

scher Praxis von der Renaissance bis ins 21. Jahrhundert, die vor dem Hintergrund eines soziokulturellen Kreativitätsbegriffs auf das kreative Potential ihrer Handlungen geprüft werden. Cook entwirft so ein multimodales Modell musikalischer Imagination, in dem das individuelle Schaffen in soziale Kontexte eingebunden und mit verschiedenen, sich ergänzenden Sinnesmodalitäten verknüpft ist, die musikalisch-kreatives Handeln ganzheitlich erfahrbar werden lassen. Damit wird das Verständnis musikalischer Kreativität ausgedehnt und bleibt nicht länger auf individuelle Leistungen beschränkt: In diesem Sinne kann prinzipiell jede musikbezogene Betätigung einen Stein zum Kreativitätsmosaik beitragen, wie die im Buch vorgestellten Beispiele und Befunde zeigen. Deutlich wird hierbei vor allem, dass musikalisch-kreativ Handelnde sich immer in einem soziokulturellen Feld bewegen und ihre Anregungen und Äußerungen vor diesem Hintergrund zu lesen sind. Und dies weitet letztlich auch das Verständnis von Musik hin zu einem offenen Erfahrungsraum mit vielfältigen Möglichkeiten individuellen Engagements und ganz unterschiedlichen Praktiken aus. Angesichts der Vielfalt musikalischer Genres, Stile und Praktiken wie auch mit Blick auf die Einbindung von Musik in Alltagskontexte (z.B. über mobiles Musikhören) erscheint dies angemessen.

Die von Cook propagierte Weitung des Blickfelds bedeutet keine Ablehnung eines tradierten Kreativitätskonzepts, sondern zielt auf dessen Relativierung: Es geht nicht darum, eine soziokulturelle Perspektive anstelle eines individualistischen Zugangs durchzusetzen, sondern darüber ergänzende Kontextualisierungen zu ermöglichen. Dabei erscheinen Aneignung und Verständnis als mögliche Zielvorstellungen musikalisch kreativen Handelns, womit Fragen zu den Prozessen musikalischer Bedeutungsgebung im Musikhören, -üben, -hören und weiteren Tätigkeitsbereichen angestoßen werden. Letztlich ermöglicht dieser geweitete Blick

eine Differenzierung kreativer Handlungsmöglichkeiten in der Musik, die anschlussfähig an aktuelle Diskurse der Kreativitätsforschung ist. Mit einer integrativen Erörterung von Beispielen musikalischer Praktiken demonstriert Cook, wie die Musikforschung verbreiteten Kreativitätsmythen entgegentreten kann (S. 102) – wozu historische und musikpsychologisch-systematische Forschung gleichermaßen beitragen können. Eine Beschreibung relevanter Sachverhalte und Tätigkeiten ist ein wichtiger Schritt; der Versuch, diese zu erklären, ein weiterer. Ein integrativer Forschungsansatz, der historische, systematische, soziokulturelle und psychologische Aspekte verbindet, könnte dies leisten. Nicholas Cooks in diesem Buch dargelegter programmatischer Ansatz regt sehr dazu an und bietet eine theoretische Grundlage.

(August 2018)

Kai Stefan Lothwesen

*FRANK DORN: Jazz als Prozess. Ästhetische und performative Dimensionen in musikpädagogischer Perspektive. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 282 S., Abb. (Mannheimer Manieren. musik + musikforschung. Band 8.)*

Frank Dorn, akademischer Mitarbeiter an der Musikhochschule Mannheim, hat eine musikpädagogische Agenda. Er fordert einen Paradigmenwechsel in der schulischen Jazzvermittlung: Jazz soll im praktischen Musizieren als Prozess performativ erfahren werden. Dorn geht dabei kaum auf didaktische Details ein. Er versucht sich an einer Meta-Theorie. Durch „Inbezugsetzung“ (S. 224) verschiedener Quellen kompiliert er eine theoretische Grundlage seiner prozessualen Jazzauffassung in der Musikpädagogik. Seine zentrale Ausgangsthese ist letztlich eine Binsenweisheit: Er begreift Jazz – wie eine lange Reihe von Musikern und Theoretikern seit Jelly Roll Morton vor ihm – weniger als Stil denn als Methode. Er unterscheidet zwischen Jazz (dem aktiven Pro-

zess des Musizierens) und Jazzmusik (dem Produkt dieses Prozesses), trennt Verb vom Substantiv und den Prozess vom Objekt.

