

## Spielende Kulturbeherrschung: Herrschaft und Freiheit im musikalischen Handeln

Koenen, Elmar J.

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Koenen, E. J. (2008). Spielende Kulturbeherrschung: Herrschaft und Freiheit im musikalischen Handeln. In K.-S. Rehberg (Hrsg.), *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Teilbd. 1 u. 2* (S. 4855-4864). Frankfurt am Main: Campus Verl. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-154516>

### Nutzungsbedingungen:

*Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.*

*Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.*

### Terms of use:

*This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.*

*By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.*

# Spielende Kulturbeherrschung

## Herrschaft und Freiheit im musikalischen Handeln

*Elmar J. Koenen*

### I. Die Analogie zwischen ›Naturbeherrschung‹ und ›Kulturbeherrschung‹

Die unbestrittene Behauptung einer effektiven Naturbeherrschung v.a. in der gesellschaftlichen Moderne legt die Analogie einer ›Kulturbeherrschung‹ nahe. Der ›Dialektik‹ der Naturbeherrschung im Sinn der ›Dialektik der Aufklärung‹ (Max Horkheimer/Theodor W. Adorno) lässt entsprechend an eine ›Dialektik der Kulturbeherrschung‹ denken.

Sinn macht ein solcher Begriff als Bezugsrahmen u.a. für Prozesse der Aneignung kultureller Kompetenzen (z.B. ›Beherrschung eines Instruments‹ bzw. eines ›Stücks‹), der entsprechenden Ausübung und Praxis (z.B. ›Spielen eines Instruments‹ bzw. eines ›Stücks‹) sowie der musikalischen Rezeption/Konsumtion durch Publika. Die dabei notwendige Selbst-Beherrschung (Aus-Bildung/Lernen/Üben/Zuhören) erscheint dann als Voraussetzung/Preis einer kompetenten kulturellen (re)produktiven oder rezeptiven Teilhabe (Mit-Spielen bzw. Zuhören)

a)

Von der ›Natur‹ (i.e.S. von Biologie, Physik, Medizin etc.) können die Sozialwissenschaften nur aus zweiter Hand wissen. Das Gleiche gilt für die Strategien der unmittelbaren Naturbeherrschung (Anwendungen, Techniken, Verfahren). An dieser Lage hat auch der neuere naturalistische und lebenswissenschaftliche Trend in den Sozialwissenschaften (z.B. ›Soziobiologie‹) nichts ändern können.

Zu ihren genuinen Bereichen gehören dagegen die *gesellschaftliche/soziale Organisation* der Naturbeherrschung (v.a. durch folgende Teilfächer repräsentiert: Arbeits-, Betriebs-, Industrie-, Organisations-, Wissenschaftssoziologie etc.)

b)

- Entsprechend sind die Sozialwissenschaften auch nicht zuständig für »Kultur« i.e.S. von »Kunst«, d.h. für künstlerische Tätigkeiten als solche (Malen, Musik machen, Theater spielen etc. als operative Kompetenzen, Techniken und Praktiken).
- Genuin sozialwissenschaftliche Themen sind natürlich »Kultur« und »Kulturen« im weiten Sinn des breiten Spektrums sozialwissenschaftlicher Kulturbegriffe (generalisierte Fertigkeiten und Kompetenzen über den Umgang mit Artefakten; generalisierte Kenntnisse über allgemeingültige Symbole, Normen, Werte etc.. Vgl. dazu die schon lang anhaltende Konjunktur der »cultural studies«)
- Soziale Strukturen, Verhältnisse, Beziehungen etc. kurz: die gesellschaftlichen Voraussetzungen der künstlerischen Praxis gehören selbstverständlich zu den zentralen kultur- bzw. kunstsoziologischen Themenbereichen.

Entsprechend stehen musikalische Produktion, Reproduktion, Verbreitung, Rezeption, Konsumtion im Mittelpunkt des musiksoziologischen Interesses.

c)

- Am Anfang aller sozialwissenschaftlichen Rekonstruktionen erscheint (erste) Natur als jene (eher bedrohliche) Um-Welt, als praktische Ressource, als widerständige Gegenständlichkeit, gegen die »Kultur«, Zivilität und Ordnungen erst durchgesetzt werden mussten. Ordnungen mussten dem natürlichen Chaos immer erst abgerungen werden um sie dann institutionalisieren zu können (Lévi-Strauss). Naturen gelten dann als (immer noch unbegriffene, aber trotzdem systematisch nutzbare) Objekte/Prozesse der (v.a. kollektiven) Nutzung, Verfügung und Ausbeutung bzw. der gesellschaftlichen/kulturellen Überformung. (»Kultivierung«, »Kulturlandschaft« etc.)
- Die langfristigen Resultate solcher Naturbeherrschungsversuche und ges./kult. Überformungen sind v.a. im Kontext der »Kritischen Theorie« als »zweite Natur« bezeichnet worden. Diese Kennzeichnung hält zwei Erfahrungen fest.

