass eine Verwandtschaft zwischen diesen Dingen besteht. Denn dazu müsste man erst einmal klären, was das für Dinge sind und was es heißt, sie angemessen zu betrachten.

Gleichwohl gibt es eine Reihe guter Gründe, die dafür sprechen, dass sich Designer:innen theoretisch (wie praktisch) mit Musik beschäftigen. Zum einen dürften nahezu jeder Designer und jede Designerin einen bestimmten Musikgeschmack haben. Sich darüber klar zu werden, was man an den Arten von Musik wertschätzt, die man hört, hilft einem, sich (und vielleicht auch die eigene Praxis des Designs) besser zu verstehen. Zum anderen können sich Designer:innen potenziell von allen Aspekten der Alltagskultur wie der Kunst in ihrem Arbeiten inspirieren lassen.

Ein zentrales Moment der Alltagskultur ist die Musik, wie die Musik zugleich eine wesentliche Kunstform ist. Neben diesen beiden Gründen, in denen die Musik erst einmal nur als Platzhalter auftaucht (man könnte in den Sätzen auch „Musik“ durch „Bilder“ oder „Filme“ ersetzen) gibt es allerdings noch einen weiteren Grund, der Musik und Design in eine größere Nähe zueinander bringt, als es zunächst den Anschein haben mag. Er lautet: Design und Musik sind ästhetische Gegenstände.

x
Hilary Putnam
1926–2016
amerikanischer Philosoph, der vor allem in der Philosophie des Geistes und der Sprachphilosophie einflussreiche Arbeiten vorgelegt hat.

von einem Gehirnzustand zu sagen, er sei wahr oder falsch (allein die Beschreibung von Gehirnzuständen kann wiederum wahr oder falsch sein). Vielmehr kann ein und dieselbe Überzeugung in ganz verschiedenen neuronalen Zuständen verkörpert sein. Wenn der Leser bzw. die Leserin und der Autor dieses Buches beide die Überzeugung haben, dass es gerade 11:38 Uhr ist, so befinden sich ihre Gehirne dennoch nicht in demselben Zustand.

Das neurophysiologische Vokabular setzt das geistige Vokabular logisch voraus (auch wenn geistiges Vokabular neurophysiologische Zustände kausal voraussetzt). Diese Überlegung lässt sich (trotz einiger Disanalogien, die es hier natürlich gibt) auf das Verhältnis musikalischer Eigenschaften und physikalischer Eigenschaften übertragen: Zwar gibt es musikalische Eigenschaften nicht ohne das Vorliegen physikalischer Eigenschaften. Aber was Musik ist und was musikalische Eigenschaften sind, lässt sich nicht auf der Ebene physikalischer Eigenschaften klären. Wer das behauptet, betreibt keine Physik, sondern Metaphysik.

x

Karlheinz Stockhausen
1928–2007
Komponist und Wegbereiter der elektronischen Musik.

Der Komponist Karlheinz Stockhausen ^x, einer der maßgeblichen Vertreter der **Neuen Musik** ^x, hat seine eigene Kompositionspraxis so verstanden, dass sie die herkömmlichen Elemente der Musik (Melodie, Harmonie, Rhythmik usw.) zugunsten einer Modifikation der physikalischen Grundlagen der Musik aufgibt oder zumindest neu zu denken versucht. In seinen Arbeiten **elektronischer Musik** ^x wie *Gesang der Jünglinge* werden durch die Bearbeitung von physikalischen Parametern neue Klangereignisse produziert. Man darf sich hier allerdings nicht täuschen: Karlheinz Stockhausen ist – anders als er gedacht haben mag –⁹ damit nicht zu so etwas wie einer physikalischen Grammatik der Musik vorgestoßen. Vielmehr hat er ein spezifisch künstlerisches Verfahren entwickelt, in dessen Rahmen Musik in durchaus revolutionärer Weise neu gedacht worden ist. Stockhausens Arbeiten zeigen, dass die physikalischen Grundlagen der Musik explizit Teil künstlerischer Verfahren sein können. Aber auch dann ist der Rückgriff auf sie kein Vordringen zu einem (physikalischen) Wesenskern der Musik, sondern eben eine bestimmte künstlerische Operation.

