

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 einführend, 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 szenainternen 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 (empiriegeleitet). 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 Literatur- lage. Eine vollständige Zusammenschau aller das Thema berührenden Bei- träge war aus pragmatischen Gründen nicht realisierbar. So wurden Setzun- gen getroffen, um die Anzahl zu untersuchender Texte zu reduzieren. Zu- nächst sollten zentrale Beiträge der Jazzforschung und Jazzkritik aufge- nommen 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 ver- ortet sein und so dessen fachlich-musikalischen Hintergrund und Spezifizi- tät betonen: Es geht um die Perspektive der Improvisationsmusik, darge- stellt an Publikationen von theoretischen Erörterungen von Musikkritikern und Wissenschaftlern, sowie Interviewäußerungen von Musikern.

Wie bereits angemerkt, gibt es nur wenige explizit zum Thema publi- zierte Beiträge. Die Diskussion wird zudem wesentlich von wenigen Auto- ren bzw. Publikationen und damit von bestimmten Positionen dominiert. Eine vollständige Auswahl aller zum Thema veröffentlichten Arbeiten liefe Gefahr, jene Dominanz zu reproduzieren. Eine Möglichkeit, diese zu relati- vieren und einen umfassenderen Kontext zu erschließen, wurde in der For- mulierung 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 Sam- melbände der europäischen Jazzforschung und -kritik,

- die sich Formen des europäischen Jazz und europäischer Improvisa- tionsmusik widmet,
- die Beziehungen zwischen Neuer Musik und europäischer Improvisa- tionsmusik thematisiert,
- die grundlegende musiktheoretische Fragen behandelt (z.B. Kompo- sition, 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 Bei- trags 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 sieht 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 Kategorienbildung (mit Revision der Kategorien).

Der Untersuchungsplan kombiniert Aspekte theoriegeleiteter und empiriegeleiteter Kategorienbildung 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“, „divinités 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 Kontrollfetischist vom Schlage eines Pierre Boulez.“
- *negativ* = eindeutig negativ aufzufassende Einschätzungen wie z.B.: „Willem Pijper, der sich als Schmierenjournalist 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 Kodieranweisungen 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 der ‚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 Periphere 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 konkretisieren. 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
		b. ideell	bestätigend neutral ablehnend
	2.3 Wegmarken		positiv eher positiv indifferent eher negativ negativ
	2.4 Würdigung		
	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.

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.

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 Ranglisten. 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.	Improvisationsmusiker	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.	Improvisationsmusiker	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 erhobenen 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:

Komponist	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] Chaumonts 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 bedeutungs offen, 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 „Ausdrucksmittel“ 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*, *Improvisationsmusikern*; *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).

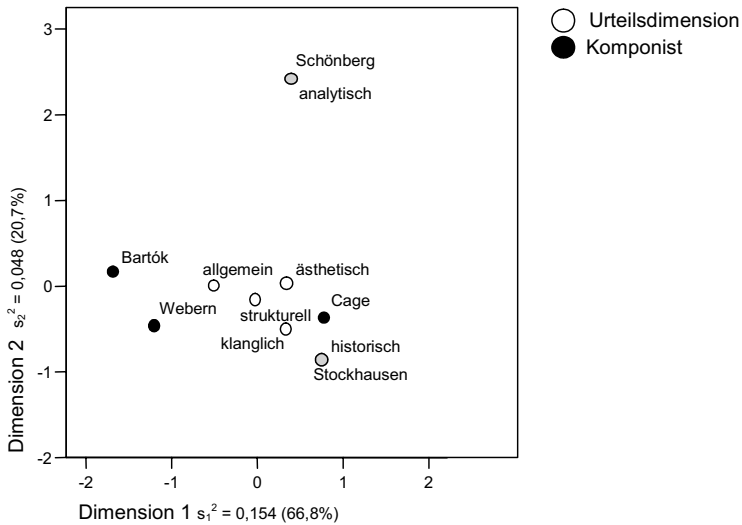


Abb.: Korrespondenzanalyse der Beziehungen von Urteilsdimensionen und Komponisten, Gruppe KRITIKER, Zeilen-Prinzipial-Normalisierung.

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 Konexten 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).