*Zum einen* die Erfahrung der kultivierten Umwelt und zivilisierten Gesellschaft als selbstverständlich, scheinbar immer schon in dieser Form existent, unveränderlich und daher scheinbar alternativlos, kurz als: »natürlich«; *zum anderen* ihre Erfahrung als heteronom, objektiv, äußerlich, entgegenstehend, oft auch feindlich, kurz als: »fremd«. (Und das, obwohl diese entwickelten Gesellschaften als Resultat der Kultivierung und Zivilisierung durch die eigene Gattung gewusst sind)

- Diese Fremdheit der selbst hergestellten »zweiten Natur« ist beim frühen Marx und in Teilen der »Kritischen Theorie« als eine Dimension der Entfremdung (alienation) gekennzeichnet worden. Die Erfahrung der Entfremdung ist dort als Indikator für das Scheitern der Naturbeherrschungsversuche gedeutet worden.
- Bereits in der Frühromantik entstehen als Reaktion auf frühe Entfremdungserfahrungen und ihre kritische Deutung Überlegungen zu einer »Versöhnung mit der Natur. Sie beginnen etwa mit Friedrich W.J. Schelling und reichen über Namen wie Ernst Bloch, Herbert Marcuse bis in die Gegenwart, z.B. prominent bei Bruno Latour und politisch-praktisch bis zur Ökologiebewegung und zum Tierschutz. Im »Parlament der Dinge« soll die nicht-menschliche Natur mitrepräsentiert werden und dadurch ihre politische Geltung und gesellschaftliche Anerkennung zurückgewinnen.
- Als (erste) Natur erscheint heute, was sich, immer noch, gegen Versuche der Beherrschung, Einvernahme, Funktionalisierung, Instrumentalisierung, Ausbeutung wehrt, jener Kern oder Rest, der – noch – als *unverfügbar* gilt.
- Überträgt man diese Überlegungen auf eine »Kulturbeherrschung im Sinn des *individuellen* Erwerbs kultureller Traditionsbestände und musikalischen Wissens sowie der operativen Beherrschung von Instrumenten und Organen, dann ergibt sich als Ausgangspunkt ein sich Vorfinden in einer als selbstverständlich erfahrenen pluralisierten kulturellen (musikalischen) Umwelt. Sie erscheint als objektiv gegeben und bietet sich der individuellen hochselektiven Aneignung sowie dem sinnlichen und sinnhaften Nachvollzug an.
- Fremd und schwer nachvollziehbar erscheinen dabei sowohl ältere (vorklassische und »klassische«) Traditionsbestände als auch quasi esoterische (nicht-unterhaltende) Teile der je aktuellen Musikproduktion. Vor allem die mentale wie instrumentale Beherrschung und Rezeption der letzteren erfordern äußerste Anstrengungen.
- Diese extremen Schwierigkeiten und auch das häufige Scheitern bei der Beherrschung und Rezeption »alter« *und* neuer Musik sind bis in die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts gelesen worden als Symptome des Auseinanderfallens von musikalischer Produktion und Rezeption und der Einsicht in die Vergeblichkeit der Suche nach einem angemessenen, sinnfälligen und allgemeinverständlichen musikalischen Ausdruck.

Auch der Versuch, die Vorherrschaft der Kompositionsmodelle der zweiten Wiener Schule als allgemeinverbindliche musikalische »Hochsprache« zu aufrechtzuerhalten ist danach aufgegeben worden. An ihre Stelle ist im e-musikalischen Bereich ein neuer Pluralismus des musikalischen Ausdrucks getreten und gilt seitdem als legitim. Nach der Vorherrschaft der Dissonanz als zentrales musikalisches Ausdrucksmittel

der ersten Moderne hat jener neue Pluralismus u.a. die Wiederkehr der Konsonanz möglich gemacht.