x

Neue Musik

Die europäische Kunstmusik nach 1945, die angesichts der politischen und sozialen Katastrophen des 20. Jahrhunderts in ihrer künstlerischen Praxis alle Medien und Formen der Musik einer kritischen Revision unterzogen hat.

x

Elektronische Musik

Musik, die sich elektronischer Klangproduktion bedient, sodass ihre Werke keine herkömmlichen Partituren, sondern Aufnahmen sind. Die elektroakustische Musik hingegen kombiniert dieses Verfahren mit akustischer Klangerzeugung, etwa durch das herkömmliche Instrumentarium.

Musik als subjektives Erleben?

Ist Musik in ihrem Sinn mehr und anderes als das, was die Physik (oder auch die Biologie und Chemie) beschreiben können, so drängt sich eine nahe liegende Alternative zu der bisherigen These auf. Sie lautet: Was Musik ist, ist nicht physikalisch zu beschreiben, sondern **phänomenologisch** ^x.

Wenn wir über Musik nachdenken, sollten wir nicht schauen, ob und in welcher Weise Musik auch physikalisch in der Welt verortet werden kann. Vielmehr sollten wir schauen, wie wir Musik ausgehend von unserem Erleben beschreiben können.

Richtig ist an dieser Auffassung Folgendes: Musik ist begrifflich auf eine Perspektive von Lebewesen angewiesen, die sie als Musik erleben können. Das können nur Menschen. Wie auch immer zuverlässig bestimmte Tiere auf Musik reagieren mögen,¹⁰ sie haben keinen Begriff der Musik und können sie damit nicht als Musik erfahren. Wenn man sagt, man habe Musik gehört und wusste nicht, dass es Musik war, so drückt man damit, wenn überhaupt, aus, dass man einen epistemischen Fehler gemacht hat (also einen Fehler hinsichtlich der Art, dass man sich darüber getäuscht hat, womit man es hier zu tun hat). Es macht keinen Sinn, so etwas von Lebewesen zu sagen, die über keinen Begriff der Musik verfügen. Musik zu erleben heißt zu wissen, dass man gerade Musik hört und nicht einfach Geräusche, die zufällig gerade in der natürlichen oder kulturellen Welt entstehen; dass man sich in dieser Frage täuschen kann, widerspricht diesem Gedanken nicht, sondern ist eine Konsequenz daraus.

Dass Musik von zufälligen Geräuschen unterschieden werden muss, gilt selbst noch für den Fall, in dem solche zufälligen Geräusche ein kalkulierter Teil der Aufführung eines musikalischen Werks werden. Bei der musikalischen Interpretation eines der wohl berühmtesten Werke der Neuen Musik, John Cages ^x 1952 komponiertem *4:33*, setzt sich ein Pianist bzw. eine Pianistin an den Flügel, klappt ihn (mehr-mals) auf und zu und spielt genau damit die Partitur. Die Partitur zerfällt durchaus klassisch in drei Teile – aber diese bestehen allein aus Stille, sodass kein Ton auf dem Klavier zu hören ist. Was man demgegenüber eventuell hört, sind die

x
Phänomenologie
Philosophische Strömung um die Wende zum 20. Jahrhundert, die besonders mit dem Namen Edmund Husserl (1859–1938) verbunden ist und deren Grundgedanke besagt, dass wir das Wesen einer Sache darin finden können, wie sie sich uns im Bewusstsein zeigt.

x
John Cage
1912–1992
Komponist, der durch die Integration von Aleatorik (Zufall) und performativer Dimensionen den Musikbegriff entscheidend erweitert hat.