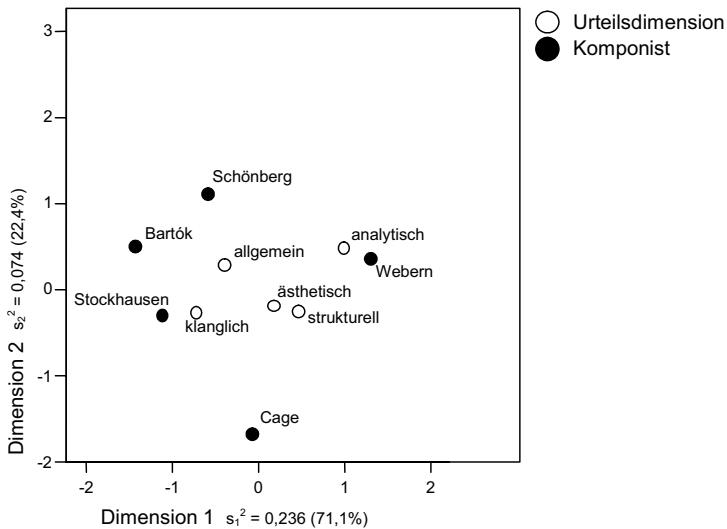


Abb.: Korrespondenzanalyse der Beziehungen von Urteilsdimensionen und Komponisten, Gruppe MUSIKER, Zeilen-Prinzipial-Normalisierung.

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 abzeichnen; 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:

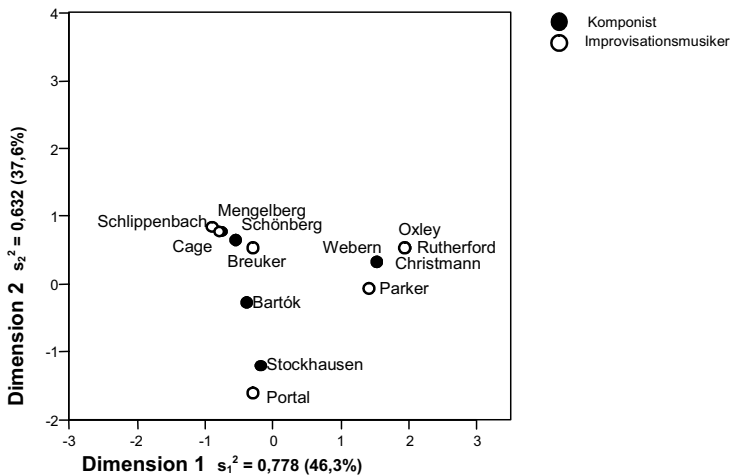


Abb.: Korrespondenzanalyse der Beziehungen von Komponisten und Improvisationsmusikern, Gruppe KRITIKER, Spalten-Prinzipal-Normalisierung.

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:

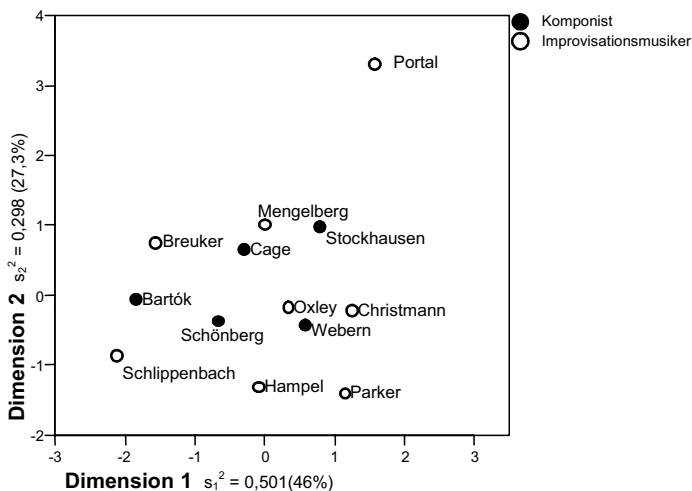


Abb.: Korrespondenzanalyse der Beziehungen von Komponisten und Improvisationsmusikern, Gruppe MUSIKER, Spalten-Prinzipal-Normalisierung

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 *Breuer*.
- 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

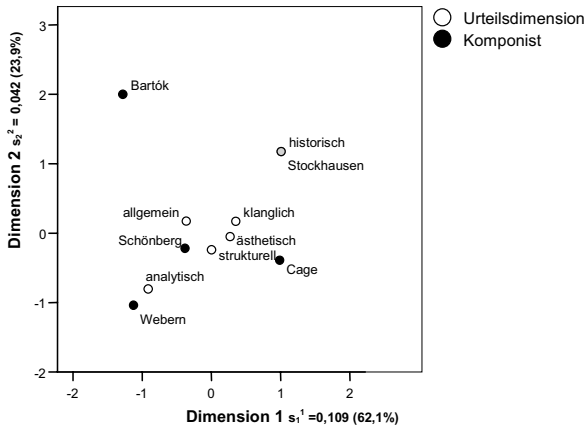


Abb.: Korrespondenzanalyse der Beziehungen von Komponisten und Urteilsdimensionen, Gruppen KRITIKER + MUSIKER, Zeilen-Prinzipal-Normalisierung.

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.