Wie Dorn selbst zeigt, wurden die Konsumenten einer prozessualen Jazzauffassung schon von Travis A. Jackson (S. 99–113), David T. Bastien und Todd Hostager (S. 90–99) durchdefiniert. Dorn präsentiert deren Verständnis von Jazz als „Koordinationsprozess“ (S. 93), der durch musikalische (Struktur, Jazztheorie, Song) und soziale Limitierungen – wie Kommunikations- und Verhaltensnormen – seine Richtung erfahre. Dorn ergänzt diese Definition mit Christopher Dells These, dass organisatorische Strukturen im Performativen ihre Substanz verlieren und zum „Intensitätsgrad oder Kräftefeld“ werden (S. 245f.). Jazz sei kein totales Attribut (S. 246 bzw. 56), sondern weise von allen musikalischen Praktiken den höchsten Grad an Übereinstimmung mit dem Performativen auf (S. 252). Im performativen Musizieren generiere sich die Legitimität der Jazzperformance, die soziale Wirklichkeit und die Identität des Musizierenden selbst. Interaktionen befeuerten die Jazz-Performances. Als „Geflecht performativer Akte“ (S. 238) verwiesen sie auf vorhergehende und zukünftige Performances und konstituierten sich innerhalb eines Dreisatzes von Wiederholung, Mimesis und Subversion. Dies flankiert Dorn mit Ted Gioias Ästhetik der Imperfektion, die Martin Feige und Alessandro Bertinetto (S. 194ff.) im Hinblick auf Formbildung im Jazz kritisch diskutiert haben. Form entstehe demnach in der Jazzimprovisation durch die Retrospektive, also durch die stete In-Bezugnahme auf das schon Gespielte. Fehler könnten so produktiv bzw. durch musikalische Verarbeitung rückwirkend sinnvoll gemacht werden (S. 201f.).

Aus dieser theoretischen Kompilation zieht Dorn radikale pädagogische Konsequenzen: Jazz könne im Unterricht nicht durch Hermeneutik oder als Verwirklichung vorgegebener Strukturen – wie (Big) Band-

Arrangements oder Transkriptionen – vermittelt, geschweige denn realisiert werden. Jazz kann nur durch performative Akte entstehen und erfahrbar werden. Die „Dimensionalität“ des Jazzprozesses – Jazz sei nicht kategorisch, sondern nur graduell als solcher definierbar (S. 56ff.) – garantiere nicht einmal Jazzmusik als Resultat des Jazzprozesses.

Für Dorn überschreitet der Jazzprozess durch seine Polymorphie, Dimensionalität und Subjektivität (S. 52ff.) nicht nur Genre Grenzen, sondern die Musik an sich. Der Jazzprozess sei universal (S. 217) und könne zum Paradigma eines neuen Bildungskonzeptes werden. Performativ würden Wirklichkeitsbezüge hergestellt, die hermeneutisch nicht gänzlich zu erfassen seien, sondern nur in der performativen Teilhabe erfahrbar würden. Die konkreten Konsequenzen für die Musikpädagogik deutet Dorn bestenfalls an. Die Problematik, dass ein gelungener Jazzprozess hohe Anforderungen an Instrumentenbeherrschung, Wissen um Repertoire und Musiktheorie stellt, wird nicht ausreichend diskutiert. Dorn bleibt also die Antwort schuldig, wie die – potentiell ja tatsächlich fruchtbaren – Ausdrucksmöglichkeiten, Interaktionen und Möglichkeiten subjektiver Selbstverwirklichung, die für das Gelingen des Jazzprozesses konstitutiv sind, im schulischen Musizieren oder gar im Klassenverband realisiert werden könnten.