x
Zwölftontechnik

Technik, die darin besteht, durch Verfahren Reihen von Tönen hervorzubringen, die allen Tönen einen gleichberechtigten Status geben und deshalb nicht länger herkömmlichen Entwicklungsprinzipien von Melodien, Harmonien und Rhythmen folgen. Der Serialismus erweitert das Prinzip auf alle Parameter der Musik.

x
Arnold Schönberg
 1874–1951

Zentraler Komponist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der unter anderem die Zwölftontechnik entwickelt und dadurch zahlreiche kunsttheoretische Debatten im 20. Jahrhundert geprägt hat.

x
Werkparadigma

Prinzip musikalischer Praxis, das zwischen der Komposition eines Werkes und seiner musikalischen Interpretation unterscheidet, wobei dem Werk eine Autorität über die Interpretation zugesprochen wird (sie drückt sich unter anderem in der Rolle der musikalischen Partitur aus, die kein Hilfsmittel mehr für die musikalische Praxis ist, sondern konstitutive Eigenschaften der Interpretation festlegt).

x
Eduard Hanslick
 1825–1904
 Musikkritiker und Musiktheoretiker.

x
Fuge

Kompositionsprinzip polyphoner (mehrstimmiger) Musik, das zu Zeiten des Barock entwickelt worden ist.

Dieser logische Charakter ist vor allem auf der konstruktiven Ebene der Musik anzusiedeln und damit auf der Ebene der Organisation ihrer Materialien. Das wird besonders deutlich in der Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts und hier paradigmatisch in der **Zwölftontechnik** ^x Schönbergs ^x. Letztlich lässt sich alle Musik spätestens seit der Genese des **Werkparadigmas** ^x zu Beethovens Zeiten hinsichtlich ihrer logischen Struktur analysieren. Und in der Musikphilosophie ist vor allem Eduard Hanslicks ^x Position mit ihrer These, dass Musik als „tönend bewegte Form“ zu verstehen sei,²³ als Profilierung dieses quasilogischen Charakters formuliert worden (und im Fall Hanslicks zugleich als scharfe Kritik an expressivistischen Theorien). In Werken wie Schönbergs *Klavierstück op. 33a* wird deshalb allein ein Aspekt radikalisiert, der für die europäische Kunstmusik insgesamt charakteristisch ist: dass ihre Werke nicht allein eine bestimmte logische Struktur haben, sondern dass diese Logik auf der Gemachtheit der musikalischen Materialien selbst fußt.

Musik ist nicht aus natürlichen Elementen zusammengesetzt, sondern die Elemente und Parameter der Musik sind Ausdruck von Kulturtechniken und damit immer auch historisch. So ist noch die Gliederung des abendländischen Tonsystems in zwölf Halbtöne eine kulturhistorische Errungenschaft bzw. ein bestimmtes und keineswegs transkulturell gültiges Prinzip der Organisation des musikalischen Materials (oder genauer gesagt sogar der Konstitution des musikalischen Materials).²⁴ Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, das eine Sammlung von Vorspielen und **Fugen** ^x in allen zwölf Tonarten ist, ist erst dadurch möglich geworden, dass eine Stimmung von Instrumenten entwickelt worden war, die das Intervall der Oktave in zwölf gleich große Schritte unterteilt.

