



Kai Lothwesen

Klang Struktur Konzept

Die Bedeutung der
Neuen Musik für Free Jazz
und Improvisationsmusik

[transcript]

Studien zur Populärmusik

Kai Lothwesen
Klang – Struktur – Konzept

Studien zur Populärmusik
hrsg. v. Thomas Phleps und Helmut Rösing

Kai Lothwesen (Dr. phil.) lehrt Systematische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a.M. Seine Forschungsschwerpunkte sind Musikpsychologie, Musiksoziologie und Musik der Gegenwart.

KAI LOTHWESEN

**Klang – Struktur – Konzept.
Die Bedeutung der Neuen Musik
für Free Jazz und Improvisationsmusik**

[transcript]

Dissertation am Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde
der Universität Hamburg, Gutachter: Prof. Dr. Helmut Rösing,
Prof. Dr. Albrecht Schneider

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Till Kötter,
München, Englischer Garten, 2007, alle Rechte beim Urheber
Lektorat & Satz: Kai Lothwesen
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-930-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

EINLEITUNG

1. **Begegnungen von Jazz und Kunstmusik** 9
2. **Forschungslage und Fragestellung** 11
3. **Aufbau der Arbeit und Auswahl der Musikbeispiele** 13
4. **Zur Terminologie** 15

I. ASPEKTE EUROPÄISCHER IMPROVISATIONSMUSIK

1. **Die Emanzipations-These** 17
2. **Beziehungen zum US-amerikanischen Jazz** 21
3. **Beziehungen zu europäischen Musiktraditionen** 25
Populäre Musik 26 | Folklore 28 | Kunstmusik 29
4. **Merkmale europäischer Improvisationsmusik** 30

II. POSITIONSBESTIMMUNGEN

1. **Das Verhältnis von Komposition und Improvisation** 33
Form 35 | Konstruktion 37 | Notation 37 | Reproduktion 38 |
Ästhetischer Wert 39
2. **Die Traditionen der Neuen Musik und des Jazz** 40
3. **Die Positionen des Free Jazz und der Improvisierten Musik** 44
Free Jazz 45 | Improvisierte Musik 48

III. DIE THEORETISCHE DISKUSSION

1. **Zur Inhaltsanalyse** 51
Ausgangslage 52 | Fragestellung, Zielsetzung, Forschungshypothesen 54 | Theoretische Konstrukte und Operationalisierung 55 | Auswahl und Diskussion des Untersuchungsmaterials 58 | Zum methodischen Vorgehen 60

2. Ergebnisse	63
Themenfrequenzanalyse 63 Korrespondenzanalysen 79	

3. Diskussion: Klang - Struktur - Konzept	93
--	-----------

IV. DIE MUSIKALISCHE PRAXIS

1. Wege und Möglichkeiten musikalischer Analyse	99
Ansätze musikalischer Analyse 99 Modelle zur Unterscheidung musikalischer Stilelemente 108 Module einer Methodik 109	

2. Georg Gräwe	111
Exkurs: Bedingungen in der Post-Free Jazz-Ära 111 Avantgarden und Traditionen 112 Das <i>Grubenklangorchester</i> 113 Gestaltung musikalischer Formen 114 Kompositorische Gestaltungsmittel 120 Zusammenfassung 127 Exemplifikation: Georg Gräwe und die Zweite Wiener Schule 128	

3. Alexander von Schlippenbach	135
Klavierstil und kompositorische Arbeit 135 Das <i>Globe Unity Orchestra</i> 138 Das Paradigma „Globe Unity“ 139 Der Stückkomplex <i>Globe Unity</i> 140 Kompositorische Gestaltungsmittel 145 Zusammenfassung 152 Exemplifikation: Alexander von Schlippenbach und Bernd Alois Zimmermann 153	

4. Barry Guy	164
Interpretation – Improvisation – Komposition 165 Das <i>London Jazz Composers Orchestra</i> 166 Monumentale Formen 170 Exkurs: Dimensionen musikalischer Räumlichkeit 173 Kompositorische Gestaltungsmittel 175 Zusammenfassung 188 Exemplifikation: Barry Guy und Iannis Xenakis 189	

V. PARALLELEN ZU NEUER MUSIK

1. Typologische Annäherung	197
Die Dimension <i>Klang</i> 204 Die Dimension <i>Struktur</i> 209 Die Dimension <i>Konzept</i> 213	

2. Diskussion: Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik	221
---	------------

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	225
QUELLENVERZEICHNIS	229
1. Literaturverzeichnis	229
2. Musikalienverzeichnis	241
3. Tonträgerverzeichnis	241
ANHANG	245

EINLEITUNG

Seit den 1960er Jahren hat sich in Europa eine lebhafte Szene improvisierter Musik entwickelt, die wesentliche Erweiterungen des Jazz-Konzepts hervorgebracht hat. Bezüge zur Neuen Musik haben dazu beigetragen, innovative klangliche, strukturelle und konzeptuelle Ansätze auf improvisatorischer Basis aufzubauen. Die Transformation musikalischer Elemente und deren Integration in individuelle Ausdeutungen freier Spielweisen des Jazz sowie der Improvisationsmusik werden in dieser Arbeit untersucht, wobei die Perspektiven der schöpferischen Musikpraxis und der sie begleitenden Musikkritik betrachtet werden. Die einzelnen Untersuchungen ergänzen sich zu einem breiten Überblick, der Traditionen und Errungenschaften von Free Jazz und Improvisierter Musik vermittelt.

1. Begegnungen von Jazz und Kunstmusik

Im Hinblick auf den Einsatz von Kompositionstechniken und Elementen Neuer Musik in Free Jazz und Improvisationsmusik sind drei Aspekte hervorzuheben:

- die Rolle kompositorischer Strukturierung und damit auch die Bedeutung der darin gewährten improvisatorischen Freiheiten,
- eine übergreifende, wirkungsstarke Auseinandersetzung mit kunstmusikalischen Elementen betreffend Klangvorstellungen, Organisations-techniken und ästhetischer Ideale sowie
- eine grundlegende und in gewisser Weise anachronistische Tendenz der Auseinandersetzung, die sich im Wesentlichen mit historischen Problemstellungen der Kunstmusik befasst (eine Ausnahme stellt hier der Free Jazz dar, der zeitnahe Parallelen zu Neuer Musik erkennen lässt).

Darüber hinaus ist festzuhalten, dass innovative Schritte jeweils aus einem gewandelten Selbstverständnis der Musiker und Komponisten heraus motiviert sind, das somit einen Grundimpetus im Umgang mit Elementen der Kunstmusik markiert. Augenfällig ist auch, dass derartige Bezüge mit einer Orientierung an gesteigerter struktureller Ausarbeitung einhergehen. So ist die Auseinandersetzung mit Kunstmusik vor dem Hintergrund kompositorischer Konzepte im Jazz zu betrachten. Wolfram Knauer (1990) unterscheidet hier drei zentrale Aspekte von Komposition, die gemeinsam auf-

treten, aber verschieden stark ausgeprägt sind: Komposition als „Rahmengerüst“, als „harmonischer Sologrund“ und als „Impuls und Inspiration für den improvisierenden Solisten“. (vgl. Knauer 1990, 66). Tendenziell erscheint der Aspekt „Komposition als Inspiration“ zunehmend wichtiger in jenen Stilen, die auf improvisatorischen Prinzipien basieren, wie z.B. Bebop und Free Jazz. Allerdings sagt dies noch nichts darüber aus, wie die inspirierende Vorlage beschaffen ist und ob sich darin Bezugnahmen zur Kunstmusik finden lassen.

Im Bereich des Jazz ist keine progrediente, d.h. kontinuierlich fortschreitende Auseinandersetzung mit Elementen der Kunstmusik festzustellen: Wie auch in der kunstmusikalischen Auseinandersetzung mit Jazz überwiegen individuelle Problemlösungen; erstere weist jedoch gewisse Phasen intensivierter Beschäftigung mit Jazz auf, letztere scheint demgegenüber individualisierter. Von den unterschiedlichen Ansätzen des Jazz scheinen zudem stärkere Wirkungen für weiterführende Entwicklungen des Genres ausgegangen zu sein, als es entsprechenden Werken innerhalb der Kunstmusik möglich war. Die grundlegende Idee des Symphonischen Jazz kann ebenso wie der programmatische Syntheseansatz des Third Stream als Folie fungieren: Aufgrund der Absicht „to fuse jazz with classical forms“ ist Symphonischer Jazz nach Max Harrison (2001, 699) zum einen als Vorläufer des Third Stream zu sehen und zum anderen als modellhafter Ansatz, der zu unterschiedlichen Zeiten mit je spezifischen Mitteln umgesetzt werden kann; Gunther Schuller gab dem Third Stream das programmatische Etikett „a music or style which combines the essential characteristics and techniques of both jazz and ‚classical‘ music“ (Schuller 1968, 383; vgl. auch Schuller 2001). Insgesamt ist im Jazz eine latente Affinität zu kompositorischen Verfahren der Kunstmusik zu konstatieren, zu ihren spezifischen Klangästhetiken und konzeptionellen Ansätzen. Doch kehrt sich die zugrundeliegende Motivation der Auseinandersetzung mit Kunstmusik im Verlauf der Jazzgeschichte um. Verfolgte Paul Whiteman eine Aufwertung des Jazz (vgl. Jost 1991, 69), so setzt sich der Free Jazz von hochkulturellen Wertvorstellungen der weißen Bürgerschicht ab und markiert eine sozio-politische Position als afroamerikanische Musik. Den Ausgleich zwischen selbst formuliertem Kunstanspruch und einer Annäherung an Werte und Praktiken der Hochkultur einerseits und afroamerikanischer Tradition andererseits vermittelt schließlich das individuelle Selbstbild der Musiker, so wie von John Lewis: „I am an American Negro. I’m proud of it, and I want to enhance that dignity.“ (Lewis zit. nach Hellhund 1985, 221).

Bei der Übernahme von Elementen der Kunstmusik in Jazzkontexte setzt die Orientierung an kunstmusikalischen Prinzipien – mit Ausnahme einiger Beispiele aus dem Bereich des Third Stream sowie generell des Free Jazz – nicht am aktuellen Problemstand des kunstmusikalischen Kom-

ponierens an, wie auch umgekehrt die Auseinandersetzung der Kunstmusik mit Jazz sich lediglich auf bekannte musikalische Erscheinungen bezog und bspw. eben nicht Bebop sondern Versatzstücke früherer, tanzmusikbezogene Jazzformen aufgriff. Eine Annäherung wie in den 1960er Jahren fußt in der grundlegenden Bedingung, Werte des eigenen Genres zu hinterfragen und an deren Grenzen zu treiben.

Im Rahmen der in der europäischen Jazzentwicklung der 1960er Jahre vollzogenen Ausbildung von Spielweisen, die sich von US-amerikanischen Tendenzen abzusetzen versuchten, wurden u.a. Berührungen mit Neuer Musik gesucht. Durch Entwicklungen in beiden Genres wurde eine Annäherung ermöglicht, die zu projektbezogenen musikalischen Kooperationen führte. Verglichen mit vorausgegangenen Formen der Begegnung von Jazz und Kunstmusik nimmt diese Phase der 1960er Jahre eine besondere Bedeutung ein. Zudem scheint nun die Jazzentwicklung in Europa durch den US-amerikanischen Free Jazz motiviert, eigene Wege zu erschließen. Die Bedeutung Neuer Musik in diesem Kontext ist der Ausgangspunkt der vorliegenden Studien.

2. Forschungslage und Fragestellung

Für die Ausbildung von Spielkonzepten im Free Jazz und Improvisationsmusik ist Neue Musik eine wichtige Bezugsgröße. Vor diesem Hintergrund richtet sich das Interesse dieser Studien auf den Umgang europäischer Jazzmusiker mit Neuer Musik: Es geht darum, Reflexionen Neuer Musik nachzuspüren und deren wesentliche Strukturen offenzulegen. Solche prozesshaften Transformationen sind in der Musikpraxis wie auch in der Musikkritik zu beobachten, sie wurden jedoch bislang nicht eingehend erforscht. Entsprechend ist hier der Versuch unternommen, Inhalte und Argumente der fachlichen Diskussion zusammenfassend darzustellen und eine musikanalytisch fundierte Systematik der schöpferischen Auseinandersetzung mit Neuer Musik vorzuschlagen. Das Verhältnis von Neuer Musik und Free Jazz bzw. Improvisationsmusik in Europa erscheint als Randgebiet innerhalb der Jazzforschung. Zwar finden sich reichlich Aufsätze, die Begegnungen von Kunstmusik und Jazz generell thematisieren, doch deutlich weniger zu diesem spezielleren Fokus: Hierzu liegen verschiedene Materialsammlungen, Musikerinterviews und auch musikanalytische Betrachtungen vor, systematisierende Ansätze sind jedoch deutlich geringer vertreten. Die Forschungslage wird in der Literaturlauswertung eingehend analysiert, an dieser Stelle ist sie anhand relevanter Beiträge chronologisch illustriert.

Hans Kumpf (1981) hat eine umfangreiche Materialsammlung vorgelegt, die über Interview, Analysen und Partiturskizzen Einblicke in die In-

teressen und das Schaffen von Jazzmusikern in den 1970er Jahren bietet und in Gesprächen mit Komponisten auch die Perspektive Neuer Musik vermittelt. Bert Noglik (1983) präsentiert eine Vielzahl von Interviews mit wesentlichen Protagonisten der Bereiche Free Jazz und Improvisierte Musik, in denen immer wieder individuelle Beziehungen zur Neuen Musik thematisiert werden. Eine typologische Sichtung der Ansätze musikalischer Praxis der Kunstmusik wie auch des Jazz hat Ekkehard Jost (1984) vorgenommen. Hieran sind Zugriffsweisen und Spielkonzepte unterscheidbar, die sich dem jeweils anderen Genre bzw. deren Integration annehmen. Dieser Ansatz hat bislang jedoch keine konsequente Weiterentwicklung erfahren. Eine von Ingrid Karl (1986) herausgegebene Anthologie versammelt Beiträge zu Stationen der Begegnungen von Jazz und europäischer Kunstmusik vom Third Stream bis zur Improvisationsmusik der 1980er Jahre. Aufschlussreich sind die Ergebnisse einer Befragung von Musikern und Komponisten zum individuellen und allgemeinen Verhältnis von Neuer Musik und Jazz. Hierin, wie auch in den von Kumpf (1981), Noglik (1983), Jost (1987) und Wilson (1999) präsentierten Interviews, tritt unmittelbar die individuelle Relevanz Neuer Musik für Jazzmusiker hervor, die den vorliegenden Studien wertvolle Aufschlüsse bietet.

Ekkehard Jost (1987) zeigt in Porträtstudien und musikalischen Analysen Einflüsse Neuer Musik und deren Bedeutungen im jeweiligen Kontext auf und eröffnet damit Ansatzpunkte für weitere Untersuchungen (Jost 1987). Bert Noglik (1990b) widmet sich wie schon in einem Vorläuferartikel (Noglik 1986) der Improvisierten Musik und veranschaulicht deren Umgang mit Neuer Musik mit Musikerinterviews. Eine Verbindung von informativen musikpraktischen und anregenden theoretischen Sichtweisen bietet die Sammlung „Jazz und Komposition“ (Knauer 1992), die neben theoretischen Zugängen (Jost 1992) auch Einblicke in die Werkstätten von Musikern eröffnet (vgl. Glawischnig 1992). Peter Niklas Wilson (1999a) diskutiert mögliche theoretische Ansätze, um improvisierter Musik näherzukommen und stößt erneut¹ eine Auseinandersetzung der Musikwissenschaft mit nicht-notierter Musik an. Diese Sammlung bietet äußerst wertvolle Einblicke in die Musikpraxis (individuelle Spielhaltungen, Selbstverständnis und Instrumentarium der Musiker) und zielt darüberhinaus auf eine Intensivierung der musikwissenschaftlichen Forschung.

Die Forschungslage ist wie folgt allgemein zu charakterisieren: Beziehungen Neuer Musik zu Free Jazz und deren Bedeutungen in der Entwicklung des europäischen Jazz werden auf unterschiedliche Weise thematisiert, vielfältige Materialien wurden zusammengetragen, zusammenfas-

1 Wie schon im 1998 publizierten Aufsatz „Der ‚Metamusik‘ auf der Spur. Überlegungen zur Analyse frei improvisierter Musik“ werden auch hier Ansätze referiert, die Musik über den Klang zu beschreiben suchen (Wilson 1998a).

sende Darstellungen aber fehlen weitgehend. Die Stärke der vorliegenden Forschungsansätze ist ihre unmittelbare Anbindung zur musikalischen Praxis; eine systematisierende theoretische Reflexion wurde jedoch nur von wenigen Autoren vollzogen. Eine kritische Aufarbeitung des verfügbaren Materials ist notwendig, bevor weitere explorative Studien zum Thema durchgeführt werden können. Die Ermittlung eines Status quo erschließt darüber weiterführende Forschungsfragen. So wurden als Ausgangspunkte für die einzelnen Untersuchungen folgende Thesen formuliert:

- In der Herausbildung des europäischen (Free) Jazz nehmen Bezüge zur Neuen Musik eine wichtige Bedeutung ein.
- Über Elemente der Neuen Musik werden Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks im Jazz-Kontext erweitert.
- Die Auseinandersetzung mit Neuer Musik in Free Jazz konzentriert sich auf musikalische Gestaltungsmittel.
- Der Umgang mit Neuer Musik in Free Jazz orientiert sich an markanten Entwicklungen innerhalb der Neuen Musik.

3. Aufbau der Arbeit und Auswahl der Musikbeispiele

Entsprechend der formulierten Problemstellung ist das Vorgehen dieser Studien gegliedert: Sie orientieren sich an diesen Thesen, sie untersuchen die Vermittlung des Themas in der Fachliteratur anhand empirischer Verfahren der Inhaltsanalyse und beleuchten die Perspektive der Musikpraxis über musikalische Analysen konkreter Beispiele. Darüber wird ein ein modellhafter Zugang erschlossen, der die Bedeutung Neuer Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik auf unterschiedlichen Ebenen erfasst. Dazu werden einleitend Grundlagen europäischer Improvisationsmusik dargelegt und die zentrale These der Emanzipation des europäischen Jazz diskutiert (*I Aspekte europäischer Improvisationsmusik*). Die Positionen der Bereiche Neuer Musik und Free Jazz wie auch Improvisierte Musik werden anhand ihrer charakteristischen Eigenheiten erörtert (*II Positionsbestimmungen*). Hier schließt sich die Untersuchung der eingangs formulierten Thesen in zwei Teilstudien an. Zunächst sollen die Inhalte und Strukturen des Forschungsdiskurses aufgedeckt und objektiviert werden. Um eine vergleichende Betrachtung zu ermöglichen, werden dabei Äußerungen der Musikkritik von jenen der Musiker getrennt. Diese explorative Analyse bemüht Methoden sozialwissenschaftlicher Textanalyse (*III Die theoretische Diskussion*). Die musikanalytischen Studien zeigen sodann konkrete Realisierungen des praktischen Umgangs mit Neuer Musik (*IV Die musikalische*

Praxis). Abschließend werden diese Teiluntersuchungen in einem typologischen Modellansatz zusammengeführt (*V Parallelen zu Neuer Musik*).

Die musikanalytischen Untersuchungen zielen auf die systematische Darstellung möglicher Bezüge zu Neuer Musik mittels exemplarischer Fallstudien. Sie behandeln individuelle Ansätze des Umgangs mit Neuer Musik anhand ausgewählter Musiker und diskutieren deren kompositorische und improvisatorische Arbeit mit Ensembles. Dieser Fokus folgt der Annahme, dass improvisatorische Prozesse in Ensembles durch bestimmte Regeln und Vorgaben gelenkt sind und dabei auf Verfahren und Techniken der Neuen Musik zurückgreifen (vgl. hierzu Jost 1984, 62). Improvisationsensembles sind dabei wesentlich durch das Zusammenwirken musikalischer Individualstile geprägt, deren Beziehungen zueinander durch konzeptionelle Vorgaben bestimmt sind. Diese enge Verbindung kompositorischer Planung und improvisatorischer Ausführung bietet einen Ansatzpunkt musikalischer Analyse in einem Abgleich schriftlich fixierter Spielvorlagen mit der in Tondokumenten festgehaltenen Gestaltung. Über die Art der kompositorischen Vorgaben bestimmt sich auch die musikalische Ausrichtung der Ensembles, die ein weiteres Auswahlkriterium darstellt. Im Mittelpunkt dieser Untersuchungen stehen kompositorische Momente im Free Jazz, der als Ausgangspunkt der Beschäftigung mit Elementen Neuer Musik Entwicklungen der nachfolgenden Improvisierten Musik ermöglicht, die schließlich weitere, jazzferne Bereiche erschließt. Entsprechend wurden Musiker ausgewählt, die unterschiedliche Ansätze verfolgen und dabei eine stilistische Breite von Free Jazz-basierten Spielweisen bis zur Improvisierten Musik repräsentieren:

- Georg Gräwe, der als Leiter des *Grubenklangorchesters* über Anregungen aus Neuer Musik von jazzbasierten Konzepten in den Bereich der Improvisierten Musik führt.
- Alexander von Schlippenbach, der Ende der 1960er Jahre mit dem *Globe Unity Orchestra* Elemente der Neuen Musik aufgegriff und weiterhin derartige Bezüge in seinen Kompositionen verarbeitet.
- Barry Guy, aus dem Kreis der sogenannten „englischen Schule“ improvisierter Musik, der in seinen Arbeiten für das *London Jazz Composers' Orchestra* Affinitäten zu postmodernen Kompositionstechniken offenbart.

4. Zur Terminologie

In Kapitel II (Positionsbestimmungen) werden zentrale Begriffe der Untersuchungen eingehend erörtert, an dieser Stelle soll jedoch bereits auf den kontextuellen Gebrauch einiger Begriffe hingewiesen werden. Anhand der vorliegenden Fachliteratur und dem darin explizierten Gebrauch stilistischer Bezeichnungen soll im Folgenden unterschieden werden zwischen:

- dem Begriff Jazz als übergeordneter Kategorie, die unterschiedliche stilistische Ausprägungen der Jazzmusik zusammenfasst;
- Free Jazz als eigenständigem Jazzstil;
- sogenannter Improvisierter Musik, als einer Spielart ohne jazztypische Anklänge;
- improvisationsorientierter Musik als begriffliche Fokussierung kompositorischer Momente in Free Jazz und Improvisierter Musik, wobei Improvisation als wesentliches Moment erhalten bleibt und
- Improvisationsmusik als übergeordneter Kategorie, die sowohl improvisationsorientierte wie auch Improvisierte Musik und Free Jazz umfassen kann.

Der Begriff Reflexion wird im Sinne von Resultaten einer künstlerisch-schöpferischen oder auch theoretisch-reflektierenden Auseinandersetzung mit anderen als den gewohnten, für das ‚eigene‘ Genre typischen musikalischen Gestaltungsmitteln und kompositorischen wie ästhetischen Fragestellungen und Problemen verstanden.

I. ASPEKTE EUROPÄISCHER IMPROVISATIONSMUSIK

1. Die Emanzipations-These

Der Begriff des europäischen Jazz steht in der Jazzforschung für ein bestimmtes musikalisches Idiom und nicht lediglich für Musik, die unter dem Oberbegriff Jazz firmiert und in Europa produziert wird. Zwar ist der Begriff des europäischen Jazz so breit angelegt, dass er nicht geographisch fassbar ist, wohl aber musikalisch: anhand von Merkmalen, die „im Jazz *amerikanischer* Provenienz entweder *kaum* oder *nicht* oder *so* nicht auffindbar sind“ (Jost 1994, 234; kursiv im Original). Gemeint sind neben personalstilistischen Merkmalen auch „solche von größerer, gleichsam stilbildender Reichweite, übergreifende Merkmale also, die ein Attribut wie ‚spezifisch europäisch‘ rechtfertigen könnten“ (Jost 1994, 234). Diese zeigen sich geprägt durch musikimmanente Faktoren wie durch gesellschaftliche und kulturelle Bedingungen und Traditionen. So ist das Charakteristische des europäischen Jazz vor allem zu verstehen als eine „Haltung, in der die bewusste Bezugnahme auf die eigene musikkulturelle Identität eine zentrale und gewissermaßen demonstrative Rolle spielt“ (Jost 1994, 249). Inwieweit solche Prozesse und Bezugnahmen sich *bewusst* vollzogen haben bzw. von Jazzforschern und -musikern gepflegt und demonstrativ hervorgehoben werden, wird anhand einer in der Jazzforschung geführten Diskussion dargestellt, die hier als Emanzipations-These bezeichnet ist; diese ist auch in den nachfolgenden Analysen mitgedacht.

Die Verläufe und Prozesse bis zur Entstehung eines originär europäischen Jazzidioms sind vielfach beschrieben worden. Sie folgen der Vorstellung eines dreistufigen Modells, das eine Ablösung vom US-amerikanischen Vorbild bis hin zur Schaffung einer eigenen Sprache, fußend auf den eigenen, europäischen kulturellen Gegebenheiten und Traditionen, nachzeichnet. Die Vielfalt dessen, was nun, seit immerhin knapp vier Jahrzehnten, als *europäisch* gilt, hat seinen Ursprung im Free Jazz der 1960er Jahre. Auch diese Richtung ging im Wesentlichen aus vorangegangenen (Spiel-)Praktiken hervor: dem Nachspielen US-amerikanischer Vorbilder. Diese Stationen kennzeichnen Meilensteine eines Umbruchs, in denen musikalische und gesellschaftliche Ereignisse und Tendenzen zusammentreffen.²

2 Insofern ist die Emanzipations-These als musiksoziologisches Konstrukt zu verstehen, das einen zentralen wissenschaftlichen Diskurs in der Jazzforschung eröffnet hat, der sich bis in jüngste Veröffentlichungen erstreckt und die Debatte

Zentrales Moment in diesem Kontext ist die These einer ‚Emanzipation‘ des europäischen Jazz über die Findung und Festigung einer eigenständigen Position der europäischen Jazzmusiker gegenüber den US-amerikanischen Jazzspielarten. Ekkehard Jost notiert zu den Entwicklungen der europäischen Jazzszene in den 1960er Jahren:

„Was sich vollzog, war ein gewaltiger psycho-musikalischer Kraftakt, der nicht nur das altgewohnte Regelsystem der Jazzimprovisation aus den Angeln hob, sondern in dessen Folge schließlich auch die jazzmusikalische Identität selbst in Frage gestellt wurde.“ (Jost 1987, 12)

Für diese Anstrengungen einer „Eigenentwicklung“ (Nogliki 1987, 178) europäischer Jazzmusik zeigt Bert Noglik drei Motive, die schließlich die Ausbildung eines eigenständigen Idioms begünstigt haben. So sind als Stationen dieser Entwicklung zu benennen:

1. Eine Nachahmung des amerikanischen Jazz „bis zu einem Punkt [...], der den gewohnten Bezugsrahmen von Improvisation sprengte und die europäischen Musiker beinahe zwangsläufig auf eigene Wege verwies“ (Nogliki 1987, 178). Noglik meint damit den US-amerikanischen Free Jazz, in dem unterschiedlichste Gruppen- bzw. Individualkonzepte bereits seit den späten 1950er Jahren eine neue Form des Zusammenspiels und neue musikalische Vorstellungen eine Abkehr von traditionellen Spielarten markierten (vgl. die stilistischen Porträts der wesentlichen Protagonisten in Jost 1975). Diese Imitationsphase erstreckte sich bis in die 1960er Jahre hinein und wurde im Nachkriegseuropa der späten 1950er Jahre wesentlich durch den aktuellen Cool Jazz gesteuert, der leichter rezipierbar schien als der Bebop, wie Wolfram Knauer thesenartig notiert:

„Dieser Einfluß betraf sowohl das musikalische Grundkonzept als auch die Art der Improvisation - Einflüsse finden sich also im Sound, in der typischen Themenbildung, in einer mehr melodisch als rhythmisch, oft gar motivisch orientierten Improvisation.“ (Knauer 1996c, 145)

2. Eine „bewußte Abkehr vom amerikanischen Jazz“ (Nogliki 1987, 178), die Wolfram Knauer als eine „Selbstbewußterdung“ europäischer Jazzmusiker bezeichnet (Knauer 1996c, 150) und mit der eine epigonale Phase der Orientierung des europäischen Jazz endet. Es prägen sich unterschied-

um Improvisationsmusik geprägt hat. Der Beginn dieses Diskurses ist nur schwer auszumachen, da die Jazzforschung in der Aufarbeitung der Entwicklungen der 1960er Jahre auch auf journalistische Arbeiten angewiesen war und ist. Ein früherer musikwissenschaftlicher Beitrag, der den Begriff der „Emanzipation“ aufgreift, stammt von Ekkehard Jost (Jost 1979b); jener Beitrag bildet gleichsam die Basis von Josts umfangreicher Studie über Jazz in Europa (Jost 1987).

liche individuelle Konzepte aus, die von den Entwicklungen des amerikanischen Jazz abweichen. Ekkehard Jost hat in exemplarischen Porträtstudien individuelle Entwicklungen aufgezeigt und so die Situation der europäischen Jazzmusiker der 1960er Jahre skizziert (vgl. Jost 1987, 52-109). Hier wird deutlich, von welchen Ansätzen die Free Jazz-Entwicklung in Europa ausgeht und welche Musiker-Szenen und -gruppen maßgeblich daran beteiligt waren. Anknüpfungspunkte waren z.B. ein Bebop-orientiertes Spiel, das vom Quintett des Trompeters Manfred Schoof vertreten und mittels kompositorischer Arbeit erweitert wurde.

3. Eine „neue Stufe der Auseinandersetzung mit Vorbildern, die von der Nachahmung zur Reflexion des Problems musikalischer Authentizität führte“ (Noglik 1987, 178). Der Einfluss US-amerikanischer Musiker motiviert zur Ausbildung eigener Konzepte, die sich mehr noch als in der vorangegangenen Phase auf das direkte Umfeld der europäischen Musiker beziehen. So äußerte der belgische Pianist Fred van Hove, er sei stärker vom Glockenspiel der Antwerpener Kirche beeindruckt als vom Spiel Cecil Taylors (vgl. Noglik 1983, 66f.) und der Kontrabassist Peter Kowald wandte sich gar offen gegen eine Beeinflussung durch US-amerikanische Jazzmusiker (vgl. Jost 1987, 113). An diesem Punkt setzt eine Auseinandersetzung mit der eigenen, europäischen Musikkultur ein, die verschiedene Dimensionen berührt, die als wesentliche Einflussfaktoren auf weitere musikalische Entwicklungen improvisierter Musik in Europa einwirken.

In jüngster Zeit wurde dieses Modell durch Betrachtungen neuerer Tendenzen der Szene aktualisiert. So erhalten nun Fragen nach dem Verhältnis zur eigenen, europäischen Musiktradition eine größere Bedeutung. Die Entwicklung nach der Herausbildung europäischer Spielhaltungen erschloss, so Herbert Hellhund, nach einer Avantgardehaltung in Gestalt des Free Jazz eine pluralistische Vielfalt, in der keine übergreifenden oder gar richtungsweisenden Tendenzen mehr auszumachen sind (vgl. die Darstellungen in Hellhund 1998). Prägend erscheinen hierbei soziokulturelle Wandlungen, ausgehend von jüngeren, nicht speziell jazzsozialisierten Musikern und solchen, die sich vom Jazz entfernten – Bert Noglik hat hierfür den Begriff der „Jazz-Dissidenten“ geprägt (vgl. Noglik 1987, 180; Noglik 1990b, 211; vgl. dazu auch Jost 1984, 68; Wilson 2004, 231). Wichtig erscheint hierbei auch ein Blick auf die soziomusikalische Bedeutung des kollektiven Spiels als Garant musikalischer Substanz und Träger bestimmter musikalischer Ideale und Ästhetiken³: „Dieses freie Kollektiv ist inzwischen geradezu ein Kennzeichen des neuen europäischen Jazz geworden“, bemerkt Joachim Ernst Berendt (Berendt 1976, 368). Ekkehard Jost differenziert hier und notiert eine deutlich stärkere Gewichtung von Gruppen, in denen

3 Zur musikalisch-ästhetischen Aktualität der Gemeinschaftform des Kollektivs vgl. Diederichsen 2004.

die traditionelle Rollenverteilung der Instrumente aufgegeben ist (vgl. Jost 1979, 194; Jost 1994, 239); die europäische Szene demonstriert darüber hinaus Eigenständigkeit mit der Bildung von Musikerkooperativen (vgl. Jost 1987, 433; Beck 2000, 266f).

Die hiermit propagierte These der Herausbildung eines eigenständigen europäischen Idioms provoziert eine Gegenthese: Die Konstruktion einer europäischen Tradition von Free Jazz und Improvisierter Musik geht einher mit einer Ausblendung der afroamerikanischen Ursprünge. Auf solche Tendenzen haben George E. Lewis (2002) und Peter Niklas Wilson (2004) aufmerksam gemacht. Lewis erkennt mit Blick auf die musikalische Entwicklung im Anschluss an den Free Jazz der 1960er Jahre in Europa einen „Drang der 1970er, eine neue Tradition von ihren Jazz-Wurzeln zu distanzieren, indem man ihren rein europäischen Charakter hervorstrich“ (Lewis 2002, 236), der auf einen „Kulturnationalismus“ und „Nationalismusstrategien europäischer Musiker“ zurückzuführen sei (Lewis 2002, 237):

„Man versuchte, Praxis und Geschichte der Improvisation in ein vielschichtiges Konstrukt einer weißen, transnationalen, pan-europäischen experimentellen Ästhetik einzubinden, die alle afro-amerikanischen Traditionstränge unumstößlich marginalisierte.“ (Lewis 2002, 239)

Diese Diskursebene sieht auch Wolfram Knauer in den frühen 1970er Jahren erreicht, in denen die deutsche Szene ihre „eigenen musikalischen Probleme und die entsprechenden Lösungsmöglichkeiten“ fokussiert (vgl. Knauer 1996c, 156). Jedoch spielten in diesem Kontext nicht nur innermusikalische Faktoren eine Rolle, vielmehr waren es wohl zuvorderst ökonomische Faktoren, die europäische Musiker dazu veranlassten, eigene Positionen zu beziehen. Die Einrichtung von Distributionsstrukturen, in der Gründung musikereigener Plattenlabels (wie *FMP*, *Incus*, *Ictus*, *Emanem* u.a.), und Festivals (wie dem Berliner Total Music Meeting) waren in dieser Hinsicht folgerichtige Schritte, um die gefundenen Positionen zu vertreten und nach außen zu tragen. Eine Förderung und Unterstützung von außerhalb der Szene fand nur in einzelnen Fällen statt, wie etwa in den von Joachim Ernst Berendt betreuten Jazzprogrammen im Rahmen der Donaueschinger Musiktage.⁴

4 Wobei auch hier keine kontinuierliche Darstellung des (US-amerikanischen und europäischen) Free Jazz möglich war (zur Programmgestaltung vgl. auch Berendt 1996). Das Jazzprogramm der Donaueschinger Musiktage bot europäischen Musikern und Gruppen zahlreiche Präsentationsmöglichkeiten. So bildete die europäische Jazzavantgarde in jenen Jahren (1967-1972) einen Schwerpunkt; die Position des Free Jazz wurde hierbei durch einzelne US-amerikanische Free Jazz-Stars unterstrichen. Wie Ekkehard Jost in einer Untersuchung der Programmgestaltung von rein jazzorientierten Festivals der 1990er Jahre zeigte, sind hier europäische Musiker, und besonders Free Jazz-orientierte Mu-

In diesen Faktoren sieht George E. Lewis (vgl. Lewis 2002, 238) gewisse Parallelen zur Situation der Musiker in den USA, besonders zu den Vertretern der *AACM* (*Association for the Advancement of Creative Musicians*), deren Konzept ökonomischer Unabhängigkeit und sozialer Verantwortung „als Antithese zu der herkömmlichen Rollendefinition des Jazzmusikers innerhalb der Gesellschaft“ (Jost 1975, 189) zu sehen ist. Der Abwendung vom Jazzbegriff, die sich in der Jazzgeschichte immer wieder an neuen Spielarten entzündet (so auch in der damaligen Kritik an Bebop), scheint somit eine allgemeine Selbstpositionierung innezuwohnen.⁵

Die Negierung von Beziehungen zu afroamerikanischen Jazzrichtungen seitens europäischer Jazzmusiker der 1960/70er Jahre ist im bekanntesten und umstrittenen Schlagwort der „Kaputtspiel-Zeit“ prägnant gefasst. Zurückzuführen ist dieser Ausdruck auf Peter Kowald, der damit eine spezifische Haltung europäischer Musiker kennzeichnete, die in der Phase der „Reflexion des Problems musikalischer Authentizität“ (Noglik 1987, 178) notwendig erschien:

„Da ging es hauptsächlich darum, die alten Werte wirklich kaputtzubrechen, das heißt, alles an Harmonie und Melodie wegfallen zu lassen. Und das Resultat war nur deshalb nicht langweilig, weil mit so großer Intensität gespielt wurde. [...] Die Kaputtspiel-Zeit hat eigentlich erst alles, was musikalisch überhaupt möglich ist, gleichwertig spielbar gemacht.“ (Kowald in Fröse 1972 zit. nach Jost 1987, 113)

Dass trotz einer derartig offenen Wendung gegen die Jazztradition musikalische Verwandtschaften bestehen, merkt George E. Lewis an (vgl. Lewis 2002, 233). Aber in welcher Weise wurden vor dem Hintergrund jenes emanzipatorischen Strebens europäischer Jazzmusiker Beziehungen zum US-amerikanischen Jazz gesucht oder aufrechterhalten?

2. Beziehungen zum US-amerikanischen Jazz

Der Begriff der „Kaputtspiel-Zeit“ erhält besonders im Kontext des Emanzipations-Diskurses eine wichtige Bedeutung. Zwar bot er sich der Kritik der europäischen Free Jazz-Praxis als stereotypes Merkmal an, doch ist da-

siker, nur noch unterdurchschnittlich in den Programmen vertreten (vgl. Jost 1992). Eine detaillierte Auswertung von Konzertprogrammen könnte auch im Hinblick auf die unmittelbaren Kontakte der Sphären von Neuer Musik und Improvisationsmusik interessant erscheinen, dies ist aber im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu leisten.

5 Diese ist auch in der Geschichte westlicher Kunstmusik zu beobachten, vgl. hierzu die Begriffsgeschichte der Neuen Musik (Blumröder 1981) sowie die Beiträge in Reinecke 1969.

mit zunächst eine rein musikimmanente Kategorie bezeichnet.⁶ Eine Begründung erhält diese Kategorie durch zwei Argumentationsweisen, die von den involvierten Musikern selbst vertreten wurden: Alexander von Schlippenbach betont eher ein evolutionäres Motiv und merkt pragmatisch an, „daß es auch Entwicklungen gibt, die sich aus musikalischen Notwendigkeiten ergeben“ (Schlippenbach in Noglik 1983, 113); Peter Kowald geht darüber hinaus und begründet seinen Begriff dialektisch:

„Die musikalische Situation, die wir in den sechziger Jahren vorfanden, erschien uns auf evolutionärem Weg nicht erneuerbar. In der damaligen Verflechtung von evolutionären und revolutionären Prozessen lag der Akzent auf revolutionärer Erneuerung. Sonst hätte dieser Prozeß auch nicht so befreiend gewirkt.“ (Kowald in Noglik 1983, 454)

Dass als Auslöser für diesen Prozess der US-amerikanische Free Jazz zu sehen ist, wurde bereits angedeutet. Die europäischen Jazzmusiker folgen im Suchen nach eigenen Problemlösungsstrategien der amerikanischen Entwicklung, die individuelle Wege und Ausprägungen fand (vgl. die Studien in Jost 1975). Derartige Anregungen, die mit bereits von konventionellen Jazznormen sich wegbewegenden Konzepten angeboten wurden, eröffneten einen breiteren Spielraum zur eigenen Ausgestaltung. Die wesentlichen Protagonisten der frühen europäischen Improvisationsmusik berufen sich auf die Jazztradition, sowohl bezüglich der Orientierung an bestimmten instrumentalen Spielweisen, als auch einer grundsätzlichen Einstellung gegenüber der Musik.⁷ Ihrem musikalischen Selbstverständnis folgend, definieren sich bspw. Manfred Schoof und Alexander von Schlippenbach als Jazzmusiker; ebenso beziehen sich Evan Parker und Peter Brötzmann in exemplarischen Statements auf stilbildende Saxophonisten:

„Das geht ganz zu den Anfängen zurück, als ich ... völlig in [John] Coltranes Musik vernarrt war ... Also dachte ich mir: Wenn ich Albert Aylers Kontrolle der Obertöne mit Pharoah Sanders' rasend schneller Artikulation verbinden kann, wird mich das in eine ganz neue Position in jenem Spiel in drei verschiedenen Registern bringen, das ich auch mit Eric Dolphy in Verbindung brachte.“ (Parker in Wilson 1999a, 124)

6 Weswegen Ekkehard Jost - trotz der Ablehnung Peter Kowalds: „Der Begriff ist wirklich nicht gut“ (Kowald in Noglik 1983, 453) - für eine weitere Verwendung des Begriffs plädierte (vgl. Jost 1987, 113).

7 Mit Ausnahme von Derek Bailey, der das Konzept einer „non-idiomatic music“ verfolgt, die sich konsequent von jeglichen Anklängen an existente musikalische Stile und damit auch vom Jazz zu befreien sucht (vgl. Bailey 1987, 11f.)

„Ich habe immer noch eine Menge mit Musikern wie Coleman Hawkins, Sonny Rollins oder Ben Webster zu tun. ... Andererseits ging von den Platten von Ornette Coleman und Sonny Rollins eine starke Faszination aus. [John] Coltrane hat mich persönlich nie so stark interessiert; aber der Eindruck von Charlie Parker war natürlich ständig präsent.“ (Brötzmann in Noglik 1983, 206)

Die Beziehungen zu US-amerikanischen Jazzstilen sind demnach auf der Ebene individuellen musikalischen Ausdrucks auszumachen.⁸ Es geht dabei weniger um das Adaptieren charakteristischer Gestaltungsmittel, entscheidend ist hier das Verständnis der musikalischen Praxis des Jazz als einer für unterschiedliche Einflüsse offenen Spielhaltung.

Damit ist das Hauptaugenmerk auf eine der von Mark Tucker (2001) vorgeschlagenen Bedeutungsdimensionen des Jazz-Begriffs gerichtet, woraus sich eine Bestimmung des Verhältnisses zu den anderen beiden Dimensionen (s.u.) ergibt: Während das Verständnis von Jazz als Spielhaltung unmittelbar eine distinkte musikalische Tradition als Voraussetzung verlangt, kann der an charakteristische Elemente gebundene musikalische Stil als jeweils veränderbare Größe gesehen werden.⁹ Hieran ist auch die Kritik von George E. Lewis anzuschließen, die an der vor allem in der englischen ‚improvised music‘ offensiv vertretenen Abkehr von der afroamerikanischen Jazztradition ansetzt. Die Auffassung von Improvisation als „Arbeitsmethode“, wie sie u.a. Derek Bailey postuliert hat (vgl. Bailey 1987, 192), ermöglicht aus dieser Perspektive die Lösung von Tradition und daran gebundenem Stil sowie eine Öffnung zu parallelen musikalischen Praktiken wie z. B. aus dem Bereich der Neuen Musik.

Des Weiteren zeigen sich Beziehungen auf einer zweiten Ebene der musikalischen Kontakte und gemeinsamen, oft projektbezogenen Arbeiten. Ein transkontinentaler Austausch wurde schon lange durch ökonomische Bedingungen motiviert: US-amerikanische Jazzmusiker erhielten in Europa leichter Auftrittsmöglichkeiten. Besonders Paris nimmt als häufig frequentiertes Exil¹⁰ eine große Bedeutung ein (vgl. Jost 1987, 371-374; Cotro

8 Eine solche Strategie stilistischer Beziehungen, die allen oben beschriebenen Emanzipations-Phasen als individualpsychologische Determinante implizit ist, könnte als Grundlage das Verhältnis des europäischen Jazzkonzeptes zu den US-amerikanischen Vorbildern seit den Anfängen des Jazz in Europa nachzeichnen; dazu wäre jedoch eine Auswertung von Musikeraussagen über eine große zeitliche Spanne erforderlich, die im Rahmen dieser Studien nicht zu leisten ist.

9 Wenngleich Tucker sich in seinen definitorischen Ausführungen zunächst auf die Darstellung einer eher stereotypen, den Jazzstilen bis einschließlic des Modern Jazz angelehnten Vorstellung musikalischer Gestaltungsmittel beschränkt (vgl. Tucker 2001, 902-904; s. auch Kapitel II.2).

10 Die Bedeutung von Paris als Zielort US-amerikanischer Musiker reicht bis in die 1930er Jahre zurück (vgl. Cotro 1999, 15) und zog namhafte Musiker wie Sidney Bechet, Duke Ellington, Miles Davis, Cecil Taylor und das Art Ensemble of Chicago an und bot sich Emigranten wie Coleman Hawkins und Bud Powell an.

1999, 15), zeigt aber gleichermaßen explizit die Folgen der musikalischen Immigration – eine „Dominanz amerikanischer Musiker auf der Pariser Jazzszene“ (Jost 1987, 374) die bis in die 1960er Jahre hineinwirkt:

„Die in Paris ansässige Schallplattenfirma *Byg Actuel* nahm in jenen Jahren fast ausschließlich Free Jazz mit den im Lande lebenden oder durchreisenden Amerikanern auf. Und wenn Vertreter der allmählich sich entfaltenden französischen Jazz-Avantgarde einmal den Weg ins Schallplattenstudio fanden, so geschah dies in der Regel nur, wenn sie von gastierenden US-Musikern als Mitspieler angeheuert wurden.“ (Jost 1987, 374)

Diese für europäische Jazzmusiker jener Zeit problematischen soziokulturellen Bedingungen regten jedoch auch Kontakte an, die in zahlreichen gemeinsamen Produktionen mündeten. So wirkten u.a. Misha Mengelberg und Han Bennink in den letzten Aufnahmen von Eric Dolphy mit, konzertierte Don Cherry in Donaueschingen mit einer veränderten Besetzung des *Globe Unity Orchestra*¹¹ und spielte in Paris mit verschiedenen Kleinbesetzungen (vgl. Jost 1987, 359; Pfeleiderer 1998, 171; Cotro 1999, 15; Whitehead 1999, 20ff.). Weitere Begegnungen wurden gegen Ende der 1970er Jahre u.a. vom *Globe Unity Orchestra* und dem *London Jazz Composers Orchestra* initiiert.¹²

In der Entwicklung der europäischen Jazzgeschichte zeigen sich gleichsam konstante Tendenzen, die jeweils unterschiedlichen historischen Bedingungen unterworfen sind. Die Herausbildung eines europäischen Idioms ist somit unter der Prämisse einer sozio-musikalischen Veränderung der Verhältnisse des US-amerikanischen Jazz und der europäischen Motivation zur Auseinandersetzung damit zu sehen. Die oben aufgearbeitete Emanzipations-These bietet hierbei die Möglichkeit eines sozialgeschichtlichen Ansatzes, die aber davon ausgehen muss, dass auch europäische Musiker sich genuin als Jazzmusiker definieren.

Auch Kopenhagen war wichtiger Anlaufpunkt für Jazzmusiker aus den USA, wie bspw. Eric Dolphy.

11 Unter dem Namen *International Free Jazz Orchestra* interpretierten die Musiker Cherrys Stück *Humus - The Life Exploring Force* und auch Krzysztof Pendereckis *Actions*.

12 Hierbei waren Steve Lacy und Anthony Braxton als Musiker und Komponisten involviert.

3. Beziehungen zu europäischen Musiktraditionen

An die Grundlegung sozialer Bedingungen im Rahmen der Emanzipations-These schließen sich Fragen nach innermusikalischen Eigenheiten europäischer Improvisationsmusik an: Auf welche Art und Weise wurde eine Abgrenzung vom US-amerikanischen Free Jazz gesucht und über welche musikalischen Mittel wurde diese gefunden?

Die Jazzforschung diskutiert verschiedene Quellen als wesentliche musikalische Impulse für das entstehende europäische Idiom (vgl. Noglik 1987; Noglik 1990a; Jost 1994, 241ff). Diese sind in drei Bezugsfelder mit jeweils differenzierenden Unterkategorien zusammenzufassen:¹³

Kunstmusik	Folklore	Populäre Musik
- Klassische Musik	- regionale Folklore	- Pop- und Rockmusik
- Neue Musik	- imaginäre Folklore	- Schlager/Chansons

Tab.: Bezugsfelder des europäischen Jazz (nach Noglik 1987; Noglik 1990a; Jost 1994, 241ff)

Verbunden mit dem Verständnis von Jazz als einer spezifischen Spielhaltung, legt diese Übersicht zunächst eine Offenheit nahe, in der prinzipiell alle Musiken als Inspirations- und Materialquelle genutzt werden können. Der Fokus des Interesses europäischer Jazzmusiker erscheint hiermit jedoch enger gefasst, gerichtet auf westliche, konkreter: europäische Musiken, insbesondere im Bereich der Folklore; Tendenzen zu weltmusikalischen Konzeptionen im Jazz (vgl. Pfeleiderer 1998) sind in diesem Kontext nicht berührt.¹⁴ Konkrete Reflexionen dieser Bezugsfelder äußern sich sowohl in direkten Übernahmen von Themen, Liedern oder in der Bearbeitung ganzer Stücke wie auch in zitathaften Andeutungen, über Floskeln, Spielmuster oder Klangvorstellungen. Über die Aufnahme solcher Elemente in das eigene Spiel wurden Wege in Bereiche erschlossen, die zur Ausbildung neuer Idiome und Stilrichtungen geführt haben.

13 Auf eine ausführliche Darstellung dieser Bezugsfelder anhand exemplarischer Beispiele wird an dieser Stelle verzichtet, hier geht es vielmehr um das Aufzeigen grundlegender Voraussetzungen und Bedingungen dieser Aneignungsprozesse. „Pop- und Rockmusik“ stellt keineswegs eine Kategorie rein europäischer Musiktradition dar, zählt aber - vermittelt durch experimentell orientierte Gruppen wie z.B. *Henry Cow* - zum Einflussbereich Populärmusik.

14 Stücke europäischer Folklore gelangten über Exilanten in das Repertoire des Jazz, wie Erik Kjellberg am Beispiel des schwedischen Volkslieds *Ack, Värmland du sköna* aufzeigt: „Stan Getz brachte die Melodie in die USA, wo sie auch von anderen Jazzmusikern aufgenommen wurde, z. B. von Miles Davis (*Dear old Stockholm*) und John Lewis (*Warmeland*)“ (vgl. Kjellberg 1994, 225).

Populäre Musik

Aus dem Bereich der Populären Musik¹⁵ wurden Lieder und Themen aus Kabarett, Chanson und Operette übernommen, eine Praxis, die im Jazz seit jeher weit verbreitet ist. Ekkehard Jost notiert für Entwicklungen im europäischen Jazz bis in die 1990er Jahre hinein

„eine Tendenz, die über [...] vereinzelte Beispiele einer Vereinnahmung von europäische Populärmusik hinausweist und in der sich so etwas wie ein Bewußtseinswandel manifestiert: eine Öffnung gegenüber der eigenen, d.h europäischen musikkulturellen Tradition, die sich ja keineswegs in der simplen Polartät von hoher Kunst hier und prä-industrieller Volksmusik da erschöpft, sondern die eine ganze Reihe von soziomusikalischen Zwischenbereichen einschließt [...].“ (Jost 1994, 247)

Die Beziehungen zu nationalen Musiktraditionen kommen dieser Position vor dem Hintergrund des Emanzipationsprozesses entgegen, solche zu rockmusikalischen Spielarten legen jedoch eine eher internationale Orientierung nahe. Auch hier tritt wieder die Frage nach dem Selbstverständnis der einzelnen Musiker und der Absichten bestimmter Produktionen auf.

Das Aufgreifen von Liedern, musikalischen Fragmenten oder Stilmiteln aus der populären Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts äußert sich vor allem in projektbezogenen Produktionen. Hierbei bilden Bearbeitungen eine häufige Umgangsweise. Wohl als Ausdruck einer spezifisch wienerischen Musiktradition zu verstehen, sind Arbeiten des *Vienna Art Orchestra* (*All that Strauß*, TCB 20052, 2000) wie auch Franz Koglmanns (*An Affair with Strauß*, btl 006/EFA 10176-2), die sich auf Bearbeitungen populärer Themen von Johann Strauß (Sohn) stützen. Der Pianist Joachim Kühn interpretierte Lieder von u.a. Friedrich Holländer sowie den Schlager *Lilli Marleen* als *Famous Melodies* (EFA 20092-2), die französische Chansontradition inspirierte den Jazzmusiker Guy Lafitte, der Stücke von Charles Trenet aufnahm (vgl. Jost 1994, 248).

Eine wesentliche, aber nicht originär von europäischen Musikern vorangetriebene Erscheinung stellt die Verbindung von Jazz und Elementen der Rockmusik dar. In der Frühzeit dieser Entwicklungen, die bis in die späten 1960er Jahre zurückreichen (vgl. Kunzler 2002, 1102-1103), wurden in der deutschsprachigen Jazzpresse kontroverse Diskussionen um Tendenzen der Annäherung des Jazz zum Rockidiom geführt. In der Zeitschrift *Jazzpodium* finden sich Anmerkungen dazu, die vor allem durch ein traditionelles Verständnis der stilistischen Ausprägung von Jazz gekennzeichnet war (vgl. *Jazzpodium* Jg. 18, Nr. 2, Februar 1969, S. 43f. u. Nr. 3, März

15 Zum Begriff und seinen Verwendungsdimensionen s. Rösing 2005, 125-138.

1969, S. 70f.).¹⁶ Joachim Kühn stand hierbei als einer der ersten europäischen Jazzmusiker, die sich der Ausdrucksmittel der Rockmusik bedienten, in der Kritik¹⁷; für Kühn selbst war dieses Konzept jedoch nur eines unter vielen (vgl. Jost 1987, 184 u. 198f).

Wenngleich die Elektrifizierung als charakteristisches Merkmal dieser Spielart gilt, weist Martin Kunzler darauf hin, dass die Bezugnahme auf Rockstilistiken und deren Instrumentarium wie musikproduktionstechnische Verfahren entsprechende Tendenzen im Jazz lediglich beschleunigt habe (vgl. Kunzler 2002, 1102). Anhand dieser Voraussetzungen ist eine Linie zu jüngeren Produktionen zu ziehen, die sich auf aktuelle Verfahren der Rockmusik stützen. So greifen Martin Kollers Bearbeitungen von Aufnahmen des *Vienna Art Orchestra* (*Art & Fun*, 2001, Emarcy 017072-2) auf die gängige Praxis des Remixens zurück. Das Prinzip des digitalen Samplens verfolgt das Schweizer Trio *Koch-Schütz-Studer* auf der CD *Hardcore Chambermusic* (Intakt CD 042): Hier werden Versatzstücke aus unterschiedlichsten Richtungen der Pop- und Rockmusik wie auch der Neuen Musik, in das Live-Spiel von Schlagzeug, Cello und Saxophon in einer Weise eingearbeitet, die nicht mehr auf die Herkunft der Samples schließen lässt.

Eine Verknüpfung instrumentatorischer und musikalischer Gestaltungsmittel von Jazz und Rock propagiert Klaus König. In seinem fünfteiligen Zyklus¹⁸ fußen verschiedene Kompositionen auf ausgesprochener Verwandtschaft zu avancierten Rockpraktiken, wobei König selbst den Einfluss Frank Zappas betont hat (vgl. König 1996, 176f). Königs Bigbandartige Besetzung wird dabei von starken Backbeats des Schlagzeugs und hart verzerrten Riffs der E-Gitarre in die Nähe der Rockmusik gerückt; Zappa bietet hierbei einen Bezugspunkt, im Umgang mit divergenten Elementen in einem offenen stilistischen Rahmen wie auch das Arrangement betreffend. Eine Kombination von freien Spielarten des Jazz und Funk mit Rockelementen vertrat in den 1980er Jahren die Gruppe *Last Exit* (Peter Brötzmann, saxes; Ronald Shannon Jackson, dr; Bill Laswell, b; Sonny Sharrock, g), die in gewisser Weise Vorläufer in englischen Gruppen der 1960/70er Jahre finden kann, wie *Soft Machine* und *Henry Cow*.

16 Vgl. auch die Folge „Notizen zum Pop-Phänomen“ in den Ausgaben Jg. 19, Nr. 1, Januar 1970, S. 26-28; Nr. 2, Februar 1970, S. 60-63; Nr. 3, März 1970, S. 102-103 u. Nr. 4, April 1970, S. 138-139)

17 „Joachim Kühn, Deutschlands Free Jazz-Apologet mit präziösem Hippie-Habitus, gründete zusammen mit Barney Wilen eine ‚Free Rock Group‘ und verzettelt sein großes Talent zwischen kommerziellem Beat und aufgesetzten Avantgardismen.“ (Schade 1969, S. 44)

18 Bestehend aus *Times of Devastation. Music for Orchestra* (ENJA 601422, 1988/89), *At the End of the Universe. Music for Douglas Adams* (ENJA 60782, 1989/90), *The Song of Songs. Oratorio for two Solo Voices, Coir and Orchestra* (ENJA 70572, 1991/92), *Time Fragments. Seven Studies in Motion* (ENJA 80762, 1993/94) und *Reviews. A Revue for Frank Zappa* (ENJA 90612, 1994/95).

Das Nachwirken der Popularmusik im europäischen Jazz kann so in der Bearbeitung oder Interpretation von musikalischen Vorlagen gesehen werden; es kann auch der Entwicklung personalstilistischer Merkmale dienen, und als Spielkonzept auch in musikalische Bereiche vorstoßen, die nur noch marginal mit einem an den Dimensionen Tradition und Stil orientierten Jazz-Begriff zu tun haben.¹⁹

Folklore

Folkloristische Elemente scheinen, aufgrund gewisser Parallelen beider Musiktraditionen in der oralen Vermittlung und der sozial eingebundenen Aufführungspraxis, im Jazz leicht rezipierbar (vgl. Knauer 1994b, 189). Als Voraussetzungen dazu formulieren einschlägige Arbeiten der Jazzforschung, dass zunächst die Entwicklungen der jeweiligen, als Bezugsgrößen anvisierten volksmusikalischen Traditionen dargelegt werden müssen, wie auch die Situationen und Bedeutungen des Jazz innerhalb der entsprechenden nationalen und regionalen Zentren. Dabei wird generell ein Schwinden des tradierten Brauchtums festgestellt: Wandlungen in der volksmusikalischen Praxis werden z.T. durch eine Akademisierung forciert (vgl. Kjellberg 1994; Solothurnmann 1994). Das Aufgreifen von Folklore ist, wie Wolfram Knauer konstatiert, „in der Regel [durch] außermusikalische Gründe“²⁰ motiviert, worunter ein „erstarkendes nationales Bewußtsein“, eine „Abgrenzung gegenüber internationalen Jazztraditionen“ wie auch ein „Sprung auf den Zug der Mode“ verstanden werden können (vgl. Knauer 1994b, 190) – letzthin Motive, die auch in der Auseinandersetzung mit anderen musikalischen Quellen hervortreten können. Das Besondere jedoch am Umgang von Jazzmusikern mit Folklore, und das meint in der Regel: die eigenen, durch das soziokulturelle Umfeld vermittelten, unmittelbar naheliegenden Ausprägungen, ist die Einbeziehung nicht nur rein musikalischer Elemente, sondern darüber hinausgehend eines bestimmten soziomusikalischen Kontextes. Die musikethnologisch-orientierte Arbeit, die Jürg Solothurnmann im programmatischen Rahmen der *Alpine Jazz Herd* geleistet hat, unterstreicht dies (vgl. Solothurnmann 1994, 214).²¹ Auf dieser Basis konnte die Intention dieses Projekts gefestigt werden: „In erster Linie

19 Eine weitere Kontaktaufnahme vollzieht sich über die Adaption von Filmmusik; als jüngeres Beispiel sei an dieser Stelle auf Jens Thomas' Interpretation von Werken von Ennio Morricone verwiesen (*Jens Thomas plays Ennio Morricone: You can't keep a good Cowboy down*, ACT 9273-2).

20 Kritik entzündet sich dabei an Aspekten, des volksmusikalischen Materials, die Motive zu einer kulturellen Distinktion anbieten. George E. Lewis und Peter Niklas Wilson haben auf diesen Aspekt aufmerksam gemacht (vgl. Lewis 2002, 239; Wilson 2004, 231).

21 Vgl. auch die in den Kommentaren zu Stücken der *Alpine Jazz Herd* gebotenen dezidiertesten Erläuterungen von Wurzeln und Beziehungen zu folkloristischen Traditionen (Solothurnmann 1994, 217-220).

ging es nicht um Formen, sondern um Praktiken und Mentalitäten“ (Solothurnmann 1994, 212).

In ähnlicher Weise ist das Konzept der französischen Musikerkooperative *ARFI* (*Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire*; vgl. Jost 1987, 427-433) einer „folklore imaginaire“ zu sehen, das Sabine Beck (2000) als „ästhetische Grundhaltung“ beschreibt:

„Imaginäre Folklore ist weniger die Suche nach einem musikalisch bestimmten Idiom, das die Illusion einer neu erfundenen Folklore kreiert, sondern vielmehr ein offenes Konzept, bei dem zum einen jeder Musiker seine vielfältigen persönlichen Einflüsse einbringt (Militärmusik, traditionelle Volksmusik, afrikanische Musik, aber auch Bebop und Free Jazz US-amerikanischer Prägung). [...] Imaginäre Folklore soll weder Kunstmusik noch Popmusik sein, sondern eine Form von ‚Musique Vivante‘, lebendiger Musik. Dabei ist Improvisation, wenn auch fest in der Kompositionspraxis verankert, keine grundsätzliche Konstante.“ (Beck 2000, 267f)

So ist es nicht die Pflege eines bestimmten Brauchtums, die sich hier äußert, als vielmehr die Konstruktion einer eigenen aktiven Praxis, in die elementare Bedingungen volksmusikalischer Tradition als „Teil der eigenen musikkulturellen Identität“ (Jost 1994, 244) eingehen.

Kunstmusik

In der Geschichte des Jazz gab es des Öfteren Auseinandersetzungen westlicher Kunstmusik (s.o.). Im Kontext der Entstehung europäischer Improvisationsmusik erlangt zuvorderst die Kunstmusik des 20. Jahrhunderts eine gewichtige Bedeutung: Neue Musik bietet in diesem Zusammenhang eine radikalere Möglichkeit, von tradierten musikalischen Idiomen (und damit auch von Parametern wie Melodik, Harmonik, Rhythmik) abzusehen, als die Verwendung populär-, volks- und kunstmusikalischer Elemente früherer Epochen. In der Aufnahme von Kompositionsverfahren der Neuen Musik ist eine eher abstrakte Ebene anvisiert, die auf eigene Vorstellungen übertragen werden kann und damit in gewisser Weise weniger traditionsbelastet ist. Zudem ermöglichen avancierte Organisationstechniken eine Lösung vom (funktions)harmonischen System und bieten eine praktikable Ergänzung des grundlegenden Impetus des Free Jazz: der Abkehr und Überwindung eines als einschränkend empfundenen etablierten Musizierens.

Die im europäischen Jazz der 1960er Jahre geführte Diskussion um ein frei improvisatorisches Spiel berührte auch die Ebene der „Strukturierung freier Improvisation“, in die Konstruktionsverfahren eingingen, die von Neuer Musik „nicht übernommen, aber inspiriert sein können“ (Knauer

1996c, 155). Die Argumentation richtete sich dabei auf die produktiven Möglichkeiten eines integrativen Ansatzes, wie ihn der Kontrabassist Barry Guy beschreibt:

„Wir versuchten, die Details zu klären, die verschiedenen musikalischen Disziplinen zu verknüpfen. Es ging auch darum, Formen eines musikalischen Diskurses zu finden, um mit den anderen koexistieren zu können.“ (Guy 1993, 120)

In allen Ausprägungen europäischer Spielarten²² ist eine bewusste und kritische Auseinandersetzung mit der Jazztradition und neuen musikalischen Wegen erkennbar, die in einer Kommentierung und Erklärung gegenüber dem Publikum münden.²³ Wolfram Knauer erkennt darin eine Parallele zur „Selbsterklärung“ der Neuen Musik (vgl. Knauer 1996c, 151), die sich über die Darlegung von Kompositionsverfahren und ästhetischen Ideen musiktheoretisch begründet (vgl. hierzu Dahlhaus³1988). Insofern tritt auch der Free Jazz der 1960er Jahre in einen musikästhetischen Diskurs ein und zeigt sich beeinflusst von der hermeneutischen Tradition des Bezugsobjektes Neue Musik. Dass hierin die Grundlegung einer neuen musikalischen Tradition zu verorten ist, wird deutlich mit einem Blick auf die nachfolgende Entwicklung. So ist im Anschluss an die Konstituierung der europäischen Idiome in gewisser Weise eine Konsolidierung erkennbar. Diese hat in den 1970er Jahren unterschiedliche Ausformungen und Ansätze hervorgebracht – als wichtigste die Herausbildung des Bereiches der Improvisierten Musik und deren explizites Verhältnis zur Neuen Musik.

4. Merkmale europäischer Improvisationsmusik

An diese Überlegungen anschließend, können charakteristische Merkmale der europäischen Improvisationsmusik festgehalten werden, wie sie sich durch Spielpraktiken seit den 1960er Jahren herausgebildet haben. Eine Unterscheidung in distinkte Parameter soll hierbei zugunsten einer übergreifenden Beschreibung aufgegeben werden.²⁴

22 Auf die spezifischen Orientierungen und Ausprägungen einzelner Szenen soll hier nicht weiter eingegangen werden, dazu sei verwiesen auf die umfassenden Darstellungen bei Jost 1987, Whitehead 1999, Wickes 1999 und Cotro 1999 sowie thematisch ausgerichtete Ausgaben der Zeitschrift *Jazz Live* (No. 114, 1997: England; No. 115, 1997: Schweiz; No. 117, 1997: Russland; No. 118, 1998: Finnland; No. 119, 1998: Italien).

23 Vgl. hierzu exemplarisch den Kommentar, den Alexander von Schlippenbach seinem Stück *Globe Unity* beistellte (SABA 15109).

24 Eine solche hat Ekkehard Jost verfolgt, um die Eigenheiten der europäischen Free Jazz-Praxis gegenüber US-amerikanischen Spielweisen aufzuzeigen (vgl. Jost 1979b, 193f.) Mit Blick auf aktuelle Entwicklungen scheint eine übergreifende Perspektive, die europäische Spielweisen als „Haltung“ versteht, nun an-

Eine Konzentration auf den Parameter der Klangfarbe lässt sich seit den Anfängen des Free Jazz feststellen und zieht sich bis in die Verwendung elektronischer Verfahren in Improvisationsmusik der jüngsten Vergangenheit. Charakteristische Instrumentaltechniken und der Einsatz elektronischer Hilfsmittel wie auch dynamisches Ensemblespiel und eine Vorstrukturierung der Instrumentation bieten hier Möglichkeiten der klangfarblichen Modifikation; die improvisatorische Praxis großer Ensembles greift, auch im Sinne kompositorischer Regulierung, das freie Spiel im Kollektiv auf. Musikstrukturell bedeutend erscheinen die Bezugnahmen zu Folklore und Kunstmusik, die zur Ausbildung selbständiger Spielarten beitragen; Ansätze wie das energetische Spiel der „Kaputtspiel-Zeit“ scheinen in aktuellen Spielpraktiken eher als stilistische Bezugspunkte zu fungieren und nicht länger als Distinktionsmittel gegenüber nicht-europäischer jazzbasierter Improvisationsmusik.

Dieser Versuch einer abstrakten Bestimmung der Spezifik europäischer Improvisationsmusik verweist in seiner Problematik zugleich auf eine kritische Einschätzung der vorangestellten Emanzipations-These. Diese bietet ein idealtypisches Modell zur Beschreibung der Entwicklung europäischer Improvisationsmusik, das zuvorderst eine sozialgeschichtliche Perspektive eröffnet. Zur Beschreibung innermusikalischer Sachverhalte kann hieran jedoch lediglich thesenhaft angeschlossen werden: Die Beziehungen einzelner Musiker zu den Wurzeln des Free Jazz in der afroamerikanischen Musikkultur sind zu beachten, um einen Verständniskontext zu ermöglichen.

An dieser Stelle erscheinen drei Aspekte bedeutsam, die von den nachfolgenden Untersuchungen berührt werden:

1. Der Europäische Jazz resultiert aus einem Verständnis von Jazz als Spielhaltung (Definition).
2. Dadurch ist es möglich, unterschiedliche musikalische Traditionen und Stile aufzunehmen (Integration).
3. Beziehungen zum US-amerikanischen Jazz bleiben wichtige Größen zur Ausbildung von Personalstilen und Stilrichtungen wie auch Spielkonzepten (Relation).

Diese Aspekte dienen als hilfreiche Orientierung für die vorzunehmende Inhaltsanalyse der Fachliteratur und musikalischen Analysen. Individuelle Positionen von Improvisationsmusikern können so angemessen erfasst werden: Welches Selbstverständnis ist zugrunde gelegt (Definition), welche Anregungen werden aufgenommen (Integration) und welche Bedeutung wird angestrebt (Relation)? Die Diskussion dieser Fragen ist eingebunden in die Darstellung der Ergebnisse der musikalischen Analysen.

gemessener - zumal über diese Darstellung auch Parallelen zu nicht europäischen Musikern verfolgt werden können, ohne dass die Konstruktion eines spezifischen Musizierideals, wie es die Literatur propagiert, aufgegeben wäre.

II. POSITIONSBESTIMMUNGEN

1. Das Verhältnis von Komposition und Improvisation

„Geht man bei dem Versuch, Improvisation dadurch zu bestimmen, daß man sie von Komposition abgrenzt, von dem Unterschied zwischen fixierter und nicht fixierter Musik aus, so zeigt sich, daß Definitionsbemühungen entweder in Verlegenheit geraten oder in Willkür verfallen, und zwar darum, weil es sich streng genommen überhaupt nicht um isolierbare, gegeneinander abgeschlossene Bereiche, sondern um eine Skala von Möglichkeiten handelt, eine Skala, auf der es sozusagen nichts als Übergänge und Zwischenformen gibt und deren Extreme, die absolute Komposition und die absolute Improvisation, sich ins Irreale, Ungreifbare verlieren. Die musikalische Wirklichkeit besteht, sofern sie nicht jenseits der Alternative von Komposition und Improvisation angesiedelt ist, aus Gebilden, die an der einen wie der anderen Kategorie in größerem oder geringerem Maße partizipieren.“ (Dahlhaus 1979, 15)

Diese Bestimmung der Problematik einer Begriffsklärung steht als abschließende Einschätzung unter Carl Dahlhaus' fundamentaler Improvisationskritik aus dem Jahr 1979. Eine wie hier vorgeschlagene explizite Trennung der Produktionsweisen Komposition und Improvisation verliert angesichts der musikalischen Praxis immer mehr an Boden (vgl. Wilson 2000, 3). Vielmehr rücken Schnittpunkte in den Blick, die hier nun nachvollzogen werden. Den Ausgangspunkt bildet dabei die ‚klassische‘ Terminologie der Musikwissenschaft; diese wird mit Positionen der musikalischen Praxis konfrontiert, um auf einer formalen Basis die Eigenheiten von Kunstmusik und Improvisationsmusik darzulegen. Die Gestaltung dieser definitorischen Übersicht ist angelegt als moderierte Expertenrunde, die wichtige Positionen und zentrale Argumente präsentiert und so eine Verbindung zwischen theoretischer Reflexion und musikalischer Praxis ermöglicht. Der Blick auf die Positionierung improvisierender Musiker erschließt ein Grundverständnis für die behandelte Musik selbst. Dazu soll zunächst noch einmal Dahlhaus' Aufsatz herangezogen werden, der über eine „Arbeitshypothese“ zu einer negativen Definition von Improvisation gelangte:

„Als Arbeitshypothese mag es genügen, den Begriff der Komposition, wie er sich in der europäischen Musik seit dem späteren Mittelalter herausgebildet hat, durch fünf Merkmale zu definieren und innerhalb einer Diskussion, die auf die Kategorie der Improvisation zielt, von der Behauptung auszugehen, daß eine Komposition 1) ein in sich geschlossenes, individuelles musikalisches Gebilde ist, welches 2) ausgearbeitet und 3) schriftlich fixiert wird, um 4) aufgeführt zu werden, wobei 5) das Ausgearbeitete und Notierte den essentiellen Teil des ästhetischen Gegenstandes ausmacht, der sich im Bewußtsein des Hörers konstituiert.“ (Dahlhaus 1979, 10f)

Diese These bietet trotz oder gerade aufgrund ihrer einengenden Perspektive und der daran geknüpften traditionellen Werkästhetik der Kunstmusik eine prägnante Vorlage zur Bestimmung des in der hier zu untersuchenden Musik verankerten Improvisationsbegriffs.²⁵ Die These wurzelt in der Tradition westlicher Kunstmusik – Improvisation gilt dabei als Vorstufe zur Komposition, zum schriftlich fixierten Notat gesehen und in dieser Weise ästhetisch deutlich geringer geschätzt (vgl. hierzu Ferand 1938, 4; Knepler 1982, 205ff.). Insgesamt ist dieser Position eine eingeschränkte ästhetische Sicht vorzuhalten, die sich auf einen traditionellen Werkbegriff stützt, der weite Bereiche selbst der eigenen Tradition entwachsener Musiken nicht angemessen aufnehmen kann (z.B. fluxusnahe Performances, Klanginstallationen und Soundscapes sowie multimediale Arbeiten). Insofern ist Dahlhaus' These als historische Perspektive zu kennzeichnen.

Zur Fokussierung der Perspektive dieser Erörterung ist diese mit einer originären Definition von Improvisation zu kontrastieren.

„Improvisation. The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules. The term ‚extemporization‘ is used more or less interchangeably with ‚improvisation‘. By its very nature - in that improvisation is essentially evanescent - it is one of the subjects least amenable to historic research.“ (Nettl 2001, 94)

25 Mit diesem anachronistisch anmutenden Rückgriff auf die Dahlhaus'schen These ist der Versuch unternommen, eine Perspektive einzunehmen, die an übergreifenden, musikalischen Kategorien entlang das Bezugsfeld der vorliegenden Fragestellung aufarbeitet und so jeweils aktuelle Aspekte aufzunehmen imstande ist. Diese fließen im folgenden Kapitel in einer Lokalisierung der Bezugspunkte Neue Musik, (Free) Jazz und Improvisierte Musik zusammen, die das Forschungsgebiet dieser Arbeit markieren.

Improvisation stellt sich nach dieser Bestimmung als Schnittpunkt spontaner Schöpfung und planvollem Ausarbeiten musikalischer Texturen dar, der als ein mögliches methodisches Vorgehen musikalische Produktionen in unterschiedlichen Ausprägungen eröffnet. Dies wiederum verweist auf ein egalitäres Verständnis von Improvisation und Komposition, beruhend auf der Anerkennung der jeweiligen eigenständigen Bedingungen als Methoden musikalischer Kreativität.²⁶

Vor diesem Hintergrund sind die Bestandteile von Dahlhaus' Definition von ihren ästhetischen Implikationen zu lösen und fünf Kategorien zu extrahieren, anhand derer im Folgenden eine Bestimmung der Produktionsweisen Komposition und Improvisation vorzunehmen ist:

1. Form (= „musikalische Gestalt“),
2. Konstruktion (= „ausgearbeitet“),
3. Notation (= „schriftlich fixiert“),
4. Reproduktion (= „um aufgeführt zu werden“),
5. ästhetischer Wert / Text (= „essentielle[r] Teil des ästhetischen Gegenstandes“ / „das Ausgearbeitete und Notierte“)

In Umkehrung von Dahlhaus' Bestimmung und mit Blick auf unterschiedliche westliche und nicht-westliche Improvisationspraktiken, kann für den Bereich musikalischer Improvisation formuliert werden:²⁷

Improvisation bezeichnet stil- und kulturübergreifend eine 1) „in sich geschlossene musikalische Gestalt“, die 2) nicht (vollständig) ausgearbeitet ist, die 3) nicht (vollständig) schriftlich fixiert sein muss, weil sie 4) spontan, d.h. im Moment des Erfindens und Spielens, aufgeführt wird und somit 5) der Klang bzw. das gegenwärtige Klangerlebnis den „essentiellen Teil des ästhetischen Gegenstandes ausmacht“.

Form

Musikalische Improvisation besitzt eigene Formungsprinzipien (vgl. Bailey 1987, 166; Jörgensmann 1991, 27). Sie folgt nicht den ‚klassischen‘ Form-schemata der Kunstmusik, sie ist nicht teleologisch, d.h. auf einen durch vorgezeichnete Entwicklungen erreichten Endzustand gerichtet, sondern bewegt sich im Gegenwärtigen, im Moment des Spiels. Formbezogene Entscheidungen ergeben sich aus dem Spielprozess, durch Interaktion mit anderen (Musiker, Publikum) oder mit sich selbst („Fehlerkorrektur“) oder dem Instrument (instrumentenspezifische Spielweisen).

26 Ein Verständnis, das zurückweist auf Traditionen der Kunstmusik vor der Etablierung des Werkbegriffs in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts.

27 In dieser „Arbeitshypothese“ sind die wesentlichen, auch in anderen Definitionen von Improvisation konstituierenden Elemente enthalten, in der Formulierung jedoch so konkretisiert, dass vergleichende Bezüge zum Bereich der Kunstmusik möglich werden (vgl. Andreas 1993, 506).

Als musiktheoretischer Begriff mit bestimmten Mustern besetzt, etablierte sich Form als eigenständiger Parameter erst im 19. Jahrhundert.²⁸ Improvisation betreffend, ist dieses Verständnis musikalischer Form ein Missverständnis. Derek Bailey reklamiert, dass „Formlosigkeit der eindeutige Favorit“ unter den kritischen Vorwürfen an freie Improvisation sei (Bailey 1987, 165). So ist auch die von Carl Dahlhaus vorgebrachte Kritik falsch angesetzt, da sie Kriterien abendländischer Musiktradition bemüht (vgl. Dahlhaus 1972, 498). Das Wesentliche bringt Bailey zur Sprache:

„Das meiste an musikalischer Form ist einfach, um nicht zu sagen einfältig. Aber im allgemeinen machen sich Improvisatoren die vielen Möglichkeiten an ‚Rahmenwerk‘, die sich anbieten kaum zunutze. Sie scheinen die Formlosigkeit vorzuziehen. Oder genauer gesagt, sie ziehen es vor, daß die Musik ihre eigene Form bestimmt.“ (Bailey 1987, 166)

Nicht das ‚Fehlen‘ einer Form, sondern das Fehlen einer ‚gewohnten Form‘ löst das Missverständnis der Kategorie Form aus. Ein Missverständnis, das auf gänzlich unterschiedlichen Voraussetzungen in der Haltung zum Musikmachen beruht. Auf der Haltung und dem „Entschluß, seine musikalischen Entscheidungen dem Augenblicklichen anzuvertrauen“, wie Theo Jörgensmann formuliert (Jörgensmann 1991, 18). Dies wirkt unmittelbar auf das Gestalten der Musik ein. Jörgensmann beschreibt dieses Prinzip aus der Perspektive eines improvisierenden Musikers:

„Die Freiheit des Improvisators besteht [...] in der kreativen Ausschöpfung aller ihm möglichen Freiheitsgrade auf eine Spontangestalt hin. Sie wird nicht prinzipiell durch eine offene musikalische Form oder durch eine geschlossene behindert, noch durch Formgebundenheit überhaupt. Denn Form ist nicht Formschema, noch ist sie Form im Sinne einer ‚Formenlehre‘, sondern die Ermöglichung sinnlich anschaulicher Erscheinung, ist somit ‚Dach‘ und ‚Haus‘ des musikalischen Materials (‚Bausteine‘) und der musikalischen Struktur (‚Mauerwerk‘). Die Spontangestalt tritt als autonom aus der Struktur heraus, kann bereits endgültige Form sein oder vernetzt mit anderen Spontangestalten ein Neugefaßtes, quasi Spontangestalten Übergeordnetes zur Erscheinung verhelfen. Gebunden zu sein an eine musikalische Form vermindert zwar die Anzahl der Freiheitsgrade, läßt also dieses Material zu und jenes nicht, reduziert jedoch keineswegs das kreative Ausschöpfen innerhalb der musikalischen Form.“ (Jörgensmann 1991, 27)

28 In Heinrich Christoph Kochs 1802 erschienenem *Musicalischem Lexikon* ist ein Stichwort „Form“ noch nicht verzeichnet (Koch 1802, Nachdruck Hildesheim 1988).

Diese Auffassung musikalischer Formgewinnung ist auch in vorgeplanten Verläufen nicht aufzugeben, die Raum für die Entfaltung individueller Gestaltung durch die Musiker lassen. Interaktive Prozesse als musikalische Kommunikationshandlungen sind hierbei bedeutend, wie Stefan Richter mit Blick auf die Jazztradition unterstreicht:

„Jazz wird in einem Akt der Kommunikation geschaffen, ist abhängig von der Reaktion und Gesprächsfähigkeit seiner Urheber, ja, er hängt sogar von der Interaktionsfähigkeit seiner Hörer ab. Jazz ist im Kern Kommunikation, er ist dies mehr als Form. Er ist weniger Werk als Aktion. Er ist nicht statisch, sondern dynamisch. Kommunikation also heißt hier Austausch musikalischer Daten, heißt Verständigung über Inhalte, Inhalte, die beinahe narrativen Charakter haben.“ (Richter 1995, 63)

Die Formbildung in freien Improvisationprozessen schließt an diese grundlegende Bedeutung von interaktiven Prozessen an.

Konstruktion

Musikalische Improvisation ist nicht konstruiert, d.h. die entstehende Musik ist nicht vollständig ausgearbeitet. Jedoch ist sie vorbereitet in dem Sinne, dass a) in der Ausarbeitung improvisatorischer Freiraum geschaffen wird (improvisierte Komposition) oder b) der Musiker durch Erlernen eines Instruments und im Zusammenspiel mit anderen Musikern seine musikalischen Fähigkeiten ausbaut und improvisatorische Fertigkeiten testet und sich aneignet (vgl. Berliner 1994), die dann im Vorgang des Improvisierens zum Einsatz kommen (komponierte Improvisation). André Hodeir beschreibt mit dem Begriff der „simulierten Improvisation“ ein Verfahren, das Einfluss auf die Improvisationspraxis des Jazz zu nehmen versucht: Ein Solo wird auskomponiert und zwar mit den improvisatorischen Mitteln des ausführenden Interpreten (vgl. Hodeir 1986, 106).

Im Bereich des Free Jazz und Improvisierter Musik weit verbreitet sind nicht total deterministische Spielvorlagen oder -regeln. Mit der Skizzierung eines Rahmens sind bestimmte Markierungen im Verlauf gesetzt, innerhalb derer eine freie Ausgestaltung möglich ist; abzuschätzen ist diese durch die Personalstile der beteiligten Musiker, die zudem oft eine wichtige Rolle in der kompositorischen Planung einnehmen.

Notation

Musikalische Improvisation ist nicht vollständig „schriftlich fixiert“. Strukturen und Verläufe können durch Regeln vorgezeichnet und skizziert sein,

sodass das Erklingende in der Vorausahnung näherungsweise bestimmt und abgewogen werden kann, jedoch niemals exakt geplant ist. Als Notationstechniken dienen bspw. die Form des Leadsheets, der Graphischen Notation und Textvorlagen. Ein Indikator für den Grad kompositorischer Determination ist dabei die gewählte Notationsform, wobei graphische Symbole in gewisser Weise flexibler sind als die traditionelle Notenschrift, da sie einer Auslegung bedürfen, die auch Entscheidungen des Interpreten fordern kann. Erhard Karkoschkas generelle Unterscheidung von „präziser Notation“, „Rahmennotation“, „hinweisender Notation“ und „Musikalische[r] Graphik“ im Bereich der Kunstmusik (vgl. Karkoschka 1966)²⁹ wird von Roman Kowal mit Beispielen aus der Jazzpraxis erweitert: Kowal übernimmt die beiden ersten Kategorien Karkoschkas, differenziert aber die dritte nach „graphic“ und „verbal suggestions“ und ergänzt die Aufstellung um „Improvisation without notation“ (Kowal 1973, 181f.). Gemeinsam ist beiden Modellen eine quasi hierarchische Ordnung mit beständig steigendem improvisatorischem Anteil und damit einer gesteigerten Verantwortung des Interpreten der Musik gegenüber.

Reproduktion

Musikalische Improvisation kann, konsequent formuliert, nicht reproduziert werden.³⁰ Graduelle Unterschiede ergeben sich aus der Art der Improvisation: Je nach Strenge einer Vorlage kann das Ergebnis mehrerer Ausführungen ähnlich sein; ein Musiker wird zudem immer seine eigene musikalische Persönlichkeit in das Spielen einfließen lassen, indem er bestimmte Wendungen, Spielmuster oder Floskeln einbaut, also Gelerntes und Erprobtes „reproduziert“. Der Begriff der Reproduktion berührt in diesem Kontext unterschiedliche Aspekte: zum einen als exakte Wiedergabe eines musikalischen Ereignisses, zum anderen als individueller und damit wiedererkennbarer musikalischer Ausdruck.

Die Reproduktion improvisierter Musik via Tonträger ist möglich, doch Improvisation als musikalische Handlungsform basiert zunächst auf Unmittelbarkeit und Interaktion; sie ist ein Spiel mit (Hör-)Erwartungen zwischen Musikern und Hörern – im Falle mehrmaligen Hörens kann dies verloren gehen, das Hören wandelt sich vom adäquaten ästhetischen Genuss zum analytischen Erkunden der Musik. Peter Niklas Wilson weist darauf hin,

29 Die letzte von Karkoschka benannte Kategorie ist die „Notation elektronischer Musik“; anhand dieser Kategorien ist Karkoschkas Systematisierung von Notationsformen gegliedert.

