

IMPROVISATION: ÜBER IHREN GEBRAUCH UND IHRE FUNKTION IN DER GESCHICHTE DES JAZZ

KLAUS NÄUMANN

»Für mich ist das Musik, in deren Zentrum die Improvisation steht. Darüber hinaus handelt es sich um eine musikalische Gattung, die etwas persönliches [sic!] von dir abverlangt, denn erst dadurch entsteht die unbeschreibliche Vielseitigkeit dieser Musik.« (Metheney in Trampert 1992: 21)

In seiner Antwort auf die Frage, wie er denn Jazz definiere, wird aus dem obigen Zitat Pat Metheneys im Rahmen eines Interviews der Fachzeitschrift *Gitarre & Bass* aus dem Jahr 1992 deutlich, dass Jazzmusik für ihn unabdingbar mit dem Aspekt der Improvisation verbunden ist. Tatsächlich steht Metheney mit dieser Auffassung keineswegs alleine da, denn sowohl (Jazz-) Musikwissenschaftler, (Jazz-) Kritiker als auch (Jazz-) Musiker sind sich weitestgehend einig, dass Jazz und Improvisation in einem engen Zusammenhang stehen. Gleichwohl unterlagen beide Phänomene – und daher auch ihre Relation zueinander – in der Geschichte erheblichen Veränderungen, woraus diverse Probleme für die Gegenwart resultieren. Diese beiden Aspekte – die geschichtliche Relation zwischen Jazz und Improvisation sowie die sich daraus ergebenden Folgen für die Gegenwart – stehen im Mittelpunkt dieses Aufsatzes.

Wenn im weiteren Verlauf der Arbeit von Jazz bzw. Jazzmusik die Rede ist, dann impliziert dies neben der Musik, die den heute allgemein gebräuchlichen Jazzepochen zugerechnet wird, ebenfalls die so genannten Vorformen.¹ Gleichfalls soll Musik, wie die des

1 Eine Diskussion über die vielen unterschiedlichen Theorien bezüglich Entstehung, Etymologie und Definitionen des Jazz kann hier aus Platzgründen nicht vorgenommen werden. Siehe hierzu weiterführend z.B. Dauer 1958; Jacobs 1996; Polillo 1981; Stearns 1959.

zuvor zitierten Pat Metheney – bei dem der eine oder andere Leser eventuell einer Zuordnung zur Fusion oder Worldmusic den Vorrang einräumen würde – hier dem Jazz zugeordnet werden.²

Trotz der Vielzahl und nahezu unüberblickbaren Fülle an Definitionen für Improvisation (vgl. z.B. MGG Artikel »Improvisation« von Seedorf, Reinhard, Frisius et al. 1996: Sp. 538-611) soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit eine Formel von Christian Kaden (1993: 47-63) als Basisdefinition dienen. Sie lautet: »so, und auch anders«. Kerngedanke seiner Definition ist, dass beim Improvisieren stets eine Wahl unter mehreren Möglichkeiten getroffen werden muss und dass dies keinen Makel, sondern vielmehr das Ideal der Improvisation darstellt. Den Gegenpol dazu bildet das »so, und nicht anders sein« – also fixierte und komponierte Musik, bei der das Veränderliche allenfalls als Randerscheinung auftritt. Kadens Kurzformel für Improvisation »so, und auch anders« erweist sich insbesondere für den Jazz als sehr geeignet, da sie nicht zu speziell ist, sondern jazzepochen- und instrumentübergreifend angewandt werden kann.

Was die Termini Gebrauch und Funktion anbelangt, so bedarf es hier ebenfalls einer kurzen Erläuterung. Beide Begriffe – auf Englisch *uses* and *functions* – spielen in Diskussionen der Ethnomusikologie eine bedeutende Rolle und wurden von einer Reihe von Ethnomusikologen thematisiert.³ Wo die Grenze zwischen diesen beiden Begriffen jedoch verläuft, ist strittig. Eine detaillierte Diskussion darüber würde jedoch den Rahmen der Arbeit sprengen und stattdessen soll eine pragmatische Definition verwendet werden.