Es wäre aber wohl ein Missverständnis, diese Entwicklung als Ausdruck einer ›Versöhnung der Gesellschaft mit ihrer Kultur‹ zu lesen. Eher könnte man jene Tendenz als Resignation der musikalischen Macht vor der Übermacht spätmoderner Verhältnisse lesen. Das musikalische Handeln, das sich (symbolisiert in der Gestalt des Orpheus) einmal zutraute, den mythischen Bann zu brechen, folgt – im Zweckbündnis mit den Verbreitungsmedien – deren Sachzwängen.

## II. Die beiden Seiten der ›Kulturbeherrschung‹: innere und äußere ›Natur‹

a)

- Wie uns Horkheimer und Adorno, aber auch Norbert Elias nahe gebracht haben, hat die ›Dialektik‹ der Natur-Beherrschung eine gleichzeitige Beherrschung der ›inneren Natur‹ der Akteure erzwungen, die Ausbildung von ›Selbstzwängen‹ (Elias), die uns in der Form der ›Selbstbeherrschung‹ selbstverständlich geworden sind.

(Berühmt geworden ist jene in Horkheimer/Adornos ›Dialektik der Aufklärung‹ interpretierte Szene aus der Odyssee, in der sich Odysseus von seinen Seeleuten an den Mast seines Schiffes binden lässt, um den Gesang der Sirenen hören zu können, ohne ihnen zu verfallen. Die Seeleute bekommen Wachs in die Ohren, damit sie seinem zu erwartenden Befehl, zu den Sirenen zu fahren, nicht werden folgen können. Die Fesselung, der freiwillige Verzicht auf die Freiheit (der Bewegung) erscheint hier als Preis um einer der Gefahren auf seiner Abenteuer-/Forschungs-/Aufklärungs- (Heim)Reise zu entgehen.)

- Dieses Bild macht deutlich, dass wir bei jedem Neuland, das wir, sei es individuell oder gesellschaftlich, betreten, immer zugleich zwei Arten von (zweiten) ›Naturen‹ vorfinden, die beherrscht werden wollen/müssen: eine ›innere‹ (das Selbst, das Fertigkeiten einübt und innerviert) und eine ›äußere Natur‹ (z.B. ein Artefakt, ein Organ(um), technische oder musikalische Instrumente). *Beide* Naturen finden sich in allen entwickelten Gesellschaften bereits vielfach gesellschaftsgeschichtlich überformt, soziokulturell geprägt und kultiviert vor: einerseits die enkulturalisierten/sozialisierten Individuen, andererseits ihre kulturellen/technischen Objekte, ihre ›Instrumente‹ und die entsprechenden Medien, Spra-

chen, Zeichen- und Symbolsysteme sowie die daraus zusammengesetzten (komponierten/ computierten) »Sätze«, Texte, Stücke, Partituren, Werke etc.

- Als (zweite) »Naturen« erscheinen sie, weil sie das je verbreitete und allgemeine Resultat der gesellschaftlichen Entwicklung darstellen, das uns objektiv, zu Strukturen geronnen, scheinbar unveränderbar und fremd (entfremdet) gegenübertritt (s.o.).

*Zum einen* als entsprechende (zweite) »Natur« der zivilisierten/sozialisierten/enkulturierten/erzogenen/gebildeten/spätbürgerlichen Individuen; *zum anderen* als (zweite) »Natur« der spätbürgerlichen Gesellschaft mit den dort vorherrschenden technischen und symbolischen Medien.

b)

- Diese beiden Seiten treffen in den *individuellen* Versuchen, *Kulturtechniken beherrschen* zu lernen, aufeinander. Die regelmäßigen und selbstbeherrschten Anstrengungen interagieren dabei mit dem Widerstand, den die technischen und symbolischen Artefakte (Instrumente und Stücke) *wie eine Natur* ihrer Beherrschung entgegensetzen.

In Bezug auf entwickelte Gesellschaften können wir daher auch kurz von *innerer und äußerer »Kulturbeherrschung«* sprechen.