30 Wolfgang Dauner bedauerte ironisierend im Belgeittext der LP *Für...*, dass es „noch nicht ausführbar“ sei, dass sich diese Platte „beim ersten Abspielen automatisch vernichtet“ (vgl. Jost 1987 97f.).

dass personalstilistische Elemente und Ausdrucksweisen von improvisierenden Musikern zu charakteristischen Idiomen gewachsen sind:

„Die er-improvisierten Musiksprachen eines Derek Bailey, Cecil Taylor oder Evan Parker werden heute, da man sie drei Jahrzehnte und länger kennt, längst werkhafte rezipiert - ähnlich wie die er-komponierte Geräusch-Syntax eines Helmut Lachenmann, und mit den gleichen Erwartungen der Reproduzierbarkeit verknüpft.“ (Wilson 2002, 277)

Die von Wilson angedeutete Rezeptionsästhetische Haltung ist auch im Hinblick auf bestimmte Spielvorlagen oder: Stücke bedeutsam – diese bewahren ihre Intention trotz möglicher unterschiedlicher Ausführungen.

Ästhetischer Wert

Musikalische Improvisation widersetzt sich dem Verständnis des überlieferten Werkbegriffs, indem sie kein lesbares Produkt erzeugt, sie hinterlässt keinen schriftlichen Text, aus dem sich den der Regeln Kundigen einen Sinn erschliesse – das Produkt von Improvisation ist klingende Musik. Somit ist nur das Live-Erlebnis adäquate Form der Rezeption, die Klangerlebnis und Klangproduktion zusammenführt und alle möglichen Interaktionsebenen (Musiker – Instrument, Musiker – Musiker, Musiker – Publikum) erfahrbar werden. Dies wird in der Jazzforschung an unterschiedlichen Stellen thematisiert: Dietrich Noll hat den „Hic-et-Nunc-Charakter“ von Improvisation herausgestellt und in eine eigenständige Zeiterfahrung eingebunden (vgl. Noll 1977, 101); Roger T. Dean vertritt die Ansicht, dass Improvisation als „music in process“ zu sehen sei und entsprechend behandelt werden müsse (Dean 1992, vii). Mit der Konservierung des improvisierten Klangereignisses treten jedoch Schwierigkeiten solcher Positionen auf. Tonträger, die im Sinne einer sekundären Mündlichkeit als Speichermedium fungieren (vgl. Elscheková 1998, 227), reduzieren zwangsläufig das Erlebnis. Übrig bleibt der reine Klang, über den bis zu einem gewissen Grad Beziehungen der Musiker untereinander entschlüsselt werden können (s.u.).

Das Paradigma des tradierten Werkbegriffs, auf den sich Kunstmusik beruft, wird so in improvisierter Musik negiert. Als „ästhetischer Gegenstand“ von Improvisation erscheint das unmittelbare Involviertsein im Prozess des Musikmachens und umschließt Klang ebenso wie dessen Entstehung, Formung und Gestaltung. Doch bilden sich hierüber dem Kunstwerk verwandte Rezeptionsästhetische Kategorien aus. Eine Entmystifizierung von Improvisation, wie sie Martin Pfeleiderer (2004) unter verschiedenen Aspekten propagiert hat, fokussiert das musikalische Geschehen und abstrahiert von ästhetischen Ideologien.

2. Die Traditionen der Neuen Musik und des Jazz

Der Begriff Neue Musik wurzelt in journalistischen Arbeiten des frühen 20. Jahrhunderts, wie Christoph von Blumröder dargelegt hat (vgl. Blumröder 1981). In der Begriffsgeschichte, die sich an unterschiedlichen Entwicklungen der Kunstmusik im 20. Jahrhundert ausrichtet, liegt eine Schwierigkeit in der begrifflichen Unschärfe:

„Was *Neue Musik* sei, läßt sich nicht terminologisch definieren, sondern nur begrifflich explizieren und historisch deuten.“ (Danuser 1997, Sp. 75; kursiv im Original)

Hermann Danuser betont mit Blick auf die unterschiedlichen Auslegungen des Begriffs auf dessen „Status als Relations- und Funktionsbegriff“, der im Wesentlichen eine „historische Kategorie“³¹ darstellt, und versteht daran anschließend „*Neue Musik* [...] als eine umfassende – vieles, nicht alles umfassende – plurale Kategorie für die Musik und Musikgeschichte des 20. Jh.“ (Danuser 1997, Sp. 76; kursiv im Original). Diese Einschränkung ist auf den Bereich der Kunstmusik zu beziehen und impliziert einen, die Gültigkeit von Neuer Musik als „historische Kategorie“ weit überschreitenden Anspruch auf die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Tradition und deren spezifischer Merkmale. Doch ist damit auch die Diversifikation der Neuen Musik benannt: Im Sinne einer konkreten Bestimmung des Genres ist von der Sichtung und Sammlung einzelner Fälle auszugehen, die das Gesamtbild der unter dem Oberbegriff der Neuen Musik zusammengefassten musikalischen Produktionsweisen veranschaulichen. Es geht hier um eine Vielzahl unterschiedlicher Ausrichtungen, die von jeweils eigenen Systemen kompositorischer Techniken, Verfahren und ästhetischen Prinzipien bestimmt werden. Eine verallgemeinernde Basis auf der Ebene des musikalischen Materials wie im Hinblick auf Kompositionstechniken ist, mit Anschluss an Hermann Danusers Ausführungen, nicht konstruierbar (vgl. Danuser 1997, Sp. 77). So wird hier nun ein offener, jeweils neu zu bestimmender Ansatz einer begrifflichen Klärung vorgeschlagen, der operationale Definitionen anhand einiger markanter Merkmale ermöglicht:

Für den Kontext dieser Studien soll mit dem Begriff Neue Musik ein Diskurs bezeichnet werden, der in seiner Funktion als „historische Kategorie“ den Traditionslinien der Kunstmusik folgt; der durch eben jene histori-

31 Vgl. hierzu die Aufsätze in Reinecke 1969, die jene Auffassung von Neuer Musik als „historische[r] Kategorie“ verdeutlichen; als Grundaussage ist dieser Aufsatzsammlung zu entnehmen ist, dass Musikgeschichte im Wesentlichen die Geschichte neuer Musik ist, d.h. eine Abfolge stets neu, im Sinne von anders gedachter musikalischer Konzepte darstellt.

sche Dimension verschiedene Errungenschaften hervorgebracht hat, die als Gegenstand des Diskurses weiterhin produktive Momente darstellen; der damit ein Konglomerat unterschiedlicher Möglichkeiten der Gestaltung von musikalischen Klang-Gebilden bereitstellt und der diese Gestaltungsmöglichkeiten als Systeme kompositorischer Verfahren ordnet, die wiederum unterschiedlichen ästhetischen Vorstellungen angeschlossen sind.

Diese Offenheit in der Bestimmung Neuer Musik als Bezugsobjekt von Free Jazz und Improvisierter Musik kommt, wie zu zeigen ist, den verschiedenen, individuellen Zugangsweisen und Umgangsformen seitens der Improvisationsmusik nach. Diese orientiert sich jeweils an den spezifischen Merkmalen des eigenen Genres, d.h. im Weiterführen von Momenten des Free Jazz oder deren Negierung in Improvisierter Musik. Beide Bereiche wurzeln in ein und derselben Anstrengung, der europäischen Free Jazz-Entwicklung der 1960er Jahre. Jedoch zeigen sich schon in einer frühen Phase dieser Entwicklung unterschiedliche Interessen, was die Arbeit an musikalischen Möglichkeiten angeht. Im Anschluss an die Bestimmung von Neuer Musik als offenes Beziehungssystem unterschiedlicher Ausdeutungen soll jedoch zunächst die Frage gestellt werden: Was ist Jazz?

Auf die Problematik einer allgemeingültigen Bestimmung, haben Mark Gridley, Robert Maxham und Robert Hoff (1989) mit einer exemplarischen Auswahl und Diskussion von Definitionsversuchen hingewiesen. Gridley, Maxham und Hoff unterscheiden drei definitorische Ansätze: eine enge Definition, die auf Improvisation und *swing*-Feeling basiert („strict definition“), einen stilgeschichtlichen Ansatz, der auf verwandtschaftliche Beziehungen unterschiedlicher Jazzstile zielt („family resemblances approach“) und eine die genannten Ansätze integrierende Auffassung von Jazz als Kontinuum, die auf relationale Anteile von als jazzgemäß anerkannten Elementen gerichtet ist („jazzness approach“). Das Verhältnis dieser Ansätze zueinander ist dabei wie folgt skizziert:

„The family resemblances approach and the jazzness approach are more relativistic, with a flexibility that accommodates jazz as an evolving art form and thereby excludes far fewer performances than the strict definition excludes.“
(Gridley / Maxham / Hoff 1989, 530)

Gridley, Maxham und Hoff plädieren nicht für die Bevorzugung eines bestimmten Ansatzes, sondern betonen die Eigenheiten und praxisorientierten Anwendungsmöglichkeiten der Ansätze:

„In conclusion, we feel that the definition having the greatest utility for scholars is the strict definition. Its simplicity allows us to determine what is not jazz, though it excludes much music that the public ordinarily calls jazz. That

having the greatest utility for the public is the family resemblances approach because it allows the public to continue calling ‚jazz‘ anything they ever thought was jazz. The repriorization of elements that is possible with the jazzness approach might reflect most adequately the changing nature of what is regarded as jazz from decade to decade, improvisation being most important sometimes, swing feeling other times, bluesy flavour other times. The definition by jazzness is probably the way the majority of jazz fans are responding.“ (Gridley / Maxham / Hoff 1989, 531)

Interessant bei dieser Unterscheidung ist die Offenlegung unterschiedlicher Interessen der Definition von Jazz, so werden Positionen der Spezialisten wie auch Laien erkennbar. Für die vorliegenden Studien ist eine Konzentration auf den „jazzness approach“ hilfreich, da dieser keine kategorische Qualifizierung anstrebt, sondern die Möglichkeit bietet, innerhalb eines abgesteckten Rahmens über Einzelfälle entscheiden zu können. So kann auch die Unterscheidung von Free Jazz und Improvisierter Musik auf eine gemeinsame Basis gestellt werden, da dieser Ansatz eine Sachkenntnis der Jazzentwicklung voraussetzt. Dazu sind jedoch weitere Annahmen zur Orientierung notwendig.

Inhaltliche Dimensionen, die in diesem Sinne zur Ausfüllung des gleichsam kulturellrelativistischen „jazzness approach“ herangezogen werden können, konkretisiert eine Definition von Mark Tucker (2001):

„The term [Jazz] conveys different though related meanings: 1) a musical tradition rooted in performing conventions that were introduced and developed early in the 20th century by African Americans; 2) a set of attitudes and assumptions brought to music-making, chief among them the notion of performance as a fluid creative process involving improvisation; and 3) a style characterized by syncopation, melodic and harmonic elements derived from the blues, cyclical formal structures and a supple rhythmic approach to phrasing known as swing“ (Tucker 2001, 903-904)

Tuckers dreigliedrige Bestimmung dessen, was musikalisch als Jazz zu kennzeichnen ist, rekurriert auf die Dimensionen Tradition, Haltung und Stil. Hierin angelegt ist eine übergreifende Charakterisierung, die als Oberbegriff unterschiedlicher Erscheinungsformen aufzufassen ist: sowohl Spielweisen des frühen Jazz wie auch des Free Jazz können hiermit beschrieben werden. Die drei Bestimmungsdimensionen stehen dabei in einem je spezifisch zu gewichtenden Verhältnis; während bspw. das Merkmal der Synkopierung besonders im frühen Jazz charakteristisch erscheint, tritt im Free Jazz deutlich das „set“ von Haltungen und Annahmen eines bestimmten Musizierens hervor. Auf diese Weise scheint es möglich, unter-

schiedliche Jazzstile zu erfassen, wobei das Merkmal der „Tradition“ diese auf einen gemeinsamen Ursprung zurückführt – jedoch ist auch dessen Bedeutung jeweils zu bestimmen.³²

Tuckers Definition bietet somit ein triangulares Modell, dessen Komponenten in unterschiedlicher Ausprägung bestimmend für einzelne Stile sind und dennoch charakteristische musikalische Gestaltungsmerkmale und Parameter des Jazz aufnehmen können.

„Solche Charakteristika sind beispielsweise: Improvisation, *swing* [...], eine spezielle Art der Tonbildung und Instrumentenbehandlung, stilistische Individualität einzelner Musiker sowie ein Traditionsbezug auf vorhergegangene Stile der Jazzgeschichte.“ (Knauer 1996a, Sp. 1384)

Diese von Wolfram Knauer exemplarisch aufgelisteten Merkmale können als Wissensbereiche innerhalb des „jazzness approach“ aufgefasst werden, wobei sie – je nach stilistischer Ausprägung – in Anteil und Bedeutung zu bestimmen sind.³³ Hierin wird die enge Verbindung der Dimensionen des Stils und der Tradition angesprochen, die sich im quasi hierarchischen Modell von Gridley, Maxham und Hoff auf der zweiten Ebene des stilgeschichtlichen Ansatzes darstellt (s.o.).

In Tuckers Ansatz erhält die spezifische Einstellung des Musikmachens („set of attitudes and assumptions brought to music-making“) eine vermittelnde Position: hierüber scheint es möglich, Erscheinungen der Musikgeschichte und jüngere Tendenzen des Jazz zusammenzuführen. Diese nicht an konkreten musikalischen Gestaltungsmitteln bestimmter Stile ausgerichtete Haltung erlaubt die Einbeziehung verschiedener musikkultureller Aspekte in das Jazzidiom – und damit letztlich auch dessen Erweiterung. Diese Eigenheit nimmt Martin Kunzler (2002) in seine Definition von Jazz auf. Kunzler verweist neben der oralen Tradierung dieser Musik auf den ihr eigenen

„besonderen Stellenwert der Freiheit, die sich eben nicht allein in der Improvisation manifestiert, sondern in der gesamten musikalischen Gestalt, sei nun von Rhythmus, Intonation, Artikulation, Phrasierung, Tonalität oder der gewaltigen Assimilationsfähigkeit dieser Musik die Rede.“ (Kunzler 2002, 5)

32 Vgl. hierzu die in Kap. 1.2 nachgezeichnete Argumentation um die Bedeutung afroamerikanischer Anteile in der europäischen Improvisationsmusik.

33 Dabei ist darauf hinzuweisen, dass Knauers Liste keineswegs vollständig erscheint, sondern als Konzentration auf die Kernbereiche dessen, was als jazztypisch anerkannt ist - gleichsam als Rückgriff auf den von Gridley, Maxham und Hoff beschriebenen „strict approach“ (s.o.).

Die Schwierigkeit Jazz schlussendlich definitiv zu fassen, ist jedoch aufgrund der dieser Musik inhärenten Wandlungsfähigkeit nicht auflösbar; Stefan Richter (1995) akzentuiert gerade dies als entscheidendes Kriterium:

„Jazz und sein ästhetisches Denken erscheint [...] nicht als ein festgelegtes Ganzes, sondern definiert sich schier durch seine Festlegungslosigkeit.“ (Richter 1995, 63)

So soll der Bereich des Jazz im Hinblick auf die durchzuführenden Untersuchungen hier mit einer offenen Begriffsbestimmung gefasst werden:

Für den Kontext dieser Studien soll mit dem Begriff *Jazz* eine Musizierweise bezeichnet sein, die aus einer tiefen Verankerung in der Tradition afroamerikanischer Musik spezifische Parameter bezieht (wie Phrasierung, Artikulation sowie die Deutung rhythmisch-metrischer Verhältnisse) und aufgrund einer spezifischen improvisationsorientierten Musizierhaltung in der Lage ist, Einflüsse verschiedener Musikkulturen aufzunehmen und so einen Pluralismus an musikalischen Ausprägungen hervorzubringen und weiterzuführen.

Wie angedeutet haben sich die Merkmale des musikalischen Stils Jazz einem beständigen Wandel unterzogen; so ist der Bebop nicht mehr unter dieselben Kategorien zu fassen wie der Jazz der 1920er Jahre, der Free Jazz schließlich brach endgültig mit den tradierten Merkmalen. Im vorliegenden Fall einer europäisch geprägten Musik erhält die spezifische Spielhaltung eine wichtige Bedeutung: Auch daraus resultiert eine Offenheit für Einflüsse anderer Musiken bei Bewahrung der tradierten Kernpunkte.

Inwieweit sich nun gerade von diesem Kern einzelne Entwicklungen (Stilrichtungen, Jazzkomponisten/-musiker oder einzelne Stücke) fortbewegen, bleibt im Einzelfall zu klären. Hierbei bietet die Unterscheidung der musikalischen Produktionen nach Free Jazz und ihm folgenden Richtungen einerseits und der sogenannten Improvisierten Musik andererseits wichtige Hilfslinien. Es ist zu fragen, wie sich diese Bereiche definieren und worin ihre Unterscheidung wurzelt.

3. Die Positionen des Free Jazz und der Improvisierten Musik

Die oben vorgenommene Bestimmung des Begriffs Jazz ist in der Lage, musikalische und historische Qualitäten auf drei Dimensionen zu repräsentieren: Tradition, Haltung und Stil. Um sich der inhaltlichen Position des Free Jazz nähern zu können, wird auch hier zunächst nach der Bestimmung des Begriffs gefragt. Konkrete musikalische Qualitäten des Free Jazz wer-

den anhand ausgewählter Stellen der Literatur präsentiert und kommentiert. Daran anschließend wird die aus diesen Entwicklungen hervorgegangene Improvisierte Musik näher bestimmt, sodass beide für die vorliegenden Studien bedeutenden musikalischen Konzepte improvisationsbasierter Musik dargestellt sind.

Free Jazz

„Der Begriff Free Jazz, der erst in der Retrospektive nach 1965 die fünf Jahre zuvor in einem Innovationsprozeß entstandene und zunächst unverbindlich als ‚new thing‘ charakterisierte Musik umschrieb, wird sinnvoll nur als Sammelbegriff für verschiedene musikalische Ausdrucksmöglichkeiten verstanden werden können - wenn er nicht als ein dem Begriff ‚postseriell‘ analoges Versatzstück zur Bezeichnung dessen, was nicht zu bezeichnen ist, fungieren soll.“ (Sandner 1982, 119)

Die Benennung des Free Jazz als „Sammelbegriff“ resultiert aus dem Verhältnis dessen charakteristischer Musizierhaltung gegenüber der Jazztradition, das von einer Lösung von den etablierten Normen geprägt war. Als grundlegendes Charakteristikum dieses Verhältnisses notiert Ekkehard Jost:

„Die Absage an den normativen Charakter dieses traditionellen Regelsystems [des Jazz] war nicht gleichzusetzen mit seiner kompletten Abschaffung. ‚Frei‘ zu spielen, im Sinne der Wegbereiter und maßgeblichen Innovatoren des Free Jazz, beinhaltete nicht den Verzicht auf alles historisch Gewachsene, sondern bedeutete vielmehr, die Freiheit der Wahl zu haben, die durchaus das Spiel mit den traditionellen Gestaltungsmitteln des Jazz (z.B. Improvisation über changes und über einen swingenden Fundamentalrhythmus) einschließen konnte.“ (Jost 2003, 612)

Die daraus ermöglichte Entscheidungsvielfalt äußert sich in einer Vielfalt musikalischer Auslegungen der Grundprinzipien des Free Jazz, des freien Spiels. Ekkehard Jost hat bereits 1975 in seiner grundlegenden Monographie über „Stilkritische Untersuchungen zu Jazz der 1960er Jahre“ den Begriff des „Stilkonglomerats Free Jazz“ geprägt (Jost 1975, 10). Die Vielfalt unterschiedlicher, individueller Ansätze und Spielkonzepte exemplifizierte Jost an Beispielen US-amerikanischer Free Jazz-Musiker. Mit Blick auf die Entwicklungen seit den 1960er Jahren (auch und gerade in Europa) kann diese relativistische Bestimmung generalisiert werden, wie Bert Noglik mit Blick auf die nun zur Verfügung stehenden musikalischen Gestaltungsmittel und Ausdrucksmöglichkeiten anmerkt:

„Dem Free Jazz kommt in diesem Problemzusammenhang besondere Bedeutung zu, weil mit ihm der stilistische Bezugsrahmen so stark erweitert wurde, daß von Stil-Verbindlichkeiten nur noch sehr bedingt die Rede sein konnte.“ (Nogli 1990, 347)

Free Jazz ist demnach als pluralistisches Konzept von Spielhaltungen angemessen zu deuten; dabei sind bestimmte musikalische Merkmale auszumachen, die seine Herkunft als Richtung des Jazz kennzeichnen:

„Wenn der Free Jazz als ein fundamentaler Bruch mit der Jazztradition empfunden wurde - und zwar in weit größerem Maße als zwei Jahrzehnte zuvor der Bebop -, so hängt dies mit allgemeineren Prinzipien zusammen, die sich unabhängig von stilistischen Divergenzen bei vielen Jazzmusikern in der ersten Hälfte der 60er Jahre gemeinsam ergaben [...]: die Aufgabe von Improvisationen auf der Basis von Akkordprogressionen, die Unabhängigkeit von herkömmlichem thematisch-formalem Bezugsrahmen und die Negierung eines durchlaufenden Fundamentalrhythmus.“ (Sandner 1982, 119)

Während Wolfgang Sandner die Lösung von tradierten musikalischen Konventionen benennt, skizziert Ekkehard Jost die daraus konsequent erwachsenen Kriterien des sich konsolidierenden Free Jazz:

„Von den traditionellen innermusikalischen Charakteristika des Jazz ist seit dem Aufkommen seiner freien Spielformen zu Anfang der 60er Jahre letztlich nur noch die Improvisation übriggeblieben, die zumeist auch bestimmte Formen der Interaktion einschließt, sowie eine recht vage Vorstellung von jazzspezifischer Rhythmik, die man - wenn auch noch so entfernt - mit dem *swing feeling* zu assoziieren pflegt oder mit dem aus der Musikpsychologie entlehnten Konzept der *rhythmischen Energie*.“ (Jost 1987, 14, kursiv im Original)

Die von Sandner und Jost konstatierten Abweichungen von bis dahin ‚gültigen‘ Konventionen des Jazz beziehen sich in ihrer Negation doch deutlich auf frühere Jazzentwicklungen. Interessant ist, dass beide Beschreibungen mit den Kernaspekt der „strict definition“ im Sinne von Gridley, Maxham und Hoff operieren, die auf die Improvisation und *swing-Feeling* zurückgreift, und dennoch eine exklusive Stil-Bestimmung vermeiden können: Free Jazz erscheint per se relativistisch, Beziehungen zu den drei von Tucker genannten Bestimmungsdimensionen werden dabei stets individuell gezogen. In der von Jost angeführten, vom Free Jazz eröffneten „Freiheit der Wahl“ (Jost 2003, 612) zeigen sich die möglichen Bezugnahmen auf traditionelle jazztypische wie auch andere, jazzfremde Materialien für das eigene Musizieren. Hierbei kommt der „Assimilationsfähigkeit“ (Kunzler

2002, 5) des Jazz eine bedeutende Rolle zu, was die Herausbildung musikalischer Ausprägungen betrifft:

„Im Verlaufe des Free Jazz ist das vor allem mit akustischen Instrumenten erzeugte Material gewaltig erweitert worden: Vorstoß in den Raum der freien Atonalität, Auflösung einer Konzeption fortlaufend markierter rhythmischer Kontinuität usw. Diese Entwicklung läßt sich weiter ausformen und differenzieren, wohl kaum auf gleichem Wege und mit gleichem methodischen Ansatz in etwas gänzlich anderes umformen. Mit anderen Worten: Diese Entwicklung hat ihre eigenen Traditionen hervorgebracht, ohne ihre Dynamik einer festgeschriebenen Konvention zu opfern. Nur eine dogmatische Interpretation der ‚Tendenzen des Materials‘ würde den Trugschluß eines Endpunktes nahelegen.“ (Nogliki 1990, 352)

Im Zuge solcher Entwicklungen wurden über die Praxis der von stilistischen Normen befreiten Improvisation Mittel, Wege und Möglichkeiten erschlossen, die den charakteristischen Stilpluralismus innerhalb des Free Jazz-Bereiches erst ermöglichen.

„Deshalb sollte man Free Jazz nicht daran messen, ob er ständig etwas ‚Neues‘ hervorbringt, sondern ob er seine Verbindungen, Netzwerke etc. ausbaut, ob er offen bleibt, alle möglichen musikalisch-künstlerischen Einflüsse in sich aufzunehmen (ohne sich ihnen zu unterwerfen), und umgekehrt dabei so zwingend bleibt, dass er andere musikalische Diskurse inspiriert, befeuert und natürlich in Frage stellt.“ (Klopotek 2002, 14)

Felix Klopotek unterstreicht damit die Bedeutung der Haltung und Einstellung dem Musikmachen gegenüber, die – als Bestandteil des Jazz überhaupt – im Free Jazz neu ausgedeutet und mit erweiterten, auch ‚fremden‘ Mitteln konkretisiert wurden. Aus dieser Perspektive einer kulturhistorisch-relativistischen Annäherung wird es möglich, den Free Jazz retrospektiv zu würdigen, ohne ihn als historische Erscheinung abzuwerten:

„Inzwischen, nach der historisch notwendig vollzogenen Befreiung, ist der Free Jazz als temporär anwendbare Spielweise innerhalb der gesamten zeitgenössischen Improvisationsmusik mehr oder weniger wirksam.“ (Kunzler 2002, 389)

Martin Kunzlers Einschätzung zur Situation und Wertigkeit des Free Jazz verdeutlicht dessen Anerkennung als Teil der Jazzgeschichte, wobei das wesentliche Charakteristikum, die stilistische Offenheit, beibehalten wird in der Beschreibung als „Spielweise“: Einer solchen unterliegen zwar typische aber normenunabhängige, individuell deutbare Merkmale.

Improvisierte Musik

Die Folgen der Preisgabe einer intrastilistischen Geschlossenheit in der US-amerikanischen Free Jazz-Entwicklung für deren Aufnahme in Europa skizziert Bert Noglik:

„Mit dem Free Jazz verlagerte sich das Schwergewicht von der idiomatischen Stimmigkeit auf die spontane, intensive und authentische Mitteilung. Damit wurden eigenständige Richtungen improvisierter Musik in Europa angeregt. Jazz war der entscheidende Anstoß für diese Bewegungen, deren weiterer Verlauf wohl nur noch zum Teil als Jazz anzusprechen ist. [...] Daß europäische Improvisatoren in Ausdrucksbereiche vorgedrungen sind, die mit den Essenzen des Jazz (seinen Definitionszutaten) wenig oder nichts mehr zu tun haben, kann nicht als Mißachtung der Jazztradition interpretiert werden. Dieser zum Teil sogar durch den Respekt vor den Jazz-Originalen beförderte Prozeß ist im Zusammenhang mit dem Versuch zu sehen, den Kreislauf von Nachahmung und Wiederholung zu durchbrechen. Freilich sagen die Motivationen noch nichts über die Qualität der Resultate aus.“ (Noglik 1990, 350)

Eine der in diesem Zusammenhang zu erwähnenden Richtungen ist die sog. „Englische Schule“ (vgl. Wilson 1999a, 37-46), die in den 1960er Jahren unter dem Begriff der *free music* von britischen Improvisationsmusikern propagiert wurde.

„Das Konzept der *free music*, aus welchem bezeichnenderweise der Begriff *Jazz* getilgt war, zielte darauf ab, daß man sich frei entfalten konnte, ohne Rücksicht auf tradierte Normen und überkommene Klangvorstellungen. Was sich vollzog, war ein gewaltiger psycho-musikalischer Kraftakt, der nicht nur das altgewohnte Regelsystem der Jazzimprovisation aus den Angeln hob, sondern in dessen Folge schließlich auch die jazzmusikalische Identität selbst in Frage gestellt wurde.“ (Jost 1987, 12, kursiv im Original)

Während Ekkehard Jost deren Herkunft aus dem Jazz betont, verweist Bert Noglik auf eine in der jazzfernen Improvisierten Musik gebotene Öffnung gegenüber genrefremden Einflüssen:

„Die neue improvisierte Musik resultiert einerseits aus der historischen Entwicklung des Jazz, die mit dem Free Jazz in das Stadium einer gravierenden Umwälzung getreten ist, zum anderen - und beides muß im Zusammenhang gesehen werden - aus der gleichzeitigen Verfügbarkeit bzw. dem gleichzeitigen Einwirken jazzferner musikalischer Gestaltungsmittel und Kulturtraditionen.“ (Noglik 1990, 267)

Bereits an dieser Stelle erscheint neben der Herkunft der Improvisierten Musik auch das wesentliche Prinzip einer offenen musikalischen Spielhaltung als Bezüge zum Jazz. Weitere Erkundungen der musikalischen Charakteristika Improvisierter Musik können sich insofern durchaus auf einen Vergleich zur Jazzpraxis stützen. Bert Noglik hat in den Nachbetrachtungen seiner Interviewsammlung „Jazzwerkstatt International“ wesentliche Charakteristika Improvisierter Musik zusammengefasst:

„Die ‚improvised music‘ unterscheidet sich vom Jazz, auch vom Free Jazz im landläufigen Verständnis, graduell durch Verfahrensweisen, die es freilich gelegentlich auch im Jazz gibt: Die weitgehende Aufhebung eines markierten, gedachten oder gefühlten rhythmischen Kontinuums im Sinne von ‚swing‘ oder ‚pulse‘ sowie durch eine stärkere Konzentration auf Klang- und Geräuschfarben.“ (Noglik 1983, 507)

Den Begriff der Energie, den Ekkehard Jost an unterschiedlichen Beispielen als charakteristische musikalische Kategorie des Free Jazz eingeführt und belegt hat (Jost 1975, 80), erkennt Bert Noglik, in abgeschwächter Form, auch in der Improvisierten Musik:

„Wenn in der ‚improvised music‘ die differenzierte Auslotung von Klang- und Geräuschstrukturen dominiert und die Bewegungsintensität dabei zuweilen reduziert wird, so scheint zumeist doch noch ein gewisses Maß an musikalischer Energie im eben bezeichneten Sinne im Spiel zu sein. Diese, auch mit dem Spielimpuls zusammenhängende Energie unterscheidet die ‚improvised music‘ von improvisatorischen Praktiken, die der neuen komponierten Musik entwachsen.“ (Noglik 1983, 511f)

Das Verhältnis der beiden Richtungen, Free Jazz und Improvisierte Musik, zum musikalischen Material beschreibt Noglik dabei wie folgt:

„Das ‚Erspielen‘ der Mittel steht im Zusammenhang mit der Einstellung zum musikalischen Material. Während sich die Erneuerungen in der vom Jazz geprägten Haltung eher als Beiprodukt expressiver Mitteilung einstellen, neigen die stärker zur ‚improvisierten Musik‘ tendierenden Musiker mitunter zu einer regelrecht forschenden Beschäftigung mit musikalischen Materialien. Im hier zur Diskussion stehenden Musikbereich spannen sich die - oftmals auch ‚vermischt‘ vorkommenden - Haltungen zum musikalischen Material zwischen den im folgenden vereinfacht dargestellten Polen: Beharren auf einem bestimmten Materialstand und Ausdruck in einem im wesentlichen vorgeprägten Idiom; konsequente, oftmals auch auf Detailbereiche konzentrierte ‚Erkundung‘ neuer musikalischer Materialien. Zwischen diesen ‚äußeren‘ Punkten gibt es wiederum zwei beson-

ders markante Positionen: Kombination bzw. Integration [511] verschiedener vorhandener Materialien zu einem eigenen Idiom; individuelle bzw. kollektive Selektion vorhandenen Materials.“ (Noglić 1983, 510f.)

Die Bestimmung von Free Jazz und Improvisierter Musik sowie ihr Verhältnis zueinander können an den Beziehungen zu den musikalischen Traditionen des Jazz ansetzen. So steht Musik, die sich an Errungenschaften des Free Jazz orientiert, genau wie dieser zu seiner Entstehungszeit in den 1960er Jahren, in der Tradition des Jazz, indem deren charakteristische Merkmale als Grundlage des Musizierens herangezogen werden. Diese betreffen eine spezifische Auffassung rhythmisch-metrischer Relationen (*swing* bzw. Energie) sowie typische Ausdrucksmittel der Artikulation und Phrasierung. Ein Schnittpunkt von Free Jazz und Improvisierter Musik zeigt sich in der Aufnahme stilfremder Gestaltungsmittel, ermöglicht durch die Beibehaltung und Erweiterung des grundlegenden Konzeptes von Improvisation als musikalischem Produktionsverfahren.

Indem sich die Improvisierte Musik von ihren Wurzeln im Jazz durch die Negation dessen wesentlicher musikalischer Parameter zu befreien sucht und darüber ihre Eigenständigkeit behauptet, scheinen Annäherungen an andere Musiken produktive Impulse zu bieten. Grundlage dieses Prozesses ist dabei, wie auch im Free Jazz, das musikalische Prinzip der Improvisation; die Unterschiede beider Richtungen scheinen also eher graduell und äußern sich in der Art der Ausgestaltung der musikalischen Parameter.

III. DIE THEORETISCHE DISKUSSION

1. Zur Inhaltsanalyse

In der Jazzforschung und Jazzkritik wird Neue Musik als ein konstitutives Merkmal des europäischen Idioms improvisationsbasierter Musik angesehen. Die in diesem Kontext geäußerten Einschätzungen zu Bedeutung und Stellenwert der Neuen Musik liefern für die vorliegenden Studien wichtige Anhaltspunkte, bieten allerdings in ihrer eher allgemein gehaltenen Formulierung und oft idiographischen Ausrichtung keine ausreichende Grundlage einer fundierten Untersuchung. Derartige Ansätze zur Thesenbildung und Systematisierung basieren auf Erfahrungen und Analysen der musikalischen Praxis, präsentieren musiktheoretische Überlegungen und Interviews mit improvisierenden Musikern. Eine zusammenfassende Darstellung dieses vielfältigen Materials wurde bislang jedoch noch nicht geleistet. Entsprechend dieser Problematik soll eine Textanalyse eine konzentrierte Darstellung der wesentlichen Inhalte dieser fachlichen Diskussion ermöglichen und eine kritische und systematische Aufarbeitung der Literatur gewähren. Als methodisches Vorgehen wurde die Inhaltsanalyse gewählt, die zu definieren ist als eine „empirische Methode zur systematischen, intersubjektiv nachvollziehbaren Beschreibung inhaltlicher und formaler Merkmale von Mitteilungen“ (Früh 2004, 25). Wenn Neuer Musik eine konstituierende Bedeutung im Kontext der europäischen Improvisationsmusik zugewiesen wird, so ist damit eine historische Dimension angesprochen, die ebenfalls Berücksichtigung finden muss; im Hinblick darauf bietet diese Methode einen besonderen Zugang:

„Inhaltsanalysen eignen sich besonders gut zur Erforschung sozialer und kultureller Werte und des Wandels von Werten im langfristigen Zeitverlauf. [...] Anders als die Techniken der Befragung oder Beobachtung erlaubt die Inhaltsanalyse die Erhebung und Auswertung von Material aus längst vergangenen Zeiten.“ (Diekmann 2002, 486)

Mit diesem objektivierenden Verfahren der Textkritik ist es möglich, Ansätze und Erkenntnisse der Fachliteratur zu systematisieren und darüber

neue Forschungsperspektive zu erschließen.³⁴ Die folgende Untersuchung ist angelegt als Themen-Frequenzanalyse (vgl. Früh 2004, 135ff.), die darstellt, in welcher Weise Neue Musik als Bezugsobjekt für Free Jazz und Improvisationsmusik diskutiert wird, d.h. welche Aspekte Neuer Musik bedeutend erscheinen und welche Verbindungen zu Free Jazz und Improvisationsmusik vermittelt werden. Daraus sind Hypothesen abzuleiten, die eine Rückkopplung mit den Erkenntnissen der musikalischen Analyse erlauben. So ist es möglich, implizit formulierte Thesen an der Musik selbst zu testen und empirisch abzusichern.

Eingangs soll noch einmal der Blick auf die argumentativen Aspekte des fachlichen Diskurses gelenkt werden, um die Situation der vermittelten Beziehungen von Neuer Musik und Improvisationsmusik zu veranschaulichen und die Notwendigkeit einer objektivierten Textanalyse hervorzuheben. In die Problematik einer solchen impliziten Thesenbildung einfürend, werden methodologische Schwierigkeiten an exemplarischen Thesen der Fachliteratur erläutert.³⁵

Ausgangslage

Der Stand der Forschung und die Literaturlage zum Thema wurden bereits erörtert, die wesentlichen Aspekte seien an dieser Stelle jedoch noch einmal skizziert. Die Diskussion zum Thema Jazz und Neue Musik präsentiert

- bei einer Vielzahl an Beiträgen inhaltlich hauptsächlich thesenhaft zu verstehende Ansätze typologischer Art, die oft aufgegriffen und repetiert werden;
- viele Interviews mit Musikern, aber keine übergreifende, zusammenfassende Auswertung von deren Äußerungen; diese werden vorwiegend genutzt als Illustrationen in Musikerporträts. Vorherrschend ist zudem ein journalistisch-feuilletonistischer Zugang und Gestus (vgl. hierzu Sandner 2002).³⁶

Eine Sichtung der Literaturlage zeigt, dass:

- bislang hauptsächlich vereinzelte Beiträge und Anmerkungen in Monographien existieren;

34 Erst nach dieser notwendigen Arbeit und auf einer derart gesicherten Basis eines Status quo der Forschung ist es angebracht, weitere vertiefende Studien durchzuführen.

35 Eine linguistisch-sprachphilosophisch ausgerichtete Analyse des Diskurses um Neue Musik als Bezugsobjekt ist in diesem Kontext nicht angestrebt, kann jedoch auf diesem Weg erschlossen werden.

36 Eine Schwierigkeit, der auch in der vorliegenden Arbeit nicht ohne weiteres zu entgehen ist. Ekkehard Jost unterscheidet die Richtungen der Jazzpublikationen in eine wissenschaftlich fundierte Jazzforschung und eine feuilletonistisch ausgerichtete Jazzkritik (vgl. Jost 2003, 636 u. 638); anhand dieser Unterscheidung ist eine Orientierung zur Einschätzung der Literatur gegeben, der auch die vorliegenden Studien folgen.

- noch keine zusammenfassende Darstellung und Konkretisierung des Themas geleistet wurde.

Die in der musikwissenschaftlichen Jazzforschung geäußerten Einschätzungen zur Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik basieren auf Kenntnissen der musikalischen Praxis, auf szeninternen Informationen und auf Interviews mit Musikern. Vereinzelt wurden auf dieser Grundlage idealtypische Modelle formuliert, die überblicksartig das Thema konkretisieren und so Orientierungen im Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik bieten (s. Kapitel V.1). Aufgrund deren tendenziell explorativen Charakters steht eine empirische Überprüfung an einem größeren Sample musikalischer Beispiele jedoch noch aus.

Exemplarisch seien hier zwei Thesen der Literatur vorgestellt, um die methodologische Problematik zu veranschaulichen.

- a) „Eine statistische Auswertung zahlreicher mit europäischen improvisierenden Musikern geführter Gespräche [gemeint ist Noglik 1983] sowie weiterer recherchierter Selbstaussagen von Musikern dieses Umkreises läßt unschwer die Sonderstellung erkennen, die die Musik von Anton Webern als Einflußfaktor für diesen Musizierbereich einnimmt.“ (Noglik 1990a, 274)

Eine vergleichende Grundlage der Einschätzung von Weberns Bedeutung fehlt, das Material ist nur teilweise offengelegt, das methodische Vorgehen (quantitativ oder qualitativ) nicht beschrieben, Verfahren der Datenerhebung und -auswertung bleiben unklar. Es kann also nicht von einer gesicherten Erkenntnis ausgegangen werden.

Daher wurde die in diesem Beispiel geäußerte These der „Sonderstellung“ Weberns einer quantitativen Prüfung unterzogen, die sich an der Nennung des Namens „Anton Webern“ im von Noglik benannten Quellenmaterial ausrichtete: Tatsächlich fällt der Name Weberns in den Äußerungen der improvisierenden Musiker am häufigsten (insgesamt 12 Mal); gefolgt von Schönberg (8) sowie Penderecki und Stockhausen (je 7 Nennungen). Doch erfasst eine rein quantitative Auszählung nicht die ideelle Bedeutung, die Webern als Komponist für improvisierende Musiker einnehmen kann. Es stellt sich hier die Frage, wie die behauptete „Sonderstellung“ Weberns zu definieren wäre. Dieser Begriff ist als theoretisches Konstrukt zu deuten, das nicht allein über eine Häufigkeitsauszählung bestimmt werden kann.³⁷ Nogliks These beansprucht implizit qualitative Momente, legt diese jedoch nicht offen. Als Orientierung einer Untersuchung des Umgangs improvisationsorientierter Musik mit Neuer Musik erweist sich diese These als nicht ausreichend fundiert und bedarf einer gründlichen Revision.

37 Auffallend ist zudem, dass von den in Noglik 1983 zitierten Improvisationsmusikern zahlenmäßig mehr verschiedene Komponisten nennen als der Autor selbst.

b) „Diese - im improvisatorischen Zusammenhang - neuen Paradigmen sind zum erheblichen Teil darin verwurzelt, daß sich besagte Musiker und Musikerinnen nicht nur auf die Tradition des Jazz und der aus ihm erwachsenen frei improvisierten Musik beziehen, ja erstere häufig genug vehement ablehnen, sondern auch auf die Musik einer relativ eng umgrenzten Gruppe von Komponisten der Neuen Musik, insbesondere Vertreter reduktiver Ansätze wie Morton Feldman, Giacinto Scelsi, der späte John Cage und der späte Luigi Nono und Komponisten, die, wie Helmut Lachenmann und Mathias Spahlinger, herkömmlichen Instrumenten neue, vielfach geräuschhafte Klangvokabulare erschlossen haben.“ (Wilson 2004, 230)

Hier sind konkrete Anhaltspunkte benannt, die auf eine Forschungshypothese hindeuten – diese könnte als Vergleichshypothese pointierter formuliert sein: Vertreter sogenannter „reduktiver Ansätze“ der Neuen Musik haben eine größere Bedeutung für den Bereich der Improvisationsmusik erlangt als Jazztraditionen. Auf dieser Basis wird eine empirische Überprüfung dieser impliziten Hypothese durchführbar. Methodologisch gesehen, ist der Ausdruck der „neuen Paradigmen“ ein Konstrukt, das definiert werden kann als Bereich von Einflüssen unterschiedlicher musikalischer Traditionen und Ansätze. Über Befragungen oder musikanalytische Studien ist dieses Konstrukt wiederum operationalisierbar und empirisch zu erheben.

Diese Skizzen illustrieren exemplarisch, wie unterschiedlich Beziehungen der Improvisationsmusik zu Neuer Musik in Jazzkritik und -forschung vermittelt werden. Sie legen auch die Vermutung nahe, dass in diesem Kontext weniger bestimmten Werken, sondern vielmehr einzelnen Komponisten Neuer Musik eine wichtige Rolle zuteil wird. Vor diesem Hintergrund soll nun der Stellenwert Neuer Musik für Free Jazz und Improvisierte Musik aus dem in der Fachliteratur etablierten Diskurs heraus erfasst werden. Eine explorative Themen-Frequenzanalyse bietet damit die Grundlage für weiterführende Schritte qualitativer Untersuchungen.

Fragestellung, Zielsetzung, Forschungshypothesen

Um die erwartete Breite möglicher Darstellungen des Themas in den auszuwertenden Beiträgen aufnehmen zu können, wurde die Fragestellung der Inhaltsanalyse offen gehalten: Unter welchen Aspekten wird Neue Musik in der Jazzforschung und -kritik diskutiert? Als Basis der Untersuchung wurden daraus zwei Forschungshypothesen abgeleitet:

- H1: Neue Musik spielt im Diskurs der Jazzforschung und -kritik als Bezugsgröße für improvisierende Musiker wie auch als Einfluss für die europäische Improvisationsmusik keine Rolle.

- H2: Neue Musik wird in der Literatur der Jazzforschung und -kritik als eine wesentliche Bezugsgröße für improvisierende Musiker diskutiert und darüber als von konstitutivem Einfluss auf europäische Improvisationsmusik angesehen.

Davon ausgehend wurden Leitfragen formuliert, die jeweils ein spezifisches methodisches Vorgehen motivieren:

1. Welche Aspekte umfasst der Begriff Neue Musik im Kontext der Jazzforschung und -kritik? Inhaltliche Dimensionen des Begriffs Neue Musik werden in einem theoriegeleiteten Kategoriensystem zur Orientierung der Auswertung erfasst. Dies ermöglicht eine Konkretisierung der Definition des Begriffs Neue Musik wie auch der möglichen Anbindungen zu Improvisationsmusik.
2. Welcher Komponist (aus dem Bereich Neue Musik) wird in den ausgewählten Beiträgen in welchem Zusammenhang genannt und
3. welche Attribute werden diesen Komponisten zugewiesen? Die Evaluierung der kontextuellen Nennung von Komponisten bietet einen wertvollen Ansatzpunkt für die Frage nach dem Stellenwert Neuer Musik für Free Jazz und Improvisierte Musik: Hiermit wird die Bedeutung erfasst, die einzelnen Komponisten zugesprochen wird; diese wird festgemacht an einer Beachtung der ihnen zugewiesenen Attribute.³⁸
4. Welche improvisierenden Musiker werden mit welchen Komponisten in Verbindung gebracht und auf welche Weise? Die Nennung bestimmter Kombinationen von Komponisten Neuer Musik und improvisierenden Musikern verweisen auf deren Beziehungen; hieraus können Hinweise für die Analyse der Musikbeispiele erwartet werden: So sind die benannten Beziehungen an der musikalischen Praxis zu prüfen.
5. Ist ein Wandel in der Bezugnahme auf Neue Musik im Verlauf der Jahre erkennbar? Im Hinblick auf eine historische Entwicklung ist zu fragen, ob in der Fachliteratur ein Wandel der Thematisierung Neuer Musik zu erkennen ist. Dies schließt an die These einer gewandelten Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisierte Musik an.

Theoretische Konstrukte und Operationalisierung

Von zentraler Bedeutung für das Verfahren der Inhaltsanalyse ist die Konstruktion eines Kategoriensystems, da die hierin zusammengetragenen Kategorien als Variablen fungieren, mittels derer die Forschungshypothesen operationalisiert werden (vgl. Diekmann 2002, 489). Die Bildung eines Kategoriensystems kann grundsätzlich auf zwei Arten erfolgen: als deduk-

38 Der Begriff Stellenwert fungiert hierbei als Chiffre einer qualitativen Wertung und Einschätzung Neuer Musik in den ausgewerteten Beiträgen, die sich in unterschiedlichen Kategorien äußern kann.

tiv angelegtes Raster (theoriegeleitet) oder als induktiv erstelltes System (empiriergeleitet). Das Vorgehen bei der Operationalisierung der beiden grundlegenden Variablen wird im Zusammenhang mit der Erläuterung des jeweiligen Kategoriensystems erörtert (s.u.).

In der zu untersuchenden Fachliteratur werden nicht nur Aspekte Neuer Musik beschrieben, sondern auch Arten des Umgangs improvisierender Musiker mit spezifisch musikalischen und ästhetischen Charakteristika Neuer Musik. Zudem werden Beispiele der Musikpraxis dargestellt, als konkrete Exemplifizierungen von Arbeiten oder Konzepten improvisierender Musiker. Dies gilt es ebenfalls zu berücksichtigen. Als Variablen der Untersuchung sind somit zwei Sets zu bestimmen: Set 1 fokussiert den Bereich Neuer Musik, Set 2 den Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik; die Unterscheidung der Variablentypen ergibt:

unabhängige Variable 1: <i>Neue Musik</i>	unabhängige Variable 2: <i>Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik</i>
abhängige Variable 1: kontextuelle Bedeutungsdimensionen des Begriffs	abhängige Variable 2: kontextuelle Umgangsformen

Anhand der hier angeführten unabhängigen Variablen *Neue Musik* und *Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik* wurden die ausgewählten Texte untersucht. Beide Variablen wurden als theoretische Konstrukte definiert, wobei deren Operationalisierung auf unterschiedlichem Weg erfolgte; dies wird im Folgenden erläutert.

Neue Musik

Neue Musik als Untersuchungsobjekt wird aufgefasst als theoretisches Konstrukt. In diesem Sinne stellt *Neue Musik* eine Oberkategorie dar, die sich definitorisch an die oben geleistete Begriffsbestimmung anschließt (s. Kapitel II. 2). Eine Operationalisierung dieses Konstrukts erfolgt mittels Subkategorien als dichtomen Variablen; diese umfassen nominalskalierte Variablenwerte, die optional Sets von ordinalskalierten Variablen zur Erfassung wertender Einschätzungen erschließen können (s.u.). Die Variable *Neue Musik* wurde unterteilt in folgende Kategorien:

1. *allgemeine Benennungen*: als Kategorie von Synonymen zur Benennung (z.B. „Neue Musik“, „zeitgenössische Kunstmusik“, „europäische Avantgarde-Musik“)
2. *Komponisten*: als Kategorie zentraler Protagonisten Neuer Musik (z.B. Karlheinz Stockhausen)
3. *Werke*: als Kategorie konkret benannter Musikstücke (z.B. „Die Soldaten von Bernd Alois Zimmermann“)
4. *stilistische Richtungen*: als historisch gliedernde Kategorie (z.B. Serielle Musik)

5. *Kompositionstechniken*: als Kategorie unterschiedlicher organisatorischer Lehren (z.B. Arnold Schönbergs *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*)
6. *ästhetische Prinzipien*: als Kategorie ideeller auch klang- und strukturgenerierender Richtlinien (z.B. John Cages Konzept der Indetermination)
7. *musikhistorische Traditionen*: als Kategorie historischer Entwicklungen der Kunstmusik (z.B. musikalische Stile wie Barock, Klassik, Romantik sowie deren typische musiktheoretische und -philosophische Grundlagen, Komponisten und Werke)
8. *Institutionen*: als Kategorie der Träger Neuer Musik (z.B. Donaueschinger Musiktage)

Die hier erläuterte Bildung von Kategorien zur Operationalisierung der Variablen *Neue Musik* ist ein theoriegeleitetes Vorgehen im Sinne der Inhaltsanalyse. Die acht Kategorien wurden in einer Probekodierung durch untergeordnete Kategorien ergänzt. Diese Rückkopplung empirischer und theoretischer Erkenntnisse entspricht der Forderung von Werner Früh nach einer Verbindung beider Vorgehensweisen wie auch der von Philipp Mayring vorgeschlagenen „schrittweise[n] Kategorienbildung aus dem Material heraus“ (Mayring 2000, 472; vgl. Früh 2004, 142).

Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik

Die Kategorien der Variable *Neue Musik* konnten in einem zweiten Schritt in handlungsbezogene Variablen transformiert werden, die unter dem Konstrukt *Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik* zusammengefasst sind. So wurde es möglich, verschiedene Aspekte sowohl des Einflusses von Neuer Musik als auch des praktischen Umgangs improvisierender Musiker damit aufzunehmen. Zur Operationalisierung wurden zunächst die Kategorien der Variable *Neue Musik* als dichotome Variablen zugrunde gelegt; nach einer Probekodierung konnten diese Variablen ergänzt und das Kategoriensystem konkretisiert werden. In dieser Hinsicht ist das so erstellte Kategoriensystem bereits als ein erstes Ergebnis anzusehen (s.u.). Den Ausgangspunkt dieses Verfahrens bildeten folgende Bereiche, die sich an den Kategorien der Variable *Neue Musik* orientieren:

1. Arten allgemeiner Beschäftigung mit Neuer Musik: Interesse an Neuer Musik; Instrumental-/Gesangsunterricht; Hören, Studieren, Interpretieren von Werken.
2. Arten spezieller Beschäftigung mit Neuer Musik: Interesse an einzelnen Stilrichtungen Neuer Musik oder spezifischen ästhetischen Prinzipien; Kooperationen mit Komponisten und Institutionen; Bearbeitungen von Werken; Übernahmen von Kompositionstechniken.

Diese Bereiche umfassen musikalisch-technische, ästhetische Momente und Aspekte musikalischer Sozialisation. Das Kategoriensystem wurde zu- vorderst empiriegeleitet konstruiert, da konkrete Umgangsweisen erst im Verlauf der Probekodierung in Variablen übersetzt werden konnten (s.u.).

Auswahl und Diskussion des Untersuchungsmaterials

Die Auswahl des Untersuchungsmaterials gründet sich auf der Literaturlage. Eine vollständige Zusammenschau aller das Thema berührenden Beiträge war aus pragmatischen Gründen nicht realisierbar. So wurden Setzungen getroffen, um die Anzahl zu untersuchender Texte zu reduzieren. Zunächst sollten zentrale Beiträge der Jazzforschung und Jazzkritik aufgenommen werden; deren Bedeutung wurde aus ihrer Stellung im Diskurs um Beziehungen zwischen Neuer Musik und Improvisationsmusik abgeleitet. Zugleich sollte dieser Diskurs innerhalb der Jazzforschung und -kritik verortet sein und so dessen fachlich-musikalischen Hintergrund und Spezifität betonen: Es geht um die Perspektive der Improvisationsmusik, dargestellt an Publikationen von theoretischen Erörterungen von Musikkritikern und Wissenschaftlern, sowie Interviewäußerungen von Musikern.

Wie bereits angemerkt, gibt es nur wenige explizit zum Thema publizierte Beiträge. Die Diskussion wird zudem wesentlich von wenigen Autoren bzw. Publikationen und damit von bestimmten Positionen dominiert. Eine vollständige Auswahl aller zum Thema veröffentlichten Arbeiten lief Gefahr, jene Dominanz zu reproduzieren. Eine Möglichkeit, diese zu relativieren und einen umfassenderen Kontext zu erschließen, wurde in der Formulierung von Kriterien zur Bestimmung einer Stichprobe gesucht, die sich an die o.g. Setzungen anschließen: Zur Untersuchung ausgewählt wurden nun Beiträge der Fachliteratur in Form relevanter Monographien und Sammelbände der europäischen Jazzforschung und -kritik,

- die sich Formen des europäischen Jazz und europäischer Improvisationsmusik widmet,
- die Beziehungen zwischen Neuer Musik und europäischer Improvisationsmusik thematisiert,
- die grundlegende musiktheoretische Fragen behandelt (z.B. Komposition, Kompositionstechniken).

Diese Kriterien werden im Folgenden kurz erläutert:³⁹

- Um den Fokus auf fachlich-relevante Veröffentlichungen zu richten, wurde als Grundbedingung die unmittelbare Zugehörigkeit eines Beitrags zum Bereich der Jazzforschung und -kritik gesetzt; dies soll die angestrebte Darstellung einer erweiterten Perspektive gewähren.

³⁹ Siehe hierzu auch die in der Einleitung und den Kapiteln II und III dargestellten Argumentationen und Diskussionsgegenständen.

- Als erstes spezifizierendes Auswahlkriterium ist die Konzentration auf europäische Improvisationsmusik gesetzt, d.h. nur solche Publikationen sollten Berücksichtigung finden, die sich explizit auf europäische Phänomene beziehen; dadurch soll der Diskurs konzentriert und die in der Fachliteratur diskutierte Emanzipations-These berührt werden.
- Als weitere Spezifizierung soll der Fokus eines Beitrags auf die Beziehungen von Neuer Musik und europäischer Improvisationsmusik gerichtet sein; hiermit soll die in der Fachliteratur diskutierte konstituierende Bedeutung Neuer Musik verfolgt werden.
- Ein letztes Auswahlkriterium zielt auf musiktheoretische Zugänge zum gewählten Themenkomplex; damit verbunden ist die implizite Annahme, dass Elemente Neuer Musik zuvorderst zur Strukturierung musikalisch-improvisatorischer Verläufe eingesetzt werden.

Das anhand dieser Kriterien zusammengetragene Material umfasste anfänglich 21 Monographien und Sammelbände der Jazzliteratur seit den 1970er Jahren in chronologischer Ordnung:

Berendt 1973, Jost 1975, Berendt 1978, Noglik/Lindner 1980, Kumpf 1981, Noglik 1983, Litweiler 1984, Karl 1986, Jost 1987, Noglik 1990, Dean 1992, Knauer 1994, Knauer 1996, Cotro 1999, Knauer 1999, Whitehead 1999, Wickes 1999, Wilson 1999, Knauer 2000, Knauer 2002, Knauer 2004.

Um eine Konzentration auf europäische Improvisierte Musik und europäischen Free Jazz zu ermöglichen, wurde das Sample bereinigt und folgende Literatur von der Auswertung ausgenommen:

- Jost 1975 konzentriert sich auf die Darstellung des US-amerikanischen Free Jazz, europäische Tendenzen werden als beachtenswert erwähnt, aufgrund der Konzeption jedoch nicht verfolgt;
- Litweiler 1984 repräsentiert eine US-amerikanische Sicht des europäischen Jazz, behandelt aber überwiegend US-amerikanische Entwicklungen;
- Dean 1992 sichtet unabhängig von ‚nationalen‘ Szenen allgemeine Entwicklungen, ist jedoch – trotz der weiten Beachtung seiner Arbeit – nicht zur europäischen Jazzforschung zu rechnen;
- Knauer 2000 präsentiert eine Sammlung von Duke Ellington gewidmeten Aufsätzen, die inhaltlich keinen Bezug zu europäischem (Free) Jazz und Improvisationsmusik suchen.

Trotz eines eher peripheren thematischen Anschlusses nicht ausgeschlossen wurde folgende Literatur:

- Knauer 2002 präsentiert Beiträge, die sich dem Themenkreis „Jazz und Gesellschaft“ widmen; da in diesem Kontext Hinweise auf Bezüge des

(Free) Jazz zu Neuer Musik in musiksoziologischer Hinsicht erwartet wurden, wurde diese Literatur in die Auswertung aufgenommen.

- Berendt 1973 und Berendt 1978 wurden in die Auswertung aufgenommen, da Joachim Ernst Berendt sich als einer der ersten Autoren Beziehungen zwischen Jazz und Kunstmusik allgemein gewidmet hat. Seine Ausführungen zu diesem Thema beziehen sich jedoch nahezu ausschließlich auf US-amerikanischen Jazz, sodass nur in geringem Umfang Material entnommen werden konnte.
- Wickes 1999 betont in einer detaillierten Darstellung der englischen Szene die für jene in den 1960er Jahren charakteristischen engen Verbindungen zwischen den Bereichen des Jazz / der freien Improvisation und improvisationsorientierter Rockmusik. Aufgrund möglicher Verzerrungen wurden Äußerungen in diesen Kontexten nicht ausgewertet, wie auch Äußerungen, die nicht-europäische Musiker benennen.

Die anhand der genannten Kriterien zusammengesetzte Stichprobe bietet eine gute Grundlage der Annäherung und Analyse des Diskurses um Beziehungen zwischen Neuer Musik und Improvisationsmusik. Im ausgewählten Untersuchungsmaterial sind nicht ausschließlich Beiträge zum Themenfeld „Neue Musik und Jazz“ enthalten. Vielmehr werden musiksoziologische Aspekte und generelle musiktheoretische Fragen berührt; so werden soziokulturelle Anmerkungen wie auch schaffenspsychologische Momente und musikanalytische Hinweise fassbar, die mögliche Thematisierungen Neuer Musik umfassend abzubilden.

Zum methodischen Vorgehen

Das methodische Vorgehen orientiert sich an den im Bereich empirischer Sozialforschung diskutierten Modellen der Inhaltsanalyse (Bortz 1984, 234-237; Mayring 2000; Diekmann 2002, 481-516; Mayring 2003; Früh 2004). Anhand von Elementen der quantitativen und qualitativen Inhaltsanalyse wird das nach den genannten Kriterien ausgewählte Material untersucht. Die Untersuchung verfolgt eine Analyse der Texte mittels quantitativer Elemente in Form einer Häufigkeitsanalyse (als Basis qualitativer Analyseschritte) sowie qualitativer Elemente in Form einer strukturierenden Inhaltsanalyse (zur Fokussierung zentraler Aspekte) und induktiver Kategoriebildung (mit Revision der Kategorien).

Der Untersuchungsplan kombiniert Aspekte theoriegeleiteter und empiriegeleiteter Kategoriebildung und entspricht den methodologischen Forderungen (vgl. Früh 2004, 144f; Mayring 2000 und 2003). Als Analyseeinheiten wurden Textstellen im Sinne syntaktischer Einheiten (Sätze bzw. Absätze) festgelegt. Als Indikatoren der skizzierten Variablen wurden einzelne Worte (z.B. Komponistennamen) wie auch Wortkombinationen (z.B.

Komponistennamen und Attribute) festgelegt; diese orientieren sich an den in den Definitionen genannten Aspekten und an den zur Operationalisierung erstellten Subkategorien. Es wurde darauf geachtet, möglichst vollständige syntaktische Einheiten aufzunehmen. Wenn dies aus Gründen der Komplexität des Untersuchungsmaterials nicht möglich schien, wurde der Kontext reduziert und entsprechende Indikatoren aufgenommen (vgl. Mayring 2000, 472; Mayring 2003, 59ff.; Früh 2004, 144f.).

Dies soll an einem Beispiel veranschaulicht werden. Für die der Variablen *Neue Musik* zugeordnete Unterkategorie *Komponist* konnte u.a. eine Subkategorie *Würdigung* gebildet werden. Darunter sind die in den Texten geäußerten Einschätzungen gefasst, die als Attribute den Komponistennamen beigelegt sind. Neben eindeutigen Wertungen wurden auch ironisierende Konstruktionen beachtet und Satzteile und Attribute gegeneinander abgeglichen (vgl. Früh 2004, 126ff.). Derartige Einschätzungen wurden mittels einer fünfstufigen Skala erhoben, die positive, indifferente und negative Wertungen erfasst. Die Stufenwerte wurden wie folgt definiert:

- *positiv* = eindeutig positiv aufzufassende Einschätzungen wie z.B.: „such twentieth century masters as Debussy, Bartok, Schoenberg and Webern“, „the famous Russian composer Khatchaturian“, „divinitées‘ telles que Varèse ou Stockhausen“, „die Meisterschaft von Mozart oder Strawinsky“.
- *eher positiv* = tendenziell positiv aufzufassende Einschätzungen wie z.B.: „Edgar Varese or Yannis Xenakis, the two twentieth century masters of noise complexity“, „Seiber had at least the foresight to realise that jazz musicians could supply answers to problems posed by avant-garde music.“
- *indifferent* = neutrale Benennungen wie z.B.: „the German composer Hans Werner Henze“, „Der Komponist Erhard Karkoschka“.
- *eher negativ* = als tendenziell negativ aufzufassende Einschätzungen wie z.B.: „one-time high priest of Italian avant-garde music Luciano Berio (tongue in cheek?)“, „mancher musikalische Kontrollfetschist vom Schlage eines Pierre Boulez.
- *negativ* = eindeutig negativ aufzufassende Einschätzungen wie z.B.: „Willem Pijper, der sich als Schmierjournalist seinen Platz als Komponist gesichert hat.“, „Stockhausen, der einfach den Regler aufmacht oder dichtmacht“, „Außerdem hat Penderecki ein Informationsdefizit“.

Für die Kodierung der Textstellen und deren Einordnung in das Kategoriensystem wurden in dieser Art Stichworte und Ankerbeispiele zusammengestellt. Eine Überprüfung der Verlässlichkeit des Kategoriensystems und der Kodiervorgaben wurde in einem Intrakoderreliabilitätsverfahren durchgeführt (vgl. Mayring 2000, 474). Dies legte eine Verfeinerung der Kodiervorgaben nahe, um bestimmte Ausprägungen differenzierter fassen zu

können: So wurde bspw. das Stichwort „studieren“ (zur Subkategorie *Beschäftigung allgemein* der Variablen *Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik*) kontextuell unterschieden in konkret werkbezogene Auseinandersetzungen mit Neuer Musik (*studieren (Partitur) / analysieren*) und allgemeines Interesse an musiktheoretisch-kompositionstechnischen Fragen (*studieren (Theorie)*).

Als methodisches Problem stellte sich in der Kodierung die Zitierpraxis des Diskurses heraus. Einige markante Aussagen werden beständig perpetuiert, besonders die Interviewsammlung von Bert Noglik (1983) zeigt sich hier als ergiebiges Quellenmaterial. Ein prägnantes Beispiel ist ein Zitat des englischen Schlagzeugers Tony Oxley, die hierin zuerst abgedruckt wurde:

„Als ich mich gemeinsam mit Derek Bailey und Gavin Bryars in der ersten Hälfte der sechziger Jahre vom amerikanischen Jazz wegbewegte, übte beispielsweise die Musik Anton Weberns auf uns starken Einfluß aus. Die Komplexität der Eindrücke beim Hören der Werke Weberns faszinierte uns noch stärker als die Musik Schönbergs. Wir ließen den musikologischen Diskussionszusammenhang weitgehend unberücksichtigt, interessierten uns weniger für die Kompositionsmethoden, dafür um so mehr für die Klangeindrücke, die wir schließlich auch versuchten, im Kontext von Improvisation umzusetzen.“ (Oxley in Noglik 1983, 477)

In zeitlich nachfolgenden Publikationen ist dieser Text unterschiedlich aufbereitet und gekürzt, so bei Jost (1987, 294-296) und Wilson (1999a, 37). Solche Textpassagen wurden entsprechend ihres Auftretens in unterschiedlichen Publikationen mehrfach gewertet, um der Dynamik des Diskurses gerecht zu werden. Bezogen auf das genannte Beispiel bedeutet dies, dass der Name „Tony Oxley“ insgesamt je dreimal mit „Webern“ und „Schönberg“ verbunden ist. Eine Gewichtung dieser Zitierpraxis wurde in der Auswertung nicht vorgenommen, da nicht eine Kritik der diskursiven Qualität angestrebt war, sondern eine Evaluierung der thematischen Inhalte.

Aufgrund der individuellen Interessenlagen des Untersuchungsmaterials sowie der teilweise deutlich unterschiedlichen Schreibstile (von feuilletonistisch bis wissenschaftlich) wurden Verzerrungen in der Häufigkeit der Nennungen bspw. von Komponisten angenommen; schon in der Kodierphase wurde versucht, dies zu minimieren. Um die Bildung und Potenzierung derartiger Artefakte zu vermeiden, wurden die Schritte einer quantitativen Auswertung des Materials auf wenige Fragestellungen beschränkt (s.u. zur Reduktion der Datenmenge).

Im Untersuchungsmaterial finden sich neben den theoretischen Auseinandersetzungen und Überlegungen der Jazzforschung und Jazzkritik auch reichhaltige Äußerungen von Musikern aus den Bereichen des Free Jazz und der Improvisierten Musik. Letztere sind enthalten in Interviewsamm-

lungen (z.B. Noglik/Lindner 1980, Noglik 1983, auch Wilson 1999a) sowie in Form von wörtlichen oder sinngemäßen in die Texte eingearbeiteten Zitaten (z.B. Jost 1987, Wilson 1999a). Um der Frage nachgehen zu können, ob sich Unterschiede zwischen den Darstellungen der Jazzforschung und -kritik einerseits und den von den Musikern geäußerten Perspektiven andererseits ergeben, wurde die Auswertung entsprechend des Untersuchungsmaterials in zwei Teilbereiche gegliedert. Die Darstellung der Ergebnisse unterscheidet entsprechend zwischen ‚Theoretikern‘ und ‚Praktikern‘: Die Äußerungen von Jazzforschern und -kritikern werden zusammengefasst, diese Gruppe wird als KRITIKER bezeichnet; ebenso werden Äußerungen von Musikern aus den Bereichen des Free Jazz und der Improvisierten Musik zusammengefasst, diese Gruppe wird als MUSIKER bezeichnet.

2. Ergebnisse

Die aus den 17 Monographien und Sammelbänden der Stichprobe zur Analyse entnommenen Textstellen wurden in zwei Gruppen aufgeteilt. Für die Gruppe KRITIKER konnten 13 Quellen als Grundlage der Auswertung benannt werden, für die Gruppe MUSIKER 15 Quellen. Insgesamt wurden 934 Textstellen unterschiedlichen Umfangs extrahiert (KRITIKER: 708; MUSIKER: 226)⁴⁰.

Themenfrequenzanalyse

Die Themenfrequenzanalyse verknüpft primär theoriegeleitete (*Neue Musik*) und primär empiriegeleitete (*Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik*) Kategoriensysteme, ein feingliedrigeres Analyseraster nimmt wertende Äußerungen zu einzelnen Subkategorien auf. Dieser interessegeleitete Ansatz gewährt die Ermittlung der Auftretenshäufigkeit von Merkmalen wie deren kontextuelle Bedeutung.

Das Kategoriensystem *Neue Musik*

Die Operationalisierung des Konstrukts „Neue Musik“ erfolgt mittels einem pseudo-hierarchisch angelegten Kategoriensystem. Dieses markiert ein Untersuchungsfeld, das sich vom Zentrum zur Peripherie erstreckt und zeigt enge Beziehungen der einzelnen Kategorien – ausgehend von *Kompo-*

40 Aufstellung nach Publikationen s. Anhang A. Das Verhältnis der nach den Kodierregeln extrahierten Textstellen beträgt etwa 3:1 (3,13); d.h. auf eine Textstelle der Gruppe MUSIKER kommen drei Textstellen der Gruppe KRITIKER. Aus dieser Differenz resultierende Unterschiede der Einschätzungen von KRITIKERN und MUSIKERN werden jeweils im betreffenden Zusammenhang angemerkt.

nisten, als wesentlichen Protagonisten und Schöpfern Neuer Musik, über *Werke* und verschiedene *stilistischen Richtungen*, die spezifische *Kompositionstechniken* propagieren und *ästhetische Prinzipien* verfolgen, bis zum Umfeld *musikhistorischer Traditionen* und fördernden *Institutionen* des Musiklebens Neuer Musik. Die Kategorienbildung erfolgte deduktiv; Subkategorien wurden im Verlauf der Kodierung induktiv gebildet und integriert, um den Kontext der zu konkretieren. Das Kategoriensystem *Neue Musik* ist wie folgt gegliedert:

Kategorie	Variable	Ausprägung	Einschätzung
1. allgemeine Benennungen			
2. Komponisten	2.1 Zitate	a. Anekdote b. Aphorismus als Motto c. Zitat als Beleg	
	2.2 als Maßstab	a. stilistisch	bestätigend neutral ablehnend
	2.3 Wegmarken	b. ideell	bestätigend neutral ablehnend
	2.4 Würdigung		positiv eher positiv indifferent eher negativ negativ
	2.5 Kooperation		
	2.6 Lehrer	a. direkt b. indirekt	
	2.7 Stilporträt		
	2.8 als Eindruck/Inspiration/Einfluss		bestätigend ablehnend
3. Werk		a. Einschätzung b. als Vergleich c. Beschreibung	
4. Kompositionstechniken		a. Einschätzung b. Erläuterung	
5. stilistische Richtungen			
6. ästhetische Prinzipien			
7. musikhistorische Traditionen			
8. Institutionen			

Abb.: Kategoriensystem Neue Musik

Diese schematische Darstellung wird anhand der Kategorien erläutert, die im Schaubild aufgeführten Einschätzungen werden aufgrund ihres selbsterklärenden Charakters nicht näher berücksichtigt:

- Unter *allgemeine Benennungen* sind Bezeichnungen der Neuen Musik im Sinne der oben gegebenen Definition zusammengetragen.
- Unter *Komponisten* sind Eigennamen der Komponisten gezählt, wie auch Personalpronomina als deren Substitutionen innerhalb einer Analyseinheit; folgende untergeordnete Variablen wurden gefunden:
 - *Zitate* als das wörtliche oder sinngemäße Zitieren von aphoristischen Äußerungen einzelner Komponisten; auch in Form mottoartiger Skizzierung eines Sachverhaltes oder als Bestätigung eigener Aussagen.
 - *als Maßstab* als stilistischer oder ideeller Vergleich von Improvisationsmusikern mit Komponisten.
 - *Wegmarken* als markante musikhistorische Ereignisse.
 - *Würdigung* als den Komponisten zugewiesene Attribute; diese können wertschätzend wie auch ironisierend abwertend geäußert sein.
 - *Kooperation* als gemeinschaftliche Arbeit von Komponisten und Improvisationsmusikern.
 - *Lehrer, direkt* bezeichnet eine auf Unterricht und Studien gegründete Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen Komponisten Neuer Musik und Improvisationsmusikern.
 - *Lehrer, indirekt* bezeichnet eine potenzierte Lehrer-Schüler-Beziehung, in der auf die Lehrer der Lehrer verwiesen wird.
 - *Stilporträt* als Darstellung und Erläuterung spezifischer musikalischer Charakteristika von Komponisten.
 - *Eindruck/Inspiration* als die Qualität der Wirkung von des Schaffens und Denkens von Komponisten auf Improvisationsmusiker.
- Unter *Werke* sind konkret benannte Kompositionen gefasst, wie auch Umschreibungen, die auf Werkgruppen oder Schaffensphasen verweisen; spezifizierend unterschieden sind
 - Deskription der Eigenheiten eines Werkes (*Beschreibung*),
 - retrospektive Würdigungen (*Einschätzung*) und
 - vergleichende Aussagen (*Vergleich*).
- Unter *stilistische Richtungen* sind einzelne distinkte Strömungen zusammengefasst, die eigenständige Impulse wie auch weitreichende ‚Lehren‘ im Kontext Neuer Musik darstellen.
- Unter *Kompositionstechniken* sind sowohl allgemein der Neuen Musik zugewiesene strukturierende Fähigkeiten sowie konkret benannte strukturelle Ordnungsprinzipien musikalischer Texturen gefasst; spezifizierend unterschieden sind
 - retrospektive Würdigungen von Kompositionstechniken (*Einschätzung*) sowie

- kompositionstheoretische oder musikhistorische Informationen zu Kompositionstechniken (*Erläuterung*).
- Unter *ästhetische Prinzipien* sind allgemeine in der Neuen Musik etablierte Konzepte sowie an bestimmte Komponisten gebundene Ideen gefasst, die objektive Sachurteile darstellen (z.B. als verständnisfördernde Erläuterungen).
- Unter *musikhistorische Traditionen* sind musikalische Stile, Komponisten, Werke sowie Ästhetiken der Prä-Neue Musik-Epochen gefasst.
- Unter *Institutionen* sind Einrichtungen des öffentlichen Musikbetriebs gefasst, die Neue Musik fördern und aufführen, z.B. Rundfunkanstalten, Festivals und Ensemble.

Das Kategoriensystem *Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik*

Die Kategorien dieser Variablen wurden induktiv gebildet und in einer Probekodierung überprüft. Auf eine allzu kleinteilige Systematik wurde zugunsten erweiterter Kontexte verzichtet, da die jeweiligen Kategorien selbst das primäre Erkenntnisinteresse formulieren und den höchsten Informationsgehalt aufweisen sollten. Das auf diese Weise empiriegeleitete konstruierte Kategoriensystem umfasst folgende Kategorien:

Code	Variable
1. Beschäftigung allgemein	
2. soziale Nobilitierung	
3. allgemeine Sozialisation	
4. Unterricht allgemein	
5. Interesse	
6. Hörerfahrungen	
7. Aufführung von Werken	
8. Kooperationen	
9. Bearbeitungen	
10. Stilzitat	a. Stilzitat stilistische Richtung b. Stilzitat Komponist c. Stilzitat Werk
11. Widmung	
12. Bezugnahme auf ästhetische Ideen	a. Bezugnahme Komponist b. Bezugnahme stilistische Richtung
13. Übernahme von Kompositionstechniken	
14. Anregung durch Werke	

Abb.: Kategoriensystem Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik.

Die Struktur dieses Kategoriensystems und die inhaltliche Begründung der einzelnen Kategorien werden stichwortartig erläutert:

- Als *allgemeine Beschäftigung* sind Hinweise auf ein generelles Interesse und nicht näher spezifizierte Auseinandersetzungen mit Neuer Musik gewertet.
- Als *soziale Nobilitierung* sind Äußerungen gewertet, die Neue Musik⁴¹ als Prestige suggerierendes Mittel ansehen und entsprechende Handlungen andeuten.
- Als Beschreibung von Effekten *allgemeiner Sozialisation* sind Verweise auf ein musikalisches Umfeld im Elternhaus und Freundeskreis angesehen.
- Als *Unterricht allgemein* sind nicht näher spezifizierte musikalische Studien gewertet, wie bspw. Instrumental- oder Gesangsunterricht, die keine Hinweise auf konkrete Lehrer bieten.
- Als *Interesse* sind Äußerungen kodiert, die eine intrinsisch motivierte Beschäftigung und konkrete Auseinandersetzungen mit Neuer Musik bezeichnen.
- Als *Hörerfahrungen* sind Auseinandersetzungen mit Neuer Musik via Tonträger und Konzertbesuche gefasst.
- Als *Aufführung von Werken* sind die Interpretation von Werken Neuer Musik durch Improvisationsmusiker oder -gruppen bezeichnet.
- Als *Kooperationen* sind (vorwiegend) projektorientierte Zusammenarbeiten von Komponisten der Neuen Musik und Improvisationsmusikern und -gruppen bezeichnet.
- Als *Bearbeitung* sind Arrangements oder weitergehende Umarbeitungen einer Vorlage aus dem Bereich der Neuen Musik bezeichnet.
- Als *Stilzitat* sind Bezugnahmen auf charakteristische musikalische Stilmittel oder Eigenheiten bezeichnet; spezifizierend unterschieden sind Bezugnahmen auf
 - Merkmale stilistischer Richtungen (*Stilzitat stilistische Richtung*),
 - Merkmale von Komponisten (*Stilzitat Komponist*) und
 - Merkmale von Werken (*Stilzitat Werk*).
- Als *Widmung* sind Stücke bezeichnet, die auf bestimmte Komponisten bezogen ist, ohne dabei unmittelbar entsprechenden stilistischen oder ästhetischen Ansätzen folgen zu müssen.
- Als *Bezugnahme auf ästhetische Ideen* sind Äußerungen gewertet, die auf spezifische ästhetische Ideen verweisen; unterschieden werden
 - individuelle Ansätze von Komponisten (*Bezugnahme Komponist*) und
 - Stilrichtungen (*Bezugnahme stilistische Richtung*).

41 Der Begriff „Neue Musik“ wird hier im Sinne der in Kapitel II.2 formulierten Definition gebraucht, die mit dessen Bestimmung als Diskurs Traditionen der Kunstmusik auch musiksoziologische Aspekte einschließt; die Kategorie *Institutionen* der Variable *Neue Musik* unterstreicht dies.

- Als *Übernahme von Kompositionstechniken* sind Texte kodiert, die auf konkrete organisatorische Techniken der Neuen Musik verweisen.
- Als *Anregung durch Werke* sind Hinweise auf Motivationen durch konkret benannte Werke der Neuen Musik bezeichnet.

Das Kategoriensystem repräsentiert die im Untersuchungsmaterial thematisierten Arten des Umgangs improvisierender Musiker mit Neuer Musik; die eingeschobenen Subkategorien präzisieren die jeweiligen Kontexte. Eine Differenzierung zwischen den ähnlich gelagerten Kategorien *Beschäftigung allgemein* und *Interesse* wurde aufgrund der unterschiedlichen Spezifizierung vorgenommen. Auch dieses System erfasst wertende Aussagen, die Aufschlüsse über die Bedeutung einzelner Aspekte geben (s. Anhang B).

Häufigkeitsverteilungen

Die Systematik der Kategoriensysteme ist den im Untersuchungsmaterial vermittelten Beziehungen von Free Jazz und Improvisierter Musik zu Neuer Musik angepasst ist. Die Gewichtung der Diskussionsinhalte äußert sich in den Verteilungen einzelner Kategorien.

Die Kategorien des Konstrukts Neue Musik

Die folgenden Tabellen zeigen die Verteilung in den Gruppen KRITIKER und MUSIKER. Einzelne Variablen sind dabei in bis zu drei Ebenen untergliedert, um die kontextuelle Nennung aufzunehmen. Derartige Subkategorien wurden entsprechend der Regeln der Inhaltsanalyse ggf. mehrfach gewertet, d.h. übergeordnete Kategorien präsentieren keine kumulativen Häufigkeiten (s.o. Abb.: Kategoriensystem Neue Musik).

Auffallend ist die hohe Anzahl von Nennungen in der Kategorie *Komponist* (KRITIKER: 1084, MUSIKER: 338); auch die Kategorie *Werk* erreicht – ohne Subkategorien – eine vergleichsweise hohe Anzahl von Nennungen (KRITIKER: 222; MUSIKER: 52). Dies kann auf eine personalisierte Vermittlung des Konstrukts *Neue Musik* verweisen, in der Komponisten und ihre Werke als Konkretisierung eingesetzt werden. Die Darstellung Neuer Musik folgt offenbar einem historiographischen Ansatz; dem entspricht die Gewichtung der Variablen *Wegmarken* (KRITIKER: 42, MUSIKER: 0) und *Stilporträt* (KRITIKER: 31, MUSIKER: 9), in der die Leistung und individuelle Eigenheit der Komponisten dargestellt ist – dies scheint für die Gruppe der MUSIKER jedoch weniger bedeutsam.

DIE THEORETISCHE DISKUSSION

Kategorie	1. Ebene		2. Ebene		3. Ebene	
	f(x)	%	f(x)	%	f(x)	%
1. allgemeine Benennungen	119	6,777				
a. Geschichte und Entwicklungen			9			
2. Komponisten	1084	61,731				
2.1 Zitate			22	8,661		
a. Anekdote					2	9,091
b. Aphorismus als Motto					11	50
c. Zitat als Beleg					9	40,909
2.2 als Maßstab			27	10,631		
a. Maßstab stilistisch					12	44,444
b. Maßstab ideell					15	55,556
2.3 Wegmarken			42	16,535		
2.4 Würdigung			90	35,433		
2.5 Kooperation			9	3,543		
2.6 Lehrer			12	4,724		
a. direkt					9	75
b. indirekt					3	25
2.7 Stilporträt			31	12,204		
2.8 Eindruck/Inspiration/Einfluss			21	8,268		
			254	99,999		
3. Werk	222	12,642				
a. Einschätzung					22	20,561
b. als Vergleich					28	26,168
c. Beschreibung					57	53,271
					107	100
4. Kompositionstechniken	37	2,107				
a. Einschätzung					3	60
b. Erläuterung					2	40
					5	100
5. stilistische Richtungen	81	4,613				
6. ästhetische Prinzipien	65	3,702				
7. musikhistorische Traditionen	76	4,328				
8. Institutionen	72	4,1				
SUMME	1756	100	263		112	
gesamt: 2131						

Tab.: Verteilung des Konstrukts Neue Musik in der Gruppe KRITIKER.

Auffallend ist auch, dass die Variable *Maßstab* offensichtlich einseitig ausgeprägt ist: ausschließlich die KRITIKER beziehen sich auf ideelle oder stilistische Aspekte, die einzelne Improvisationsmusiker an bestimmten Komponisten messen. Dabei werden *stilistische* Vergleiche eher ablehnend und *ideelle* bestätigend geäußert – dies kann verstanden werden als eine Betonung der Eigenständigkeit der Improvisationsmusiker.

KLANG - STRUKTUR - KONZEPT

Kategorie	1. Ebene		2. Ebene		3. Ebene	
	f(x)	%	f(x)	%	f(x)	%
1. allgemeine Benennungen	19	3,918				
a. Geschichte und Entwicklungen			4			
2. Komponisten	338	69,691				
2.1 Zitate			5	6,250		
a. Anekdote					2	40
b. Aphorismus als Motto					2	40
c. Zitat als Beleg					1	20
2.2 als Maßstab			0	0		
a. Maßstab stilistisch						
b. Maßstab ideell						
2.3 Wegmarken			0	0		
2.4 Würdigung			37	46,25		
2.5 Kooperation			0	0		
2.6 Lehrer			7	8,75		
a. direkt					4	57,143
b. indirekt					3	42,857
2.7 Stilporträt			9	11,25		
2.8 Eindruck/Inspiration/Einfluss			22	27,5		
			80	100		
3. Werk	52	10,722				
a. Einschätzung					19	79,167
b. als Vergleich					1	4,167
c. Beschreibung					4	16,667
					24	100,001
4. Kompositionstechniken	3	0,619				
a. Einschätzung						
b. Erläuterung						
5. stilistische Richtungen	19	3,918				
6. ästhetische Prinzipien	10	2,062				
7. musikhistorische Traditionen	28	5,773				
8. Institutionen	16	3,299				
SUMME	485	100,002	84		24	
gesamt: 593						

Tab.: Verteilung des Konstrukts *Neue Musik in der Gruppe MUSIKER*.

Dagegen ist in der Variable *Eindruck/Inspiration/Einfluss*, prozentual ein stärkeres Gewicht auf Seiten der MUSIKER zu konstatieren (MUSIKER: 9,735 %, KRITIKER: 2,825 %)⁴². Zudem sind die Äußerungen der MUSIKER ausschließlich positiv, es finden sich keine Ablehnungen. Dies kann darauf hindeuten, dass konkrete Anregungen für die Improvisations-

42 Zur Möglichkeit eines direkten Vergleichs werden im Folgenden auch prozentuale Anteile einzelner Kategorien angegeben, gemessen an den kodierten Textstellen der jeweiligen Gruppen (KRITIKER: n = 708, MUSIKER: n = 226).

musiker wichtiger sind, als sich selbst an einzelnen Komponisten zu messen. Diese Tendenz spiegelt sich auch in der Kategorie *Werk...als Vergleich* (KRITIKER: 28, MUSIKER: 1).

Die der Kategorie *Komponist* zugeordnete Variable *Kooperation*⁴³ scheint für die MUSIKER keine Relevanz zu besitzen, offenbar werden gemeinsame Projekte mit Komponisten der Neuen Musik nicht als dem Bereich Neue Musik zugehörig empfunden oder nicht als alleinige Angelegenheit der Komponisten (KRITIKER: 9, MUSIKER: 0). Ebenso scheint der Kategorie *Kompositionstechniken* ein deutlich geringeres Interesse seitens der MUSIKER zuteil zu werden (KRITIKER: 37, MUSIKER: 3), Einschätzungen oder Erläuterung spezifischer kompositionstechnischer Verfahren fehlen gänzlich. Interessant ist jedoch, dass die *Einschätzung* von Werken auf Seiten der MUSIKER eine deutliche Ausprägung erfährt (MUSIKER: 8,407 %, KRITIKER: 3,107 %).