Was den Gebrauch betrifft, so geht es in diesem Aufsatz primär um die situativen Kontexte, in denen im Jazz (bzw. dessen Vorformen) in der einen oder anderen Art und Weise improvisiert wurde. Was die Funktion anlangt, so ist hier eine übergeordnete, teilweise sich nicht auf den ersten Blick erschließende, Bedeutung einer Handlung – in diesem Fall der Improvisation – für einen einzelnen Musiker, eine Gruppe von Musikern oder Mitglieder einer Subkul-

2 Im Gegensatz dazu bezeichnete beispielsweise Louis Armstrong – den wohl jedermann dem Jazz zuordnen würde – seine Musik selten als Jazzmusik und sich selbst niemals als Jazzmusiker (vgl. Collier 1987: 62).

3 Vgl. hierzu beispielsweise zwei der prominentesten Musikethnologen der amerikanischen Schule Bruno Nettl (1983: 147-161, 1989: Kapitel 4.1.) und Alan P. Merriam (1964: 209-228); vgl. des Weiteren Neuhoff 2007: 106.

tur bzw. Gesellschaft gemeint. Dabei können Aspekte wie beispielsweise der des Entertainments sowohl in den Bereich von Gebrauch als auch Funktion fallen (vgl. Nettl 1983: 149). Des Weiteren kann die Funktion für einen einzelnen (Musiker) gänzlich anderer Natur sein, als sie es für die Gruppe (von Musikern bzw. die Band) ist, ganz zu schweigen von der Bedeutung der Musik für eine soziale Gruppe oder eine Gesellschaft. Die Musikethnologin Anya Royce, die sich eingehend mit den Funktionen von Tänzen in verschiedenen Kulturen beschäftigt hat, äußert diesbezüglich: »A multiplicity of functions tends to be the rule rather than the exception.« (Royce 1977: 83f.) Ohne die Existenz solcher Multifunktionalitäten hier in Frage stellen zu wollen, scheint es in der Geschichte des Jazz jedoch immer wieder relativ einheitliche Funktionen gegeben zu haben, die für bestimmte Varianten des Jazz kennzeichnend waren. So schreibt auch der Jazztheoretiker Ekkehard Jost von Musikern...,

» [...] die sich über ihre individuelle oder biographische Ich-Identität hinaus als Mitglieder soziomusikalisch bedeutsamer Gruppen artikulierten. Dass letzten Endes individuelle und soziale Identität nicht voneinander zu trennen sind, da offenbar ein dialektischer Zusammenhang zwischen beiden besteht, wurde aus *allen* von mir geführten Interviews deutlich.« (Jost 1982: 8)

Geschichtliche Relation zwischen Jazz und Improvisation

Vorformen des Jazz

Als Vorformen des Jazz gelten heute im Allgemeinen die so genannten Calls, Cries, Worksongs, Spirituals und insbesondere der Blues, die alle auf die afroamerikanische Bevölkerung in den USA zurückzuführen sind. Diese primär vokalen Ausdrucksformen wurden oral tradiert und besaßen schon daher eine Nähe zur Improvisation (vgl. Jacobs 1996: 15f.). Die Differenz zwischen ihnen – unabhängig davon, ob sie geistlicher oder weltlicher Natur waren – lag weniger in den grundlegenden musikalischen Merkmalen als vielmehr in den voneinander abweichenden Funktionen (vgl. Stearns 1959: 147). So wurde im Fall der Cries gesänglich improvisiert, um eine persönliche Gefühlsbewegung (Freude oder Melancholie) mit