Diese Gemachtheit gilt auch für die melodischen, rhythmischen und harmonischen Eigenarten von Musik. Die Konstruktion der Melodie eines Musikstücks lässt sich immer auch aus der Perspektive untersuchen, wie eine solche Melodie entwickelt wird; wie sie in Form von Wiederholungen, Transpositionen, Stauchungen oder Streckungen einen bestimmten Gang und einen bestimmten Verlauf nimmt. Die Konstruktion der **Harmonien** ^x eines Werks lässt sich dahingehend analysieren, wie die einzelnen Teile des Werks sich in einer Tonart bewegen oder durch verschiedenen Tonarten gehen („modulieren“) und dabei Spannungen, Entspannungen usf. produzieren. Die Konstruktion des **Rhythmus** ^x schließlich lässt sich hinsichtlich der Aufteilung des zugrunde liegenden Taktes analysieren (oder in der Polyrhythmik auch Schichten verschiedener rhythmischer Organisationen übereinander). Europäische Kunstmusik angemessen zu hören heißt zumeist, solche Formen und Strukturen hörend nachzuvollziehen. Mit Blick auf derartige Musik ist der Gedanke durchaus verständlich, dass Musik ebenso viel mit Logik wie mit Emotionen zu tun hat. Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Solche Musik angemessen zu hören heißt nicht unbedingt, über ein technisches Vokabular der Beschreibung von ihr zu verfügen (man muss nicht wissen, was eine klassische Kadenz ist oder eine Tritonus-substitution, um die musikalische Bewegung von einem Spannungsverhältnis zurück zum Ruhepunkt zu hören). Es meint aber ein verständiges Hören von Strukturen und nicht allein das Identifizieren von Emotionen, die durch die Musik ausgedrückt werden.

Ist Musik also eher eine Sache des Entdeckens der expressiven Eigenschaften oder eine Sache des verstehenden Nachvollzugs der Strukturlogik der jeweiligen Musik? Diese Alternative ist eine falsche Alternative.

x
Harmonie
Die Harmonielehre analysiert die Struktur des Zusammenklangs mehrerer Töne (Akkorde) in ihrer Abfolge.

x
Rhythmus
Ergibt sich aus der Kombination von Dauern der einzelnen gespielten Töne oder Klänge relativ auf ein zugrunde liegendes Metrum.

Postsriptum zum Design: Design stellt eine Herausforderung für die Ästhetik dar, weil es sich bei ihm einerseits offenkundig um ästhetische Gegenstände handelt, die andererseits aber im Kontrast zu Kunstwerken bestimmten Zwecken dienen. Die kurzen Überlegungen, die ich hier zur Gebrauchsmusik angestellt habe, sind aus dem Geist einer Ästhetik des Designs formuliert: Auch für Designgegenstände gilt, dass es sich hier qua ästhetischer Gegenstände um jeweils besondere Gegenstände handelt, die aber anders als Kunstwerke in ihrer Besonderheit einen Beitrag zum Erfüllen eines bestimmten Zwecks leisten. Eine Ästhetik des Designs ist eine Ästhetik des Gebrauchs und Funktionierens. Wenn man diese auf der Grundlage des hier skizzierten Ästhetikverständnisses entwickelt, vermeidet man problematische Begriffe wie „Sinnlichkeit“ oder „Schönheit“ als Grundbestimmungen des Ästhetischen. Denn es handelt sich hier um Begriffe (zumindest so, wie sie in der ästhetischen Tradition verstanden worden sind), die insgesamt schlecht zum Design passen: Zu unauffällig und beiläufig fügen sich die meisten Designgegenstände in unsere Praxis (und prägen sie doch zugleich), um mit einer starken sinnlichen Erfahrung einherzugehen oder einem kontemplativen Begriff des Schönen verbunden zu sein. Eine Ästhetik des Designs ist damit deutlich von einer Ästhetik der Kunst zu unterscheiden.

Musik ist kein homogenes Phänomen, sondern kennt verschiedene Traditionen musikalischer Praxis. Das zweite Kapitel unterbreitet den Vorschlag, europäische Kunstmusik, Jazzmusik und Popmusik anhand der jeweils unterschiedlichen Rolle, die die Begriffe Werk, Improvisation und Aufnahme in ihnen jeweils spielen, voneinander abzugrenzen. Dabei arbeitet es wiederum heraus, was sich auch für Traditionen und Praktiken des Designs aus diesen Unterscheidungen lernen lässt.