Die Kategorie *Komponist* nimmt offenbar eine zentrale Stellung in der Vermittlung Neuer Musik ein, die Darstellung von deren Beziehung zu Improvisationsmusikern unterscheidet sich jedoch zwischen den Gruppen der KRITIKER und MUSIKER. Aufseiten der KRITIKER umfassen die Darstellungen von Komponisten deren stiltypische Merkmale und musikhistorische Bedeutung (in den Kategorien *Wegmarken*, *Würdigung*, *Lehrer*) bis hin zu einer funktionellen Deutung als Bezugsobjekt für improvisationsorientierte Musik (in den Kategorien *Aphorismus als Motto*, *als Maßstab*, *als Eindruck/Inspiration/Einfluss*). Gerade im direkten Vergleich ergeben sich jedoch gravierende Unterschiede zur Gruppe der MUSIKER: Eine Funktionalisierung von Komponisten der Neuen Musik *als Maßstab* tritt hier gar nicht auf; demgegenüber ist eine kreative Anregung deutlich stärker verbreitet als in der Gruppe der KRITIKER (Kategorie *als Eindruck/Inspiration/Einfluss*). Unterschiede in der Nennung der Kategorie *Kompositionstechnik* können in Zusammenhang mit den Wertungen der Kategorie *Werk* gesehen werden: Offenbar interessiert in der Gruppe der MUSIKER ein technisches Verfahren an sich weit weniger als Resultate daraus, die ganzheitlich erlebt werden können.

43 Diese Variable ist aus der Bestimmung der Kategorie *Komponist* des Konstrukts *Neue Musik* abgeleitet; eine qualitativ andere Thematisierung solcher projektorientierter Gemeinschaftsarbeiten von Komponisten Neuer Musik und Improvisationsmusikern ist im Konstrukt *Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik* gefasst (s.u.). Beide Variablen sind nicht miteinander vergleichbar, da unterschiedliche Perspektiven der Einschätzung vorliegen: im ersten Fall als Subkategorie von Komponisten Neuer Musik, im zweiten Fall als Tätigkeitsfeld improvisierender Musiker. Der generelle Unterschied abweichender Einschätzungen seitens der MUSIKER resultiert offenbar aus der aktiven Teilhabe der Improvisationsmusiker an der Gestaltung dieser Projekte.

**Die Kategorien des Konstrukts Umgang
improvisierender Musiker mit Neuer Musik**

Die Kategorisierung erfolgte induktiv, Kodierung der Kategorien *Stilzitat* und *Bezugnahme auf ästhetische Ideen* wurden direkt den jeweiligen Subkategorien zugeordnet, da entsprechende Verweise im Untersuchungsmaterial unmittelbar kontextualisiert, d.h. mit Explikationen verbunden waren.

Unterschiede der Gruppen zeigen sich besonders in Kategorien, die aktives Engagement vermitteln: die Kategorien Beschäftigung allgemein, allgemeine Sozialisation und Interesse nennen MUSIKER häufiger als KRITIKER, auch in den Kategorien Unterricht allgemein (MUSIKER: 5,304%, KRITIKER: 1,977%) und Hörerfahrungen (MUSIKER: 4,425%, KRITIKER: 1,836%) sind Abweichungen zu verzeichnen.

Kategorie	1. Ebene		2. Ebene	
	f(x)	%	f(x)	%
1. Beschäftigung allgemein	12	3,271		
2. soziale Nobilitierung	3	0,817		
3. allgemeine Sozialisation	1	0,272		
4. Unterricht allgemein	12	3,271		
5. Interesse	8	2,181		
6. Hörerfahrungen	13	3,542		
7. Aufführung von Werken	36	9,809		
8. Kooperationen	30	8,174		
9. Bearbeitungen	14	3,815		
10. Stilzitat	91	24,796		
a. Stilzitat stilistische Richtung			33	36,264
b. Stilzitat Komponist			46	50,549
c. Stilzitat Werk			12	13,187
				100,000
11. Widmung	2	0,545		
12. Bezugnahme auf ästhetische Ideen	113	30,790		
a. Bezugnahme Komponist			88	77,876
b. Bezugnahme stilistische Richtung			25	22,124
				100,000
13. Übernahme von Kompositionstechniken	24	6,541		
14. Anregung durch Werke	8	2,181		
SUMME	367	100,005		

Tab.: Verteilung des Konstrukts Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik in der Gruppe KRITIKER.

Diese Tendenz einer häufigeren Nennung von positiv besetzten Kategorien seitens der MUSIKER zeichnet sich auch in den Kategorien des unmittelbaren Kontakts mit Neuer Musik als Interpret im weitesten Sinne ab: *Aufführung von Werken* als Interpret (MUSIKER: 7,080%, KRITIKER: 4,802%), *Kooperationen* mit Komponisten der Neuen Musik (MUSIKER: 6,195%, KRITIKER: 4,237%), *Bearbeitungen* von Werken der Neuen Musik (MUSIKER: 2,655%, KRITIKER: 1,977%) und *Anregung durch Werke* der Neuen Musik (MUSIKER: 2,655%, KRITIKER: 1,130%) vermitteln eine initiale Auseinandersetzung mit Neuer Musik.

Kategorie	1. Ebene		2. Ebene	
	f(x)	%	f(x)	%
1. Beschäftigung allgemein	13	8,667		
2. soziale Nobilitierung	2	1,334		
3. allgemeine Sozialisation	2	1,334		
4. Unterricht allgemein	12	8		
5. Interesse	14	9,334		
6. Hörerfahrungen	10	6,667		
7. Aufführung von Werken	16	10,667		
8. Kooperationen	14	9,334		
9. Bearbeitungen	6	4		
10. Stilzitat	12	8		
a. Stilzitat stilistische Richtung			1	8,334
b. Stilzitat Komponist			11	91,667
c. Stilzitat Werk			0	0
				100
11. Widmung	1	0,667		
12. Bezugnahme auf ästhetische Ideen	38	25,334		
a. Bezugnahme Komponist			31	81,579
b. Bezugnahme stilistische Richtung			7	18,421
				100
13. Übernahme von Kompositionstechniken	4	2,667		
14. Anregung durch Werke	6	4		
SUMME	150	100,005		

Tab.: Verteilung des Konstrukts Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik in der Gruppe MUSIKER.

Demgegenüber erscheinen Kategorien, die eine deutliche Anlehnung an Neue Musik nahelegen aufseiten der MUSIKER insgesamt seltener. Dazu

zählen die Kategorien Stilzitat und Bezugnahme auf ästhetische Ideen mit entsprechenden Subkategorien. Bemerkenswert erscheint, dass ein gravierender Unterschied der Nennungen in der Kategorie Stilzitat Werk zu konstatieren ist (KRITIKER: 12, MUSIKER: 0). Auffallend ist auch, dass die Kategorie soziale Nobilitierung als Motiv des Umgangs mit Neuer Musik eine Gewichtung der prozentualen Anteile in einem Verhältnis von etwa 1:2 erfährt (KRITIKER: 0,424%, MUSIKER: 0,885%).

Diese Ergebnisse verweisen auf unterschiedliche Perspektiven der Behandlung Neuer Musik. Tendenziell ähnelt dies den Ergebnissen des Konstrukts *Neue Musik* (s.o.). Während aufseiten der KRITIKER Bemühungen aufscheinen, die Auseinandersetzungen von Improvisationsmusikern mit Neuer Musik am Bezugsobjekt Neue Musik selbst zu messen (Kategorien *Stilzitat*, *Bezugnahme auf ästhetische Ideen*), markieren die MUSIKER eine eigenständige Position, die initiative Momente betont. Das Moment *sozialer Nobilitierung* erscheint auf das Gesamt der MUSIKER bezogen unerheblich, im Vergleich zur Gruppe der KRITIKER jedoch beachtenswert: Es kann im Sinne eines vorhandenen Bewusstseins des sozialen Prestiges akademisch tradierter Musikkultur verstanden werden.

Die Kategorie Komponist

Die quantitative dominante Kategorie *Komponisten*, lässt auf die Bedeutung von Komponisten als zentrale Protagonisten innerhalb der Variablen *Neue Musik* schließen⁴⁴. Gestützt wird diese Annahme durch die Vielzahl an Subkategorien und Beziehungen zu anderen Kategorien, dabei besonders auch zu jenen Kategorien der Variable *Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik*; hier tritt die Kategorie *Bezugnahme auf ästhetische Ideen* besonders hervor. Mit der Analyse der Kategorie *Komponisten* soll wird diese stark personalisierte Vermittlung von Neuer Musik beleuchtet. Dazu wurde aus den kodierten Textstellen der KRITIKER und MUSIKER die genannten Komponisten Neuer Musik extrahiert und gruppenspezifische Ranglisten der Auftretenshäufigkeit der insgesamt 153 genannten Komponisten erstellt. Diese Ranglisten werden vergleichend diskutiert.

Unter den zehn am häufigsten genannten Namen finden sich aufseiten der KRITIKER (n = 1084) ausschließlich Komponisten, die stilistisch den sogenannten ‚Klassikern der Moderne‘ (wie Bartók, Strawinskij), avantgardistischen (Stockhausen, Penderecki) oder experimentellen Ansätzen (wie Ives, Cage, Kagel) zuzuordnen sind. ist John Cage am häufigsten genannt (140), mit deutlichem Abstand folgen Karlheinz Stockhausen (99), Arnold Schönberg (51) und Belá Bartók (50). Die folgenden Rangplätze sind

44 Eine Orientierung allein an den Häufigkeiten kann mitunter starke Verzerrungen bedingen, etwa durch die einseitige Betonung bestimmter Aspekte durch einen Autor, die in anderen Publikationen keine Berücksichtigung finden (z.B. wird Dieter Schnebel ausschließlich bei Kumpf 1981 erwähnt, 19 Nennungen).

relativ dicht verteilt: Anton Webern ist dabei leicht hervorgehoben (37), Krzysztof Penderecki (33), Mauricio Kagel (30) und Igor Strawinskij (30) liegen bereits unterhalb des 75%-Quantils (= 35 Nennungen).

Nr.	Komponist	f(x)	f(x) kum	%	% kum
1	Cage	140	140	26,820	26,820
2	Stockhausen	99	239	18,966	45,786
3	Schönberg	51	290	9,770	55,556
4	Bartók	50	340	9,578	65,134
5	Webern	37	377	7,088	72,222
6	Penderecki	33	410	6,322	78,544
7	Kagel	30	440	5,747	84,291
8	Strawinskij	30	470	5,747	90,038
9	Weill	27	497	5,172	95,210
10	Ives	25	522	4,789	99,999

Tab.: Rangliste Komponisten, Gruppe KRITIKER: Häufigkeiten und Prozente.

In der Liste der MUSIKER (n = 338) finden sich nahezu dieselben Komponisten, allerdings in veränderter Reihenfolge: Anton Webern (34) ist seitens der MUSIKER am häufigsten genannt, gefolgt von John Cage (32). Arnold Schönberg (30) erscheint häufiger als Karlheinz Stockhausen (25); Belá Bartók (18), Krzysztof Penderecki (13), Igor Strawinskij (13) und Kurt Weill (13) erscheinen in prinzipiell ähnlicher Reihenfolge wie in der Gruppe der KRITIKER:

Nr.	Komponist	f(x)	f(x) kum	%	% kum
1	Webern	34	34	17,259	17,259
2	Cage	32	66	16,244	33,503
3	Schönberg	30	96	15,228	48,731
4	Stockhausen	25	121	12,690	61,421
5	Bartók	18	139	9,137	70,558
6	Penderecki	13	152	6,599	77,157
7	Strawinskij	13	165	6,599	83,756
8	Weill	13	178	6,599	90,355
9	Eisler	11	189	5,584	95,939
10	Berg	8	197	4,061	100

Tab.: Rangliste Komponisten, Gruppe MUSIKER: Häufigkeiten und Prozente

Diese Ranglisten zeigen, dass eine Anzahl bestimmter Komponisten genannt wird, denen über eine offenbar große Akzeptanz in den Gruppen KRITIKER und MUSIKER eine wichtige Bedeutung im Kontext der Thematisierung von Neuer Musik zukommt. Da in der ausgewerteten Fach-

literatur häufig Aussagen von Improvisationsmusikern zitiert sind, wurde angenommen, dass derartige Zitate die Argumentationen der Musikkritik bestätigen sollen. Entsprechend wäre zu erwarten, dass keine oder nur geringe Unterschiede in der Nennung von Komponisten Neuer Musik zwischen den Gruppen KRITIKER und MUSIKER bestehen.⁴⁵ Tatsächlich korrelieren die vorliegenden Ergebnisse auf mittlerem Niveau miteinander ($r = .662$, s) und weisen signifikante Unterschiede auf ($p = .007$). Dies kann wie folgt interpretiert werden: Die Gruppe MUSIKER äußert eigene Einschätzungen, die sich von jenen der KRITIKER unterscheiden. Aussagen von Improvisationsmusikern werden im Untersuchungsmaterial demnach nicht zur Unterstützung der Argumentation der Musikkritik eingesetzt.

Aufgrund der offenbar großen Bedeutung von Komponisten wurde die Beziehung zwischen Komponisten Neuer Musik und Improvisationsmusikern untersucht. Wiederum wurden Ranglisten erstellt, diesmal mit Nennungen von Improvisationsmusikern⁴⁶ erstellt, getrennt nach den Gruppen der KRITIKER und MUSIKER. Auffällig ist, dass aufseiten der KRITIKER ($n = 540$) die zehn Meistgenannten der ersten Generation europäischer Improvisationsmusiker sind angehören – mit Ausnahme Anthony Braxtons. Die weitaus meisten Nennungen erhält Wolfgang Dauner (44), gefolgt von Alexander von Schlippenbach (35), Willem Breuker (27) und Manfred Schoof (21).

45 Dies wurde in einem Signifikanztest überprüft. Nullhypothese und Alternativhypothese lauteten: • H_0 : Die Nennungen von Komponisten in den Gruppen KRITIKER und MUSIKER unterscheiden sich nicht, • H_1 : Die Nennungen von Komponisten in den Gruppen KRITIKER und MUSIKER unterscheiden sich. Die Stichprobe bildet die oben gezeigte Auswahl der ersten zehn Rangplätze der Gruppenlisten. Da diese nicht identisch sind, wurden sie ergänzt. Die Komponisten Hanns Eisler und Alban Berg erscheinen in der Gesamtliste der KRITIKER auf nachgeordneten Rangplätzen, in der Gesamtliste der MUSIKER erscheinen die Komponisten Mauricio Kagel und Charles Ives auf späteren Rängen; die entsprechenden Häufigkeiten wurden in die Stichprobe aufgenommen (KRITIKER: Eisler: Rang 12 / 22 Nennungen; Berg: 24/12; MUSIKER: Kagel: 22/3; Ives: 17/5); diese ergänzte Liste weist mittlere Rangkorrelationen bei sehr signifikanten Unterschieden auf ($\tau = 636$, $p = .004$). Die in der nun 12 Items umfassenden Liste zusammengeführten Komponisten wurden als unabhängige Variable definiert und die Nennungen der KRITIKER und MUSIKER als abhängige Variablen, die intervallskaliert und normalverteilt sind. Um den Zusammenhang der abhängigen Variablen zu beschreiben, wurde der Korrelationskoeffizient nach Pearson berechnet. Dieser ergab eine mittlere Korrelation ($r = .662$), die auf dem 5%-Niveau signifikant ist ($p = .019$). Der durchgeführte zweiseitige t-Test für gepaarte Stichproben ermittelte ein auf dem 5%-Niveau sehr signifikantes Ergebnis ($p < .01$), was zur Verwerfung der Nullhypothese und zur Akzeptanz der Alternativhypothese führte.

46 Hierbei wurden sowohl Gruppen berücksichtigt (wie bspw. *AMM*) als auch US-amerikanische Musiker, wie Anthony Braxton, Jeanne Lee und Cecil Taylor, die in verschiedenen Konstellation auf der europäischen Szene aktiv waren. Louis Andriessen wurde ebenfalls aufgrund der kontextuellen Nennungen seiner damaligen Verbindungen zur Improvisationsmusik in den Niederlanden zur Zeit seines Studiums als Improvisationsmusiker gewertet.

Nr.	<i>Improvisationsmusiker</i>	f(x)	f(x) kum	%	% kum
1	Dauner	44	44	20,183	20,183
2	Schlippenbach	35	79	16,055	36,238
3	Breuker	27	106	12,385	48,623
4	Schoof	21	127	9,633	58,256
5	Braxton	18	145	8,256	66,512
6	Mengelberg	18	163	8,256	74,768
7	AMM	16	179	7,339	82,107
8	Portal	14	193	6,422	88,529
9	Guy	13	206	5,963	94,492
10	Parker	12	218	5,505	100,042

Tab.: Rangliste Improvisationsmusiker, Gruppe KRITIKER: Häufigkeiten und Prozente.

Auch aufseiten der MUSIKER (n = 236) ist auf den ersten zehn Rangplätzen eine Dominanz von Improvisationsmusikern der ersten Generation festzustellen, die durch den jüngeren niederländischen Pianisten Gus Janssen (geb. 1951) ergänzt ist. Verglichen mit jener der KRITIKER zeigt sich nun jedoch eine andere Gewichtung: am häufigsten genannt ist Willem Breuker (36) mit deutlichem Abstand vor Misha Mengelberg (11), Tony Oxley (11), Alexander von Schlippenbach (9) und Günter Christmann (9).

Nr.	<i>Improvisationsmusiker</i>	f(x)	f(x) kum	%	% kum
1	Breuker	36	36	32,143	32,143
2	Mengelberg	11	47	9,821	41,964
3	Oxley	11	58	9,821	51,785
4	Schlippenbach	9	67	8,036	59,821
5	Christmann	9	76	8,036	67,857
6	Janssen	9	85	8,036	75,893
7	Parker	8	93	7,143	83,036
8	Andriessen	8	101	7,143	90,179
9	Petrowsky	6	107	5,357	95,536
10	Portal	5	112	4,464	100

Tab.: Rangliste Improvisationsmusiker, Gruppe MUSIKER: Häufigkeiten und Prozente

Die Ranglisten der Gruppen KRITIKER und MUSIKER korrelieren hinsichtlich der Verteilung auf etwa mittlerem Niveau ($\tau = .400$, ns), jedoch waren keine signifikanten Unterschiede festzustellen.

Diese Betrachtungen zeigen zunächst, dass in Bezug auf die Bestimmung Neuer Musik und den Umgang mit ihr in den Bereichen Free Jazz und Improvisierter Musik offenbar ein Kanon von Komponisten Neuer Musik und Improvisationsmusikern diskutiert wird. Es zeigen sich jedoch auch deutlich unterschiedliche Ausprägungen jenes Kanons. Zwar treten in den

Ranglisten häufig dieselben Objekte auf, doch differieren deren Bedeutungen offensichtlich zwischen den Gruppen. Dies ist anhand von zwei Kategorien zu illustrieren, die beide indirekt mit der Nennung von Komponisten verbunden sind und unterschiedliche Perspektiven darstellen:

- Die Kategorie *Komponist als Eindruck / Inspiration / Einfluss* (der Variable *Neue Musik* zugeordnet), beschreibt Anregungen durch das Schaffen von Komponisten im Rahmen der theoretischen Thematisierung Neuer Musik.
- Die Kategorie *Bezugnahme zu ästhetischen Ideen* veranschaulicht eine handlungsorientierte Perspektive, in der das Selbstverständnis der Improvisationsmusiker angesichts Neuer Musik und dessen Einschätzung seitens der Jazzforschung und -kritik zum Ausdruck kommt.

Diese Kategorien wurden anhand der darin geäußerten Urteilsdimensionen (s.u.) auf Unterschiede der Verteilungen in den Gruppen der KRITIKER und MUSIKER untersucht. Für die Kategorie *Komponist als Einfluss / Inspiration / Eindruck* sind die absoluten Häufigkeiten wie folgt verteilt:

Urteilsdimension	KRITIKER f(x)	MUSIKER f(x)
allgemein	25	2
klanglich	0	0
musikstrukturell	0	1
ästhetisch-ideell	6	10
musikanalytisch	5	9
musikhistorisch	0	0

Abb.: Häufigkeitsverteilung der Urteilsdimensionen in der Kategorie *Komponist Einfluss* (absolute Häufigkeiten).

Die Gruppen unterscheiden sich nicht signifikant voneinander ($p = .602$), trotz geringer Korrelation ($r = .103$) sind Einschätzungen der KRITIKER und MUSIKER als tendenziell ähnlich gelagert zu bezeichnen.

Für die Kategorie *Bezugnahmen zu ästhetischen Ideen* zeigt folgende Aufstellung die Verteilung der absoluten Häufigkeiten der Urteilsdimensionen:

Urteilsdimension	KRITIKER f(x)	MUSIKER f(x)
allgemein	73	20
klanglich	14	0
musikstrukturell	19	12
ästhetisch-ideell	82	23
musikanalytisch	0	0
musikhistorisch	0	0

Abb.: Häufigkeitsverteilung der Urteilsdimensionen in der Kategorie *Bezugnahme auf ästhetische Ideen* (absolute Häufigkeiten).

Auch bezüglich dieser Kategorie unterscheiden sich die Gruppen nicht signifikant ($p = .098$) und zeigen ähnliche Einschätzungen ($r = .947$, s).

Es ist nun zu fragen, inwieweit die von den Gruppen KRITIKER und MUSIKER genannten Objekte (Komponisten und Improvisationsmusiker) zueinander in Beziehung gesetzt werden, d.h. ob es gewisse Konstellationen gibt, die häufig auftreten. Dazu wurden in den Texten geäußerte Attributierungen aufgenommen. Zur Ermittlung derartiger Beziehungen wurde das Verfahren der Korrespondenzanalyse gewählt.

Korrespondenzanalysen

Es wird hier zunächst davon ausgegangen, dass im Untersuchungsmaterial bestimmte Beziehungen zwischen Komponisten und Improvisationsmusikern angeführt werden, über die musikalische Eigenheiten vermittelt und erklärt werden sollen. Solchen Zuordnungen gilt es nachzuspüren. Die in Listen geordneten Nennungen von Komponisten und Improvisationsmusikern sind nominalskalierte Häufigkeitsdaten. Um in diesem Material latente Beziehungen aufzudecken, bietet das Verfahren der Korrespondenzanalyse ein angemessenes methodisches Vorgehen. Dieses wird im Folgenden kurz erläutert, da die Anwendung dieses Verfahrens in der Musikwissenschaft noch nicht weit verbreitet ist.

Zur Methode

Die Korrespondenzanalyse ist ein Verfahren zur graphischen Darstellung von Häufigkeitsdaten auf nominalskaliertem Niveau, das auf eine explorative Sichtung von Zusammenhängen zwischen Merkmalen zielt. Für die einzelnen Merkmale des Datensatzes werden dazu Punkte in einem Koordinatensystem berechnet, die Aufschluss über Relationen zwischen einzelnen Positionen gibt. Klaus Backhaus et al. beschreiben das Verfahren in Bezug zu anderen, ähnlich angelegten Methoden:

„Die Korrespondenzanalyse ist als ein Verfahren zur Skalierung von multivariaten Daten eng verwandt mit der Faktorenanalyse [basierend auf metrisch skalierten Daten] ... und der Multidimensionalen Skalierung [basierend auf ordinal skalierten Daten] Wie diese Verfahren ist auch die Korrespondenzanalyse [basierend auf nominal skalierten Daten] ein strukturen-entdeckendes Verfahren, das zur Beschreibung und Exploration von Daten bestimmt ist. Alle drei Verfahren ermöglichen die Visualisierung komplexer Datenmengen und unterstützen die Aufdeckung von zugrundeliegenden latenten Dimensionen.“ (Backhaus et. al. 2003, 677)

Ausgangspunkt des Verfahrens ist die Anordnung der Daten in einer Kreuztabelle, die zwei Merkmale nach ihrer Auftretenshäufigkeit ordnet. Die Korrespondenzanalyse ermittelt rechnerisch die Lage der Merkmalsausprägungen in einem gemeinsamen Raum und bietet über eine graphische Darstellung Möglichkeiten zur Interpretation der Zusammenhänge zwischen einzelnen Datenpunkten (vgl. Backhaus et. al. 2003, 678). Das entsprechende Rechenverfahren ist mehrstufig gegliedert:

Mit der Aufbereitung der Daten in einer Kreuztabelle werden Zeilen- und Spaltenprofile erstellt, die im Projektionsraum abgebildet werden. Die Häufigkeiten einer jeden Zeile bzw. Spalte werden durch die zugehörige Zeilen- bzw. Spaltensumme dividiert und so „jeweils auf Eins normiert und die Häufigkeitsverteilungen in den Zeilen [bzw. Spalten] besser vergleichbar.“ (Backhaus et. al. 2003, 683). Wichtige Kenngrößen der Zeilen- und Spaltenprofile sind Masse und Inertia. Die Masse bezeichnet das Durchschnittsprofil einer Zeile bzw. Spalte und markiert so den „Anteil einer Zeile bzw. Spalte an der Gesamthäufigkeit“ (Backhaus et. al. 2003, 686). Die jeweiligen Massen „werden bei Ermittlung der Konfiguration der Zeilen- und Spaltenpunkte zur Gewichtung verwendet und beeinflussen damit die Lage der Punkte im Korrespondenzraum.“ (ebd.), wobei die Massen der Zeilen- und Spaltenprofile sich im Koordinatenursprung kreuzen. Die Inertia bezeichnet die „Trägheit bzw. auch [das] Gesamtträgheitsmoment“ (ebd., 691) einer Kreuztabelle, basierend auf dem in der Kontingenzanalyse angewandten Verfahren, die Abhängigkeiten zwischen Zeilen- und Spaltenwerten mittels Chi-Quadrat zu bestimmen (vgl. ebd., 688). In der Korrespondenzanalyse fungiert Chi-Quadrat als Streuungsmaß, der entsprechend ermittelte Wert für den Zusammenhang zwischen den beiden Merkmalen ergibt bei Division durch die Gesamthäufigkeit die Inertia der Kreuztabelle der Korrespondenzanalyse (vgl. ebd., 689ff.): „Der Wertebereich der Inertia ist begrenzt durch die Anzahl der Zeilen und Spalten einer Kreuztabelle. Genauer gesagt ergibt sich der maximale Wert aus dem Minimum von Zeilen und Spalten vermindert um Eins.“ (ebd., 690). Daran ist eine Standardisierung der Daten angeschlossen, bei der die absoluten Häufigkeiten und relative Häufigkeiten umgewandelt werden und eine Zentrierung der Spalten- und Zeilenmittelwerte am Koordinatenursprung erfolgt (vgl. Backhaus et. al. 2003, 692ff.).

Im nächsten Schritt wird die Extraktion der Dimensionen vorgenommen. Die maximale Anzahl der Dimensionen eines Korrespondenzraumes bildet die Obergrenze der Inertia (vgl. ebd., 695). Im Sinne einer übersichtlichen Darstellung werden Korrespondenzräume mit geringer Anzahl von Dimensionen angestrebt. Um bei dieser Reduktion die Informationsqualität nicht zu beeinflussen, werden die Werte einzelner Elemente im Prozess der Singulärwertzerlegung bestimmt:

„Die Singulärwerte liefern ein Maß für die Streuung (Information), die eine Dimension aufnimmt oder repräsentiert. Die quadrierten Singulärwerte sind sog. Eigenwerte und lassen sich im Kontext der Korrespondenzanalyse als Trägheitsgewichte der Dimensionen bezeichnen. Sie summieren sich zur totalen Inertia (Trägheit).“ (ebd., 697).

Daraus ist die Gewichtung der Dimensionen untereinander abzuleiten: Die erste Dimension enthält die meisten Informationen, d.h. sie nimmt den „maximalen Anteil der in den Daten vorhandenen Streuung (Information)“ auf; die „zweite Dimension nimmt einen maximalen Anteil der noch verbleibenden Streuung auf, usw. Die Wichtigkeit der Dimensionen nimmt somit sukzessiv ab.“ (ebd., 697). Die graphische Darstellung erfolgt deshalb in der Regel zweidimensional.

Abschließend wird eine Normalisierung der Koordinaten durchgeführt, um eine angemessene Gewichtung der Achsenverteilungen zu gewähren; hierbei wird die Inertia über die einzelnen Werte (Singulärwerte) auf die ermittelten Dimensionen projiziert (vgl. ebd., 705). Diese Normalisierungsverfahren ermöglichen eine exakte Abbildung der Distanzen zwischen den ermittelten Singulärwerten. Die Art der Normalisierung entscheidet dabei über die anteilmäßige Verteilung von Zeilen- bzw. Spaltenanteilen der Kreuztabelle. Bei einer symmetrischen Normalisierung wird die Inertia gleichermaßen auf Zeilen- und Spaltenelemente verteilt. Zwei asymmetrische Verfahren orientieren sich an den Zeilen- (Zeilen-Prinzipal-Normalisierung) bzw. Spaltenelementen (Spalten-Prinzipal-Normalisierung) und rücken zur Erhaltung der Inertia die jeweiligen Prinzipal-Werte näher an den Koordinatenursprung, während die Werte der jeweils anderen Ebene auseinandergezogen werden (vgl. ebd., 705ff.).

Die Notwendigkeit unterschiedlicher Normalisierungsverfahren resultiert aus möglichen Interpretationen der graphischen Darstellung. Wenn einzelne Dimensionen oder Werte einer Merkmalsgruppe betrachtet werden, repräsentiert dies eine symmetrische Normalisierung. Für eine vergleichende Betrachtung der Distanzen einzelner Elementen unterschiedlicher Merkmalsgruppen ermöglichen asymmetrische Normalisierungsverfahren eine exaktere Abbildung der Ausprägungen, da über die gewichtete Verteilung der Inertia die durch die Standardisierung der Daten entstandenen Niveauunterschiede ausgeglichen werden und so die Gefahr einer Überbetonung eines niedrigen Wertes ausgeschlossen wird.⁴⁷ Die Wahl eines Normalisierungsverfahrens ist dabei abhängig von der Anordnung der Objekte

47 Backhaus et al. exemplifizieren dies am Beispiel von Automarken und dazu erhabenen Merkmalen wie „Komfort“ und „Sicherheit“ (Backhaus et. al. 2003, 710f.). Im vorliegenden Fall ist zwischen Komponisten- und Musiker-Nennungen ebenso ein Verhältnis von unabhängiger und abhängiger Variable (s.u.) zu sehen, sodass eine asymmetrische Normalisierung angemessen erscheint.

und der ihnen zugewiesenen Merkmale in der Kreuztabelle und der Fragestellung der Analyse. Bei Anordnung der Objekte in den Spalten der Kreuztabelle verdeutlicht eine Spalten-Prinzipal-Normalisierung die Verteilung von Merkmalen bezüglich der Objekte; eine Unterscheidung der Objekte untereinander bezogen auf die Merkmalsausprägungen wird in dieser Form durch eine Zeilen-Prinzipal-Normalisierung gestützt. In der Anordnung der Objekte in den Zeilen der Kreuztabelle verhält sich dies in umgekehrter Weise (vgl. Backhaus et al. 2003, 713).

Das Untersuchungsmaterial

Das in der Korrespondenzanalyse zu untersuchende Material besteht aus den Nennungen von Komponisten Neuer Musik und Improvisationsmusikern, sowie aus jenen den Komponisten zugewiesenen Attributen (Urteilsdimensionen, s.u.). Die Komponistennamen stellen dabei die unabhängige Variable (Objekte im Kontext der Korrespondenzanalyse) dar, Namen von Improvisationsmusikern und Urteilsdimensionen fungieren als abhängige Variablen (Merkmale). Einleitend wird zunächst die notwendige Reduktion der Ranglisten von Komponisten- und Musikernamen erläutert, anschließend die Bildung der Urteilsdimensionen.

Nennungen der Kategorien Komponisten und Improvisationsmusiker

Aus Gründen der erwarteten Ungenauigkeit des Ergebnisses wurde keine Korrespondenzanalyse an den vollständigen Ranglisten der Gruppen KRITIKER und MUSIKER durchgeführt; die maximale Anzahl möglicher Dimensionen hätte in diesem Fall $K = 152$ (als $K = \text{MIN} \{I, J\} - 1$) betragen und kein aussagekräftiges Resultat zugelassen. Eine Reduktion der Datenmenge war daher notwendig. Dazu wurden zwei Auswahlverfahren durchgeführt, wobei eines an der Anzahl der Nennungen, das andere an der Platzierung in der jeweiligen Rangliste ausgerichtet war. Hiermit sollte geprüft werden, ob sich die Auswahlkriterien des Materials überschneiden. In einem dritten Schritt wurden die Ergebnisse beider Verfahren zusammengeführt und eine Gesamtliste erstellt, wobei als Auswahlkriterium ein gemeinsames Auftreten in beiden Gruppenlisten (KRITIKER und MUSIKER) galt. Die auf diese Weise ausgewählten Elemente wurden als Stichprobe für die Korrespondenzanalyse herangezogen. Diese Reduktionsschritte werden anhand der Nennungen von Komponisten und Improvisationsmusikern erläutert.

- Nennungen von Komponisten:
 - a) Anzahl der Nennungen: Dieses Verfahren ist anhand der absoluten Häufigkeiten festgelegt: Es mussten mindestens 10% der max. Anzahl der Nennungen erreicht sein. So wurden aus der Liste der KRITIKER (max. Nen-

nung = 140) jene Objekte ausgewählt, die ≥ 14 Nennungen erreicht hatten und aus der Liste MUSIKER (max. Nennung = 34) jene, die ≥ 3 Nennungen erreicht hatten.⁴⁸

b) Rangfolge der Listen: Die Auswahl erfolgt nun anhand der rankings der Listen der KRITIKER und MUSIKER; bezogen auf die Gesamtzahl der genannten Komponisten ($n = 153$) wurden hierbei 10% der häufigsten Nennungen ausgewählt, dies entspricht hier den ersten 15 Rangplätzen.

c) Übereinstimmung: Diese Listen wurden zusammengeführt, ausschlaggebend waren Übereinstimmungen der Auswahllisten untereinander; die Objekte mussten zudem den Kriterien „Häufigkeit“ und „Rangliste“ entsprechen.⁴⁹ Dies ergab folgende Auswahl:

<i>Komponist</i>	KRITIKER f(x)	MUSIKER f(x)
Bartók	50	18
Berio	15	7
Boulez	19	5
Cage	140	33
Cardew	17	4
Eisler	22	11
Henze	14	4
Ives	25	5
Kagel	30	3
Penderecki	33	13
Reich	15	6
Riley	23	3
Schönberg	51	30
Stockhausen	99	26
Strawinskij	30	13
Webern	37	34
Weill	27	13

Tab.: Auswahlliste Komponisten gesamt, Gruppen KRITIKER und MUSIKER (absolute Häufigkeiten, Kendall-Tau-b = .581, ss).

48 Hier erweist sich eine Schwäche des rein quantitativen Vorgehens: Durch dieses Verfahren wird bspw. Morton Feldman ausgeschlossen ($f(x)$ KRITIKER = 13; $f(x)$ MUSIKER = 2), eine mögliche Bedeutung Feldmans für den Bereich der Improvisationsmusik ist jedoch aufgrund der kontextuellen Nennungen anzunehmen.

49 Auf diese Weise wurde das als Artefakt anzusehende Objekt *Schnebel* ausgeschlossen: Der Komponist wurde lediglich aufgrund massiver Nennungen einer einzigen Quelle in die Liste der KRITIKER aufgenommen. Bei Dieter Schnebel ist keine Verbindung zu Jazz oder gar eine größere Einwirkung auf Improvisationsmusik zu konstatieren. Die häufige Nennung beruht ausschließlich auf der ausgewerteten Arbeit von Kumpf 1981. Ein solches Artefakt kann bei dem gewählten Vorgehen nicht restlos ausgeschlossen, jedoch anhand der gezeigten Auswahlkriterien eingegrenzt werden. Allerdings wurde in den quantitativ basierten Auswahlverfahren Morton Feldman ausgeschlossen (s.o.), dessen Einfluss auf Improvisationsmusik jedoch von verschiedenen Musikern hervorgehoben wurde (vgl. u.a. Wilson 1999a, 201ff.).

Nach ersten Analysen zeigte sich, dass anhand dieser Auswahl die Darstellung im Korrespondenzraum auf zu vielen Dimensionen errechnet wurde, um aussagekräftige Ergebnisse zu erhalten. Eine weitere Reduktion des Materials wurde somit notwendig. Diese akzeptierte nun lediglich die fünf meist genannten Komponisten der vorher getroffenen Auswahl⁵⁰, sodass dieses Datenmaterial nun gute Darstellungen anhand weniger Dimensionen im Korrespondenzraum erlaubte:

Komponist	KRITIKER f(x)	MUSIKER f(x)
Bartók	50	18
Cage	140	33
Schönberg	51	30
Stockhausen	99	26
Webern	37	34

Tab.: *Auswahlliste* Komponisten reduziert, *Gruppen* KRITIKER und MUSIKER (absolute Häufigkeiten, Kendall-Tau-b = .000).

- Nennungen von Improvisationsmusikern:
Analog zur Auswahl der Komponisten erfolgte eine Auswahl von Improvisationsmusikern bzw. Gruppen anhand derselben Kriterien der Reduktion.
 - a) Anzahl der Nennungen: Aus der Rangliste der KRITIKER (max. Nennung = 44) wurden Objekte mit ≥ 4 Nennungen ausgewählt, aus der Liste MUSIKER (max. Nennung = 36) jene mit ≥ 4 Nennungen.
 - b) Rangfolge der Listen: Die Auswahl von 10% der häufigsten Nennungen entspricht bei $n = 167$ Improvisationsmusikern den ersten 17 Rangplätzen.
 - c) Übereinstimmung: Die Zusammenführung der Listen ergab:

Improvisationsmusiker	KRITIKER f(x)	MUSIKER f(x)
Breuker	27	36
Christmann	9	9
Hampel	6	5
Mengelberg	18	11
Oxley	4	11
Parker	12	8
Portal	14	5
Rutherford	9	4
Schlippenbach	35	9

Tab.: *Auswahlliste* Improvisationsmusiker reduziert, *Gruppen* KRITIKER und MUSIKER (absolute Häufigkeiten, Kendall-Tau-b = .235).

50 Mit den beschriebenen Verfahren war eine gewichtete Auswahl intendiert, die durch diesen praktisch bedingten letzten Reduktionsschritt quasi umgangen wurde: Die hier aufgeführten Komponistennamen repräsentierten zugleich die ersten fünf Rangplätze der gesamten Häufigkeitsliste aus Nennungen der KRITIKER und MUSIKER.

Die auf diese Weise ausgewählten Objekte (Namen von Komponisten und Improvisationsmusikern) gehen als Untersuchungsmaterial in die Korrespondenzanalyse ein. Eine weitere Größe in diesem Auswertungsverfahren sind die den Komponisten zugewiesenen Attribute (Urteilsdimensionen).

Die Kategorie Urteilsdimensionen

Als *Urteilsdimensionen* wurden den Komponisten kontextuell zugewiesene Prädikate bezeichnet und alle in syntaktischen Einheiten genannten Explikationen gezählt. Dazu wurden bei der Kodierung Textstellen auf inhaltliche Merkmale untersucht. *Urteilsdimensionen* können musikalische und musikästhetische wie auch musikhistorische Anmerkungen enthalten.⁵¹ Aus den kodierten Textstellen der Gruppen der KRITIKER und MUSIKER⁵² wurde ein übergreifendes Kategoriensystem abgeleitet, das unterschiedliche Ausprägungen erfasst.⁵³

- *allgemeine Merkmale* als nicht näher spezifizierende Aussagen; Bsp. „... das, was Igor Strawinsky in der Neuen Musik ist, könnte [Wolfgang] Dauner auf der Jazz-Szene sein.“; „Mike Gibbs states as his main formative influences Charles Ives.“
- *klangliche Merkmale* als speziell auf Aspekte des Ensemble-Klangbildes und instrumentalen Klanggebung gerichtete Aussagen; Bsp. „[SME] sounded fragmented, abstract, superficially close to the aural world of the most extreme serial compositions of Webern, and the complex, atomised, mathematically-predetermined structures of integral serialism of the classical fifties avant-garde as exemplified by Boulez, Stockhausen and Nono.“
- *musikstrukturelle Merkmale* als speziell auf strukturelle Aspekte der Komposition und deren Parameter (Rhythmik, Melodik, Harmonik) gerichtete Aussagen; Bsp. „[Willem] Breuker schreibt überwiegend tonal, zum Teil unter Verwendung der...an Eisler und Weill anknüpfenden nicht-funktionalen Harmonik.“; „The piece ‚Klankast‘ [von Guus

51 Siehe dazu den Kodierschlüssel in Anhang B. Textpassagen (z.B. als zitierte Musiker-Zitate) wurden entsprechend ihrem Auftreten in den unterschiedlichen Texten mehrfach gewertet, um der Dynamik des Diskurses gerecht zu werden. Besonders aus Noglik 1983 werden immer wieder Äußerungen zitiert. Eine Gewichtung dieser Zitierpraxis wurde in der Auswertung nicht vorgenommen, da es nicht um eine reine Darstellung des Diskurses geht, sondern um eine Themenfrequenzanalyse (s.o.).

52 Die MUSIKER-Aussagen sind sowohl Interviews wie auch Beiträgen der KRITIKER (als Zitate aus Interviews) entnommen; die in letzteren Texten getroffene Auswahl ist bereits interessengeleitet. Die Aussagekraft der MUSIKER-Gruppe ist dadurch nicht beeinträchtigt, die angesprochene Vorauswahl durch KRITIKER ist jedoch bei der Interpretation der Ergebnisse zu beachten.

53 Die Benennung der Kodierungsschiffren erfolgte in zwei Schritten: zunächst wurden konkrete Beschreibungen kodiert, anschließend die in der Fachliteratur dargestellten Arten des Zugangs. Es erwies sich als sinnvoll, die Systeme zusammenzuführen, um eine umfassende Betrachtung zu gewähren.

Janssen] is missing-note rather than wrong-note music: very spare, bars between single notes sometimes, like Cage's adaptations of old American Hymns, from which most of the notes have been removed.“

- *ästhetisch-ideelle Merkmale* als speziell auf ästhetische Vorstellungen und den strukturellen wie klanglichen Aspekten übergeordnete Momenten gerichtete Aussagen; Bsp. „L'intérêt de [Jean-Louis] Chautemps pour la musique contemporaine en général et pour le domaine électroacoustique en particulier n'est pas à négliger dans l'approche de son travail d'improvisateur, mais nous nous gardons prudemment, en cette analyse, de tout parallèle esthétique avec l'Ouvre de Berio.“; „Die Anregung für sein [Peter Kowalds] Stück [,Jahrmarkt'], das im übrigen bei Charles Ives und John Cage seine Vorläufer hat, führt Kowald auf persönliche Erlebnisse zurück...“; „Es gibt auf der LP ‚Für‘ [von Wolfgang Dauner]...ein Stück, das schon vom Titel her auf einen ästhetischen Bezugspunkt hinweist, an welchem sich Dauner während jener Zeit möglicherweise orientiert haben könnte. Dieser Bezugspunkt heißt John Cage.“
- *musikanalytische Merkmale* als Beschreibungen musikstruktureller Sachverhalte, Begründungen eines Stils über strukturelle Kategorien; nahezu ausschließlich aufseiten der MUSIKER angewandt; Bsp. „Früher habe ich versucht, ohne Repetitionen auszukommen. Das hatte sicher auch etwas mit dem Einfluß Anton Weberns zu tun.“
- *musikhistorische Merkmale* als Hintergrundinformationen zu Werken, Kooperationen und biographische Informationen zu Komponisten; Bsp. „Eigentlich kam keine Zusammenarbeit, sondern nur ein Kontakt zustande. Penderecki hörte uns [Globe Unity Orchestra] 1967 zu den Donaueschinger Musiktagen.“

Die Kategorisierung der Textstellen orientierte sich an den jeweils für die einzelnen *Urteilsdimensionen* formulierten Stichworten und deren kontextueller Bedeutung. So galt z.B. das Stichwort „Musik“ (bspw. als „Die Musik Weberns ...“) zunächst als bedeutungsoffen, eine Spezifizierung erschloss sich über den jeweiligen Kontext. Entsprechend wurden Begriffe daher je nach Kontext in verschiedene *Urteilsdimensionen* eingeordnet. Dabei zeigten sich bestimmte, immer wiederkehrende Deutungsschwierigkeiten einzelner Begriffe:

- Vieldeutige Begriffe wurden je nach Spezifizierung eingeordnet; waren bspw. die Begriffe „Gestus“ / „gestisch“ mit entsprechenden Erläuterungen oder Hinweisen versehen, wurden sie als „strukturell“ gewertet oder als ästhetische Kategorie gedeutet und eingeordnet unter „ideell“.
- Kombinationen von Begriffen wurden ebenso behandelt; so wurde z.B. „Ästhetik der Verknappung“ eingeordnet als „ideell“, da der Akzent

auf „Ästhetik“ liegt, die strukturelle Beschaffenheit (hier: „Verknappung“) erscheint hier als nachgeordnete, quasi abhängige Variable.

- Der Begriff „Ausdruck“ wurde eingeordnet als „ideell“, da bestimmte ästhetische Vorstellungen den konkreten musikalischen Gestalten zugrunde liegen.
- Der Begriff „Ausdrucks Mittel“ wurde eingeordnet als „strukturell“, da der inhaltliche Schwerpunkt auf konkrete (spiel- bzw. kompositions-) technische Möglichkeiten verweist.
- Der Begriff „Idiom“, „idiomatisch“ wurde eingeordnet als „allgemein“, da hier klangliche, strukturelle und ideelle Faktoren zusammenfließen und als ganzheitliche Beschreibung der Gesamtheit eines Stils dienen.

In der Korrespondenzanalyse wurden die drei vorgestellten Objektgruppen (*Komponisten*, *Improvisationsmusiker*; *Urteilsdimensionen*) zusammengeführt. Dabei wurde die Objektgruppe *Komponisten* als unabhängige Variable gedeutet, die damit in kontextuelle Verbindung gesetzten Objektgruppen *Improvisationsmusiker* und *Urteilsdimensionen* als abhängige Variablen.

Ergebnisse der Korrespondenzanalysen

Äußerungen der KRITKER und MUSIKER wurden separat geordnet. Die Auswertung fragte nach Eigenheiten der Gruppen bezüglich deren Einschätzungen ausgewählter Objekte (*Komponisten*, *Improvisationsmusiker*, *Urteilsdimensionen*) und deren Beziehungen untereinander. Zunächst wurden spezifizierende Merkmale der Objektgruppe *Komponisten* untersucht (= *Urteilsdimensionen*), um die Charakterisierung von Komponisten zu beleuchten. Anschließend wurden Kombinationen von Elementen der Objektgruppen *Improvisationsmusiker* und *Komponisten* analysiert, um Beziehungen von Neuer Musik und Improvisationsmusik auf der Ebene der handelnden Personen zu veranschaulichen. Die Ergebnisse dieser Auswertungen werden anhand graphischer Darstellungen der durchgeführten Korrespondenzanalysen diskutiert.

Korrespondenzen der Kategorien Komponisten - Urteilsdimensionen

Die Korrespondenzanalyse ermittelte einen vierdimensionalen Korrespondenzraum.⁵⁴ Die Dimensionen 1 und 2 korrelieren geringfügig ($r = .028$) und umfassen 87,5%, d.h. die Darstellung in einem zweidimensionalen Korrespondenzraum erklärt gut die Verteilung der Merkmalsausprägungen:

54 Die Kreuztabelle ordnet die Objekte (*Komponisten* als unabhängige Variable) in Spalten und die zugewiesenen Merkmale (*Urteilsdimensionen*) in Zeilen. Um Unterschiede der Merkmalsausprägungen zwischen Elementen der Objektgruppe *Komponisten* aufzuzeigen, wurde eine Zeilen-Prinzipal-Normalisierung gewählt (s. Anhang C für Kennwerte der Verteilungen aller durchgeführten Korrespondenzanalysen).

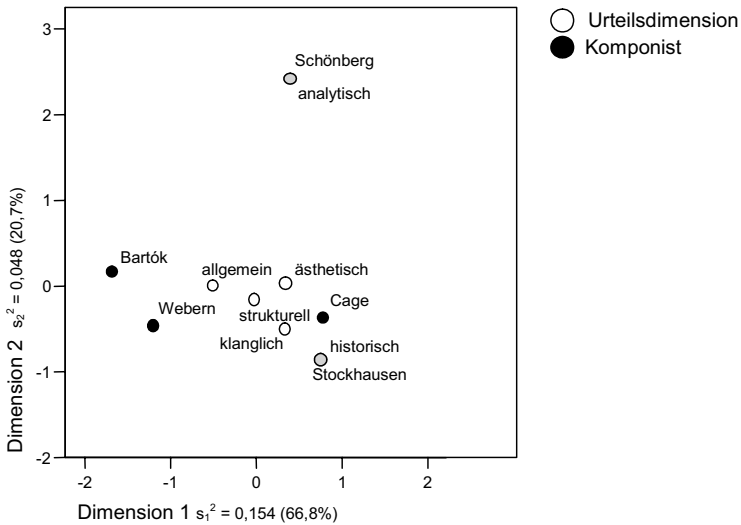


Abb.: Korrespondenzanalyse der Beziehungen von Urteilsdimensionen und Komponisten, Gruppe KRITIKER, Zeilen-Prinzipial-Normalisierung.

Die Darstellung zeigt Zuweisungen, die offensichtlich musikhistorische von musikanalytischen Einschätzungen trennen. Der Korrespondenzraum ist bestimmt durch die Urteilsdimensionen *allgemein* (Dim. 1: .591) und *musikanalytisch* (Dim. 2: .619), damit konvergieren Elemente der Objektgruppe *Komponisten* (*Bartók*; Dim. 1: .374 und *Schönberg*; Dim. 2: .801). Eine vergleichende Betrachtung der Positionen einzelner Elemente der Objektgruppen *Komponisten* und *Urteilsdimensionen* ermöglicht nun, charakteristische Einschätzungen herauszuarbeiten:

- Es fällt auf, dass sich Elemente im Korrespondenzraum überlagern (grau gefärbte Koordinatenpunkte): *Schönberg* ist identisch verortet wie die Urteilsdimension *musikanalytisch*; *Stockhausen* ist deckungsgleich mit der Urteilsdimension *musikhistorisch*.
- Die Positionierung von *Komponisten* auf Dimension 1 des Korrespondenzraums zeigt, dass die Objekte *Bartók* und *Webern* dem Objekt *Cage* gegenüberstehen.
- Die Distanz von *Komponisten* zu *Urteilsdimensionen* betreffend ist festzustellen, dass *Bartók* am weitesten von diesen entfernt verortet ist. Dabei ist der Abstand zu *ästhetisch-ideellen* Einschätzungen am geringsten, gefolgt von allgemeinen Einschätzungen; die größte Distanz besteht auf Dimension 2 des Korrespondenzraums zu *musikanalytischen* und auf Dimension 1 zu *musikhistorischen* Einschätzungen.

- *Cage* erscheint auf Dimension 1 des Korrespondenzraums in unmittelbarer Nähe zur *musikhistorischen* Urteilsdimension, die Distanz zu weiteren *Urteilsdimensionen* differiert nur marginal (in der Reihenfolge: *musikanalytisch*, *ästhetisch-ideell*, *klanglich*). Auf Dimension 2 des Korrespondenzraums hingegen erscheint *Cage* in geringer Distanz zu *klanglichen* Einschätzungen, gefolgt von *strukturellen* und *ideellen*; der Abstand zu *musikanalytischen* Einschätzungen ist hier am größten.

Hierin offenbaren sich Tendenzen, einzelne Komponisten in bestimmten Kontexten zu behandeln: Schönberg ist ebenso deutlich an musikanalytische Aspekte gebunden, wie Stockhausen an musikhistorische. Stockhausen und Cage werden beide mit klanglichen Aspekten in Verbindung gebracht, Cage wird zudem noch konzeptionell angesprochen; Webern und stärker noch Bartók werden eher allgemein diskutiert.

Zum Abgleich der Perspektiven der Gruppen KRITIKER und MUSIKER wurde dasselbe Verfahren auf die Aussagen der Improvisationsmusiker angewandt. Die Korrespondenzanalyse für die Gruppe MUSIKER ermittelte folgende Charakteristika des Korrespondenzraums: Die Dimensionen 1 und 2 weisen eine geringe, gegenläufige Korrelation auf ($r = -.076$) und erklären zusammen 93,4% der Streuung. Bestimmt werden die Dimensionen durch Elemente der Objektgruppe *Komponisten*: Webern (Dim. 1: .558) und Cage (Dim. 2: .646) sowie die Urteilsdimensionen *musikanalytisch* (Dim. 1: .339) und *allgemein* (Dim. 2: .356).

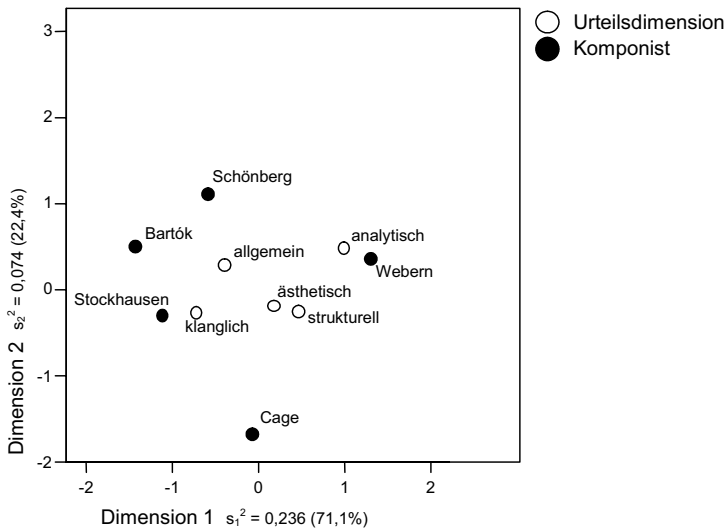


Abb.: Korrespondenzanalyse der Beziehungen von Urteilsdimensionen und Komponisten, Gruppe MUSIKER, Zeilen-Prinzipial-Normalisierung.

Die hier gezeigte Positionierung der Objekte wird im Vergleich zur Verteilung Gruppe der KRITIKER diskutiert.

- Auffällig ist, dass die Urteilsdimension *musikhistorisch* hier nicht auftritt; offenbar nimmt diese Perspektive keine Bedeutung in der Gruppe der MUSIKER ein.
- Es gibt keine deckungsgleichen Koordinatenpunkte von Elementen der Objektgruppen: *Schönberg* tendiert zu einer eher *allgemeineren* Einschätzung, jedoch ohne dass *musikanalytische* Aspekte ausgeblendet werden; *Stockhausen* wird deutlich mit *klanglichen* Aspekten in Verbindung gebracht, *musikanalytischen* Aspekten kommt hierbei offenbar keine große Bedeutung zu.
- *Webern* wird deutlich *musikanalytisch* aufgefasst, die Einschätzung *Bartóks* hingegen tendiert ebenfalls zu einer *allgemeinen* Auffassung.
- *Cage* erscheint abgesetzt und wird auf drei Urteilsdimensionen (*klanglich, musikstrukturell, ästhetisch-ideell*) verhandelt.

Die aufgezeigten Unterschiede der Gruppen KRITIKER und MUSIKER scheinen eher gradueller Art denn grundsätzlicher Natur. Das Fehlen der Urteilsdimension *musikhistorisch* seitens der MUSIKER erscheint in diesem Kontext jedoch beachtenswert: Die Verknüpfung des Objekts *Stockhausen* mit jener Perspektive in der Gruppe der KRITIKER, ist mit der im Untersuchungsmaterial populären Anekdote zu den Aufnahmen einiger Stücke des Zyklus 'Aus den sieben Tagen' zu erklären, die von der Kontroverse zwischen Karlheinz Stockhausen als Komponist und Aufnahmeleiter und seinen improvisierenden Interpreten, u.a. Michel Portal, berichtet. In den Einschätzungen der MUSIKER tritt dies nicht hervor, vielmehr ist *Stockhausen* hier mit *klanglichen* Aspekten verbunden.⁵⁵ Auch die Bedeutung von *Schönberg*, die in der Einschätzung der KRITIKER stark *musikanalytisch* geprägt ist, scheint aufseiten der MUSIKER vergleichsweise weniger stark ausgeprägt und wird tendenziell eher *allgemein* gedeutet. Dafür zeigt sich in der Einschätzung *Weberns* eine deutlichere Ausprägung *musikanalytischer* Aspekte seitens der MUSIKER. Generell werden ähnlich gelagerte Urteile getroffen, die Bedeutung einzelner Komponisten changiert jedoch. Überraschend ist dabei, dass eine erwartete starke Betonung konzeptioneller Momente in John Cages Musik in beiden Gruppen nicht aufzufinden war und sich stattdessen sogar strukturelle Aspekte abzeichneten; Béla Bartók hingegen scheint in beiden Gruppen einer eher allgemeinen Urteilstendenz zu unterliegen.

55 Diese Einschätzung der KRITIKER dominiert auch in einer gemeinsamen Auswertung der Gruppen KRITIKER und MUSIKER deutlich und wird also nicht durch die Hinzunahme konträrer Einschätzungen relativiert (s. Anhang C).

Korrespondenzen der Kategorien Komponisten - Improvisationsmusiker

Um mögliche Beziehungen zwischen Elementen der Objektgruppen *Komponisten* und *Improvisationsmusiker* mit einer Korrespondenzanalyse zu untersuchen, wurden *Komponisten* als Objekte aufgefasst und *Improvisationsmusiker* als die ihnen zugewiesenen Merkmale. Die Gruppen der KRITIKER und MUSIKER wurden auch hier getrennt untersucht, um eine vergleichende Betrachtung zu erreichen.⁵⁶

Die in der Gruppe der KRITIKER geäußerten Einschätzungen wurden in der Korrespondenzanalyse wie folgt berechnet:

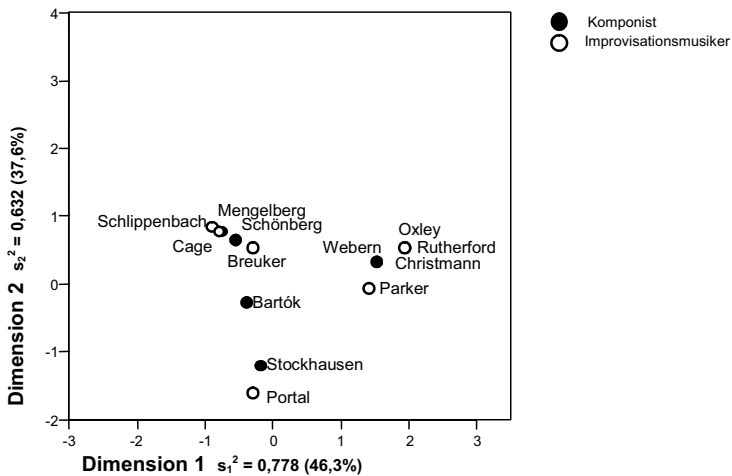


Abb.: Korrespondenzanalyse der Beziehungen von Komponisten und Improvisationsmusikern, Gruppe KRITIKER, Spalten-Prinzipal-Normalisierung.

Die beiden Dimensionen des Korrespondenzraumes weisen eine sehr geringe Korrelation auf ($r = .195$) und erklären zusammen 83,8% der Streuung. Sie können anhand der Positionierung von Elementen der beiden Objektgruppen zu charakterisieren: Dimension 1 ist bestimmt durch die Elemente *Webern* (Dim. 1: .708) und *Parker* (Dim. 1: .209) wie auch durch die Elemente *Christmann*, *Rutherford* und *Oxley*, die identisch gewichtet sind (Dim. 1: .202). Dimension 2 ist bestimmt von *Portal* (Dim. 2: .682) und dem *Stockhausen* (Dim. 2: .606). Das Schaubild weist Besonderheiten auf:

⁵⁶ Die Darstellung in den Kreuztabellen entspricht der o.g.: *Komponisten* sind angeordnet in Spalten, *Improvisationsmusiker* in Zeilen; es wurde eine Spalten-Prinzipal-Normalisierung ausgewählt, um die Verteilung von Merkmalen (= *Improvisationsmusiker*) auf Objekte (= *Komponisten*) zu fokussieren.

- Es sind einige deckungsgleiche Merkmale auszumachen: Die Elemente *Christmann*, *Oxley* und *Rutherford* weisen auf beiden Dimensionen des Korrespondenzraumes gleiche Koordinatenpunkte auf.
- Es zeigen sich drei Cluster, *Bartók* erscheint davon abgesetzt:
 - a) ein Cluster von Elementen der Objektgruppe *Improvisationsmusiker*, versammelt um *Webern*: dieses Cluster ist zu identifizieren als die sog. „englische Schule“;
 - b) eine Kombination der Elemente *Stockhausen* und *Portal* sowie
 - c) ein Cluster um die Elemente *Cage* und *Schönberg*.

Die Einschätzungen der MUSIKER zeigen trotz unterschiedlicher Anordnung der Objekte gewisse Parallelen zu Einschätzungen der KRITIKER:

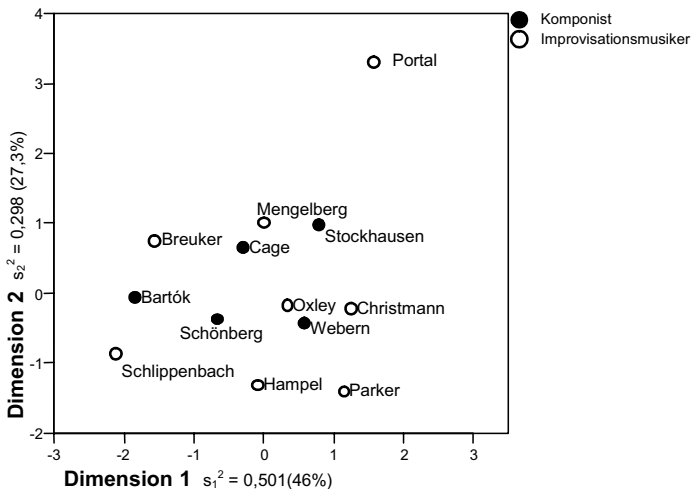


Abb.: Korrespondenzanalyse der Beziehungen von Komponisten und Improvisationsmusikern, Gruppe MUSIKER, Spalten-Prinzipal-Normalisierung

Die Dimensionen 1 und 2 korrelieren etwa auf mittlerem Niveau ($r = .048$) und erklären gemeinsam 73,3% der Streuung. Dimension 1 ist bestimmt durch *Bartók* (Dim. 1: .370) und *Schlippenbach* (Dim. 1: .368), Dimension 2 durch *Stockhausen* (Dim. 2: .354) und *Portal* (Dim. 2: .297). Die Darstellung veranschaulicht folgende Eigenheiten der Gruppe MUSIKER:

- *Rutherford* ist nicht, wie in der Gruppe KRITIKER, genannt, hingegen ist hier *Hampel* ergänzt.
- Von den drei bei den KRITIKERN zu beobachtenden Clustern sind hier nur noch zwei aufzuzeigen, wenngleich nicht so markant:
 - a) die „englische Schule“ ist im rechten unteren Bereich versammelt,
 - b) *Portal* ist weiterhin lediglich *Stockhausen* zugeordnet;

- das Cluster c) um *Cage* und *Schönberg* ist zerfallen: *Mengelberg* ist weiterhin *Cage* zugeordnet, *Schlippenbach* tendiert hier jedoch stärker zu *Schönberg* als zu *Cage*.
- *Bartók* erscheint nun stärker integriert, flankiert von *Schlippenbach* und *Breuker*.
- Für *Hampel* ist keine direkte Zuordnung aufzuzeigen, wie sie für andere Improvisationsmusiker beschrieben werden konnten; vielmehr erscheint dieses Element auf zwei Ebenen: zunächst zwischen *Schönberg* und *Webern* platziert, sodann in ähnlichen Distanzen zu *Bartók*, *Cage* und *Stockhausen*.

Bezüglich der Zuordnung von Elementen der Objektgruppen *Komponisten* und *Improvisationsmusiker* sind generell ähnliche Tendenzen der Gruppen KRITIKER und MUSIKER aufzuzeigen. Die Anordnung im Korrespondenzraum erscheint in der Gruppe MUSIKER ausgewogener als in der Gruppe KRITIKER. Eine mögliche Erklärung wäre ein homogeneres Urteilsverhalten der MUSIKER, das weniger extreme und dafür ausgewogenere Werte erbringt (s. dazu die Tabellen im Anhang C). Auch deckungsgleiche Koordinatenpunkte wären vor einem solchen Urteilsverhalten zu interpretieren.

3. Diskussion: Klang - Struktur - Konzept

In der Themenfrequenzanalyse wurde festgestellt, dass Neue Musik in der Diskussion der Jazzforschung und -kritik auf unterschiedlichen Ebenen thematisiert wird. Dies wurde in einem Kategoriensystem dargestellt, das Unterschiede zwischen dem reflektierenden Forschungsdiskurs (*Neue Musik*) und der musikalischen Praxis (*Umgang improvisierender Musik mit Neuer Musik*) veranschaulicht. Als die weitaus wichtigste Kategorie erscheinen Komponisten der Neuen Musik. In den Gruppen KRITIKER und MUSIKER wird dabei im Wesentlichen ein offensichtlich übereinstimmender Kanon von Komponisten verhandelt; die Bedeutung von Komponisten ermisst sich dabei an ihrer Stellung im Kontext der Neuen Musik: Es werden vorrangig solche Komponisten angesprochen, die eine eigenständige Position innerhalb der Entwicklung der Neuen Musik markieren konnten. Die Darstellung der Komponisten unterscheidet sich jedoch in den Gruppen der KRITIKER und MUSIKER: Während im fachlichen Diskurs die vergleichende Perspektive eine gewisse Ähnlichkeit von Komponisten und Improvisationsmusikern vermitteln soll, haben solche Bezüge für Improvisationsmusiker selbst offenbar keine Bedeutung; vielmehr erscheinen Komponisten hier als Anregung zu eigener kreativer Arbeit. Dies ist mit Blick auf

die theoretisch angelegte Kategorie *Komponisten als Einfluss/Inspiration/Eindruck* und die handlungsorientierte Kategorie *Bezugnahme auf ästhetische Ideen* zu verfolgen. Während Einschätzungen des Einflusses von Komponisten mittels Urteilsdimensionen in den Gruppen der KRITIKER und MUSIKER divergieren, zeigt sich ein ähnliches Urteilsverhalten in der Bestimmung ästhetischer Bezüge. Zusammenfassend kann thesenartig formuliert werden:

- „Neue Musik“ bezeichnet für die Gruppe der MUSIKER einen Bereich musikalischer Anregungen, die von bestimmten Komponisten und/oder Werken ausgehen, wobei kompositionstechnische Details gegenüber dem ganzheitlichen Eindruck von musikalischen Werken von deutlich geringerem Interesse erscheinen.
- In der Gruppe der KRITIKER ist eine personalisierte Vermittlung der musikalisch-technischen Erscheinungen Neuer Musik mittels semantisch aufgeladener Nennungen von Komponisten vorherrschend, die Vergleiche zwischen Komponisten Neuer Musik und Improvisationsmusikern in Bezug auf konkrete Werke, stilistische Merkmale und kompositionstechnische Verfahren ermöglicht und die so als wesentliche Diskussionsgrundlage dient.

Der praktische Einsatz von Elementen Neuer Musik wurde anhand von aus dem Untersuchungsmaterial extrahierten Kategorien systematisch dargestellt. Der hiermit aufgezeigten Konzentration der KRITIKER auf musikstilistische Aspekte, die als Vergleichsbasis bemüht werden, steht eine andere Haltung in der Gruppe der MUSIKER gegenüber. In beiden Gruppen sind jedoch Motive aufzuzeigen, die als Strategie sozialer Nobilitierung benannt wurde und sich anscheinend am Prestigegehalt Neuer Musik orientiert. Zusammenfassend kann thesenartig formuliert werden:

- Der Umgang von Improvisationsmusikern mit Neuer Musik ist in der Darstellung der MUSIKER stark initiativ geprägt und weniger auf eine unmittelbare Nachbildung musikalischer Stile gerichtet, wobei Werken wie Komponisten Neuer Musik eine große Bedeutung zuteil wird; das Motiv sozialer Nobilitierung ist in diesem Kontext als Legitimationsstrategie aufzufassen.
- In der Gruppe der KRITIKER wird der Umgang von Improvisationsmusikern mit Neuer Musik unter Aspekten thematisiert, die mit argumentativen Verweisen auf stilistische Zitate bestimmter Werke und Bezugnahmen auf ästhetische Ansätze eine deutliche Verbindung zum Bereich Neuer Musik herstellen; hierbei ist das Motiv sozialer Nobilitierung jedoch nicht von vorgeordneter Bedeutung.

An die Themenfrequenzanalyse wurde eine Korrespondenzanalyse angeschlossen. Diese hat eine klare Darstellung der Diskussionsinhalte ermöglicht und dazu beigetragen, implizite Argumente aufzudecken. Entspre-

chend wurden als grundlegende Bereiche Komponisten Neuer Musik sowie darauf bezogene Attributierungen angenommen. Aus diesen spezifizierenden Ergänzungen konnten fünf Urteilsdimensionen ermittelt werden, von denen drei von zentraler Bedeutung erscheinen: Klangliche, musikstrukturelle und ästhetisch-ideelle Aspekte fungieren als offenbar zentrale Unterscheidungsmerkmale der angesprochenen Komponisten; musikanalytische und allgemeine Perspektiven werden weniger stark in die Einschätzungen einbezogen, musikhistorische Aspekte erscheinen von geringer Bedeutung und sind tendenziell mit anekdotischen Schilderungen verknüpft. Offenbar werden diese Urteilsdimensionen auch angewandt bei der Zuordnung von Improvisationsmusikern zu Komponisten Neuer Musik. Hierin ist ein explizierendes Definitionsverfahren zu vermuten, in dem Komponisten mit ihren stilistischen Merkmalen als Beispiele für prinzipielle Ähnlichkeiten von Erscheinungen in Free Jazz und Improvisierter Musik stehen, die wiederum von Improvisationsmusikern repräsentiert werden. In den aufgezeigten Beziehungen von Improvisationsmusikern und Komponisten Neuer Musik konnten latente Strukturen der Einschätzung und Beurteilung offengelegt werden, wobei musikpraktische Attribute als wichtigste Faktoren auftreten.

Diese werden in den Gruppen der KRITIKER und MUSIKER unterschiedlich gebraucht. Hier sind Diskrepanzen beider Diskurse zu erkennen, die einer Erklärung unter Hinzunahme weiterer Informationen bedürfen. So ist bspw. auffällig, dass Karlheinz Stockhausen im Kontext der KRITIKER eindeutig unter musikhistorischen Aspekten diskutiert wird. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Auseinandersetzung Stockhausens mit Improvisationsmusik auf sein Konzept der ‚intuitiven Musik‘ beschränkt ist und dass an der Realisierung einiger Stücke aus dem Zyklus *Aus den sieben Tagen* Improvisationsmusiker beteiligt waren. Es handelt sich hierbei um eine Anekdote, die eine eher marginale Rolle einnimmt, da sie die Beschäftigung seitens der Improvisationsmusik mit Neuer Musik nicht nachhaltig beeinflusst hat. Im Kontext der MUSIKER hingegen wird Stockhausen unter klanglichen Aspekten diskutiert, was auf ein grundlegend anders gelagertes Interesse an jenem Komponisten und seinem Werk schließen lässt. Die unterschiedliche Gewichtung von John Cage wie auch von Anton Webern in beiden Gruppen lässt zunächst verschiedene Interessenlagen vermuten. Während in der Themenfrequenzanalyse die Auftretenshäufigkeit dieser Komponisten eine generell unterschiedliche Bedeutung für KRITIKER und MUSIKER nahelegt, scheinen die kontextuellen Attributierungen hingegen angenähert: Cage wird in beiden Gruppen zuvorderst auf den Urteilsdimensionen klanglicher, ästhetisch-ideeller und musikstruktureller Aspekte diskutiert, allgemeine Verweise erscheinen eher nachgeordnet. Ein deutlicher Unterschied ist jedoch in der Attributierung Weberns zu erkennen. Während die KRITIKER Webern eher allgemein thematisieren, wird We-

bern im Diskurs der MUSIKER eindeutig unter musikanalytischen Aspekten verhandelt. Dies kann auf ein seitens der Improvisationsmusik vorhandenes Bewusstsein für kompositionstechnische Problemstellungen verweisen, wie sie von Webern in die Neue Musik eingebracht wurden; ob diese technischen Aspekte auch in die konkrete Praxis der Improvisationsmusiker einfließen, ist in musikanalytischen Studien zu prüfen. Hierbei scheint die viel zitierte Äußerung von Tony Oxley, man habe in der Rezeption Weberns „den musikologischen Diskussionszusammenhang weitgehend“ ausgeblendet (Oxley in Noglik 1983, 477, s.o.), fast paradigmatisch. In diesem Kontext ist auch die Attributierung Belá Bartóks interessant: Bartók erscheint in den Gruppen der KRITIKER und MUSIKER jeweils deutlich unter der allgemeinen Urteilsdimension. Obgleich Bert Noglik (1990a) Bartóks musikethnologische Forschungen hinreichend würdigt, wird Bartók aufseiten der Improvisationsmusiker als ein Komponist Neuer Musik diskutiert, spezifizierende Würdigungen sind nicht auszumachen.

Die Zuordnung von Komponisten und Improvisationsmusikern in den Gruppen der KRITIKER und MUSIKER weist ähnliche Tendenzen auf. Besonders die sogenannte „englische Schule“ zeichnet sich in den Korrespondenzanalysen deutlich ab, in der Gruppe der KRITIKER stärker noch als in jener der MUSIKER. Auch ist eine eindeutige Kopplung von Karlheinz Stockhausen und Michel Portal in beiden Gruppen festzustellen; auch dies ist auf die o.g. Anekdote um die Aufnahmen zu Stücken *Aus den sieben Tagen* zurückzuführen. Interessant ist die abweichende Einordnung von Alexander von Schlippenbach und Willem Breuker, die in der Gruppe der KRITIKER in engem Zusammenhang mit Arnold Schönberg und John Cage thematisiert werden, von MUSIKERN hingegen eher mit Belá Bartók in Beziehung gesetzt werden. Diese unterschiedlichen Kontextualisierungen enthüllen eine Eigenheit des Diskurses: Es können kanonisierende Tendenzen seitens der KRITIKER erkannt werden, die durch die als Zitate in die eigenen Texte aufgenommenen Äußerungen improvisierender Musiker offenbar nicht relativiert werden können. Zur Überprüfung wurde eine Korrespondenzanalyse der Verteilungen beider Gruppen bezüglich der Attributierung von Komponisten gerechnet. Wie im Korrespondenzraum der KRITIKER ist Stockhausen auch hier mit musikhistorischen Urteilsdimensionen verbunden. Obgleich die separate Analyse der MUSIKER eine fast konträre Perspektive abbildet, dominiert in der gemeinsamen Auswertung die Zuordnungslogik der KRITIKER.⁵⁷

57 Die Verteilungen der Objekte *Komponist* in der Gruppe KRITIKER und der kollektiven Auswertung der KRITIKER und MUSIKER bezüglich objektspezifischer Inertia korrelieren sehr hoch ($r = .970$, ss), zudem bestehen keine signifikanten Unterschiede ($p = .988$). Eine Prüfung der Verteilung der Objektwerte je Dimension des Korrespondenzraums zeigt, dass die Lage der Objekte auf

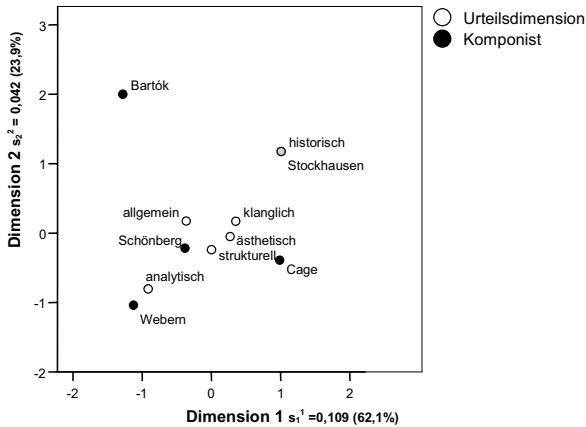


Abb.: Korrespondenzanalyse der Beziehungen von Komponisten und Urteilsdimensionen, Gruppen KRITIKER + MUSIKER, Zeilen-Prinzipal-Normalisierung.

Die Frage nach einem möglichen Wandel der Thematisierung Neuer Musik innerhalb des untersuchten Forschungsdiskurses im Verlauf der Zeit hat aufschlussreiche Erkenntnis hervorgebracht. Zwar konnte mit dem Untersuchungsmaterial eine Zeitspanne von fast 30 Jahren und einer Vielzahl wichtiger Publikationen erfasst werden, jedoch zeigt sich dieser damit repräsentierte Diskurs dominiert von einigen Positionen, die auch durch die gesetzten Auswahlkriterien nicht zu relativieren waren. So vermitteln sich auch in einem erweiterten Diskurs, der sich nicht nur auf die einschlägigen Beiträge zum Thema „Neue Musik und Jazz“ stützt, kanonisierende Tendenzen. Obgleich umfangreiche Listen mit Nennungen von Komponisten und Improvisationsmusikern aus dem Material herausgearbeitet wurden, traten im Zuge einer notwendigen Reduktion der Untersuchungsgegenstände in der Korrespondenzanalyse Beispiele hervor, die aufgrund der häufigen Nennung überwiegen. Während Artefakte in diesem Bereich leicht erkannt werden konnten, bspw. weil entsprechende Nennungen lediglich in einer Quelle auftraten, scheint die Konstatierung eines Kanons von Komponisten auf die Dynamik des Diskurses zurückführbar (exemplarisch sei hier auf die zentrale Bedeutung der Arbeiten von Ekkehard Jost und Bert Noglik verwiesen): Jüngere Publikationen, die eine Orientierung der Improvisationsmusik an anderen als den in jenem Kanon gefassten Komponisten nahelegen, sind aufgrund der zeitlichen Differenz noch nicht in gleicher Weise in den Diskurs eingegangen und konnten daher nur in dieser

Dimension 1 in der Gruppe KRITIKER mit der gemeinsamen Auswertung beider Gruppen sehr hoch korreliert ($r = .916$, s).

Weise in den Auswertungen abgebildet werden. Ein solcher Wandel der Orientierungen, wie ihn Peter Niklas Wilson (2004) feststellt, ist mit den hier angewandten Verfahren am ausgewählten Untersuchungsmaterial nicht nachzuzeichnen. Eine Intensivierung des Diskurses und eine Konzentration auf gegenwärtige Phänomene scheinen aufgrund dieser Erkenntnis jedoch angebracht.

Für die musikanalytischen Einzelfallstudien ergibt sich aus diesen Untersuchungen eine fruchtbare Einsicht: Allein die Beziehung zu Komponisten Neuer Musik als Argument für Parallelen von Free Jazz und Improvisierter Musik zu Neuer Musik zu benennen, genügt nicht. Die Argumentation muss vielmehr über musikbezogene Kategorien erfolgen; als solche werden klangliche, strukturelle und konzeptionelle Aspekte fokussiert. Die diskutierten Bedeutungen dieser Urteilsdimensionen verweisen auf die Notwendigkeit musikalischer Analyse als Untersuchungsmethode; diese sollte sich ausrichten an den Eigenheiten einzelner Improvisationsmusiker sowie an jenen der mit ihnen in Verbindung gebrachten Komponisten. Auf diese Weise können Merkmale von Komponisten Neuer Musik im Schaffen der mit ihnen in Beziehung gesetzten Improvisationsmusiker und zudem mögliche Wandlungen in der Bezugnahme improvisierender Musiker auf Neue Musik überprüft werden.

IV. DIE MUSIKALISCHE PRAXIS

1. Wege und Möglichkeiten musikalischer Analyse

Anschließend an die Analyse des theoretischen Diskurses, steht im Blickpunkt der folgenden Einzelfallstudien das individuelle Moment der Aneignung und Einbindung von Elementen Neuer Musik in improvisationsorientierte Kontexte. Die Resultate jener Auseinandersetzungen legen einen methodenpluralistischen Ansatz musikalischer Analyse nahe. Eine kritische Diskussion ausgewählter Analyseansätze erschließt ein methodisches Repertoire zur Anwendung in den porträthaften Einzelstudien.⁵⁸

Ansätze musikalischer Analyse

Roger T. Dean (1992) gliedert die musikanalytischen Ansätze der Jazzforschung in zwei Bereiche und benennt das ihnen zugrunde liegende Verständnis der Musik als „music as object“ und „music as process“ (Dean 1992, vii). Die Kategorie „music as object“ bezeichnet dabei „the final sound heard by someone listening to a recording“. Demgegenüber zeichnet sich die Auffassung von „music as process“ aus durch „the means and approaches adopted by the improviser in producing that sound, and the relationship with the audience present at the time of performance“ (Dean 1992, vii). In ähnlicher Weise geht die von John Brownell (1994) getroffene Unterscheidung vor. Brownell unterscheidet reduktive und prozessuale Ansätze. Die sogenannten reduktiven Modelle („reductive models“) untersuchen improvisierte Musik mittels Transkriptionen und verbleiben dabei oft, wie Brownell kritisiert, in einem statischen, abgeschlossenen Bereich, vergleichbar mit der Partitur-Analyse komponierter Musik:

„The majority of analytical models of jazz improvisation have treated the improvisation as an object or artifact. [...] This focus on the written work is un-

58 Zu generellen Problemen der Analyse von Jazz und improvisierter Musik und deren Entwicklung innerhalb der Jazzforschung sei an dieser Stelle auf ausführliche Diskussionen methodischer Probleme musikalischer Analyse von Jazz (Jost 1999; Knauer 1999) sowie auf einen zusammenfassenden Überblick über die Entwicklung der Jazzforschung (Pfleiderer 2002a) verwiesen.

derstandable, especially in the early works of jazz scholarship. Accurate transcription of the rhythmic and timbral complexities of jazz was considered to be impossible. This resulted in what is perhaps the over-emphasis on the analysis of melody and harmony which characterizes many of these models.“ (Brownell 1994, 13)

Als Hauptkritikpunkt notiert Brownell, die reduktiven Ansätze verfehlten den Kern der Musik, das interagierende Spiel, basierend auf bestimmten Denk- und Erzählmustern; dieses sei hingegen Mittelpunkt jener Ansätze, die Improvisation als dynamischen Prozess verstehen und versuchen, das musikalische Geschehen mittels Methoden⁵⁹ aus der Sprach- und Literatur-, hier vor allem der Dichtungstheorie, zu erfassen (vgl. Brownell 1994, 17ff). Jene von Brownell als prozessuale Modelle („processual models“) bezeichneten Ansätze zielen auf die individuellen musikalischen Ausdrucksmittel und die durch sie evozierten Situationen und Befindlichkeiten. Peter Niklas Wilson zieht angesichts der Forderung Brownells, Forschungen mit diesen Mitteln zu intensivieren, ein kritisches Fazit:

„Dieses hermeneutische Programm klingt einleuchtend und vielversprechend, krankt nur an einem Nachteil: Es läßt sich mit den bekannten methodischen Mitteln nicht annähernd einlösen. Und außerdem mag es dazu verführen, das Kind mit dem Bade auszuschütten, ‚reduktive‘ analytische Ansätze also für gescheitert zu erklären, ehe man ihre - sicherlich begrenzten - Möglichkeiten überhaupt ausgereizt hat.“ (Wilson 1998a, 376)

Die groben Unterscheidungen von Dean und Brownell, die von einer statischen bzw. einer prozesshaften Auffassung des Analyseobjektes ausgehen, orientieren sich an gleichsam prä-methodischen Aspekten. Hierbei stehen nicht die im Hinblick auf konkrete Fragestellungen tatsächlich angewandten Methoden im Vordergrund, sondern das Verständnis von Improvisationsmusik als Gegenstand musikalischer Analyse. Die Gewichtung der inhaltlichen Fragestellungen scheint hierbei empfindlich getrübt, wie auch Wilsons Kritik impliziert. Gerade aber die inhaltliche Akzentuierung einer musikalischen Analyse entscheidet über die Angemessenheit der Methodenwahl. Eine einseitige Abwertung oder gar Ablehnung sogenannter reduktiver Modelle scheint somit nicht gerechtfertigt.

An die von Wilson propagierte Haltung einer übergreifenden, an inhaltlichen Fragen orientierten Diskussion der Wege und Möglichkeiten musikalischer Analyse anschließend, werden im Folgenden Ansätze der Jazzforschung skizziert. Zur Orientierung sind diese anhand ihrer Zielsetzungen

59 Vgl. dazu den in die hermeneutisch arbeitende Musikwissenschaft mit Verzögerung eingeführten Ansatz von Harold Bloom (s. Kropfinger 1998; Meyer 2000).

und Methoden in einem systematischen Überblick zusammengefasst und durch ausgewählte Ansätze illustriert. Daraus ergeben sich schließlich auch Module einer Analysemethodik, die in den nachfolgenden musikanalytischen Studien angewandt ist. Der Bereich (re)synthetischer Ansätze wird dabei nur gestreift, da deren Erkenntnisinteresse in eine gänzlich andere Richtung zielt als die Absichten der hier durchgeführten Analysearbeit.

Ansätze	inhaltliche Schwerpunkte	Methoden	Theoretiker / Vertreter (Bsp.)
primär strukturorientierte Ansätze	musikalisches Material, Kompositionstechnik, Strukturgenerierung sowie Interaktionsmomente	1. Deskription 2. Transkription 3. Klanganalyse	„music as object“ (Dean 1992), „reductive models“ (Brownell 1994): Hellhund 1999 ...
primär interaktionsorientierte Ansätze	Interaktionsmomente (innerhalb der Gruppe), Strukturgenerierung aufgrund von Interaktionsprozessen	4. ethnographische Methoden: - Beobachtung (Proben- / Konzerteindrücke, Videoanalyse) - Befragung	„music as process“ (Dean 1992), „processual models“ (Brownell 1994): Monson 1996, Berliner 1994, Dybo 1999, Wilson 1998a/1999a, Globokar 1994 ...
(re-)synthetische Ansätze	Strukturgenerierung via zugrunde liegender Regelsysteme	5. ‚kognitive Synthese‘ / Nachbildung musikalischer Strukturen / Strukturgenerierung	Johnson-Laird 1991, Behne 1992, Pressing 1984 ...