der Stimme auszudrücken, bei den Calls, um eine Botschaft zu übermitteln und bei den Worksongs, um Arbeitstätigkeiten diverser Art zu begleiten oder spontan zu kommentieren (vgl. Stearns 1959: 92ff.; Jacobs 1996: 12f.). Auch bei den Spirituals und den so genannten Ring Shouts spielte der improvisatorische Aspekt eine bedeutende Rolle⁴ insofern, als Vorsänger (Prediger) und Nachsänger (Gemeinde) eine Melodie nach Gutdünken variieren konnten, was zu einer Art Kollektivimprovisation führte. Dieser improvisatorische Aspekt wurde dadurch verstärkt, dass die frühen Gesangbücher häufig nur Texte ohne Melodien beinhalteten (vgl. Dauer 1958: 63ff.; Stearns 1959: 85f., 119ff.).

Obwohl der Blues selbst eine eigene komplexe Entstehungsgeschichte besitzt – auf die hier nicht näher eingegangen werden soll – kann man dennoch konstatieren, dass der Improvisation dabei von jeher eine große Bedeutung zukam. Anfangs, gleichsam überwiegend vokal und unbegleitet (vgl. Dauer 1958: 75), konnten die thematischen Inhalte eines Blues unterschiedlicher Natur sein und beispielsweise von Spötteleien, Klage und Schmerz, später der Beziehung Mann/Frau, Selbstmitleid und vielen anderen Themen handeln. Ein beträchtlicher Anteil davon wurde aus dem Stegreif gesungen und selbst dann, wenn sich bei einem Blues einmal eine relativ feste Form – quasi eine Komposition – herausgebildet hatte, wurden die Noten bzw. Töne stets umschrieben (vgl. Borneman in Polillo 1981: 38). Diese Herangehensweise beim frühen Blues – jeder musikalischen Äußerung eine individuelle Note zu verleihen – ist eine der Konstanten, die bis zur Gegenwart im Jazz (und natürlich ebenso im Blues) von großer Bedeutung ist.

Ragtime

Was die Improvisation betrifft, so nimmt die Phase des pianistischen Ragtime (ca. 1896-1917), der sich aus den Coon Songs der Minstrel Shows⁵ entwickelt hatte, in der Jazzgeschichte eine Son-

4 Dauer (1958: 63) bezeichnet dies als »improvisierte Stimmerfindung«.

5 Minstrel Shows wurden von ca. 1830 bis Anfang des 20. Jh.s auf kleinen amerikanischen Bühnen aufgeführt. Hauptakteure waren die Minstrel-Sänger, die in ihren Texten die schwarze Bevölkerung in teilweise bösartiger Weise verulkten. Begleitet wurden sie dabei von kleineren Ensembles

derstellung ein. So wird der Ragtime oftmals nicht zum Bereich des Jazz gerechnet, zum einen, weil zu dieser Zeit das Wort »Jazz« noch nicht benutzt wurde, um eine Musikart zu bezeichnen und andererseits, weil bei dieser Musik scheinbar nicht improvisiert wurde. Der Grund dafür, die Improvisation auszuklammern, liegt dem Jazzforscher Marshall Stearns (1959: 138) zufolge in der geheimen Sehnsucht der Ragtime-Komponisten nach musikalischer Respektabilität »und das konnte nur eines bedeuten: Europäisches Komponieren.« Allerdings verhält es sich bei einer genaueren Betrachtung so, dass Ragtime-Stücke zwar durchaus komponiert und in Schriftform fixiert waren, aber trotzdem von den Pianisten, die in der Lage dazu waren, über die festen Themen improvisiert wurde (vgl. Stearns 1959: 135). So schreibt beispielsweise Polillo hierzu:

»Auf dieser rhythmischen Basis improvisierten die besten Ragtime-Pianisten – die nicht unbedingt die Komponisten waren – eine große Fülle von Figuren. Sie fügten nachträglich Akzente oder besondere Effekte hinzu, ließen anderes weg und schufen so recht verwickelte Darbietungen, [...]« (Polillo 1981: 56).