- Wie erwähnt, gibt es zwei gegensätzliche Arten (facons de parler/Semantiken), das Verhältnis von MusikerInnen zu ihren Instrumenten bzw. Organen und den damit (re)produzierten Stücken zu kennzeichnen: Wir sprechen umgangssprachlich davon, dass »Musiker ihr Instrument (bzw. ein Stück) *beherrschen* und ebenso, dass »Musiker ein Instrument (bzw. ein Stück) *spielen*«. Die Beherrschung des Instruments gilt dabei zunächst als Voraussetzung für die Möglichkeit es zu »spielen«. Zugleich wird die Arbeit am Instrument ebenfalls – selbst bei noch minimaler Beherrschung – als »spielen« bezeichnet. Diese Redeweise erinnert noch an die ambivalente Freisetzung der künstlerischen Tätigkeit von normaler gesellschaftlicher Arbeit (Zweckfreiheit) und ihrer kritisch-bürgerlichen Auszeichnung als »nicht entfremdet«.
- Mit dieser Sonderstellung der künstlerischen Tätigkeit sind v.a. im 19. Jahrhundert entsprechende Erwartungen verbunden worden. Ihre mimetischen Fähigkeiten (Nachahmung der Natur, das Naturschöne) sollten z.B. exklusive Zugänge zur »Wahrheit« eröffnen (so noch Adorno) oder eine »Versöhnung mit der Natur« vermitteln (vgl. oben).

- Die Rede vom ›beherrschen‹ und ›spielen‹ eines Instruments oder eines Stücks ist offenbar *keine* zufällig widersprüchlich klingende, doppelte Metaphorisierung musikalischen Handelns.

(Vor allem professionelle E-Musiker weichen übrigens in Bezug auf Stücke/Werke oft auf ›machen‹ und ›probieren‹ aus: ›Wir machen gerade in Hamburg die ›Schöpfung‹; ›Wir probieren gerade die 5. von Schostakowitsch‹)

Das semantische Spannungsverhältnis von ›beherrschen‹ und ›spielen‹ kann man deuten als Indiz für die widersprüchliche und prekäre gesellschaftliche und soziale Lage der künstlerischen Tätigkeit, – eben auch der instrumentalen und vokalen Praxis.

Fassen wir kurz zusammen:

Es geht *zunächst um drei* (analytisch unterscheidbare) Prozesse.

- (1) Um die ›Beherrschung bzw. das Spielen eines Instruments‹ (*äußere*, ›zweite Natur/Kultur)
- (2) Um die ›Selbst-Beherrschung‹ (*innere*, ›zweite Natur/Kultur).  
Sie gilt als ›Preis‹ der Beherrschung bzw. des Spiels von Instrumenten und Stücken. (Ausbildung/Übung/deferring gratification patterns)  
(Als interner Gegenpol auf dieser Ebene kann die *Improvisation* gelten; dazu später)
- (3) Um die ›Beherrschung bzw. das Spielen‹ von Stücken, Werken, Noten, Partituren etc.

Die Voraussetzungen bestehen natürlich auch hier in langen Prozessen der Einübung, Aus-Bildung, Akkumulation von Informationen und Wissen, Innervierungen etc.

- (4) kommt schließlich bei einer Präsentation, die ›Beherrschung‹ des Publikums hinzu (qua Genie, Aura, Bann, Ausstrahlung).  
(Das Publikum zeigt sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert als selbstbeherrscht – zumindest gilt dies als generalisierte Norm.)  
Der ›Preis‹ dieser Beherrschung – auf Seiten des Publikums – kann in einer *Überwältigung* gesehen werden, in jener »Erschütterung«, die v.a. klassische und romantische Werke besonders im 19. Jahrhundert ausgelöst haben. Vgl. aber auch entsprechende Phänomene bei Pop-Konzerten. (Schleuning 1978)

### III. Veränderungen des Verhältnisses von Beherrschen und Spielen von Instrumenten

Die *Frage*, die hier systematisch anschließt, kann ich hier jetzt nur noch nennen und kurz illustrieren:

Wie haben sich nun diese vier Dimensionen der (kulturellen) »Beherrschung« und des »Spielens« von Instrumenten (und Stimmorganen) im Lauf der Gesellschaftsgeschichte verändert und entwickelt?