Abb.: Ansätze musikalischer Analyse in der Jazzforschung

Innerhalb der musikanalytischen Literatur der Jazzforschung sind drei inhaltliche Bereiche auszumachen, die im Wesentlichen auf fünf unterschiedlichen methodischen Ausrichtungen aufbauen und den Ausgangspunkt der vorgeschlagenen Systematik bilden:

1. *Deskription*: Die weitaus längste Tradition haben wohl verbale Beschreibung musikalischer Ereignisse; diese Methode wird genutzt zur Darstellung formaler Aspekte (Formschemata, Interaktionen im Ensemble), individualstilistischer Merkmale (Spielweisen, musikalischer Ausdruck allgemein, Artikulation, Phrasierung) wie zur Vermittlung persönlicher Eindrücke von Konzerten/Proben. Exemplarisch für den Bereich feuilletonistischer Jazzkritik seien hier die Schriften Joachim Ernst Berendts genannt.
2. *Transkription*: Ein Mittel der Objektivierung musikalischer Verläufe und verbaler Beschreibungen, problematisch jedoch bei unklaren metrischen oder komplexen rhythmischen Verhältnissen. Häufig wurde diese Methode kritisiert, da sie nicht in der Lage sei, Interaktionen angemessen darzustellen (vgl. Jost 1975, 15ff.; Bailey 1987, 10; Jost 1999, 13f.). Transkriptionen werden genutzt zur Darstellung formaler Aspekte

(Formschemata, Interaktionen im Ensemble) und melodisch-harmonischer Phänomene wie auch zur Verdeutlichung der genutzten musikalischen Gestaltungsmittel (Skalen, ‚Klischees‘). Herbert Hellhund (1999) hat ein dreistufiges Theoriemodell auf der Basis transkriptorischer Arbeit vorgestellt (s.u.).

3. *Klanganalyse*: Methoden der Objektivierung von Aspekten der Klangfarbe und Klangtextur (häufig mittels Spektrogramm-Darstellungen) werden genutzt zur Untersuchung zeitlicher Aspekte (rhythmisch-metrische Verhältnisse) und individualstilistischer Merkmale (Artikulation, Phrasierung). Beispiele finden sich u.a. bei Ekkehard Jost (1975), Matthew Kiroff (2001), Martin Pfeleiderer (2002).
4. *Ethnographische Methoden*: Verwendung finden im Wesentlichen die Methoden der Beobachtung (u.a. Videoanalyse) und Befragung (Interview), die in verbale Deskriptionen einfließen können, um Musikerperspektiven abzubilden; genutzt werden diese Methoden zur Darstellung interaktiver Prozesse im Ensemble und zur Nachzeichnung stilistischer Entwicklungen. Wichtige Arbeiten in dieser Hinsicht haben Paul Berliner (1994), Ingrid Monson (1996) und Tor Dybo (1999) vorgelegt.
5. ‚*Kognitive Synthese*‘ / *Nachbildung musikalischer Strukturen* / *Strukturgenerierung*: Dies zielt auf eine Extraktion charakteristischer musikalischer Stil-Elemente zur Nachbildung der Strukturen und Regelsysteme, auch zur Grundierung psychologischer Betrachtungen des Spielprozesses zur Strukturgenerierung; genutzt zur Gewinnung prototypischer kognitiver Modelle. Beispiele finden sich u.a. bei Jeff Pressing (1984), Philip N. Johnson-Laird (1991) und Klaus-Ernst Behne (1992).

Eine Einteilung dieser Ansätze anhand übergeordneter Fragestellungen und inhaltlicher Akzentuierungen legt eine dreiteilige Ordnung nahe, die Benennung einzelner Ansätze folgt deren methodischen Vorgehensweisen, die je nach Fragestellung modifizierbar sind und so Berührungen zu anderen Ansätzen ermöglichen können. Die strenge Unterscheidung der Analyse musikalischer Strukturen und Interaktionen, wie sie von Brownell und Dean vertreten wird, ist hierin stark relativiert durch die vorgeschlagene Klassifizierung als *primär strukturorientiert* bzw. *primär interaktionsorientiert*. Die Diskussion der Erkenntnisfähigkeit jener beiden Bereiche zielt auf die Einrichtung eines Methodenrepertoires als Grundlage der musikalischen Einzelfallanalysen.

- *Primär strukturorientierte Ansätze*: Als primär strukturorientiert zu kennzeichnen sind Ansätze, die zuvorderst auf die Darstellung musikalischer Struktureinheiten (wie z.B. musikalisches Material, Kompositionstechniken, Strukturgenerierung sowie Interaktionsmomente) zielen; diese Ansätze arbeiten vorwiegend mit dem traditionellen Werkzeug musikalischer Ana-

lyse. In diesem Bereich sind Verlaufs- und Formskizzen mittels verbaler Deskription weit verbreitet, die den Eindruck des Analysierenden vermitteln und objektivierbar werden lassen.⁶⁰ Grobstrukturanalysen können durch gezielte Transkriptionen gestützt sein, die das Stück in Gänge, einzelne Stimmen des Musikstücks oder Auszüge vermitteln und so detaillierte Einblicke ermöglichen.⁶¹

Das häufig angewandte Verfahren des Verlaufsprotokolls fußt auf den Parametern Zeit und Instrumentierung, um die Klangdichte und die Proportionierung einzelner formaler Abschnitte zu veranschaulichen. Diese Darstellungsform folgt einer deskriptiven, faktographisch ausgerichteten Perspektive und ist in der Regel tabellarisch aufgebaut; in dieser Form schließt sie an verbale Beschreibungen an. Eine darauf aufbauende diagrammähnliche Darstellung erlaubt eine kompakte Übersicht über Verlauf und formale Gliederung eines Stückes sowie dessen binnenstrukturellen Aufbau. Jedoch sind die Möglichkeiten dieser Darstellungsform begrenzt; jüngere Beispiele sollen dies exemplarisch beleuchten.

Ein von Mike Heffley (2002) vorgestelltes Schema⁶² versucht, Aspekte der ‚musikalischen Zeit‘ in eine Verlaufsskizze zu integrieren, lässt jedoch die Instrumentierung unbeachtet. Heffley bezieht sich dabei auf Dietrich J. Nolls Erörterungen des Zeitbegriffs im Kontext improvisierter Musik; Noll diskutiert ‚musikalische Zeit‘ im Hinblick auf deren frei improvisiertes Entstehen im ‚Augenblick‘ und grenzt diese Erfahrung von einer auf Erinnerung aufbauenden Rezeption ab⁶³ (vgl. Noll 1977, 96ff). Heffleys Schema stellt ‚musikalische Zeit‘ als steigende Diagonale dar, die als „momenttime“ bezeichnet ist (Heffley 2002, 257)⁶⁴; die Vertikale des Schaubilds vermittelt die real messbare Zeit („flowtime“) und gliedert den Verlauf. Das Auseinanderstreben beider Geraden suggeriert einen beständig vergrößerten Abstand der musikalischen Zeit („momenttime“) von der real mess-

60 Wobei die Art des Schreibstils mitunter zum Problem wird, da sie sich über Positionen apologetischer Anteilnahme, despektierlicher Kritik und literarischer Überhöhung erstrecken kann.

61 Zu Problemen der Transkription im Bereich der Jazzforschung s. Jost 1975, 15ff.; Jost 1999, 13f; s. auch Stockmann 1992, 14ff..

62 Das hier skizzierte Modell steht bei Heffley eher am Rande einer generellen Beschäftigung mit kulturell-anthropologischen Aspekten improvisierter Musik. Es bezieht sich auf Arbeiten von Ekkehard Jost (1975) und Dietrich J. Noll (1977). Heffley gibt keinen direkten Verweis auf ein Beispiel aus Josts Arbeiten, lehnt sich aber in der exemplarischen Erläuterung seines Modells mittels Alexander von Schlippenbachs Komposition *Sun* an Ekkehard Josts Analyse des Schlippenbach-Stücks *Globe Unity* an (Jost 1987, 76ff.). Noll hat bereits in Form von Diagrammstrukturen die Gliederung der analysierten Stücke als eine Aneinanderreihung unterschiedlicher Klangflächen visualisiert (vgl. Noll 1977).

63 Mit Bezug auf den „retentionale[n] Charakter“ von Improvisation schreibt Noll: „Eine wichtige Folge davon ist eine gegenüber der abendländischen Konzertmusik veränderte musikalische Erwartungseinstellung des Hörers“ (Noll 1977, 101).

64 Mike Heffley bestimmt darüber hinaus auch deren prozentualen Anteil an der Gesamtlänge eines Stückes (Heffley 2002, 257).

baren Zeit („flowtime“). Dies scheint problematisch. Hiermit wird eine Qualität der intersubjektiven Wahrnehmung impliziert, jedoch kann Heffleys Schema diese nicht angemessen abbilden: Eine unbefangene Lesart der von Heffley exemplarisch gegebenen Darstellung einer Free Jazz-Komposition⁶⁵ lässt den Eindruck eines trancehaften Versenkens in den Fluss der Musik entstehen – „momenttime“ und „flowtime“ treffen sich im Nullpunkt des Diagramms und entfernen sich dann voneinander. Inwieweit dies eher ein Zeitgefühl des ausführenden Musikers oder des analysierenden Hörers repräsentiert, ist hieran nicht zu entscheiden.

Eine Verfeinerung der Darstellungsform eines Verlaufsdiagramms präsentiert Thorsten Wagner (2004) in seiner Studie zur Improvisationspraxis der Gruppe *Nuova Consonanza*. Dieses Modell versucht die Integration einer Kategorie, die sich als wesentlich für die Beschreibung improvisierter Strukturen erwiesen hat: der Ereignisdichte, d.h. den Ereignissen pro Zeiteinheit. Gerade dies aber wird problematisch. Der von Wagner so bezeichnete „Ereignisdichte“-Quotient“ als valide Maßzahl kann wohl nur für Improvisationstexturen in langsamem Tempo sicher bestimmt werden. Bei schnelleren Passagen oder gar stark ineinander verzahnten Kollektivimprovisationen im Free Jazz dürfte es äußerst schwer fallen oder gar unmöglich sein, distinkte Notenwerte als Divisor zu ermitteln. Dennoch bietet Wagners Modell eine Ergänzung zu verbal beschreibenden Verfahren der Darstellung strukturanalytischer Ergebnisse.

Herbert Hellhund (1999) präsentiert ein dreiteiliges Analyseschema⁶⁶, das eine materiale, eine syntaktische und eine formale Ebene unterscheidet. Diesen hierarchischen Ebenen sind musikalische Motive, Themen und Strukturen zugewiesen. Das Modell fußt auf einer Analogie von Sprache und Musik, aus der Hellhund die Begriffe „Bausteine“, „Verbindungen“ und „Gesamtaussage“ für die drei genannten Ebenen ableitet (vgl. Hellhund 1999, 44). Die Analyse konzentriert sich auf die Darstellung der Gestaltungsmittel und deren syntaktischer Verknüpfungen mittels Transkription. Hellhund exemplifiziert seinen Entwurf an personalstilistischen Spielweisen, das Modell ist jedoch übertragbar auf weiter gefasste Kontexte: So könnten generelle Stilbetrachtungen daran angelehnt und über die Offenlegung charakteristischer syntaktischer Regelsysteme bestimmt werden.

Der Einsatz von Verfahren der Klanganalyse erlaubt eine detaillierte Betrachtung physikalischer Parameter wie Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke;

65 Alexander von Schlippenbach, *Sun*, 1967, SABA 15109.

66 Das Modell ist Teil einer instrumentalpädagogischen Anleitung zum Solospiel, dessen Anwendbarkeit Hellhund in einer exemplarischen Analyse von zwei Miles Davis-Chorussen über *So What* demonstriert (Hellhund 1999, 46ff.). Das Fehlen von Bezügen zu kognitiven Strukturansätze wie bspw. der GTTM von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff trotz der grundlegenden Annahme einer Musik-Sprache-Analogie ist auf die unmittelbare Praxisorientierung des Modells zurückzuführen.

möglich wird auch eine Betrachtung des psychoakustischen Phänomens der Klangfarbe. Im Rahmen analytischer Arbeiten der Jazzforschung werden solche Verfahren in unterschiedlicher Weise eingesetzt.

Matthew Kiroff (2001) nutzt eine Kombination von notenschriftlich fixierten Tonraumstrukturen und Spektrogrammen zur Illustration klanglicher Verdichtungen bzw. Ausdünnungen im Spielprozess des *Art Ensemble of Chicago* mit Cecil Taylor. Mittels Spektrogrammen können zudem individualstilistische Merkmale wie Eigenheiten der Artikulation und Phrasierung dargestellt werden, wie sie Martin Pfeleiderer an der Spielweise des Saxophonisten Archie Shepp zeigen konnte (Pfeleiderer 2002b). Ekkehard Jost hat physikalisch-akustische Messmethoden zur Darstellung charakteristischer Spielweisen und Klangfärbungen einzelner Musiker sowie zeitlicher Relationen in Spielprozessen der *Cecil Taylor Unit* und typischer Merkmale der Improvisationsweise Albert Aylers genutzt (vgl. Jost 1975, 84f. u. 146). Die Anwendung elektroakustischer Messgeräte diente hierbei der exakten Objektivierung strukturgenerierender Prozesse im Free Jazz der 1960er Jahre. Über den Einsatz dieser Methoden war es Jost möglich, die bis dato verbreiteten Methoden der verbalen Deskription und der Transkription zu ergänzen und zu präzisieren.

- *Primär interaktionsorientierte Ansätze*: Der Begriff der Interaktion umfasst im Jazz mehrere Bedeutungsebenen: Das aufeinander bezogene Spiel zweier Musiker, der Kontakt zwischen Musiker und Publikum, der Umgang mit dem Instrument und auch die Atmosphäre einer Spielstätte sin als Faktor zu sehen⁶⁷ (vgl. Dybo 1999, 51). Modelle zur Deutung des Spielverhaltens improvisierender Musiker haben Vinko Globokar und Peter Niklas Wilson vorgestellt. Wilson (1999a, 13f)⁶⁸ geht dabei von konträren Positionen, sogenannten „Polaritäten“ aus und stellt:
 - ein „interaktives“ Aufeinander-Eingehen gegen ein „practice room concept“ im Sinne Anthony Braxtons, das jeder Stimme eine individuelle und eigenständige Bedeutung verleiht;
 - ein „Streben nach stilistischer Geschlossenheit“ gegen eine „Suche nach Brüchen“;

67 Der zweite Aspekt ist die Basis von Roger T. Deans Kategorie von improvisierter Musik als „process“: jenes sich nicht rein musikalisch vermittelndes Element der Musik (vgl. Dean 1992, vii).

68 Ich beziehe mich hierbei auf die in seiner Aufsatzsammlung *Hear and Now* erschienene, überarbeitete Fassung eines Artikels, der 1994 in *Lettre internationale* erschien. Verwiesen sei auch auf einen anderen Beitrag Wilsons, der Fragen der Analyse improvisierter Musik diskutiert: Hier ermahnt Wilson den Analytiker, eben jene genannten Aspekte zu beachten und „bei der Wahl seines analytischen Ansatzes das spezifische Vor-Verständnis, die individuelle improvisatorische Haltung der jeweiligen Spieler mitzubedenken“ (Wilson 1998a, 384).

- ein „Weben an einem gemeinsamen Klangteppich“ gegen ein „Streben nach Prägnanz der individuellen Gestalten“;
- die Vorstellung von „Klang als Kontinuum“ gegen jene von Klang als „Universum scharf abgegrenzter Mikro-Gestalten“ und
- die „Suche nach Organischem“ gegen ein „Inszenieren von Brüchen“, d.h. die Entscheidung für eine „organische oder filmische Ästhetik“.

Mit diesen „Polaritäten“ markiert Wilson die „individuelle improvisatorische Haltung der jeweiligen Spieler“, die als Grundlage einer Analyse dienen soll (vgl. Wilson 1998a, 384). Diese Kategorien beschreiben Handlungsmuster, die in strukturorientierte Ansätze integrierbar sind.

Aus Sicht des Komponisten hat Vinko Globokar „Reaktionskategorien“ zusammengetragen, die als „akustische Stimulationen“ die „Vorstellungskraft“ eines Interpreten „so [...] kanalisieren, daß das Ergebnis wesentlich reichhaltiger ausfallen kann“ (Globokar 1994, 63f.). Globokar unterscheidet auf der Basis eines simplen Reiz-Reaktions-Modells fünf Kategorien: imitieren, sich integrieren, „das Gegenteil tun“, „etwas Verschiedenes tun“ und „aufeinander reagieren“ (Globokar 1994, 65ff.). Diese Kategorien basieren auf zwei impliziten Annahmen: 1.) der kompositorischen Anfertigung bzw. Anpassung von Stimuli, die eine möglichst spontane Reaktion des Interpreten provozieren und darüber einen musikalisch-kreativen Prozess auslösen sollen und 2.) der Eingrenzung der Möglichkeiten des aus dem auszulösenden Prozess entstandenen Produkts durch kompositorisch gefertigte Stimuli. Bei einer Transformation dieses kompositorischen Leitfadens in ein analytisches Werkzeug fordern jedoch zwei Probleme Beachtung:

- Die Interpretation von Beobachtungen. Ekkehard Jost (1999) hat darauf hingewiesen, dass das Fehlen eines allgemeingültigen Bezugsrahmens (z.B. Harmoniefolgen oder ein Thema als Improvisationsgrundlage) das Deuten von interaktiven Prozessen erschwert. Es gilt also zunächst, den Produktionsrahmen und seine Vorgaben zu rekonstruieren.
- Die Kategorie „aufeinander reagieren“. In frei improvisierter Musik ist musikalisches Interagieren grundlegend; im Rahmen von Globokars Ausführungen muss ein Ausgleich zwischen interpersonalem Kommunikationsprozessen und angeleiteten Inspirationen gesucht werden.

Ingrid Monson (1996) und Paul Berliner (1994) haben viel beachtete Studien vorgelegt, die u.a. mit ethnographischen Methoden arbeiteten. Über Interviews mit Musikern hat Monson die Interaktionen von Rhythmusgruppen im Modern Jazz beleuchtet; Paul Berliner konnte anhand von Äußerungen befragter Musiker Jazz als ein System darstellen, das auf spezifischen (Lern-)Traditionen beruht. In beiden Arbeiten spielen Interaktionsmomente innerhalb der Gruppen eine wichtige Rolle: So werden Aspekte der Strukturgenerierung aufgrund interpersonaler Kommunikationsprozesse aufge-

zeigt; unterstützend werden hierbei Transkriptionen hinzugezogen. Bislang noch nicht ausgearbeitet sind formalisierte Darstellungen interaktiver Prozesse. Ekkehard Jost (2004) skizzierte exemplarisch einige Konstellationen innerhalb eines gemeinsam improvisierenden Ensembles. Eine Weiterführung könnte über die Formalisierung von Interaktionsprozessen weitere Erkenntnisse über typische Regelsysteme fördern.

- *(Re-)Synthetische Ansätze*: Unter der Bezeichnung „(re-)synthetisch“ sind Ansätze zusammengefasst, die aus der Analyse musikalischer Strukturen Bestandteile für die Rekonstruktion prototypischer Regelsysteme beziehen. Anhand der so erstellten Modelle werden kognitive Vorgänge beim Musikmachen erörtert, wozu auch die Nachbildung charakteristischer formaler Stufen in Computerprogrammen genutzt wird (vgl. Johnson-Laird 1991). Erklärungsmodelle des Improvisationsvorgangs aus psychologischer Sicht haben Jeff Pressing (1984) und Klaus-Ernst Behne (1992) vorgestellt. Beide Modelle deuten musikalische Improvisation als prozessualen Vorgang, der auf einer Verkettung von Gliedern basiert. In den einzelnen Gliedern werden für den Verlauf der Musik substanzielle Elemente präsentiert, die einer steten Kontrolle unterliegen und durch Rückkopplung veränderbar sind – über ein beständiges Prüfen und Entscheiden des zu Spielenden.

Das mit den genannten Arbeiten nur grob vereinfachend skizzierte Erkunden des Improvisationsvorganges fußt auf Aspekten der Kreativitätspsychologie: Nach welchen Regeln wird improvisiert, wie werden musikalische Elementen verknüpft und was ist daran vorbereitet bzw. spontan? Jene Modelle beantworten diese Fragen unterschiedlich. Behnes Ansatz basiert auf einem hohen Anteil von spontan zu fällenden individuellen Entscheidungen während des Spielprozesses; Pressings Schema ist offener gehalten und bezieht verschiedene Faktoren mit ein; das von Johnson-Laird vorgestellte Modell erschließt abstrakte Regelsysteme, die je nach Stil und individuellen Fertigkeiten aufzufüllen sind.

Im hier diskutierten Kontext möglicher analytischer Zugänge können diese Modelle grundsätzliche Erkenntnisse über Interaktionsmomente im Improvisationsprozess, d.h. die Änderung musikalischer Texturen aufgrund innermusikalischer Beziehungen, ermöglichen. Diese wiederum können angeschlossen werden an die oben vorgestellten Ansätze von Globokar und Wilson, die auf Interaktionsformen des Improvisierens zielen. So scheint es möglich, auch in komplexeren frei improvisierten Texturen Verbindungen zwischen einzelnen Strukturen aufzuzeigen.

Modelle zur Unterscheidung musikalischer Stilelemente

Bezogen auf die Integration von Elementen Neuer Musik in den Kontext improvisationsorientierter Musik, sind Ansätze beachtenswert, die sich in ähnlicher Weise mit transkulturellen Phänomenen jazzbasierter Musikformen befasst haben. Erörtert werden zudem Entwürfe, die einen Zugang über das klingende Resultat suchen und auf diese Weise eine allgemeine Basis für musikalische Analysen erschließen.

Clarence J. Stuessy (1978) widmete sich in einer analytischen Arbeit der Frage, in welcher Art Elemente des Jazz kompositorisch gefasst wurden.⁶⁹ Stuessy unterscheidet Formen der kompositorischen Zusammenführung von Jazz und Kunstmusik mit dem Begriffspaar „adjacent“- bzw. „integrated“-style. Der Begriff des „adjacent style“ veranschaulicht die Authentizität beider Genres, d.h. typische Stilmerkmale erscheinen unverändert und in der kompositorischen Gestaltung entweder gleichzeitig („adjacent-vertical style“) oder einander folgend („adjacent-horizontal style“). Der sogenannte „integrated style“ bezeichnet das Extrahieren einzelner charakteristischer Elemente eines bestimmten Stils, die in einem neuen stilistischen Kontext zusammengeführt werden (vgl. Stuessy 1978, 6ff.). Diese Begriffe fokussieren äußerliche, formale Erscheinungen von musikalischen Ereignissen und können das Innere einer Komposition bzw. Improvisation nicht angemessen darstellen; die musikalischen Gestaltungsmittel wie deren syntaktische Verbindungen bleiben einer Detailanalyse vorbehalten, die letztlich auf die Verankerung der jeweiligen Elemente in den Traditionen der Kunstmusik bzw. des Jazz hinweisen muss.

Bert Noglik hat eine ähnliche Unterscheidung getroffen und bezeichnet mit den Begriffen „Kombination bzw. Integration [...] besonders markante Positionen der Aneignung von ‚fremdem‘ musikalischem Material“ (vgl. Noglik 1983, 510). Diese wie auch Stuessys Kategorien ermöglichen eine erste, grobe formale Orientierung in Bezug auf die Verwendung von ‚fremden‘ musikalischen Elementen.

Peter Niklas Wilson (1998a; 1999a) erinnert an klangorientierte Ansätze von Helmut Lachenmann (1970) und Dietrich J. Noll (1977) und fordert, diese für die Analyse improvisierter Musik nutzbar zu machen. Diese Ansätze gehen von der Klanggestalt und -gestaltung aus und versuchen, kleingestaltete Strukturen mittels eines Kategoriensystems greifbar zu machen. Vor einer praktischen Anwendung dieser Modelle sollte allerdings eine logische Revision und Ergänzung der Systeme erfolgen.⁷⁰ Helmut Lachenmann

69 Der Zeitraum der Untersuchungen ist mit einer Konzentration auf die 1950er bis 1970er Jahre weit gespannt, der Schwerpunkt liegt auf Stücken des sogenannten Third Stream (Stuessy 1978).

70 Zur Diskussion und Kritik der Ansätze siehe Wilson 1998a, 376-378: Erörterung des Ansatzes von Noll und der immanenten terminologischen Schwächen; Wil-

(1970) klassifiziert „Klangtypen der neuen Musik“, wobei die von ihm konstruierten Typen prinzipiell auf verschiedenste klangliche Ereignisse übertragbar erscheinen und nicht lediglich auf Erscheinungen des 20. Jahrhunderts beschränkt sind. Die Typologie fußt auf zwei zeitlichen Achsen: Verlauf und Zustand markieren einen äußeren Rahmen. Ein möglicher Nutzen dieser Klangtypen für die Analyse frei improvisierter Musik liegt in der Bereitstellung von Begriffen für bestimmte Klangereignisse bzw. -verläufe. Allerdings ist der gegebene äußere Rahmen immer neu und je nach Untersuchungsgegenstand aufzufüllen, d.h. ein Klangtypus ist durch die Beschreibung seiner Komponenten zu präzisieren.

Dietrich J. Noll (1977) verknüpft in seiner „Klangflächentypologie des Free Jazz“ das Klangbild des Free Jazz mit dessen Hervorbringung und Intentionen: So werden neben musikalischen Texturen in weiteren Schritten auch deren innere Dynamik und kontextuelle Bedeutung aufgegriffen.⁷¹ Auf diese Weise verbindet Nolls Typologie Aspekte strukturorientierter und interaktionsorientierter Ansätze. Die von Lachenmann und Noll bestimmten Begriffssysteme bieten die Möglichkeit, Klänge und Strukturen zu bezeichnen. Mit der Abstraktion von der Art der Texturgenerierung (komponiert oder improvisiert) wird ein Nachvollzug der Aneignung und des Einsatzes bestimmter Stilelemente auf klangliche Aspekte konzentriert.

Module einer Methodik

Die nachfolgenden musikanalytischen Einzelfallstudien konzentrieren sich auf primär strukturorientierte Aspekte, wie z.B. die Organisation klanglicher Ereignisse und Verläufe sowie die Möglichkeit ihrer Kategorisierung. Interaktionsmomente spielen eine demgegenüber untergeordnete Rolle, sie sind von Bedeutung, wenn durch kompositorische Vorgaben Texturen auf improvisatorischer Basis zu errichten sind. Das Analyseprofil ist auf folgende Dimensionen ausgerichtet:

- Organisation des musikalischen Ereignisses: Komposition bzw. Improvisation
- traditionelle Parameter: Organisation von Tonhöhen (Melodik, Harmonik), Tondauern (Rhythmik), Tonstärken (Dynamik, dynamische Verläufe)
- Klangfarbe: Klanggenerierung / -manipulation
- Spielweisen (individuell, ensembleorientiert)
- Personalstil bzw. Gruppenstil

son 1999a, 55: Vorstellung der „Klangtypen“ von Lachenmann und Hinweis auf Nolls „Klangflächentypologie“; Lothwesen 2000a, 30-44: kritische Diskussion und logische Revision der methodischen Grundlage der Kategorienbildung und typologischen Systeme bei Noll und Lachenmann.

71 Vgl. hierzu die Revision dieser „Klangflächentypen“ in Lothwesen 2000a, 30ff.

Das Methodenrepertoire basiert auf musikanalytischen Ansätzen der Jazzforschung und kann den jeweiligen Anforderungen des Untersuchungsgegenstandes angepasst werden. Die hierin versammelten Methoden und inhaltlichen Fragestellungen bilden in diesem Sinne Module, über deren flexible Kombination größere Einheiten erschlossen werden können: Eine Grobstrukturanalyse skizziert die organisatorische Struktur mit der Erfassung formaler Aspekte wie Formanlage und Gliederung; auch Besetzung und Klangdichte sind hierin abbildbar. Gezielte Momentaufnahmen wesentlicher Texturen und Klänge zeigen detailliertere Aspekte, wie das musikalische Zusammenspiel und die verwendeten Gestaltungsmittel – somit sind eine materiale und eine formale Ebene erfasst. Das methodische Repertoire stellt Verfahren der verbalen Deskription, Transkription und Klanganalyse bereit. Die Methode und Art der Darstellung sind mit jedem untersuchten Musikstück neu zu bestimmen, um eine adäquate Form des analytischen Zugangs zu finden und dessen Ergebnisse klar zu vermitteln. Berücksichtigt wird dabei, dass eine Analyse von musikalischen Improvisationen jeweils nur eine mögliche Ausführung betrachtet und lediglich ein akustisches Kondensat der Aufführung abbilden kann.

2. Georg Gräwe

Um die Position des Pianisten, Bandleaders und Komponisten Georg Gräwe zu erfassen, ist es angebracht, eingangs die Situation des Free Jazz und der Improvisierten Musik in den 1970er Jahren zu skizzieren, um musikalische Voraussetzungen und Ansatzpunkte eingrenzen zu können.

Exkurs: Bedingungen in der Post-Free Jazz-Ära

Nach einer Phase der Konstituierung des europäischen Improvisationsidioms in Folge der „Kaputtspiel-Zeit“, eröffnen die 1970er Jahre die Möglichkeit einer Konsolidierung (s. Kap. I). Sowohl die Richtungen des Free Jazz als auch jene vom Jazzgestus losgelöste Improvisierte Musik konnten am erreichten Stand ansetzen und diesen weiterentwickeln (vgl. Noglik 1983, 500). Peter Kowald schätzte die Bedeutung der Free Jazz-Bewegung der 1960er Jahre wie folgt ein:

„Es [das wichtigste Resultat] waren die sich vielfältig ergebenden und nieder-schlagenden neuen Inhalte, die sich nach der ‚Kaputtspielphase‘ entwickelten.“ (Kowald in Noglik 1983, 453)

Die von Kowald hiermit angedeuteten musikalischen Entwicklungen improvisationsbasierter Musik sind abzulesen an Spielkonzepten, die über das in den 1960er Jahren propagierte Free Jazz-Ideal hinausgehen.⁷² Eine Vervielfachung der Ausprägungen Improvisierter und an Free Jazz-orientierter Musik (vgl. Noglik 1983, 496 u. 500) könnte als gewandelte Distinktionsstrategie gesehen werden, die nicht länger nach außen gerichtet ist, sondern sich im Sinne einer Konsolidierung auf die Binnendifferenzierung des eigenen musikalischen Bereichs konzentriert.⁷³ Kohärenz und Abgrenzung sind entsprechend über das Spielmaterial, über Strukturen und Spielhaltungen vermittelt. Darüber hinaus beeinflussen auch soziomusikalische Aspekte die veränderte Situation.

So ist das Auftreten einer neuen Generation von Musikern augenfällig, die aus Altersgründen nicht in die „Emanzipations“-Bestrebungen der 1960er Jahre eingebunden war und sich diese Erfahrungen nur mittelbar erschließen konnte, z.B. im Zusammenspiel mit den älteren Musikern. Eine

72 Beispielhaft sei auf die konzeptuellen Wandlungen des Globe Unity Orchesters verwiesen (s. Kap. IV.3: Alexander von Schlippenbach).

73 Eine Tendenz, die Peter Niklas Wilson (2002) in gesteigertem Maße in Praktiken in der aktuellen Szene Improvisierter Musik konstatiert: Gerade im sensiblen Bereich finanzieller Sicherheiten sei seit den 1990er Jahren eine Haltung festzustellen, die auf eine Art gestaffeltes Mäzenatentum verweist und sich vom ehemals propagierten „*working-class-Habitus*“ (Wilson 2002, 272; kursiv im Original) deutlich absetzt.

wichtige Rolle dabei spielen die von Derek Bailey veranstalteten „Company Weeks“ (vgl. Bailey in Wilson 1999a, 102; Jost 1987, 305ff.), bei denen Musiker aus verschiedenen musikalischen Bereichen miteinander in Kontakt treten. Hier scheint die Entwicklung einer Gruppierung vorgezeichnet, die Bert Noglik als „Jazz-Dissidenten“ markiert hat (Noglik 1990, 211): Musiker aus ‚fremden‘ Bereichen betätigen sich in der Improvisierten Musik und bringen so neue Impulse ein.

Ein weiteres Merkmal ist die Überwindung internationaler Grenzen. Während ein Kennzeichen des frühen europäischen Free Jazz intra-europäische Kooperationen waren (vgl. Jost 1987, 117f.), tauchen in den 1970er Jahren häufiger internationale Kooperationen auf wie jene des *Globe Unity Orchesters* mit Steve Lacy oder Anthony Braxton, der Arbeit von Tony Oxley mit Cecil Taylor und – in diesem Kontext als Echo zu deuten – die produktive Berliner Phase von Cecil Taylor Mitte der 1980er.

Als direkte Reaktion auf die Erfahrungen der Improvisation im großen Kollektiv und die damit oft verknüpfte immense Intensität des Ausdrucks zeigt sich die Tendenz zum Solospiel in den frühen 1970er Jahren. Musiker wie z.B. Derek Bailey, Alexander von Schlippenbach und Evan Parker veröffentlichten Soloaufnahmen, die teilweise dem bislang praktizierten energieorientierten Konzept und daran gebundenen offenen Verlaufsformen entgegen traten: Schlippenbach griff gar auf das Modell der Fuge zurück⁷⁴ (vgl. Jost 1987, 135f.).

Avantgarden und Traditionen

„Als ich anfang, mich für Jazz zu interessieren (1968/69), lernte ich gleichzeitig Werke von Boulez, Messiaen, Stockhausen, Xenakis u.a. kennen. An Jazz hörte ich zuerst europäische Avantgarde wie Schlippenbach, Bailey, Binnink, Evan Parker usw. Später lernte ich dann die entsprechenden Vorgänger kennen, einerseits die Wiener Schule, Bartók, Strawinsky, und andererseits Parker, Monk, Coltrane, Taylor. Mein Interesse war also von Anfang an auf beiden Seiten gleich intensiv.“ (Gräwe in Karl 1986, 203)

Der Pianist Georg Gräwe gehört jener Generation europäischer Improvisationsmusiker an, die ihr Spiel an die Resultate der Free Jazz-Bewegung der 1960er Jahre anschließen. Gräwe bezieht sich dabei gleichermaßen auf die Jazztradition wie auf die Tradition europäischer Kunstmusik; er selbst sieht komplementäre Verbindungen zwischen den Zeitgenossen Jelly Roll Morton und Arnold Schönberg sowie John Coltrane und Pierre Boulez: Gräwe

74 Im Stück *Fuge für Tante Lilli* auf der LP *Payan*, enja 2012 (1972).

betrachtet deren individuellen Ausdruck als übergeordnete Qualität, losgelöst von starrem Genredenken.⁷⁵

Georg Gräwe arbeitet international und in verschiedenen Konstellationen. Er konzertiert als Solist, spielt in Duos und kleineren Besetzungen mit unterschiedlichen und jeweils stilistisch individuellen Musikern (mit Bläsern, wie dem italienischen Posaunist Sebi Tramontana, den englischen Saxophonisten Evan Parker und John Butcher, dem US-amerikanischen Saxophonisten Anthony Braxton und auch im Klavierduo mit der US-amerikanischen Pianistin Marilyn Crispell). Gräwes pianistisches Ausdrucksspektrum umfasst impressionistische Klangbilder (wie in *Ländlerminiaturen* auf der LP *Bergmannsleben*, CMP 18 ST, 1982) und expressive Eruptionen, frei von epigonalen Anwandlungen, wobei Cecil Taylors mitunter ausge dehnte Intensität in wohl dosierte Klangfarbe umgedeutet ist. Auch verwendet Gräwe ein Bebop-mäßiges Spiel mit rasanten Läufen und eingeworfenen Begleitakkorden der linken Hand sowie motorische Figurationen: *time*-bezogene Spielfiguren, die nicht einem stabilen Grundmetrum folgen, sondern in sich geschlossen und für sich selbst eine klare metrische Kontur aufweisen und im Tempo sowohl verlangsamt als auch beschleunigt werden können, ohne charakteristische Eigenschaften ihrer melodisch-rhythmischen Gestalt zu verlieren. Solche Figurationen umfassen Single-Note-Linien, wie in *Multiversum* (auf *Melodie und Rhythmus*, OD12024, 1997), oder auch innerlich bewegte Klangflächen, konstruiert aus einem beidhändig gegriffenen dichten Akkord, in der Regel gegenläufig oder ineinander verzahnt und in gleichmäßigem oder stockendem Puls gebrochen.⁷⁶

Das Grubenklangorchester

In Georg Gräwes musikalischer Arbeit sind drei Formationen auszumachen, die gleichsam als Fixpunkte gesehen werden können. Die ersten, noch stark Free Jazz-lastigen Aufnahmen produzierte Gräwe ab Mitte der 1970er Jahre für das Berliner Label *FMP* mit seinem damaligen Quintett: *New movements* (FMP 0320, 1976) und *Pink Pong* (FMP 0480, 1977).⁷⁷

75 Georg Gräwe im Gespräch mit dem Verf., Bonn, 26.01.2002. Eine Haltung, die in der Improvisationsmusik häufig anzutreffen ist. Diese potenzielle Gleichwertigkeit der Genres ist charakteristisch für die jene Generation europäischer Improvisationsmusiker.

76 Ein Spielmuster, das häufig von improvisierenden Pianisten eingesetzt und individuell gestaltet wird wie z.B. von Alexander von Schlippenbach oder Fred van Hove - paradigmatisch erscheint hier Steve Reichs Spielfigur aus *Piano Phase* (1967). Wenngleich sich Georg Gräwe gegen Minimal Music ausspricht (vgl. Corbett 1991), sind doch stellenweise Parallelen in seinem Spiel erkennbar: Solche Figuren dienen der Konstruktion von Klangflächen, wie eben jenes Muster.

77 Horst Grabosch, tp; Harald Dau, ss, ts; Hans Schneider, b; Achim Krämer, dr. Der Kontakt zu FMP entstand über Alexander von Schlippenbach (vgl. Chenard 2000, 8).

Seit 1989 spielt Gräwe in einem an frei improvisierter Musik orientierten Trio mit dem holländischen Cellisten Ernst Reijseger und dem US-amerikanischen Schlagzeuger Gerry Hemingway.

Das Quintett der 1970er Jahre bildete den Kern des Anfang der 1980er Jahre gegründeten *Grubenklangorchesters*, eines Zusammenschlusses von Jazzmusikern aus dem Ruhrgebiet (vgl. Gräwe in Klostermann 1989, 25). Dessen erstes Projekt, *Bergmannsleben* (CMP 18 ST), ist eine Würdigung der regionalen Musikkultur, die Lieder der Bergeleute in Arrangements für improvisierende Musiker kleidete. Für nachfolgende Projekte wurde der regionale Bezugsrahmen aufgebrochen und die Besetzung um internationale Musiker erweitert. Die musikalische Ausrichtung des *Grubenklangorchesters* wechselte mit den unterschiedlichen Konzepten seines Leiters Georg Gräwe. Überblickshaft ist die stilistische Entwicklung dieser Formation in drei Phasen darzustellen: a) Liedbearbeitungen, b) jazznahe Kompositionen, c) Freie Improvisation. Das Spielmaterial der ersten Phasen greift dabei mitunter ineinander über, doch zeigte das *Grubenklangorchester* in den zehn Jahren seines Bestehens einen Wandel von regional folkloristisch inspirierter Musik (*Bergmannsleben*, CMP 18 ST) über eine politische motivierte Musik der Bearbeitungen von Hanns Eisler-Liedern („*Komm ins Offene, Freund!*“, AufRuhr 67006, 1984) und noch jazznahen Kompositionen (*Songs and Variations*, hatArt CD 6028, 1989) hin zur Freien Improvisation auf *Flavours, Fragments* (ITM Classics 950014, 1994), dem, wie Gräwe sagt, „repräsentativste[n] Dokument des Orchesters“ (Gräwe in Chenard 2000, 9).

Gestaltung musikalischer Formen

Der Untersuchung von Georg Gräwes kompositorischen Arbeiten für das Quintett der 1970er Jahre und das *Grubenklangorchester* wird der offene Begriff eines Gestaltens musikalischer Formen zugrunde gelegt. Dieser ist geeignet, unterschiedliche Verfahren kompositorischer Planung aufzunehmen. Deren Darstellung folgt Kriterien, die sich an der Art der Komposition von Stücken und der Gestaltung des Spielmaterials orientieren; die Entwicklung des *Grubenklangorchesters* wird hierbei aus einer musikpraktisch orientierten Perspektive betrachtet.

Post-Bop- und Free Jazz-Arrangements

In seinen insgesamt vier Kompositionen für die beiden LPs seines Quintetts⁷⁸ arbeitet Georg Gräwe mit den charakteristischen Mitteln und Merkmalen des Free Jazz. Diese Stücke sind zu unterscheiden in Post-Bop-Ar-

78 *New Tune*, *Hordel* und *Moongun* auf FMP 0480; *New Movements* auf FMP 0320 und SAJ-24. Die anderen Stücke steuerten Mitglieder des Quintetts bei.

rangements und Free Jazz-Formen (*Hordel, New Movements*). Die als Post-Bop-Arrangements zu bezeichnenden Stücke (*New Tune, Moongun*) greifen auf Satztechniken und Formschemata des Bebop zurück und basieren auf einem kontinuierlichen Puls.⁷⁹ Die Themen von *New Tune* und *Moongun* werden von den zweistimmig gesetzten Bläsern (sax, tp) vorgetragen, das Klavier unterstützt die Themendarbietung durch akkordische Akzente auf den metrischen Schwerpunkten; Schlagzeug und Bass fungieren als Begleiter und *timekeeper*. Das Klangbild der Gruppe und die in diesem Kompositionstypus ausgebreitete Stilistik verweisen auf den frühen US-amerikanischen Free Jazz, der Prinzipien des Bebop aufgriff und diese radikal erweiterte (vgl. Jost 1975, 64f.). In der rhythmisch flexiblen Themenbildung über einem durchgehenden Puls in „Moongun“ sind in dieser Hinsicht kompositionstechnische Parallelen zu frühen Aufnahmen Ornette Colemans auszumachen: Gräwe bricht hier das typische *unisono* der Themenpräsentation von Coleman (sax) und Don Cherry (tp) kontrapunktisch auf, indem er der Trompete eine reduzierte Saxophonstimme beifügt. Charakteristisch erscheint dann aber wieder die recht freie metrische Handhabung des Themas, das rhythmisch flexibel und nicht taktgebunden über dem Grundpuls verläuft – in ähnlich frei deklamierendem Gestus wie z.B. Colemans Stück *Lonely Woman*⁸⁰. Interessant ist der Einsatz der melodischen Phrasen des *Moongun*-Themas, die variabel erscheinen und durch minimale Verschiebungen in ein neues metrisches Verhältnis gesetzt werden. So in der Wiederholung des ersten Themendurchlaufs: Hier ist das *des'* um eine Viertelnote verlängert, sodass die anschließenden aufschwingenden Achtelsprünge auf die erste Zählzeit der nächsten Schwerpunkteinheit fallen. *Moongun* ist formal gesehen einsätzig, das Thema erscheint zweimal nacheinander, ein Solopart kommt nicht vor.

Auch *New Tune*, das Eröffnungsstück der LP *Pink Pong*, spart ein Solo aus. Wie *Moongun* basiert auch *New Tune* auf einem einfachen Ablauf, der Jazz-Standardform AABA, auf modaler Spielweise und ist bestimmt durch ein sangliches Thema, das von den Bläsern im zweistimmigen Satz vorgetragen wird. Im B-Teil tritt das Klavier mit einer leichten Variation des Themas hervor: Das Pendelmotiv des Themas erklingt in Quartlinien und ist diatonisch versetzt (um einen Ganzton tiefer gerückt auf *f'*), die Phrasenabschlüsse werden durch wechselnde Quinten, die das Tongeschlecht des Akkordes offen lassen, in eine dominantische Beziehung zueinander gesetzt. Mit dem erneuten Einsatz des Themas rückt das harmonische Zentrum wieder auf *g'*. *New Tune* schließt merklich an Cool Jazz-Gesten an und gibt sich auch im Arrangement traditionell: Schlagzeug, Bass und Kla-

79 *New Tune* und *Moongun* bilden zudem den Rahmen der LP *Pink Pong* - als Anfangs- bzw. Endstück der LP (FMP 0480).

80 Auf: Ornette Coleman, *The Shape of Jazz to Come*, Atlantic 1317, 1959.

vier bilden ein solides Fundament für Saxophon und Trompete, denen allerdings keine solistische Bedeutung zuteil wird. Die einfach kadenzierende Funktionsharmonik wird deutlich ausgespielt, rhythmische Abweichungen werden vermieden.

Daran anschließend folgt auf der LP ein dazu konträres Stück, *Hordel*. Dieses Trio mit Klavier, Schlagzeug und Kontrabass folgt einer einfachen Steigerungsform; es ist zum Typus der Free Jazz-Formen zu rechnen. *Hordel* beginnt als unbegleitetes, energetisches Klaviersolo, in dessen Verlauf Schlagzeug und etwas später der Bass einsteigen. Beide übernehmen das gegebene schnelle Tempo und stellen dem Klavier zwei weitere Aktivitätsebenen hinzu. Von einem interaktivem Spiel im Sinne motivischer Übernahmen oder angebotener musikalischer Reize kann hier nicht gesprochen werden. Vielmehr ist *Hordel* geprägt durch eine Schichtung musikalisch eigenständiger Partien – wobei das Klavier klar eine führende Position innehat: Es prägt den Spielprozess durch die aus den (Spiel-)Bewegungen hervorgehende und konsequent durchgehaltene, latent nervöse Grundstimmung, die erst kurz vor Ende des Stückes in einem knappen, stockenden *ritardando* verebbt und in einem lang gehaltenen Kontrabass-Ton ausklingt.

Das zweite Stück des Typus der Free Jazz-Formen, *New Movements*, existiert in zwei Fassungen. Die frühere wurde 1976 mit dem *Georg Gräwe Quintett* (FMP 0320), die zweite 1979 mit dem *Berlin Jazz Workshop Orchestra* (SAJ-24) aufgenommen. Unterschiede der Fassungen finden sich in einer leicht veränderten formalen Abfolge, die einzelne Formteile anders positioniert, sowie in der Länge der verfügbaren Aufnahmen.⁸¹

Die Quintett-Fassung beginnt mit einem kollektiven Spiel, in das *tutti*-Schläge hineinbrechen – diese tauchen in der Aufnahme des *Berlin Jazz Workshop Orchestra* erst gegen Endes des Stückes auf, zu Beginn steht hier ein zunächst unbegleitetes Klaviersolo; ein Bass-Solo ist in beiden Fassungen ungefähr in der Mitte des Stückes platziert. *New Movements* steht deutlich in der Tradition des Free Jazz, besonders in den kollektiv improvisierten Teilen der Aufnahme mit dem *Berlin Jazz Workshop Orchestra* gleichen die eingesetzten dynamischen Steigerungen und das ausdrucksintensive Spiel den von Ekkehard Jost zusammengetragenen Merkmalen der „großen Besetzungen“ der späten 1960er Jahre (vgl. Jost 1987, 113ff.).

81 Die Quintett-Fassung, live aufgenommen im Quartier Latin, Berlin am 19. April 1976, dauert 23:04 min; die beim Konzert des *Berlin Jazz Workshop Orchestra* mitgeschnittene Version lediglich 7:15 min. Es ist nicht definitiv zu entscheiden, ob dies die tatsächliche Spieldauer ist, da im Covertext angemerkt wird, dass alle aufgeführten Stücke verschiedener Komponisten „teils komplett, teils auch nur im Ausschnitt“ auf die LP übergangen (SAJ-24). Eine umfassende vergleichende Gegenüberstellung der Fassungen scheint vor diesem Hintergrund wenig ergiebig.

Bearbeitungen

Mit dem Begriff der Bearbeitungen sind Aufnahmen des *Grubenklangorchesters* von alten Bergmannsliedern und Liedern von Hanns Eisler zu bezeichnen. Hierbei bieten die ausgewählten Choräle und Songstrukturen eine Vorlage für Improvisationen wie auch eine durch Umarrangieren und improvisatorische Einfügungen erweiterbare Folie. Die LP *Bergmannsleben* (CMP 18 ST) war die erste Produktion des eigens für dieses Projekt gegründeten *Grubenklangorchesters*.⁸² In einem Presstext beschrieb Gräwe seine Bearbeitungen als Versuch, „die musikalische Tradition des Ruhrgebiets mit den Mitteln zeitgenössischen Musizierens zu erneuern“ (Gräwe 1983). Mit diesem Zugriff auf folkloristisches Material steht Gräwe in einer Reihe mit anderen Jazzmusikern, die traditionelle Themen verarbeiteten.⁸³

Die Bandbreite von Gräwes Bearbeitungen reicht vom Arrangement eines Bläserchorals aus dem Jahr 1602, (*Das Bergwerk woll'n wir preisen*, vgl. Panke 1982), der die LP eröffnet und eine stete Weiterentwicklung der Ausdrucksmittel und damit Verfremdung der Originalthemen einleitet. Das nachfolgende *Kohle, schwarze Kohle* ist nach der Präsentation des Themas in einem Cool Jazz-geprägten Arrangement um einen Saxophon-Improvisationspart erweitert. Die Polka *Bergmannsleben* stellt zwischen das im Stil volkstümlicher Blaskapellen-Musik gesetzte Thema gleich zwei weitere Teile, zunächst einen Abschnitt im (Free) Jazz-Gestus: Über einem anfänglich noch recht konventionellen Fundament der Rhythmusgruppe (Schlagzeug und Bass markieren den Puls) hebt sich hier die Bassklarinette solistisch ab. Es folgt eine Verdichtung des Satzes durch Hinzutreten weiterer Instrumente (zunächst die Gitarre mit solistischen Aktionen, dann Einwüfse einzelner Bläser) und eine Intensivierung des Ausdrucks, der sich damit immer weiter von seinem recht konventionellen Ausgangspunkt entfernt; die Bläser werfen kraftvolle *tutti*-Akzente ein (abfallende quasi kadenzierende Akkorde, und Schlussakkorde zur Auflösung einer Spannung), die das Ende der Begleitpartie markieren. Das Saxophon mit schnellen Wirbelfiguren steht nun alleine, gleichsam statisch, flächig. Mit einem Triller im hohen Register setzt das Klavier ein und eröffnet ein Solo, das Saxophon setzt aus, und nach einem Themen-Durchlauf im Klavier steigt die Klarinette ein und es entwickelt sich ein Duo, das sich nah am Originalthema der Polka entlang bewegt: im Gestus tanzliedhaft und auf improvisatorische Erweiterungen verzichtend.

Formal ähnlich gegliedert ist das Stück *Ländlerminiaturen*, auch hier umschließt das Thema einen ausgedehnten Improvisationsteil. Aus dem

82 Den Namen entlieh Georg Gräwe einer Liedersammlung aus dem 19. Jahrhundert (vgl. Gräwe 1983).

83 Wie z.B. Albert Mangelsdorff, der auf Anregung von Joachim Ernst Berendt den Choral *Es sungen drei Engel* für sein Quartett arrangierte (vgl. Mangelsdorff in Paulot 1993, 233).

Ensemble geht mit der Übernahme schillernder Triller und perlender Läufe ein Klaviersolo hervor. Dies ist geprägt von deutlich impressionistischen Anklängen und einer bisweilen ironisierenden Brechung des einfachen motivischen Materials. Besonders ein rhythmischer Baustein wird immer wieder aufgegriffen und in verschiedene (auch stilistische) Kontexte gesetzt. Gräwe gebraucht dieses Motiv thematisch, in der Begleitung der linken Hand und auch figurativ, indem er es in beiden Händen gegenläufig als motorisches Spielmuster ablaufen lässt. Ausgehend von diesem Baustein erreicht Gräwe eine rhythmisch vertrackte Melodiebildung; die ironisierende Betonung der simpel-folkloristischen Melodik resultiert dabei aus einer mittels kunstmusikalischer Ansprüche künstlerisch überhöhten Darbietung:



Abb.: Georg Gräwe, Ländlerminiaturen: *rhythmisch-motivischer Baustein* (Transkription).

Die Bearbeitungen der Lieder von Hanns Eisler gehen zurück auf eine Anfrage des Bochumer Schauspielhauses – Gräwe empfahl sich dafür durch die *Bergmannsleben*-Produktion (vgl. Karge 1984). Prinzipiell setzt Gräwe Eislers Musik in ähnlicher Weise um wie schon die Bergmannslieder: Es erscheinen improvisatorische Erweiterungen, mehr oder weniger stark an die jeweiligen thematischen oder formalen Vorlagen angebunden, mitunter auch als *feature*-Stücke für einzelne Solisten angelegt; so sind *Gedanken über die rote Fahne* als unbegleitetes Bass-Solo konzipiert, andere Stücke setzen die Solisten im formalen Rahmen des Themas ein. Die Bearbeitungen folgen dabei im Wesentlichen drei Verfahrensweisen:

- Arrangements ohne Veränderungen des Originals;
- formale Erweiterungen durch improvisatorische Einschübe;
- Neukompositionen (wie *Despair* auf *Bergmannsleben* und *Introduction* auf „*Komm ins offene, Freund!*“), die Ausdruck und Stil der Vorlage einfangen.

Suitenformen

Nach diesen Projekten präsentiert Gräwe mit dem *Grubenklangorchester* suiteartige Kompositionen, dokumentiert in *live*-Aufnahmen vom Dezember 1988 und Mai 1989 (*Songs and Variations*, HatHut CD 6028).⁸⁴ Die

⁸⁴ Zwischen der Eisler-Produktion „*Komm ins Offene, Freund!*“ (AufRuhr 670006) aus dem Jahr 1984 und den 1988/89 aufgenommenen Stücken auf *Songs and Variations* (HatHut CD 6028) liegt nur eine Veröffentlichung mit Klavier-Solostücken Gräwes, *Six studies for piano solo* (WestWind 012).

unter diesen Typus zu fassenden Stücke *East Coker* und *Looking for Work* wie auch die 1992 aufgenommene Stückfolge *Flavours* (auf *Flavours, Fragments*, ITM 950014)⁸⁵ sind mehrteilig angelegt, in den früheren Stücken macht zudem ein liedhaftes Arrangement einen zentralen Bestandteil aus. Die beiden Stücke *East Coker* und *Looking for Work* beginnen jeweils mit einem ausgedehnten Klaviersolo, in dem Gräwe pianistisch sein Verständnis einer entwickelnden Improvisation offenbart: ein Verzicht auf Wiederholungen, im Sinne traditioneller Komposition von motivisch-thematisch bestimmten Formteilen. „I'm thinking of fields of sound“, erläuterte Gräwe im Gespräch mit John Corbett (Corbett 1991). Jenes Denken in Klangfeldern bestimmt eben jene Klaviersoli wie auch Texturen, die sich in den einzelnen Abschnitten der genannten Kompositionen aufbauen; dieser Typus wird exemplarisch skizziert.

Formal gliedert sich *East Coker* in fünf eigenständige Abschnitte, die durch instrumentatorische Änderungen miteinander verknüpft sind:

- A) Das eröffnende Klaviersolo entwickelt sich aus einem insistierenden *martellato*-Pattern. Dessen Gleichförmigkeit wird durch eingeworfene schnelle, abwärts geführte Läufe, markante Zäsuren an Phrasenenden und kleine Wirbelfiguren (2:29) immer wieder gebrochen: Ein schneller, fast hektischer Puls bleibt jedoch stets spürbar und festigt eine patternorientierte Passage, in die der Vokalist Phil Minton mit einer schnellen Folge hart artikulierter Konsonanten (t, k ...) eindringt (3:20) und über ein gurgelndes Gebrabbel (3:27), hohes Gebell (3:34) und mit großen Registersprüngen gesungene Einzeltöne (3:37) in ein Jodeln übergeht (4:06), wobei sich das Klavier mit schnellen Wirbelfiguren und herausspringenden Akzenten im Diskant einklinkt. Die anschließende Beruhigung führt zu einem Stillstand (das Klavier stottert verhalten, Minton schnalzt und schmatzt leise), der über einen von den Bläsern gehaltenen *as*-Einklang und einem Sept-Doppelgriff der Violine in eine Generalpause führt.
- B) Es schließt sich ein *tune*⁸⁶ an, eine an expressionistische Lieder angelehnte, kurze Textvertonung. Minton singt, das Ensemble begleitet und nach einem dissonanzreichen Bläusersatz, an spätromantische Harmonik gemahnend, folgt
- C) ein kontrastreiches Wechselspiel zweier Instrumental-Duos. Die Paare Saxophon und Schlagzeug/Perkussion sowie Trompete und Vibraphon setzen klangliche Kontrapunkte; mal aneinander anschließend, mal abrupt intervenierend gestaltet sich hier eine Folge unterschiedlicher, in sich geschlossener Abschnitte, die sowohl aus der Interaktion der Duo-

85 Vom Komplex *Flavours A* existiert eine Trio-Fassung aus dem Jahr 1991 (RA 003), s.u.

86 Der Begriff *tune* hat eine wichtige Bedeutung in den Stücken jener Phase. Damit sind vorwiegend funktionsharmonisch begründete Liedformen bezeichnet.

Partner wie auch aus der Beziehung zur jeweils anderen Gruppe Material und Spannung gewinnt. Im letzten Abschnitt mischen sich beide Paare. Hinzu tritt der Kontrabass mit einem gestrichenen Doppelgriff, der in ein

- D) Kontrabass-Solo überleitet, das auf Spieltechniken der Neuen Musik zugreift. Auf einem gestrichenen Bass-Ton setzt Dieter Manderscheid eine zarte Flageolett-Folge an, die mit einem Bogentremolo in schnell arpeggierende Ketten mündet (12:02). Ein neuer Ansatz, wiederum aus einem Ton heraus, führt nun in einen zurückgenommenen und melodisch orientierten Abschnitt (13:05); prägnante Glissandi (14:05) beschließen das Solo. Es folgt
- E) ein weiterer kurzer *tune* in expressionistischem Gestus (14:22).

Kompositorische Gestaltungsmittel

Verfahren der Organisation von musikalischen Gestaltungsmitteln, die Georg Gräwes Musik kennzeichnen werden nun exemplarisch untersucht. Diese äußern sich in einer Harmonik, die als erweiterte Tonalität zu beschreiben ist, sowie in der Festlegung permutierender rhythmischer Strukturen und kontrastierender Instrumentation.

Aufbau von Akkorden

Ein in *Looking for Work* gesetzter, von Gräwe im Manuskript so bezeichneter „*tune*“ beschließt eine Folge frei improvisierter Klanggestalten. Dieser Abschnitt basiert auf einer zweitaktigen Akkordfolge, die mit minimalen Veränderungen beständig wiederholt wird; interessant ist hieran die harmonische Vieldeutigkeit der grundlegenden Akkorde.⁸⁷



Abb.: Georg Gräwe, *Looking for Work*: grundlegende Akkordfolge des *tune* (Abschrift aus Karl 1986, 269).

⁸⁷ Das hier angesprochene Beispiel findet sich als Abdruck eines Skizzenblattes in Karl 1986, 269.

Diese Akkordfolge wäre zu reduzieren auf eine harmonische Basis in der Nähe von F. Im Satz sind bitonale Momente erkennbar, wobei die Akkorde der rechten Hand durch die Doppelgriffe im Bass verunklart werden:⁸⁸

Gm	Fm	Bbsus2	G7sus4
E	Fis	G7 bzw. Gm7	A bzw. Am

Eine Harmonisierung durch hinzugefügte potenzielle Grundtöne, im Sinne von Rameaus Fundamentalbass-Prinzip, lässt mehrere Möglichkeiten zu:



Abb.: Georg Gräwe, Looking for Work: mögliche Fundamentalbässe zur Akkordfolge des tune.

Eine Kondensierung der rechten und linken Hand in einen begrenzten Ambitus offenbart harmonische Tendenzen. Der Schlussakkord kann als Zielpunkt (F7/9) identifiziert werden; davon ausgehend wirkt der vorletzte Klang als dominantischer Vorhalt (C7sus4 oder Bbsus2). Der erste Akkord leitet entsprechend in den folgenden über (Ab7/9add11); eine Harmonisierung als Tritonussubstitution (Eb7b5/add13) ist möglich. Eine Benennung der Akkorde ist schwierig, verschiedene Lösungen erscheinen plausibel; das folgende Beispiel illustriert eine denkbare Variante:



Abb.: Georg Gräwe, Looking for Work: Akkordfolge des tune mit unterlegten Fundamentalbässen.

88 Die Akkordbenennung im Schaubild orientiert sich an der Gewichtung der Akkordstrukturen im Dur-Moll-System (Grundton - Terz - Quint, gefolgt von weiteren Akzidentien).

Prinzipiell wäre diese Akkordfolge als *turnaround* zu deuten, jedoch ist eine genaue Bezeichnung der Klänge nicht intendiert und nicht notwendig: Deren beständige Änderung verweigert sich dem und erzeugt eine oszillierende Harmonik, die eher klangfarblich wirkt als tonal fundiert ist. Hier, wie auch in den anderen eingeschobenen *tunes*, zeigt sich eine Linie in Gräwes Komponieren zu den frühen jazzmäßig ausgerichteten Stücken (*New Tune* und *Moongun*, s.o.). Bezeichnend ist die indifferente Akkordbildung im Hinblick auf spätere Stücke, die häufig mit offenen Quartstrukturen arbeiten (s.u.).

Reihungsprinzipien

In die Folge der suitenartigen Kompositionen reiht sich auch die Stückfolge *Flavours* ein. Dessen einzelne Stücke sind ebenfalls als Reihungsformen zu beschreiben, sie versammeln knappe Kombinationen einzelner Instrumente, die mit refrainartigen Zwischenspielen durchsetzt sind. Jedoch sind nun strengere kompositorische Vorgaben gesetzt, die den Rahmen, in dem sich die Musiker improvisatorisch entfalten können, reglementieren. Strukturgebend in den *Flavours*-Stücken ist eine Matrix, mit der die Einsatzdauern der einzelnen Musiker bestimmt werden. Im Umfang von insgesamt fünf Achteln⁸⁹ wird eine permutierende Folge von unterschiedlichen Dauern durch Addition von Achtelwerten aufgestellt, die von den Musikern diastematisch auszufüllen ist. Das klangliche Ergebnis ist so nur näherungsweise vorzuplanen.⁹⁰ Auf Tonträger sind zwei Ausführungen in unterschiedlicher Besetzung festgehalten: *Flavours A (edited version)*, aufgeführt von einer Trio-Besetzung⁹¹ bei den Donaueschinger Musiktagen 1991 (RA 003), und *Flavours B*, die Aufnahme eines Konzerts des *Grubenklangorchesters*⁹² beim Ruhr Jazz Festival 1992 in Bochum (ITM 950014).

Die Realisierung von *Flavours* mit großem Ensemble ist in den auf Tonträger veröffentlichten Komplexen angelegt als Reihung verschiedener Formteile, die bestimmt sind durch unterschiedliche kleinere Besetzungen; der Aufbau der Großform ist durch fließende Übergänge oder inhaltlich kontrastierende Brüche der einzelnen Teile gestaltet. Das Spielmaterial ist

89 Georg Gräwe im Gespräch mit dem Autor, Bonn 26.01.2002. Im Coverfoto der CD *Chamber Works* (RA 003) ist die Partitur teilweise erkennbar.

90 Ähnlich verhält es sich mit einem rhythmischen Motiv aus dem Stück *Fragment 3*, s.u. Dieses konnte auf analytischem Weg aus dem Spiel der Musiker extrahiert werden.

91 Phil Wachsmann, viol.; Melvyn Poore, tuba; Georg Gräwe, p.

92 *Flavours B 1-7* und *Fragment 7* wurden aufgeführt von: Dorothea Schürch, voc; Robert Dick, fl; Michael Moore, cl; Frank Gratkowski, bcl; John Butcher, ss; Horst Grabosch, tp; Melvyn Poore, tuba; Marcio Mattos, cello; Achim Krämer, dr; Georg Gräwe, p.; *Flavours B 7-23*, *Flavours B 23-31* und *Fragment 1, 2, 3, 4+5, 6* wurden aufgeführt von: Phil Minton, voc; Michael Morre, cl; Frank Gratkowski, bcl; Horst Grabosch, tp; Radu Malfatti, tb; Melvyn Poore, tuba; Phil Wachsmann, viol.; Ernst Reijseger, cello; Achim Krämer, dr; Georg Gräwe, p.

überwiegend klangorientiert (es dominieren geräuschhafte Elemente durch instrumentenspezifische Spieltechniken) und durch emotional expressive Momente des Ausdrucks (besonders in den vokalen Stimmen) charakterisiert. Die Kombination der Besetzungen sowie musikalische Signale (*cues*), die Wechsel im Verlauf wie im Gebrauch von Ausdrucksmitteln und Spielmaterialien markieren, sind als kompositorische Vorgaben destillierbar.

Die Realisierung der Spielmatrix im Trio⁹³ weist prinzipiell ähnliche Spielmaterialien auf, abhängig von den individuellen Personalstilen der Musiker. Generell ist in der Reduzierung der Besetzung ein durchhörbares Klangbild angelegt, das die fragmentarische Textur betont. Die Aufnahme enthält vier Stücke, die zu einer Großform zusammengehört werden können: Die einzelnen Stücke weisen unterschiedliche Charaktere auf. Damit entsprechen sie den kurzen Formteilen der Ensemble-Fassungen, jedoch legt die Trio-Ausführung einen stärkeren Fokus auf kommunikative Momente. Insgesamt stehen die vier Stücke suitehaft zueinander: Das Erste (*a*) fungiert als Einleitung, mit eher hektischem Gestus, gekennzeichnet durch eine von Pausen zersetzte Textur schneller Wechsel von klangorientierten und geläufigen Passagen. Das zweite Stück (*b*) kontrastiert dies in ruhigem Charakter, dominiert von klanglichen Elementen, wie gedehnten Glissandi, *tremolo*-Feldern und Halteklängen; der Übergang zum folgenden Stück ist vorbereitet durch gesteigerte Aktionen. Das dritte Stück (*c*) weist ein dichtes Wechselspiel der Instrumente auf, geprägt durch insistierende Aktionen, wie der Wiederholung und leichten Variation einzelner Spielmaterialien (z.B. Klavier ab 2:11: kreisende Figuren als interpolierender Hintergrund, ab 2:28 etabliert und verlängert); der Übergang zum vierten Stück (*d*) ist nahtlos. Hier werden deutlich solistische Passagen von Klavier (0:00-0:50) und Tuba (ab 0:55-Ende) präsentiert.

Kontrastbildungen

Zusammen mit *Flavours B* wurde ein weiterer Zyklus auf CD veröffentlicht, der die Strenge kompositorischer Vorgaben noch steigert: *Fragments (Flavours, Fragments, ITM Classics 950014)*.⁹⁴ Die hierin versammelten Stücke basieren auf komponierten Teilen, die zu Beginn vorgestellt und im weiteren Verlauf improvisatorisch zersetzt werden – in der Regel anknüpfend an das eingangs Vorgestellte: aufgegriffen werden sowohl der Gestus als auch rhythmische oder diastematische Motive. Wie eng sich hier Kom-

93 „The piece is structured by given macro-rhythms for each part, which were directed from the p. Within those rhythms the players are improvising their own vocabulary...“ (Gräwe 1993).

94 Die Zusammenstellung der CD sortiert die Abfolge der Stücke neu: Die CD entspricht so nicht dem gespielten Konzertprogramm. Die Aufnahmen sind bei insgesamt drei Konzerten des Grubenklangorchesters entstanden, weitere Mitschnitte (*Variations Q*) finden sich auf *Chamber Works 1990-92* (RA 003).

poniertes und Improvisiertes ineinander fügen, zeigt die Analyse einer Trio-Miniatur für Klarinette, Bassklarinette und Klavier, *Fragment 3*. Eine Verlaufsübersicht bietet erste Einblicke:

Teil	time	Inhalt
A	0:00	<i>head</i> : ein Klavierakkord in tiefer Lage, ein Halteton der Klarinette, sich anschließende fallende Linien der Bassklarinette; eine kurze Generalpause; repetierte Klavierakkorde im hohen Register, aufsteigende Bassklarinettenlinie, abgeschlossen mit Halteton der Klarinette und leisem Klavierakkord.
	0:14	Die Klarinette präsentiert ein rhythmisches Motiv, das vom Klavier imitiert und dann zwischen Klarinette und Bassklarinette diastematisch variierend hin und her geworfen wird. Dieses Wechselspiel endet in einem <i>tutti</i> -Klang.
B	0:26	Die Bassklarinette setzt nach einer kurzen Pause mit sequenzierend aufsteigenden Linien ein, die sich mit den fallenden der Klarinette verweben. Der aus dem abschließenden <i>tutti</i> hervorgehende Ton (<i>h'</i>) der Bassklarinette ist die Basis, über der sich
	0:34	die Klarinette solistisch mit schmierenden Glissandi in gewollt unsauberer Intonation und melodisch längeren Phrasen ausbreitet; das Klavier kontrastiert dies mit kurzatmigen Einwüfen. Klarinette und Bassklarinette streben registermäßig auseinander und lassen diesen Abschnitt ausklingen.
	1:20	Das Klavier eröffnet einen zunächst zaghaft tastenden, sich dann aber steigernden und langgestreckten Abschnitt mit Spiel in extremem Register (Klarinette) und Verfremdungstechniken (Schmalzen der Bassklarinette); ab ca.
	2:38	beruhigt sich das Spiel, vereinzelt treten motivische Floskeln hervor, die an Blues und Klezmer erinnern; es formiert sich eine Klangfläche (wirbelnde Klavier-Figuren, Repetitionen der Klarinette, Halteton mit Intonationsvariationen der Bassklarinette). Nach einer fallenden Terz des Klaviers folgt eine kurze Generalpause.
A'	3:16	Die Anfangstextur (<i>head</i>) wird aufgegriffen nahezu identisch wiederholt.
	3:51	Das Stück klingt mit einem Akkord auf <i>h</i> aus.

Abb.: Georg Gräwe, *Fragment 3*: Verlaufsübersicht.

Die formale Anlage von *Fragment 3* ist eine dreiteilige A-B-A-Form. Abstrahierend kann eine Parallele zu Standardformen des Jazz gezogen werden, in der dem Thema, oder *head*, Soli der einzelnen Musiker folgen. Dies ist hier aber nicht der Fall: in der Mitte steht das kollektive Spiel im Trio. Auffallend ist, dass häufig Endpunkte oder eher: Zwischenstopps erreicht werden, die einen Abschnitt definitiv beenden. Die Dreiteiligkeit wird so nochmals untergliedert.

Ein distinktes musikalisches Thema ist nicht auszumachen. Stattdessen suggeriert die Wiederholung der Anfangstextur zum Ende des Stückes eine vorgeplante, abgesprochene Einheit, aus der dann im Mittelteil des Stückes einzelne Versatzstücke extrahiert und weitergetragen werden. Besonders ein Motiv, eine – abstrahiert von der melodischen Ausgestaltung – rhythmische Grundformel (**a**) wirkt zusammenhangstiftend und ist immer wieder und in verschiedenen, diastematischen Variationen (**b**, **c**, **d**) aufzufinden:

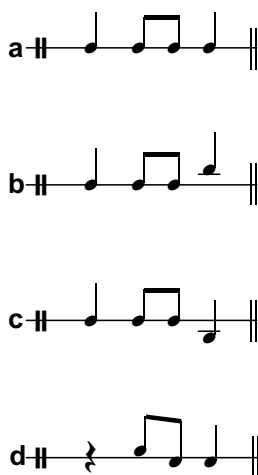


Abb.: Georg Gräwe, Fragment 3: *rhythmisches Motiv (a) und Variationen (b, c, d) (Transkription).*

Die Klarinette präsentiert dieses rhythmische Motiv zum ersten Mal, deutlich melodisiert als Fanfarensignal mit einer aufsteigenden Quarte (**b**: 0:14), kehrt es dann um (**c**: 0:24), gefolgt von der Bassklarinetten; vor der Wiederkehr der Anfangstextur (3:16) verkürzt das Klavier dieses Motiv in zeitlichem Umfang und Ambitus (**d**, nun als kleine Terz).

Jedoch beschränkt sich der kollektiv improvisierte Mittelteil nicht ausschließlich auf die Verarbeitung dieses Motivs. Die Holzbläser arbeiten mit Glissandi, Klang-Verfremdungstechniken, deutlich artikulierten schnellen Linien, Haltetönen. Besonders die Klarinetten treten immer wieder solistisch hervor: So die Klarinette mit einer lang gedehnten, aufwärts strebenden Glissandi-Kette (0:38), erinnernd an den markanten Anfang der *Rhapsody in Blue*, an welche die Bassklarinetten anschließt; dieses signalartige Glissando wird wieder aufgegriffen (1:39) und in ein schreiendes Gespräch beider Instrumente überführt. Das Klavier agiert eher als Impulsgeber, denn solistisch: Es hat eine ausgleichende Stimme in der Anfangstextur, tritt aber dann, diese motivisch imitierend, hinter die Klarinette zurück

(0:17); es leitet Passagen ein und bestimmt deren Charakter (1:20) oder schließt sie ab, z.B. mit einer wirbelnden Fläche, die von den Bläsern durch Tonrepetitionen und schnelle Figuren in kleinem Ambitus erweitert wird (2:38); es bildet Hintergrundflächen für die dialogisch agierenden Bläser (bei 1:56), und es markiert die Rückkehr zur Anfangstextur (3:14).

Diese Notizen veranschaulichen gleichsam das Motto der *Fragment*-Stücke: Komposition als Stimulans für Improvisation. Im gezeigten Beispiel ist eine dichte, deutlich motivisch orientierte Verflechtung im improvisatorischen Mittelteil aufzuzeigen, die sich mehr oder weniger unabhängig vom Themenkopf des Einleitungsteils gestaltet. *Fragment 1* hingegen nutzt einen komponierten Eingangsteil auf andere Weise, zum Absprung in improvisatorisches Spiel. Ein Anfangsteil eröffnet mit weit gespreizten Intervallen zwischen Klavier und Streichern, letztere unterstützt von einer Klarinette, anfangs in gleichmäßigem Puls und Dynamik.⁹⁵ Im Anschluss an die Vorstellung dieses ‚Themenkopfs‘ (0:00-0:21) wird das hier gebundene Material frei gesetzt: Die in den steifen Gesten konzentrierten Dissonanzen (Sekunden, Septimen) bilden die Grundlage für einzelne, individuelle Aktionen der Musiker. So manifestiert sich bald eine pointilistische Textur (ab 0:49). Diese wiederum führt durch eine beständige Steigerung der Aktivitäten in eine Verdichtung des Satzes, in der motivische oder intervallische sowie gestische Bezüge zur Eröffnung nach und nach wegfallen; überdeutlich zeigt sich dies in der Etablierung einer freien Kollektivimprovisation (ab 1:41). Hier treten Figuren auf, die nur mit äußerster Anstrengung und viel Willkür als motivische Varianten oder als verwandt mit dem Eingangsgestus zu deuten sind: kurze, harte Arpeggien, gehämmerte Einzeltöne, Tremoli, *slides* und Glissandi. Vor allem aber hat sich nun ein kontinuierlicher Klangfluss gebildet, der sich über den fragmentarischen Charakter des Themenkopfs hinwegsetzt. Das Ganze mündet in ein offenes Spiel, markante Schlagzeugaktionen beenden das Stück und leiten über in einen längeren Soloteil (4:16).⁹⁶

Interessant an *Fragment 1* ist in diesem Zusammenhang der langsame, fast unmerklich abgeschrittene Weg von komponierten zu improvisierten Texturen. Das prozessuale Moment von Improvisation ermöglicht hier das Verlassen des starr abgezirkelten Rahmens des Themenkopfes, ohne sich dabei dem dadurch evozierten Gestus zunächst völlig entziehen zu können. Besonders in der Übergangsphase zwischen abgeschlossenem Themenkopf (0:21) und dem Erreichen eines freien kollektiven Spiels (ab 1:41) ist dies

95 Zu weiteren analytischen Betrachtungen und möglichen Beziehungen zu Anton Webern s.u..

96 Das auf der CD (ITM 950014) sich unter derselben Tracknummer anschließende Schlagzeugsolo hat keinen Bezug mehr zum Vorhergegangenen: Im Konzert trennten unbegleitete Soli einzelner Musiker die *Fragment*-Stücke, so Georg Gräwe im Gespräch, Bonn, 26.01.2002.

erkennbar. Die Bindung an den gegebenen Gestus erhält sich zunächst im anscheinend zurückhaltenden, kurzphrasigen und von Pausen durchsetzten Spiel der Musiker. Doch sind hier bereits Ansätze zum später ausgeweiteten kontinuierlichen Spielfluss angelegt: So sprengt die Eingangsbesetzung aus Klavier, Violine und Cello mit offenen Aktionen den komponierten Rahmen und bietet damit anderen die Möglichkeit, sich in die Textur einzubinden (ab 0:41). Das Klavier markiert einen verschobenen Puls durch nicht periodisch gesetzte vereinzelte Töne bzw. Akkorde; sporadische Beckenschläge treten hinzu, ebenso versprengte Trompetentöne und kurze Phrasen der Violine. Kein Instrument dominiert, alle Einzelaktionen ordnen sich zu einer Schicht, zu der weitere Instrumente hinzutreten können. Und von hier bis zur gesteigerten Ereignisdichte der folgenden Kollektivimprovisation bedarf es dann nur noch eines kleinen Schrittes.

Das Stück *Fragment 2* vermittelt weitere Aspekte von Gräwes Auffassung von Komposition und Improvisation. Das Stück zeigt eine stringente strukturelle Gestaltung, einen trotz verschiedener Brüche kontinuierlichen einheitlichen Gestus; jazzmäßige Elemente werden sorgsam vermieden, dafür vielfältige Allusionen an Neue Musik gesammelt. Ein Zitat des Tristan-Akkordes sticht dabei deutlich heraus: Wagners Textur ist nicht wörtlich übernommen, lediglich die chromatische Entladung der harmonischen Spannung ist aufgegriffen. Prägend sind pointilistische Strukturen, expressionistische Gesten und dodekaphone Anklänge, jedoch sind diese nicht streng regelkonform ausgearbeitet – derartige Bezugnahmen lenken das Spiel der Musiker und definieren die Grundhaltung des Stückes.

Gräwe bezieht sich auch auf ein Verfahren, das dem Szenenwechsel in erzählenden Gattungen wie Literatur und Film entlehnt ist, die kontrastierende Folge von individuellen Charakteren. Musikalisch äußert sich dies in einer Reihung von Teilen, die harte Brüche mit dem Vorangegangenen bilden. So ist in *Fragment 1* ein Schlagzeug-Solo nachgestellt, das sich langsam aus dem markanten Kern einer Kollektivimprovisation aufbaut. Diese eigenständige Textur fungiert gleichsam als ‚akustischer Radiergummi‘, indem Beziehungen zum Kollektiv und dessen musikalischer Textur ausgeschlossen werden.

Zusammenfassung

Georg Gräwe bezeichnet seine kompositorische Methode als „extended interpretation“, die als wichtige Voraussetzung die Fähigkeiten der Musiker zur Ausgestaltung vorgegebener Formen verlangt.⁹⁷ An dieser Stelle kreuzen sich die von Ekkehard Jost benannten Wege eines „Komponieren im

97 Gräwe dankt den Musikern, „without whose very special skill in ‚extended interpretation‘ my music would remain pure paper work.“ (Gräwe 1993)

Geiste“ und eines „Improvisieren[s] im Gestus der Neuen Musik“ (vgl. Jost 1994, 242). Anhand der aus der Neuen Musik entlehnten organisatorischen Verfahren wird ein Rahmen konstruiert, der den Musikern Anregungen zum Spiel bietet. Inwieweit sich diese darauf einlassen, bleibt ihnen frei gestellt. Der Kern der auf diese Weise umgesetzten Stücke wird davon jedoch nicht berührt, die gestalterischen Freiheiten der Musiker sind nicht determiniert, aber eingeplant. Was an organisatorischen Verfahren und ästhetischen Ansätzen der Neuen Musik in Gräwes Musik eingeht, wurde in Analysen einzelner Stücke dargestellt. Daran anschließend ist festzuhalten: Kompositorische Vorgaben Gräwes orientieren sich

- an fragmentarisierten Texturen, sowohl in der Konstruktion quasi-motivischer rhythmischer Einheiten wie auch instrumentatorisch, satztechnisch und formgenerierend,
- an konstruktivistischen Methoden der Automatisierung anhand additiver Tondauernfolgen, zur Gewinnung von Improvisation provozierenden Spielvorlagen,
- an literarischen Verfahren wie Collage und Dekonstruktion, in der formalen Anlage musikalischer Verläufe wie in deren Ausgestaltung.

Exemplifikation: Georg Gräwe und die Zweite Wiener Schule

„I've been studying Schönberg very thoroughly; I've read all his books and know all his works, I think. Whenever I have a problem, I go back to his writings and I get inspired. This may become a burden, I don't know, but I'm still very much on his case.“ (Gräwe in Corbett 1991)

Die theoretische Reflexion und der Bezug zur Zweiten Wiener Schule sind zwei Aspekte, die Georg Gräwe häufig zugewiesen werden und die er selbst ebenso häufig in Interviews bestätigt (vgl. Noglik 1989; Chenard 2000). Inwieweit solche Bezugnahmen in musikalische Strukturen eingegangen sind, wird im Folgenden exemplarisch dargestellt.

Wie in den analytischen Betrachtungen gezeigt wurde, ist gerade in der letzten Phase der Kompositionen für das *Grubenklangorchester* eine Häufung von fragmentarisierten Texturen zu finden (gerade im Stückkomplex *Fragments*). Solche Texturen stellen meist den Ausgangspunkt für improvisatorische Prozesse dar, doch evozieren sie damit Assoziationen zu stilistischen Merkmalen der Musik Anton Weberns.⁹⁸ Gräwes Stück *Fragment I* eröffnet mit einer solchen assoziationsreichen Textur:

98 Dabei finden sich Verweise auf Schönberg insgesamt seltener als Hinweise auf Ähnlichkeiten zu Webern; was darauf hindeuten könnte, dass strukturelle Anregungen in markanten Texturen Weberns und eine ästhetische Grundlage bei Schönberg erkannt werden. Reihentechnische Erörterungen werden hier außer

Abb.: Georg Gräwe, Fragment 1: Themenkopf (Transkription).

Die wesentlichen strukturellen Merkmale dieser Gestalt liegen in der Konzentration auf die Parameter Klangfarbe und Tonhöhe: Die weiten Intervalle und deren Gruppierung sowohl klangfärblich (Streicher vs. Klavier) wie auch in der Artikulation (als Beantwortung durch geänderte Klangfarbe) sowie die Umkehrung der Klangfarbe (Streicher – Klavier, Klavier – Streicher) wirken formbildend. Es vermittelt gewissermaßen den Eindruck eines Konflikts, der erst in der später folgenden improvisatorischen Phase aufgelöst werden kann: Das vorwärtsstrebende zweifache Ansetzen des eröffnenden Streicherklangs wird in der Quinte des Klaviers gestoppt, ein nochmaliges Beginnen vom Klavier abgefangen, das nun initiativ wird.

Strukturelle Ähnlichkeiten dieser Textur verweisen auf das erste Stück der *Variationen für Klavier op. 27* von Anton Webern.

Abb.: Anton Webern, Variationen op. 27, No. 1, T. 1-10.

© Copyright 1937, 1979 by Universal Edition A.G., Wien/UE 16845

Acht gelassen und analytische Skizzen lediglich im Hinblick auf mögliche Parallelen entworfen (zur Reihenkonstruktion vgl. entsprechende Ausführungen in Wildgans 1967; s. analytische Skizzen in Kolneder 1974 und ausführliche Analysen in Döhl 1979). Solche Parallelen äußern sich vor allem in formalen Aspekten zur Gliederung musikalischer Strukturen; deren Bestimmung in der Rezeption zu betrachten, bleibt nachfolgenden Untersuchungen vorbehalten.

Eine Zwölftonreihe⁹⁹ liefert das Tonmaterial zur Konstruktion von vier knappen Klanggestalten. Die Aufteilung der ersten Periode (T.1-7) zeigt einen viergliedrigen Aufbau: Die Gestalten beider Abschnitte ergänzen einander als Beantwortungen; der zweite Abschnitt (T.4-7) ist der Krebs des ersten (T.1-4). Das Stück basiert auf einem durchgehenden, stellenweise durch Pausen gebrochenen Sechzehntelpuls, wodurch ein fließender Eindruck sich komplementierender Klänge forciert oder gebremst wird. Weberns Variation wie auch Gräwes *Fragment 1* folgen einer symmetrischen Anlage und einer Reduktion des Tonmaterials pro Klang, harmonische Momente sind jeweils durch die Klangstruktur geprägt. Für Weberns Stück zeigt dies Friedhelm Döhl (1979, 299) in einer Unterscheidung der Dreiton-Klänge¹⁰⁰ der Takte 1-4:

T.1	T.2	T.3	T.4
e2	cis2	es1	d2
f1	g1	b	gis1
h	fis	A	c1
real	virtuell	real	virtuell

Abb.: Dreiton-Klänge in Anton Weberns Variationen op. 27, No. 1 (nach Döhl 1979, 229).

Die Klänge sind als im Ambitus mitunter gestreckte Quartenakkorde konzipiert, die aus den ineinander verschränkten Gestalten des Klaviers hervorgehen; Sekundfortschreitungen in den Stimmen werden gemieden, die charakteristischen, auch im Höreindruck präsenten Intervalle sind Quarten und Quinten bzw. Tritoni. Gräwes *Fragment 1* hingegen zeigt eine vergleichsweise ausgedehnte Intervallik, dominiert von Sekunden und Septimen. Die realen Klänge selbst sind weniger dissonant: Die Streicher-Einsätze eröffnen mit Sexten, harmonische Spannung entsteht durch nachfolgende Klänge (übermäßige Quarten), die sich in der Klavier-Quinte entlädt. Dieses Spannungsverhältnis kehrt sich mit dem Einsatz des Klaviers um:

Streicher		Klavier		Streicher		Klavier	
cis2	h1	e	c2	h2	g	cis1	
e1	f1	A	e1	f1	Fis	Cis	
6+	4ü	5	6-	4ü	9-	8	

Abb.: Dreiton-Klänge in Georg Gräwes Fragment 1 (*Transkription*).

99 Zur Analyse der Reihen und deren Verwendungsformen im ersten Satz von op.27 s. Döhl 1979, 296ff; vgl. auch Kolneder 1961, 125-129.