Motor für ihre Entwicklung wie ihre Kritik abgibt. In analoger Weise ist die Idee des musikalischen Werks zu verstehen: Das jeweilige musikalische Werk ist ein Maßstab seiner Interpretationen, aber gerade nicht derart, dass es explizite Regeln oder Kriterien formulieren würde. Vielmehr ist das Werk (und das unterscheidet es von einer regulativen Idee im herkömmlichen Sinne) eine zugleich negative Größe: Ein Werk angemessen zu interpretieren heißt in bestimmter Weise zugleich, es nicht gänzlich zum Sprechen zu bringen, weil es niemals in einer einzigen Interpretation (und in Wahrheit in keiner Interpretation) jemals angemessen interpretiert werden kann. Es geht nie in den Weisen auf, in denen es angeeignet wird. In diesem Sinne lässt sich (weiterhin auf den Spuren Adornos) das musikalische Werk als Paradigma der Idee der Kunst insgesamt begreifen: Als die Idee einer Praxis, die sich an etwas abarbeitet, was sie aus prinzipiellen Gründen nicht positiv bestimmen und in den Griff bekommen kann.

Auch wenn das Werk in bestimmter Weise einen virtuellen Charakter hat: Musikalische Interpretationen können nicht einfach irgendetwas machen, wenn sie in ihrer Interpretation das Werk zum Sprechen zu bringen versuchen. Vielmehr sind sie auf die Interpretationsgeschichte wie die Musikentwicklung gleichermaßen verwiesen. Wer heute eine Klaviersonate Beethovens noch wie zu Beethovens Zeiten spielt, ist dem Wesen des Werks keineswegs näher als jemand, der das nicht tut. Einhergehend mit der Veränderung der musikalischen Interpretationspraxis verändert sich nämlich auch das Werk selbst. Diese Veränderung betrifft selbst die Praxis der musikalischen Notation, die damit keineswegs der geschichtlichen Bewegtheit entzogen ist; Adorno hält in diesem Sinne fest: „Im strengsten Sinn hat ein Beethovenscher Satz vor 100 Jahren anders ausgesehen als heute und eben darum auch anders geklungen.“⁶⁷ Ist das Werk nichts der Geschichte Entzogenes und ihr Zugrundeliegendes, so gehen auch Werke, die historisch später kamen, in den Sinn des historisch früheren Werks ein; Adorno schreibt entsprechend: „Wer heute Schönberg nicht versteht, kann Beethoven nicht verstehen, sondern verstellt sich durch die verdinglichte Gestalt seiner Wirkung die Beziehung zum Werke.“⁶⁸

Mit Adorno kann man also sagen, dass im Licht der Entwicklung der musikalischen Interpretationen sich das Werk selbst entwickelt, indem es als Korrektiv in diesen Praktiken wirksam ist. Der Gedanke des musikalischen Werks ist damit (wenn man ihn nicht falsch vergegenständlicht) der Gedanke einer ungesicherten ästhetischen Praxis, die dennoch einen Maßstab des Gelingens in sich trägt (den sie zugleich immer wieder neu hervorbringen muss).

Die Kategorie des musikalischen Werks charakterisiert die europäische Kunstmusik seit dem 19. Jahrhundert. Die Entwicklungen der Neuen Musik vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – ich hatte paradigmatisch Karlheinz Stockhausen und John Cage genannt – sind oftmals fälschlicherweise so verstanden worden, dass das Werk hier verabschiedet wird. Was hier geschieht, ist aber keine Verabschiedung des Werks, sondern eine Entfaltung seiner immanenten Dialektik. Im Zuge des früh schon ausdifferenzierten Komponierens in der Neuen Musik wird nicht allein das musikalische Material nach Parametern entwickelt, die nur noch unzureichend anhand klassischer Begriffe wie der der Melodik, Harmonik und Rhythmik zu beschreiben sind. Vielmehr werden hier jüngst vormals dem musikalischen Werk äußerliche Dimensionen wie der Aufführungsort sowie die technisch-medialen Bedingungen der Musik in die Werklogik selbst eingespeist. Es spricht nichts dagegen, viele dieser Arbeiten weiterhin als musikalische Werke zu verstehen (es sei denn, sie fallen mit einem einzigen raumzeitlichen Ereignis, das nicht wiederholbar ist, zusammen; in diesem Fall wird das Werkparadigma tatsächlich überschritten).