New Orleans Jazz

Unabhängig davon, ob man den Ragtime zur Kategorie des Jazz hinzurechnet oder nicht, war er doch eine wichtige Voraussetzung für das, was dann – auch aus heutiger Sicht der Dinge – mit Gewissheit als Jazz bezeichnet wird: der so genannte »New Orleans Jazz«.

Diese geschichtliche Phase weist hinsichtlich Gebrauch und Funktion der Improvisation einige interessante Merkmale auf. Was den geschichtlichen Kontext betrifft, so war die am Mississippi gelegene Stadt New Orleans seit ihrer Gründung im Jahr 1718 ein Schmelztiegel verschiedener Kulturen. Bereits ab ca. 1870 gab es in der Stadt eine Reihe schwarzer Blaskapellen, die bei Straßenparaden, Tanzveranstaltungen und zu Begräbnissen spielten. Was jedoch die Bezeichnung »schwarze Blaskapellen« betrifft, so muss im Hinblick auf das New Orleans dieser Tage differenziert werden zwi-

(mit Banjo, Violine, div. Perkussionsinstrumente), die u.a. Coon Songs bzw. später Ragtime-Stücke spielten (vgl. Dauer 1958: 111ff.).

schen einerseits den Nachkommen der afroamerikanischen Bevölkerung bzw. ehemaligen Sklaven und andererseits den so genannten Kreolen.⁶ Letztere waren keine direkten Nachfahren der Sklaven, sondern hatten schon deutlich früher ihre Freiheit erlangt und fühlten sich daher den erst genannten überlegen. Die Blaskapellen von New Orleans setzten sich zumindest bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts vorwiegend aus dem Kreis ehemaliger schwarzer Sklaven bzw. deren Nachfahren zusammen.⁷

Der Ausgangspunkt für die Gründung der zahlreichen Blaskapellen in New Orleans war das Ende des Sezessionskrieges 1856, der die Auflösung vieler Militärkapellen nach sich zog und es den Schwarzen ermöglichte, die nun nicht mehr verwendeten Instrumente günstig zu erwerben. Die Afroamerikaner waren im Gegensatz zu den höher gebildeten Kreolen in der Regel Autodidakten, verfügten zumeist über keinerlei Notenkenntnisse⁸ und nur über eine mittelmäßige Technik auf dem jeweiligen Instrument (vgl. Stearns 1959: 69ff.; Collier 1987: 60f., 78). Von den Kreolen unterschied sie, dass sie im Gegensatz zu ihnen improvisieren konnten, ja sogar mussten, um als »Ear Musicians« (Jost 1982: 16) in einem Verbund musizieren zu können.

Die von ihnen aufgeführte Musik bezeichnet Dauer (1958: 93f.) noch als »archaischen Jazz«, der sich erst mit dem Hinzukommen der Kreolen nach der Jahrhundertwende zum New Orleans Jazz entwickelte. Die Musik war eng verwandt mit dem Ragtime, wenngleich im Repertoire der Gruppen auch Märsche und andere Musikformen europäischen Ursprungs enthalten waren. Besonders bemerkenswert ist bezüglich der Musikformen europäischen Ursprungs,

-
- 6 Die Bezeichnung »Kreolen« ist relativ unpräzise und wird in ganz Amerika einschließlich des karibischen Raums in unterschiedlicher Weise verwendet. In diesem Kontext sind damit jedoch primär Farbige (also auch Mischlinge) gemeint, die bereits im 19. Jh. ihre Freiheit erlangten.
 - 7 Die Kreolen kamen erst ab Anfang des 20. Jh.s hinzu und übten ab dieser Zeit einen großen Einfluss auf den so genannten New Orleans Jazz aus. Beide Gruppen – Kreolen und schwarze Afroamerikaner – näherten sich ab dieser Zeit einander an, was gleichsam zu einer musikalischen Annäherung von improvisierter und ausnotierter Musik führte (vgl. Jost 1982: 18).
 - 8 Diese fehlenden Notenkenntnisse waren zu dieser Zeit noch kein Ausdruck einer bewussten Ablehnung von unterdrückenden Symbolen der weißen Kultur wie beispielsweise später bei Miles Davis (vgl. Magee 2007: 1f.)