100 Döhl unterscheidet „reale“ Klänge, die durch Überlagerung der Stimmeneinsätze simultan erklingen, und „virtuelle“, die sich aus unmittelbar sukzessiver Folge ergeben. Aufgrund der engen Bindung der harmonischen Gestalten an die Reihenstruktur folgert Döhl: „Der Tonsatz erscheint als Regulierung der Tonbeziehungen zwischen Simultaneität und Sukzessivität.“ (Döhl 1979, 300)

Auch in der Abfolge der Klangqualitäten zeigt sich eine gleichsam regelmäßige Folge: Nach konsonanten Klängen folgen dissonante (Tritoni) und schließlich eine Zäsur mit reinen Klängen (Quinte bzw. Oktave), wobei der zweite Durchgang um einen weiteren dissonanten Klang (kleine None) erweitert ist. Zudem ist der Aufbau der Klangfarbenfolge klar gegliedert, analog zur klangfarblichen Gestaltung des Einleitungsteils in Weberns *Quartett op. 22* (s.u.): Webern gewinnt hier den kontrastierenden Farbwechsel aus kanonischen Techniken der Reihenbehandlung (vgl. Döhl 1979, 241), in Gräwes Stück korrespondiert dieser mit der Klangqualität der Akkorde. Während die strukturellen Vorgaben in Weberns *Variationen op.27* aus dessen Behandlung der Schönbergschen Zwölftonmethode abgeleitet sind, ist in Gräwes *Fragment 1* kein direkter Bezug darauf erkennbar; hier steht vielmehr das beantwortende Prinzip aneinander gebundener Symmetrie der Tonhöhenorganisation im Vordergrund. Eine unmittelbare Kopie der Webern-Textur ist hier nicht gegeben, es sind jedoch deutliche Anlehnungen an die gestalterische Vorgehensweise erkennbar. Weitere Beispiele in dieser Hinsicht zeigen Gräwes Stücke *Fragment 2* und *Fragment 3* mit dialogisierendem Musizieren in kurzen, gestischen und ineinandergreifenden Phrasen. Weberns *Quartett op.22 für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier* bietet ein geeignetes Modell für eine vergleichende Betrachtung.¹⁰¹ Als charakteristisch für Weberns Kammermusikwerke erscheint der durchbrochene Satz, ein Ineinandergreifen und Weiterführen von Phrasen in verschiedenen Ensemblestimmen. Gräwes *Fragment 2* offenbart eine Textur, die eben jene Merkmale Webernscher Satztechnik aufweist.

Abb. Georg Gräwe, *Fragment 2*, Ausschnitt 0:00-0:36 (Transkription).

¹⁰¹ Op.22 ist das erste jener späten Werke, das gänzlich auf den für Weberns Spätwerk charakteristischen symmetrischen Konstruktionen beruht. Zu Hintergrund und zu musikalischer Analyse des Stückes s. Döhl 1979, 240ff.; vgl. auch Wildgans 1967, 135f.; Kolneder 1961, 106-108; Kolneder 1974, 89ff..

Das Hervortreten solistischer Momente ist sogleich eingeordnet in den Ensembleklang, in dem einander folgende Phrasen gestaltmäßig als zusammengehörig aufgefasst werden müssen. Dazu tragen schnelle Wechsel in der Instrumentation bei, wie auch die strukturelle Gestaltung mit Drei- bzw. Vierton-Motiven und Halteklängen; letztere gliedern den Verlauf als Ruhepunkte, in denen die Aktivität der Stimmen zusammenfließt. So wird die zu Beginn einsetzende Violine in den Halteklang integriert und ihre im Hör-eindruck zunächst evozierte, vermeintliche Funktion als Hauptstimme durch die folgende Instrumentation egalisiert; den nächsten solistisch zu hörenden Klang markiert die Trompete (bei 0:14). Zwischen diesen Punkten entfalten die ineinandergreifenden Stimmen ein dynamisches Voranschreiten der Musik, sodass sich ein ständiger Wechsel von stehenden und bewegten Klängen ergibt. Hingegen beruht die strenge Kanonik und Kontrapunktik in Weberns *Quartett op.22* auf reihentechnischen Verfahren:

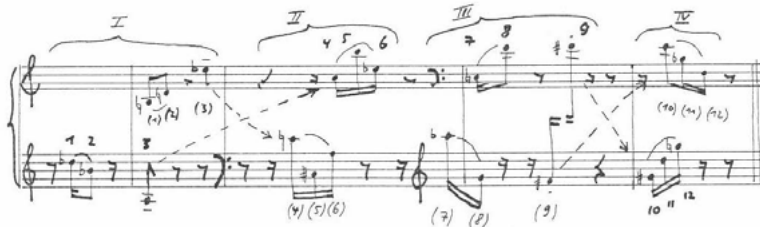


Abb.: Anton Webern, Quartett op.22: symmetrischer Aufbau und Wechsel der Reihenformen T.1-5 (Döhl 1979, 214).

Das Stück ist ein durchorganisierter klangfarblicher Fluss, dessen motivische Elemente kompositorisch in der zugrundeliegenden Reihe begründet sind; darüber werden auch „harmonische Felder“¹⁰², als Zusammenfassung sukzessiver Tonfolgen, aus der Reihenstruktur abgeleitet – jedoch sind keine expliziten Akkorde gesetzt, dies ist vielmehr als klangfarbliche Qualität über die kanonische Struktur instrumentatorisch einkomponiert (vgl. Döhl 1979, 240). Die akkordischen Strukturen in Gräwes *Fragment 2* fungieren als die melodische Bewegung sammelnde Markierungen, die in diastematische Elemente aufgelöst werden können und somit den Drei- bzw. Vierton-Motiven entsprechen. Und auch die motivischen Elemente ergeben durch den Ambitus bestimmte, harmonische Felder. Die Klangqualitäten dieser Akkorde und Felder sind offen gehalten, besonders Quart-/Quintbeziehun-

102 Diese sind in der dargestellten Form nicht zu hören, sondern präsentieren eine zeitliche Zusammenfassung sukzessiver Tonfolgen: „Durch die instrumentale Verteilung und die Pausenartikulation gliedert sich das Kontinuum des Kanons in kleinere Komplexe (harmonische Felder), die jeweils aus zwei umkehrungsförmig korrespondierenden Kanonartikeln bestehen, wie diese ihrerseits als Auffächerung imaginärer Akkorde erscheinen [...]“ (Döhl 1979, 240)

gen treten hervor, dissonante Intervalle werden instrumentatorisch gestaltet. Verglichen mit den Strukturen „imaginärer Akkorde“ (Döhl 1979, 240) in Weberns op.22 ist hier eine Entsprechung zu konstatieren.

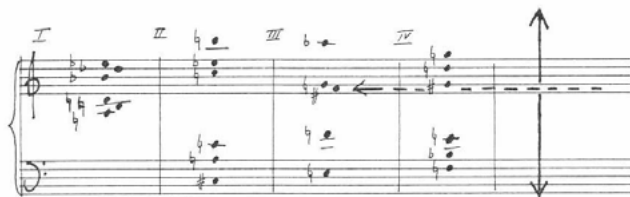


Abb.: Anton Webern, Quartett op.22: „imaginäre Akkorde“ (Döhl 1979, 240).



Abb.: Georg Gräwe, Fragment 2: harmonische Felder und jeweiliger Tonvorrat (Transkription).

Während bei Webern die Reihe und ihre Binnenstrukturen melodische und harmonische Aspekte bestimmen, werden diese bei Gräwe flexibler gestaltet. Grundlage bilden auch hier wenige Töne umfassende, diastematische Elemente, die in der Phrasierung der Stimmen gebündelt werden: Die Verteilung der erklingenden Töne pro Einheit ergibt in der dargestellten Anordnung überwiegend chromatisch strukturierte Tonreihen. In Weberns *Quartett op.22* sind die auf Motive aufgeteilten Reihenstrukturen konsequent symmetrisch eingesetzt und horizontal angelegt, Gräwe hingegen verfügt freier darüber: Nicht melodische Tonhöhenstrukturen, sondern ausdrucksgebende Phrasierung bestimmt die Gliederung der akkordischen Textur, und erzielt so einen beständigen Wechsel zwischen konsonanten und dissonanten Klängen.

In Gräwes *Fragment 3* ist in der Reduzierung der Besetzung als Trio (Klarinette, Bassklarinette, Klavier) eine Annäherung an Weberns offene Instrumentierung und Strukturbildung angelegt: Improvisation leitet das Geschehen, ist jedoch durch kompositorische Planung gebunden. Die Satztechnik spielt auch hierbei eine wichtige Rolle. In Weberns *Quartett op. 22* wird dem Klavier eine im Höreindruck gliedernde Funktion zuteil. Aufgrund der klangfarblichen Unterschiede hebt sich das Klavier von Geige,

Klarinette und Tenorsaxophon ab, zudem sind strukturelle Merkmale der Klavierstimme aufzuzeigen. Eine gegenläufige Sechstonfigur (bestehend aus einer Kreuzung der jeweils letzten Dreitongruppen der Grundreihe und ihrer Umkehrung, T.5, unterstrichen wird die Bedeutung noch durch das zugewiesene *fp*) sowie deren Varianten (T.15, T.18, T.21 in Klarinette und Tenorsaxophon, T.24, T.37a, T.37b) markieren formale Abschnitte; eröffnende Impulse werden in anderen Stimmen ausgebaut, z.B. als fast wörtliche Wiederholung einer Klavierfigur (T. 8 *es'* statt *e'* sowie *c* statt *ces* in T.6) mit unterschiedlicher Weiterführung in Tenorsaxophon, Klarinette und Geige (T. 6 und T. 8) oder als Einleitung zum Abschnitt mit maximaler Dichte (T.22-24). Der formale Aufbau ist mehrteilig¹⁰³, einer Einleitung (T.1-5) folgen zwei größere, jeweils wiederholte Abschnitte (T.6-15 und T. 16-37a); ein Epilog (T.36b-41) beschließt das Stück. Im zweiten Hauptteil (T.16-37a) reihen sich knappe Texturen aneinander, die in einer dichten und dynamischen Steigerung kulminieren (T.20-23), bevor wieder eine Reduzierung eintritt (T.24-37a). Epilog und Einleitung entsprechen sich in ruhigem, vorbereitendem bzw. abschließendem Gestus; der erste Hauptteil¹⁰⁴ (T.6-15) ist eine in sich geschlossene Form, in der durch Aufgreifen und Umkehrung des Eröffnungsintervalls des Tenorsaxophons (T.1: kleine Terz fallend) an die Einleitung angeschlossen wird.

In Gräwes *Fragment 3* sind Merkmale aufzuzeigen, die den genannten entsprechen. Die Gestaltung ähnelt sich in formaler Hinsicht: *Fragment 3* liegt eine dreiteilige Anlage zugrunde, der Mittelteil hebt sich in kontrastierendem Gestus von den anderen ab: Hier findet sich, untergliedert in solistische Aktionen, eine gesteigerte Aktivität. Einleitung und Schlussteil sind weitgehend identisch, die Anfangstextur (*head*) wird nochmals aufgegriffen. Das Klavier fungiert als Impulsgeber und leitet neue Abschnitte ein, tritt in einzelnen Abschnitten kurz solistisch hervor. Die Holzbläser werden vorwiegend solistisch eingesetzt. Die grundlegenden Spielmaterialien sind markante Elemente, die durch improvisatorische Assoziation und Variantenbildung geformt werden: ein Klarinetten-Schleifer, Tonrepetitionen (auch akkordisch vom Klavier aus), Zentraltöne (besonders deutlich: 0:14 = *h, e*, 0:34 = *h, Es, f*), Tonreihen (als schnell ausgespielte Glissandi) und ein fanfarenartiges Motiv, basierend auf einem rhythmischen Muster (s.o.).

In den hier besprochenen Stücken wurden Ähnlichkeiten der kompositorischen Arbeiten Georg Gräwes zu kompositorischen Verfahren und Gestaltungsweisen der Musik Anton Weberns aufgezeigt. Es wurde deutlich,

103 Vgl. hierzu die Gliederung bei Kolneder 1961, 106ff. und 1974, 89ff. sowie Döhl 1979, 240ff.

104 Kolneder spricht hier von einem „melodischen Kern“ (Kolneder 1961, 106) und einem „themenartigen Gebilde“ (Kolneder 1974, 89); Döhl formuliert dies vorsichtiger indem er auf die solistische Hervorhebung des Saxophons in jenem Abschnitt als „freie Stimme“ verweist (Döhl 1979, 240).

dass keine unmittelbaren Übernahmen von Strukturen und Gestaltungen vorliegen, sondern jeweils eigenständige Lösungen eines verwandten Problems. Die Zweite Wiener Schule bietet dazu ästhetische Informationen wie auch kompositorische Methoden; in Georg Gräwes kompositorischer Arbeit wirken besonders reihentechnische Verfahren und symmetrische Proportionen als wichtige Bezugsmomente.

3. Alexander von Schlippenbach

„Ich würde sagen, meine Klangvorstellungen sind stark von unserer abendländischen Kunstmusik geprägt, von der Neuen Musik, besser gesagt, aber die Möglichkeit, improvisatorisch mit einem ganz bestimmten Gestus rhythmisch zu spielen, die habe ich vom Jazz. Und das wird man auch immer, wenn ich improvisiere, heraushören. Das ist eine bestimmte Art von Drive, auf den es mir ankommt, auf den es mir wesentlich ankommt. Nach vorne spielen zu können, weiter spielen zu können, darin besteht für mich die Kunst. Und diesen Impuls kriege ich vom Jazz.“ (Schlippenbach in Wilson 1999a, 149)

Alexander von Schlippenbach ist seit den 1960er Jahren als Pianist, Komponist und Bandleader auf der europäischen Free Jazz-Szene aktiv.¹⁰⁵ Schlippenbach studierte Klavier und Komposition an der Kölner Musikhochschule und besuchte, wie auch der Trompeter Manfred Schoof, Kurse bei Bernd Alois Zimmermann.

Klavierstil und kompositorische Arbeit

Schlippenbachs prägnanter Klavierstil wurde eingehend beschrieben (Jost 1987, Spicker 1995), sodass dieser hier lediglich skizziert wird, um seinen Umgang mit zeitgenössischen Kompositionstechniken zu verfolgen. Schlippenbachs Musik speist sich aus zwei Traditionen, jener des Jazz und jener der westlichen, vornehmlich der europäischen Kunstmusik. Innerhalb dieser Bereiche sind es wenige, aber markante Einflüsse, die Schlippenbachs Klavierspiel und seine kompositorische Arbeit prägen. Auf der einen Seite sind es die markanten Spielweisen der Pianisten Cecil Taylor und Thelonius Monk, die unmittelbar Schlippenbachs pianistisches Ausdrucksrepertoire befruchten; auf der anderen Seite sind es klangliche Erweiterungen durch Möglichkeiten der Präparation der Saiten und das Spiel im Flü-

¹⁰⁵ Bereits Anfang der 1960er Jahre spielte er in der Gruppe des Saxophonisten und Vibraphonisten Gunther Hampel, deren erste Aufnahme *Heartplants* (SABA 150 26 ST, 1965) eines der frühesten Zeugnisse der Entwicklung eines eigenständigen europäischen (Free)Jazz-Idioms darstellt (vgl. Jost 1987, 42-44); einige Musiker dieser Gruppe bildeten später das Manfred Schoof-Quintett.

gelinieren, wie von John Cage und Henry Cowell erprobt, sowie Organisationsprinzipien der Neuen Musik – Einflüsse, die Schlippenbach selbst in Interviews immer wieder benennt.

Die Einflüsse Cecil Taylors auf Alexander von Schlippenbach äußern sich in charakteristischen Spieltechniken und Ausdrucksmomenten, die Taylor in den Free Jazz eingeführt hatte. Ekkehard Jost notiert dazu:

„Wie Taylor vertritt Schlippenbach eine perkussive Spielweise, in der das *martellato*, die ‚hämmernde‘ Aneinanderreihung von *Clusters* und zweifingrig gespielten *Single lines* zu den stilprägenden Ausdrucksmitteln gehört. Und wie bei Taylor erfüllt die linke Hand keine Begleitfunktion, sondern läuft vielfach im Unisono oder in Parallelen mit der rechten Hand mit, wirkt also registerbildend bzw. klangverstärkend, oder aber wird unabhängig von der rechten, kontrapunktierend und zur rhythmischen Konfliktbildung eingesetzt.“ (Jost 1987, 66).¹⁰⁶

Die zweite Referenzgröße Schlippenbachs aus dem Jazz-Bereich ist Thelonius Monk. Schlippenbach folgt in seinem Klavierspiel und in Arrangements der von Monk vollzogenen „progressive[n] Entwicklung der Tradition“ (Spicker 1995, 113). Als Pianist greift Schlippenbach auf die unverwechselbare Art Monk’schen ‚Stolperns‘ zurück – der Zersetzung eines Pulses durch Verzögern der Akzente und fragmenthafte melodische Einwüfe, die rhythmische Schwerpunkte durch Überspielen verlagern können. Auch Monks sparsame Ökonomie der akkordischen Ausarbeitung thematischer Strukturen und Begleitungen spiegelt sich bei Schlippenbach. Besonders deutlich ist dies nachzuvollziehen in einer Duo-Aufnahme mit dem Schlagzeuger Sven Åke Johansson, *Live at the Quartier Latin* (FMP 0310, 1976). Hier wird Thelonius Monk schon in der Titelgebung angesprochen: *Kurz vor Mitternacht*, eine klingende Ankündigung des nahtlos anschließenden Monk-Originals *Round About Midnight*. *Kurz vor Mitternacht* zitiert ein Originalthema Monks¹⁰⁷ und verstrickt zwei weitere collagenhaft ineinander (vgl. Arndt 2002, 158). Wie Einflüsse der so charakteristischen Spielweisen von Thelonius Monk und Cecil Taylor in Schlippenbachs Spiel konsequent zusammenfließen, bilanziert Jürgen Arndt (2002) in einer detaillierten Analyse dieses Stückes:

106 Einen grundsätzlichen Unterschied zwischen den Pianisten Taylor und Schlippenbach macht Ekkehard Jost jedoch im Spielverhalten aus und konstatiert, dass Schlippenbach „ein demokratischerer Musiker“ als Taylor sei, der sich im Gruppenspiel zurücknimmt und mit seinen Mitspielern „dialogisiert“ und darüber hinaus die Rolle des Pianisten von der tradierten Aufgabe des Begleiters befreit (vgl. Jost 1987, 66).

107 Das zitierte Thema ist *Evidence*, ein Stück, das Schlippenbach ein Jahr zuvor für das *Globe Unity Orchester* bearbeitete (FMP 0220, 1976).

„Die Musik Monks mit ihrem Hang zur Isolierung von Klängen und einem entsprechend zögerlichen Vorgehen bietet Schlippenbach auf Grund ihrer Verwandtschaft und gleichzeitigen äußerlichen Gegensätzlichkeit zur Improvisationsweise Taylors eine Alternative zur klanglichen Zusammendrängung und der damit zusammenhängenden Bewegung des Sich-Überschlagens.“ (Arndt 2002, 159)

Kennzeichnend für Schlippenbachs Musik ist die Vermeidung von Brüchen in der musikalischen Entwicklung und ein „ausgeprägte[r] Sinn für form- und strukturbildende Notwendigkeiten“ (Jost 1987, 137). Die Musik unterliegt einer steten Metamorphose, eine ausgleichende Linearität als Prinzip der Großform gewährt Schlippenbach durch ein konsequentes Ausarbeiten des gewählten Spielmaterials – eine Haltung, die sich in seinem Klavierspiel wie auch in seinen Kompositionen widerspiegelt.

Zur Verfremdung des Klavierklangs arbeitet Schlippenbach mit einfachen, aber effektiven Mitteln. Das Drapieren diverser metallner Töpfe und Deckel auf den Saiten erzeugt, bei konventionellem Spiel auf den Tasten, ein nur näherungsweise kontrollierbares Schnarren und Schleifen, das im Spiel mit seinem Trio (mit Evan Parker, saxes und Paul Lovens, dr) oft an prägnante Ostinati gekoppelt ist. Auf diese Weise entstehen geräuschhafte, flächige Hintergründe oder knappe klangliche Irritationen (wie auch in *Round About Midnight* mit Sven Åke Johannsson). Schlippenbachs Spiel im Flügelinneren changiert zwischen dem Anreißern der Saiten und dem Schaben oder Reiben verschiedener Gegenstände auf ihnen. In *Kinds of Weirdness*, dem letzten Stück auf seiner ersten Solo-LP¹⁰⁸ aus dem Jahr 1972, gestaltet Schlippenbach den Eingangsteil fast ausschließlich auf und an den Saiten. In eine diffuse Geräuschfläche setzt Schlippenbach hier über die Register verstreute Einzeltöne mit hartem *pizzicato* und *martellato*; auch kurze, schnelle *glissandi* und durch großen Druck eines Plektrums auf die Saiten langsam aufwärts geführte, gedehnte Bewegungen finden Anwendung. Wie Ekkehard Jost feststellt,

„versammelt ‚Kind of Weirdness‘ [...] das gesamte Repertoire avancierter Klavierspieltechniken, nutzt extensiv die Möglichkeiten des Spiels im Flügelinneren, der Saitenpräparation und der Einbeziehung von Perkussionsinstrumenten, ein Stück im Gestus der Neuen Musik mit deutlichen Reverenzen an John Cage und verwandte Geister.“ (Jost 1987, 136)

Im Solostück *Fux*¹⁰⁹ aus dem Jahr 1990 arbeitet Schlippenbach mit einer begrenzten Präparation der Saiten: Lediglich ein Register in den oberen Tiefen trägt zur charakteristischen metallischen Schärfe im Gesamtklang

108 Payan (Enja 2012, 1972).

109 Enthalten auf der CD seines Trios *Elf Bagatellen* (FMP CD 027, 1990).

bei.¹¹⁰ In stark zurückgenommener Dynamik und pulsfreier Zeit skizziert Schlippenbach hier nahezu romantische Allusionen, die mit klanglich-geräuschhaften und harmonischen Farben gestaltet sind. Ein auf diese Weise erweitertes Repertoire an Spieltechniken und Referenzen ermöglicht Schlippenbach auch als Komponist die Erschließung eines breiten Spektrums klanglicher Mittel und Ausdrucksmöglichkeiten.

Das Globe Unity Orchestra

Zur Aufführung seiner Komposition *Globe Unity* bei den Berliner Jazztagen 1966 formierte Alexander von Schlippenbach ein Ensemble aus europäischen Free Jazz-Musikern.¹¹¹ Als Kern dieser Besetzung fungierten die schon bestehenden Gruppen von Manfred Schoof sowie jene des Saxophonisten Peter Brötzmann, wodurch es zu einer Verdopplung der Rhythmusgruppe kam: zwei Schlagzeuge und zwei Bässe, ergänzt um Musiker aus verschiedenen Ländern Europas.¹¹²

Die Geschichte des *Globe Unity Orchestra* ist bis in die 1980er Jahre in drei Phasen zu gliedern, die inhaltlich an der musikalischen Arbeit festzumachen sind (vgl. Jost 1987, 147ff.). Die erste Phase ist geprägt durch Schlippenbachs kompositorische Vorlagen und reicht vom ersten *Globe Unity*-Konzept 1966 bis zum Beginn der 1970er Jahre, als das Ensemble seine Aktivitäten zunächst aussetzte. Die zweite Phase ist geprägt von offeneren Konzepten, die von verschiedenen Mitgliedern des Ensembles beige-steuert wurden und in der auch performanceartige Aufführungen stattfanden, so z.B. Peter Kowalds *Jahrmarkt / Local Fair*, 1976 ausgeführt als Einrichtung im öffentlichen Raum – dem Laurentiusplatz in Wuppertal (vgl. Kowald in Noglik 1983, 460; Jost 1987, 152ff.). Gegen Ende der 1970er Jahre fanden, neben freien Improvisationen, wieder kompositorisch strenger geplante Spielkonzepte Eingang in die Arbeit des Orchesters; die

110 Ein von Schlippenbach offenbar bevorzugtes Register: Hier und in den anschließend aufgesuchten tieferen Lagen erzeugen schnelle repetitive Figuren, kombiniert mit jener bei Bedarf auch wieder schnell zu entfernten Präparation, ein dichtes, metallisches Klangbild, das Paul Lovens Schlagzeugspiel nahekommend und charakteristische Texturen des Schlippenbach-Trios prägt.

111 Die Schallplatteneinspielung von *Globe Unity* (SABA 15109) versammelt: Manfred Schoof, co, fl-h; Claude Deron, tp; Willi Lietzmann, tu; Peter Brötzmann, as; Gerd Dudek, ts; Kris Wanders, bs; Willem Breuker, bs, ss; Gunter Hampel, bcl, fl; Buschi Niebergall, b; Peter Kowald, b; Jacki Liebezeit, dr; Mani Neumeier, dr; Alexander von Schlippenbach, p, Röhrenglocken, Tam-tam, Gongs.

112 In dieser Hinsicht hatte das Projekt auch eine verbindende Funktion: Es führte Musiker mit gleichen Interessen zusammen, die in den nationalen Jazzszenen jener Zeit wenig Halt fanden, in ökonomischer wie musikalischer Hinsicht. Da es nur wenige Musiker gab, die sich dem Free Jazz widmeten, war die Herausbildung einer länderübergreifenden Szene die Konsequenz. Ekkehard Jost notiert als wesentliche Kennzeichen deren große Mobilität und Fluktuation, was Besetzungen und musikalische Zusammenarbeit betrifft (vgl. Jost 1987, 117f.).

beiden LPs *Improvisations* (1977, JAPO 60021) und *Compositions* (1979, JAPO 60027) umreißen hierbei die musikalische Spannweite des Ensembles. In den 1980er Jahren fand das Orchester nur recht sporadisch zusammen, im Januar 2001 fanden sich die Musiker zu einem Konzert nach über 10-jähriger Bühnenpause zusammen (Intakt CD 86, 2003).

Die Grundqualität des *Globe Unity Orchestra*, das Einbringen individueller musikalischer Erfahrungen in das Kollektiv des Orchesters durch die involvierten Musiker, bezeichnete Alexander von Schlippenbach als eine „Potenzierung musikalischer Energien“ (Schlippenbach 1975, 11). Auf jenes Zusammenführen verschiedener Ausdrucksqualitäten ist auch Schlippenbachs Arbeit als Komponist für das Orchester ausgerichtet.¹¹³

Das Paradigma „Globe Unity“

Schlippenbachs Idee einer Verbindung von Komposition und Improvisation in *Globe Unity* personifiziert sich, wie von Schlippenbach selbst im Begleittext zur LP erläutert (Schlippenbach 1966), in der Figur des Jazzmusikers, der sowohl Komponist (seiner Improvisationen) als auch Improvisator (der mit vorgegebenen Zeichen spielt) ist. Schlippenbach formulierte hiermit die Gleichwertigkeit von Komponieren und Improvisieren, deren Einheit sich im Spiel des improvisierenden Musikers findet – das Paradigma „Globe Unity“ bezeichnet ebendies.¹¹⁴ Dass drei Stücke diesen Titel tragen, spezifiziert lediglich durch die Angabe des Aufführungsjahres, betont die Bedeutung, die Schlippenbach diesem Prinzip zusprach: Jenes Bild der Einheit von Komposition und Improvisation steht paradigmatisch über Schlippenbachs Musik, besonders in den Stücken für das *Globe Unity Orchestra*.

Die Aufführung des Stückes *Globe Unity* in der Berliner Philharmonie wurde kontrovers diskutiert (vgl. dazu Schlippenbach 1975, 11; Jost 1987, 77, Wilson 1999a, 142). Schlippenbach sah es als Versuch, die zu jener Zeit als ästhetische Gegensätze diskutierten musikalischen Produktions-

113 Dass diese Arbeit unmittelbar an das Verständnis der individuellen ‚musikalischen Energien‘ gebunden ist, verdeutlicht ein Ausspruch Manfred Schoofs: „Der Komponist oder Organisator eines Stückes für dieses Orchester muß sich darüber im klaren sein, daß er für eine Band von Individualisten schreibt, die sich allem widersetzen, was nach Untertanentum aussieht“ (Schoof in Kumpf 1981, 58). Dass Alexander von Schlippenbach dies exakt einzuschätzen weiß, zeigt ein vergleichender Blick auf seine Arbeiten für andere Besetzungen, die zwar auch auf das Herausstellen einzelner Solisten setzen, teilweise aber dezidiert ausgearbeitet erscheinen (vgl. z.B. die Jelly Roll Morton-Arrangements mit der RAI Big Band, 1981, SAJ-31 und Kompositionen für das *Berlin Contemporary Orchestra*).

114 Die Beziehungen zu Bernd Alois Zimmermanns Vorstellung einer „Kugelgestalt der Zeit“ wird im Werkkommentar zu *Globe Unity* evident, in dem Schlippenbach direkt darauf verweist (vgl. Schlippenbach 1966). Zur Bedeutung von Zimmermanns Kompositionssystem und dessen spezifischer musikphilosophischer Grundierung für Alexander von Schlippenbachs Arbeiten (s.u.).

formen Komposition und Improvisation zusammenzubringen und die kreative Eigenleistung der ausführenden Musiker entsprechend hervorzuheben (vgl. Schlippenbach 1975, 11; Schlippenbach, 1966). Der Kompositionsprozess ist damit weitergetragen in die Ausführung, das Stück selbst wird erst unter aktiver Mitarbeit des Komponisten Schlippenbach hörbar – wenn z.B. einzelne Gongschläge als Signale die Musiker zu einem Materialwechsel provozieren und sie in neue Strukturteile führen, die wiederum in ihrer individuellen Ausgestaltung freigestellt sind.

Der Stückkomplex *Globe Unity*

Die Möglichkeiten einer „Potenzierung“ individueller musikalischer Kräfte ist in den Spielkonzepten angelegt, die Schlippenbach für das *Globe Unity Orchestra* in dessen ersten Phase erstellte. Das Grundprinzip der Einheit von Komposition und Improvisation ist dabei in unterschiedlicher Weise ausgeschöpft. Es existieren drei Fassungen desselben Titels, wobei Jahreszahlen die einzelnen Versionen spezifizieren:

- *Globe Unity*, aufgeführt 1966 bei den Berliner Jazztagen (= *GU 66*),
- *Globe Unity 67*, aufgeführt bei den Donaueschinger Musiktagen 1967 (= *GU 67*),
- *Globe Unity 70*, aufgeführt bei den Berliner Jazztagen 1970 (= *GU 70*).

Ansatzpunkte von Schlippenbachs kompositorischer Arbeit werden nun mit Blick auf Unterschiede der einzelnen Fassungen aufgezeigt.¹¹⁵

Ein Jahr nach der LP-Produktion von *GU 66*¹¹⁶ überarbeitete Schlippenbach das Konzept des Stückes und führte mit einer erweiterten Besetzung¹¹⁷ bei den Donaueschinger Musiktagen *GU 67* auf. Die kompositorischen Grundpfeiler blieben erhalten, sie wurden sogar noch verstärkt zu einem breit angelegten Wechselspiel zwischen Solisten und Orchester und ergänzt um verschiedene Duo-Kombinationen sowie Zitate bzw. stilistische Assoziationen evozierende Strukturen. Das Material wurde gegenüber der Ausgangsfassung verfeinert: die überarbeitete Zwölftonreihe, nun konstru-

115 Auf eine detaillierte Analyse wird hier verzichtet, dazu sei verwiesen auf Jost 1987, 79ff. sowie, daran anschließend und die Fassungen von 1966 und 1967 vergleichend, Lothwesen 2000a, 104-113; die Fassung aus dem Jahr 1970 wird hier erstmals besprochen.

116 Nach dem in der Kritik umstrittenen Auftritt in der Berliner Philharmonie produzierte Joachim Ernst Berendt mit dem Orchester eine Schallplattenaufnahme, die noch unter Schlippenbachs Namen geführt ist (SABA 15109); im darauf folgenden Jahr lud Berendt das Orchester zu einer von ihm kuratierten Jazz-session im Rahmen der Donaueschinger Musiktage ein.

117 Diesmal mit 18 Musikern: Manfred Schoof, co, tp; Claude Deron, tp; Jürg Grau, 2 tp; Kris Wanders, as; Peter Brötzmann, as, ts, bs; Gerd Dudek, ts, cl; Heinz Sauer, ts, ss; Willem Breuker, bs, cl; Gunter Hampel, bcl, fl; Albert Mangelsdorff, tb; Jiggs Wigham, tb; Willi Lietzmann, tu; Buschi Niebergall, b; Peter Kowald, b; Jacki Liebezeit, dr; Sven Åke Johansson, dr; Mani Neumeier, dr; Alexander von Schlippenbach, p, Röhrenglocken, Gong.

iert als Quintfallsequenz, wird von den Bläsern im Unisono vorgetragen und somit stärker exponiert als noch in der Vorläuferversion. Insgesamt wird den einzelnen Akteuren in der neuen Fassung mehr Raum zur Entfaltung zugestanden, jedoch ist dieser in formaler Hinsicht stärker umrissen als in der Vorgängerversion.

Das dritte Stück des *Globe Unity*-Komplexes, *GU 70*, wurde 1970 bei den Berliner Jazztagen aufgeführt. Hier erinnert nur noch wenig an die beiden frühen Fassungen. Der additiven Folge von Solo- und Tutti-Partien der beiden ersten Versionen stellt *GU 70* eine andere Konzeption entgegen. Das Ensemble ist nun in Gruppen aufgeteilt, die durch an- und abschwellende Spielräume ineinander verzahnt sind, ebenso mischen sich die zwei Schlagzeuge als vorwiegend geräuschproduzierende Grundschicht. Das Klavier steht dieser Gruppenbildung selbständig gegenüber, abseits des wellenförmigen Strukturaufbaus. Die Aktionen verschieben sich langsam von einem zum nächsten Zustand, wobei über den Höreindruck nicht immer auszumachen ist, welche Gruppe sich gerade einblendet und welche ihr Spiel langsam auslaufen lässt. Die Dichte der musikalischen Ereignisse erscheint hierbei als wichtigster formbildender Parameter, wichtiger vielleicht noch als in den früheren Fassungen. Immer wieder treten einzelne Instrumente kurz hervor und etablieren sich Strukturen, bevor sie eingefangen und überlagert werden.

Pavel Blatny kritisierte an *GU 66* eine vorgebliche Formlosigkeit und degradierte das Stück zur „spontan dahinstürmenden Musikmasse“ (vgl. Blatny 1973, 223). Für *GU 70* scheint dies noch zwingender, doch gibt es auch hierin herausstechende Partien, die formgebenden Charakter besitzen. Mit einem Solo des Baritonsaxophons (7:07) wird der Reigen beständig wechselnder Ensemble-Strukturen erstmals durchbrochen, es ist bis dahin die erste genuin solistische Aktion im Verlauf. Es schließt sich ein aus einer Kollektivimprovisation hervorgehendes Trio der beiden Schlagzeuge und einer Trompete (9:33) an. Eine zweisekündige Generalpause (10:49) räumt die bis dahin praktizierte Klangfülle beiseite und ermöglicht der nun unbegleiteten Trompete (10:51) ein melodisch orientiertes Spiel, das in einem Bläserakkord (11:25) aufgeht: Alt- und Baritonsaxophon setzen einen Rahmen (*as'' – as*), innerhalb dessen sich die anderen Instrumente, sukzessive einsetzend, frei bewegen und diesen gar überschreiten können (Trompete bei 11:29: *d'' – f''*). So ergibt sich eine breite crescendoartige Klangfläche. Ein kurzes, kontrapunktisch gesetztes, bitonales Duo von Baritonsaxophon und Bassklarinette (12:27) bricht eine vorangehende homophone Bläserstruktur auf. Es entfaltet sich ein punktuelles Feld (12:36), in seiner inneren Bewegtheit nicht direkt verwandt mit einer früheren ähnlichen Textur (4:57); gehetzte kurzatmige Phrasen und *staccato*-Einwürfe verleihen dieser Struktur einen drängenden Charakter. Über eine aus diesem Feld

hinausführende Ausdünnung der Instrumentation wird ein Posaunen-Solo (13:50) erreicht, das mit ruhigem, fast verhaltenem Gestus den abschließenden Formteil einleitet. Es folgt noch ein Klavier-Solo (16:55), als Überbleibsel einer gesteigerten Ensembleaktivität, bevor schließlich wieder die Posaune (17:29) unbegleitet erscheint und mit einem gedehnten Halbton-Glissando (*as – a – as*) das Stück zu Ende führt.

Von den Abweichungen in *GU 70* zu *GU 67* und *GU 66* bleibt das wesentliche Grundprinzip der ‚Einheit‘ unberührt: Der Musiker steht im Mittelpunkt und soll durch kompositorische Vorleistungen in seiner Kreativität angeregt werden. Dieses Konzept setzt die Fähigkeit sowie den Willen der Musiker, Konstruktives zu erbringen, voraus; der Gefahr eines völligen Scheiterns begegnet die personelle Zusammensetzung des Orchesters mit Musikern, die schon seit Längerem gemeinsame Spielerfahrungen gesammelt haben. Als Komponist kann sich Schlippenbach hier auf die Vertrautheit mit den individuellen Ausdrucksmitteln seiner Musiker berufen.

In diesen Stücken¹¹⁸ sind typische Merkmale des Komponisten Alexander von Schlippenbach auszumachen. Auf einige von ihnen hat Schlippenbach mitunter selbst in Interviews aufmerksam gemacht (vgl. Noglik 1983, 119f.; Wilson 1999a, 143), sie sind musikanalytisch nachweisbar. Die klanglichen Auswirkungen planerischer Vorarbeit wie auch das dynamische Moment des improvisatorischen Spiels mit vorgegebenen Materialien können gut anhand von Höreindrücken erfasst und verfolgt werden (vgl. Jost 1987, 78ff.; Lothwesen 2000a, 104-113). Diese Merkmale kompositorischer Arbeit stecken gewissermaßen zentrale Problemfelder ab, innerhalb derer sich Schlippenbachs Beschäftigung mit großen Ensembles bewegt.¹¹⁹ Dabei ist auch zu fragen, in wieweit Schlippenbachs Erfahrungen und Ausdrucksmöglichkeiten als Pianist in diese kompositorische Arbeit einfließen. Auf der Grundlage früherer derartiger Ansätze werden nachfolgende Entwicklungen und Eigenheiten dargestellt.

Formen gestalten

Globe Unity und *Sun*, die beiden ersten mit dem *Globe Unity Orchestra* produzierten Stücke Schlippenbachs, sind formal schlicht angelegt. Das

118 Wie auch in *Sun*, der B-Seite der LP *Globe Unity* (SABA 15109).

119 Modellhaft kann hier auf das *Jazz Composer's Orchestra* verwiesen werden, mit dem Michael Mantler 1965 ähnliche Ziele verfolgt hat (*Communication*, Fontana 881 011 ZY): Mantlers musikalische Konzeption verband avancierten Jazz mit Regularien zeitgenössischer Komposition; das Orchester selbst war eingebunden in eine Musikerkooperative, die auf finanzielle und künstlerische Unabhängigkeit bedacht war (vgl. Jost 1975, 210; Jost 1982, 222). Inwieweit Mantlers kompositorische Arbeit in Europa rezipiert und womöglich als Initial angesehen wurde, ist anhand der vorliegenden Quellen nicht zu klären. Einer Eigeninitiative zur Distribution der eigenen Musik über eigene Labels verdankt sich auch die Gründung bspw. von *Birth*, *FMP*, *ICP*, *Incus* und anderen von Free Jazz-Musikern betriebenen Labels um die 1970er Jahre herum.

Erste basiert auf einer, grob gesprochen, dreiteiligen Form, in deren Mittelteil ein Wechselspiel zwischen solistischen Gruppierungen und dem Ensemble steht; das Zweite reiht Formteil an Formteil und verzichtet auf Wiederholungen einzelner Klang- oder Farbstrukturen zugunsten eines beständig sich verändernden Klanggebildes. Beide Stücke fußen auf demselben kompositorischen Grundgedanken: beabsichtigt sind „Strukturierungen durch bestimmte Kombinationen von Instrumenten, die sich natürlich improvisatorisch entfalten sollten“ (Schlippenbach in Noglik 1983, 109).

Diese einfachen formalen Vorgaben werden in der Umsetzung mit dem Orchester verschiedenartig gegliedert. Übergänge zwischen den einzelnen Abschnitten werden in *Globe Unity* wie auch in *Sun* durch akustische Signale angezeigt, es sind „im allgemeinen die Gongs oder Tamtams, Röhrenglocken oder besonders ohrenfällige Clusteraktionen des Klaviers, die strukturelle Einschnitte markieren“, wie Ekkehard Jost notiert (Jost 1987, 81). Diese signalgebenden Aktionen können relativ spontan durchgeführt werden und bieten die Möglichkeit einer flexiblen, auf die Ereignisse reagierenden Lenkung des Geschehens. In *GU 66* und *GU 67* setzt Schlippenbach zudem zwölftönige Strukturen ein. In *GU 66* sorgt die Tuba mit einer solistisch vorgetragenen Zwölftonreihe für einen markanten, aber inhaltlich weitgehend folgenlosen Einschnitt; in *GU 67* ist eine Tonreihe Auslöser für die Konstruktion einer eigenständigen Passage: Die aus der Reihe abgeleiteten Akkord-Strukturen¹²⁰ werden blockhaft aneinander gestellt und erzielen eine mit kompakter Kraft insistierende Ausdauer als intervenierende Begleitung des Klaviersolos (26:52-29:28).¹²¹

Material bereitstellen

Schlippenbachs musikalische Anregung der Musiker vollzieht sich über die bereitgestellten Spielmaterialien und bestimmte Anweisungen zu Gestus oder Spielweise. In *GU 66* und *GU 67* dominieren unterschiedliche Materialien jeweils einzelne formale Abschnitte; *GU 70* verzichtet darauf weitgehend, hier fungieren graphische Symbole als Reize interaktiver und formbildender Spielprozesse.¹²² Auffallend ist, dass Schlippenbach in diesen Stücken keine musikalischen Themen im herkömmlichen Sinne einsetzt.¹²³ Es sind vielmehr charakteristische Klangzustände, die als formale

120 Eine Technik, auf die Schlippenbach in Interviews verweist (vgl. Wilson 1999a, 147f). Die Konstruktion und Ableitungsstrategien sind aufgrund der hohen Ereignisdichte jedoch nicht über eine Höranalyse erfassbar. Diese Technik scheint weniger strukturell als vielmehr klanglich motiviert (s.u.).

121 Bezeichnet ist hiermit das eingefügte Eigenzitat, s.o.

122 Auszüge der Partitur sind abgedruckt im Beiheft der CD zur Erstveröffentlichung der Stücke *Globe Unity 67* und *Globe Unity 70* auf Tonträger (CD UMS/ALP 223 CD).

123 Ekkehard Jost bemerkt mit Blick auf die Trio- und Quartett-Einspielungen der 1970er bis frühen 1980er Jahre: „Oberstes Gestaltungsmerkmal der Schlippenbach-Formationen ist [...] die freie und konsequent a-thematische Gruppenim-

Strukturen im Spielprozess generiert werden und ineinandergleiten. In *GU 66* wird in einem einleitenden Teil das Spielmaterial exponiert, das im weiteren Verlauf in modifizierter Form (durch die Auslegung seitens der Musiker) und in verschiedenen Zusammenhängen wieder aufgegriffen wird. Hier sind unterschiedliche Strukturen und Spieltechniken dargestellt, deutlich markiert durch trennende Signale von Röhrenglocken. Einzelne Abschnitte sind jeweils durch blockhafte Akkorde, Klangfäden aus chromatischen Linien, Tremoli und Tonrepetitionen gegliedert. Durch solche rein strukturellen Vorgaben entstehen Texturen, die sich einer ausschließlich motivischen Deutung entziehen.¹²⁴ Schlippenbachs Rückgriff auf die europäische Musiktradition zeigt sich u.a. in der Konstruktion eines stehenden Clusters, der sukzessive (in hoketusartiger Manier) aus Sekundsritten der Bläser aufgebaut wird: als Transpositionen des *B-A-C-H*-Motivs (noch unvollständig in drei Posaunen erklingend bei 0:30, dann in einem Bläserteil bei 0:58 zweimal zitiert, bevor chromatisch aufwärts strebende Linien hineinbrechen und den homophonen Satz auflösen).¹²⁵

Es sind weniger die exakten Abgrenzungen der Materialien untereinander als vielmehr die Überleitungen zwischen den Abschnitten, die hier interessieren. Die Umsetzung der kompositorischen Vorgaben durch die Musiker provoziert individuelle Stimmverläufe, die im Zusammenklang zu einer indifferenten Polyphonie führen, aus der sich neue Texturen herausbilden. Eine weitere Bezugsgröße ist in Verfahren der Jazzkomposition zu suchen, die auf die Lenkung der Solisten in Improvisationspartien durch motivische Elemente zielt oder thematisch gebundene Abschnitte und freies kollektives Spiel durch Zeichen initiiert (vgl. Hodeir 1986, Hoffmann 1999; Knauer 1992b).

In *Sum* ist das Prinzip des Lenkens mittels akustischer Signale und Strukturen ausgeweitet. Der Wechsel zwischen Kollektiv- und Solopartien ist von unterschiedlichsten Materialien durchsetzt (z.B. mit kurzen Tonfolgen, in langen Noten deutlich artikuliert, und kräftigen blockhaften Akkorden). Zudem erzeugt der Einsatz von sogenannten „little instruments“, kleinen Perkussionsinstrumenten, in der Regel ohne distinkte Tonhöhenfixierung, einen kontinuierlichen Geräuschhintergrund.

provisation.“ (Jost 1987, 137) Dies ist auf die *Globe Unity*-Arbeiten zu beziehen, wobei auch die eingesetzten Zwölftonreihen nicht primär thematische Qualitäten aufweisen, sondern eher als Organisationsstrukturen zu sehen sind.

124 Diese können aber nicht ohne große Schwierigkeiten unter dem Begriff der Klangflächen diskutiert werden, wie es nach dem von Dietrich J. Noll vorgeschlagenen System angebracht wäre. Zum Begriff der Klangflächen und der Kritik an Dietrich J. Nolls Kategoriensystem siehe Kapitel IV.1: Wege und Möglichkeiten musikalischer Analyse.

125 In *Globe Unity 67* baut eine ganze Passage (24:55-26:50) darauf auf; ein Abgleich mit Stücken aus dem Repertoire des Manfred Schoof zeigt, dass hier ein Eigenzitat vorliegt: Die Passage ist übernommen aus *On W.T./Turn 14* (15:12-16:22) (vgl. Lothwesen 2000a, 111).

Improvisation ermöglichen

Mit der Bereitstellung von Spielmaterial trägt Schlippenbach das Rohmaterial der Stücke zusammen, dessen Ausformung den Musikern übertragen ist. Improvisation als Triebfeder kompositorischer Planung bemisst sich in den frühen Werken und auch in folgenden Arbeiten für große Besetzungen bei Schlippenbach im Grad der Unbestimmtheit des zur Verfügung gestellten Materials. Mit Blick auf *GU 66* notiert Ekkehard Jost:

„Über weite Strecken schließt Schlippenbachs kompositorische Arbeit ein gewisses Maß an Indetermination ein, läßt also bestimmte Details offen; gibt den Bläsern beispielsweise Tönhöhen vor, ohne dabei die zeitlichen Dimensionen eindeutig zu fixieren; oder verordnet das Umkreisen bestimmter Zentraltöne, ohne die Modalitäten dieses Umkreisens definitiv zu regulieren.“ (Jost 1987, 80)

Jenes schon im ausgewählten Material angelegte „Maß an Indetermination“ ist ein Freiraum, den Schlippenbach seinen Musikern kompositorisch öffnet. Ein anderer, für die strukturelle Gestaltung im Grunde noch bedeutenderer Aspekt, ist die Einbeziehung der individuellen Ausdrucksweisen der Musiker. In breit entworfenen Partien können sich diese solistisch entfalten, mal vor einem komponierten Hintergrund, mal in verschiedenen Kombinationen mit anderen. Im letzten Fall treten in der Regel ‚eingespielte‘ Gruppen auf, Musiker, die schon Erfahrung im improvisatorischen Umgang miteinander gesammelt haben. Diese Solistengruppen fungieren dabei als Inseln, die sich vom Ensemble lösen, aber auch in ihm aufgehen können.¹²⁶

Kompositorische Gestaltungsmittel

In Schlippenbachs Arbeit mit größeren Ensembles ist seit den *Globe Unity*-Arbeiten ein ausgeprägtes gestalterisches Denken erkennbar, das auf eine formale Planung des musikalischen Geschehens zielt, ohne individuelle Gestaltungsmöglichkeiten auszuschließen. An die Erläuterungen zu Schlippenbachs frühen kompositorischen Arbeiten schließt nun ein Blick auf jüngere Werke an, um der Frage nach Wandel und Beständigkeit der Mittel des Komponisten Alexander von Schlippenbach nachgehen zu können. Hierzu wurden Stücke ausgewählt, die ein möglichst breites Bild vermitteln. Ein systematisierender Ansatz ermöglicht das Aufzeigen von Konstanten bzw. Wandlungen in Schlippenbachs Kompositionen.

126 In ähnlicher Weise setzt Barry Guy solche Kleingruppen ein (s.u.).

Spielanweisungen

Mit dem Begriff der „semantischen Informationen“ bezeichnet Schlippenbach graphische Notationen, die teilweise des Dirigats bedürfen (vgl. Schlippenbach 1994). Die im Booklet zur Wiederveröffentlichung auf CD in Auszügen abgedruckte Partitur zu *GU 70* zeigt graphische Symbole (wie z.B. Kreise und geschwungene Linien), die einen äußeren Rahmen für die Aktionen der Musiker abstecken (vgl. UMS/ALP 223CD). Das Stück *Rigaudon No. 2 aus der Wasserstoffmusik* (1987) basiert auf einer rein graphischen Notation. Stellenweise ist die Lenkung von außen, die auf gemeinsame Einsätze und Einwüfe zielt, deutlich erkennbar, z.B. in den schleifenden Glissandi des Ensembles, die hierbei wie hingeworfene Linien erscheinen – sie lassen die Bewegung der dirigierenden Geste erkennen.¹²⁷ Solche Techniken schließen an Praktiken des frühen Free Jazz an, in denen distinkte Regelsysteme das improvisatorische Spiel leiten sollten (vgl. Jost 1987, 296). Auch Butch Morris' Prinzip der „conduction“, einer dirigierten Improvisation, das auch vom niederländischen *ICP-Orchestra* angewandt wird, spiegeln sich in Vorgaben durch Handzeichen oder Anzeigekarten (vgl. Pfleiderer, 1999, 40; Whitehead 1999, 148f. u. 225f.). Die Ausarbeitungen Schlippenbachs bezeichnen eine konkretere Absicht. In den angeführten Partituren werden formale Strukturen vorgegeben, die den Verlauf deutlich vorzeichnen, aber dennoch variabel sind: Die Ausführung ist immer einer spontanen Kontrolle unterworfen, sei es durch gestisches Dirigat oder konkrete Spielmaterialien bzw. orientierende Signale.

Tonreihen

Die *Globe Unity*-Versionen sind musiktheoretisch zuvorderst als Klangkompositionen zu fassen. Die bewegten Klangmassen eines großen frei improvisierenden Jazz-Ensembles erreichen eine immense Komplexität des Geschehens durch die Simultaneität individueller Stimmverläufe. Immer wieder gibt es koordinierende Eingriffe von außen, d.h. durch Schlippenbach selbst, der vom Klavier aus die Ausführung leitet. Diese Eingriffe markieren formale Stationen und setzen neue Vorgaben. Neben bestimmten gestischen Materialien (wie z.B. aufsteigenden oder fallenden chromatischen Linien, Tremolo-Figuren, Tonrepetitionen, kräftigen *tutti-forte*-Signalen) und eingeschobenen Solo-Partien tritt, ungefähr in der Mitte des Stückes *GU 66* die Tuba mit einer Zwölftonreihe hervor (13:42-15:05):

¹²⁷ Dieses dynamische Moment vermitteln auch Aufnahmen anderer Stücke, die auf dieser Methode beruhen, z.B. von Butch Morris oder dem *ICP Orchestra*. Hierzu ist generell auf Anmerkungen zur Interpretation graphisch fixierter Musik zu verweisen (vgl. Müller 1994).

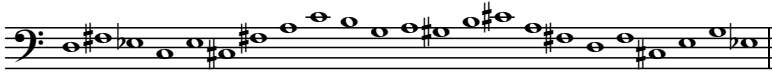


Abb.: A. v. Schlippenbach, GU 66: Tonreihe der Tuba, (Transkription).

Aus dieser Reihe, eine Tonfolge aus 23 (!) Tönen, mit dem Ton *a* als Spiegelachse (die erste Reihenhälfte erscheint dann im chromatisch aufwärts transponierten Krebs), werden Akkorde (Bläser, ab 2:36 und Klavier-Bläser-Satz, 3:58-5:40) und Signale der Röhrenglocken (als Fragmente der Tonreihe) abgeleitet. Auch die als klanggestalterisches Material eingesetzten Terz-Tremoli korrespondieren mit der Reihenstruktur, die von Terzen dominiert wird. Jedoch hat die Reihe keine weitere formgebende Bedeutung, sie tritt allein an der benannten Stelle auf.¹²⁸ Außer in den genannten Ereignissen wird auf die strukturellen Möglichkeiten der Reihe kein Bezug genommen (z.B. in der Auswahl des Tonmaterials oder formale Gliederungen via Intervallstrukturen), dennoch erhält sie durch die exponierte Stellung im Verlauf ein besonderes Gewicht. In *GU 67* ist eine strengere Handhabung der Reihenkonstruktion erkennbar:

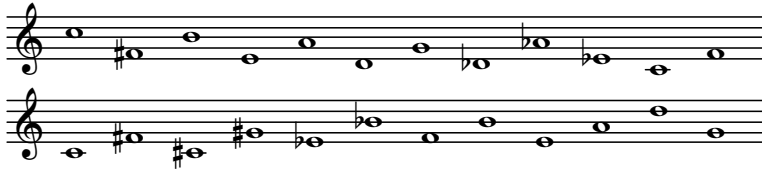


Abb.: A. v. Schlippenbach, GU 67: Tonreihe der Bläser (Transkription).

Diese Reihe ist nun von mittleren Intervallen bestimmt ist: Quartan und Quinten (rein, übermäßig bzw. vermindert) dominieren die Struktur, die nun, quasi vollständig, aus 24 Tönen zusammengesetzt ist. Auch hier ist die zweite Reihenhälfte aus der ersten als Umkehrung abgeleitet (Der einzige vorgebliche Fehler ist der vorletzte Ton der ersten Reihenhälfte: Um streng dodekaphon zu sein, hätte hier ein *b* erscheinen müssen.). Die Reihe wird vorgestellt im *unisono* des Bläusersatzes (27:20-29:22) und dient wiederum zur Bildung von Akkorden und Signalen. Diese Technik der Ableitung von größeren Strukturen aus Tonreihen liegt auch späteren Stücken zugrunde (z.B. *Contrareflexion*, s.u.). Die Tonreihe in *GU 66* hat zuvorderst eine gliedernde und Aufmerksamkeit erheischende Funktion, weil sie sich durch den getragenen Charakter des Tuba-Vortrags deutlich vom zum restlichen sehr dichten und ‚chaotischen‘ Geschehen absetzt und kann so als kompositorisches, strukturierendes Mittel gedeutet werden. Die Ableitung von ak-

¹²⁸ Zudem offenbar in Grundform, da keine andere Gestalt im Stück ablesbar ist. Gleiches ist in *GU 67* der Fall, auch hier findet sich lediglich die exponierte Darstellung einer Reihenform.

kordischen Strukturen aus Tonreihen vollzieht sich bei Schlippenbach über sein Instrumentalspiel und ist daher eher improvisatorisch motiviert:

„Ich habe bestimmte Positionen für beide Hände auf dem Klavier gefunden, in denen Sechstonreihen möglich sind, die ich dann in Akkordform herausgeschrieben habe.“ (Schlippenbach in Wilson 1999a, 148)

Eine Übertragung dieses Ansatzes findet kompositorischen Niederschlag in *Contrareflection*. Schlippenbach schreibt dazu:

„‘Contrareflection‘ basiert auf einer Anordnung von Zwölfton-Akkorden Aus diesen Akkorden bestehende Bläserfragmente bilden in kontrapunktischer Verzahnung einen Background für das Solo von Evan Parker.“ (Schlippenbach 1994)

Die Partitur legt rhythmische Verhältnisse der Bläsergruppen im *unisono* fest und deutet diastematische Relationen an: Die Notation bezeichnet näherungsweise melodische Verläufe, Tonmaterial ist nicht vorgegeben.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "CON CUE". The score is written for a woodwind ensemble and includes parts for Soprano Saxophone (Sep), Trumpet (Trompete), Saxophone (Saxen), Horns (Horn), Bassoon (Fagott), and Double Bass (Duo). The notation is rhythmic and melodic, with various articulations and dynamics. The title "CON CUE" is circled at the top left.

Abb.: A. v. Schlippenbach, *Contrareflection*, Partitur, S. 3 (Ms).

© Copyright Alexander von Schlippenbach

In diesem Partiturausschnitt wird die „Verzahnung“ der Stimmen anschaulich, eine Technik, die bereits in früheren Stücken angewandt wurde, so z.B. mit ineinandergreifenden chromatischen Linien in *Boa* (JAPO 60027, 1979). Akkorde in den Bläserstimmen ergeben sich aus den hier vorgezeichneten Phrasen, deren Schlußtöne gehalten werden. Die melodischen Bewegungen der Phrasen korrespondieren dabei mit Spielfiguren aus Schlippenbachs Klavierstil. Darauf basiert die in *Contrareflection* angestrebte Verbindung zwischen Bläserklängen und atonaler Klavierimprovisation, aus der die Sortierung des Tonmaterials in Form von ‚Griffen‘ begründet ist. Es geht nicht um die regelkonforme Konstruktion reiner zwölf-töniger Strukturen, sondern vielmehr um die strukturelle Organisation von nicht funktionsharmonischen Klängen.

Repetitive Muster

In seinem Klavierspiel verwendet Alexander von Schlippenbach repetitive Figuren zur Gestaltung von statischen Hintergrundflächen (vgl. Jost 1987, 138). Diese sind in der Regel gekennzeichnet durch eine gleichmäßige Motorik in schnellem Tempo und einen geringen Ambitus mit gelegentlich eingeworfenen, melodischen Spitzentönen, die den Spielfluss nicht beeinträchtigen; zudem sind diese Spielfiguren häufig klanglich angereichert durch einfache, aber wirkungsvolle Präparationen. Dieses Modell wird solistisch wie auch begleitend eingesetzt. Im ausgewählten Beispiel¹²⁹, dem Ausklang einer energetischen Trio-Improvisation und Beginn eines Klaviersolos, verwendet Schlippenbach ein in sich kreisendes Pattern einer absteigenden Terzfolge, das zum Ausklang in einem *morendo* endet; das Spektrogramm illustriert zeitliche und diastematische Verhältnisse:

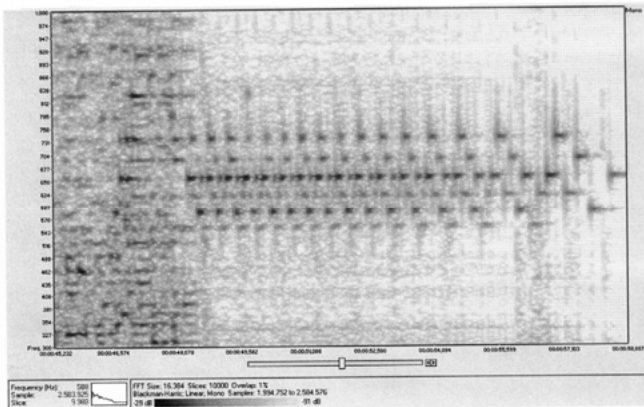


Abb.: Alexander von Schlippenbach-Trio, The coefficient of linear expansion: Spektrogramm (12:48-12:59).

129 The coefficient of linear expansion, auf der CD *Physics* (FMP CD 50, 1993).

Bei 12:57 wird die Struktur des Klavierpatterns deutlich erkennbar:



Abb.: Alexander von Schlippenbach-Trio, The coefficient of linear expansion: Klavierpattern bei 12:57 (Transkription).

In *The Morlocks* (FMP CD 61, 1993) überträgt Schlippenbach dieses aus seinem Instrumentalspiel abgeleitete Verfahren auf eine Bigband-Besetzung (*Berlin Contemporary Jazz Orchestra*). Grundlage sind dabei „motorische Strukturen für präpariertes Klavier zu vier Händen“ (Schlippenbach 1994), schnelle ineinandergreifende Tonfolgen, in Gegenbewegung oder parallel geführt, oft nur im Terzumfang. Dadurch entsteht der Eindruck eines statischen, aber innerlich bewegten Clusters – eine Art Scheinpolyphonie chromatischer Stimmen. Das Spielmaterial der Bläser ist aus Elemente der Klavierfiguren extrahiert und innerhalb der jeweiligen Satzgruppen gespreizt. So zum Beispiel im ersten Einsatz der Saxophone:

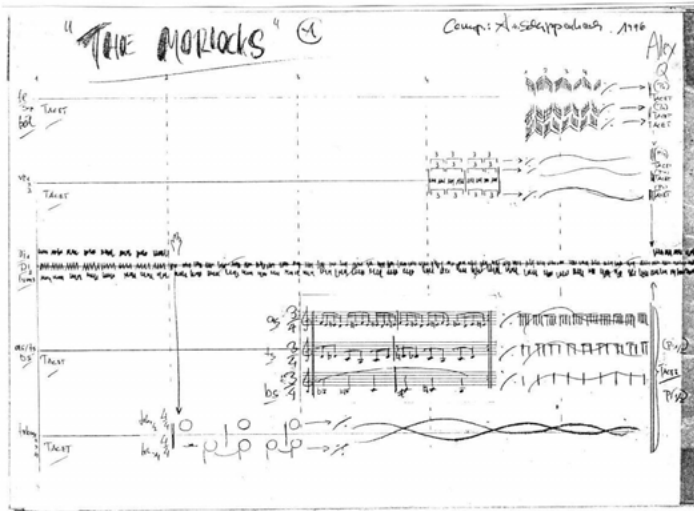


Abb.: A. v. Schlippenbach, *The Morlocks*, Partitur S. 1 (Ms).

© Copyright Alexander von Schlippenbach

Diese Figuren setzen innerhalb der Gruppen zunächst simultan ein und sind konsistent, bevor sie nach einigen Durchläufen individuell weitergeführt werden. Die Musiker sollen das Material selbständig „variationsmäßig entwickeln, so daß sie sich im Idealfall in der Überlagerung potenzieren“ (Schlippenbach 1994). Eine Zersetzung der Gleichmäßigkeit, ein Aus-dem-Ruder-laufen, ist der strengen Motorik damit schon eingegeben: Durch den

Einsatz der einzelnen Satzgruppen manifestiert sich ein Pulsgefühl, das von anderen überlagert wird, da jede Gruppe durch polyrhythmische Stimmen und individuelle Abweichungen vom Grundtempo der Klaviere einen eigenen Puls verfolgt. Ein einheitliches Metrum ist nicht auszumachen, da auch die Klaviere, als Basis des Stückes, ihre Spielfiguren im Tempo variieren und so die Spitzentöne der Patterns als Akzente stets labil wirken. Es stellt sich eher ein *Tempogefühl* ein, deutlich nachzuvollziehen zu Beginn des Stückes: Auf das stetig beschleunigte Pattern der Klaviere setzen die Posaunen mit gleichmäßigen ganzen Noten ein (0:50), die Klaviere beschleunigen nochmals und erzeugen einen flächigen Klang durch schnelle Bewegungen ohne eindeutige metrische Basis; Orientierung bietet hier nur noch der zweistimmige Posaunensatz.

Schichtung und metrische Manipulation

Über den gezeigten Umgang mit repetitiven Mustern gelangt Schlippenbach zu rhythmisch-metrisch Verunklarungen. In *The Morlocks* ist dies besonders deutlich. In der Schichtung und Diversität der einzelnen Gruppen verwischt der durch die zunächst rhythmisch exakt vorgetragenen Patterns etablierte Puls zunehmend und umso stärker, je mehr Gruppen einsteigen und ihre jeweiligen Patterns improvisatorisch zersetzen. Formal ist *The Morlocks* ein einsätziger, kontinuierlicher Klangfluss mit den wesentlichen Parametern Ereignisdichte (Klangereignisse pro Zeiteinheit) und Satzdichte (Anzahl beteiligter Musiker bzw. Satzgruppen). Im Zentrum stehen die beiden Klaviere mit repetitiven Figuren, ergänzt wird dies um die an diese Figuren angepasste Schlagzeugarbeit, die mit schnellen, gleichmäßigen Becken und Rim-Schlägen ein Klangband erzeugt; Einsätze und Soli der Bläser gruppieren sich um diesen Kern herum.

In *Sun* aus dem Jahr 1967 ist in ähnlicher Weise ein kontinuierlicher Fluss gestaltet. Jedoch liegen hier nicht repetitive Muster als Spielmaterial zugrunde, sondern freigestellte diastematische Zellen. Die Konzeption eines offenen Spielprozesses kalkuliert die Überlagerung von Einzelstimmen und vermeidet gleichsam von vorneherein eine gemeinsame metrische Ebene. Jenes Verfahren scheint in diesem frühen Stück noch eine unmittelbare Entsprechung in der Free Jazz-Praxis zu finden (vgl. z.B. *European Echoes* von Manfred Schoof, FMP 0010, 1969), *The Morlocks* hingegen fußt auf einer strengeren kompositorischen Planung (s.u.).

Ein prägnantes Beispiel der Konstruktion polymetrischer Texturen über die Schichtung rhythmischer Muster findet sich in *The Forge* (auf der LP *Compositions*, JAPO 60027, 1979).¹³⁰ Gleich zu Beginn des Stückes

130 Diese LP wurde vom *Globe Unity Orchester* in folgender Besetzung eingespielt: Enrico Rava, tp; Kenny Wheeler, tp, flgh; Manfred Schoof, tp, flgh; Albert Mangelsdorff, tb; Günther Christmann, tb; Paul Rutherford, tb, euphonium; Steve

werden zwei Instrumentengruppen mit signalhaften Tonrepetitionen in je eigener rhythmischer Struktur kombiniert; Klavier und Posaune bereiten mit gedehnten Tondauern den Grund für das fanfarenartige Muster der Trompeten, die durch Beckenschläge gestützt sind:

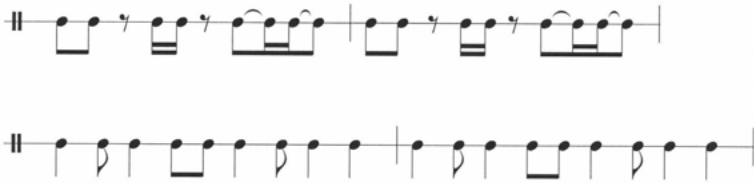


Abb.: A. v. Schlippenbach, *The Forge: rhythmische Muster (Transkription, oben: tp+dr, unten: p+tb)*

Die Konzeption derartiger, ineinander verschränkter repetitiver Strukturen prägt das gesamte Stück und trennt im weiteren Verlauf die folgenden Soli von Saxophon, Trompete und Klavier.

Zusammenfassung

Strukturierungen des Ablaufs und materiale Elemente, die Alexander von Schlippenbach als kompositorische Reize in seine Musik einbaut, sind – wie die Analysen gezeigt haben – sowohl in der Jazztradition als auch im Bereich der Neuen Musik auszumachen. Schlippenbachs Umgang mit Zwölftonreihen und Techniken der Klangkomposition wurden beschrieben und im jeweiligen Kontext betrachtet. Daran anschließend ist zusammenfassend festzustellen: Wesentliche Bedeutung in Alexander von Schlippenbachs kompositorischer Arbeit besitzen

- der Anspruch einer umfassenden, Einheit stiftenden Komposition, die Improvisation als wesentliche Voraussetzung fordert und einschließt,
- der Kontrast zwischen Solo und Kollektiv, aus dem heraus strukturgebende formale Entscheidungen abgeleitet werden,
- die Bildung instrumentaler Gruppen und daran gebunden die Schichtung musikalischer Elemente (in Form repetitiver Muster wie auch als Kollektiv individueller Stimmen),
- der Umgang mit repetitiven Mustern, deren Wiederholung und über Verschiebung erreichte metrische Manipulation,
- die Konstruktion von Spielmaterialien, auf freitonaler bis dodekaphoner Basis wie als graphische oder verbale Bezeichnung.

Lacy, ss; Evan Parker, ts, ss; Gerd Dudek, ts, ss; Michel Pilz, bcl; Alexander von Schlippenbach, p; Bob Stewart, tuba; Buschi Niebergall, b; Paul Lovens, dr.

Exemplifikation: Alexander von Schlippenbach und Bernd Alois Zimmermann

„Ich verdanke ihm [Bernd Alois Zimmermann] sehr, sehr viel. Mein musikalisch-strukturelles Denken ist wesentlich von ihm geprägt. Er hatte ja diese Vision von der Kugelgestalt der Zeit, aus der er seine, wie er es selbst nannte, ‚pluralistischen‘ Kompositionsverfahren abgeleitet hat. Das heißt zum Beispiel, musikalisches Geschehen auf unterschiedlichen Ebenen gleichzeitig spürbar werden zu lassen, durch Überlagerung von unterschiedlichen Zeit-Schichten und sogar unterschiedlichen stilistischen Ebenen. Das ist etwas, was ich mit den Mitteln des Jazz immer weiterverfolgt habe und auch heute bei meiner Orchesterarbeit ein ganz wesentlicher Ansatz ist.“ (Schlippenbach in Wilson 1999a, 143)

Alexander von Schlippenbachs Beziehung zu Bernd Alois Zimmermann begann im Studium und führte zu gemeinsamen Arbeiten und Aufnahmen. Zunächst besuchte Schlippenbach in seiner Zeit als Kompositionsstudent an der Kölner Musikhochschule von 1959-63 (vgl. Kunzler 2002, 1163) auch Kurse bei Bernd Alois Zimmermann (vgl. Kumpf 1981, 77; Noglik 1983, 105f.; Niehaus 1986, 135; Jost 1987, 61; Wilson 1999a, 143). Zu einer intensiven Zusammenarbeit¹³¹ kam es Mitte der 1960er Jahre, als das Quintett des Trompeters Manfred Schoof¹³² in einigen Aufführungen von Zimmermanns Oper *Die Soldaten* mitwirkte und die Jazzpartien darin übernahm (vgl. Reichelt 1979; 41; Schlippenbach in Noglik 1983, 121). Die beiden Fassungen von Zimmermanns Zyklus *Die Befristeten*¹³³ erweisen sich dabei als zentraler Moment, der einen grundlegenden Wandel in Zimmermanns Jazzverständnis offenbart: Zimmermann verweist im Werkkommentar zu den *Befristeten* auf ein „besonderes Zeitgefühl“ (Zimmermann 1974, 68) der Jazzmusiker, das kompositorisch nicht zu fassen sei (vgl. Ebbeke

131 In den Stücken, die das Schoof-Quintett mit Zimmermann erarbeitete, waren die Musiker zuvorderst für die authentische Umsetzung eines bestimmten Zeitgefühls verantwortlich, das Zimmermann Jazzmusikern generell zusprach: Improvisation meint in diesem Sinne eine interpretatorische Freiheit als inhaltlich-ästhetisches Moment (vgl. Zimmermann 1968; vgl. auch Ebbeke 1986, 48f u. 71; vgl. auch Lothwesen 2000a, 55-95 u. 2000b). Die Bezugnahme auf die zu jener Zeit avanciertesten Formen des Jazz (vgl. Zimmermann 1974, 63), ist daher konsequent.

132 Manfred Schoof, tr, flgh; Gerd Dudek, ss, ts; Alexander von Schlippenbach, p; Buschi Niebergall, b; Jaki Liebezeit, dr.

133 *Die Befristeten* wurde als Reihung kurzer Stücke 1966 als Musik zu einem WDR-Hörspiel nach dem gleichnamigen Drama von Elias Canetti konzipiert (Erstsendung am 8. November 1966). Ein Jahr später wurde eine leicht überarbeitete Fassung auf Schallplatte veröffentlicht, zusammen mit *Interpretationen über die Jazzepisode aus der Oper ‚Die Soldaten‘* und *Tratto* (WERGO 60031). Beide Produktionen der *Befristeten* wurden vom Schoof-Quintett eingespielt; einige der Stücke sind zudem identisch mit Passagen in Zimmermanns zweitem Cellokonzert, das in dieser Zeit ausgearbeitet wurde (vgl. Lothwesen 2000b).

1986, 48f; Lothwesen 2000b, 95). Schlippenbach schätzte die Kooperation Zimmermanns mit dem Schoof-Quintett wie folgt ein: „Er war ein wirklich großer Komponist. Wir haben viel von ihm gelernt, und er wahrscheinlich auch etwas von uns.“ (Schlippenbach in Noglik 1983, 121). In seinen Konzerten spielt Schlippenbach auch heute noch Stücke von Zimmermann (vgl. Osterhausen 2002).¹³⁴

Schlippenbachs Begegnung mit Zimmermann fällt in eine Phase, in der sich charakteristische Merkmale des Spätwerks Zimmermanns herausbilden; musikalisch markiert durch die elektronische Komposition *Tratto* aus dem Jahr 1967 (vgl. Ebbecke 1998, 105; zur Diskussion um mögliche alternative Gliederungen der Schaffensphasen Zimmermanns vgl. Ebbecke 1986, 11f.): Die „Kugelgestalt der Zeit“ als musikphilosophische Basis ist formuliert (vgl. Dahlhaus 1978, 633; Kühn 1978, 91f.; Ebbecke 1986, 132), die daran gebundene „pluralistische Kompositionstechnik“ ist erprobt (in *Die Soldaten*, vgl. Herbort 1971; Gruhn 1985), das Kriterium „Einheit“ als strukturelle Grundlage zeitlicher Relationen ist in *Tratto* etabliert (vgl. Brockmann 1986, 22ff.) und der Begriff sowie die kompositorische Behandlung der Zeit als „Zeitdehnung“ ist in konsequenter Weise ausgeformt:

„Das Zeitdehnungsprinzip darf als Zimmermanns individuelle Lösung der seit den fünfziger Jahren allgemein aktuellen Suche nach einer sinnvollen Beziehung zwischen Tonhöhen und Tondauern betrachtet werden. In der Bemühung um Zusammenhänge zwischen Intervall und Zeit benutzte Zimmermann schließlich die Proportion einzelner Intervalle (im Gegensatz zu den maximal - im Falle einer Allintervallreihe - elf vorhandenen Proportionen) und transponierte die harmonische Schwingung des Einzelintervalls auf formale Prozesse.“ (Brockmann 1986, 30)

Anhand der Bestimmung dieser Grundpfeiler eines theoretischen Gebäudes war es Zimmermann möglich, einen Kompositionsstil zu begründen, der sich von teleologischen Aspekten lösen konnte und strukturelle Symmetrie wie inhaltliche Kontinuität, im Sinne prozesshafter Entwicklungen, als wesentliche Momente umschloss (vgl. hierzu Ebbecke 1986, 134ff.). Kennzeichnend für diese Schaffensphase sind zudem äußerst komplexe Verbindungen zwischen einzelnen Werken auf struktureller oder semantischer Ebene: Einzelne Passagen des zweiten Cellokonzerts und der *Befristeten* sind identisch, der einheitliche Formverlauf von *Tratto* liegt auch *Photoptosis* und *Stille und Umkehr* zugrunde, markante Elemente wie der sogenannte „Bluesrhythmus“ verbinden *Die Soldaten*, *Die Befristeten* und *Stille und Umkehr* (vgl. Ebbecke 1986, 41; Lothwesen 2000b).

¹³⁴ So z.B. das *Allegro agitato* aus *Die Befristeten* im Konzert mit DJ Illvibe am 28.03.2003 im Rahmen des Festivals *pol-music* in Frankfurt/Main.

Die musikalische Kooperation eröffnete einen unmittelbaren Austausch zwischen Schlippenbach und Zimmermann. Zur Arbeit an entsprechenden Stücken liegen keine Berichte seitens der Musiker vor, es kann nur angenommen werden, dass Zimmermann Einblicke in seine kompositorischen Verfahren und Absichten gegeben hat.¹³⁵ Die Fassungen der *Befristeten* bieten auch hier einen Ansatzpunkt für weitere Überlegungen. Die auf Schallplatte veröffentlichte Fassung wurde von Zimmermanns einziger rein elektronischer Komposition *Tratto* begleitet. Diese Kombination könnte als Übergang zu einer neuer Auffassung kompositorisch gestalteter Zeit gedeutet werden: Das in *Tratto* propagierte Konzept einer nicht gegliederten, einheitlichen Zeit konterkariert gewissermaßen die aus Miniaturen zusammengesetzten *Befristeten*. Als Bindeglied dieser Positionen fungieren die auf der Schallplatte zwischen diesen Stücken platzierten *Improvisationen über die Jazzepisode aus der Oper ‚Die Soldaten‘*. Deren Vorlage präsentiert noch die stilistische Qualität des zitierfähigen Materials „Jazz“, die Ausführung jedoch geht zeitweilig mittels kollektiven freien Spiels weit darüberhinaus und nähert sich so dem Zeitbegriff von Zimmermanns späten Werken als Verbindung struktureller und chronologischer Ereignisse. Die entsprechende Stelle des 2. Aktes, 1. Szene (Partitur S. 213-216) ist markiert mit „quasi ‚Cool‘“ (Partitur S. 213).

Abb.: Bernd Alois Zimmermann, *Die Soldaten* (Auszug), Partitur, S. 214.

© Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

135 Äußerungen Zimmermanns zur Schallplattenfassung belegen jedoch seine Zustimmung und Zufriedenheit mit den teilweise weitreichenden Interpretationen der Musiker (vgl. Lothwesen 2000b).

Über dem in typischer Weise durch Becken und Walking Bass markierten Grundschlag entspinnt sich ein dichtes polymetrisches Geflecht von Linien der Trompete, Klarinette und Gitarre (Partitur S. 214), das in kurze, von der Gitarre begleitete Wechselspiele der beiden Bläser mündet (Partitur S. 215) und schließlich abbricht. Die Basis der Improvisationen des Schoof-Quintetts, die der damaligen Spielpraxis des Ensembles mit Anleihen an späten Bebop und deutlichen Übergängen in den Free Jazz entsprechen (vgl. Jost 1987, 62ff.), ist ein pulsorientiertes Fundament von Schlagzeug und Kontrabass. Die rigide Metrik der Becken- und Walking Bass-Figuren der Vorlage ist dabei verunklart durch verschobene Akzentuierungen. Die formale Anlage folgt einem A-B-A-Modell; als ‚Thema‘ fungiert dabei die 19-taktige „Jazzepisode“ aus dem *Tanz der Andalusierin* (s. Abb.). Es umschließt als Eröffnungs- und Schlussteil eine Reihung von Soli (Trompete 0:26-1:16, Saxophon 1:24-2:13, Klavier 2:26-3:14), die durch knappe kollektive Partien ineinanderübergeleitet werden.¹³⁶ Diese kollektiv gestalteten Abschnitte fußen auf einer Schichtung individueller Stimmen, die Zimmermanns Absichten einer vielgestaltigen Zeit nahekommen können.

Solche Erfahrungen als Interpret von Zimmermanns Musik müssen Berücksichtigung finden, wenn Schlippenbachs Arbeiten auf Parallelen zu Grundlagen von Bernd Alois Zimmermanns Komponieren abgetastet werden.¹³⁷ Eine vereinfachte Aufstellung¹³⁸ der in der Phase der Kooperation Zimmermanns mit dem Schoof-Quintett behandelten Werke und zeitnah entstandenen Stücken Schlippenbachs veranschaulicht, welche konzeptionellen Aspekte Zimmermanns Parallelen in Schlippenbachs frühen Arbeiten finden können; aufgenommen wurden auch Werke Zimmermanns, die noch zu Studienzeiten Schlippenbachs entstanden sind:

136 Auffällig sind besonders Schlippenbachs Klavierpartien: Als Begleitung des Saxophon-Solos setzt er die aus *On W.T./Turn 14* und *Globe Unity 67* bekannte B-A-C-H-Folge (s.o.) ein (1:36-2:10); im Klaviersolo sind deutlich stilistische Referenzen an Monk und Taylor zu erkennen.

137 Ein solcher Bezug zum komplexen Gefüge der späten Werke Zimmermanns ist in der Literatur bislang noch nicht ausgeführt. Die hier vorgenommene und im Folgenden ausgeführte Beschränkung auf Stücke Schlippenbachs, die in zeitlicher Nähe zu seinen Studien und Zusammenarbeiten mit Zimmermann stehen, bildet einen ersten Ansatzpunkt.

138 Vermerkt sind hier lediglich die Jahreszahlen der Uraufführungen wichtiger Werke Zimmermanns und der frühen Arbeiten Schlippenbachs; aufgenommen wurden auch die Eigenproduktionen des Schoof-Quintetts, die in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu den Arbeiten mit Zimmermann entstanden. Die teilweise lang dauernden Kompositionsprozesse, z.B. der *Soldaten* finden keine Berücksichtigung. Die Aufstellung basiert auf Angaben der Werkverzeichnisse in Kühn 1978, 31ff.; Ebbecke 1988; Henrich 1998, 131ff., Angaben zu den Produktionen sowie Aufnahmezeiten der entsprechenden Tonträger aus Schlippenbach 1975, 11 und Jost 1987, 61, 77 u. 435.

	Werke Zimmermanns (1960-70)	Manfred Schoof-Quintett: Kooperation (1965-67) / Eigenproduktion (1966-67)	Studium (1959-63) und Werke (1966-70) Schlippenbachs
1960	<i>Dialoge. Konzert für 2 Klaviere und großes Orchester</i> (1960/65)		Studium an der Hochschule für Musik Köln (1959-63)
1961	<i>Présence. Ballet blanc en cinq scènes</i> (1961)		
	<i>Antiphonen</i> (1961/62)		
1962	<i>Musique pour les soupers du Roi Ubu. Ballet noir en sept parties et une entrée</i> (1962-67)		
1963	<i>Tempus loquendi. Pezzi ellitici</i> (1963)		
1964	<i>Monologe</i> [Bearbeitung der <i>Dialoge</i> für 2 Klaviere] (1964)		
1965	<i>Die Soldaten</i> (1965 UA)	Ausführende in Aufführungen	
1966	<i>Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de „pas de trois“</i> (1965-66)	<i>Voices</i> (CBS S-62621)	<i>Globe Unity Sun</i>
	<i>Die Befristeten</i> . [Hörspielmusik] (1966)	Ausführende in Hörspielproduktion / <i>The Early Quintet</i> (FMP 0540)	
1967	<i>Die Befristeten. Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes</i> (1967)	Ausführende in Schallplattenproduktion / <i>Manfred Schoof Sextett</i> (WER 80003)	<i>Globe Unity 67</i>
	<i>Tratto. Komposition für elektronische Klänge in Form einer choreographischen Studie</i> (1965/67)		
	<i>Intercomunicazione</i> (1967)		
1969	<i>Requiem für einen jungen Dichter</i> (1967-69)		
1970	<i>Stille und Umkehr</i> (1970)		<i>Globe Unity 70</i>

Abb.: B.A. Zimmermann, A.v. Schlippenbach: Kontakte und Kooperationen.

Als Erfahrung aus der Begegnung mit Zimmermann betont Schlippenbach vor allem die Anregung seines eigenen musikalischen Denkens durch Zimmermanns konzeptionelle Vorstellungen (s.o.; vgl. auch Schlippenbach 1979, 245). Solche Anregungen sind zunächst in den im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Kooperation des Schoof-Quintetts entstandenen Stücke

Globe Unity, *Sun* und *Globe Unity 67* zu suchen.¹³⁹ In jenen frühen Stücken Schlippenbachs sind Parallelen zu Zimmermanns Vorstellungen und kompositorischen Prinzipien anhand charakteristischer Merkmale¹⁴⁰ nachvollziehbar:

	Zimmermann	Schlippenbach
Symmetrie	strukturelle Entfaltung aus einem Kern (Allintervallreihe als in sich geschlossenes zugleich umfassendes Gebilde), wirkt als übergeordnetes Prinzip (Zeitdehnung)	spiegelsymmetrische Tonreihe als Zentrum von <i>Globe Unity</i> (akkordische Strukturen zu Beginn und Schluss des Stückes, darauf bezogen als gliedernde und gegliederte Strukturen)
Klangfluss	konstitutives Moment einer Zeitauffassung, die das Paradoxon von Bewegung und Statik einschließt (markant in <i>Stille und Umkehr</i> , 1970)	mäanderndes Prinzip von <i>Sun</i> , kontinuierliche perkussive Schichten (Schlagzeug in <i>GU</i> -Fassungen, „little instruments“ in <i>Sun</i>), Markierungen durch Glockensignale (als dirigierendes Moment)
Zitate	multistilistische Option der Versinnbildlichung von ‚Einheit‘ durch zusätzliche semantische Informationen	illustratives Moment: Eigenzitat und stilistische Allusionen in <i>Globe Unity 67</i> ¹⁴¹
prozesshafte Entwicklung	gebunden an Symmetrie, Klangfluss und Zitate	in Kollektivimprovisationen und prinzipiell a-thematischer Komposition

Abb.: Parallelen in Werken B. A. Zimmermanns und A. v. Schlippenbachs.

Die Schaffung eines kontinuierlichen frei-metrischen Klangflusses aus der Multiplikation improvisierter Einzelstimmen wie auch das Vermeiden thematisch-motivischer Elemente erscheinen als konstitutive Momente des frühen europäischen Free Jazz – in den frühen Stücken Schlippenbachs sind diese Prinzipien kompositorisch legitimiert. Anregungen aus dem Kompo-

139 Im Covertext zur Schallplattenveröffentlichung von „Globe Unity“ nimmt Schlippenbach explizit Bezug auf Zimmermanns musikphilosophische Vorstellung einer „Kugelgestalt der Zeit“ und dessen daraus abgeleitete sogenannte „pluralistische Kompositionstechnik“ (vgl. Schlippenbach 1966, SABA 15109).

140 Die folgende Aufstellung wesentlicher Charakteristika von Zimmermanns Komponieren orientiert sich an detaillierten musikanalytischen Studien von Herbort 1971, Kühn 1978, Brockmann 1986, Ebbecke 1986, Hiekel 1995; die Merkmalskategorien wurden neu benannt, um eine gemeinsame Ebene zu schaffen.

141 Weitere Beispiele mit satirisch-semantischer Aufladung finden sich in Schlippenbachs *Hamburg 74*; so die kontrastierende Einarbeitung des Schlagers *Berliner Luft* in die Hamburger Hymne *Stadt Hamburg an der Elbe Auen*, sowie die darin ebenfalls fragmentarisch zitierten Stücke *Con Alma* von Dizzie Gillespie und *Round Midnight* von Thelonius Monk (vgl. Schlippenbach 1975, 12; Jost 1987, 150f.).

sitionsstil Bernd Alois Zimmermanns scheinen zuvorderst aus konzeptionellen und ästhetischen Vorstellungen aufgenommen und mit großer Bedeutung für die eigene Positionierung und Begründung der kompositorischen Arbeit versehen.