Auch wenn die Kategorie des musikalischen Werks besonders markant mit der Tradition europäischer Kunstmusik verbunden ist und hier ihren Geburtsort hat – sie ist nicht exklusiv für sie. In der Popmusik sind musikalische Werke gleichwohl weniger heimisch. Man könnte hier etwa an **Konzeptalben** ^x wie *Tommy* oder *Quadrophenia* von The Who ^x oder an Pink Floyds ^x *The Wall* und Genesis' *The Lamb Lies Down on Broadway* bis hin zu Frank Zappas ^x *The Grand Wazoo* denken.

x
Konzeptalbum
Album der Popmusik, auf dem die einzelnen Tracks in einem systematischen Zusammenhang zueinander stehen. Die Abfolge der Tracks eines jeden Albums der Popmusik ist mehr oder weniger deutlich ausgewählt; für ein Konzeptalbum ist darüber hinaus charakteristisch, dass es die Einheit des Albums selbst reflexiv ins Zentrum rückt, zum Beispiel durch eine durchgehende Narration.

x
The Who
Mitte der 1960er-Jahre gegründete britische Rockband, die als Vorläufer des Hard Rock genauso wie als Wegbereiter des Progressive Rock gelten kann.

x
Pink Floyd
Mitte der 1960er-Jahre gegründete britische Rockband, die den Progressive Rock maßgeblich geprägt hat.

x
Frank Zappa
1940–1993
amerikanischer Musiker, der markant die Grenzen zwischen Rock, Jazz und Neuer Musik verflüssigt hat.

x
Bossa Nova
 Gattung der brasilianischen
 Musik.

x
Groove
 Die Idee, dass sich Musiker ge-
 schmeidig in einem zugrunde
 liegenden Rhythmus bewegen.
 Darüber hinaus meint der
 Begriff auch die Tatsache des
 rhythmischen Passens und
 der rhythmischen Flüssigkeit
 im Spiel.

Dabei ist Swing-Rhythmus natürlich keine notwendige Bedingung für den Jazz; Jazz kann auch im Medium von Rock-Rhythmen oder **Bossa-Nova-Rhythmen** ^x operieren. Nicht nur in Sachen Tonbildung und Harmoniesprache bilden alle fortgeschrittenen Jazzmusiker:innen eine je eigene Weise aus, etwas zu tun, sondern auch mit Blick auf die rhythmische Gestaltung dieser Musik. Wie auch für einige Arten von Popmusik zentral, ist **Groove** ^x damit die Währung vieler (wenn auch nicht aller) Arten von Jazzmusik.⁷⁸ Anders als in der Popmusik gewinnt der Groove aber im Jazz ausgehend von seiner improvisatorischen Natur Kontur.

Improvisation außerhalb des Jazz

Heute ist die Improvisation besonders markant mit der Jazzmusik verbunden. Sie ist aber natürlich (wenn auch in anderer Form als im Jazz) auch ein Signum außereuropäischer Musikkulturen (die in Form der afrikanischen Musik natürlich einen Baustein der Entstehung des Jazz in New Orleans bildet). Zudem war Improvisation in der europäischen Kunstmusik vor der Entwicklung des Werkparadigmas gang und gäbe. In mittelalterlichen Musikpraktiken gab es keine Partituren im heutigen Sinn und Improvisation zählte zu den integralen Aspekten musikalischer Praxis. Und Bachs musikalisches Opfer ist in seiner Grundanlage wohl aus einer Improvisation über eine Fuge vor Friedrich dem Großen entstanden.⁷⁹ Eingriffe in Notationen stellten dabei kein Problem dar, weil es eben den Gedanken des authentischen, die Intention des Komponisten ausdrückenden Werks noch nicht gab. Nicht unterschlagen werden darf auch hier, dass die Konturen der musikalischen Improvisation andere waren als im Jazz.

