

## II. POSITIONSBESTIMMUNGEN

### 1. Das Verhältnis von Komposition und Improvisation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Form

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

## Konstruktion

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

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

## Notation

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

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

## Reproduktion

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

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

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

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

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

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

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

## Ästhetischer Wert

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

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

## 2. Die Traditionen der Neuen Musik und des Jazz

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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Die Positionen des Free Jazz und der Improvisierten Musik

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

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

## Free Jazz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Improvisierte Musik

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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