In letzter Konsequenz wird dann der Bezug zum Jazz beliebig. Dorns Jazzprozess könnte ebenso – und wahrscheinlich in der Praxis weit ergiebiger – mit Techniken der Minimal Music realisiert werden, wie Christian Rolle schon 1999 überlegt hatte (S. 218ff.). Die Vielfalt möglicher Interaktionen in musikalischen Prozessen hat Vinko Globokar schon 1994 im Rahmen der Neuen Musik aufgezeigt. Dorns Prozesse und die dazugehörige Flow-Erfahrung könnten ebenso mit Techniken aus dem Improvisationstheater oder im Rahmen impro-

visierter Musik im Allgemeinen verwirklicht werden. Dorn versucht, den Bezug zum Jazz noch einmal über dessen (angebliche) Sprachähnlichkeit herzustellen (S. 174). Hierüber hätte er wirklich jazzspezifische Interaktions- und Übertragungsprozesse argumentativ fruchtbar machen können. Doch Dorn ignoriert komplett die Diskussionen über Henry L. Gates' Konzept des „Signifying“, und seine Überlegungen bleiben an der Oberfläche stecken.

Somit ist Dorns pädagogisches Jazzmodell wenig mehr als ein gut gemeintes Plädoyer für eine projekt- und prozessorientierte, kollektive und interaktive Bildungserfahrung durch gemeinsames improvisierendes Musizieren. Er spekuliert darauf, dass hier gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeiten, neue Zeiterfahrungen, alternative Gestaltungs- und Planungsprozesse vermittelt werden könnten. Der Bezug zum Jazz erschließt sich letztlich nicht. So beschränkt sich der Erkenntnisgewinn auf die banale Unterscheidung von Jazzprozess und Jazzmusik und die Einsicht, dass für Jazzperformances als performative Akte die Eigenschaften des Performativen gelten würden.

Problematisch wird Dorns Arbeit durch eine wenig diskursive Quellenbehandlung, sprachliche und inhaltliche Redundanzen. Jedes (englische) Zitat wird in gleicher Länge paraphrasiert, eigentlich noch einmal umständlich übersetzt. Die um logische Argumentation bemühte Sprache verkompliziert sich und gipfelt in Banalitäten: „[...] die Länge des Produkts [entspricht] der Länge der aufgewendeten Zeit“ (S. 258). Dorns zentrale Gedanken sind Paraphrasen anderer Autoren, die nicht diskursiv konfrontiert, sondern kompiliert werden. Die Idee vom Jazz als Element einer Pädagogik des Performativen stammt von Wulf, Göhlich und Zierfas (S. 232–237), das Prozessmodell haben Bastien/Hostager (S. 90–99) entwickelt, die ästhetischen Gedanken sind Exegesen von Feige bzw. Bertinetto (S. 199–213). Das Schriftbild ist daher von unschö-

nen Ketten von „ebd.“-Angaben (z. B. S. 201f.) geprägt. Fruchtbare Ansätze wie der Seitenblick auf die Wirtschafts- und Organisationsforschung werden nicht ausgearbeitet, sprachwissenschaftliche Exegesen werden zum Selbstzweck. Dorn gelingt zwar einige treffende Formulierungen („das Geflecht performativer Akte“), und er deutet ein interessantes Bildungskonzept an, das den Jazz ernst nimmt, aber er entwickelt weder didaktische Inspiration noch diskursive Kraft. In der über-akademisierten Sprache und zahlreichen Redundanzen ist Dorns Schrift mühsam zu lesen, so dass an der Thematik interessierten Lesern eher die von Dorn bemühten Autoren zu empfehlen sind. (August 2019) *Konstantin Jahn*

*MALTE MARKERT: „Musikverstehen“ zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2018. 260 S., Nbsp. (Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft. Band 4.)*

Die Dissertation Malte Markerts, in der musikhistorische, musikpädagogische und musikphilosophische Fragestellungen eine gleichberechtigte Rolle spielen, ist im Rahmen des interdisziplinären Projektkollegs *Anoetik – Formen und Leistungen des Nichtverstehens* der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel entstanden. In der Einleitung wird die Problematik des Begriffs „Verstehen“ bzw. „Musik verstehen“ thematisiert. Die zwei folgenden Teile widmen sich den mit „Musikverstehen“ verbundenen hermeneutischen (Kapitel 2) und posthermeneutischen Konzepten (Kapitel 3). Zu Anfang des zweiten Kapitels hebt der Autor hervor, bei der Auswahl der vorgestellten Theorien in erster Linie zwei Ziele verfolgt zu haben: neuere Literatur zu berücksichtigen und vor allem auf die Heterogenität der Denkrichtungen hinzuweisen. Im ersten Abschnitt