dass sie auf die Imitation weißer Blaskapellen – die ihrerseits hingegen ihre Musik nach Noten spielten – zurückzuführen sind (vgl. Dauer 1958: 93f.). So wurde diese von Schwarzen improvisierte Musik auf der Basis europäischer Vorbilder schließlich zu einem eigenen Stil, dessen musikalisches Erkennungsmerkmal es war, dass zu einer Hauptstimme (oft auf dem Kornett gespielt) die anderen Musiker der Gruppe nach Gehör dazu improvisierten (vgl. Jacobs 1996: 24f.; Collier 1987: 81). Man kann demnach sagen, dass die Improvisation hier eine Tugend war – der Wille zum Musizieren in einem Verbund –, die ursprünglich aus einer Not – fehlende Notenkenntnisse – geboren wurde (vgl. Jacobs 1996: 27).

Es erscheint fast schon kurios, dass nach dem Vorbild dieser schwarzen Blaskapellen – die ja ihrerseits weiße Blasmusik mittels der Improvisation imitierten – es in New Orleans ab 1892 vereinzelt weiße Bands gab, die wiederum versuchten, die schwarzen Marching Bands zu imitieren. Da sie beim Improvisieren im Vergleich zu den schwarzen Musikern nicht so bewandert waren, mussten sie ihre Melodielinien einstudieren, um den gewünschten »improvisatorischen Klang« zu realisieren (vgl. Dauer 1958: 110).

Darüber hinaus gab es beim Jazz in New Orleans (sowohl beim archaischen Jazz als auch beim New Orleans Jazz) noch einen weiteren Aspekt, der hier von Bedeutung ist, nämlich der des musikalischen Wettbewerbes mittels der Improvisation. Dies kam insbesondere dann zum Tragen, wenn es beim Aufeinandertreffen zweier durch die Straßen ziehender Bands, besonders während der Zeit des Karnevals, zu Duellen, den »Curting Contests«, kam. Der Hintergrund hierfür war, dass viele Gruppen für bestimmte Veranstaltungen warben und das Publikum durch die bessere oder lautere musikalische Darbietung auf die »eigene« Veranstaltung aufmerksam machen wollten. Das folgende Zitat des Klarinettenisten Georg Lewis mag dies verdeutlichen:

»Wenn sich zwei Fuhrwerke begegneten, kam es zu einem >curting contest<. Einmal erwischten wir Buddy Petit betrunken, und unsere Band machte seine total fertig. Am nächsten Sonntag fuhren wir wieder los und sahen Buddy auf seinem Wagen sitzen, mit hängendem Kopf und kraftlos herunterbaumelnden Händen. Da setzten wir uns in Positur, um es ihnen nochmal [sic!] zu geben. Und da schlich sich plötzlich jemand heran, kettete die Räder unserer Wagen zusammen, so daß wir uns nicht davonmachen konnten, und Buddy sprang auf, reckte sich,

und an diesem Tage haben *sie uns* fertiggemacht.« (Lewis in Jacobs 1996: 25)