Solche unmittelbaren Anbindungspunkte an das Musiksystem Zimmermanns wie in den frühen *Globe Unity*-Arbeiten sind in späteren Stücken Schlippenbachs nicht mehr so eindeutig zu konstatieren. Hier tauchen andere Bezugspunkte auf. Für die Arbeit mit repetitiven Mustern in Ensemblekompositionen scheint eine Parallele zu einem Verfahren auf, das Györgi Ligeti in den späten 1960er Jahren angewandt hat. In *The Morlocks* wird eine dichte Textur aus kleinen motivischen Zellen gewebt. Diese erzeugen für sich genommen bereits eine stehende, innerlich bewegte Textur: Eine kurze chromatische Linie, auf- und abwärts geführt, beständig wiederholt und gegen andere Stimmen in divergierenden Tempi gesetzt, wodurch die Dichte der Gesamttextur manipulierbar wird. Schlippenbach schreibt dazu:

„Die aus dem verfremdeten Klavierklang entstehenden ostinaten, durch Tonhöhen- und Lagenwechsel wie auch Tempodivision bzw. -multiplikation ständig sich ändernden Bewegungen auf das Orchester zu projizieren, war hier mein Anliegen. So sollten die Bläsergruppen die ihnen gegebenen Tonfolgen auf Zeichen des Dirigenten einspielen und nach mehrfacher Wiederholung improvisatorisch oder genauer gesagt variationsmäßig weitertreiben, so daß sie sich im Idealfall in der Überlagerung potenzieren.“ (Schlippenbach 1996)

Vom Ansatz her kann hier als Parallelbeispiel aus der Neuen Musik auf ein Stück von Györgi Ligeti verwiesen werden. Jane Piper Clendinning hat für Ligetis auf solchen Prinzipien fußende Werke der späten 1960er Jahre den Begriff der „pattern-meccanico“ geprägt (Clendinning 1993, 194). Das grundlegende strukturelle Prinzip wird beschrieben als

„overlaid linear strands, each of which is constructed from small groups of pitches rapidly repeated in a mechanical fashion with gradual changes of pitch content. The pitches of the small groups are ordered, and, in the repetitions of the units, their general ordering does not change even if some of the pitches of the unit do. The durational values assigned to the notes of the melodies are brief - in every case an eighth or less - which, combined with fast tempi, create a rapid turnover of pitch in the melodic lines. The small units are repeated quickly enough that the pitches almost fuse into a chord, creating a compound melody, complete with voice leading within each melodic line connecting adjacent harmonies.“ (Clendinning 1993, 194f)

Ein diesem Prinzip folgendes Werk ist u.a. *Continuum* für Cembalo. Hier werden einzelne kleine motivische Zellen durch minimale Veränderungen, wie Hinzufügung oder Auslassung einzelner Töne, in einen steten Fluss übersetzt. Dabei sind Ähnlichkeiten einzelner Zustände zu Schlippenbachs repetitiven Klavier-Spielfiguren erkennbar in der sturen Motorik wie im begrenzten, oft chromatisch ausgefüllten Ambitus und den gegenläufig auf beide Hände verteilten Figuren:



Abb.: Györgi Ligeti, *Continuum* (Auszug), Partitur, S. 5.

© Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Verschiebungen in der Pattern-Rhythmik wirken als Steuerungsmechanismus polymetrischer Texturen auch in *Melodien* (1971). Hier multipliziert sich durch die Verteilung fragmenthafter Motive bzw. melodischer Bewegungen auf unterschiedliche Gruppierungen des Ensembles und deren individuelle metrische Ausführung der Dichtegrad des musikalischen Geschehens. Ligeti erläutert im Vorwort der Partitur dieses Verfahren:

„[...] eingebettet in einer Simultaneität von harmonischem Geschehen gibt es hier eine Vielfalt von divergierenden Tempi bzw. rhythmischen Artikulationen. [...] die einzelnen Instrumentalisten sollen, wo sie solistische Melodien oder Ornamente spielen, mehr oder weniger selbständig, ‚elastisch‘ interpretieren, mit einer inneren Lebendigkeit im Duktus der Einzelstimme und mit einer eigenen dynamischen und agogischen Formung, die der Taktierung zuwiderläuft, kurz: die Stimmen sollen ‚atmen‘. [...] Es gibt in diesem Stück drei dynamische Ebenen: einen ‚Vordergrund‘, bestehend aus Melodien bzw. kürzeren melodischen Figuren, eine mittlere Ebene, bestehend aus untergeordneten, ostinato-artigen Figurationen, und einen ‚Hintergrund‘, bestehend aus längeren, liegenden Tönen. [...]“ (Ligeti 1971)

Das Klangkontinuum *Melodien* basiert auf einer graduellen Mutation der durch Kombination individueller, frei metrischer Orchesterstimmen aufgebauten Harmonik, die von schillernden Flächen bis zu kräftigen dunklen Linien reicht. Neue Formabschnitte ergeben sich aus dem sukzessiven Auf- bzw. Abbau der Gesamttextur, die durch akustische Signale betont werden

können (so z.B. durch Einzelschläge der Crotales, T.6, oder des Glockenspiels, T.10). Ignacio Baca-Lobera erkennt in *Melodien* eine Durchmischung des patterngeprägten Stils von Werken aus den späten 1960er Jahre mit melodischer Orientierung:

„...in *Melodien* the mechanical-like (interlocked) and the static (masses of sound are mixed or unified. Previously, the composer worked with these two textures in a linear way, but in *Melodien* they come together, contributing to the all-pervading sense of diffusion or ‚disorder‘ in this work.“ (Baca-Lobera 1991, 77)

Das Moment der Diffusion und die Absicht, Unordnung von geordneten Strukturen aus zu erreichen, sind in *The Morlocks* im Auseinanderlaufen einzelner Satzgruppen angelegt. Die streng geregelte Motorik wird in Schlippenbachs Stück durch freie Improvisationen (kollektiv wie solistisch) gebrochen. Der Aufbau mit einer Gliederung verschiedener Ebenen um einen Kern ist auf das „pattern-meccanico“-Prinzip zu beziehen, das in *Melodien* deutlich in einer engen Verschränkung der Stimmen erkennbar ist:

Abb. Györgi Ligeti, *Melodien*, Auszug, Partitur, S. 6 (Ziffer 20-23).

© Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

In diesem Ausschnitt ist die Einteilung der Stimmen in die drei o.g. Ebenen ablesbar: Die mittlere Ebene fußt auf einer Verzahnung der Stimmen (Flöte, Xylophon, Celesta, Violine B) nach dem Kanonprinzip; den flächigen Hintergrund aus Haltklängen errichten Kontrabass, Cello, Viola und Violine A; im Vordergrund fungieren Klarinette, Oboe, Trompete und Fagott als Melodiestimmen. Durch diese Strukturierung und die individuelle rhythmische Gestaltung der Stimmen wird ein erkennbares Metrum vermieden.

In Schlippenbachs *The Morlocks* wirkt ein solches deutliches Metrum konstitutiv. Erst über die individuellen Abweichungen der Stimmen von jenem Fundament wird der beabsichtigte Effekt einer Überlagerung erreicht, die sowohl rhythmische wie auch melodische Qualitäten einschließt. In der formalen Anlage der „pattern-meccanico“-Werke zeigt sich ein weiterer paralleler Aspekt zu *The Morlocks*. Hier wie dort nimmt die Textur Ausgang in einem Kern, der sich beständig erweitert und sukzessive einen größeren Ambitus umfasst. Das Spektrogramm zeigt in einem Ausschnitt aus *The Morlocks* die einzelnen diastematischen Bereiche der Stimmen wie auch deren zeitliche Relationen zueinander und leichte Änderungen innerhalb der einzelnen Stimmen; deutlich wird auch die Ausweitung des Ensembleklangs aus einem Kern heraus (in diesem Fall dargestellt von den zwei Klavieren); als Vergleich zeigt die darunter gestellte Grafik die Erschließung des Tonraums in Ligetis *Continuum*.

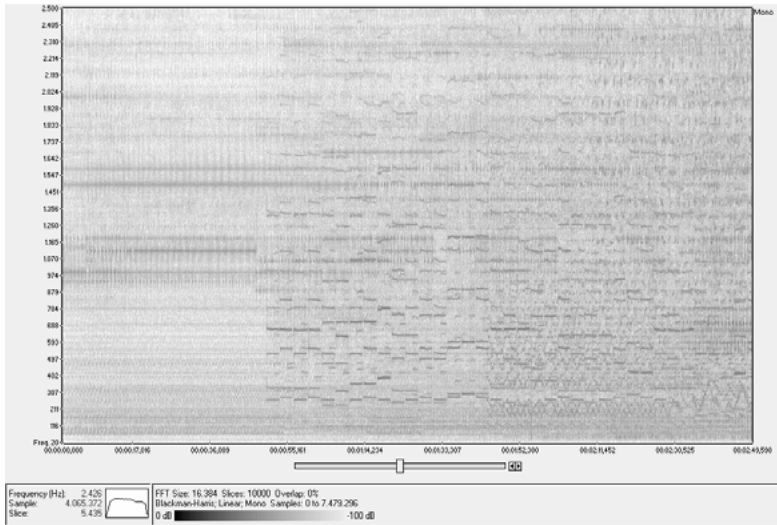


Abb.: A. v. Schlippenbach, *The Morlocks*: Spektrogramm (0:32-1:08).

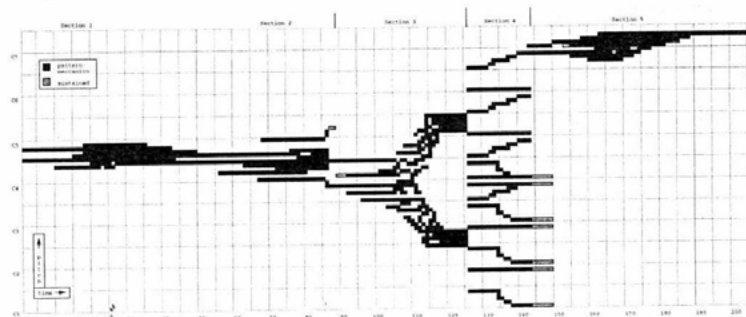


Abb.: Györgi Ligeti, *Continuum: Range Graph* (Clendinning 1993, 202).

Schlippenbachs originäre Kompositionen für improvisierende Ensembles zeichnen sich generell aus durch die Gestaltung von Formteilen mit eigenständigem Charakter, die jedoch nicht inhaltlich disparat durch Kontrastbildung, sondern kohärent durch einen einheitlichen Gestus ausgefüllt sind.¹⁴² Den Rahmen der Komposition können dabei formale Modelle (wie jenes der Suite als Vorlage der *Wasserstoffmusik*, 1987) oder spezifische Problemstellungen (wie die motorische Studie als Grundlage von *The Morlocks* oder das ungebrochene Klangkontinuum in *Sun*) bilden. Dies geht einher mit einer seit *Globe Unity* sich ausprägenden stärkeren Lenkung der Musiker durch Vorgaben in Spielmaterial und improvisatorischen Freiräumen, die auf einen gestalterischen Willen hinweisen.¹⁴³

In dieser Hinsicht bezieht Alexander von Schlippenbach Anregungen aus der Neuen Musik in seine kompositorische Arbeit mit ein. Diese stellen sich eher als Anregungen in einem Bereich ästhetisch-konzeptioneller Ansätze dar denn als direkte Übernahmen klanglicher Momente oder rein struktureller Verfahren. Die Verwendung von Verfahren zur Ordnung des Tonmaterials mittels der Bildung von Reihen ist dabei prinzipiell an Schönbergs Zwölftonmethode angelegt, jedoch ohne diese als System anzunehmen: Schlippenbachs Harmonik tendiert zu einer freien Atonalität mit gelegentlichen streng strukturierten Elementen, wie z.B. Tonreihen. Eine Freiheit im Umgang damit zeigt sich in Schlippenbachs Klavierstil wie in komponierten Strukturen für größere Besetzungen, so in Abschnitten von *Globe Unity* und *Contrareflections*, die freitonale Harmonik und dodekaphone

142 Solche „originären“ Kompositionen sind zu unterscheiden von Bearbeitungen oder Arrangements wie z.B. dem *Bavarian Calypso* oder jenen des Jelly Roll Morton-Projekts (SAJ-31).

143 Beispielhaft sei hier auf die LP *Compositions* verwiesen, auf der die von Schlippenbach für das *Globe Unity Orchestra* konzipierten Stücke *Boa* und *The Forge* enthalten sind (Japo 60027, 1979): Beide Stücke erscheinen in strikter Anlage, Improvisation bildet ein wesentliches Moment, ist aber strenger kompositorischen Absichten unterworfen als in den frühen Werken.

Elemente kombinieren. Vor allem in seinen frühen kompositorischen Arbeiten greift Schlippenbach grundlegende Prinzipien Bernd Alois Zimmermanns auf; in späteren Werken sind andere Bezugspunkte auszumachen, wie das auf Ligeti verweisende additive Vorgehen in *The Morlocks* und auch die Kombination rhythmischer Muster in *The Forge*. Der von Zimmermann übernommene Gedanke der „Einheit“ ist dabei jedoch in seiner Bedeutung unberührt, er garantiert Schlippenbach eine kompositorische Arbeit, die Improvisation als unabdingbares Gestaltungsmittel einfordert.

4. Barry Guy

„Ich begann mich [...] vermehrt mit zeitgenössischer Musik auseinanderzusetzen, hörte Zwölftonmusik, Anton Webern, Alban Berg, dann die Neuentwicklungen der späten 50er Jahre, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Iannis Xenakis [...]“ (Guy 1993a, 121)

Der Kontrabassist und Komponist Barry Guy spielt seit den 1960er Jahren in der englischen und europäischen Improvisationsszene in verschiedenen Formationen; Fixpunkte sind dabei das Evan Parker Trio und das *London Jazz Composers Orchestra (LJCO)*, wie auch das Mats Gustafsson Trio.¹⁴⁴ Guy konzertierte zudem als Interpret in der Neuen Musik und spielte von 1978 bis 1990 als erster Bassist in der von Christopher Hogwood gegründeten *Academy of Ancient Music*, einem Ensemble, das sich der historischen Aufführungspraxis widmet. Im Free Jazz und im Bereich der Improvisierten Musik trat er als versierter Bassist in verschiedenen Besetzungen, Solokünstler sowie als *spiritus rector* des *LJCO* hervor. Guy komponiert sowohl für dieses als auch für andere, klassisch besetzte Ensembles und Solisten. Sein Werkkatalog umfasst neben den Arbeiten für das *LJCO*, auf die der Fokus der folgenden Betrachtungen gerichtet ist, Solostücke, Duette und Kammermusik, Vokal- und Chorwerke sowie Arbeiten für Streichquartett und Orchester. Guy erhielt Kompositionsaufträge von Rundfunkanstalten und Ensembles¹⁴⁵ sowie von bedeutenden Festivals für Neue Musik, so z.B. vom österreichischen Festival Klangspuren (*Bubbles* für Barockvioline und Cembalo)¹⁴⁶, den Donaueschinger Musiktagen (das Kontrabass-

144 Das Evan Parker Trio (mit Evan Parker, sax; Barry Guy, b und Paul Lytton dr, perc.) gehört mit dem Schlippenbach Trio zu den beständigsten Ensembles der Szene; beide bestehen seit Anfang der 1970er Jahre in unveränderter Besetzung; das Trio mit Mats Gustafsson (saxes) und Raymond Strid (dr) produzierte die erste CD 1994/95 (*You forget to answer*, MAYA 9601).

145 So z.B. von der BBC und der City of London Sinfonia.

146 UA am 20. September 1998 in Schwaz, Österreich mit Maya Homburger, Violine und Peter Waldner, Cembalo.

Konzert *Eos*)¹⁴⁷ und dem English Bach Festival¹⁴⁸, bei dem Guys erstes Werk für das *LJCO, Ode*, aufgeführt wurde (vgl. Jost 1987, 314).

Interpretation - Improvisation - Komposition

Barry Guys musikalische Aktivitäten begannen in einer *military band* der Schule (vgl. Rusch 1994a, 5f.; Lock 1993, 16); in einem auf Dixieland ausgerichteten Ableger dieser Kapelle spielte Guy zunächst verschiedene Blasinstrumente, bevor er im Alter von 16 Jahren zum Kontrabass wechselte (Rusch 1994a, 6). In der folgenden Zeit erarbeitete sich Guy umfassende Spielerfahrungen in verschiedensten Jazz-Stilen (vgl. Lock 1993, 19f.). Die Arbeit in einem Architektenbüro, das sich auf die Restauration gotischer Bauten spezialisiert hatte, gab er schließlich auf (vgl. Jost 1987, 311; Guy 1993a, 121f.), um an der Guildhall School of Music Kontrabass und Komposition zu studieren.¹⁴⁹ Hier vertiefte Guy sich in das Gebiet der Alten Musik, mit besonderer Vorliebe für die Musik Claudio Monteverdis, und interessierte sich stark für Neue Musik. Etwa zeitgleich traf Guy auf den Posaunisten Paul Rutherford, der ihn mit dem Saxophonisten Trevor Watts bekannt machte; wenig später lud ihn der Schlagzeuger John Stevens in sein Spontaneous Music Ensemble ein, dem auch der Saxophonist Evan Parker angehörte.¹⁵⁰ Diese Musiker spielten im Little Theatre Club, damals ein Treffpunkt der jungen Londoner Jazzavantgarde (vgl. Guy 1993a, 120; Lock 1993, 16; Jost 1987, 276ff). Neben seinen Aktivitäten in der Szene der ‚improvised music‘ betätigt sich Guy weiterhin als Interpret von Alter und Neuer Musik. Als Interpret führte Guy u.a. Iannis Xenakis' Kontrabass-Solostück *Theraps* (1975-76) auf.¹⁵¹

Ein auffälliges Merkmal ist Barry Guys körperbetontes Bass-Spiel. Wesentliche Impulse in Guys Bass-Spiel gründen auf Bewegung(en), die Klänge und Geräusche hervorbringen: Körper sowie Gestik und Mimik sind stets wachsam und aktiv und versinnbildlichen so das prozesshafte Moment von Improvisation. Mit enormer Schnelligkeit und Präzision wechselt Guy zwischen Saitenpräparationen mit Stöcken, Stäben oder dem

147 UA am 23. Oktober 1977 in Donaueschingen, Barry Guy, Kontrabass und Südwestfunk Sinfonieorchester unter der Leitung von Ernest Bour.

148 Hierbei wurde auch ein Stück uraufgeführt, das Guy schon 1974 ursprünglich für Donaueschingen geschrieben hatte: *Anna* (UA 24. Februar 1989 im Royal College of Music, London).

149 U. a. bei Buxton Orr, der später zeitweise das *London Jazz Composers Orchestra* dirigierte (vgl. Guy 1993a, 122).

150 Zur Situation der englischen Jazzszene und der Bedeutung von John Stevens für die ‚improvised music‘ s. Jost 1987, 276-288.

151 Zur Begeisterung des Komponisten: „Iannis Xenakis feierte die Aufführung seiner Komposition ‚Theraps‘ durch den Engländer mit den Worten: ‚Sie hat Kraft, Finesse und Musikalität - sie kann als eine Art Modell gesehen werden‘.“ (Fordham 1995)

Bogen, einem virtuoson Fingerspiel und klangvollen *con arco*-Passagen hin und her. Es ist vor allem jenes physische Moment, das sein Instrumentalspiel wesentlich bestimmt:

„What I’m trying to break down is the barrier between the instrument and the person. [...] To divert energy through the body and the arms actually *into* the fingerboard and the strings.“ (Guy in Corbett 1994a, 141; kursiv im Original)

Diese Körperlichkeit des Klangs mündet direkt in Guys kompositorisches Vorgehen, und so erscheint ‚Bewegung‘, eine Dimension möglicher räumlicher Aspekte, als eine zentrale musikanalytische Kategorie für die Musik des *LJCO* (s.u.).

Das London Jazz Composers Orchestra

Barry Guy formierte im Jahr 1970 ein Ensemble, dessen Namensgebung unmittelbar auf Michael Mantlers Projekt¹⁵² als Vorbild verweist: Das *London Jazz Composers Orchestra* versammelte die führenden englischen Free Jazz-Musiker der späten 1960er Jahre. Anlass zur Gründung des Ensembles war die Aufführung von *Ode* (1970), einem siebenteiligen Werk Guys, das aus Olivier Messiaens *Chronochromie* (1960) motiviert ist (vgl. Guy 1996). Für Ekkehard Jost stellt das Stück „in den Jahren um 1970 den gelungensten Versuch einer Verbindung von orchestraler Schreibweise und Free-Jazz-Improvisation“ (Jost 1987, 317) dar, der sich

„im Endeffekt als das Resultat eines komplexen Wirkungszusammenhangs erweist: zusammengesetzt aus der Imagination und der handwerklichen Kompetenz des Komponisten Guy; den Vorstellungen, die er sich von den musikalischen Charakteren seiner Partner macht; und den Vorstellungen, die diese dann - auf die Ergebnisse seiner Imagination reagierend - geben.“ (Jost 1987, 317)

Ode zeigt eine eigenständige und sehr differenzierte Lösung des Problems, an dem auch Mantler (in den USA) und Schlippenbach (in Berlin) gearbeitet hatten: die Verknüpfung von Komposition mit der Improvisationspraxis des Free Jazz. Guy geht die Frage nach einer Strukturierung improvisatori-

¹⁵² Mantler organisierte bereits 1965 mit Carla Bley im Rahmen der *Jazz Composer’s Guild* ein frei improvisierendes Ensemble in Bigband-artiger Besetzung: das *Jazz Composer’s Orchestra*. Barry Guy sagt dazu: „One was very clearly aware of the JCOA’s activities in America. [...] I suppose the title of the London Jazz Composers Orchestra actually reflects that knowledge.“ (Guy in Corbett 1994a, 142) und „I hadn’t actually heard the (JCOA) Records but I knew they existed. I thought it was a strong idea to do something like that so in a way the seeds were sown at that point. For me, it was a handy title to have around that reflected solidarity.“ (Guy in Rusch 1994a, 9)

scher Prozesse demgegenüber recht kategorisch an, seine Motivation erwuchs aus dem aus seiner Sicht unbefriedigenden Status der Komposition für Big Bands:

„Minugs’s big bands were very inspirational to me in the way he could shift time and shift the space in which people worked. But I had the feeling that there was something that I could do - not with the black American music, but reflecting the move in Europe. Somehow, I thought there was something compatible between the rigors of, if you like, European music and the reserarch that was going on in improvised music, that there would be a symbiotic, compatible area where we could meet.“ (Guy in Corbett 1994a, 142)

Als derartige Treffpunkte sind vor allem Texturen auszumachen, die sich auf die Qualitäten des Ensembleklangs beziehen. Während Alexander von Schlippenbach in seinen ersten *Globe Unity*-Stücken die Musiker stimuliert und deren energetische Aktivitäten formt, strukturiert Guy dies stärker. *Ode* gibt strikte Bahnen vor, in denen sich unterschiedliche musikalische Charaktere entfalten: Klangflächen in verschiedenen Ausformungen sind durchsetzt mit solistischen Passagen oder kleinformatigen Ensembles. So ist es Guy möglich, über eine „äußert kunstfertige und flexible Behandlung des großen Klangapparats [...] zwischen komplexen Satzschichtungen und kammermusikalischer Transparenz, zwischen eruptiven Ausbrüchen und klaren Linienführungen zu vermitteln“ (Jost 1987, 317).

Barry Guys Kompositionen operieren mit Kontrastbildungen in der Orchestrierung¹⁵³, in stilistischen Allusionen oder Reverenzen (z.B. über schillernde Klangflächen oder über in flexiblem Tempo gestaltete *tutti*-Passagen¹⁵⁴) oder auch im individuellen Spiel der Solisten. In *Ode* sind damit bereits Prinzipien angelegt, die in einer späteren Phase des *LJCO* eine stärkere Gewichtung erfahren. Die kompositorischen Verfahren, die Guy in seinen Arbeiten für das *LJCO* anwendet, korrespondieren mit Phasen, die das Orchester durchlaufen hat. Guy selbst unterscheidet dabei drei Entwicklungsstadien:¹⁵⁵

153 Hierbei wird oft das konzertierende Prinzip der Barockmusik als Muster herangezogen (so z.B. bei Stock 1996; vgl. kritische Anmerkungen zu dieser Argumentation bei Jost 1987, 315).

154 Auch in stilistischen Verweisen auf und der Entlehnung von charakteristischen Merkmalen älterer Jazzstile und Populärmusik, z.B. über verbale Spielanweisungen wie „stride piano“ und „Dixieland“ (in *Portraits*) oder der folklorisierenden „Spanish March“ in *Double Trouble II*.

155 Diese offenbaren eine prinzipielle Ähnlichkeit zur Entwicklung des *Globe Unity Orchesters*: Auch hier führte der Weg von komponierten Stücken über freiere Konzepte zu einem ausgeglicheneren Verhältnis von Komposition und Improvisation (vgl. die Ausführungen bei Jost 1987, 146ff.).

1. 1972-1976 markiert eine Zeit der Konstituierung des Ansatzes:

„In dieser Zeit ging es mir hauptsächlich darum, einen Weg von Koexistenz zwischen frei improvisierter Musik und Komposition zu finden. Ich suchte nach Möglichkeiten, die gegensätzlichen Momente von Freiheit und Kontrolle miteinander zu verbinden. Mit der Komposition ‚Ode‘ fand ich eine erste Lösung.“ (Guy in Meier/Landolt 1993, 123).

Ogleich Barry Guy in seiner musikalischen Praxis die Bereiche Improvisation und Komposition streng unterscheidet (vgl. Guy in Karl 1986, 206), um so deren jeweilige Eigenheiten zu respektieren, ist diese „erste Lösung“ kein Widerspruch: Als Komponist für ein Improvisationsensemble ist sich Guy bewusst, bestimmte Prozesse nur bis zu einem gewissen Grade vorplanen zu können (vgl. Guy in Rusch 1994b, 16).

2. 1978 folgt, auf eine Einladung zum *FMP*-Workshop nach Berlin

„der Neuanfang der zweiten Periode. Quasi als Reaktion auf die komplexen Partituren und die Rebellion der Musiker sollten die Spieler nun mehr Verantwortung übernehmen. Die Erfahrungen der ersten Jahre öffneten die Tore in Richtung frei improvisierter Musik. Die Big Band als Free-Music-Orchester. Ich schrieb ein paar Partituren, welche die Musiker animieren sollten, die Abläufe weitgehend selbst zu gestalten. Ich wollte aber immer noch den Überblick haben über das, was musikalisch passiert. So fixierte ich gewisse Muster, um musikalische Kombinationen zu planen und die Zufälle zu limitieren.“ (Guy in Meier/Landolt 1993, 124).

Auch andere Mitglieder des *LJCO* trugen nun eigene Stücke bei, so z.B. Howard Riley, Paul Rutherford, Kenny Wheeler und Tony Oxley (vgl. Guy 1989); zudem wurde das Repertoire noch um Kompositionen aus dem Bereich der Neuen Musik von Krzysztof Penderecki¹⁵⁶, Buxton Orr und Bernard Rands erweitert (vgl. Lock 1993, 17).

156 John Corbett schreibt hierzu: „...they also played a Penderecki piece written for Alexander von Schlippenbach's Globe Unity Orchestra...“ (Corbett 1994a, 143). In keiner verfügbaren Literatur wird darauf näher eingegangen. Es muss sich dabei aber um *Actions for Free Jazz Orchestra* handeln, das Penderecki 1971 bei den Donaueschinger Musiktagen mit dem *International Free Jazz Orchestra* aufführte, einem Ableger des *Globe Unity Orchestra*; bestätigt hat dies Evan Parker im Gespräch mit dem Verf. am 30.03.2000 (zu Hintergründen der Entstehung und Analyse des Stückes vgl. Lothwies 2000a, 113-121).

3. 1987 folgte ein neues Initial aufgrund einer Einladung nach Zürich:

„Der nächste Schritt - und vorläufig der letzte - bestand in einer Umgestaltung des Orchesters. Neue Musiker kamen rein, andere verliessen die Band. Die Probetage im Herbst 1987 im Kulturzentrum Rote Fabrik in Zürich gaben uns die Möglichkeit, einen dritten Weg zu suchen. Die Kompositionen ‚Polyhymnia‘ und vor allem ‚Harmos‘ sowie das später geschriebene Stück ‚Double Trouble‘, repräsentieren für mich ein neues Verhältnis zu den Musikern und zur Musik. Unsere langjährige Orchesterarbeit bedeutet einen immensen Zuwachs an Erfahrung und Reife. Wir haben viel gelernt. Wir wissen nun, wie wir die Dinge zusammenfügen müssen.“ (Guy in Meier/Landolt 1993, 124).

Dieser ‚Lernprozess‘, wenn man Guys Worten folgt, setzt schon mit den 1983 unter dem Titel *Stringer* veröffentlichten *Four pieces for Orchestra* (FMP-SAJ 41) ein¹⁵⁷ und äußert sich in einer weniger abstrakten, mehr lyrisch-melodiösen Schreibweise in tonaler Harmonik und in der Behandlung der Solopassagen. Die im (Free) Jazz weit verbreitete „Perlen“-Methode“, die jeden Solisten „auf eine Kette von Solos aufgereiht“¹⁵⁸ (Corbett 1994b), ist überwunden durch ein Einbinden des Solisten in einen musikalischen Kontext, der seinen individuellen Fertigkeiten entspricht – also kein Aufreihen, sondern eher ein Dekorieren der Perlen. Die Fähigkeiten der Solisten und eine strukturelle Planung der Verbindung ihrer Parts rückt in den Mittelpunkt, Barry Guy spricht nun vom *LJCO* als einem Solistenensemble (vgl. Guy in Corbett 1994a, 143), an dessen Bedingungen sich sein kompositorisches Vorgehen ausrichtet:

„Es ist ein Charakteristikum meiner Kompositionen, dass ich versuche, eine musikalische Sprache zu finden, die auf die Spieler passt. Gleichzeitig versuche ich eine Komposition zu bauen, die kohärent ist. Eine Passage, die nur zu Evan Parker passt, und eine andere, die für Trevor Watts geschrieben ist, müssen durch die Konstruktion verbunden werden, so dass die beiden in einer einsichtigen Beziehung zueinander stehen.“ (Guy in Meier/Landolt 1993, 125)

Die Aktivitäten des *LJCO* sind mit den 1997 veröffentlichten *Three Pieces* (Intakt Records CD 045/1997) beendet, neuere Tonträger liegen nicht vor. Barry Guy arbeitet mit einem neuen Ensemble, das als *Barry Guy New Orchestra* an die Erfahrungen und Leistungen des *LJCO* anschließt (vgl.

157 „The ‚third era‘ really started with ‚Four Pieces for Jazz Orchestra‘ but finally initiated the new direction with ‚Polyhymnia‘.“ (Guy 1989)

158 John Corbett recurriert hier auf Evan Parkers Komposition *Every Single One of Us Is A Pearl* (1977) für das *Globe Unity Orchestra* (FMP 0380), die eben auf diese Weise die Solisten ‚featured‘ (Corbett 1994b).

Guy 2001). Barry Guys kompositorische Arbeit für das *LJCO* wird nun unter charakteristischen Aspekten diskutiert.

Monumentale Formen

Ein auffälliges Merkmal von Barry Guys Stücken für das *LJCO* ist deren Länge, die Stücke dauern mitunter fast zwei Stunden.¹⁵⁹ In ihrem Aufbau sind die Kompositionen komplexe Gebilde, abwechslungsreich und stets im Fluss begriffen. Die Länge ist jedoch nicht allein dadurch bedingt, dass jedem Musiker Raum zur Selbstdarstellung eingeräumt wird. Die einzelnen Musiker sind wesentliche Größen in der Konzeption. Am Beispiel von *Portraits*, das schon im Titel programmatische Qualitäten offenbart, erläutert Barry Guy sein Vorgehen, „vielleicht gewisse Formen von musikalischen Archetypen aus der Gegenüberstellung von zwei oder drei Personen“ (Guy 1993b) zu erzielen. Die grundlegende Reihungsform ist dramaturgisch als Vervielfachung konzipiert: Zu jedem interpolierenden Solisten tritt im nachfolgenden Abschnitt ein Musiker hinzu. Die Hauptteile (*parts*) sind zudem durch Nebenteile (*subparts*) gestützt. Das im Booklet der CD veröffentlichte Schaubild verdeutlicht diese formale Anlage:

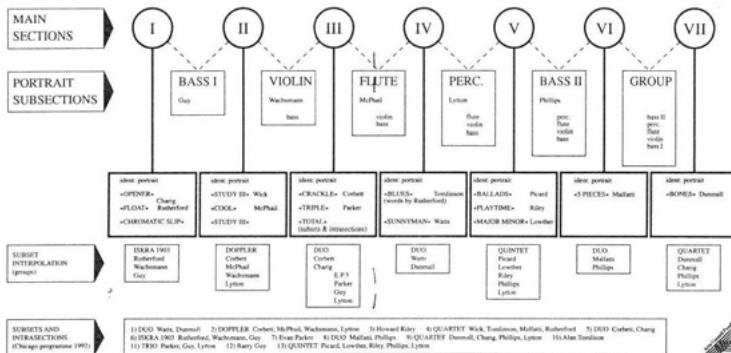


Abb.: Barry Guy, *Portraits: Verlaufsschema* (aus Guy 1993b).

Ein anderes Muster, großformalen Zusammenhang zu erreichen, hat Guy in den *Three Pieces for Orchestra* angewandt. Guy verbindet hier in sich geschlossene Stücke miteinander, die als „modules“ bezeichnet sind. Diese sind eigenständig, ergänzen sich aber untereinander (vgl. Guy 1997).¹⁶⁰ Eine Verwandtschaft auf struktureller Ebene (durch zentrale Motive oder der-

¹⁵⁹ Mit einer Dauer von fast 115 Minuten ist *Portraits* (Intakt CD 035) Barry Guys bislang zeitlich umfangreichstes Werk.

¹⁶⁰ Guy spricht von *Three Pieces* auch als einem „Concerto for Orchestra“ (Guy 1997).

gleichen) zwischen den einzelnen Stücken ist nicht aufzuzeigen, dies würde Barry Guys Intentionen, Musik für und mit den individuellen musikalischen Charakteren der Musiker zu entwickeln, widersprechen. *Three Pieces* umfasst sogenannte *feature*-Stücke, die jeweils bestimmte Musiker bzw. Gruppierungen hervorheben. Im ersten Stück, *Owed to J.S.*, einer Hommage an John Stevens, ist es ein Ensemble, das Musiker zusammenfasst, die mit Stevens spielten („Coop.“).¹⁶¹ Im zweiten Stück, *Sleeping Furiously*, steht die Pianistin Marilyn Crispell im Mittelpunkt; in „Strange Loops“, dem dritten Stück, nimmt die Vokalistin Maggie Nichols eine zentrale Position ein. Kurze Skizzen der einzelnen Stücke illustrieren die angewandten formalen Gestaltungsmöglichkeiten.

Owed to J.S., das erste Stück, verfolgt ein im 7/4-Takt geschriebenes Thema als roten Faden durch ein dichtes Spiel mit motivisch-rhythmischen Strukturen.¹⁶² Das Geschehen kulminiert in einer Kollektivimprovisation, vor deren Hintergrund sich aus einer Sub-Gruppierung beständig neue Duo-Konstellationen bilden. Zum Finale (ab 17:45) werden drei charakteristische Elemente geschichtet: eine anfangs präsentierte, prägnante *tutti*-Clusterfigur, das markante 7/4-Takt-Thema und die improvisierende „Coop.“-Gruppe. Diese Schichtung mündet in eine abschließende Kollektivimprovisation, die unvermittelt abreißt und einem verhaltenen choralähnlichen Streichersatz Raum gibt (ab 19:23).

An diesen Ausklang fügt sich das zweite Stück an. *Sleeping Furiously*, in sich dreiteilig angelegt, beginnt mit ruhig lyrischen Gesten des Klaviers über einem flächigen Grund des Ensembles. Durch hinzutretende Instrumente und gezielt gesetzte Dissonanzen wird ein steter farblicher Wandel erzielt. Zentral positioniert ist dabei ein Horn-Ton (*cis*'), an den das Klavier im Halbtonabstand anschließt; weitere Instrumente treten hinzu, und dehnen den Ambitus dieser Fläche. Die Fläche wird zudem durch reduzierte Bewegungen in leichtes Schwanken versetzt (mittels rhythmisch gleichmäßiger jedoch asynchroner Auf- und Abwärtsbewegungen in geringem Umfang, quasi als motivische Versatzstücke). Ein Klavieraufgang (bei 2:36) markiert einen Zwischenstopp und führt in einen *tutti*-Akkord. Dies alles geschieht unter stark zurückgenommener Dynamik (*pianissimo* bis maximal *mezzoforte*). Im zweiten Abschnitt wird der zurückgehaltene, fast meditative Charakter des ersten in einer breiten Kollektivimprovisation aufgelöst, das Klavier setzt einen Schlusspunkt. Den dritten Abschnitt eröffnet

161 Das mit „Coop.“ bezeichnete Ensemble verweist auf die *Musicians Cooperative*, die von John Stevens in den 1970er Jahren initiiert wurde.

162 Ein Konzept, das John Stevens' Vorstellung einer ‚non-linearen Improvisation‘ (vgl. Jost 1987, 276ff.) eigentlich zuwider läuft. Jedoch hat sich auch Stevens nicht sklavisch an dieses Programm gehalten: *Let's sing for him*, eine Hommage an Albert Ayler, basiert ebenfalls auf einem zentralen Thema, das immer wieder erklingt und teils auch leicht modifiziert wird (Konnex KCD 5045).

das Klavier mit stockend rollenden Figuren in tiefer Lage, gebrochen durch Evan Parkers in sich kreisende Sopransaxophon-Figuren (ab 0:46).

Strange Loops, das dritte Stück des Zyklus, fokussiert die Vokalistin Maggie Nichols und ist ebenfalls dreiteilig gegliedert, orientiert an Gedichten von Marilyn Crispell als „source material“ (Guy 1997). Obgleich sich einige Textstellen dafür geradezu anböten, ist es keine plastisch tonmalerische Umsetzung der Texte.¹⁶³ Doch zeigen sich einige musikalische Korrespondenzen, z.B. zu „bird feet dancing“: pointilistische Felder oder auch die angeschlossenen aufsteigenden 16tel-Linien, die unmittelbar nach Nichols' Vortrag entsprechender Textstellen einsetzen. Doch solche Strukturen erscheinen auch in anderen, nicht mit Text versehenen Abschnitten, sie sind also nicht unmittelbar textmotivierte Verklängerungen. Wahrscheinlicher sind Beziehungen auf anderer, gleichsam übergeordneter Ebene. Ein gemeinsamer Bezugspunkt von Musik und Text könnte Cecil Taylor darstellen, dem Crispells Texte gewidmet sind. So wären z.B. die rasanten 16tel-Läufe auf- und abwärts als Reminiszenz an Taylors Clusterarpeggien zu hören, die vertrackte Metrik der 6/4- und 7/4-Teile (vgl. Partitur, S. 4 und 5) auf Taylors rhythmisches Repertoire zu beziehen. Barry Guys Intentionen sind prinzipiell einer beständigen Transformation angenähert, wie sie freie Improvisation und z.B. auch Taylors Klavierstil propagiert; die Werknotizen tendieren jedoch in eine andere Richtung:

„The title, ‚Strange Loops‘ arises out of the work of Escher, Penrose and Bach. Implicit in the endless loop is the concept of infinity where material can be endlessly recycled to bring us back to the beginning again.“ (Guy 1997)

Diese kompilative Methode zur Errichtung musikalischer Großformen folgt prinzipiell derselben Intention wie das eingangs an *Portraits* beschriebene Vorgehen und sucht inhaltliche Wiederholungen zu vermeiden, stellt jedoch eine andere Verfahrensweise dar. Nachfolgende Arbeiten¹⁶⁴ verzichten auf die in *Three Pieces* gezeigten gestalterischen Möglichkeiten und lehnen sich wieder an das *Portraits*-Modell (s.o.) an.¹⁶⁵

In Ausführungen zu Guys Kompositionsstil ist die Anmerkung eines räumlichen Momentes häufig durch die Beziehung zum barocken konzer-

163 So z.B. im ersten Gedicht: birds feet dancing, piano concerto; im zweiten: silent shivering, tap-dancing, explode, fire; und im dritten: sings, fragile cartilage, points, birds, furiously (vgl. die im CD-Booklet abgedruckten Texte).

164 Wie z.B. *Double Trouble II*, eine Überarbeitung des 1987 mit dem *Globe Unity Orchestra* aufgeführten Doppelkonzerts *Double Trouble*, und *Inscape-Tableaux* für das *Barry Guy New Orchestra*, dem Nachfolger des *LJCO*.

165 *Inscape-Tableaux* greift gar direkt darauf zurück, zwar verwendet Guy hier nun andere Begriffe (eben *inscape* und *tableaux* anstelle von *parts* und *subparts*), aber die Anlage als Durchmischung von solistischen und Ensemble-Strukturen ist gleichwertig.

tierenden Prinzip illustriert. So ist es angebracht, vor einer Betrachtung charakteristischer kompositorischer Gestaltungsmittel den Begriff und die möglichen Dimensionen musikalischer Räumlichkeit zu skizzieren, um eine schärfere Bestimmung jenes Begriffs und damit auch der analytischen Darstellung zu ermöglichen.

Exkurs: Dimensionen musikalischer Räumlichkeit

Auf die vielfache Verwendung und dabei wenig präzise Auslegung des Begriffs „Raum“ in musikwissenschaftlichen Arbeiten hat Gisela Nauck hingewiesen: „Raum ist offenbar zugleich Metapher, Sachbegriff, Synonym und Verlegenheitslösung“ (Nauck 1997, 22). Ihren Untersuchungen zur frühen Seriellen Musik stellt sie eine Typologie des Raumbegriffs voran, rekurrierend auf zwei „gleichsam polare Grundbegriffe“: den „intendierten“ und den „realen“ Raum (Nauck 1997, 28). Von zentraler Bedeutung sei hierbei das Verhältnis von Raum und Zeit¹⁶⁶, besonders für den intendierten Raum, d.h. jene auf die musikalischen Vorstellungen bezogenen Typen. Nauck kritisiert Ansätze, die „Raum allein durch Mehrschichtigkeit und gleichzeitige Überlagerung unterschiedlicher Melodik, Harmonik und Rhythmik oder allgemein verschiedener Texturtypen charakterisieren“ (Nauck 1997, 29). So wäre bspw. Simultaneität „nur dann ein eindeutiges Kriterium für den komponierten Raum, wenn dadurch der teleologisch-lineare Zeitverlauf solcherart unterwandert wird, daß musikalische Gestalt und Dramaturgie nicht mehr primär aus dem sukzessiven Verlauf erklärbar sind“ (Nauck 1997, 29) – was vor allem über spezielle „Techniken (wie der seriellen)“ erreicht würde (vgl. Nauck 1997, 29). Im Kontext improvisierter Musik erscheint diese Bestimmung problematisch. Verwehrt sich freie Improvisation eher einer linearen Teleologie, d.h. einer zielgerichteten musikalischen Logik, und propagiert eine Ideologie ‚vorwärts‘ orientierter

166 Gisela Nauck unterscheidet neun Typen, die vom „Schall-Raum“ bis zum „musikalischen Innenraum oder Kompositionsraum“ den Weg vom Außen zum Innen abschreiten, von grundlegenden akustischen Bedingungen zur musikalischen Vorstellung (Nauck 1997, 24ff.). Nauck verweist auf rezeptionsspezifische Auffassungen von Räumlichkeit (dazu s.u. die Anmerkungen aus musikpsychologischer Perspektive von Klaus-Ernst Behne), bezieht sich ansonsten aber auf Komposition und komponierte Musik. Ist der letzte Bereich noch für den vorliegenden Kontext improvisierter Musik aufzubrechen, indem eine nur graduelle Unterscheidung zwischen den Produktionsweisen zugrunde gelegt wird (s. Kapitel II.1: Der Dualismus Komposition - Improvisation), so scheint dies bei der Bezugnahme auf den Prozess der Komposition nicht möglich: Würden die vielfachen und notwendigen Verbindungen zur schriftlichen Fixierung, vor allem im Typus der letzten Stufe, negiert, bliebe lediglich ein Gerüst auf unsicherem Grund - die spezifische Tradition europäischer Komposition bildet demgegenüber eine solide Grundlage für Naucks Ansatz; dieser wäre bei einer einfachen Übertragung auf Improvisation jedoch nicht haltbar, da ihm der Boden (die Schrifttradition) entzogen würde.

Wahrnehmung (vgl. Noll 1977, 101ff.; vgl. auch Dell 2002, 209ff.), so finden ‚spontane‘ Schlussbildungen doch mitunter auch eine (retrospektive) Begründung im Spielprozess. Die Deutung prozessualer Entwicklungen in freier Improvisation als ‚sukzessivem Verlauf‘ impliziert eine zeitliche Konsequenz, die auf Transformation eines Kerns angelegt ist. Eine solche potenzielle Ungerichtetheit wird in Barry Guys Musik jedoch durch vielfältige Bezugspunkte im zeitlichen Verlauf so weit gegliedert und immer wieder in ihrer Linearität gebrochen, dass das Prozesshafte in einer Weise gelenkt wird, die sich zumindest phasenweise teleologischen Entwicklungen annähert. Doch scheint aufgrund der intensiven Mischung von improvisatorischer Gestaltung und kompositorischer Planung in Barry Guys Musik eine solche Polarität wenig hilfreich als analytisches Werkzeug. Eine Hinwendung zu rezeptionspsychologischen Aspekten eröffnet einen direkten Zugang zu den musikalischen Phänomenen.

Klaus-Ernst Behne (1989) hat den musikalischen Raumbegriff aus musikpsychologischer Perspektive betrachtet und unterscheidet „Eigenschaften von Klängen bzw. Musik, die Anlaß zur Verräumlichung sein können“ (Behne 1989, 71ff.).¹⁶⁷ Für den vorliegenden Kontext erscheinen besonders „Dynamik“ und „Prägnanz“ als hilfreiche Konzepte, um mögliche räumliche Aspekte in Barry Guys Musik darzustellen: So können strukturelle Momente wie die Dichte musikalischer Ereignisse, der diastematische Aufbau von Klängen und deren empfundene Lautheit wie auch die unterschiedliche Gewichtung von Stimmen innerhalb des Ensembles im Sinne eines solistischen Hervortretens oder begleitenden Zurücknehmens gefasst werden. Behne entwirft ein Raummodell, das divergierende Ansätze musikalischer Räumlichkeit zu verbinden versucht. Dieses basiert auf den drei Dimensionen „Helligkeit (als ein Aspekt der Tonhöhe), Zeit und Prägnanz“ (vgl. Behne 1989, 77). Unter Behnes Erörterungen steht ein Fazit, das – im Gegensatz zu Naucks kompositionstechnischer Perspektive – unter bestimmten Voraussetzungen ein offeneres Raumkonzept erschließt:

„Musikalische Räume erscheinen vielmehr, aus Sicht der Kognitiven Psychologie, als ideosynkratische Konstrukte, die Individuen entwickeln, um sich ein Bild von der Musik zu machen, wobei vor allem die Verräumlichung der Zeit eine wichtige Vorstellungshilfe sein kann.“ (Behne 1989, 77)

Diese Auffassung ist den folgenden analytischen Betrachtungen zugrunde gelegt, die sich primär an individuellen Hörerfahrungen und -eindrücken orientieren. Beabsichtigt ist, musikalische Räumlichkeit als Phänomen der Wahrnehmung aufzufassen, diese mittels verschiedener methodischer Ver-

167 Behne unterscheidet insgesamt sechs solcher Eigenschaften: Tonhöhe, Zeit, Dynamik, Klangfarbe, Prägnanz und Harmonik (vgl. Behne 1989, 71ff.).

fahren darzulegen und somit unmittelbar auf die Gestalt und die Gestaltung der Musik zu beziehen. Die Kategorien „Dynamik“ und „Prägnanz“ sind hierbei sowohl auf einer strukturellen Makroebene als auch auf einer klanglichen Mikroebene zu fassen. Letzteres bezeichnet individuelle Spiel- und Ausdrucksmittel der Musiker und deren Darstellung im Ensemblespiel, Ersteres bezeichnet die Gliederung des Ensembles in Haupt- und Nebenstimmen sowie formgenerierende Aspekte spezifischer Texturen. Barry Guys Musik für das London Jazz Composers Orchestra ist vielleicht am treffendsten aus der Perspektive mobiler Klanggestalten zu fassen: Häufig treten groß angelegte Blöcke als massive Klanggebilde hervor, die sowohl statisch wie auch mit innerer Bewegung gestaltet sein können; oft ist das Ensemble in aufeinander bezogene Gruppen geteilt; oft sind Solopartien, mit oder ohne Begleitung, als eigenständige Schicht zu sehen.

Kompositorische Gestaltungsmittel

Die analytischen Betrachtungen setzen an den kleinsten musikalisch-logischen Einheiten an, denen in Barry Guys Musik motivische oder gar thematische Qualitäten zu Teil werden können; da diese jedoch nicht genuin solche Funktionen übernehmen, werden entsprechende Elemente allgemein als Tonraumstrukturen bezeichnet. Diese werden an typischen Merkmalen ausgewählter Stücke veranschaulicht.

Tonraumstrukturen

Als Tonraumstrukturen werden neben akkordischen und melodischen auch dynamische oder mobile diastematische Strukturen verstanden, die prägend für einzelne formale Abschnitte eines Werkes stehen oder auch als bloße Effekte eingesetzt werden können.¹⁶⁸ Hier sind zu unterscheiden: der Einsatz und Aufbau von Clusters¹⁶⁹, Glissandi und Klangflächen.¹⁷⁰

168 Als „dynamisch“ werden dabei rhythmisch-melodische Muster mit variabler Intensität, resultierend aus einer *cresc-decresc*-Folge, verstanden; „mobil“ bezeichnet rhythmisch-melodische Muster mit variabler Tonhöhenqualität. Die Verbindung der Dimensionen Zeit und Tonhöhe ist dabei essenziell: Es geht um konkrete musikalische Gestalten mit thematisch-motivischer Qualität. Zur Bestimmung des Begriffs Tonraum vgl. Schneider 1997, 313ff.

169 Aufgrund des Vorgehens von Barry Guy scheint es angebracht, auch harmonische Aspekte unter diesem Punkt zu behandeln. Eine musiktheoretisch korrekte Bezeichnung jener akkordischen Phänomene breit angelegter Simultanklänge als *pitch-class-sets* scheint jedoch der kompositorischen Organisation des Tonmaterials nicht zu entsprechen, die auf enge Clusters zurückzuführen ist; hierfür wird die Bezeichnung „Material-Cluster“ verwendet.

170 Die Konstruktion von melodischen Einheiten (Thema) wird unter Aspekten der Rhythmik diskutiert (s.u.).

1. *Cluster*: Als Cluster werden klangliche Strukturen beschrieben, die einen markierten Ambitus ausfüllen und die darin zusammengefassten Tonstufen verwenden. In den Stücken von Barry Guy finden sich unterschiedliche Arten der Konstruktion solcher Strukturen:

- Zum einen finden sich Cluster, die simultan erklingen und eine Verdichtung der Tonhöhenkonstellation mehrerer Stimmen darstellen; dies geschieht in der Regel in Form von rhythmischen Akzenten (als *riff* oder *tutti*-Einwürfe).
- An anderen Stellen ist ein bestimmter, chromatischer bzw. diatonischer Tonvorrat umrissen, aus dem frei gewählt werden kann resp. soll; mitunter sind dazu rhythmische Muster vorgezeichnet, die mit jenen Tonhöhen zu melodisieren sind. In diesem Fall ist mit dem clustermäßig geordneten Tonvorrat ein Ambitus abgesteckt, der über den Spielprozess zu einem individuell gestalteten Gebilde geformt wird – intendiert sind hierbei nicht blockhafte Simultanklänge, sondern linienhafte Verwebungen.
- Die Konstruktion von akkordisch gedachten Clustern ist gekoppelt an die Bildung von Tonreihen, strukturiert über die Art der Zusammenstellung des Tonvorrats. Vielstimmige, dichte Akkorde basieren häufig auf einem bestimmten Tonmaterial, das sich in den Ambitus eines Clusters zurückführen lässt. Die Dehnung eines solchen Material-Clusters in der Orchestrierung folgt zuvorderst klanglichen Gründen und ist nicht regelgeleitet.¹⁷¹

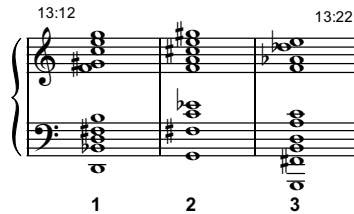


Abb.: Barry Guy, *Owed to J.S.: Akkordsequenz (13:12-13:22)*, (*Partitur, S. 11, Abschrift*).

Die Auflösung dieser Akkordsequenz und die Ordnung des Tonvorrats der jeweiligen Gebilde in Reihenformen ergibt folgende Darstellung:

171 „It’s all to do with resonance I guess, searching for (perhaps) a dissonant chord that glows - has luminescence by the way the voicings are decided. Quite often I take a note row, spreading out the pitches vertically in such a way that suggests a strong consonant bass end (perhaps octaves and fifths) and on top of this feed in strong supportive pitches with associated dissonances. Naturally I keep in mind what instruments I have available and their strong tessatura. Sometimes I play the chords over and over again testing new voicings with the hope that a magnified resonance will result. Often there are adjacent fifths, fourths and semitones in the upper registers with sevenths linking down to the bar end. It is all open to speculation and desire in the end.“ (Barry Guy in einem Brief an den Verf. vom 31.12.2002)

The image displays three musical staves, each representing a different chord sequence. The first staff, labeled 'zu Akkord 1', shows a sequence of notes with brackets above them indicating intervals: a group of four notes (4), followed by a group of three notes (3+), then a group of two notes (2+), and finally another group of three notes (3+). The second staff, labeled 'zu Akkord 2', shows a sequence of notes with brackets above them indicating intervals: a group of four notes (4), followed by a group of four notes (4), and then a group of four notes (4). The third staff, labeled 'zu Akkord 3', shows a sequence of notes with brackets above them indicating intervals: a group of four notes (4), followed by a group of three notes (3+), then a group of two notes (2+), and finally a group of four notes (4).

Abb.: Barry Guy, *Owed to J.S.: Tonreihenstrukturen der Akkordsequenz.*

Auffällig ist die Anlage der Reihen, die weitgehend chromatisches Tonmaterial ordnen. Die erste und dritte Reihe sind dabei nahezu identisch in der Struktur der Reihenabschnitte: Jeweils zwei Gruppen im Umfang einer Quarte umschließen eine Folge von großer Terz und großer Sekunde; die erste Reihe zeigt sich als Spiegelform, die zweite Reihe ist eine Transpositionsfolge, wobei die zweite Reihenhälfte um einen Tritonus aufwärts versetzt erscheint. Aus dem chromatischen Vorrat der zweiten Reihe sticht das Intervall einer kleinen Terz heraus, symmetrische Strukturen, wie in den anderen Reihen, sind hier nicht auszumachen; auch übernimmt die Quarte keine gliedernde Funktion. Der Akkordaufbau aus den entsprechenden Tonvorräten basiert im Wesentlichen auf Terzschichtungen, woraus erkennbar wird, dass die Strukturen der Tonreihen keinen unmittelbaren Einfluss auf die Akkordstruktur nehmen. Eine Benennung der Akkorde mittels den im Dur-Moll-System gebräuchlichen Bezeichnungen ist jedoch nicht sinnvoll durchführbar, harmonische Qualitäten und eine daran anschließende kadenzierende Wirkung ergeben sich aus der Struktur der Akkorde und der Stimmführung der Orchestrierung.

Die Harmonik in Guys Kompositionen für das *LJCO* umfasst tonale Rahmen, die Themen und jazzorientierte Parteien markieren (wie ein funky-Thema in F-Dur in *Portraits VII*), flächige und orgelpunktartige Grundierungen für Solisten (wie in *Owed to J.S.*) und Themen (wie das Saxophon-Duo-Thema in *Portraits IV*) sowie freitonale Gestaltungen. Ein Verlust an tonalen Bezügen zeigt sich vor allem in Klangflächen und akkordischen Blockklängen, in denen jedem Instrumentalisten eine Tonhöhe zugeteilt ist, sowie bei nicht strukturierten, frei improvisierten Teilen. Ein Beispiel solcher Konstruktionen findet sich in von Guy als „lumineszente Akkorde“ bezeichneten Gebilden, die „im ganzen Orchester verdoppelt werden, mit einer Menge grosser Sekunden und Quinten. Dadurch entsteht ein großer, breiter und schwingender Akkord“ (Guy 1993b). Solche Klänge eröffnen die Komposition *Portraits* (1993). Aus einer Kollektivimprovisation heraus

bauen sich diese Klänge sukzessive auf (s. Abb.). Die jenen Klängen von Guy mit dem Prädikat „luminescent“ zugeschriebene Qualität eines Strahlens oder Leuchtens verweist auf (psycho)akustische Merkmale wie Helligkeit und Prägnanz; diese Klänge sollten entsprechend über ein breites Spektrum verfügen und im Gesamtklangbild durchsetzungsfähig sein.

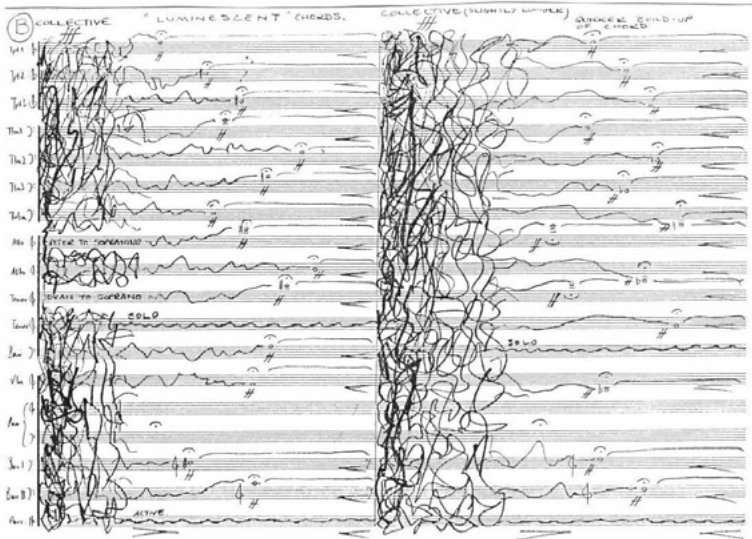


Abb.: Barry Guy, *Portraits, Part I* (Partitur, S. 2/1.)

© Copyright Barry Guy

Wie dieser Partiturausschnitt zeigt, sind derartig Klänge geprägt durch einen breiten Ambitus, eine volle Orchestrierung (im *tutti*), eine hohe dynamische Qualität (*fortissimo*) und einen, durch sukzessiven Aufbau aus einer Kollektivimprovisation heraus geradezu signalhaft wirkenden Charakter. Eine spektrographische Darstellung veranschaulicht die Verteilung der Klangbestandteile im Spektrum.

Das solistische Tenorsaxophon (Simon Picard) hebt sich mit wellenförmigen Linien deutlich vom Hintergrund einer Kollektivimprovisation ab. Die spektrale Dichte der Kollektivimprovisation ist bis etwa 4.000 Hz stark ausgeprägt, in darüber liegende Frequenzbereiche streuen nur vereinzelte perkussive Impulse. Der angeschlossene Akkord wird eingeleitet durch einen Trompeten-Klang (Grundton f'' im *ff*), dessen Teilkomponenten im Spektrum deutlich markiert sind (bis über den zehnten Teilton hinaus); der darunter sukzessiv aufgebaute *tutti*-Akkord strahlt ebenso bis in höchste Bereiche (hier im Ausschnitt dargestellt bis 12.500 Hz). Zurückzuführen ist dies auf den höheren Anteil von Teiltönen mit starker Energie,

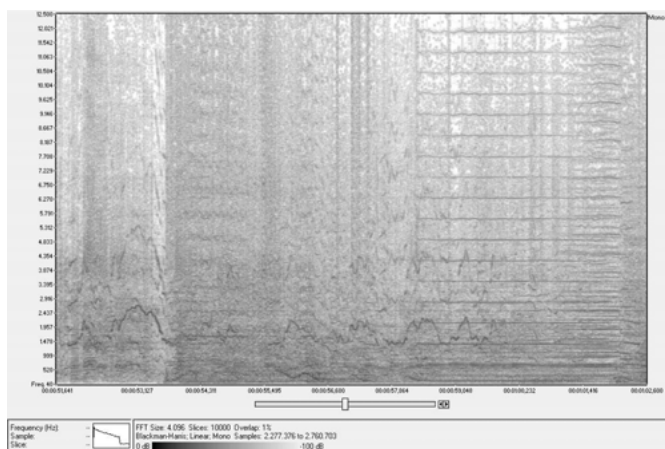


Abb.: Barry Guy, Portraits I, Part I, Ausschnitt (0:51-1:02): Spektrogramm des ersten tutti-Akkords.

die sich im Spektrum des Akkordes deutlich abzeichnen. Bedingt ist dies durch die Orchestrierung der Akkordstruktur. Mit der Bevorzugung von harmonischen Intervallen wie Oktave und Quinte sind zunächst Möglichkeiten einer Betonung bestimmter Frequenzverhältnisse im Obertonspektrum gegeben; die Addition von Sekunden bspw. dient in dieser Hinsicht zur Anreicherung des Spektrums. Über die Instrumentierung werden zudem unterschiedliche Frequenzbereiche angeregt. Instrumente mit höherem Register strahlen bis 5.000 Hz vorwiegend harmonische Teiltöne ab, Instrumente mit tiefem Register strahlen in diesem Frequenzbereich vorwiegend inharmonische Teiltöne ab (Dickreiter 1998, 37f.). Als Bedingung der Orchestrierung wäre daraus abzuleiten: Um ein durchsetzungsfähiges, klares Klangbild zu erhalten, müssten tieflagige Instrumente in ihren oberen Registern eingesetzt werden, hochlagige Instrumente könnten entsprechend relativ ‚normal‘, etwa in ihren mittleren Registern, eingesetzt werden. Im ersten Akkord findet sich eine entsprechende Behandlung der Instrumente: Wenige Töne in tiefer Lage, die mittlere Lage ist relativ dünn, eine Ballung im hohen Register (zwei und dreigestrichene Oktave); im zweiten Akkord sind die tieflagigen Instrumente in tiefere Register gerückt. Zudem wirkt die dynamische Gestaltung auf die Klangeigenschaften der Instrumente: mit gesteigerter Intensität erhöht sich der Geräuschanteil der Klänge. Faktoren wie Anblas-, Klappen- und Atemgeräusche sind hier jedoch durch das Halten des Klanges vermieden, Färbungen ergeben sich aufgrund der durch die hohe Energie der Klangerzeugung angeregten Eigenfrequenzen der Instrumente.

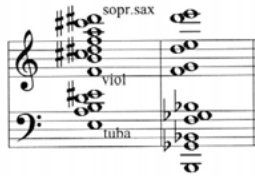


Abb.: Barry Guy, Portraits I, Part I: *Orchestrierung* „lumineszenter“ Akkorde (Partitur, S. 2/I, Abschrift).

Ausgehend von der Abhängigkeit des Lautheitsempfindens vom Klangspektrum ist nach der Verteilung der spektralen Leistungsdichte zu fragen, um qualitative Unterschiede zwischen der Kollektivimprovisation und jenen akkordischen Klängen aufzuzeigen. Das hierzu herangezogene Maß des spektralen Zentroids mittelt die Frequenzen und Amplitudenwerte der spektralen Teiltöne und markiert so den Median des Spektrums.¹⁷² Für die Wahrnehmung von Klängen bedeutet dies eine Möglichkeit, die Tonhöhenempfindung bestimmen zu können, wobei Klangdauer und energiestärkste Teilkomponente des Spektrums die Position des spektralen Zentroids beeinflussen (vgl. Schneider 1997, 354, Fn 438, 391f. u. 447f.; Petersen/Schneider 2003, 205). Eine Messung des oben gezeigten Ausschnitts ergab: Die durchschnittliche Frequenz¹⁷³ der Kollektivimprovisation beträgt 1.211,73 Hz, jene des Akkordes 1.298,72 Hz. Die Verschiebung dieses Wertes zeigt eine Verbreiterung des Spektrums und eine Steigerung der Energie seiner Teilkomponenten an. Die Konzentration beider Texturen in einem zentralen Hörbereich legt nahe, dass beide deutlich wahrzunehmen sind, jedoch graduelle Unterschiede in der Empfindung der Helligkeit jener Klangereignisse bestehen können, die in der Region um die spektralen Zentroidwerte fast einen Halbton betragen (etwa d'' zu e''). Dies ist zurückzuführen auf die Erweiterung der kritischen Bandbreite im akkordischen Klang gegenüber der vorangehenden Kollektivimprovisation, die zudem auf die Lautheitsempfindung einwirken kann (vgl. dazu Hall 2003, 391f.).

Eine strukturell analoge Stelle des Einsatzes solcher Klänge findet sich in *Owed to J.S.* (auf *Three Pieces*, Intakt CD 045/1997): auch hier werden in einer Kollektivimprovisation signalhafte Bläserakkorde eingesetzt (12:29-14:45), die aus dem dichten Klanggeflecht hervorstechen und im Spektrum deutlich präsent sind; die Halteklänge werden mit Repetitionen eingeleitet. Das Spektrogramm zeigt den ersten Akkord mit der vorbeireitenden repetierten Sequenzen als aufsteigende Bläserfanfare:

¹⁷² Zur Berechnung dieses Messwertes s. Schneider 1997, 447.

¹⁷³ Gemessen als „centre of gravity“ mit dem Programm praat 4.2.34.

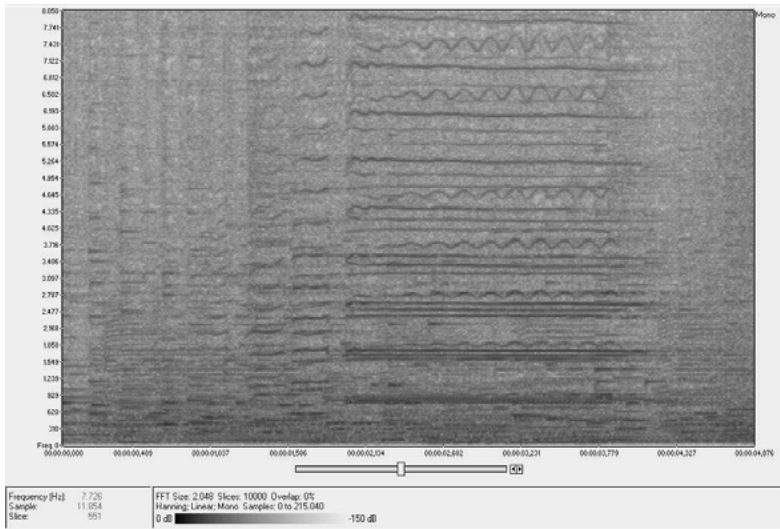


Abb.: Barry Guy, *Owed to J.S.: Spektrogramm von aufsteigender Bläserfanfare und Akkord (12:29-12:45).*

Auch für diese Klänge wurde der spektrale Zentroid berechnet. Die Darstellung zeigt den zeitlichen Verlauf an und berücksichtigt so die Schwankungen des Spektrums:

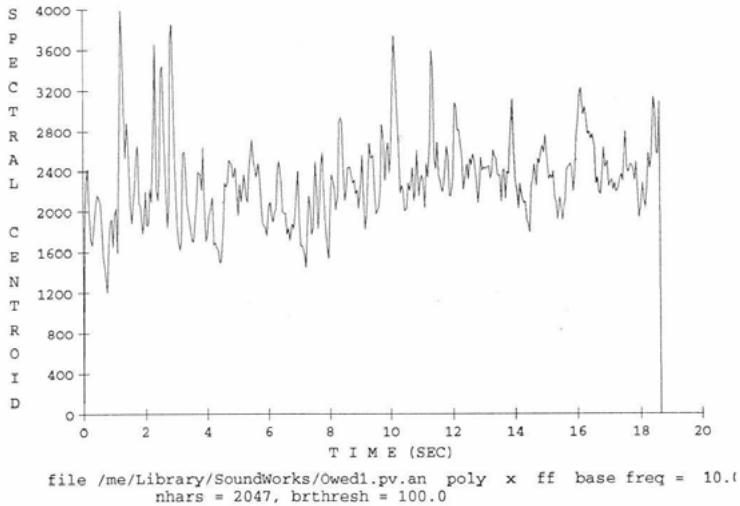


Abb.: Barry Guy, *Owed to J.S.: spektraler Zentroid des Bläserakkordes (12:29-12:45).*

Die Spitzen im Verlauf¹⁷⁴ markieren Impulse hoher Energie, wie sie z.B. von Beckenschlägen ausgeht. Die Bläser formen den Akkord über einer Kleingruppen-Improvisation, was auch die Schwankungen der Messung erklären kann. Interessant ist, dass der spektrale Zentroid stetig steigt, d.h. mit dem erreichten Halteklang an Energie gewinnt. Im Vergleich zum oben dargestellten Ausschnitt aus *Portraits I* zeigt sich hier eine deutlich höhere Position des spektralen Zentroids, was auf eine hellere Empfindung dieses Klanges gegenüber dem Vergleichsklang aus *Portraits I* verweist.

2. *Glissandi*: Hiermit werden kontinuierlich auf- bzw. abwärts geführte Linien sowie flexibel bewegte Klangtexturen in schmalem Ambitus bezeichnet. Aus dem Einsatz von Glissandi gewinnt Guys Musik vor allem individuelle dynamische Impulse, die in zwei Grundtypen unterscheidbar sind.

- ‚Lasso-Strukturen‘: Diese charakteristische Gestalten basieren auf schnellen Folgen von auf- und abwärts geführten knappen glissandierenden Linien, in schnell an- und abschwellender Dynamik aneinandergereiht und z.T. ineinander übergehend; diese Strukturen weisen häufig keinen direkt erkennbaren Bezug zu etwaigen harmonisch-akkordischen Ankertönen auf. Der so entstehende klangliche Eindruck von in der Luft schwirrenden Fäden scheint treffend mit dem Kreisen eines Lassos zu veranschaulichen. Deutlich zu hören ist dies in *Part IV* aus *Ode*.¹⁷⁵ Hier ist diese Struktur zuerst in einzelnen Stimmen erkennbar, vorwiegend in jenen der hohen Holzbläser (Klarinetten bei 2:04) und gedämpften Blechbläsern (Posaune bei 4:16). Dann erscheint eine umfangreichere Struktur im Bläuseratz: Eine *tutti*-Passage verebbt, der Bass beginnt ein Solo aus glissandierenden Figuren und steht kurz alleine, bevor die Bläser mit einer leisen Klangfläche einsetzen (7:33), aus der sich dann die Lasso-Struktur entwickelt – durch ein gedehntes *accelerando* und *crescendo*, das schließlich abreißt (7:45). Eine Darstellung im Spektrogramm zeigt die zeit-räumliche Bewegung und das Spektrum dieser Gestalt; deutlich erkennbar sind die weit geschwungenen Glissando-Linien des Kontrabass-Solos sowie die kurzen repetierten Schwünge der ‚Lasso-Struktur‘ in den Bläserstimmen:

174 Diese Messung wurde mit dem Programm SoundWorks durchgeführt, das wesentlich genauere Ergebnisse als praat liefert; die Einstellungen des Phase Vocoder betragen: base frequency = 10 Hz, 2047 harmonics, FFT: 8192 pts, Hamming, 388 frames. Ich danke Herrn Prof. Dr. Albrecht Schneider für die freundliche Unterstützung!

175 Die angegebenen Zeiten folgen der Wiederveröffentlichung des Stückes auf CD (Intakt CD 041).

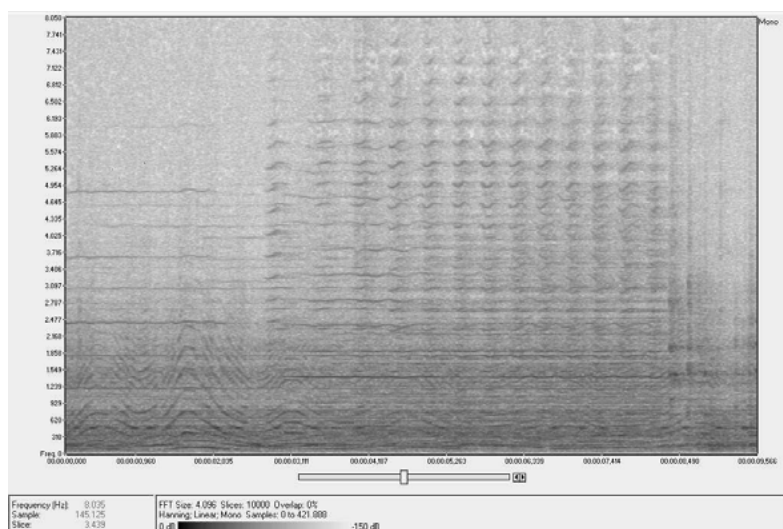


Abb.: Barry Guy, Ode, Part IV, Ausschnitt (9:00-9:09): spektrografische Darstellung der ‚Lasso-Struktur‘.

- Geschlossene Glissandi-Strukturen mit abschließendem Charakter: Beispielhaft ist eine solche Struktur eingesetzt in *Section 5* aus *Theoria* (16:26): Aus einem riffartigen Hintergrund für ein Klaviersolo (Irène Schweizer) sammelt sich das Ensemble in einem abschließenden Halteklang, aus dem eine auseinanderstrebende, eingebrachte Glissandi-Figur hervorgeht. Das Orchester teilt sich, die hohen Bläser streben aufwärts, die tiefen fallen ab; ein leichtes *crescendo* führt in einen akzentuierten Abschlag. Das Klavier steht kurze Zeit alleine, bevor das Ensemble erneut diese Figur einbringt. Ein dritter Einsatz der Struktur führt in eine energetische Kollektivimprovisation, ein weiterer kräftiger Akzent beendet das Stück.

3. *Klangflächen*: Damit sind formale Texturen bezeichnet, die statisch oder flächig angelegt sind und die sich aus ausgehaltenen Klängen zusammensetzen oder in denen Tonpunkte miteinander verschmelzen. Diese Texturen können durch Grenztöne abgesteckt und innerhalb dieses Ambitus bewegt oder statisch sein.¹⁷⁶ In Barry Guys Stücken erscheinen folgende Typen:

- schillernde Texturen: Diese meinen eine Verunklarung distinkter Töne. So beginnt *Stringer* mit einer Kontrabasseinleitung, in der ein leichtes *tremolo*, elektronisch modifiziert (Hall, Echo) und von Flageolets durchsetzt wird, sodass sich beständig variierende Änderungen im Obertonspek-

¹⁷⁶ An dieser Stelle soll nicht weiter auf terminologische Probleme des Begriffs der Klangfläche im Diskurs der Jazzforschung eingegangen werden, dazu sei auf Dietrich J. Nolls typologische Anstrengungen verwiesen werden (Noll 1977); zur kritischen Einschätzung dieser Arbeit s.o., Kapitel IV.1.

trum ergeben. Eine ähnliche Stelle ist in der Auffächerung des Ensembleklangs über einen sukzessiven Stimmeneinsatz der zu Beginn des dritten Satzes von *Stringer* festzustellen.

- punktuelle Texturen: Diese erzeugen eine klangliche Dissoziation des Ensembles. In diesem Sinne ist eine Textur aus *Part VII* aus *Portraits* zu deuten. Aus einer Kollektivimprovisation löst sich eine Quartett-Gruppe, die durch Einwürfe des Ensembles gebrochen wird. Diese Interpolationen sind notiert als „*windows*“, bestimmte Aktionen vorzeichnende Fenster, die zeitlich flexibel gestaltet sind.¹⁷⁷ Die hierin u.a. markierte punktuelle Textur setzt sich dem kontinuierlich orientierten Spiel des Quartetts entgegen und schafft so einen durchlässigen Hintergrund für die solistischen Aktionen der Kleingruppe.

Tempo und Rhythmik

Die rhythmische Gestaltung in Guys Stücken basiert auf einfachen Verhältnissen der Divisionsrhythmik, es gibt keine asymmetrischen Unterteilungen eines Grundmetrums. Polyrythmische Strukturen werden durch relationale Bezüge der Stimmgruppen zueinander koordiniert, Überlagerungen stehen in der Regel in binärem oder triolischem Verhältnis. So wird mittels relativ einfacher Rhythmik ein komplexes Zusammenwirken der Stimmen erreicht. Dabei sind zwei Aspekte des Spielmaterials bedeutsam: Pattern, sich wiederholende Muster, und die Konstruktion von Themen, markante Gestalten mit gliedernder Funktion; kurze Beispiele erläutern dies.

1. *Patterns*: Im „Antistrophe I“ betitelten dritten Satz von *Ode* wird ein 6/8-Pattern gebrochen durch Stops und trillernde Klänge in hohem Register (8:58) und vokale Zwischenrufe („ay“, bei 9:40); bei 9:55 übernimmt das Klavier 6/8-Muster und baut darauf ein modales Pattern: (*des*-Moll – *Es*-Dur), über dem sich ein Flöten- und Trompetensolo entspannen (vgl. die Verlaufsskizze bei Jost 1987, 316). In dieses metrische „Schunkeln“ fügt sich ein Bläserriff (ab 10:50: *-ee -gg*) bis zum Ende dieses Patterns (11:14); es folgt „Concertino-Kollektiv“ (Jost 1987, 316), dann „balladesker Schlußgesang“ (Jost 1987,316).

Ein weiteres Beispiel findet sich im „Bones“ benannten Teil in *Portraits*: Über einem in *time* gespielten *vamp*-artigen Pattern in *F*-Dur entsteht eine Quartett-Kollektivimprovisation. Das Pattern bricht auf (bei ca. 4:31) und ein frei improvisierter Trio-Part (sax, b, dr) entfaltet sich (bei 5:13); dann wird es in den Holzbläsern wieder aufgenommen (bei 5:36),

¹⁷⁷ Hier scheint die Idee der Cage'schen „time brackets“ auf, doch Guy bezieht diese Form der Notation ausdrücklich auf Penderecki und Berio (vgl. Guy in Corbett 1994a, 142).

unterstützt von Akzenten des Schlagzeugs zur Untermalung des Solosaxophons. Nach einer Wiederholung dieser Textur (bei ca. 7:13) stoppt das Pattern; es folgen crescendierende Glissandi (ähnlich den oben beschriebenen Lasso-Strukturen) und hohe Klangfelder, als Schlusspunkt ist ein *tutti*-Abschlag gesetzt.¹⁷⁸

2. *Themen*: Themen umfassen fast ausschließlich divisionsrhythmisch strukturierte Figuren, die in der Regel in schnellen Tempi ausgeführt werden sollen. Deren Überlagerung durch andere selbständige Strukturen einzelner Satzgruppen können polyrhythmische Texturen provozieren. In der Ausgestaltung von thematischen Strukturen finden sich Funk-orientierte *riff*-Techniken sowie jazzmäßige Phrasierungen und Akzentuierungen.¹⁷⁹

Dieses Vorgehen ist exemplarisch am Thema von *Owed to J.S.* und dessen Varianten nachzuvollziehen. Dieses Thema ist eine markante, durch große Intervallsprünge charakterisierte Figur. Sie wird an verschiedenen Stellen im Verlauf des Stückes aufgegriffen und variiert (s. Abb.).¹⁸⁰ Das Thema bildet einen roten Faden, der sich selbst in dichten Spielkontexten durchzusetzen vermag. Auch in der Kombination mit anderen Elementen bleibt der Charakter der weiten Intervallik erhalten. Ein Vorteil einer solchen recht simplen, aber effektiven rhythmischen Gestaltung ist die Les- und Spielbarkeit der Themen: Die Notation dient zur Orientierung, das Thema und seine Varianten zur Gliederung des Verlaufs. Diese thematischen Gestalten selbst sind als bereitgestelltes Spielmaterial aufzufassen, das in der Ausführung (auch improvisatorisch) geformt und verwertet wird.

178 In solchen Verfahren tritt ein Bezug zu Charles Mingus hervor, der auf ähnliche Weise das Tempo als musikalischen Parameter formaler Gestaltung behandelte (vgl. Jost 1975, 46). Dies kann als Metrumwechsel wie auch als Beschleunigung des Grundtempos oder Verlangsamung vormals beschleunigter Passagen geschehen, wie in der Suite *The Black Saint and the Sinner Lady* (1963), wo das gemeinsame Metrum durch freie individuelle Tempi in den Kollektivimprovisationen zersetzt und wieder zusammengeführt wird (zur Analyse bzgl. Verlauf, Form, Tonalität und Metrum vgl. Knauer 1992b, 97-100). Der besprochene Ausschnitt aus Guys Stück verweist auf Mingus' *Better Git It In Your Soul* (rec. 1959).

179 Aber auch Einflüsse anderer Musiken klingen an. Das Klavierthema in *Part V* aus *Portraits*, Howard Rileys Stück *Playtime*, verweist auf angelsächsische Folklorismen, der „Spanish March“ aus *Double Trouble* und *Double Trouble II* basiert auf iberischen Skalen.

180 Dieses Verfahren offenbart gewisse Ähnlichkeiten zur Variantenbildung bei Gustav Mahler (vgl. Dahlhaus 1974).

Abb.: Barry Guy, Owed to J.S.: *Thema* (Zeile 1-4) und *Varianten* (Abschrift aus Partitur).

Ein wichtiger Aspekt für die Gestaltung rhythmischer Spannungen, ist die Aufteilung des Orchesters in einzelne solistisch agierende Stimmen und die Bildung von in sich kohärent musizierenden Gruppen. Aus dem großen ‚Pool‘ des Orchesters werden immer wieder kleinere Besetzungen herausgelöst, die improvisatorische Abschnitte gestalten (Trios, Duos, auch Solo-Parts) oder als Gegenpol zum Rest des Orchesters fungieren; so ist zu unterscheiden zwischen solistischen Hervorhebungen und einer Teilung des Ensembles. In diesem Musizieren in verschiedenen Konstellationen zeigt

sich eine typische Free Jazz-Praxis – wobei Guy in der Regel aufeinander eingespielte Gruppen einsetzt; dies verdeutlicht die Bedeutung personalistischer Ausdrucksweisen als Konstituenten der kompositorischen Planung von Stücken. So sind viele Abschnitte in *Portraits* von solchen Gruppen geprägt: *Iskra 1903* gestaltet *subset interpolation I*, das Evan Parker Trio *subset interpolation III*. Eine Passage in *Owed to J.S.* setzt ganz auf einen beständigen Wechsel von solistischen Kleingruppierungen vor einer Kollektivimprovisation als Hintergrund.

Dynamik und Dichte

Eine solche Bildung von Gruppen wird auch strukturell und klanglich zum Aufbau von dichten Klangbildern mit teilweise großer Dynamik genutzt. Dies steht in direkter Verbindung zur sogenannten *powerplay*-Praxis des Free Jazz; die Ausgestaltung jenes Prinzips verweist darüber hinaus auf ein orchestrales Denken, das die Möglichkeiten des großen Klangkörpers zu nutzen weiß. Neben breit getragenen Themen über einem basslastigem Grund (wie z.B. in *Ode*) sind es vor allem energetische Gebilde, die den Hintergrund für Solisten abgeben oder als selbständige formale Einheiten eingesetzt werden. Diese Strukturen erscheinen kontextabhängig, wie die folgenden Beispiele zeigen; dabei wird unterschieden nach an Free Jazz-orientierten Strukturen und konstruktiv geplanten Strukturen.

1. *An Free Jazz-orientierte Strukturen*: Der in solchen Strukturen improvisatorisch umspannte Tonraum wird durch die Vielzahl solistischer Aktionen aufgerissen und hebt so einerseits die Trennung in Vorder- und Hintergrund (oder: Hauptstimme und Begleitung, Solo und Tutti) wie auch die strukturelle Einheitlichkeit eines breiten Klanges auf. Es gibt hier nicht eine dominante Struktur, der sich das Geschehen unterordnet, die Struktur erwächst vielmehr aus unterschiedlichen Einzelaktionen. So zeigen sich als wesentliche Aspekte im Spiel des Ensembles als

- eine Emanzipation der Stimmen, wie sie Peter Niklas Wilson beschrieben hat (vgl. Wilson 1998 u. 1999a), sodass von einem kumulativen Gesamtklang gesprochen werden kann, und damit verbunden
- eine Aufhebung der funktionalen Teilung in Solisten und Begleiter, wie sie seit den Anfängen des Free Jazz als charakteristisches Merkmal gilt.

In der Regel sind solche Strukturen als Kollektivimprovisationen angelegt. Guy öffnet damit den komponierten Kontext und gelangt so zu einer Kontrastbildung mittels Orchestrierung und Ausdruck. Solche Strukturen können relativ unvorbereitet und plötzlich einsetzen, es kann aber auch auf sie hingearbeitet werden.

2. *Konstruktiv geplante Strukturen*: Hiermit sind Strukturen bezeichnet, die, ähnlich wie die beschriebenen Kollektivimprovisationen, einen kraftvollen Gestus formen und das ganze Ensemble miteinbeziehen. Der Unterschied zu den freien Passagen liegt in der Art der Strukturgewinnung, die Energie des Spiels ist gebündelt und wird kompositorisch gelenkt. Dies äußert sich einerseits in kurzen dirigierten, akzentartigen *fortissimo-tutti*-Schlägen, andererseits in der Gestalt von breiten Klangblöcken. So wird bspw. zu Beginn des dritten Satzes von *Stringer* anhand akzentuierender *tutti*-Schläge mit angeschlossener Kollektivimprovisation von vorstrukturierten Elementen ins freie Spiel übergeleitet. Die Textur setzt sich zusammen aus dem sukzessiven Einsatz der Stimmen, die in schnell pulsierende Ton-Repetitionen mit einem Solo-Saxophon in harschem Gestus (schreiend, quietschend) wechseln. Über diese Repetitionen wird der Tonraum ausgefüllt und eine dichte Klangfläche mit innerer Bewegung aufgebaut. Nach einer vierfachen Wiederholung dieser Struktur mündet diese schließlich in eine *powerplay*-orientierte Kollektivimprovisation (bei 2:09).