(Üblicherweise wird davon ausgegangen, dass solche Beherrschungsverhältnisse gesellschaftsgeschichtlich praktisch konstant geblieben sind)

a)

Die überragende Figur der us-amerikanischen Violinpädagogik der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Ivan Galamian fordert in seinen »Grundlagen und Methoden des Violinspiels« eine

»vollkommene Meisterschaft über alle Möglichkeiten des Instruments. Sie schließt die Fähigkeit mit ein, mit unfehlbarer Sicherheit und Beherrschung jeder Forderung einer noch so verfeinerten musikalischen Vorstellung gerecht zu werden. (...) Im Unterschied dazu kann man auch von einer *virtuosen Technik* sprechen, die, obwohl sie eine Technik von brillantem Vortrag ist, dennoch nicht immer unter vollständiger Kontrolle steht.« (S.15)

Die Dominanz der Vorstellung einer Beherrschung des Instruments ist bei Galamian unübersehbar. Es geht ihm um die richtige »Beziehung des Verstandes zu den Muskeln, nämlich dem geschmeidigen, schnellen und präzisen Funktionieren der Aufeinanderfolge von geistigem Befehl und der gewünschten Reaktion der Muskeln, die er auslöst.« (ebd.).

Unmittelbar anschließend räumt er ein: »Für eine vollgültige Wiedergabe genügt (...) die Beherrschung der technischen Mittel allein nicht. Darüber hinaus muss der Spieler (...) einen intuitiven Zugang zum Werk haben (...)« (S.16) »Die beste Wiedergabe ähnelt immer einer Art Improvisation, bei der der Künstler angeregt wird durch die Musik, die er spielt, bei der er die Technik vergisst und sich ganz mit improvisatorischer Freiheit der Eingebung des Augenblicks hingibt.« (S.17) Der Vorstellung der »Unmittelbarkeit einer echten Nachschöpfung« (ebd.) folgt schließlich ein Versuch, die widersprüchlichen Anforderungen ins Verhältnis zu setzen: »Freiheit der Wiedergabe kann nur überzeugend fußen auf einer völligen Beherrschung der technischen Ausdrucksmittel« (ebd.). Die dialektische Spannung zwischen »Beherrschung« und »Spiel« (Improvisation/Freiheit) ist hier in ein eindeutiges Voraussetzungsverhältnis aufgelöst.



In diesem Zusammenhang ist der Hinweis instruktiv, dass Leopold Mozart in seinem ›Versuch einer gründlichen Violinschule‹ von 1756 ohne Bezeichnungen wie ›Beherrschung, ›Technik‹ oder (freiem) ›Spiel‹ auskommt. Seine deutlich handwerkliche Grundeinstellung (den Schüler bezeichnet er z.B. manchmal als »Lehrling«) erlaubt ihm, auf die Kennzeichnung des Verhältnisses von ›Spieler‹ und ›Instrument‹ gänzlich zu verzichten.

Es liegt nahe zu vermuten, dass dieses Verhältnis erst später allmählich problematisch und daher thematisch geworden ist und, damit einhergehend, das Beherrschungs- und das Spielmoment auseinander traten und so in zunehmende Spannung zueinander geraten sind.

b)

Der Schweizer Musikwissenschaftler, Autor und Cellist Urs Frauchiger hat in einer Reihe von Interviews mit berühmten Streichern u.a. Probleme der Ausbildung, des Ein-Übens und der technischen Beherrschung von Streichinstrumenten in den Mittelpunkt gestellt. So hat er alle Interviewten um eine Stellungnahme zu dem Rat gebeten, den der Geiger Fritz Kreisler dem jungen Yehudi Menuhin gegeben hat, er solle nicht zu viel üben, um seine Spontaneität nicht zu gefährden. Bei der Diskussion dieses Zitats sind u.a. folgende Formulierungen gefallen:

Kim Kashkashian (Viola):

»Unser Ziel ist, dass unsere Nerven, dass die Fantasie, unsere Vorstellung freie Bahn haben bis zu den Muskeln, bis zum Instrument. Und das ist, was wir eigentlich üben.« (S.41)

Victoria Mullova (Violine):

»Jetzt kann es vorkommen, dass ich im Sommer fast einen Monat aussetze, und dann nehme ich die Geige und spiele Bartók oder irgendwas, und es klappt. Es ist unglaublich! Meine Finger hatten ihre ›Hornhätigkeit‹ verloren, und ich dachte, ich sei unfähig zu spielen, aber es spielte keine Rolle.« – Frauchiger: »Ich denke es passiert im Kopf. ...« – Mullova: »Ich weiß nicht, es ist auch physisch – die Reflexe und das Wissen, wo die Finger hinsetzen. Es ist nicht wirklich zu fassen.« (S.93f)