Diese musikalischen Duelle beschränkten sich jedoch nicht nur auf Musikgruppen. In den so genannten »Bucking Sessions« (Collier 1987: 90) bzw. »Carving Contests« (Stearns 1959: 73) – improvisatorische Wettstreite – versuchten die Musiker, sich gegenseitig zu übertrumpfen. Dabei kam es zu regelrechten Fehden zwischen Einzelmusikern im Hinblick darauf, wer besser spielen bzw. improvisieren konnte. Das Publikum agierte dabei quasi als Schiedsrichter, der durch den Applaus entschied, wer der »Gewinner« eines solchen Duells war. So kam es beispielsweise zwischen den Kornettisten Freddie Keppard und King Oliver zu einem solchen Duell; nach dessen Ende soll der sich als siegreich führende Oliver bemerkt haben »Gott sei Dank, der Scheißkerl ärgert mich nun nicht mehr.« (Oliver in Polillo 1981: 73). Der Trompeter Mutt Carey soll hinsichtlich solcher Duelle sogar geäußert haben: »Wenn man einen Mann nicht mit seinem Horn niederblasen konnte, dann konnte man es ihm wenigstens über den Kopf schlagen.« (Carey in Stearns 1959: 73) Es mag dahingestellt bleiben, ob beide Musiker dies jemals so geäußert haben, dennoch wird deutlich, dass die Improvisation im Jazz unter anderem die Funktion der persönlichen Profilierung »ich bin besser als Du« oder »wir sind besser als Ihr« besaß.

Kansas City und Chicago Jazz

Das gleiche Phänomen taucht zu Zeiten des Kansas City Jazz (ca. zwischen 1933 und 1936) auf. In den Lokalen von Kansas City gab es zu dieser Zeit eine Vielzahl von Jam Sessions, die tatsächlich jedoch ebenfalls musikalische Wettkämpfe mittels Improvisation waren. Bei diesen Jam Sessions nahmen die als beste erachteten Musiker teil und setzten dabei mitunter ihren Ruf aufs Spiel. Im Rahmen einer solchen Jam Session 1934 im Cherry Blossom Club musste beispielsweise Coleman Hawkins – Mitglied des Fletcher Henderson Orchesters mit einem herausragenden Ruf als Tenorsaxophonist – gegen die angesehensten Saxophonisten der Gegend – namentlich Lester Young, Ben Webster und Herschel Evans – antreten und wurde dabei nach übereinstimmenden Zeugenaussagen der Anwesenden »geschlagen« (Polillo 1981: 137).

Dass die Improvisation im Jazz als eine Form des musikalischen Wettbewerbs eine große Bedeutung besitzt, kann man des Weiteren am Beispiel des Chicago Jazz (ca. 1925 bis 1929) beobachten. Charakteristisch für diese Phase ist, dass sich neben den bereits etablierten schwarzen Musikern, von denen viele aus New Orleans stammten (z.B. Louis Armstrong, King Oliver), in zunehmendem Maße junge weiße Musiker (z.B. Bix Beiderbecke, Frank Teschemacher und Eddie Condon) der Jazzmusik zuwandten. Diese jungen weißen Musiker, die sich gegen das Spießbürgertum der damaligen Zeit auflehnten und von ihrem Umfeld daher häufig als gesellschaftliche Außenseiter gebrandmarkt wurden, erlernten den Jazz anhand älterer Tonaufnahmen schwarzer Musiker aus New Orleans (vgl. Jost 1982: 21; Jacobs 1996: 69f., 80; Stearns: 160f.).

Da es in den USA während der 20er und 30er Jahre nach wie vor eine Barriere zwischen Schwarz und Weiß gab, musste dies wohl fast zwangsläufig zu der Frage führen, wer hierbei die höhere Kompetenz besitzt: die schwarzen Musiker, die quasi eine musikalische Urheberrolle einnahmen bzw. für sich beanspruchten, oder die weißen Musiker, die zumindest in wirtschaftlicher Hinsicht in der Regel erfolgreicher waren. Verstärkt wurde dieser Umstand dadurch, dass der Improvisator mittlerweile eine herausragende Stellung einnahm. So war zu dieser Zeit bereits nicht mehr die Kollektivimprovisation vorherrschend,⁹ bei der der Soloeindruck eines einzelnen Instruments dadurch erzeugt wurde, dass die anderen Instrumentalisten zwar gleichzeitig, jedoch in einer geringeren Lautstärke improvisierten (vgl. Dauer 1958: 98). Vielmehr wurde jeweils ein Solist nach dem anderen von der Band begleitet und stand dadurch besonders im Rampenlicht bzw. hatte mehr als je zuvor die Möglichkeit, sich selbst zu produzieren (vgl. Jacobs 1996: 63, 67, 85; Dauer 1958: 108f., 127).