Zusammenfassung

Barry Guys Musik ist geprägt von seinen Erfahrungen als Interpret, Improvisator und Komponist in unterschiedlichen Musikrichtungen.¹⁸¹ Es finden sich Ansatzpunkte, die auf vergleichender Basis Bezüge zu unterschiedlichen Musikrichtungen und Kompositionsverfahren ermöglichen. Wiederholt hat Guy sein Interesse für Neue Musik artikuliert, entsprechende Parallelen haben die analytischen Betrachtungen eröffnet. Diese zusammenfassend sind charakteristische Merkmale zu benennen; Barry Guys Musik ist allgemein gekennzeichnet durch

- ausgedehnte formale Anlagen, basierend auf einem Kontrastierungsprinzip und gliedernden Wiederholungen (Hervorhebung der Solisten, Gruppenbildung),
- individuell geformte Klanggebilde, erzeugt durch Schichtung eigenständiger struktureller Komponenten und Konstruktion charakteristischer musikalischer Texturen (wie „lumineszente Akkorde“, Cluster, Glissandi, Flächen),
- plastische musikalische Gestalten bzw. Gesten, geformt aus einfachen rhythmischen Verhältnissen und prägnanten Intervallen sowie Free Jazz-typischen Spielpraktiken (signalhafte Themen, Kollektivimprovisationen, kontrollierte Temposchwankungen) und

¹⁸¹ Alexander von Schlippenbach vertritt in seiner Musik die Position des Free Jazz; Barry Guy hingegen vermeidet stilistische Etikettierungen in Bezug auf seine eigenen Arbeiten: „This is not Third Stream music, but what can I give you as a label? Life music perhaps. Whatever definition I could give you would inevitably be contradicted.“ (Barry Guy, Brief an den Verf. vom 31.12.2002)

- eine nicht direkt im Höreindruck vermittelte konstruktive Arbeit in der Gestaltung des Tonmaterials.

Exemplifikation: Barry Guy und Iannis Xenakis

Ein besonderes Interesse Barry Guys gilt Iannis Xenakis; Guy nennt den Komponisten „a very great favourite of mine“ (Guy in Marley 1998, 47). Guy zeigte sich vor allem von der urwüchsigen Kraft und Dunkelheit von Xenakis' Musik fasziniert sowie von der damit verbundenen Erfahrung des Hörens.¹⁸² Der Frage, inwieweit parallele Phänomene in Barry Guys Musik zu finden sind, soll im Folgenden nachgegangen werden.

Als eine erste grobe Gemeinsamkeit kann die Bedeutung von graphisch fixierten Entwürfen und eines darin geäußerten musikalisch-architektonischen Denkens gesehen werden: Ulrich Dibelius beschreibt als notwendiges Initial für Xenakis' Kompositionsprozess die „Imagination von einem bestimmten Gebilde...“ (Dibelius ⁴1994, 48; vgl. auch Baltensperger 1996, 49 und Lohner 1987b, 85 zur Einführung graphischer Notation in Xenakis' Komponieren). Barry Guy hat die Bedeutung von gestalthaften Vorstellungen als Ausgangspunkt seiner eigenen kompositorischen Arbeit betont: „Very often the first pieces start from a diagramm, schematic or drawing“ (Guy in Rusch 1994b, 17).¹⁸³ Ausgehend von einer derartigen visuell geprägten Planung musikalischer Formen scheinen Parallelen zunächst in formalen Dispositionen zu liegen: die ausgedehnten Formen innerhalb größerer Abschnitte; der ausgiebige Einsatz von flächigen Klanggebilden; in sich kohärente Formen, die im Verlauf der Stücke in andere Kontexte versetzt werden sowie der Umgang mit Dimensionen musikalischer Räumlichkeit.

In Bezug auf kompositionstechnische Verfahren und Gestaltungsmittel fallen bei einer solchen ersten, an der Oberfläche des Klingenden verharrenden Sichtung weitere verwandte Aspekte auf: die Verwendung von Glissandi-Strukturen; die Organisation des Klanges in pointilistischen Texturen oder ineinanderfließenden und sich kreuzenden Linien sowie mikrotonale Färbungen – wobei letztere im *LJCO*-Kontext durch die Intonation der Musiker unterstützt werden, als Reibungen im Zusammenspiel oder als individuelles Stilmittel in Solopassagen.

Dies ist an einem Werk zu konkretisieren, das Aufschluss gibt über charakteristische Eigenheiten in Xenakis' Kompositionstil und darüber

182 „I've played in several pieces composed by Xenakis, I've met the composer and exchanged correspondence with him which has given me insight into the man.“ (Barry Guy, Brief an den Verf. vom 31.12.2002)

183 Und: „Ich schreibe Musik nicht, ich zeichne sie. Wie der Stift über das Papier fährt, Räume erzeugt, darin liegt eine bestimmte Energie, die mit Worten nicht zu fassen ist“ (Guy zit. nach: Stock 1996). Die damit eröffneten Aspekte rechtfertigen eine Auseinandersetzung mit musikalischer Räumlichkeit (s.o.).

mögliche vergleichende Betrachtungen zur Musik Barry Guy eröffnet. Besonders geeignet scheint hierzu *Metastasëis* (1953-54). Andreas Baltensperger betont den „Übergangscharakter“ (Baltensperger 1996, 41) des Werks, das „Elemente [aufweist], welche in sich den Keim zur späteren Auflösung und Weiterentwicklung von Xenakis' Kompositionstechnik und Musikdenken [...] tragen“ (vgl. Baltensperger 1996, 239). Da Barry Guy nach eigenem Bekunden von jenen mathematischen Verfahren als Grundlage der Kompositionsarbeit absieht, was sein Interesse an Xenakis' Musik¹⁸⁴ betrifft, sowie durch die Hervorhebung von Architektur als gemeinsamer Basis¹⁸⁵ ist der Bezug auf *Metastasëis* gerechtfertigt:

„Metastasëis' [...] verkörpert in mittelbarer Weise die pythagorëische Vereinigung von Architektur und Musik, von Raum- und Klang-Strukturen“ (Baltensperger 1996, 45).

Xenakis' Werk vermittelte in den 1950er Jahren eine außergewöhnliche Erfahrung von „Klang“¹⁸⁶:

„Wenn Musik von Glissandostrukturen beherrscht wird, ergeben sich völlig neuartige Strukturen im Tonraum. Mit der Vorherrschaft der festen Tonhöhen verschwinden auch die überlieferten Funktionen der Intervalle, der Tonreihen, der Melodien und Harmonien. Musik kann sich im ständigen Übergang, in ständiger Bewegung präsentieren; Töne hört man meist nur noch als Momentaufnahmen aus gleitenden Kurven.“ (Frisius 1986, 19)

„Die ungewohnte klangliche Erscheinung, das befremdliche Partiturbild, stehen aber im Kontrast zu einer durchaus traditionellen Orchesterbesetzung [...]. Neuartig war hingegen die individuelle Aufsplitterung des Orchesters in totaler Divisi-Technik. Glissandi, für jedes Instrument einzeln notiert, bilden in ihrer Gesamtheit grossflächige Klangbündel, in einer Abfolge von Massenergebnissen, die gemäss der Intention des Komponisten global perzipiert werden, als ständig bewegte Klangmassen verschiedener Dichten und Farben“ (Baltensperger 1996, 47)

184 „It is the raw energy, the almost primal darkness of his work that attracted me. To produce such hovering sonic tapestries from orchestras of classical trained musicians seemed a huge achievement. As I said in my programme note to the bass solo piece *Theraps* - ‚he takes you to the edge, and beyond‘. Despite the rigorous mathematical procedures that comprise the skeleton of each piece, he seems to break the barrier of obvious sompositional manipulations into a visceral experience. There is a liberation within the workings I think.“ (Barry Guy in einem Brief an den Verf. vom 31.12.2002)

185 „It's his [Xenakis'] relationship to architecture that's terribly important - architecture being one of my main subjects. Probably my library has more architecture books than music books.“ (Guy zit nach: Marley 1998, 47).

186 Zu Stimmen der Kritik der Uraufführung s. Baltensperger 1996, 46.

Die detaillierte Analyse des Stückes von Andreas Baltensperger fußt auf Kategorien, die auch Ansatzpunkte für Betrachtungen zu Barry Guys Musik bieten. Diese Kategorien reflektieren Xenakis' Kompositionsstil und Musikdenken, sowie die „sozietätsbedingten Beeinflussungsfaktoren, welche auf die keimende Kunstanschauung und Kompositionstechnik Xenakis' einzuwirken vermochten“ (Baltensperger 1996, 237); sie sind unter den Bereichen „Tradition, Abstraktion, Übergang“ geordnet, die jene Einflüsse Xenakis' systematisieren und seine kompositorische Entwicklung nachzeichnen. In dieser Weise wird hier versucht, die Aufstellung Baltenspergers, so weit möglich, um musikalische Erfahrungen und Einflüsse Barry Guys zu ergänzen und so eine vergleichende Basis zu erreichen. Die unten stehende Tabelle zeigt in den beiden ersten Spalten die Kategorien Baltenspergers; in den Spalten drei und vier sind Barry Guys Erfahrungen als Musiker und Komponist sowie Merkmale seiner Musik aufgeführt.

Es wird deutlich, dass Xenakis wie Guy eine gemeinsame Basis in der Proportionierung musikalischer Verläufe in der Architektur finden. Die Aneignung serieller Technik entlehnte Xenakis seinem Lehrer Olivier Messiaen an; Guy hingegen verfügt frei über Ordnungen von Tonreihen, Baltenspergers Begriff der „Parametrisierung“ markiert hierbei ein gliedernendes, doch nicht zwölfnotenbasiertes Verfahren. Die Bildung „klanglicher Entitäten“, die Xenakis auf die Musik Edgar Varèses bezieht, kennzeichnet Baltensperger als „Subjektivierung“ von „Klangerzeugern oder Instrumentationskonstellationen“ (vgl. Baltensperger 1996, 238); eine parallele Tendenz in Guys Erfahrungen ist in der Anlage der Bigband-Satzweise wie auch in der Praxis des Free Jazz aufzuzeigen: zum einen in der Bildung von Satzgruppen, zum anderen in der Auflösung von Rollendefinitionen (begleitend, solistisch) innerhalb eines Ensembles. Die Konstruktion sogenannter Regelflächen in Xenakis' Musik fußt auf geometrischen Grundlagen; vergleichbare Texturen in Guys Musik weisen eine deutliche Parallele dazu auf, ohne jedoch selber mathematische Anordnungen zu bemühen – hier ist eine unmittelbare Beziehung Guys zu Xenakis zu konstatieren, die in der Konstruktion von Glissandi-Strukturen erkennbar ist. Die zeitlichen Dauernfolgen in seiner Musik gründet Xenakis auf Theorien der Physik; in Guys Musik zeigen sich Entsprechungen zur Praxis des Free Jazz und der Aufkündigung exakter metrischer Einheiten als umfassende Grundlage musikalischer Rhythmen. Das Auftreten klanglicher „Massenphänomene“ bei Xenakis ist aus statistischen Prozessen abgeleitet; in Guys Musik scheinen hier Einflüsse des Bigband-Arrangements in Form von Stimmverdopplungen auf, die ebenso eine klangliche Massierung vermitteln. Während bei Xenakis Übergänge zwischen ungeordnet-chaotischen und strikt geordneten Texturen aufgrund logischer Verfahren etabliert sind, nährt sich Guys

Musik aus der Praxis des Free Jazz, was die Organisation musikalischer Verläufe angeht.

Einflussbereiche / Kategorien	Xenakis	Guy	Entsprechungen in Guys Musik
a. Tradition			
1. Proportionen „als Gestaltungsmittel der Formgebung“ (Baltensperger 1996, 238)	Architektur	Architektur	Reihungs- und Kontrastformen
2. Serielle Technik „kennzeichnet zunächst das Streben nach einer avancierten Technik, einem bestimmten Bewusstsein über die Relevanz des Materials“ (Baltensperger 1996, 238)	Parametrisierung ... (Messiaen)	Parametrisierung	Materialorganisation mittels Tonreihen
3. Klangliche Entitäten „bilden eine Art präkompositorischer Materialordnung“, vermittelt eine Anbindung an musikhistorische Konzepte, die „von festen Klangerzeugern oder Instrumentationskonstanten“ ausgehen (Baltensperger 1996, 238)	Subjektivierung ... (Varèse)	Subjektivierung (Big Band-Satzweise, Free Jazz-Praxis)	Gruppenbildung und Solisten als Gestaltungsmittel
b. Abstraktion			
4. Regelflächen „Ordnungsprinzipien massenartiger Glissando-Bündel“ (Baltensperger 1996, 238)	Geometrie	Xenakis	Glissando-Strukturen
5. Zeit-Raum-Relation „unter dem Aspekt einer relativistischen Zeittheorie [...], um die Bestimmung der <i>Dauern</i> fundiertermassen mit dem Parameter der Tonhöhe in Relation zu setzen“ (Baltensperger 1996, 238f.)	Physik	Free Jazz	flexible Tempi
c. Übergang			
6. Massenphänomene „Die ephemeren klanglichen Ereignisse treten in grossen Massen auf, so dass sie nur noch als Ganzes, als Massen perzipiert werden.“ (Baltensperger 1996, 239)	Statistik	Bigband-Arrangement-Techniken	Stimmverdopplung, <i>unisono</i> -Passagen
7. Ordnung-Unordnung „Übergang von Perioden mit wenigen, geordneten Ereignissen zu Perioden mit statistischen – ungeordneten – Klangmassen.“ (Baltensperger 1996, 239)	Logik	Free Jazz	Kollektivimprovisation

Tab.: Parallelen der kompositorischen Ansätze von Iannis Xenakis und Barry Guy.

Die Kategorien der Bereiche „Abstraktion“ und „Übergang“ wie auch die Kategorie „Klangliche Entitäten“ scheinen in Bezug auf Guys Musik zu- vorderst aus dessen eigenen musikalischen Erfahrungen begründbar – zumindest finden sich in Porträts und Interviews keine Anhaltspunkte, die auf evidente theoretische Fundierungen wissenschaftlicher Disziplinen schlie-

ßen ließen. Jedoch scheinen besonders in der Kategorie „Regelflächen“ Parallelen zu Xenakis' Komponieren auf, zu denen keine alternativen Erfahrungen in Guys dokumentiertem Erfahrungsrepertoire nachweisbar sind. Gestützt wird diese Interpretation durch die allgemeine, vor allem auf jene klanglichen Eigenheiten (Glissandi) gerichtete schöpferische Rezeption der Musik Xenakis', deren Auswirkungen innerhalb der Neuen Musik Rudolf Frisius beschreibt:

„Die musikalische Sprache hat sich unter dem Einfluß der Musik von Xenakis in den letzten Jahren wesentlich verändert. [...] Von anderen Komponisten übernommen wurden nicht nur strukturelle Details, sondern klangliche Charakteristika, die sich auch ohne mathematische Analyse erschließen - vor allem auffällige Klangeffekte und Instrumentationsprinzipien. So wurden nicht die mathematischen Tiefenstrukturen dieser Musik aufgegriffen, sondern ihre auch dem naiven Hörer zugänglichen musiksprachlichen Qualitäten. Xenakis hat nicht nur dem bruitistischen Streichersatz Pendereckis den Weg bereitet, sondern auch der aufgefächerten divisi-Technik im Streichersatz von Ligetis Orchestermusik.“ (Frisius 1986, 29)

Welche Erscheinungen in Barry Guys Musik konsequenterweise auf solche Anregungen zurückzuführen sind, wird an kurzen Beispielen skizziert.

- Die formale Anlage von vielen Stücken Guys als multioptionale und vielgliedrige Texturen, zusammengesetzt aus eigenständigen Formen, kann parallel zu Xenakis struktureller Gestaltung von *Metastasis* gesehen werden. Jenes Werk weist „eine klare Gliederung [...] in Abschnitte unterschiedlicher kompositorischer Anliegen und Techniken“ (Baltensperger 1996, 336) auf, wie Baltensperger anhand einer graphischen Darstellung illustriert:

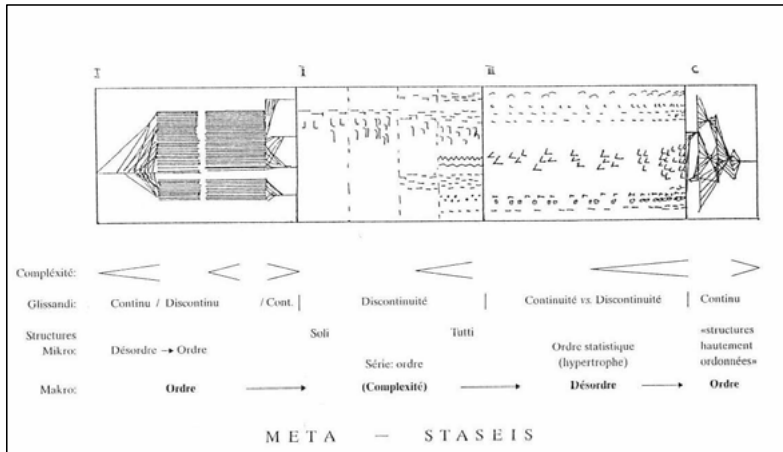


Abb.: Iannis Xenakis, *Metastasëis: Strukturübersicht* (Baltensperger 1996, 334).

Die Überführung von einem bestimmten Klangzustand in einen nachfolgenden, andersartigen ist als Grundmotiv in Guys Arbeiten auszumachen, wobei die persönlichen Qualitäten der Musiker des *LJCO* als Initial wirken (s.o.). Dabei können die formalen Aspekte jener Klangzustände als Wechsel zwischen verschiedenen Stadien von Ordnung (im Verlauf und Spielmaterial strukturiert) und Nicht-Ordnung (als Kollektivimprovisationen) verstanden werden.

- Die Bildung von Klängen mit hoher spektraler Energie, wie am Beispiel der „lumineszenten Akkorde“ aus *Portraits, Part I* dargestellt, wie auch die Gestaltung der Kontrabasseinleitung von *Stringer* weist in ihrer Klangqualität eine modellhafte Ähnlichkeit zu den extrem hohen ‚flirrenden‘ Streicherklängen in *Metastasëis* auf, die ab T.35 die dunklen Bläserklänge kontrastieren und als selbständige Klangschicht weiterlaufen.¹⁸⁷

- Die oben beschriebene Glissando-Struktur aus dem Abschnitt „Section 5“ von *Theoria*, die Konzentration der Stimmen in einem schließlich über Glissandi auseinanderstrebenden Klangblock (ab 16:26), gleicht modellhaft der Eingangsstruktur von Xenakis' *Metastasëis* (T.1-34): Hier spalten sich gedehnte Linien von einem Zentralton (*g'*) ab und werden, gepaart mit einem *tutti-crescendo*, in einen *fortissimo*-Halteklang (eine Schichtung der zwölf Töne der chromatischen Leiter) geführt, der kurz abgesetzt und erneut angestoßen wird, bevor auch dieser Klang abbricht (T.35); begleitet

187 Eine parallele Stelle derartiger Klanglichkeit findet sich in Xenakis' *Jonchaidès* (1977).

wird diese Struktur von einem Woodblock, dessen rhythmische Schläge durch die Fibonacci-Reihe gegliedert sind (vgl. Lohner 1987a, 31; Baltensperger 1996, 301). Die zeitlichen Einsätze der Abweichung der einzelnen Stimmen vom zentralen *g'* sowie deren Relationen im erreichten clusterartigen Blockklang sind näherungsweise am ersten Abschnitt (I) der oben gezeigten Strukturübersicht von Baltensperger abzulesen.

In der Musik Barry Guys finden sich, wie erörtert, Parallelen zur Musik Iannis Xenakis' neben starken Elementen der Jazztradition. Letztere wirken deutlich in der Orchestrierung („Klangliche Entitäten“ als Bildung von Gruppen und Herausstellung von Solisten), in der Hervorhebung thematischer Gestalten durch Stimmverdopplung („Massenphänomene“), im Wechsel zwischen strukturierten und unstrukturierten Passagen („Ordnungs-Unordnung“) wie auch in tempomäßig flexibel gestalteten Passagen. Guy beruft sich hierbei auf Anregungen aus der Musik Charles Mingus' und Duke Ellingtons, was Besonderheiten des Arrangements und den Umgang mit flexiblen Tempi betrifft.¹⁸⁸ Gerade in der Aufnahme individueller Qualitäten der Solisten in das Kompositionskonzept und den daraus resultierenden formalen Aspekten sind hier Bezüge zu konstatieren, die deutlich auf Prinzipien von Charles Mingus verweisen (vgl. Knauer 1992, 86).

Auswirkungen von Guys intensiver Beschäftigung mit der Musik Xenakis' äußern sich vor allem in einer Art der formalen Gestaltung, die auf Kombinationen von individuellen Klanggestalten fußt, in strukturellen und klanglichen Qualitäten von Akkorden und Clusters sowie im Einsatz von Glissando-Strukturen. Jedoch sind diese Parallelen eingebunden in Guys Konzept eines ausgeglichenen Spiels im frei improvisierenden Ensemble und damit gewissen Unsicherheiten der Ausführung unterworfen, wodurch eine tiefe mathematische Fundierung der strukturgebenden Verfahren unnötig wird – weder aus Gründen einer konzeptionellen Überdeterminiertheit noch aus Gründen des kompositorischen Aufwands: Gesucht und gefunden werden in diesen Verfahren Möglichkeiten, Improvisation zu lenken und Spielprozesse zu strukturieren.

188 „Well Mingus was my man and Ellington was Mingus' man, and somewhere down the line I've gained great pleasure in finding a way of honouring these two Afroamerican giants. Basically, I'm lyrical composer and to present moments of pure harmony within an extended piece gives me great joy. I'm not trying to write Mingus as Ellington - impossible and stupid to attempt, but there is this friendly ghost that reminds me of their formal achievements in big band literature.“ (Barry Guy, Brief an den Verf. vom 31.12.2002)

V. PARALLELEN ZU NEUER MUSIK

Nachdem Einzelfallstudien individuelle Wege der Auseinandersetzung mit Neuer Musik und der Bezugnahme auf deren unterschiedliche Kompositionsverfahren und ästhetische Prinzipien gezeigt haben, soll nun eine typologische Annäherung an Erscheinungen in Free Jazz und Improvisierter Musik Reflexionen Neuer Musik schematisch darstellen. Die Inhaltsanalyse der Fachdiskussion (Kapitel III) und die musikanalytischen Einzelfallstudien (Kapitel IV) bilden die Basis, um Grundzüge solcher Reflexionen und die Relevanz jener Bezüge zu Neuer Musik zu fokussieren.

1. Typologische Annäherung

Die hier vorgestellte Perspektive orientiert sich an den diskutierten Ergebnissen der Teilstudien und erschließt darüber eine spezifische Lesart des Themas. Diese beruht auf kritischen Beobachtungen der musikalischen Praxis und der sie umgebenden theoretischen Begleitung. Eine systematisierende Zusammenführung hat zwangsläufig von konkreten Phänomenen zu abstrahieren und Grundzüge herauszuarbeiten, die in unterschiedlichen Ausprägungen in der Praxis auftreten können; dies soll mit dem Begriff des Idealtypus nach Max Weber verdeutlicht werden (vgl. Weber ³1968, 191). In einer schematischen Darstellung sind dementsprechend Konstanten als invariable Parameter gefasst, eine Konkretisierung bei der praktischen Anwendung erfolgt dabei über die Eigenarten des betrachteten Gegenstands.

Jenes Schema stellt Kategorien zur Einschätzung von Beziehungen zwischen Improvisationsmusik und Elementen Neuer Musik bereit und bietet so eine Orientierungsmöglichkeit im Umgang mit solchen Phänomenen. In diesem Sinne ist der hier verfolgte Ansatz ein kohärentes System erkenntnisfördernder Ergebnisse der in den Teilstudien geleisteten Beobachtungen, Beschreibungen und Auswertungen des Schreibens über Musik und der musikalischen Strukturen selbst. Entsprechend der typologischen Vorgehensweise hat das Schema einen, im Hinblick auf künftige Untersuchungen, unabweislich hypothetischen Charakter (vgl. hierzu Karbusicky 1979, 79). Zur Einordnung des Schemas in den Kontext der Diskussion der Fachliteratur werden einleitend zwei modellhafte Ansätze vorgestellt, die exem-

plarisch Möglichkeiten der Annäherung veranschaulichen und auf spezifische Probleme aufmerksam machen.¹⁸⁹

Ekkehard Jost (1992) hat einen typologischen Ansatz vorgeschlagen, der Aspekte kompositorischer Arbeit im Jazz beleuchtet. Jost differenziert den Begriff der Komposition im Jazz mittels der Kategorien „Besetzung“, „Material“, „Form“ sowie dem „Verhältnis Komposition – Improvisation“ (vgl. Jost 1992). Die konkrete Ausgestaltung dieser Kategorien obliegt dabei individuellen Aspekten jeweiliger Musiker bzw. Komponisten. Erfasst werden hiermit sowohl formal-strukturelle als auch materiale Gegebenheiten. Josts Modell beabsichtigt, den Kompositionsbegriff im Jazz zu konkretisieren, indem anhand der gegebenen Kategorien vorstrukturierte Elemente verfolgt werden können. Eine Projektion der hier thematisierten Beziehungen von Free Jazz und Improvisierter Musik zu Neuer Musik auf diese Kategorien ist darin nicht angelegt. Im Hinblick auf Parallelen zu Neuer Musik ist eine Binnendifferenzierung der Kategorien angebracht. Solche müssten in diesem Modell jeweils neu bestimmt werden. Besonders Parallelen in grundlegenden Konzeptionen, wie sie in den Einzelfallstudien als wichtige Bezugnahmen aufgezeigt werden konnten, finden hierin nicht hinreichend Beachtung. Zwar bietet die Kategorie „Verhältnis Komposition – Improvisation“ einen Ansatzpunkt, doch ist damit zuvorderst die Art der Generierung musikalischer Texturen angesprochen, die als Möglichkeit der Realisierung von an Prinzipien Neuer Musik orientierter konzeptioneller Planung zu sehen ist.

Einen anderen Ansatz hat Hans Kumpf (1981) mit der Gliederung seiner Sichtung musikalischer Produktionen zwischen Jazz und Neuer Musik präsentiert. Kumpf unterscheidet musikalische Erscheinungen anhand isolierter Betrachtungen einzelner Aspekte der Instrumentation (Kapitel „Streicher bei Jazz-Komponisten“), der musikalischen Gestaltung (Kapitel „Tonbandzuspielungen im Jazz“), der Bezugnahme auf Richtungen der Neuen Musik (Kapitel „Minimal Music“) und der kompositorischen Fixierung improvisatorischer Verläufe (Kapitel „Verbalpartituren“ und „Grafik“). Eine derartig strenge Ausrichtung an rein äußerlichen Merkmalen läuft letztlich Gefahr, in einer Perspektive zu verharren, die nur schwerlich über idiographische Erkenntnisse hinausgelangt. Eine übergreifende Systematik ist hiermit nicht zu erreichen. Der Ansatz von Kumpf ist als nicht ausreichend zu verwerfen.

Der nun hier vorgeschlagene Ansatz, der auf Analysen des theoretischen und praktischen Diskurses fußt, geht über die gerade skizzierten Ansätze hinaus. Die durchgeführten Teilstudien konnten wesentliche Aspekte

¹⁸⁹ Weitere wichtige Aspekte hat Peter Niklas Wilson an verschiedenen Stellen diskutiert (vgl. die Aufsätze in Wilson 1999a), jedoch sind diese Anmerkungen nicht in ein stringentes Modell eingegangen.

der Parallelen von Improvisationsmusik und Neuer Musik aufzeigen. Die Ergebnisse der inhaltsanalytischen Untersuchung der Fachliteratur bilden in diesem Kontext die Rahmen. Dieser wird markiert durch drei Aspekte:

- In der durchgeführten Themenfrequenzanalyse zeigte sich, dass Komponisten bei der Diskussion von Beziehungen zwischen Improvisationsmusik und Neuer Musik eine zentrale Bedeutung zuteil wird; auch konkret benannte Werke fungieren als **Referenzobjekte**. Die dabei festgestellte unterschiedliche Gewichtung dieser Referenzobjekte in den Gruppen der Jazzkritiker und -forscher der Improvisationsmusiker legt nahe, dass eine typologische Annäherung offene Beziehungen abbilden können muss. Dies ist möglich mit der Fokussierung grundlegender Kommunikationsweisen.
- Die Art der Thematisierung solcher Referenzobjekte, speziell der Komponisten, vollzieht sich mittels **semantischer Attributierung**: über analogisierende Schlüsse werden solche Attribute auf Improvisationsmusiker projiziert. Diese Art impliziter Argumentation muss ebenso abgebildet werden können und auf eine objektive, überprüfbare Ebene transformiert werden. Dies ist möglich mit der Fokussierung relevanter Urteilkategorien.
- Als zentrale Kategorien dieser Argumentation zeigten sich **musikbezogene Urteilsdimensionen**. Besonders drei solcher Kategorien zeichneten sich in der Diskussion besonders deutlich ab: klangliche, musikstrukturelle und ästhetisch-ideelle Aspekte. Diese Urteilsdimensionen müssen als Konkretisierungen der auf Analogiebildung fußenden Argumentation wie auch der Thematisierung Neuer Musik allgemein (besonders über die Nennungen von Komponisten) abgebildet werden können. So werden die genannten Aspekte von zentraler Bedeutung angesehen.

Die Erkenntnisse der musikanalytischen Einzelfallstudien schließen sich an den letztgenannten Punkt an. Hier konnten ebenfalls drei Dimensionen benannt werden, die das Feld markieren, in dem sich Elemente Neuer Musik in Free Jazz und Improvisierter Musik widerspiegeln: Diese umfassen Aspekte des Klangs, der strukturellen Organisation und des musikalisch-ästhetischen Konzepts. Diese Dimensionen sind im Hinblick auf eine typologische Annäherung wie folgt zu bestimmen:

- Die erste Dimension (*Klang*) bezieht sich auf klangbezogene Merkmale. Hierunter sind Aspekte der Klanggestaltung und Klangfarbe, der Instrumentierung sowie Merkmale der Artikulation und Phrasierung zu fassen.¹⁹⁰

190 In dieser Aufstellung ist eine Unterscheidung in Gruppen- und Personalstil angelegt, die im Folgenden nicht gesondert ausgebreitet wird, da sie der Thematik

Ein markantes Beispiel der Anlehnung an Klangvorstellungen der Neuen Musik bilden die „lumineszenten Akkorde“ in Barry Guys Kompositionen. Auch die instrumentalen Konstellationen aus Georg Gräwes *Flavour*-Stücken, die auf ein kammermusikalisches Klangbild zielen, sind hier zu nennen, ebenso die Anlehnung an ‚klassische‘ Instrumentalklänge, wie bspw. in den Texturen von Gräwes *Fragment*-Stücken.

- Die zweite Dimension (*Struktur*) bezeichnet Techniken der Organisation und Gestaltung musikalischer Verläufe. Damit ist zuvorderst die Ausrichtung von Stücken an den Extremen ‚Komposition‘ und ‚Improvisation‘ zu fassen, die Eigenheiten in den Ausprägungen der untergeordneten Kategorien Struktur, Technik (der Komposition bzw. Improvisation) und Materialorganisation bezeichnet. Hier sind Verfahren anzuführen, die zwischen kompositorischer Planung und improvisatorischer Ausführung vermitteln, so bspw. bei Alexander von Schlippenbach strukturbildende Spielanweisungen, formal gliedernde Tonreihen und melodisch-rhythmische Spielfiguren (Patterns). Auch Barry Guys Umgang mit Tonreihen zur Generierung von Klanggebilden wie auch die Verwendung einer permutativen Matrix zur zeitlichen Gestaltung bei Georg Gräwe sind hier zu nennen.

- Die dritte Dimension (*Konzept*) schließlich zielt auf ästhetische Ideen und Programme, die als Folien zur Ausrichtung und Anlage von Stücken dienen können. Unter diesem Aspekt sind Georg Gräwes *Fragment*-Stücke als Anlehnung an das Prinzip der ‚Fasslichkeit‘ Weberns anzuschließen, wie auch Barry Guys unmittelbare Beziehung zu wesentlichen Aspekten des Komponierens von Iannis Xenakis. Auch Alexander von Schlippenbachs Verbindung zu Bernd Alois Zimmermann fußt stark in konzeptionellen Aspekten, die Schlippenbachs grundlegendes Motiv kompositorischer Arbeit prägen.

Als Basis der hier vorgeschlagenen Annäherung über Erkenntnisse der beiden Teilstudien ist thesenhaft zu formulieren: Im Kontext von Free Jazz

keine speziellen Vorteile bringt. Die behandelten Gruppen erhalten ihren speziellen Stil vor allem durch die Addition unterschiedlicher Personalstile, wie bspw. im Kontext des LJCO paradigmatisch am Stück „Portraits“ nachzuvollziehen ist (s. Kapitel IV.4 Barry Guy): Jeder Musiker erhält einen Solopart, der seine individuellen Fähigkeiten und Ausdruck exponiert, das Ensemble liefert darauf abgestimmte Hintergründe. So ist Evan Parkers charakteristische Sopransaxophon-Spielweise eingebunden in Kontexte, changierend zwischen freier Improvisation und avanciertem Bigband-Arrangement; der humoristisch-slapstickartige Spielwitz des Posaunisten Alan Tomlinson entfaltet sich vor einem theatralischen Hintergrund mit Oldtime-Jazz-Anklängen. Gerade diese Vielfältigkeit musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten kennzeichnet das *London Jazz Composers' Orchestra*. Analog dazu ist das *Globe Unity Orchestra* auch in frei improvisierten Partien identifizierbar an den prägnanten Spielweisen der Musiker wie z.B. Peter Brötzmann und Evan Parker (saxes), Paul Lovens (dr), Alexander von Schlippenbach (p) (s.o.).

und Improvisierter Musik erscheint der Gegenstand Neue Musik zuvorderst als individuelle Ausprägung der Dimensionen des Klangs, der Struktur und des Konzepts. Während diese Dimensionen in den musikanalytischen Untersuchungen als prominente Größen zu verfolgen waren, werden sie in der untersuchten Fachliteratur als semantische Attributierungen verwendet. In diesem Sinne erwiesen sie sich als zentrale Kategorien der Einschätzung der Arbeit von Komponisten und würden in analogisierender Argumentation auch auf Improvisationsmusiker projiziert. Als idealtypische Kategorien, die in unterschiedlicher Gewichtung eine solche Argumentation prägen können, bilden diese Dimensionen die Grundpfeiler eines deskriptiv angelegten Zugangs. In ihrer Konstruktion vereinen diese Dimensionen Aspekte musikanalytischer Betrachtungen und musikbezogener Urteile: Das Konstatieren einer äquivalenten Beziehung zwischen Werken der Neuen Musik und Improvisationsmusik ist das Resultat eines Prozesses der Urteilsbildung; dieser kann sich mehr oder minder an jenen zentralen Kategorien ausrichten und so zu unterschiedlichen Urteilen gelangen (zu Faktoren musikalischer Urteilsbildung vgl. Behne 1997, Sp. 998; Niketta 1997, 329).

Um Ausprägungen des schöpferischen Umgangs improvisierender Musiker mit Neuer Musik und der Einschätzung der daraus resultierenden Musik zu diskutieren, bietet sich ein offenes Schema an. Mit der Konzentration auf die musikalische Textur und der Beachtung begleitender theoretischer Diskussionen ermöglicht das hier vorgeschlagene Modell eine vergleichende Betrachtung paralleler Phänomene auf sachlich fundierter Basis.¹⁹¹

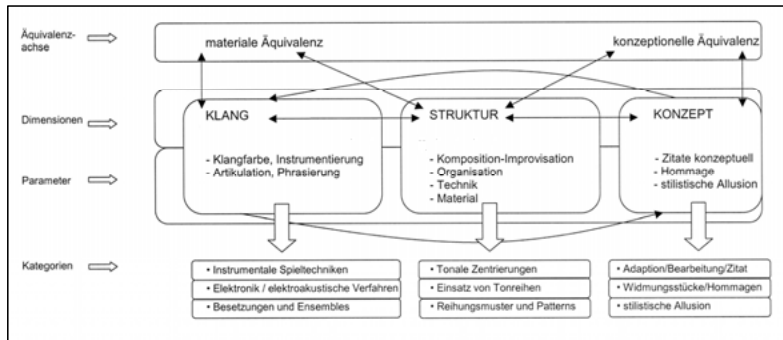


Abb. Reflexionen Neuer Musik in Free Jazz und Improvisationsmusik.

191 Vgl. hierzu die Darstellung von „Dimensionen des Werturteils“ im gleichnamigen Kapitel von Klaus-Ernst Behnes umfassender Untersuchung zu Hörgewohnheiten Jugendlicher: Behne unterscheidet Urteile nach der Ausrichtung an persönlichem Gefallen (ICH-Urteil), an einer Anerkennung der handwerklichen Qualitäten (SACH-Urteil) und an einer Orientierung „an der sozialen Geltung“ (MAN-Urteil) (Behne 1986, 14).

Diese Darstellung veranschaulicht die Beziehungen der einzelnen Dimensionen und deren untergeordneten Ebenen. Der Aufbau des Schemas wird anhand ausgewählter Beispiele in exemplarischen Anwendungen erläutert:

- Die **Äquivalenzachse**: Auf dieser Ebene wird eine potenziellen Gleichwertigkeit von einander ähnlichen Phänomenen in Neuer Musik und Improvisationsmusik angenommen. Hierbei werden Aspekte musikalischer Traditionen wie auch eine Unterscheidung der musikalischen Produktionsweisen Komposition und Improvisation zunächst außer Acht gelassen. Die Pole der Äquivalenzachse ergeben sich als Konsequenz aus der aufgezeigten impliziten wertenden Argumentation der Fachliteratur, die analogisierende Schlüsse zur Explikation von Phänomenen der Improvisationsmusik anwendet: So wird unterschieden zwischen den Idealtypen einer materialen und einer konzeptionellen Äquivalenz. Diese Typen markieren die Beschaffenheit musikalischer Texturen bzw. die höchste Urteilsstufe. Beide Typen sind unmittelbar verbunden mit den drei darunter angesiedelten Dimensionen (Klang, Struktur und Konzept) und können darüber bestimmt werden. Während das Ideal der materialen Äquivalenz Ähnlichkeiten zuvorderst in jenen Dimensionen erkennt, die gestalterisch modifizierbar sind (im Tonmaterial, in der Struktur und Organisation und auch im Bereich der Dimension Klang), bezeichnet die konzeptionelle Äquivalenz Ähnlichkeiten zuvorderst in ästhetisch-idellen Ansätzen (musikalisch-ästhetische Konzeptionen). Für die praktische Anwendung bedeutet dies Folgendes: Ist ein Stück wie bspw. Dieter Glawischnigs *Lines* auf Zwölftonreihen aufgebaut, so wäre zunächst eine materiale Äquivalenz zu konstatieren; nähere Analysen sind dann auf weitere Parameter zu richten, die Eigenheiten des Stücks fokussieren. Damit wäre dann klar zu formulieren, dass hiermit eine Komposition vorliegt, die auf wesentliche Stilmittel des Jazz (Instrumentierung, Phrasierung) rekurriert und lediglich eine Verfahrensweise zur Organisation des Tonmaterials aus Neuer Musik entlehnt hat. Ein Stück wie bspw. Uwe Obergs *Nr. 74 (to Morton Feldman)* wäre als konzeptionell äquivalent einzuschätzen, da die Widmung auf eine distinkte Ausrichtung hinweist. In der musikalischen Textur sind dann Gestaltungsmerkmale aufzuzeigen, die charakteristisch für Feldmans Musik sind. Somit kann nun, ausgehend von konzeptionellen Entsprechungen, in die Dimension struktureller Organisation übergeleitet werden. Mit der Hinzunahme der Dimension Klang als analytischer Größe kann zudem festgestellt werden, dass Obergs Stück in der Ausgestaltung der Parameter Instrumentierung, Artikulation und Phrasierung eine eigenständige Auslegung von Morton Feldmans Konzeption einer in sich ruhenden, fließenden Musik vermittelt.

• Die **Dimensionen**: Auf dieser Ebene sind die zentralen Dimensionen des Klangs, der Struktur und des Konzepts dargestellt, sie bilden den Kern des Schemas. Die Anordnung der Dimensionen folgt keiner hierarchischen Gliederung, jedoch wird der Dimension Struktur eine besondere Bedeutung als Mittler zwischen Klang und Konzept zuteil, da in der strukturellen Organisation klangliche Vorstellungen wie auch konzeptionelle Ansätze im formalen Aufbau eines Stückes realisiert werden. Im Schaubild sind direkte Verbindungen und Einwirkungen der einzelnen Dimensionen untereinander dargestellt, die eine dynamische Vernetzung der Dimensionen anzeigen. Diese resultiert aus einer potenziellen Interdependenz der darin gefassten Gestaltungsmöglichkeiten und den möglichen unterschiedlichen Arten der Wahrnehmung musikalischer Texturen der Improvisationsmusik, die sich in der semantischen Attributierung äußern. Somit ist auf dieser Ebene eine Differenzierung der Fragestellung musikalischer Analyse wie auch der musikalischen Urteile anzusetzen. Dies entspricht den in den Teilstudien gewonnenen Erkenntnissen des Umgangs mit Neuer Musik in Improvisationsmusik und der fachlichen Diskussion um diese Phänomene. Dabei können die einzelnen spezifizierenden Kategorien sowohl Ausprägungen der Neuen Musik wie auch der Improvisationsmusik fassen.

• Die **Parameter**: Auf dieser Ebene werden grundlegende musikalische Parameter thematisiert, welche die einzelnen Dimensionen inhaltlich ausfüllen. Diese Parameter stellen dabei ein Repertoire ‚handwerklicher‘ Mittel dar, die über Verfahren musikalischer Analyse zur Bildung sachlicher Urteile herangezogen werden können. Die einzelnen Dimensionen und die sie bestimmenden Parameter werden im Folgenden skizziert:

- Unter der Dimension *Klang* sind die Parameter Klangfarbe und Instrumentierung sowie Artikulation und Phrasierung gefasst. Hiermit sind Unterscheidungen von Eigenheiten der Besetzung von Ensembles bis hin zu individuellen Ausdrucksmitteln ermöglicht. So ermöglicht die kontextuelle Bestimmung personalstilistischer Merkmale eine vergleichende Betrachtung von Einflussfaktoren. Im Falle von Alexander von Schlippenbachs *The Morlocks* ist das Spielmaterial für eine größere Besetzung aus pianistischen Spielfiguren abgeleitet, die ihrerseits Bezüge zum Zeitkonzept der Minimal Music aufweisen; das Arrangement im Bigband-Satz verweist dabei auf ein von Györgi Ligeti angewandtes Verfahren.
- Unter der Dimension *Struktur* sind die Parameter der Generierung musikalischer Texturen (Komposition – Improvisation), der strukturellen Organisation musikalischer Verläufe, der kompositorischen Verfahren (Technik) und des Materials gefasst. Diese Unterscheidung folgt Walter Gieseler detaillierter Sichtung von „Komposition im 20. Jahrhundert“ (Gieseler 1975). Wie dort wird auch hier differenziert nach 1.) der Ebene

des Tonmaterials, die Töne, Klänge und Geräusche umfasst; 2.) der Ebene der Ordnungsprinzipien, die strukturelle Gliederungen des Materials beschreibt; 3.) der Ebene der Struktur, die eine Zusammenfügung des Materials mittels kompositorischer Techniken bezeichnet und 4.) der Ebene der Textur, die als Oberfläche der Musik bestimmt ist.¹⁹² Letztere ist im vorliegenden Schema unter die Kategorie Komposition – Improvisation gefasst.

- Unter der Dimension *Konzept* sind Merkmale spezifischer musikalisch-ästhetischer Konzeptionen, Hommagen, stilistische Allusionen und Zitate gefasst. Dieser Aufstellung implizit ist eine hierarchische Gliederung der Exaktheit der Ausrichtung am Konzept des Bezugsobjekts: Sind konzeptuelle Merkmale wie bspw. indeterministische Strukturen relativ unverbindlich auf John Cage zu beziehen, ist mit Widmungsstücken (Homage) eine engere Beziehung aufgebaut, die jedoch nicht unmittelbar konkret musikalisch vermittelt sein muss; stilistische Allusionen stellen demgegenüber hörbare Anklänge an distinkte Merkmale dar; Zitate schließlich sind erkennbare Übernahmen konkreter Texturen.
- Die **Kategorien**: Auf dieser Ebene sind konkrete Ausprägungen von Reflexionen Neuer Musik in Improvisationsmusik benannt. Diese bilden eigenständige und jeweils an eine der drei Dimensionen (Klang, Struktur, Konzept) angeschlossene Merkmalsgruppen. In diesen Kategorien sind individuelle Umgangsweisen mit Neuer Musik und personalstilistische Merkmale von Improvisationsmusikern darzustellen.

In der Diskussion dieser Kategorien und der ihnen jeweils übergeordneten Dimensionen werden Ansätze der Fachliteratur aufgegriffen und mit Ergebnissen der Teilstudien der vorliegenden Arbeit verknüpft. Die angeführten Aspekte können sich in der musikalischen Praxis überschneiden, die daher idealtypisch skizzierten Betrachtungen werden mit Beispielen veranschaulicht.

Die Dimension *Klang*

Die Dimension Klang versammelt Anbindungen zu klanglichen Aspekten der Neuen Musik. Solche finden sich auffällig in einer kammermusikalisch ausgerichteten Spielhaltung der Improvisierten Musik, die sich als reduzierter Gestus von der rhythmisch intensiven Spielweise des Free Jazz absetzt. Sie treten in bestimmten Klängen und Klangbildern als charakteristische musikalische Strukturen hervor; letztere werden unter der Dimension *Struk-*

¹⁹² Diese Struktur liegt Walter Gieselers Sichtung als Gliederung zugrunde, vgl. das Inhaltsverzeichnis in Gieseler 1975.

tur behandelt (s.u.). Diese möglichen Reflexionen sind mittels der o.g. musikalischen Parameter zu erfassen, die einander bedingen. Die Entscheidung über die gewünschte Spielhaltung impliziert eine spezifische Ausrichtung des musikalischen Ausdrucks in Artikulation und Phrasierung; instrumentale Spieltechniken erscheinen dabei von großer Bedeutung. Der Einsatz von elektronischen Verfahren zur Klangmodifikation ist damit verbunden, aber als eigenständiger Parameter der Klangfarbe zu sehen. Diese beiden Ausprägungen fließen ein in personalstilistische und gruppenspezifische Eigenheiten, die als Möglichkeiten der Instrumentierung in die Besetzung von Ensembles eingeht.

Instrumentale Spieltechniken

Unter dieser Kategorie sind personalstilistische Merkmale zu fassen, die in unterschiedlichen Kontexten aufgrund ihrer charakteristischen Ausprägung einen hohen Wiedererkennungswert haben. Die Entwicklung neuer Spieltechniken und die Einbeziehung kann dabei mit parallelen Erscheinungen aus der Neuen Musik kommentiert werden. Hierbei zeigen sich wesentliche Momente:

- in der Verfeinerung einer konventionellen Spielweise, wie sie bspw. als stilistisches Charakteristikum von Derek Bailey oder Evan Parker erkennbar ist: Anregungen aus unterschiedlichen Musiktraditionen fließen hier zusammen wie bei Parker solche aus rhythmischen Strukturen der Minimal Music und Afrikanischer Musik (vgl. Jost 1987, 311; Parker in Willson 1999a, 123; Parker in Noglik 1983, 22) oder fungieren als Folie für eigenständige Umdeutungen wie der Bezug Baileys zur Zweiten Wiener Schule (vgl. Jost 1987, 288; Oxley in Noglik 1983, 477f.; Bailey 1987, 131-141). In den musikanalytischen Studien wurden die Klavierspielweisen Alexander von Schlippenbachs und Georg Gräwes betrachtet, in denen Prinzipien der Zwölftontechnik nach Schönberg die Vorordnung des Tonmaterials bestimmen können und motorische Figuren auf Pattern-Techniken minimalistischer Kompositionsweisen hindeuten.
- in der Übernahme spezifischer Spielweisen, wie sie als optionale Mittel der Klanggestaltung aufzuzeigen sind: Hier werden Verfahren der Klang-erzeugung nachgeahmt wie bspw. von Tony Oxley, der verschiedene Verfahren zur Gewinnung von „Gong-Glissando-Effekten“ wie in John Cages *First Construction (in Metal)* erprobte (vgl. Bailey 1987, 134f.); weite Verbreitung findet auch die Technik der Präparation von Saiteninstrumenten (besonders des Klaviers) in Anlehnung an John Cage (vgl. Dean 1992, 92; (vgl. auch Rowe in Wilson 1999a, 131ff.; Prévost 1995, 15). und die von Henry Cowell inspirierte Technik der ‚stummen Tasten‘, deren Weiterentwicklung im ‚inside-Spiel‘ an den Klaviersaiten u.a. die Konstruktion neuer Instrumente wie das ‚inside-Klavier‘ von Andrea

Neumann motiviert (vgl. Wilson 2004, 228). Die musikanalytischen Studien zeigten den Einsatz von Präparationen zur Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten des Klaviers bei Alexander von Schlippenbach und des Kontrabasses bei Barry Guy auf.

- in der Erweiterung des Klang erzeugenden Instrumentariums, wie sie in der Verwendung von nicht-westlichen Musikinstrumenten, Alltagsgegenständen und der Entwicklung neuer Klangerzeuger zu sehen ist: Annäherungen an Konzepte der Klang- oder Geräuschkomposition sind bspw. in den Spielweisen der Schlagzeuger Han Bennink und Paul Lovens zu konstatieren (vgl. hierzu Jost 1987, 123 u. 140; Whitehead 1999, 45f.); neue Klangerzeuger wie die von Michael Waisvisz konstruierte *crackle-box* propagieren ebenso eine eigenständige Geräuschhaftigkeit (vgl. Whitehead 1999, 98f.; Wilson 1999a, 93). Da solche Momente in den angeführten Fallbeispielen eher als perkussive untermalende Schichten zu deuten sind, wurden sie nicht gesondert behandelt. Exemplarisch zu nennen ist hier jedoch die Schlagzeugarbeit von Paul Lovens im Rahmen des Alexander von Schlippenbach-Trios, die im besprochenen Ausschnitt zu *The Coefficient of linear Expansion* als geräuschhafte Fläche den vorwärtstreibenden Pattern-Puls des Klaviers unterstützt (s.o. Kapitel IV. 3).
- in der Nutzung neuer Musiktechnologien, bspw. in der Verwendung von Effektgeräten zur Klangmodifikation, in der Entwicklung elektronischer Klangerzeugern und im Einsatz von Samplern und Plattenspielern (s.u.).

Elektronik und elektroakustische Verfahren

Der Einsatz elektronischer Mittel zur Klanggestaltung in improvisationsorientierter Musik ist mit der Verwendung von Verstärkern zur Hörbarmachung auch leiser Klänge und einer generellen Eröffnung neuer klanglicher Möglichkeiten schon seit den 1960/70er Jahren bekannt (vgl. auch Noglik 1983, 11; Dean 1992, 96ff.; Kumpf 1981, 36ff.). Eine umfassende Erschließung neuer Musiktechnologie als Klangerzeuger vollzog sich erst in jüngerer Vergangenheit. Diese hat mittlerweile im Bereich Improvisierter Musik weite Verbreitung gefunden und neue Impulse für die Improvisation wie für das ästhetische Selbstverständnis geliefert (vgl. Wilson 2004). Peter Niklas Wilson (1999a, 91ff.) hat eine auf zwei impliziten Aspekten basierende Differenzierung vorgeschlagen, die sich mit den eingangs benannten Polen der Äquivalenzachse des Schemas von Reflexionen Neuer Musik decken: einem Bereich konkret musikalisch-struktureller Ansätze und einem Bereich ästhetisch-ideeller Ansätze. Wilson unterscheidet die Einsatz- und Gestaltungsmöglichkeiten elektronischer Mittel in vier Punkten: 1. „Elektronik als Generator ‚imaginärer Ensembles‘“; 2. „Elektronik als Instrument klanglicher Transformationen“; 3. die „Idee des Improvisierens mit medial konservierter Improvisation“ und 4. die „Idee der medial ‚kom-

ponierten Improvisation““ (Wilson 1999a, 92). Die Betonung der „Idee“ als Motivation und des medialen Momentes sind übergreifende Aspekte, die eine Ausweitung auf aktuelle inhaltlich-ästhetische Strömungen der Improvisationsmusik darstellen und somit eine Beachtung auch jüngerer Ansätze der elektroakustischen Neuen Musik fordern. Solche Tendenzen konnten in der Inhaltsanalyse aufgrund der in der Fachliteratur dominanten Darstellung älterer musikalischer Erscheinungen nicht abgebildet werden, ästhetisch-ideelle Aspekte wurden hier vor allem mit ‚altbekannten‘ Modellen thematisiert. In den musikanalytisch untersuchten Beispielen waren, aufgrund der Konzentration auf Kompositions- und Improvisationsweisen instrumentaler Ensembles, keine derartigen Phänomene berührt. Aus den zur Auswahl der Analysebeispiele geführten Vorstudien wurden Merkmale abgeleitet, anhand derer eine Gliederung ausgerichtet werden kann. Diese Kategorie ist so zu differenzieren nach den Merkmalen

- des Einsatzes von elektronischen (Musik)Instrumenten, der neben einer durch John Cage inspirierte¹⁹³ Verwendung von Transistorradios durch die Gruppe *AMM* (vgl. Prévost 1995, 18f.; Rowe in Wilson 1999a, 133f.) auch den Einsatz von Synthesizer, Sampler, Laptop und modifizierten Mischpulten (vgl. Klopotek 2002, 106-111) und eigens kreierter elektronischer Klangerzeuger (s.o.) umfasst;
- der Kombination von instrumentalen und live-elektronisch modifizierten Klängen, die neben der Verwendung von Effektgeräten auch Ansätze interaktiver Spielprozesse umfassen (vgl. Kumpf 1981, 41f.), wie sie bspw. vom *Evan Parker-Electro-Acoustic Ensemble* vertreten und auch von Derek Bailey geschätzt werden (vgl. Wilson 1999a, 95);
- der experimentellen Anwendung von elektroakustischen und aufnahmetechnischen Verfahren, die Produktionen wie Rüdiger Carls *Virtual COWWS* (vgl. Carl 1998; s.u.) und Evan Parkers *Lapidary*¹⁹⁴ zugrunde liegen. Carl setzt die Ensembletextur aus Einzelstimmen mittels Montage-technik zusammen, Parkers Soloimprovisation steuert die Zuspiegelung einer präexistenten Musik mittels Öffnen und Schließen der Klappen des Sopransaxophons (vgl. Wilson 1999a, 91).¹⁹⁵

193 Als klare Bezugspunkte erscheinen hier überdeutlich Cages *Imaginary Landscape No. 4* für zwölf Radios (1951) sowie dessen *Radio-Music* für ein bis acht Radios (1956).

194 Auf der Solo-CD *Process and Reality* (FMP CD 037, 1991); das Stück basiert auf: *Improvisation on ‚The Cryptosphere‘ by Steve Lacy; Record SH 10031 by courtesy of Steve Lacy.*

195 Dieses Verfahren lehnt sich sehr deutlich an ein Stück von Alvin Lucier an, *Nothing Is Real (Strawberry Fields Forever) (1990) for piano, amplified teapot, tape recorder and miniature sound system.* Lucier entfaltet darin ein komplexes System von Aufnahme und Wieder-Aufnahme: Melodische Fragmente des Beatles-Stückes *Strawberry Fields Forever* werden auf dem Klavier gespielt und als Klänge ausgehalten. Dies wird mit einer konventionellen Mikrophonierung (Raummikrophonierung sowie auf die Saiten gerichtete Direktmikrophonierung)

Besetzungen und Ensembles

Diese Kategorie umschließt die beiden oben vorgestellten Kategorien; hier fließen sie nun zusammen in der Art der Besetzung von Ensembles und deren spezifischer Ausrichtung. Hierbei steht eine generelle Orientierung an stilistischen Richtungen der Improvisationsmusiker im Vordergrund. So ist zunächst zu unterscheiden in eine der Improvisierten Musik zugehörige oder eine dem Free Jazz verpflichtete Spielweise.

Ekkehard Jost diskutiert die Kategorie „Besetzung“ als einen bestimmenden Faktor der Komposition im Jazz, wobei deren prädeteterminatorische Arbeit mit der Ensemblegröße korreliert (vgl. Jost 1992, 129f.). In diesem Sinne konnten in den musikanalytischen Studien Aspekte der Besetzung von Ensembles aufgezeigt werden, die Möglichkeiten kompositorischer Gestaltungen eröffnen, und zwar

- über die Zentrierung größerer Ensembles um eine ‚Kerngruppe‘ aus aufeinander eingespielten Musikern, wie das Alexander von Schlippenbach-Trio im Rahmen des *Globe Unity Orchesters*, das Evan Parker Trio und die *Musicians Coop.* im Rahmen des *London Jazz Composers Orchestra*; diese Gruppen transportieren ihre charakteristische Spielweise in den jeweiligen größeren Kontext, sodass Reflexionen Neuer Musik, wie ansatzweise gezeigt, auf der Ebene der Personalstile anzusetzen sind;
- über die Ausrichtung an prototypischen Ensembleformen wie Bigband oder Kammermusikensemble, die unmittelbar die Instrumentierung bedingt und eine Orientierung an Klangbildern des Jazz bzw. der Neuen Musik ermöglicht.

Die Zusammensetzung improvisierender Ensembles aus Musikern mit individuellen Ausdrucksqualitäten wurde in den musikanalytischen Einzelfallstudien am Beispiel der jeweiligen Ensembles beschrieben. Hierbei zeigten sich deutliche Unterschiede zwischen den am Bigband-Modell orientierten Ensembles von Alexander von Schlippenbach und Barry Guy, die ein auf Free Jazz basiertes Konzept propagieren, und dem späten Grubenklangorchester von Georg Gräwe, das sich musikalisch der Improvisierten Musik verpflichtet zeigt. Für diesen Bereich äußert sich die spezifische Zurücknahme rhythmischer Intensität als Faktor der Besetzung im Verzicht auf Perkussionsinstrumente und in einer Konzentration auf einen verschmel-

aufgenommen und anschließend durch einen in einer Teekanne angebrachten Lautsprecher wiedergegeben, die auf dem geschlossenen Flügeldeckel platziert ist, um bei der Wiedergabe den Resonanzkörper des Flügels zu nutzen. Durch Heben und Senken des Deckels sowie das zweifache Anheben der Teekanne vom Flügeldeckel wird das Abstrahl- und Resonanzverhalten der Teekanne als Klangerezeuger beeinflusst. Dieser Vorgang wird erneut aufgenommen und mit dem ersten Durchlauf kombiniert, sodass die manipulierten Fragmente in reinem Klavierklang und dem durch das Zuspield über die Teekanne veränderten Zustand hintereinander folgen.

zenden Ensembleklang. Als paradigmatisch kann hier die Besetzung des „Pierrot-Ensembles“ angesehen werden: ein erweitertes Bläserquintett, in dem Holzbläser vorherrschen.

Die Dimension *Struktur*

Unter der Dimension *Struktur* sind Methoden der Organisation musikalischer Verläufe und die gewählten Gestaltungsmittel und -materialien gefasst. Als Material werden sowohl Töne und Tonkonstellationen als auch Klänge und Geräusche verstanden; mit struktureller Organisation werden Verfahren zum Aufbau charakteristischer klanglicher Gebilde bezeichnet, die verschiedene kompositionstechnische Methoden umfassen können. Unterschieden wird in dieser Dimension nach tonalen Zentrierungen, dem Einsatz von Tonreihen sowie Reihungsmustern und Patterns.

Tonale Zentrierungen

In der Gestaltung von musikalischen Strukturen finden in Improvisationsmusik Techniken Anwendung, die zur Negierung funktionsharmonischer Zusammenhänge dienen und doch tonale Bindungen nicht ausschließen. So werden hier unter dem Begriff der tonalen Zentren Fixpunkte im musikalischen Geschehen verstanden. Diese können sowohl Kulminationspunkte melodisch-harmonischer Ereignisse darstellen, die eine mögliche klangliche Grundlage von Kollektivimprovisationen sind, als auch Zentraltöne, d.h. in einem formalen Zusammenhang dominierende Töne, und bordunartige Fundamentalklänge.

In den von Alexander von Schlippenbach eingesetzten Patterns, die mit begrenztem Ambitus registermäßig fokussierte Klangbereiche markieren, konnten die musikanalytischen Studien tonale Zentrierungen aufzeigen. Als ebenso ambitusbegrenzte Strukturen sind thematische Konstruktionen aus Stücken des *Fragment-Zyklus* von Georg Gräwe zu deuten, die zudem über wechselnde Instrumentierung als Verschiebung der Klangregister eingesetzt werden. Auch der Einsatz prägnanter Themen wie des 7/4-Themas aus Barry Guys *Owed to J.S.* im Umfeld einer Kollektivimprovisation evoziert eine (erweiterte) tonale Basis. Ein Blick auf weitere Beispiele veranschaulicht unmittelbare Anbindungen zu entsprechenden Phänomenen Neuer Musik.

Eine Parallele von Franz Koglmanns Stück *Unio mystica* (auf *Ich*, hatArt 2039, 1987) verweist über die Verwendung eines grundierenden Klanges auf Morton Feldman. Die Aufteilung der Register im dritten Abschnitt des Stücks entspricht eben jener basalen grundierenden Setzung von Feldmans Musik: Durch das Verharren der Instrumente in den ihnen zugewiesenen Registern werden statische Klanggebilde errichtet. So z.B. in

Feldmans *Piano, Violin, Viola, Cello* (1987), das stete Permutationen von sanft einschwingenden Klängen aneinander reiht, wobei die Klangqualitäten des Klaviers und der Streicher in ihrer Selbständigkeit erhalten bleiben, auch in jenen Passagen, in denen sich diese beiden Schichten klanglich überlagern. Ähnliches ist in Koglmanns Stück festzustellen. Die ausführende Triobesetzung eröffnet das Stück mit einem walzerhaft tänzerischen Reigen in expressionistischer Manier; im zweiten Teil steht das Flügelhorn solistisch im Mittelpunkt, im dritten Abschnitt schließlich finden sich die Instrumente in festen Lagen ein, der anfängliche Gestus ist vollständig aufgegeben: Bass und Violine bieten mit einer weit gedehnten großen Septime (*F-e'''*) dem Flügelhorn Raum für solistisches Spiel in mittlerer Lage.

Das Stück *Compromising Positions* des belgischen Pianisten Fred van Hove gruppiert das Geschehen um einen zentralen Ton – der Ton *d'*, die Mitte der Klaviatur, dient als Ankerpunkt des Spiels. Dieser schält sich aus einem leisen geräuschintensiven Klangkontinuum heraus, das durch *inside*-Spiel erzeugt wird. Van Hove verwendet eine Billardkugel, die auf den Saiten geschoben, gedrückt und fallen gelassen wird; zudem erklingen vereinzelte *pizzicati* durch Anreißen der Saiten. Nach und nach verlagert sich das Spiel auch auf die Tasten, melodische Partikel tauchen auf, ausgehend von *d'* als symmetrischer Spiegelachse der Klaviatur (ab 7:01).

Das Stück *Hyogo* der Gruppe *Polwechsel 2* basiert auf bordunartigen Grundierungen.¹⁹⁶ Diese offenen Quintklänge erinnern in ihren mitunter abrupt auftauchenden Interferenzen an Phil Niblocks kompakte elektronische Klangblöcke. Diese bilden in einem ansonsten äußerst leisen Umfeld eine klangliche Basis für elektronische und instrumentale Klänge, auf die sich die Musiker zurückziehen können.

Einsatz von Tonreihen

Für den Kontext der Konstruktion und des Einsatzes von Tonreihen erscheinen die Zweite Wiener Schule und besonders die Schönbergsche „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ paradigmatisch. Als eine Richtung mit nachhaltiger Resonanz innerhalb der Neuen Musik markiert die Zweite Wiener Schule eine eigenständige Position, die mit einem stringenten Regelwerk eine systemische Geschlossenheit präsentiert. In der Improvisationsmusik ist die ordnende Planung der Reihentechnik nach Schönberg in Auszügen adaptiert, reihentechnische Strukturen sind meist auf lediglich eine Reihengestalt beschränkt. Tonreihen werden dabei zur strukturellen Organisation eingesetzt. Diese ist zu unterscheiden zwei wesentliche Ausprägungen:

¹⁹⁶ John Butcher, ts, ss; Burkhard Stangl, g; Michael Moser, cello, g; Werner Dafel-decker, b, g, electronics. Das Stück ist veröffentlicht auf der CD *Polwechsel 2*, hat[now]Art 119.

- Als Materialreservoir, das einen in der Abfolge einzelner Töne unbestimmten Tonvorrat oder distinkte Tonfolgen bezeichnet und so die Textur formaler Abschnitte prägt. Verfahren dieser Art konnten musikanalytisch in Stücken von Barry Guy und Georg Gräwe aufgezeigt werden. Anbindungspunkte für Improvisationen bieten dabei motivische Varianten, die als Prinzip der Schönbergschen „entwickelnden Variation“ gleichen; im Bereich des Free Jazz hat Ekkehard Jost für die Spielweise des Saxophonisten Ornette Coleman den Begriff der „motivischen Kettenassoziation“ geprägt (vgl. Jost 1975, 56ff), der über eine stete Weiterführung das thematische Material transzendiert.
- Als Klangreservoir, das nicht-funktionsharmonische Klänge und Klangfolgen auf der Basis von reihenmäßig geordnetem Tonmaterial aufbaut. Solche Vorgehensweisen wurden anhand der Akkordbildung in Werken von Barry Guy und Georg Gräwe diskutiert; Alexander von Schlippenbachs improvisatorisches Mittel der ‚hexatonischen Akkorde‘ ist in der Übertragung auf einen Bläusersatz (in *Contrareflexion*) ebenso eine simultane Projektion diastematischer Ordnungen.

Tonreihen werden häufig zur Gestaltung eines tonal nicht eindeutigen oder auch bewusst atonalen Themas konstruiert, wie bspw. die diskutierten Beispiele von Alexander von Schlippenbach verdeutlichen. Schon auf der LP *Heartplants* (SABA 150 26, 1965) des Gunter Hampel-Quintetts¹⁹⁷ finden sich Stücke, in die Tonreihen¹⁹⁸ eingewoben sind. Diese dienen hauptsächlich als gliedernde Elemente oder als vorsortiertes Material, das anschließend improvisatorisch neu kombiniert wird (vgl. Jost 1987, 44). Hierin sind Arrangementstechniken vorgezeichnet, wie sie in Schlippenbachs *Globe Unity*-Stücken aufscheinen. Das Manfred Schoof-Quintett übernahm aus der Zusammenarbeit mit Bernd Alois Zimmermann die Jazzepisode aus den *Soldaten* zur freien Ausgestaltung. Die reihentechnische Vorlage Zimmermanns wird dabei, wie auch Passagen in einzelnen Stücken der beiden Fassungen von *Die Befristeten*, als Anhaltspunkt für Improvisationen genutzt: Die vorgegebenen Stimmen werden erweitert oder umgedeutet, um den individuellen Ausdrucksvorstellungen nahezukommen (s.o.).

Als ein eher seltenes, weil regelkonformes Beispiel reihentechnischer Arbeit sei an dieser Stelle *Lines* (1966) von Dieter Glawischnig angeführt. Die Komposition, angelegt als zweistimmiger Kontrapunkt, basiert auf einer zwölftönigen Reihe. Der kompositorische Umgang damit geht über

197 In der Besetzung: Manfred Schoof, tp; Gunter Hampel, vib, fl; Alexander von Schlippenbach, p; Buschi Niebergall, b; Pierre Courbois, dr.

198 *No Arrows* von Buschi Niebergall stellt eine rhythmisch ungliederte Zwölftonreihe samt deren Krebsform als Material zur Verfügung, Alexander von Schlippenbachs *Iron Perception* eine siebentönige Reihe (vgl. Jost 1987, 44).

eine simple Anordnung von Tönen hinaus, das technische Vorgehen weist deutlich elaborierte Züge auf:

„Zur Melodiebildung werden nur die nicht transponierte Grundreihe und deren Modi verwendet. Diese Grundreihe selbst gliedert sich in drei 4-Tongruppen, wobei die erste Gruppe einen Ganzton tiefer sequenziert wird. Die dritte Gruppe variiert die Intervallstruktur in die Gegenrichtung (große Sekunde abwärts statt großer Terz aufwärts, Tritonus aufwärts statt abwärts).“ (Glawischnig 1992, 164)

In den detaillierten Ausführungen über seinen Umgang mit der Reihe¹⁹⁹ wird deutlich, dass Glawischnig mit dem dieser Art vorsortierten Material in charakteristischer Bebop-Manier komponierte und dabei nicht die Strenge der Zwölftontechnik vernachlässigte (vgl. Glawischnig 1992, 164ff).

Reihungsmuster und Patterns

Der Begriff ‚seriell‘ muss für den vorliegenden Kontext spezifisch bestimmt werden. Im Bereich der Improvisationsmusik sind damit vorwiegend Verfahren bezeichnet, die strukturierende Bedeutung für die einzelnen Stimmen eines Ensembles haben und mittels derer Spielpläne entwickelt werden.²⁰⁰ Reihentechnische Prinzipien sind hierbei ein Mittel zur Erzeugung von Stimuli, die Spielgewohnheiten aufbrechen und improvisatorische Kreativität anregen sollen. Es ist bemerkenswert, dass in diesem Zusammenhang weniger direkte Bezüge zu Vertretern der europäischen Seriellen Musik wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen oder Karel Goyvaerts zu finden sind, sondern vielmehr eine gewisse Nähe zu John Cage in den Blick rückt – über die eben nicht exakt vorhersehbaren Resultate der auf diese Weise initiierten Spielprozesse. Als Ausgangspunkt dazu können serielle Muster wie auch der Einsatz von Patterns dienen. Vor diesem Hintergrund kann von Reihungsmustern gesprochen werden.

Die Verwendung von rhythmisch-melodischen Spielfiguren (Patterns) in Improvisationsmusik ist auf zwei Bereiche zurückzuführen und im Einzelfall näher zu bestimmen. Zum einen basiert der Einsatz von Patterns auf Traditionen des Jazz (wie z.B. der *riff*-Technik), zum anderen sind Bezüge

199 Dieses Beispiel scheint jedoch eine Ausnahme in Bezug auf eine erweiterte Anwendung der Zwölftonmethode. Aus dem Bereich des Free Jazz ist dem Verfasser der vorliegenden Arbeit kein weiteres Stück bekannt, das in eben jener strengen Methode nach Schönberg'schem Vorbild aufgebaut ist.

200 In dieser Hinsicht nähert sich der Begriff der eher offen gehaltenen US-amerikanischen Bedeutung von Komposition mit regelmäßig wiederkehrenden Abläufen oder strukturell geordneten Materialien als der in der europäischen Seriellen Musik gebräuchlich Determinismus eines Werkes aus einer reihentechnisch organisierten Gestalt; wobei auch in Werken von Milton Babbitt ausdifferenzierte Reihensstrukturen als Zentrum fungieren (vgl. Danuser 1996, 299ff.; Saltzman 1974, 145ff.).

zu repetitiven Techniken der Neuen Musik und nicht-westlichen Musikkulturen auszumachen (vgl. Jost 1992, 131; Pfeleiderer 1998, 85ff.). Mit Blick auf die Entwicklungen dieser Techniken im Jazz der 1960er Jahre konstatiert Ekkehard Jost:

„In der Arbeit mit Patternstrukturen manifestierte sich ganz eindeutig ein materialbedingter Typus jazzmusikalischer Komposition, allerdings [...] ein Typus begrenzter historischer Reichweite.“ (Jost 1992, 131)

Die Technik repetitiver Muster findet weiterhin Verwendung und ist unterschiedlichen Kontexten angepasst. In den musikanalytischen Studien konnten entsprechende Verfahren aufgefunden werden. Dabei zeigten sich folgende Ausprägungen:

- die Wiederholung kurzer rhythmischer Figuren (Patterns), wie sie das Grundmaterial in Alexander von Schlippenbachs Komposition *The Morlocks* darstellen und damit eine Beziehung zu Györgi Ligetis Prinzip des „pattern-meccanico“ eröffnen, wie auch die von Barry Guy im dritten Satz von *Ode* eingesetzten Patterns.
- die Reihung formaler Muster zur Gliederung von musikalischen Verläufen, wie sie bspw. von Georg Gräwe als Spielmatrix in der Stückfolge *Flavours* verwendet wird, wie auch die Wechsel zwischen unterschiedlichen Patterns in Schlippenbachs *The Morlocks*.

Die Dimension Konzept

Die Dimension *Konzept* beschreibt Umgangsweisen der Improvisationsmusik, die vorwiegend auf ästhetische Programme oder konzeptionelle Ideen Neuer Musik verweisen. Bezugsobjekte dieser Dimension sind weniger unmittelbar auf materieller oder struktureller Ebene zu finden, als vielmehr in einer übergreifenden Ganzheit, die hier als musikalische Konzeption oder Anlage von Kompositionen benannt ist. Ein rein musikanalytischer Zugang ist hierbei der Gefahr willkürlicher Deutung ausgesetzt, d.h. ob nun im klanglichen Ergebnis offene improvisatorische Anlagen mit dem Cage'schen Prinzip des Indeterminismus erklärbar sind, bleibt vorerst fraglich. Vielmehr bieten in der Bestimmung von konzeptionellen Beziehungen von Neuer Musik und Improvisationsmusik musikalische Urteile einen aufschlussreichen Zugang. Diese schwer zu fassende Dimension beruht wesentlich auf den inhaltlichen Zuschreibungen und sachlichen Begründungen der geäußerten Einschätzungen. Dies bildete sich deutlich in der Inhaltsanalyse ab: Hier konnten unter der Variable *Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik* induktiv die Kategorien *Bearbeitung*, *Widmung* und *Stilzitat* konstruiert werden. Kodiert wurden Textstellen nach der Nennung

von Komponisten Neuer Musik, deren in diesem Kontext genannten Werke und die damit in Verbindung gebrachten Improvisationsmusiker. Diese Ergebnisse werden zur Diskussion der Dimension *Konzept* herangezogen.

Adaption - Bearbeitung - Zitat

Eine direkte Beziehung zu Neuer Musik stellt die Adaption eines Stückes dar. Solche Vorlagen werden dabei in der Regel den Bedingungen des Ensembles angepasst und entsprechend bearbeitet bzw. neu arrangiert. Unter der Variablen *Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik* auch eine Kategorie *Bearbeitungen* gebildet; deren Kodierungen ergaben folgende Aufstellung für die Gruppen KRITIKER und MUSIKER:

Komponist	Werk	Musiker
Béla Bartók	[Werke allgemein]	Aldar Pege
Hanns Eisler	[Werke allgemein]	Jaques Demierre
Hanns Eisler	[Werke allgemein]	[allgemein]
Hanns Eisler	<i>Solidaritätslied</i>	<i>Globe Unity Orchester</i>
Charles Ives	[Werke allgemein]	Ab Baars
Charles Ives	[Werke allgemein]	Willem Breuker
Darius Milhaud	<i>Trois Rag Caprices</i> (für Orchester)	Barry Guy
Ennio Morricone	[Werke allgemein]	Willem Breuker
Ennio Morricone	<i>Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo</i> [<i>The Good, the Bad, and the Ugly</i>]	Willem Breuker
Maurice Ravel	<i>La Valse</i>	Stan Tracey
Terry Riley	<i>You Dig It</i>	Albert Mangelsdorff
Kurt Weill	[Werke allgemein]	Jaques Demierre
Kurt Weill	<i>Der Song von Mandalay</i>	Willem Breuker
Kurt Weill	<i>Die Dreigroschenoper</i>	Willem Breuker
Kurt Weill	"Musicalsongs"	Mike Westbrook John Hiseman

Abb.: Kodierungen der Kategorie Bearbeitungen in der Gruppe KRITIKER.

Komponist	Werk	Musiker
Béla Bartók	<i>Für Kinder</i>	Aldar Pege
Béla Bartók	<i>10 leichte Klavierstücke</i>	Aldar Pege
Hanns Eisler	[Werke allgemein]	Willem Breuker
Sergei Prokofjew	[Werke allgemein]	Aldar Pege
Edgar Varèse	[Werke allgemein]	Willem Breuker
Kurt Weill	[Werke allgemein]	Willem Breuker
Kurt Weill	<i>September Song</i>	Mike Westbrook
Kurt Weill	<i>Die Sieben Todsünden</i>	Willem Breuker

Abb.: Kodierungen der Kategorie Bearbeitungen in der Gruppe KRITIKER.

Bei der Nennung von Werken fällt auf, dass kein Werk in beiden Gruppen genannt ist (Die Kodierung „Werke allgemein“ ist dabei nicht berücksichtigt.). Zudem gibt es häufig allgemeine Verweise, in der Gruppe der MUSIKER häufiger als in der Gruppe der KRITIKER. Jedoch treten bereits hier die in der Korrespondenzanalyse aufgezeigten Verbindungen von Komponisten und Improvisationsmusikern hervor, diese scheinen offenbar wichtiger als konkrete Werke. Dies ist exemplarisch an der Beziehung von Willem Breuker zu Kurt Weill zu diskutieren: Breuker wird in beiden Gruppen zweimal mit Weill in Verbindung gebracht, jedoch immer mit unterschiedlichen Werken des Komponisten. Während die MUSIKER Weills Werke einmal *allgemein* ansprechen und einmal *Die Sieben Todsünden* nennen, führen die KRITIKER den *Song of Mandalay* und *Die Dreigroschenoper* an. Es ist davon auszugehen, dass in den ausgewerteten Äußerungen die Bezugnahmen auf konkrete Werke ein exemplarisches Bild zeichnen, das sich auf eine eher ungerichtete Darstellung von Bearbeitungen und Arrangements von Werken der Neuen Musik bezieht; Zusammenfassende Betrachtungen gibt es bislang nicht.

Eine überblicksartige Sichtung veranschaulicht am Beispiel Hanns Eislers, die Adaption von Werken und mögliche intentionale Aufladungen. Charlie Hadens *Liberation Orchestra* und das *Globe Unity Orchestra* haben das *Solidaritätslied* eingespielt; Heiner Goebbels und Alfred Harth haben, wie auch Georg Gräwe, verschiedene Lieder Eislers programmatisch zusammengestellt. Georg Gräwe arrangierte für das *Grubenklangorchester* Eisler-Lieder als Bühnenmusik (s.o.), das Duo Goebbels/Harth veröffentlichte eine Kompilation von Eisler-Liedern unter dem Titel *Hommage. Vier Fäuste für Hanns Eisler*. (FMP-SAJ 08, 1977). In den angeführten Beispielen scheint ein politisierendes Motiv auf. Gerade Eislers Anspruch auf eine ‚verständliche‘ Musik ist hierbei als Kern der Motivation erkennbar, mit der sich auch im Free Jazz ein politisches Sendungsbewusstsein äußert. Musikalische Merkmale jener Eisler’schen Programmatik scheinen dem nachgeordnet, die Bearbeitungen tragen insgesamt einen konventionellen,

an der originalen Vorlage ausgerichteten Charakter. Die Wiedergabe der Eisler'schen Inhalte wird dabei ebenso ohne weitgehende Veränderungen transportiert. Hier liegt ein komplexes Thema vor, das als Schnittpunkt von politischer Musik und politisierter Musik zu diskutieren ist. Helmut Rösing (2004) hat einen mehrdimensionalen „Modellentwurf zum Beziehungssystem Musik“ vorgelegt, der wesentliche Aspekte zur Bestimmung dieser Problematik aufzeigt. Die musikalische Adaption und Bearbeitung von Eisler-Liedern mit ursprünglich politischen Inhalten, wie bspw. das *Solidaritätslied*, wäre auf der siebten Station dieses Modells zu verorten, auf der die „Weiterverwertung“ politischer Musik beschrieben ist; die inhaltliche Bedeutung ist dabei als „politisierte Musik“ zu kennzeichnen (vgl. Rösing 2004, 161f.).

Widmungsstücke und Hommagen

Die Thematisierung von Widmungsstücken im Forschungsdiskurs ist quantitativ nicht erheblich (KRITIKER: n = 2; MUSIKER: n = 1), doch erscheinen solche Stücke als qualitativ eigenständige Kategorie; aufgrund der benannten kanonisierenden Tendenzen der Fachliteratur kann eine Sichtung aktueller Produktionen deren Bedeutung unterstreichen (s.u.). Die Kodierung entsprechender Textstellen ergab folgende Aufstellung:

Komponist	Urteilsdimension	Improvisationsmusiker
Olivier Messiaen	<i>ideell</i>	Barry Guy
Charles Ives	<i>ideell</i>	Louis Andriessen

Abb.: Kodierungen der Kategorie Widmung in der Gruppe KRITIKER

Komponist	Urteilsdimension	Improvisationsmusiker
John Cage	<i>strukturell</i>	Guus Janssen

Abb.: Kodierungen der Kategorie Widmung in der Gruppe MUSIKER

Interessant ist an dieser Aufstellung die Verteilung der Urteilsdimensionen: Während die Aussagen der KRITIKER ausschließlich auf ästhetisch-ideelle Aspekte abheben, ist die Nennung seitens der MUSIKER musikstrukturell begründet. Aufgrund der geringen Anzahl der Kodierungen können diese hier eingehender betrachtet werden.

- Kevin Whitehead zitiert den niederländischen Musiker Ab Baars:

„For his band, he [Guus Janssen] wrote pieces that were dedicated to John Cage, where you're given certain notes to improvise with.“ (Baars zit. nach Whitehead 1999, 224)

Baars erläutert den strukturellen Plan der Spielvorlage, aus dem eine Beziehung zu John Cages Verfahren einer indeterministischen Strukturierung musikalischer Verläufe in Form einer Widmung abzuleiten ist. Da die entsprechenden Stücke Gus Janssens nicht benannt sind, ist eine musikanalytische Überprüfung jedoch nicht möglich. Die Widmung ist in dieser Hinsicht als ideeller Verweis zu verstehen.

- John Wickes beschreibt Barry Guys Komposition *Ode* folgendermaßen:

„Ode‘ is a vast work in seven movements, dedicated to the French composer Olivier Messiaen, whose composition ‚Chronochromie‘ had determined the titles Guy appended each of the movements.“ (Wickes 1999, 101)

Guys Werk wird mit einer Komposition Olivier Messiaens in Beziehung gesetzt, die auch in anderen Quellen benannt wird, dort allerdings als „Anregung“ bezeichnet wird (vgl. Jost 1987, 313). Das Moment der Widmung impliziert hier eine unmittelbare Verbindung zu Messiaens *Chronochromie*, die durch den Verweis auf die Titelgebung der Sätze in Guys Komposition unterstrichen wird; diese greift Werktitel surrealistischer Malerei auf. Ekkehard Jost präzisiert dies und vermutet, die Motive der Titel seien „wohl eher im Sinne einer Reverenz an die europäische Kunst und nicht in detailliert programmatischer Absicht“ gewählt worden (Jost 1987, 313). Diese unterschiedlichen Implikationen veranschaulichen die Ambivalenz von Einschätzungen seitens der Fachliteratur.

- Kevin Whitehead notiert zu einem Stück von Louis Andriessen:

„Louis [Andriessen] had already dropped a nicely incongruous spy-movie interlude into his ‚Anachronie I‘, 1966-67, dedicated to Ives, style-quotation’s grandpa.“ (Whitehead 1999, 67)

Die implizit hergestellte Beziehung zu Charles Ives stützt sich auf dessen Verwendung von Montageprinzipien im weitesten Sinne, da konkrete Hinweise auf die Art des Einsatzes solcher Verfahren und die daran geknüpften Intentionen Ives’ fehlen. Eine vergleichende Beziehung von Andriessens Stück und Ives’ Ansatz ist hiermit nicht gegeben. Dazu sind zusätzliche Informationen über Ives’ Verständnis von musikalischen Zitaten notwendig, die neben musikstrukturellen und semiotischen auch semantische Bedeutungsebenen umfassen (vgl. Rathert 1991, 90).

Ein skizzenhafter Blick auf jüngere und nicht in der ausgewerteten Fachliteratur diskutierte Produktionen soll die vorgestellten Befunde ergänzen und weitere Aspekte solcher Widmungsbeziehungen erschließen.

Zwei Stücke, die explizit als Hommage ausgewiesen sind und auf bestimmte Komponisten verweisen, wurden bereits unter musikstrukturellen Aspekten diskutiert (z.B. Christopher Dells *Neunundsiebzig (für Anton W.)* und Uwe Obergs *Nr. 74 (to Morton Feldman)*, s.o.). Klaus König hat die Produktion *Time Fragments* (ENJ-8076 2) als eine Serie von Widmungsstücken konzipiert, die jeweils Vertreter der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts mit Komponisten des Jazz zusammenführen. Hierbei sind wesentliche Merkmale der individuellen Handschrift der entsprechenden Komponisten extrahiert und miteinander in Verbindung gebracht. Das Vorgehen soll hier am Stück *Waltzin' Over t'Yours* veranschaulicht werden. Dieses Stück ist Alban Berg und Charles Mingus gewidmet, König zeigt hier fließende Übergänge zwischen deren kompositorischen Idiomen. Charles Mingus steht dabei für eine flexible Handhabung der musikalischen Zeit (des Tempos) und für bewegliche Texturen, die zusammengesetzt sind durch *accelerato* und *ritardando* beschleunigte oder verlangsamte musikalische Strukturen, sodass daraus eine Schichtung unterschiedlicher metrischer Ebenen resultiert. Alban Berg fungiert als Folie für Instrumentierung und Themendarstellung: ein zartes Ensembleklangbild, angereichert durch wohltdosierte Dissonanzen, und einen expressionistischen Gestus in thematischen Passagen.

Weniger deutlich an konkret musikalischen Charakteristika orientiert ist die *Hommage à Schönberg und Webern* der Wiener Gruppe *Reform Art Unit*. Im Beiheft der CD (gr. 98011, 1997) schreibt der nominelle Leiter der Gruppe, Fritz Nowotny, dass ihm beim Hören der *Fantasie für Violine und Klavier* op. 47 und des *Streichtrios* op. 45 von Schönberg wie auch durch die Trios und Quartette von Webern die Besetzung des *Reform Art Quartetts* geeignet schien, die hier vorgestellten Ideen fortzuführen.²⁰¹ Der Ansatz geht also nicht von einer Nachgestaltung der genannten Werke von Schönberg und Webern aus. Zitate aus Werken Schönbergs oder Weberns sind in den drei Sätzen der *Hommage...*²⁰² nicht zu konstatieren. Ein Bezug zu den genannten Werken Schönbergs ist nur mittelbar, andeutungsweise auf der Ebene des emotionalen Gehalts nachzuvollziehen. Die ausdrucksstarke *Fantasie* op. 47 mag dabei als Folie für die alle Sätze der *Hommage...* umschließende Spielhaltung der Musiker gedient haben. Beispielhaft soll dies am ersten Satz, *Allegro non troppo* skizziert werden. Eingangsaufgebaute Texturen und enges, aufeinanderbezogenes Spiel der Stimmen, die an Weberns kammermusikalische Texturen erinnern könnten, werden bald aufgehoben in ausgedehnten solistischen Aktionen der Musi-

201 „The Reform Art Quartet [...] seemed at once to be the obvious, most suitable option for the ensemble-specific extension of the so-called ‚Late Works‘ of the composers of the Second Viennese School in the form of a Homage.“ (Nowotny im CD-Beiheft, gr. 98011, 1997, o.S.)