Thomas Zehetmair (Violine):

»Technik ist bei einem Instrumentalisten nicht ganz unwichtig, und Technik bedeutet: Besitz von Ausdrucksmitteln. Wer die meisten Ausdrucksmittel zur Verfügung hat, hat die beste Technik. Technik muss man üben erwerben.« (S.119)

Gidon Kremer (Violine):

»Ich lasse mich auf jeden Fall nicht verführen – aber ab und zu abschrecken – von allen technischen Aspekten in der Beherrschung des Instruments, also von Intonation, vom Bogenstrich, von

Kultur und Technik (...) Wenn man das so offensichtlich bewundert, ist es sehr oft deswegen, weil dahinter nichts anderes steht.« (S.133)

Yehudi Menuhin (Violine):

»Man übt ja nur so besessen, damit man die größtmögliche Freiheit gewinnt. Man räumt die Steine weg, damit nichts mehr zwischen Werk und Interpret gerät. Das Ziel ist nicht die technische »Beherrschung«. Alles beherrschen – das heißt sich vergrößern wollen. Es ist eher das Gegenteil: sich verkleinern, sich so verkleinern, dass der Spieler und mit ihm all dieses Egoistische, Kleinliche unwichtig wird gegenüber dem Werk.« (S. 214)

Im zusammenfassenden Rückblick wird deutlich, dass bei fast allen Formulierungen ein Spannungsverhältnis zwischen den Polen »Beherrschung/Technik/etc.« und »Spiel/Freiheit/Widerstandslosigkeit/unbehinderter Ausdruck/Immaterialität« zugrunde liegt. Die Seite der technischen Beherrschung erscheint meist als eindeutig und ähnlich definierte Grundlage. Ihre Bedeutung wird von der offenbar schwer zu fassenden anderen Seite des »Spiels« manchmal fast bis zur Bedeutungslosigkeit relativiert (Kremer, Menuhin).

c)

Der englische Soziologe Will Gibson hat in seinem Aufsatz »Material culture and embodied action: (...)« (2006) auf eine Art Auflösung eindeutiger Grenzen zwischen musikalischem Akteur und seinem Instrument hingewiesen. Indem dieser immer neue, für das Instrument eigentlich nicht vorgesehene Ausdrucksmöglichkeiten sucht und findet (z.B. das mehrstimmige Spiel von Mangelsdorff auf der Posaune), wächst dem Instrument eine neue Dimension zu und wird zugleich zu einer Art Körperorgan des musikalischen Akteurs, mit dem für ihn neue Erfahrungen möglich werden. Die traditionelle Spannung von »Beherrschung« und »Spiel« im Verhältnis des Akteurs zu seinem Instrument transformiert sich in der Improvisation zu einer organischen Verschränkung, einer instrumentalen Einheit und Gleichzeitigkeit von Selbst-Entfremdung und musikalischem Ausdruck: »I suddenly realized my fingers were playing and not me« (Interview) (S. 183)

Die hier zitierten Beispiele sollten andeuten, dass das zugrunde liegende Spannungsverhältnis von »Beherrschung« und »Spiel« in der musikalischen Praxis Veränderungen unterliegt, die einer soziologischen Analyse zugänglich sind.

Der Beitrag insgesamt will an einen theoretischen Bezugsrahmen erinnern, der der Analyse *Musikalischen Handelns* Anschlüsse sowohl an eine kritische Gesellschaftstheorie wie an eine Theorie der musikalischen Kommunikation bietet.

## Literatur

- Frauchiger, Urs (2000), *Der eigene Ton – Gespräche mit K. Kaschkashian, Y. Menuhin, A. Bylsma, T. Zehetmair, D. Oistrach, G. Kremer u.a.*, Zürich.
- Galamian, Ivan (1983), *Grundlagen und Methoden des Violinspiels*, (us-amerikanisches Original 1962) Unterägeri.
- Gibson, Will (2006), »Material culture and embodied action: sociological notes on the examination of musical instruments in jazz improvisation«, *The Sociological Review*, 2006, S. 171–187.
- Mozart, Leopold (1956/1756), *Versuch einer gründlichen Violinschule*, (Faksimile-Druck nach der Erstauflage) Frankfurt a.M.
- Schleuning, Peter (Hg.) (1978), *Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze über Musik*, Frankfurt a.M.