Aus dem Gesagten folgt freilich nicht, dass Improvisation heute noch eine Grundbestimmung europäischer Kunstmusik wäre. Man muss deutlich den Fall, dass Improvisation Teil einer musikalischen Praxis ist, von dem Fall unterscheiden, dass Improvisation ein Teil von der Geschichte der Genese einer musikalischen Praxis ist. Dennoch gibt es einige der Tradition europäischer Kunstmusik zuzuordnende Bereiche, in denen durchaus improvisatorische Praktiken anzutreffen sind. Man kann hier an die geistliche Orgel-

musik erinnern, gesetzt den Fall, man erklärt sie nicht zu bloß funktionaler Musik zum Lob Gottes. Auch in der Neuen Musik sind improvisatorische Verfahren keine Seltenheit.⁸⁰ Allerdings sind sie ebenso wie im Fall der geistlichen Musik in der Regel weiterhin vom Konzept des musikalischen Werks bestimmt. Improvisation gewinnt in der Tradition europäischer Kunstmusik dadurch einen anderen Sinn als im Jazz, dass sie von der Logik des musikalischen Werks her gedacht wird (sei es, dass der Vortrag des Werks im Fall geistlicher Musik relativ offen ist, sei es, dass improvisatorische Verfahren ein Element eines Werks der Neuen Musik werden können).

Auch in der Popmusik ist Improvisation kein Fremdkörper. Wenn man **Rockmusik** * als Unterkategorie der Popmusik versteht, so hat man es mit einem musikalischen Stil zu tun, der offensichtlich auch in mehr oder weniger dominanter Weise von der Improvisation geprägt ist. Auch wenn sie hier üblicherweise in eher weniger ausgeprägter Weise auftaucht, handelt es sich dennoch um Improvisation. Noch das Verzieren und Umspielen kann (in Analogie zur musikalischen Praxis im Barock der europäischen Kunstmusik) als eine Form der Improvisation verstanden werden. Auch auf Popalben finden sich oft zwischen den Strophen und Refrains kürzere Improvisationen – und im schon genannten **Progressive Rock** * ist ausgiebig improvisiert worden. Im Pop gewinnt die Improvisation aber häufig Kontur ausgehend von den Alben dieser Musik. Zumeist gibt es Studioalben, auf denen eine Referenzversion eines Songs festgehalten worden ist. Das gilt mit Einschränkungen auch für die Rockmusik: Wenn auch nicht in jedem Fall, so lebt doch auch die Rockmusik von Alben, die im Studio produziert sind und oft definitive Fassungen der Songs (und nicht etwa musikalische Interpretationen musikalischer Werke) darstellen. Es kommt hier sicher auch darauf an, inwieweit man die Rockmusik wie den Jazz auch aus einer Tradition des Blues zu erläutern versucht, in dem die Improvisation lebendig war und ist. Mit Aufnahmen in Gestalt des Albums oder des Tracks als primärem Medium der Popmusik wird sich der nächste Abschnitt des Kapitels beschäftigen.

* **Rockmusik**
Untergattung der Popmusik.

* **Progressive Rock**
Für diesen Musikstil ist in unterschiedlicher Weise der Versuch prägend, die Grenzen des Rock durch eine Integration von Elementen der Tradition europäischer Kunstmusik oder auch außereuropäischer Musik zu erweitern.