202 *Allegro non troppo, Scherzo, Finale*.

ker. Direkte Hinweise auf die erwähnten Werke Schönbergs oder auf strukturelle Merkmale von Weberns Stücken sind nicht nachweisbar. Auch der im CD-Beiheft abgedruckte Auszug der graphischen Partitur lässt keinerlei Rückschlüsse auf Schönberg oder Webern zu. Dem Stück scheint eine rein ideelle Beziehung zugrunde zu liegen, die nicht musikalisch-strukturell nachzuweisen ist.

Stilistische Allusionen

Stilistische Allusionen stellen ein problematisches Feld der Thematisierung von Reflexionen Neuer Musik in Improvisationsmusik dar. Die zentralen Urteilsdimensionen (*klanglich, strukturell, ästhetisch-ideell*) markieren konkretisierbare Anhaltspunkte der Einschätzung oder Konstruktion einschlägiger Beziehungen. Jedoch konnten in der Inhaltsanalyse auch unspezifische Einschätzungen in Form von unbegründeten oder nicht sachlich fassbaren Aussagen in der Fachliteratur (Urteilsdimension *allgemein*) aufgezeigt werden. In der Inhaltsanalyse konnte die Kategorie *Stilzitat* aus Textstellen gebildet werden, die eine stilistische Beziehung zwischen Improvisationsmusikern und stilistischen Richtungen der Neuen Musik wie auch Komponisten und konkreten Werken herstellten. Die Kodierung differenzierte nach der Art der Einschätzung als Bestätigung oder Zurückweisung stilistischer Beziehungen; berücksichtigt wurden auch indifferente kontextuelle Äußerungen (s. Anhang B).

Bereits in der Diskussion der Themenfrequenzanalyse wurde eine Divergenz zwischen der Gruppe der KRITIKER und jener der MUSIKER bezüglich der Kategorie *Stilzitat* festgestellt. Offenbar versuchen die KRITIKER hierüber konkrete Beziehungen zu Neuer Musik zu vermitteln, während die MUSIKER dies eher vermeiden. Als Begründung wurde ein Originalitätsanspruch seitens der MUSIKER angenommen.

Die Diskussion der Problematik stilistischer Allusionen einleitend, wird noch einmal die Aufstellung der Häufigkeitsverteilung der Kategorie *Stilzitat* gegeben:

Kategorie <i>Stilzitat</i>	KRITIKER f(x)	MUSIKER f(x)
a. <i>Stilzitat</i> stilistische Richtung	33	1
b. <i>Stilzitat</i> Komponist	46	11
c. <i>Stilzitat</i> Werk	12	0

Abb.: Kategorie *Stilzitat*, Verteilung der Häufigkeiten in absoluten Zahlen.

Die Verteilung der Subkategorien zeigt deutlich eine starke Gewichtung der Variable *Komponisten*, während konkrete Werke eher seltener (KRITIKER) bzw. gar nicht (MUSIKER) genannt werden. Die genannten Komponisten und Stilrichtungen Neuer Musik werden dabei auf folgenden Urteilsdimensionen thematisiert:

Urteilsdimension	KRITIKER f(x)	MUSIKER f(x)
allgemein	39	4
klanglich	13	0
musikstrukturell	54	11
ästhetisch-ideell	11	0
musikanalytisch	0	0
musikhistorisch	0	0

Abb.: Verteilung von Urteilsdimensionen in der Kategorie Stilzitat; Häufigkeiten in absoluten Zahlen.

Diese Aufstellung zeigt eine Konzentration beider Gruppen auf musikstrukturelle Aspekte als Grundlage der Einschätzungen stilistischer Beziehungen. Zudem ist eine sehr hohe Korrelation beider Gruppen bezüglich der Verteilung der Urteilsdimensionen festzustellen ($r = .927$).²⁰³ Interessant ist ebenso, dass die geäußerten stilistischen Beziehungen beider Gruppen in der Stärke der Aussage unabhängig von der Art der Einschätzung (Bestätigung oder Zurückweisung) sehr hoch miteinander korrelieren ($r = .994$):

Stärke	KRITIKER	MUSIKER
allgemein	0	0
stark	86	10
mittel	25	4
gering	5	1

Abb.: Verteilung der Ausprägung (Stärke) der Einschätzungen zur Kategorie Stilzitat in absoluten Zahlen.

Diese auf stilistische Merkmale verweisenden Beziehungen von Improvisationsmusik und Neuer Musik werden überwiegend musikstrukturell begründet und sind an bestimmten Komponisten orientiert. Bezüglich der hierzu bemühten Urteilsdimensionen ($p = .069$) wie auch der Stärke der getroffenen Aussagen ($p = .245$) zeigen sich keine signifikanten Unterschiede zwischen den Einschätzungen der KRITIKER und MUSIKER. Im Kontext der Dimension *Konzept* ergibt sich hieraus weitere Ansätze der Überprüfung geäußerter Eindrücke durch musikanalytische Befunde. Peter Niklas Wilson beschrieb in der Musik des Wiener Trompeters Franz Koglmann das Auftreten von Neuer Musik und verschiedener Jazzformen „als subtile Allusionen“ (Wilson 1998b, 8). In Koglmanns Stück *Chateau de Bouges* (hatArt CD 6078, 1990) ist dies anschaulich nachvollziehbar: Hier finden sich zahlreiche Anklänge an unterschiedliche Musiken, die mittels Schnitt-

203 Die Urteilsdimensionen wurden als unabhängige Variable gedeutet, die Nennungen der KRITIKER und MUSIKER als abhängige Variable. Zur Berechnung des Zusammenhangs der abhängigen Variablen wurde der Produkt-Moment-Korrelationskoeffizient nach Pearson berechnet, die Signifikanz wurde anhand eines zweiseitigen t-Tests für abhängige Stichproben mit Varianzhomogenität bestimmt.

Technik als schnelle Szenenwechsel in Beziehung gesetzt werden. Auch werden Elemente einzelner Abschnitte in neue stilistische Kontexte überführt, wie bspw. ein lyrisches Oboenthema, das aus einem walzerartig arrangierten Holzbläusersatz in eine hektische jazzmäßige Passage versetzt ist. Reflexionen Neuer Musik erscheinen hierbei in der Instrumentierung und einem kammermusikalischen Gestus, der Alban Berg angenähert scheint.

2. Diskussion: Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik

Die anhand des vorgeschlagenen Schemas zur Orientierung von Reflexionen Neuer Musik in Free Jazz und Improvisationsmusik fetszuhaltenden Ergebnisse werden hier noch einmal skizzenartig in drei Punkten zusammengefasst und mit Stellungnahmen der Fachliteratur diskutiert.

1. Die aufgezeigten Aspekte klangorientierter Reflexionen Neuer Musik werden vor allem durch eine in der Regel experimentelle Erweiterung der individueller Ausdrucksmöglichkeiten motiviert und vorangetrieben. An den angeführten Beispielen ist zum einen ablesbar, dass in der Art der Auslegung von instrumentalen Spieltechniken und Möglichkeiten der Klangerzeugung Unterschiede zwischen den Richtungen des Free Jazz und der Improvisierten Musik existieren. Zum anderen zeichnet sich ab, dass gerade englische Musiker entscheidende neue Spieltechniken entwickelt haben. Bert Noglik führt dies auf ein spezifisches Interesse der englischen Szene zurück (vgl. Noglik 1983, 11) und folgert:

„Die Art und Weise, in der englische Musiker mit ihren Instrumenten umgehen, hat zu einer radikalen Umdeutung konventionellen Instrumentalspiels geführt, hat Klänge und Geräusche hervorgebracht, die das musikalische Erscheinungsbild vielleicht ebenso nachhaltig verändert haben wie der Einsatz elektronischer Mittel in der Musik. Der Umgang mit der Elektronik kommt gelegentlich noch hinzu.“ (Noglik 1983, 11, kursiv im Original)

Dazu werden hierüber auch neue ästhetische Wege eröffnet, die eine Selbstreflexion ermöglichen, wie sie aktuell eine junge Generation von Musikern vollzieht (vgl. Wilson 2004). In der Art der klangorientierten Reflexion Neuer Musik sind zudem zwei Richtungen zu unterscheiden: instrumentale und elektronische Klangerweiterung. Die erste wurzelt in den 1960er Jahren und bereitet in gewisser Weise der zweiten Erweiterung, einer nachfolgenden Auseinandersetzung mit elektronischer Musiktechnologie, den Weg. Letztere brachte vor allem unter Einbeziehung neuer Gerä-

te und Bezügen zu anderen aktuellen Musikrichtungen Impulse in die Improvisierte Musik ein und trug damit wesentlich zu veränderten Praktiken bei (vgl. Wilson 2003), wie auch Felix Klopotek die Bedeutung solcher Einflüsse zusammenfassend beurteilt:

„Die spannendsten Entwicklungen in der Improvisierten Musik in den letzten Jahren vollzogen sich dank elektronischer Musik. Und: sie vollzogen sich auf dem Feld der elektronischen Musik.“ (Klopotek 2002, 109)

2. In der Dimension der strukturellen Organisation liegen Möglichkeiten zur Gewinnung strukturbildender Techniken, sowie Anregungen zur Erprobung bislang nicht verwendeter musikalischer Gestaltungsmittel und deren Zusammenstellung zwecks Einbindung in größere strukturelle Zusammenhänge. So greifen hier Ebenen des Materials, der Organisationsprinzipien und kompositionstechnische Verfahren ineinander. In der Arbeit mit Tonreihen in Improvisationsmusik sind darüber hinaus zwei Aspekte von Bedeutung: eine Vorsortierung des Spielmaterials und damit eine Anregung der Musiker bzw. eines kreativen Spielprozesses; beide zielen auf die Erschließung neuer Spiel- sowie Improvisationsweisen. Die exponierte Bedeutung, die der Methode Arnold Schönbergs und dem Klangbild der Kompositionen von Anton Webern hierbei zuteil wird und die in den Teilstudien dieser Arbeit tendenziell aufgezeigt wurde, hat Bert Noglik betont:

„Insgesamt kommt den Werken der zweiten Wiener Schule, auch in der Rezeption der Musik dieses Jahrhunderts durch improvisierende Musiker, eine entscheidende Rolle zu. Dieser Umstand ist sicher auf die Stringenz der kompositorischen Methoden von Schönberg, Berg und Webern ebenso zurückzuführen wie auf die gleichermaßen sinnlich wirksame Prägnanz, fast wäre man geneigt zu sagen: auf den Manifest-Charakter ihrer Kompositionen.“ (Noglik 1990, 273f)

Nogliks folgender Einschätzung serieller und postserieller Verfahren, die „dem Wesen der Improvisation noch weiter entfernt erscheinen als vergleichsweise ‚konventionelle‘ Kompositionen der europäischen Moderne“ (Noglik 1990, 273f.) ist zuzustimmen, allerdings mit Einschränkungen. So ist zunächst festzustellen, dass eine dezidierte Auseinandersetzung mit den Konstruktionsmethoden der Zweiten Wiener Schule eine Hochzeit in den 1960er Jahren erfährt, Beispiele dodekaphon angelegter Improvisationsmusik finden sich danach seltener. Darüber hinaus taucht besonders John Cage in verschiedensten Zusammenhängen als Bezugsgröße auf, am deutlichsten auf der Ebene eines durch spezifische Spieltechniken geprägten Klangs sowie in Spielweisen und Improvisationskonzepten, die sich auf die Beschaffenheit der Klänge selbst konzentrieren. Hier ist der von Peter Niklas Wil-

son (2004) konstatierte „Paradigmenwechsel“ anzuführen, der u.a. einen gewandelten Fokus auf Reflexionen Neuer Musik richtet: Nicht länger strukturell-organisatorische Verfahren der Zweiten Wiener Schule und des Serialismus, sondern „Vertreter reduktiver Ansätze“ sowie „geräuschhafte Klangvokabulare“ werden als Bezugspunkte²⁰⁴ erkennbar (vgl. Wilson 2004, 230).

3. Die Darstellung einer Bezugnahme auf ästhetische Ideale und konzeptionelle Prinzipien ergänzt die beschriebenen Arten von Reflexionen Neuer Musik. Mit den in diesem Kapitel vorgestellten Beispielen ist der Bereich solcher Ansätze beschrieben, die eine Annäherung an Neue Musik über musikalische Konzeptionen und ideelle Vorstellungen suchen. Dabei werden eigene improvisatorische Idiome in den Kontext des Bezugsobjekts transformiert, ohne Kompositionstechniken daraus zu lösen. Die Verbindung von konzeptionellen Ansätzen, distinkten Klangvorstellungen und strukturellen Organisationsprinzipien wurde in der Art der Beschreibung der Beispiele betont. Die produktive Auseinandersetzung mit konzeptionellen Ansätzen der Neuen Musik eröffnet dabei unterschiedliche Möglichkeiten der Strukturierung und klanglichen Gestaltung improvisatorisch angelegter Verläufe.

Das hier vorgeschlagene Schema bietet einen gangbaren Weg zur Auseinandersetzung mit Improvisationsmusik, die auf verschiedenen Dimensionen Reflexionen Neuer Musik widerspiegelt. Diese Dimensionen sind als zentrale Kategorien der Vermittlung jener Musik wie auch als Ansatzpunkte eines musikanalytischen Zugangs zu sehen. Auf diesem Weg können Aspekte der musikalischen Schaffensprozesse und deren Einflüsse wie auch Einschätzungen von solchen künstlerischen Resultaten verfolgt und diskutiert werden. So ist es möglich, entsprechende Produktionen und ästhetische Positionen der Improvisationsmusik untereinander wie auch zu parallelen Erscheinungen Neuer Musik in Beziehung zu setzen. Damit ist eine Grundlage errichtet, die den Stand der Forschung systematisch abbildet, die, wie in der vorliegenden Arbeit geschehen, zur Überprüfung der Fachliteratur und zur kritischen Sichtung musikalischer Erscheinungen bemüht werden kann. An den hiermit vorgestellten Ansatz der Aufarbeitung des Themas anzuschließen wären weitere Untersuchungen, die sich auf jener Grundlage ausbreiten können.

204 Wilson verweist hier auf Morton Feldman, Giacinto Scelsi, Spätwerke von John Cage und Luigi Nono, sowie Helmut Lachenmann und Mathias Spahlinger (Wilson 2004, 230).

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die durchgeführten Untersuchungen zeigen, dass Bezugnahmen zu Neuer Musik eine wichtige Bedeutung für Free Jazz und Improvisierte Musik einnehmen können; jeweils abhängig von individuellen Bedürfnissen bzw. Bedeutungszuweisungen. Diese Bezugnahmen bieten eine Erweiterung der potenziellen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten; die Art und Weise, wie die aufgenommenen Elemente der Neuen Musik integriert werden, vollzieht sich individuell, die Beziehung der Improvisationsmusiker zum Jazz und zur Jazztradition erscheint dabei als ebenso wichtig wie die Beziehungen zur Neuen Musik.

Die Annahme einer Konzentration improvisierender Musiker auf die Adaption musikalischer Gestaltungsmittel Neuer Musik konnte nicht ausschließlich bestätigt werden. Vielmehr zeigten sich vielschichtige Bezugnahmen zu Neuer Musik nicht nur in strukturellen, sondern auch in klanglichen und ästhetischen Momenten.

Die Annahme einer Orientierung improvisierender Musiker an markanten Entwicklungen der Neuen Musik konnte zunächst in der Literaturanalyse bestätigt werden. Diese diente einer eingehenden systematischen Aufarbeitung des Forschungsstands, die damit erstmalig geleistet wurde. Die Auswertung einer Stichprobe der relevanten Fachliteratur erfolgte getrennt nach Aussagen der Jazzforschung und -kritik und Interviewbeiträgen von Improvisationsmusikern; dies ermöglichte einen Abgleich der fachlichen Reflexion mit der musikalischen Praxis. In einer Themenfrequenzanalyse zeigte sich, dass Komponisten als zentrale Kategorie jenen Diskurs dominieren, aufseiten der Jazzforscher ebenso wie aufseiten der Improvisationsmusiker. Es erschienen zudem solche Komponisten auf den vordersten Rangplätzen, die auch innerhalb der Neuen Musik herausgehoben positioniert sind (sei es als sogenannte ‚Klassiker der Moderne‘ oder als Avantgardisten); daran wurden Tendenzen einer Kanonbildung in der relevanten Fachliteratur aufgedeckt. Unterschiede in der Häufigkeit der Nennung von Komponisten zwischen den Jazzforschern und Improvisationsmusikern wurden zurückgeführt auf eine unterschiedliche Gewichtung und Bedeutungszuweisung in jenen Gruppen. Festgestellt wurde auch, dass sich die Thematisierung von Komponisten über semantische Attributierungen vollzieht, die in der Argumentation als deskriptive Analogien genutzt

werden, um Improvisationsmusiker und deren Musik zu charakterisieren. Diese Attributierungen wurden unterschieden in eigenständige Urteilsdimensionen, von denen besonders die Bedeutung klanglicher, musikstruktureller und ästhetisch-ideeller Aspekte hervorzuheben ist; diese Urteilsdimensionen gingen in das zusammenfassende Schema des Schlusskapitels ein und bilden den Schnittpunkt mit Erkenntnissen der musikanalytischen Studien.

Die musikanalytischen Einzelfallstudien deckten in direkten Gegenüberstellungen von Improvisationsmusikern und Komponisten der Neuen Musik Transformationen von Elementen Neuer Musik auf. Dabei erschienen kohärente Systeme als bevorzugte Bezugsobjekte, deren markante äußerliche Merkmale (Klänge, Texturen) konkrete Ansatzpunkte darstellen. Die Auswahl des Schaffens von drei Improvisationsmusikern (Georg Gräwe, Alexander von Schlippenbach und Barry Guy) als exemplarische Analysebeispiele eröffnete detaillierte Einblicke in die Beziehungen zu Neuer Musik. Auch hierin traten wesentliche Momente des Umgangs mit Neuer Musik hervor, die auf die Erkenntnisse der Inhaltsanalyse zurückzubeziehen sind: Neue Musik wird aufgefasst und eingesetzt als klingliches wie auch als ästhetisch-ideelles Ideal, sowie als strukturell-organisatorisches Repertoire.

Das methodische Vorgehen mit den zwei Schritten der inhaltsanalytischen Untersuchung der relevanten Literatur zum Forschungsthema und der daran angeschlossenen musikanalytischen Einzelfallstudien hat sich als fruchtbar erwiesen. Die Erkenntnisse beider Teilstudien wurden in einem typologischen Schema verbunden, das musikstrukturelle Betrachtungen und musikbezogene Einschätzungen in wesentlichen Dimensionen zusammenführt. Dieses Schema bietet Orientierung in der Beschäftigung mit möglichen Parallelerscheinungen in Neuer Musik und Improvisationsmusik und dient als Vergleichsbasis unterschiedlicher musikalischer Produktionen anhand konkreter Kriterien. Zudem ist es möglich, den fachlichen Diskurs mittels der hier angeführten Kategorien zu untersuchen.

Die Ergebnisse der Teilstudien haben weitere Forschungsfragen eröffnet. So ist in der Literaturanalyse eine weitreichende Kritik des Forschungsdiskurses angelegt, die jedoch an dieser Stelle nicht ausgeführt werden konnte. Eine entsprechende Studie hätte die Aufgabe einer eingehenden Revision des Diskurses in Bezug auf die Konstruktion von Traditionen (jenen des europäischen Free Jazz bzw. der europäischen Improvisierten Musik), die aus der Behandlung des Themas Neue Musik in jenem Kontext erwachsen; dies ermöglicht eine kritische Erörterung im Sinne der Einwände von George E. Lewis (2002) und Peter Niklas Wilson (2004).

In der Darstellung der Diskussion um die Herausbildung eines europäischen Improvisationsidioms wurden drei grundlegende Aspekte herausgearbeitet, die zur Charakterisierung jener Spielweisen beitragen: Der Aspekt der Definition beschreibt das Selbstverständnis der Improvisationsmusiker, das Jazz als Spielhaltung bezeichnet; der Aspekt der Integration bezeichnet die Aufnahme musikalischer Elemente unterschiedlicher Traditionen und Stile; der Aspekt der Relation kennzeichnet die Beziehungen zu US-amerikanischem Jazz als ‚eigener‘ musikalischer Tradition. An diese Grundzüge anknüpfend kann der Diskurs um den Umgang der Improvisationsmusik mit Neuer Musik fortgeführt werden. Zur Bestimmung der Positionen von Improvisationsmusikern sind explorative Studien notwendig, die an die hier geleistete Aufarbeitung der Inhalte des Forschungsdiskurses anschließen. Erst auf der darüber erzielten Grundlage scheinen intensive und gerichtete Befragungen möglich, die den Forschungsstand erweitern und aktuelle Tendenzen berühren. Dabei wäre zu fragen, wie sich die Aspekte der Definition, der Integration und der Relation im Vergleich zu den in der Fachliteratur bislang vermittelten Darstellungen verhalten; der von Peter Niklas Wilson aufgezeigte „Paradigmenwechsel“ der Improvisationsmusik bietet sich dazu als Leitgedanke an (vgl. Wilson 2004).

Die durchgeführten musikanalytischen Studien eröffnen mit dem präsentierten Methodenrepertoire jeweils angemessene Vorgehensweisen, um den unterschiedlichen Bezugnahmen zu Neuer Musik auf den drei wesentlichen Ebenen des Klangs, der Struktur und des Konzepts nachzuspüren und etwaige Schemata und Strategien derartiger Transformationen verfolgen. Ein solcher musikanalytisch fundierter Ansatz kann eine rezeptionsorientierte Untersuchung motivieren, die auf die Einschätzung des Publikums zielt. Darüber sind weitere Erkenntnisse in der Auseinandersetzung von Improvisationsmusik mit Elementen Neuer Musik zu gewinnen, die auf die in den vorliegenden Studien fokussierten Aspekte der Produktion und Vermittlung jener Musik zurückzubeziehen sind und so eine umfassende Erschließung des Themas gewähren.

In diesem Sinne stellen die vorliegenden Studien einen ersten Schritt in diese Richtung dar – mit der kritischen Auswertung der fachlichen Diskussion, der Betrachtung wesentlicher Aspekte der Produktionsseite mittels Verfahren musikalischer Analyse sowie mit der Vorstellung eines Modells zur Einschätzung entsprechender Phänomene.

QUELLENVERZEICHNIS

1. Literaturverzeichnis

- Andreas, Reinhard (1993). Improvisation. In: *Musikpsychologie. Ein Handbuch* (3. Aufl.), hrsg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 506-514.
- Arndt, Jürgen (2002). *Thelonious Monk und der Free Jazz*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Baca-Lobera, Ignacio (1991). Györgi Ligeti's „Melodien“, a Work of Transition. In: *Interface. Journal of New Music Research*, 20, 2, S. 65-78.
- Backhaus, Klaus / Erichson, Bernd / Plinke, Wulff / Weiber, Rolf (2003). *Multivariate Analysemethoden. Eine anwendungsorientierte Einführung* (10. Aufl.). Berlin u.a.: Springer.
- Bailey, Derek (1987). *Improvisation. Kunst ohne Werk*. Hofheim: Wolke (engl. Original: *Improvisation. Its nature and practice*. Moorland Publishing Co Ltd, Ashbourne, 1980).
- Baltensperger, André (1996). *Iannis Xenakis und die stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik*. Bern: Haupt.
- Beck, Sabine (2000). Musikerkooperativen in Deutschland und Frankreich. Eine vergleichende Untersuchung zur Selbstorganisation von Jazzmusikern. In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs* (= Beiträge zur Populärmusikforschung, 25/26), hrsg. von Helmut Rösing und Thomas Phleps. Karben: Coda, S. 265-278.
- Behne, Klaus-Ernst (1989). Musik- und Raumwahrnehmung. In: *Musik und Raum* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 30), hrsg. von Marietta Morawska-Büngeler. Mainz: Schott, 1989, S. 60-81.
- Behne, Klaus-Ernst (1992). Zur Psychologie der „freien“ Improvisation. In: *Improvisation. 10 Beiträge*, hrsg. von Walter Fähndrich. Winterthur: Amadeus Verlag, S. 32-42.
- Behne, Klaus-Ernst (1997). Musikästhetik III. Musikalische Urteilsbildung. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil Bd. 9, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel. u.a.: Bärenreiter, Sp. 998-1012.

- Berendt, Joachim-Ernst (1976). *Europäischer Jazz heute*. In: *Das Jazzbuch. Von Raga bis Rock. Entwicklung, Elemente, Musiker, Sänger, Combos, Big Bands. Neue illustrierte Ausgabe mit erweiterter Discographie*, hrsg. von dems.. Frankfurt/Main: Wolfgang Krüger Verlag, S. 366-371.
- Berendt, Joachim Ernst (1977). *Jazz und die moderne Konzertmusik*. In: *Ein Fenster aus Jazz*, hrsg. von dems.. Frankfurt/Main: Fischer, S. 316-337.
- Berendt, Joachim Ernst (1996). *Jazz in Donaueschingen 1954-1994. Versuch eines Rückblicks*. In: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, hrsg. von Josef Häusler. Kassel: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler, S. 408-416.
- Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz: The infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blumröder, Christoph von (1981). *Der Begriff ‚neue Musik‘ im 20. Jahrhundert*. München: Katznbichler.
- Bortz, Jürgen (1984). *Lehrbuch der empirischen Forschung für Sozialwissenschaftler*. Berlin u.a.: Springer.
- Brockmann, Irmgard (1986). *Das Prinzip der Zeitdehnung in Tratto, Intercomunicazione, Photoptosis und Stille und Umkehr*. In: *Zeitphilosophie und Klanggestalt. Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, hrsg. von Hermann Beyer und Siegfried Mauser. Mainz: Schott, S. 20-69.
- Brownell, John (1994). *Analytical Models of Jazz-improvisation*. In: *Jazzforschung / Jazz Research*, 26, S. 9-29.
- Carr, Ian (1973). *Music Outside. Contemporary Jazz in Britain*. London.
- Chenard, Marc (2000). *Georg Graewe... Dann würde ich immer behaupten, dass ich kein Jazzmusiker bin!*, In: *Jazz Live*, 17, 126, S. 8-9.
- Claren, Sebastian (2000). *Neither. Die Musik Morton Feldmans*. Hofheim: Wolke.
- Clendinning, Jane Piper (1993). *The pattern-meccanico Compositions of Györgi Ligeti*. In: *Perspectives of New Music*, 31, 1, S. 192-234.
- Corbett, John (1991). *Coverttext zu CD Viciss Etudes [= Interview mit Georg Gräwe]*. random acoustics: RA 002.
- Corbett, John (1994a). *Extended Play. Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Durham und London: Duke University Press.
- Corbett, John (1994b). *Coverttext zu London Jazz Composers Orchestra: Portraits*. Intakt CD 035, o.S.
- Cotro, Vincent (1999). *Chants libre. Le free jazz en France, 1960-1975*. Paris: Outre Mesure.
- Dahlhaus, Carl (1972). *Komposition und Improvisation*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 133, 9, S. 496-500.
- Dahlhaus, Carl (1974). *Form und Motiv in Mahlers Neunter Symphonie*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 135, 5, S. 296-299.

- Dahlhaus, Carl (1979). Was heißt Improvisation? In: *Improvisation und Neue Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 20), hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz: Schott, S. 9-23.
- Danuser, Hermann (1996). *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 7), (Sonderausgabe 1996), hrsg. von Carl Dahlhaus. Laaber: Laaber-Verlag (1. Aufl. 1984).
- Danuser, Hermann (1997). Neue Musik, In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil Bd. 7, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 75-122.
- Dean, Roger T. (1992). *New Structures in Jazz and Improvised Music since 1960*. Milton Keynes u.a.: Open University Press.
- Dell, Christopher (2002). *Prinzip Improvisation*. Köln: König.
- Dibelius, Ulrich (1998). *Moderne Musik nach 1945*. München: Piper.
- Dickreiter, Michael (1998). *Musikinstrumente. Moderne Instrumente, Historische Instrumente, Klangakustik* (5. Aufl.). München: dtv.
- Diederichsen, Diedrich (2004): Die Horde als soziomusikalische Aufgabe. In: *Die Musikforschung*, 57, 3, S. 249-256.
- Diekmann, Andreas (2002): *Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen* (8. Aufl.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Döhl, Friedhelm (1976): *WEBERN. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Studien über Voraussetzungen, Technik und Ästhetik der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“*. München/Salzburg: Katzbichler.
- Doruzka, Lubomir (1977): Anmerkungen zur musikalischen Analyse von Jazz und Rock. In: *Jazzforschung / Jazz Research*, 6, S. 67-82.
- Dybo, Tor (1999): Analyzing Interaction during Jazz Improvisation. In: *Jazz Analyse* (= Jazzforschung / Jazz Research, 31), S. 51-64.
- Ebbeke, Klaus (1988). Werkverzeichnis Bernd Alois Zimmermann. In: *MusikTexte*, 5, 24, S. 50-52.
- Ebbeke, Klaus (1986). *Sprachfindung. Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*. Mainz: Schott.
- Ebbeke, Klaus, (1998). *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, hrsg. von Heribert Henrich. Mainz: Schott.
- Eberlein, Roland (1994). Meßmethoden der musikbezogenen Akustik. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil Bd. 1, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, Sp. 411-415.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1979). *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Elscheková, Alicia (1998). Überlieferte Musik, In: *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*, hrsg. von Herbert Bruhn und Helmut Rösing. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 221-237

- Ferland, Ernst (1938). *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungs- geschichtliche und psychologische Untersuchung*. Zürich: Rhein-Verlag.
- Frisius, Rudolf (1986). Ästhetisches Neuland. Iannis Xenakis auf der Suche nach dem Gesamtkunstwerk des technischen Zeitalters und einer neuen musikalischen Sprache. In: *MusikTexte*, 3, 13, S. 17-29.
- Früh, Werner (2004). *Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Giddins, Gary (2000). *Rhythm-a-ning: Jazz Tradition and Innovation in the 80's*. New York: Da Capo Press (1. Aufl. Oxford University Press, 1985).
- Gieseler, Walter (1975). *Komposition im 20. Jahrhundert*. Celle: Moeck.
- Glawischnig, Dieter (1992). Mitteilungen aus der Praxis. In: *Jazz und Komposition* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 2), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 159-178.
- Globokar, Vinko (1994). *Einatmen – Ausatmen*, hrsg. von Ekkehard Jost und Werner Klüppelholz. Hofheim: Wolke.
- Gräwe, Georg (1983). Presstext zu LP *Bergmannsleben*. CMP 18 ST.
- Gräwe, Georg (1993). Coverttext zu CD *Chamber Works 1990-92*. RA 003.
- Gridley, Mark / Maxham, Robert / Hoff, Robert (1989). Three Approaches to Defining Jazz. In: *Musical Quarterly*, 73, 4, S. 513-531.
- Gruhn, Wilfried (1985). Zur Entstehungsgeschichte von Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*. In: *Die Musikforschung*, 38, 1, S. 8-15.
- Guregian, Elaine (1984). Barry Guy - *Stringer*. In: *Down Beat*, 51, 7, S. 44-45.
- Guy, Barry (1991). Zur Komposition *Theoria*. In: *Portrait Irene Schweizer*, hrsg. von Patrick Landolt, Rosemarie A. Meier und Fredi Bosshard. Zürich: Fabrikjazz/Intakt Records, S. 23.
- Guy, Barry (1993). Barry Guy. Zwischen Konstruktion und freier Improvisation. In: *Die lachenden Außenseiter. Musikerinnen und Musiker zwischen Jazz, Rock und neuer Musik, die 80er und 90er Jahre*, hrsg. von Patrick Landolt und Ruedi Wyss. Zürich: Rotpunktverlag, S. 119-128.
- Hall, Donald E. (2003). *Musikalische Akustik. Ein Handbuch* (2. Aufl.), Mainz: Schott.
- Harrison, Max (2001). Symphonic Jazz. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*, hrsg. von Barry Kernfeld. London: Macmillan Press, S. 699-700.
- Heffley, Mike (2002). Vom Anarchischen zum Aarchaischen. Zur Theorie freier Improvisation. In: *Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 7), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 251 – 268.
- Hellhund, Herbert (1985). *Cool Jazz. Grundzüge seiner Entstehung und Entwicklung*. Mainz: Schott.
- Hellhund, Herbert (1998). Gibt es eine Avantgarde im zeitgenössischen Jazz? In: *Jazz und Avantgarde*, hrsg. von Jürgen Arndt und Werner Keil. Hildesheim: Olms, S. 47-53.

- Hellhund, Herbert (1999). Jazz-Analyse. Ein Plädoyer für mehr als das bloße Zergliedern. In: *Jazz Analyse* (= Jazzforschung / Jazz Research, 31), S. 43-50.
- Herbort, Heinz Josef (1971): Bernd Alois Zimmermann. Die Soldaten. In: *Musik und Bildung*, 3, 11, S. 539-547.
- Hodeir, André (1956). *Jazz. Its Evolution and Essence*. New York.
- Hoffmann, Bernd (1999). Solistisches Improvisieren im Kompositorischen Bezugsrahmen der Big Band – Anmerkungen zu Solisten und Werken der WDR Big Band Köln. In: *Jazz Analyse* (= Jazzforschung / Jazz Research, 31), S. 199-241.
- Hunkemöller, Jürgen (1996). Jazz-Rezeption: in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil Bd. 4, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 1421-1439.
- Hunkemöller, Jürgen (1999). Jazz-Analyse - Mehrdimensionalität und sinnliche Erfahrung. In: *Jazz Analyse* (= Jazzforschung / Jazz Research, 31), S. 19-26.
- Johnson-Laird, Philip N. (1991): Jazz Improvisation. A Theory at the Computational Level. In: *Representing musical structure*, hrsg. von Peter Howell, Robert West und Ian Cross. London: Academic Press, S. 291-325.
- Jost, Ekkehard (1975). *Free Jazz*. Mainz: Schott.
- Jost, Ekkehard (1979a). Über Jazzimprovisation. In: *Improvisation und neue Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 20), hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz: Schott. S. 55-65.
- Jost, Ekkehard (1979b). Europäische Jazz-Avantgarde – Emanzipation wohin? In: *Jazzforschung / Jazz Research*, 11, S. 165-195.
- Jost, Ekkehard (1982). *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Hofheim: Wolke.
- Jost, Ekkehard (1983). Geschriebener Jazz. Zur Funktion des Komponierens in einer nicht komponierbaren Musik. In: *Komponieren heute. Ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 23), hrsg. von dems. Mainz: Schott, S. 54-65.
- Jost, Ekkehard (1984). Grenzgänger. Komposition und Improvisation im Niemandsland zwischen Jazz und Neuer Musik. In: *Musik zwischen E und U* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 25), hrsg. von dems. Mainz: Schott, S. 54-69.
- Jost, Ekkehard (1987). *Europas Jazz 1960-80*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Jost, Ekkehard (Hrsg.)(1990). *Darmstädter Jazzforum 89. Beiträge zur Jazzforschung*. Hofheim: Wolke.
- Jost, Ekkehard (1990). Die neue Unübersichtlichkeit. Wege des Jazz durch die achtziger Jahre. In: *Die Musik der achtziger Jahre* (= Veröffentli-

- chungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 31), hrsg. von dems. Mainz: Schott, 47-61.
- Jost, Ekkehard (1992). Kollektivimprovisationen am Rande des Abgrunds. Tendenzen der Jazzszene Anfang der neunziger Jahre, In: *Beiträge zur Populärmusikforschung* 11, hrsg. von Helmut Rösing. Baden-Baden, S. 56-71.
- Jost, Ekkehard (1994). Über das Europäische im europäischen Jazz. In: *Jazz in Europa* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 3), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 233-249.
- Jost, Ekkehard (1998a). Zum Sprachcharakter von Musik im allgemeinen und Jazz im speziellen. In: *Jazz und Sprache – Sprache und Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 5), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 87 – 106.
- Jost, Ekkehard (1998b). Zur Situation des Jazz heute. In: *Musikforum* 88, S 36-43.
- Jost, Ekkehard (1999). Über einige Problem jazzmusikalischer Analyse. In: *Jazz Analyse* (= Jazzforschung / Jazz Research, 31), S. 11-18.
- Jost, Ekkehard (2002). Reflexionen über die Soziologie des Jazz. In: *Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 7), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 281-291.
- Jost, Ekkehard (2003): Sachteil. In: *Reclams Jazzlexikon*, hrsg. von Wolf Kampmann. Stuttgart: Reclam, S. 575-685.
- Karbusicky, Vladimir (1979): *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*. München: Fink.
- Karge, Manfred (1984). Dialoge mit Hanns Eislers Mutter-Musiken [= Covertext zu *Hanns Eisler – „Komm ins Offene, Freund!“*]. AufRuhr 670006).
- Karkoschka, Erhard (1966). *Das Schriftbild der neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*. Celle: Moeck.
- Karl, Ingrid (Hrsg.)(1986). *Jazz op. 3. Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne*. München: Löcker.
- Kernfeld, Barry (2001). Improvisation. III. Jazz. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., Bd. 12, hrsg. von Stanley Sadie. London: Macmillan Press, S. 128-133.
- Kiroff, Matthew (2001). „Caseworks“ as performed by Cecil Taylor and the Art Ensemble of Chicago. A musical Analysis. In: *Jazzforschung / Jazz Research*, 33, S. 9-130.
- Kjellberg, Erik (1994). „Old Folklore in Swedish Modern“. Zum Thema Volksmusik und Jazz in Schweden. In: *Jazz in Europa* (= Darmstädter

- Beiträge zur Jazzforschung, 3), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 221-231.
- Klopotek, Felix (2002). *How they Do It. Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik*. Mainz: Ventil.
- Klostermann, Bertold (1989). Das Ruhrgebiet. Day In Day Out spricht mit Georg Graewe. In: *Day In Day Out*, 2, S. 25.
- Knauer, Wolfram (1990). *Zwischen Bebop und Free Jazz. Komposition und Improvisation des Modern Jazz Quartet* (2 Bde.). Mainz: Schott.
- Knauer, Wolfram (Hrsg.)(1992a). *Jazz und Komposition* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 2). Hofheim: Wolke.
- Knauer, Wolfram (1992b). Charles Mingus. Jazzkomposition nach Ellington. In: *Jazz und Komposition* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 2), hrsg. von dems. Hofheim: Wolke, S. 79-100.
- Knauer, Wolfram (Hrsg.)(1994). *Jazz in Europa* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 3), Hofheim: Wolke.
- Knauer, Wolfram (1996a). Jazz. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil Bd. 4, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 1384-1421.
- Knauer, Wolfram (Hrsg.)(1996b). *Jazz in Deutschland* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 4). Hofheim: Wolke.
- Knauer, Wolfram (1996c). Emanzipation wovon? Zum Verhältnis des amerikanischen und des deutschen Jazz in den 50er und 60er Jahren. In: *Jazz in Deutschland* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 4), hrsg. von dems. Hofheim: Wolke, S. 141 – 157:
- Knauer, Wolfram (1996d). Reviews (A Revue for Frank Zappa), Komponistengespräch mit Klaus König. In: *Jazzpodium*, 45, 5, S. 11-14.
- Knauer, Wolfram (Hrsg.) (1999a). *Jazz und Sprache – Sprache und Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 5). Hofheim: Wolke.
- Knauer, Wolfram (1999b). Der Analytiker-Blues. Anmerkungen zu Entwicklung und Dilemma der Jazzanalyse von den 30er Jahren bis heute. In: *Jazz Analyse* (= Jazzforschung / Jazz Research, 31), S. 27-42.
- Knauer, Wolfram (Hrsg.) (2002a). *Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 7). Hofheim: Wolke.
- Knauer, Wolfram (2002b). „Wegweiser Jazz“. Anmerkungen zum Zustand der deutschen Jazzszene. In: *Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 7), hrsg. von dems. Hofheim: Wolke, S. 77 – 103.
- Knauer, Wolfram (Hrsg.)(2004). *...improvisieren* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 8). Hofheim: Wolke.
- Koch, Heinrich Christoph (1802). *Musicalisches Lexikon*. Frankfurt (Nachdruck Hildesheim: Olms 1988).

- König, Klaus (1996). Komponistengespräch mit Klaus König. Reviews (A Revue for Frank Zappa). In: *Jazz in Deutschland* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 4), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 175-199.
- Kowal, Roman (1973). New Jazz and Some Problems of It's Notation. In: *Jazzforschung / Jazz Research*, 3/4, S. 180-193.
- Kühn, Clemens (1978). *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns*. Hamburg: Wagner.
- Kumpf, Hans (1981). *Postserielle Musik und Free Jazz. Wechselwirkungen und Parallelen. Berichte – Analysen – Werkstattgespräche*, Rohrdorf: Rohrdorfer Musikverlag (1. Auflage 1976, Herrenberg: Doering).
- Kunzler, Martin (2002). *Jazz-Lexikon* (2 Bde.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Laade, Wolfgang (1970). „Globe Unity“ – „Jazz Meets the World“. In: *Jazzforschung / Jazz Research*, 2, S. 138-146.
- Lachenmann, Helmut (1970). Klangtypen der neuen Musik. In: *Zeitschrift für Musiktheorie* 1, 1, S. 20-30.
- Lewis, George E. (2002). „Gittin' to know y'all“. Von improvisierter Musik, vom Treffen der Kulturen und von der „racial imagination“. In: *Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 7), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 213 – 247.
- Lock, Graham (1993). Verklärter Baß. 7 Giges mit Barry Guy. In: *Jazzthetik*, 7, 12, S. 16-23.
- Lohner, Henning (1987a). Explosion und Klangfarbe in Metastaseis und Akea. In: *Iannis Xenakis* (= Musik-Konzepte, 54/55), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text+kritik, S. 28-42.
- Lohner, Henning (1987b). Zur Kontinuität von Denken und Handeln. Interview mit Iannis Xenakis, in: *Iannis Xenakis* (= Musik-Konzepte, 54/55), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text+kritik, S. 83-90.
- Lothwesen, Kai Stefan (2000a). *Strategien einer Synthese. Zur Annäherung von Neuer Musik und Jazz in Werken zeitgenössischer Komponisten der 60er und 70er Jahre*, Justus-Liebig-Universität Gießen: unveröffentlichte Magisterarbeit.
- Lothwesen, Kai Stefan (2000b). „Zeiten gewissermaßen auf dem Meeresgrund“. Zum Jazzverständnis von Bernd Alois Zimmermann. In: *MusikTexte*, 17, 86/87, S. 80-95.
- Lothwesen, Kai Stefan (2001). Strategien einer Synthese. Anmerkungen zum Jazzverständnis der Neuen Musik. In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II* (= Beiträge zur Populärmusikforschung Bd. 27/28), hrsg. von Thomas Phleps. Karben: Coda, S. 137-157.

- Lothwesen, Kai Stefan (2002). Zur Rezeption Neuer Musik im europäischen Jazz. In: *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung* 2.2003, URL: <http://www.lo-net.de/group/Samples/samples2/lothwesp.pdf>, Abruf: 17.01.2008.
- Marley, Brian (1998). A New Bass, a New Orchestra, & A Clutch of New CDs - the Busy Musical Life of Barry Guy. In: *Avant*, 2, 6, S. 46-47.
- Mayring, Philipp (2000). Qualitative Inhaltsanalyse. In: *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, hrsg. von Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 468-475.
- Mayring, Philipp (2003). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken* (8. Aufl.). Weinheim und Basel: Beltz.
- Monson, Ingrid Tolia (1996). *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nauck, Gisela (1997). *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*. Stuttgart: Steiner.
- Nettl, Bruno (2001). Improvisation. I. Concepts and Practices. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., Bd. 12, hrsg. von Stanley Sadie. London: Macmillan Press, S. 94-98.
- Niketta, Rainer (1997). Urteils- und Meinungsbildung. In: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, hrsg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 329-339.
- Nogliki, Bert / Lindner, Heinz-Jürgen (1980). *Jazz im Gespräch*. Berlin: Verlag Neue Musik.
- Nogliki, Bert (1983). *Jazz-Werkstatt international*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (1. Aufl. Berlin: Verlag Neue Musik, 1982).
- Nogliki, Bert (1987): Aktuelle Aspekte der Identität von Jazz und „improvisierter Musik“ in Europa: differenziertes Selbstverständnis und Internationalisierung. In: *Jazzforschung / Jazz Research*, 19, S. 177-186.
- Nogliki, Bert (1989). Georg Gräwe & Grubenklangorchester. Songs and Variations [= Covertext zu CD hatArt 6028], o.S.
- Nogliki, Bert (1990a). Improvisierte Musik in der Folge des Free Jazz. In: *Darmstädter Jazzforum 89. Beiträge zur Jazzforschung*, hrsg. von Ekehard Jost. Hofheim: Wolke, S. 14-22.
- Nogliki, Bert (1990b). *Klangspuren. Wege improvisierter Musik*. Berlin: Verlag Neue Musik.
- Noll, Dietrich J. (1977). *Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchungen zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen*. Hamburg: Wagner.
- Osterhausen, Hans-Jürgen von (2002). Alexander von Schlippenbach. Der Jazz widersetzt sich in seinem innersten Wesen jedem Reglement. In: *Jazz Podium*, 51, 1, S. 32.

- Panke, Werner (1982). Gräwes „Grubenklangorchester“. Bergmann, Kohle und Revier als Themen für neun Musiker. In: *Westfälische Rundschau* vom 12.7.1982.
- Paulot, Bruno (1993). *Albert Mangelsdorff. Gespräche*, Waakirchen: Oreos.
- Petersen, Peter / Schneider, Albrecht (2003). Györgi Ligetis *Zehn Stücke für Bläserquintett* (1968). Musik- und klanganalytische Anmerkungen. In: *Zeitschrift für Musiktheorie*, 18, 3, S. 195-222.
- Pfleiderer, Martin (1998). *Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre*. Karben: Coda.
- Pfleiderer, Martin (1999). Klangnavigationen mit und ohne Kompass. Freie Improvisation in größeren Ensembles. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 160, 4, S. 38-41.
- Pfleiderer, Martin (2002a). Thinking in Jazz. Entwicklung und neuere Ansätze der Jazzforschung. In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 19), hrsg. von Helmut Rösing, Albrecht Schneider, Martin Pfeiderer. Frankfurt/Main: Lang, S. 37-59.
- Pfleiderer, Martin (2002b). Goin' Home – On Archie Shepp's Sound Shaping. In: *Festschrift Ekkehard Jost zum 65. Geburtstag* (= Jazzforschung / Jazz Research, 34), hrsg. von Bernd Hoffmann, Franz Kerschbaumer, Franz Krieger und Thomas Phleps. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 133-147.
- Pressing, Jeff (1984). Cognitive Processes in Improvisation. In: *Cognitive Processes in the Perception of Art*, hrsg. von W. Ray Crozier und Anthony J. Chapman. Amsterdam: North-Holland, S. 345-363.
- Pressing, Jeff (1988). Improvisation: Methods and Models. In: *Generative Processes in Music*, hrsg. von John A. Sloboda. Oxford, S. 129-178.
- Rathert, Wolfgang (1991). *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives*, München/Salzburg: Katzbichler.
- Reichelt, Rolf (1979). Manfred Schoof. Beyond Free Jazz. In: *Jazz Forum*, 13, 61, S. 41-44.
- Reinecke, Hans Peter (Hrsg.)(1969). *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*. Mainz: Schott.
- Richter, Stephan (1995). *Zu einer Ästhetik des Jazz*. Frankfurt am Main: Lang.
- Rösing, Helmut (2004). 9/11. Wie politisch kann Musik sein? In: *9/11 – The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001* (= Beiträge zur Populärmusikforschung, 32), hrsg. von Thomas Phleps und Dietrich Helms. Bielefeld: transcript, S. 155-168.
- Rösing, Helmut (2005). „Populäre Musik: Was meint das? In: „*Das klingt so schön hässlich*“. *Gedanken zum Bezugssystem Musik*, hrsg. von

- Alenka Barber-Kersovan, Kai Lothwesen und Thomas Phleps. Bielefeld: transcript, S. 125-138.
- Rusch, Bob (1994a). Barry Guy Interview, Part 1. In: *Cadence*, 20, 1, S. 5-9.
- Rusch, Bob (1994b). Barry Guy Interview, Part 2. In: *Cadence*, 20, 2, S. 15-21.
- Sandner, Wolfgang (1982). *Jazz. Zur Geschichte und zur stilistischen Entwicklung afro-amerikanischer Musik*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Sandner, Wolfgang (2002). Verbaler Impressionismus, wohlmeinende Apologie. Probleme der Jazzkritik. In: *Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 7), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 123-131.
- Schlippenbach, Alexander von (1975). Das Globe Unity Orchester. Potenzierung musikalischer Energien. In: *Jazz Podium*, 24, 3, S. 11-13.
- Schneider, Albrecht (1997). *Tonhöhe – Skala – Klang. Akustische, tonometrische und psychoakustische Studien auf vergleichender Grundlage*. Bonn: Orpheus-Verlag/Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Schuller, Gunther 1968. *Early Jazz. Its Roots and Development*. New York: Oxford University Press.
- Schuller, Gunter (2001). Third Stream. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., Bd. 25, hrsg. von Stanley Sadie. London: Macmillan Press, S. 401.
- Smith, Bill (1993). Barry Guy – The London Jazz Composers Orchestra. In: *Coda Magazine*, 36, 248, S. 6-10.
- Solothurnmann, Jürg (1990). Pluralismus und neues Denken. Zur aktuellen Situation des Jazz und der improvisierten Musik. In: *Darmstädter Jazzforum 89. Beiträge zur Jazzforschung*, hrsg. von Ekkehard Jost. Hofheim: Wolke, S. 28-48.
- Solothurnmann, Jürg (1994). Die Alpine Jazz Herd. Zeitgenössischer Jazz und nationale Folklore, paßt das zusammen? In: *Jazz in Europa* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 3), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 201-220.
- Spicker, Volker (1995). Alexander von Schlippenbach, in: ders.: *Neue Formen der Klavierimprovisation im Jazz. Cecil Taylor und die Folgen*. Justus-Liebig-Universität Gießen: unveröffentlichte Magisterarbeit, S. 107-114.
- Stuessy, Clarence J. (1978). *The Confluence of Jazz and Classical Music from 1950 to 1970*. Diss. phil. Univ. of Rochester, Eastman School of Music.
- Tucker, Mark (2001). Jazz. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., Bd. 12, hrsg. von Stanley Sadie. London: Macmillan Press, S. 903- 926.
- Whitehead, Kevin (1998). *New Dutch Swing*. New York: Billboard Books.

- Wickes, John B. (1999). *Innovations in British Jazz, Vol. 1: 1960-1980*. Chelmsford: Soundworld.
- Wilson, Peter Niklas (1989). Genauigkeit in der Melancholie. Der Wiener Flügelhornist und (Jazz-)Komponist Franz Koglmann. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 150, 3, S. 30-34.
- Wilson, Peter Niklas (1994). Improvisation. 16 Stichworte zu einer flüchtigen Kunst. In: *Lettre internationale*, 7, 1, S. 67-69.
- Wilson, Peter Niklas (1997). Wiener Hörgänge – Provokationen und Posen. Projekte von Franz Koglmann und Peter Machajdik. In: *Jazzthetik*, 11, 5, S. 10-11.
- Wilson, Peter Niklas (1998a). Der „Meta-Music“ auf der Spur. Überlegungen zur Analyse frei improvisierter Musik. In: *...und der Jazz ist nicht von Dauer. Aspekte afro-amerikanischer Musik. Festschrift für Alfons Michael Dauer*, hrsg. von Bernd Hoffmann und Helmut Rösing. Karben: Coda, S. 373-387.
- Wilson, Peter Niklas (1998b). Die Schwierigkeit des Schönen. In: *Franz Koglmann. O Moon My Pin-Up*, hrsg. von Bernhard Kraller. Wien: Wespenest, S. 6-11.
- Wilson, Peter Niklas (1999a). *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Hofheim: Wolke.
- Wilson, Peter Niklas (1999b). „Multi-Mindedness“ und Transidiomatik. Stichworte zur Aktualität der musikalischen Handlungsform „Improvisation“. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 160, 4, S. 14-17.
- Wilson, Peter Niklas (1999c). Von der Romantik des Jetzt – und ihren Grenzen. Aspekte des Formdenkens in improvisierter Musik. In: *Form – Luxus, Kalkül und Abstinenz: Fragen und Beiträge zu Erscheinungsweisen aktueller Musik*, hrsg. von Sabine Sanio und Christian Scheib. Saarbrücken 1999, S. 50-60.
- Wilson, Peter Niklas (2000). Rekonfigurationen. Neueres zum Verhältnis von Komposition und Improvisation. In: *MusikTexte*, 17, 86/87, S. 3-5.
- Wilson, Peter Niklas (2002): Von der sozialen Irrelevanz improvisierter Musik. In: *Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 7), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 269-280.
- Wilson, Peter Niklas (2004): Neue Paradigmen in der improvisierten Musik. In: *improvisieren...* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 8), hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 217-232.
- Xenakis, Iannis (1992): *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Zimmermann, Bernd Alois (1974). *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christoph Bitter. Mainz: Schott.
- Zöfel, Peter (2003). *Statistik für Psychologen im Klartext*. München: Pearson.

2. Musikalienverzeichnis

- Gräwe, Georg. *7 Bagatellen for Orchestra* (Ms).
 Guy, Barry. *Portraits* (Ms).
 Guy, Barry. *Three Pieces* (= *Owed to J.S., Sleeping Furiously, Strange Loops*) (Ms).
 Guy, Barry. *Inscape – Tableaux* (Ms).
 Ligeti, Györgi. *Continuum*. Mainz: Schott.
 Ligeti, Györgi. *Melodien*. Mainz: Schott.
 Schlippenbach, Alexander von. *Contrareflection* (Ms).
 Schlippenbach, Alexander von. *Hydrogene Music* (Ms).
 Schlippenbach, Alexander von. *The Morlocks* (Ms).
 Webern, Anton. *Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier*, op. 22. Wien: Universal Edition.
 Webern, Anton. *Variationen für Klavier*, op. 27. Wien: Universal Edition.
 Zimmermann, Bernd Alois. *Die Soldaten*. Mainz: Schott.
 Zimmermann, Bernd Alois. *Die Befristeten*. Archiv des Westdeutschen Rundfunks, Köln (Ms).

3. Tonträgerverzeichnis

Georg Gräwe

a. Solo / Duo

- Gräwe, Georg (1987). *Six studies for piano solo*. WestWind 012.
 Gräwe, Georg (1993). *Chamber Works 1990-92*. RA 003.
 Gratkowski, Frank / Gräwe, Georg (1991). *Viciss Etudes*. RA 002.

b. Trio / Quartett / Quintett

- Georg Gräwe Quintett (1976). *New movements*. FMP 0320.
 Georg Gräwe Quintett (1977). *Pink Pong*. FMP 0480.
 The Georg Gräwe Quartet (1997). *Melodie und Rhythmus*. OD 12024.

c. Grubenklangorchester

- Grubenklangorchester (1982). *Bergmannsleben*. CMP 18 ST.
 Grubenklangorchester (1984). *Hanns Eisler – „Komm ins Offene, Freund!“*. AufRuhr 67006.
 Grubenklangorchester (1989). *Songs and Variations*. hatArt CD 6028.
 Grubenklangorchester (1994). *Flavours, Fragments*. ITM Classics 950014.

d. Weiteres

- Diverse (1979). Berlin Jazz Workshop Orchestra. SAJ-24.

e. Verweise

Coleman, Ornette (1959). *The Shape of Jazz to Come*. atlantic 1317.

Alexander von Schlippenbach

a. Solo / Duo

Schlippenbach, Alexander von (1972). *Payan*. Enja 2012.

Schlippenbach, Alexander von / Johannson, Sven Åke (1976). *Live at the Quartier Latin*. FMP 0310.

b. Trio

Alexander von Schlippenbach Trio (1990). *Elf Bagatellen*. FMP CD 027.

Alexander von Schlippenbach Trio (1993). *Physics*. FMP CD 50.

Parker/Guy/Lytton + Alexander von Schlippenbach Trio (2000). *2x3 = 5*. CD LR 305.

c. Globe Unity Orchester / Berlin Contemporary Jazz Orchestra

Schlippenbach, Alexander von (1967). *Globe Unity*. SABA 15109.

Globe Unity Orchester (1974). *Hamburg '74*. FMP 0650.

Globe Unity Orchester (1976). *Globe Unity Special vol.1: Evidence*. FMP 0220.

Globe Unity Orchester (1979). *Compositions*. JAPO 60027.

Globe Unity Orchester (2001): *Globe Unity 67 & 70*. UMS/ALP 223 CD.

Berlin Contemporary Jazz Orchestra (1990). *Berlin Contemporary Jazz Orchestra*. ECM 1409841 777-2.

Berlin Contemporary Jazz Orchestra (1993). *The Morlocks*. FMP CD 61.

Berlin Contemporary Jazz Orchestra (1996). *Live in Japan '96*. DIW 922.

d. Weiteres

Gunther Hampel Quintett (1965). *Heartplants*. SABA 150 26 ST.

Manfred Schoof Quintett (1978). *The early Quintet* (rec. 1966/67). FMP 0540.

Schlippenbach, Alexander von / RAI Big Band (1981). *Jelly Roll*. SAJ-31.

Zimmermann, Bernd Alois (1968). *Die Befristeten. Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes für Jazzquintett*. WERGO 60031 [mit Manfred Schoof Quintett].

Barry Guy

a. Trios

Barry Guy / Mats Gustafson / Raymond Strid (1996). *You forget to answer*. MAYA 9601.

- Evan Parker Electroacoustic Ensemble (1997). *Toward the margins*. ECM New Series 1612.
 Iskra 1903 (2000): *Chapter One. 1970-1972* (rec. 1970-72). Emanem 4301.
 Parker/Guy/Lytton + Alexander von Schlippenbach Trio (2000). *2x3 = 5*. CD LR 305.

b. London Jazz Composers' Orchestra / Barry Guy New Orchestra

- London Jazz Composers Orchestra (1996). *Ode* (vollständige Fassung). Intakt CD 041 (Erstveröffentlichung: Incus 6-7, 1972).
 London Jazz Composers Orchestra (1983). *Stringer. Four Pieces for Orchestra*. FMP-SAJ 41.
 London Jazz Composers Orchestra (1989). *Harmos*. Intakt CD 013.
 London Jazz Composers Orchestra (1990). *Double Trouble*. Intakt CD 019.
 London Jazz Composers Orchestra (1992). *Theoria*. Intakt CD 024.
 London Jazz Composers Orchestra (1994). *Portraits*. Intakt CD 035.
 London Jazz Composers Orchestra (1995). *Zurich Concerts*. Intakt CD 005.
 London Jazz Composers Orchestra (1997). *Three Pieces for Orchestra*. Intakt CD 045.
 London Jazz Composers Orchestra (1998). *Double Trouble Two*, Intakt CD 053.
 Barry Guy New Orchestra (2000): *Inscape – Tableaux*. Intakt CD 066.

c. Verweise

- Mingus, Charles (1963). *The Black Saint and the Sinner Lady*. impulse 5649.
 Mingus, Charles (1998). *Mingus, Ah um*. CK 65512 (Erstveröffentlichung: Columbia 1370, 1969).
 Stevens, John (1993). *Works. S.M.E. Big Band & Quintet*. Konnex KCD 5045.

Weitere

- Carl, Rüdiger (1998). *Book / Virtual COWWS*. FMP OWN 90007/9.
 Chris Burn's Ensemble (1990). *Cultural Baggage*. Acta 5.
 Chris Burn's Ensemble (1998). *Navigations*. Acta 12.
 Chris Burn Ensemble (2001). *The Place 1991*. Emanem 4056.
 Chris Burn's Ensemble (2002). *Ensemble at Musica Genera 2002*. Musica Genera mg 006.
 Christopher Dell DRA (2000). *Future Of The Smallest Form*. J4E 4754.
 COWWS Quintet (1994). *Grooves 'n' Loops*. FMP CD 59.
 Frank Gratkowski-Trio (1998). *The Flume Factor*. RA 020.
 Frank Gratkowski-Quartet (1996). *Kollaps*. RT 9317.
 Goebbels, Heiner / Harth, Alfred (1977). *Hommage. Vier Fäuste für Hanns Eisler*. FMP-SAJ 08.

- Hemingway, Gerry (1996). *Electro-acoustic Works 1984-95*. RA 017.
- Hove, Fred van (1998). *Passing Waves*. nuscope CD 1001.
- Hove, Fred van (2003). *Spraak & Roll*. WIMproacht/negen CD 030304.
- ICP Orchestra (o.J.). *Bospaadje Konijnehol I*. ICP 028.
- ICP Orchestra(o.J.). *Bospaadje Konijnehol II*. ICP 029.
- König, Klaus (1988/89). *Times of Devastation. Music for Orchestra*. ENJA 601422.
- König, Klaus (1989/90). *At the End of the Universe. Music for Douglas Adams*. ENJA 60782.
- König, Klaus (1991/92). *The Song of Songs. Oratorio for two Solo Voices, Choir and Orchestra*. ENJA 70572.
- König, Klaus (1993/94). *Time Fragments. Seven Studies in Motion*. ENJA 80762.
- König, Klaus (1994/95). *Reviews. A Revue for Frank Zappa*. ENJA 90612.
- Koch-Schütz-Studer (1995). *Hardcore Chambermusic*. Intakt CD 042.
- Koglmann, Franz (1985). *Good Night*. Creative Works CW 1002.
- Koglmann, Franz (1984). *Schlaf Schlemmer, schlaf Margritte*. hat ART CD 6108.
- Koglmann, Franz (1987). *ICH*. hat ART 2039.
- Koglmann, Franz (1990a). *The Use of Memory*. hat ART CD 6078.
- Koglmann, Franz (1990b). *Orte der Geometrie*. hat ART CD 6018.
- Koglmann, Franz (1999). *An Affair with Strauß*. btl 006/EFA 10176-2.
- Koglmann, Franz (2001). *Opium*. btl 011/EFA 10181-2 [Kompilation von Aufnahmen von *Flaps* (1973) und *For Franz* (1976)].
- Kühn, Joachim (1993). *Famous Melodies*. EFA 20092-2.
- Malfatti, Radu (1992) *Ohrkiste*. ITM 950013.
- Oberg, Uwe (2003). *Dedicated*. Jazz 'n' Arts Records 1603.
- Parker, Evan (1991). *Process and Reality*. FMP CD 037.
- Polwechsel (1998). *Polwechsel*. hat(now)Art 112.
- Polwechsel 2 (1999). *Polwechsel 2*. hat(now)Art 119.
- Reform Art Unit (1997). *Homage to Schönberg und Webern*. gr. 98011.
- Reform Art Unit (1999). *Homage to Josef Matthias Hauer*. gr. 99001.
- Schoof, Manfred (1969). *European Echoes*. FMP 0010.
- Thomas, Jens (2000). *Jens Thomas plays Ennio Morricone: You can't keep a good Cowboy down*. ACT 9273-2.
- Vienna Art Orchestra (2000). *All that Strauß*. TCB 20052.
- Vienna Art Orchestra (2001). *Art & Fun*. Emarcy 017072-2.
- Vienna Art Orchestra (1995). *European Songbook*. amadeo 527 672-2.
- Voice Crack (1999). *infra_red*. up11.

ANHANG

Anhang A: Aufstellung der exzerpierten Textstellen nach Publikationen

Publikation	Gruppe KRITIKER		Gruppe MUSIKER	
	f(x)	%	f(x)	%
Cotro 1999	15	2,12	3	1,33
Jost 1987	150	21,19	17	7,52
Karl 1986			14	6,19
Knauer 1992	41	5,79	2	0,88
Knauer 1994	11	1,55	2	0,88
Knauer 1996	18	2,54	3	1,33
Knauer 1999			4	1,77
Knauer 2002	10	1,41		
Knauer 2004	27	3,81	1	0,44
Kumpf 1981	148	20,90	7	3,10
Noglik 1983	25	3,53	67	29,65
Noglik 1990a	70	9,89	9	3,98
Noglik/Lindner 1980			17	7,52
Whitehead 1999	74	10,45	45	19,91
Wickes 1999	92	12,99	14	6,19
Wilson 1999a	27	3,81	21	9,29
ges.	708	99,98	226	99,98

Tab. Extrahierte Textstellen nach Publikationen (absolute Häufigkeiten und prozentuale Anteile)

Anhang B: Kodierschlüssel der Inhaltsanalyse

1. Variable *Neue Musik*

- Kat. 1.2.1 Zitate
 - Coding-Art: 001 = Anekdote
002 = Aphorismus
003 = Beleg
 - Objekt: <<String>> = bezeichneter Gegenstand
- Kat. 1.2.2 [Komponist] als Maßstab
 - Coding-Art: 001 = Maßstab stilistisch (Ms)
002 = Maßstab ideell (Mi)
 - Urteilsdimension (s.u.) in Coding-Art aufgehoben
 - Wertung/Einschätzung des Maßes:
 - 001 = bestätigend (b): dem ‚Vorbild‘ folgend
 - 002 = neutral (n): indifferentes Verhalten dem ‚Vorbild‘ gegenüber
 - 003 = zurückweisend (z): dem ‚Vorbild‘ ablehnend gegenübertretend, aber auch dessen Prinzipien weiterführend/ausbauend/darüberhinausgehend
 - Einschätzung des am Komponisten *y* gemessenen Musikers *x*:
 - 001 = höherwertig ($x > y$)
 - 002 = gleichwertig ($x = y$)
 - 003 = geringerwertig ($x < y$)
 - 004 = ähnlich ($x \approx y$)
 - 005 = ungleich ($x \neq y$)
- Kat. 1.2.4 Würdigung (Wü)
 - Urteilsdimension: 000 = allgemein (Da)
001 = klanglich (Dk)
002 = strukturell (Ds)
003 = ideell (Di)
004 = musikanalytisch (Dma)
005 = musikhistorisch/Hintergrundinformation (Dhi)
 - Einschätzung: 001 = positiv
002 = eher positiv
003 = neutral
004 = eher negativ
005 = negativ
- Kat. 1.2.5 Kooperation
 - dichotome Variable, keine weiteren Dimensionen erfassbar
- Kat. 1.2.6 Lehrer
 - Coding-Art: 001 = Lehrer, direkt (Ld)
002 = Lehrer, indirekt (Li)
 - Urteilsdimension: in Coding-Art aufgehoben
 - Einschätzung: in Coding-Art aufgehoben
- Kat. 1.3 Werk
 - Coding-Art: 001 = Beschreibung (WB)
002 = Vergleich (WV)
003 = Einschätzung (WE)
 - Einschätzung: 001 = höherwertig ($x > y$)
002 = gleichwertig ($x = y$)
003 = geringerwertig ($x < y$)
004 = ungleich ($x \neq y$) oder ähnlich ($x \approx y$)
 - Urteilsdimension: s.o.
 - Wertung: s.o.

- Kat. 1.2.8 Eindruck/Inspiration/Einfluss
 - Komponist (s. Coding-Chiffres)
 - Einschätzung: 001 = bestätigend
002 = ablehnend
 - Stärke des Einflusses: gemessen an konkreten (Verhaltens-)Änderungen oder expliziten Äußerungen
 - 000 = allgemein
 - 001 = sehr
 - 002 = mittel
 - 003 = gering
 - Urteilsdimension: s.o.

- Kat. 1.6 ästhetische Prinzipien
 - Komponist (s. Coding-Chiffres)
 - Urteilsdimension (s.o.)

- Kat. 1.8 Institutionen
 - Coding-Art: 001 = Ensembles und Orchester
002 = Aufführungsstätten
003 = Festivals/Festivalorte
004 = Studios/Rundfunkanstalten
005 = Ausbildungsstätten/Hochschulen/Konservatorien
006 = Plattenfirmen

2. Variable Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik (Auswahl)

- Kat. 2.1 Beschäftigung
 - Coding-Art: 000 = allgemein
 001 = ausführen/spielen/bearbeiten
 002 = kennenlernen/auskennen
 003 = studieren (Partitur)/analysieren
 004 = studieren (Theorie)
 005 = hören
 - Stärke: s.o.
 - Urteilsdimension: s.o.

- Kat. 2.4 Unterricht
 - Institution/Komponist/Werk: s. Coding-Chiffres
 - Dimension: s. Coding-Art „Beschäftigung“

- Kat. 2.8 Kooperation (Musikerperspektive)
 - Coding-Art: 000 = allgemein
 001 = Aufführung
 002 = Aufnahme/Produktion
 - Komponist, Werk: s. Coding-Chiffres
 - Stärke (=Bewertung der Kooperation):
 000 = allgemein
 001 = gut
 002 = mittel
 003 = schlecht
 - Urteilsdimension: s.o.
 - Musiker: s. Coding-Chiffres

- Kat. 2.10 Stilzitat
 - Coding-Art: 001 = Stilrichtung
 002 = Komponist
 003 = Werk
 - Einschätzung: 001 = bestätigend
 002 = ablehnend
 - Stärke:
 000 = allgemein
 001 = stark
 002 = mittel
 003 = gering
 - Urteilsdimension: s.o.

- Kat. 2.12 Bezugnahme...
 - Coding-Art: 001 = Komponist
 002 = Stilrichtung
 - Stilrichtung, Komponist, Musiker: s. Coding-Chiffres
 - Stärke der Bezugnahme:
 000 = allgemein
 001 = stark
 002 = mittel
 003 = gering
 - Urteilsdimension: s.o.

Anhang C: Kennwerte der Korrespondenzanalysen

1. Komponent - Urteilsdimension (KRITIKER)

Dimension	Singulärwert	Auswertung für Trägheit	Chi-Quadrat	Sig.	Anteil der Trägheit		Singulärwert für Konfidenz	
					Bedingen	Kumuliert	Standardabweichung	Korrelation
1	,393	,154			,668	,668	,065	,028
2	,219	,048			,207	,875	,069	
3	,161	,026			,113	,987		
4	,054	,003			,013	1,000		
Gesamtauswertung		,231	46,239	1,000(a)	1,000	1,000		

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponent-Urteilsdimension Gruppe KRITIKER, Auswertung (a 846 Freiheitsgrade)

Komponent	Masse	Wert in Dimension		Übersicht über Trägheit	Beitrag				
		des Punktes an der Trägheit der Dimension			der Dimension an der Trägheit des Punktes		Gesamtübersicht		
		1	2		1	2			
Bartók	,130	-1,696	,182	,060	,374	,004	,969	,003	,973
Cage	,385	,771	-,353	,046	,229	,048	,774	,051	,825
Schönberg	,135	,394	2,436	,042	,021	,801	,077	,911	,988
Stockhausen	,150	,749	-,839	,035	,084	,106	,369	,144	,513
Webern	,200	-1,209	-,453	,049	,292	,041	,925	,040	,965
Aktiver Gesamtwert	1,000			,231	1,000	1,000			

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponent-Urteilsdimension Gruppe KRITIKER, Übersicht über Spaltenpunkte (Normalisierung mit Zeilen-Principal)

Urteilsdimension	Masse	Wert in Dimension		Übersicht über Trägheit	Beitrag				
		1	2		des Punktes an der Trägheit der Dimension		der Dimension an der Trägheit des Punktes		
					1	2	1	2	Gesamt-übersicht
allgemein	,345	-,514	,021	,092	,591	,003	,993	,002	,995
klänglich	,045	,326	-,483	,017	,031	,219	,281	,619	,900
strukturell	,125	-,033	-,148	,006	,001	,057	,024	,488	,512
ästhetisch-ideell	,475	,339	,053	,056	,354	,028	,970	,024	,993
analytisch	,005	,394	2,436	,032	,005	,619	,024	,926	,950
historisch	,005	,749	-,839	,028	,018	,073	,099	,124	,223
Aktiver Gesamtwert	1,000			,231	1,000	1,000			

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponist-Urteilsdimension Gruppe KRITIKER, Übersicht über Zeilenpunkte (Normalisierung mit Zeilen-Prinzipal)

2. Komponist - Urteilsdimension (MUSIKER)

Dimension	Singulärwert	Auswertung für Trägheit	Chi-Quadrat	Sig.	Anteil der Trägheit		Singulärwert für Konfidenz	
					Bedingen	Kumuliert	Standardabweichung	Korrelation
1	,486	,236			,711	,711	,085	
2	,273	,074			,224	,934	,096	
3	,147	,022			,065	1,000		
4	,011	,000			,000	1,000		2
Gesamtauswertung		,332	24,266	1,000(a)	1,000	1,000		

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponist-Urteilsdimension Gruppe MUSIKER, Auswertung (a 846 Freiheitsgrade)

Komponist	Masse	Wert in Dimension		Übersicht über Trägheit	Beitrag				
		1	2		des Punktes an der Trägheit der Dimension		der Dimension an der Trägheit des Punktes		
					1	2	1	2	Gesamtübersicht
Bartók	,110	-1,432	,506	,057	,225	,028	,934	,037	,971
Cage	,233	-,078	-1,666	,051	,001	,646	,007	,944	,951
Schönberg	,219	-,593	1,114	,046	,077	,272	,396	,439	,834
Stockhausen	,110	-1,124	-,296	,042	,139	,010	,778	,017	,795
Webern	,329	1,303	,368	,137	,558	,044	,966	,024	,990
Aktiver Gesamtwert	1,000			,332	1,000	1,000			

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponist-Urteilsdimension Gruppe MUSIKER, Übersicht über Spaltenpunkte (Normalisierung mit Zeilen-Prinzipal)

Urteilsdimension	Masse	Wert in Dimension		Übersicht über Trägheit	Beitrag				
		1	2		des Punktes an der Trägheit der Dimension		der Dimension an der Trägheit des Punktes		
					1	2	1	2	Gesamt-übersicht
allgemein	,301	-,403	,296	,077	,207	,356	,637	,344	,981
klanglich	,123	-,726	-,261	,074	,275	,113	,873	,113	,986
strukturell	,151	-,456	-,236	,052	,133	,113	,599	,161	,760
ästhetisch-ideell	,342	,179	-,181	,027	,046	,151	,405	,415	,820
analytisch	,082	,987	,492	,102	,339	,268	,786	,195	,981
historisch	,000
Aktiver Gesamtwert	1,000			,332	1,000	1,000			.

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponist-Urteilsdimension Gruppe MUSIKER, Übersicht über Zeilenpunkte (Normalisierung mit Zeilen-Prinzipal)

3. Komponist - Improvisationsmusiker (KRITIKER)

Dimension	Singulärwert	Auswertung für Trägheit	Chi-Quadrat	Sig.	Anteil der Trägheit		Singulärwert für Konfidenz	
					Bedingen	Kumuliert	Standardabweichung	Korrelation
1	,882	,778			,463	,463	,065	,195
2	,795	,632			,376	,838	,086	
3	,511	,261			,155	,993		
4	,105	,011			,007	1,000		
Gesamtauswertung		1,682	62,218	1,000(a)	1,000	1,000		

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponist-Improvisationsmusiker Gruppe KRITIKER, Auswertung (a 14523 Freiheitsgrade)

Komponist	Masse	Wert in Dimension		Übersicht über Trägheit	Beitrag				
		1	2		des Punktes an der Trägheit der Dimension		der Dimension an der Trägheit des Punktes		
					1	2	1	2	Gesamtübersicht
Bartók	,135	-,401	-,257	,128	,028	,014	,169	,070	,239
Cage	,297	-,776	,792	,411	,230	,295	,435	,453	,889
Schönberg	,054	-,553	,671	,154	,021	,038	,107	,158	,265
Stockhausen	,270	-,190	-,190	,407	,013	,606	,024	,940	,964
Webern	,243	1,505	,348	,581	,708	,047	,948	,051	,999
Aktiver Gesamtwert	1,000			1,682	1,000	1,000			

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponist-Improvisationsmusiker Gruppe KRITIKER, Übersicht über Spaltenpunkte (Normalisierung mit Spalten-Prinzipal)

Improvisationsmusiker	Masse	Wert in Dimension		Übersicht über Trägheit	Beitrag				
		1	2		des Punktes an der Trägheit der Dimension		der Dimension an der Trägheit des Punktes		
					1	2	1	2	Gesamt-übersicht
Breuker	,162	-,300	,551	,134	,015	,049	,085	,233	,318
Christmann	,054	1,935	,551	,168	,202	,016	,936	,062	,998
Mengelberg	,216	-,903	,861	,353	,176	,160	,389	,287	,675
Oxley	,054	1,935	,551	,168	,202	,016	,936	,062	,998
Parker	,108	1,390	-,057	,167	,209	,000	,973	,001	,975
Portal	,270	-,299	-,1588	,450	,024	,682	,042	,958	,999
Rutherford	,027	1,935	,551	,084	,101	,008	,936	,062	,998
Schlippenbach	,108	-,805	,790	,158	,070	,068	,345	,270	,616
Aktiver Gesamtwert	1,000			1,682	1,000	1,000			

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponist-Improvisationsmusiker Gruppe KRITIKER, Übersicht über Zeilenpunkte (Normalisierung mit Spalten-Prinzipal)

4. Komponist - Improvisationsmusiker (MUSIKER)

Dimension	Singulärwert	Auswertung für Trägheit	Chi-Quadrat	Sig.	Anteil der Trägheit		Singulärwert für Konfidenz	
					Bedingen	Kumuliert	Standardabweichung	Korrelation
1	,708	,501			,460	,460	,064	,048
2	,546	,298			,273	,733	,108	
3	,470	,221			,202	,935		
4	,266	,071			,065	1,000		
Gesamtauswertung		1,091	40,353	1,000(a)	1,000	1,000		

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponist-Improvisationsmusiker Gruppe MUSIKER, Auswertung (a 14523 Freiheitsgrade)

Komponist	Masse	Wert in Dimension		Übersicht über Trägheit	Beitrag				
		des Punktes an der Trägheit der Dimension			der Dimension an der Trägheit des Punktes		Gesamtübersicht		
		1	2		1	2			
Bartók	,054	-1,852	-,050	,238	,370	,000	,780	,001	,781
Cage	,216	-,315	,659	,209	,043	,315	,103	,450	,552
Schönberg	,216	-,675	-,360	,172	,197	,094	,572	,163	,735
Stockhausen	,108	,777	,988	,261	,130	,354	,250	,405	,655
Webern	,405	,568	-,416	,211	,261	,236	,618	,332	,951
Aktiver Gesamtwert	1,000			1,091	1,000	1,000			

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponist-Improvisationsmusiker Gruppe MUSIKER, Übersicht über Spaltenpunkte (Normalisierung mit Spalten-Prinzipal)

	Masse	Wert in Dimension		Übersicht über Trägheit	Beitrag					
		1	2		des Punktes an der Trägheit der Dimension		der Dimension an der Trägheit des Punktes		Gesamt-übersicht	
					1	2	1	2		
Improvisationsmusiker										
Breuker	,108	-1,574	,762	,173	,268	,063	,776	,108	,884	
Christmann	,108	1,237	-,219	,104	,165	,005	,794	,015	,809	
Hampel	,108	-,107	-1,303	,084	,001	,184	,007	,654	,662	
Mengelberg	,216	-,005	1,020	,114	,000	,225	,000	,588	,588	
Oxley	,270	,326	-,166	,021	,029	,007	,674	,104	,778	
Parker	,081	1,132	-1,397	,119	,104	,158	,438	,396	,835	
Portal	,027	1,550	3,317	,223	,065	,297	,146	,397	,543	
Schlittenbach	,081	-2,129	-,862	,252	,368	,060	,731	,071	,802	
Aktiver Gesamtwert	1,000			1,091	1,000	1,000				

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponist-Improvisationsmusiker Gruppe MUSIKER, Übersicht über Zeilenpunkte (Normalisierung mit Spalten-Prinzipal)

5. Komponent - Urteilsdimension (KRITIKER und MUSIKER)

Dimension	Singulärwert	Auswertung für Trägheit	Chi-Quadrat	Sig.	Anteil der Trägheit		Singulärwert für Konfidenz	
					Bedingen	Kumuliert	Standardabweichung	Korrelation
1	,331	,109			,621	,621	,052	,146
2	,205	,042			,239	,860	,048	
3	,142	,020			,115	,975		
4	,066	,004			,025	1,000		
Gesamtauswertung		,176	48,291	1,000(a)	1,000	1,000		

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponent-Urteilsdimension Gruppen KRITIKER und MUSIKER, Auswertung (a 846 Freiheitsgrade)

Komponent	Masse	Wert in Dimension		Übersicht über Trägheit	Beitrag			
		1	2		des Punktes an der Trägheit an der Dimension an der Trägheit des Punktes		Gesamtübersicht	
					1	2		1
Bartók	,124	-1,279	2,000	,046	,203	,496	,478	,928
Cage	,347	,986	-,389	,044	,337	,052	,835	,885
Schönberg	,157	-,382	-,218	,007	,023	,007	,384	,432
Stockhausen	,139	1,007	1,177	,034	,141	,192	,454	,693
Webern	,234	-1,126	-1,038	,045	,296	,251	,719	,953
Aktiver Gesamtwert	1,000			,176	1,000	1,000	,235	

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponent-Urteilsdimension Gruppen KRITIKER und MUSIKER, Übersicht über Spaltenpunkte (Normalisierung mit Zeilen-Prinzipal)

Urteilsdimension	Masse	Wert in Dimension		Übersicht über Trägheit	Beitrag				
					des Punktes an der Trägheit der Dimension		der Dimension an der Trägheit des Punktes		
		1	2		1	2	1	2	
allgemein	,336	-,363	,173	,055	,405	,239	,811	,184	,995
Klanglich	,066	,353	,171	,010	,075	,046	,793	,187	,980
strukturell	,131	,002	-,239	,011	,000	,178	,000	,668	,668
ästhetisch-ideell	,438	,270	-,050	,034	,292	,026	,942	,032	,974
analytisch	,026	-,913	-,804	,044	,195	,392	,489	,379	,868
historisch	,004	1,007	1,177	,023	,034	,120	,163	,223	,386
Aktiver Gesamtwert	1,000			,176	1,000	1,000			

Tab.: Korrespondenzanalyse Komponist-Urteilsdimension Gruppen KRITIKER und MUSIKER, Übersicht über Zeilenpunkte (Normalisierung mit Zeilen-Prinzipal)

Nachwort

Diese Studie hat eine lange und wechselhafte Arbeitsphase hinter sich. Das ursprüngliche Interesse, eine interessante wie lebendige und doch eher abseits der allgemeinen Wahrnehmung liegende Musikpraxis zu würdigen, erfuhr bereits während der ersten Analysen Anregungen zur Vertiefung in unterschiedliche Bereiche. Die nun vorliegende Arbeit ist das Ergebnis einer Annäherung an eine Musik und den sie umgebenden und begleitenden Reflexionsprozess der Jazzforschung und -kritik. Sie ist Resultat einer Auseinandersetzung, die mit persönlichem Interesse begann und diesem mit wissenschaftlicher Forschung nachspürte; einer Auseinandersetzung, die von ersten Begegnungen mit Free Jazz im Studium über den Besuch von Konzerten in Gießen, Frankfurt, Berlin und Hamburg sowie intensivem Austausch mit Musikern zu einer Ansammlung von mehreren hundert Tonträgern geführt hat.

Allen, die an diesem Prozess teilgenommen und mich und meine Arbeit unterstützt haben, fühle ich mich in tiefem Dank verbunden. Für inspirierende und kritische Hinweise wie fruchtbare Diskussionen danke ich Helmut Rösing, Albrecht Schneider, Martin Pfeleiderer, Barbara Volkwein, Daniel Müllensiefen, Ekkehard Jost, Bernd Hoffmann, Jürgen Arndt, Winfried Pape und Thomas Phleps. Julia Dombrowski danke ich für eine aufmerksame Durchsicht des Manuskripts, Till Kötter für das Titelfoto. Besonderer Dank geht an jene Musiker, die mir in Konzerten, Gesprächen und Briefen Einblicke in ihre Musik und ihr Musikdenken gewährten, wie Evan Parker, Frank Gratkowski, John Butcher, Chris Burn, Rüdiger Carl, Fred van Hove, Christopher Dell und vor allem Georg Gräwe, Barry Guy und Alexander von Schlippenbach. Ein ganz besonderer Dank geht an meine Familie für ihre vorbehaltlose Unterstützung, ein ganz spezieller an Hannah und Felix für ihre Geduld, mit der sie ihren Vater am Schreibtisch ertragen haben.

Kai Lothwesen

Frankfurt im Juli 2008



Michael C. Frank, Bettina Gockel,
Thomas Hauschild, Dorothee Kimmich,
Kirsten Mahlke (Hg.)

Räume

Zeitschrift für Kulturwissenschaften,
Heft 2/2008

Dezember 2008, 160 Seiten, kart., 8,50 €,
ISBN 978-3-89942-960-2

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über Kultur und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben *Fremde Dinge* (1/2007), *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2/2007), *Kreativität. Eine Rückrufaktion* (1/2008) und *Räume* (2/2008) vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de

Studien zur Populärmusik



KARIN BOCK, STEFAN MEIER, GUNTER SÜSS (HG.)
HipHop meets Academia
Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens

2007, 332 Seiten, kart., 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-761-5



SILKE BORGSTEDT
Der Musik-Star
Vergleichende Imageanalysen
von Alfred Brendel,
Stefanie Hertel
und Robbie Williams

2007, 314 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-772-1



ANNEMARIE FIRME, RAMONA HOCKER (HG.)
Von Schlachthymnen und Protestsongs
Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses
von Musik und Krieg

2006, 302 Seiten, kart., 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-561-1

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Studien zur Populärmusik



FERNAND HÖRNER, OLIVER KAUTNY (HG.)
Die Stimme im HipHop
Untersuchungen eines
intermedialen Phänomens

März 2009, ca. 242 Seiten, kart., ca. 23,80 €,
ISBN 978-3-89942-998-5



THOMAS KRETTENAUER,
MICHAEL AHLERS (HG.)
Pop Insights
Bestandsaufnahmen aktueller
Pop- und Medienkultur

2007, 152 Seiten, kart., 16,80 €,
ISBN 978-3-89942-730-1



JULIO MENDÍVIL
Ein musikalisches Stück Heimat
Ethnologische Beobachtungen
zum deutschen Schlager

Oktober 2008, 388 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €,
ISBN 978-3-89942-864-3

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de