- Don Cherry,
Eternal Rhythm [1968].
- Mark Murphy,
Midnight Mood [1968].
- Sun Ra,
Atlantis [1969].
- Pharoah Sanders,
Karma [1969].
- Ahmad Jamal,
The Awakening [1970].
- Miles Davis,
Bitches Brew [1970].
- Jan Garbarek,
Afric Pepperbird [1970].
- Anthony Braxton and Circle,
Paris Concert [1972].
- Return to Forever,
Light as a Feather [1973].
- Herbie Hancock,
Head Hunters [1973].
- Mahavishnu Orchestra,
Birds of Fire [1973].
- Carla Bley,
Tropic Appetites [1974].
- Keith Jarrett,
The Köln Concert [1975].
- Jaco Pastorius,
Jaco Pastorius [1976].
- Azimuth,
Azimuth [1977].
- Albert Mangelsdorff,
Trilogie Live! [1977].
- Weather Report,
Heavy Weather [1977].
- Cecil Taylor,
Air Above Mountain [1978].
- Art Ensemble of Chicago,
Full Force [1980].
- Bill Evans,
**You must believe
in Spring** [1981].
- Al Jarreau,
Jarreau [1983].
- Wynton Marsalis,
Wynton Marsalis [1983].
- Bill Frisell,
Rambler [1984].
- Bobby McFerrin,
The Voice [1984].
- Miles Davis,
Tutu [1986].
- Abdullah Ibrahim,
**Water from an
Ancient Well** [1986].
- Fred Hersch,
Sarabande [1987].
- Pat Metheny Group,
Still Life (Talking) [1987].
- John Zorn,
Naked City [1990].
- Tribal Tech,
Face First [1993].
- Dee Dee Bridgewater,
Keeping Tradition [1993].
- Cassandra Wilson,
Blue Light 'Til Dawn [1993].
- Aki Takase / David Murray,
Blue Monk [1993].
- Joshua Redman,
Wish [1993].
- Yellowjackets,
Run for your Life [1994].
- John Scofield,
Hand Jive [1994].
- Kenny Garrett,
Triology [1995].
- Steve Coleman and
Five Elements,
**Def Trance Beat (Modalities
of Rhythm)** [1995].
- Brad Mehldau,
**The Art of the Trio.
Volume One** [1997].

Nils Petter Molvær,
Khmer [1998].

Michael Brecker,
**Two Blocks from
the Edge** [1998].

Maria Schneider,
Allegrasse [2000].

Branford Marsalis,
Contemporary Jazz [2000].

Esbjörn Svensson Trio,
**From Gagarin's Point
of View** [2003].

Kurt Elling,
Man in the Air [2003].

Donny McCaslin,
In Pursuit [2007].

Esperanza Spalding,
Esperanza, [2008].

Snarky Puppy,
Ground Up [2012].

Robert Glasper Experiment,
Black Radio [2012].

Christian Scott,
Christian aTunde Adjuah [2012].

Craig Taborn,
Chants [2013].

Vijay Iyer,
Mutations [2014].

Pop

Elvis Presley,
Elvis Presley [1956].

Bob Dylan,
**The Times they are
A-Changin'** [1964].

Simon & Garfunkel,
Sounds of Silence [1966].

The Beach Boys,
Pet Sounds [1966].

The Beatles,
**Sgt. Pepper's Lonely
Hearts Club Band** [1967].

The Beatles,
White Album [1968].

Johnny Cash,
At Folsom Prison [1968].

Aretha Franklin,
Aretha Now [1968].

Diana Ross and the Supremes,
Love Child [1968].

Jimmy Hendrix,
Electric Ladyland [1968].

The Who,
Tommy [1969].

Frank Zappa,
Hot Rats [1969].

Black Sabbath,
Paranoid [1970].

Cat Stevens,
Tea for the Tillerman [1970].

Curtis Mayfield,
Curtis [1970].

The Velvet Underground,
Loaded [1970].

Van Morrison,
Moondance [1970].

Earth, Wind & Fire,
All 'n All [1971].

Emerson, Lake & Palmer,
Tarkus [1971].

Joni Mitchell,
Blue [1971].