Inwieweit die Funktion der Improvisation als ein Wettbewerb zwischen Schwarz und Weiß bei den Musikern dieser Zeit selbst eine große Bedeutung besaß, soll hier dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall spielte sie beim Publikum eine doch erhebliche Rolle und

9 Dauer (1958: 124) führt dies auf die wirtschaftlich schwierige Situation dieser Zeit in den USA – insbesondere Chicago – zurück. Dies bewirkte ihm zufolge, dass es kaum mehr kleinere feste Ensembles gab, die aufeinander eingespielt waren und kollektiv improvisieren konnten, sondern stattdessen ständig wechselnde Besetzungen.

spitzte sich insbesondere auf zwei Personen zu: den schwarzen Kornettisten/Trompeter Louis Armstrong und den weißen Kornettisten Bix Beiderbecke (vgl. Stearns 1959: 161f.; Polillo 1981: 110).

Symphonischer Jazz und Swing

Eine weitere interessante Phase stellt die Zeit des Symphonischen Jazz Anfang/Mitte der 20er Jahre dar, für dessen Popularität in den USA insbesondere der Arrangeur und Orchesterleiter Paul Whiteman verantwortlich war. Das Charakteristische am Symphonischen Jazz war, dass man es hierbei primär mit auskomponierter Musik wie beispielsweise George Gershwins »Rhapsody in blue« zu tun hatte, wobei im Großen und Ganzen der improvisatorische Aspekt fehlte.¹⁰ Anstatt der Improvisation wurde hingegen Gewicht darauf gelegt, die »wilde und ungezähmte Musik«, die bis zu diesem Zeitpunkt (nicht nur, aber doch) maßgeblich von der schwarzen Bevölkerung aufgeführt wurde, zu glätten und zu disziplinieren. Dies führte jedoch dazu, dass einerseits diese Musik beim schwarzen Publikum zunächst auf Ablehnung stieß, gleichzeitig der Jazz – eine Musik, die bis dahin im Kontext von Kriminalität und Prostitution gesehen wurde – in gewissen Kreisen (weiße Bevölkerungsteile der USA und vor allem europäische Komponisten der ernsten Musik) eine größere Anerkennung fand. Besonders kurios mag aus der Retrospektive anmuten, dass einige der Titel wie Gershwins »I got rhythm« oder »Summertime« sich als Jazzstücke etablierten, ja geradezu weltberühmt wurden und in der Folge vielen Jazzmusikern als Basis zur Improvisation dienten (vgl. Stearns 1959: 153ff.; Jacobs 1996: 76f.).

Analog zur steigenden Popularität des Symphonischen Jazz erfreuten sich Anfang/Mitte der 30er Jahre bis zum Ende des zweiten Weltkriegs – der so genannten Swing Ära – die Jazz Big Bands einer zunehmenden Beliebtheit. Die Besetzungen von Duke Ellington, Count Basie, aber auch von weißen Bandleadern wie Benny Goodman, der seinen Musikern fast schon in diktatorischer Manie vorschrieb, was sie zu spielen hatten (vgl. Jacobs 1996: 144) und etwas später Glenn Miller wurden nicht nur in den USA, sondern auch in

10 Zum Teil engagierten solche Orchester Instrumentalisten, die im Gegensatz zu vielen Orchestermusikern wirklich improvisieren konnten (vgl. z.B. Stearns 1959: 165, 182).

Europa berühmt. Ähnlich dem Symphonischen Jazz war der Big Band Jazz primär konzertante Unterhaltungsmusik bzw. sogar Tanzmusik, die stark ›geglättet‹ war und bei der dem Arrangement die größte Bedeutung zukam. Der improvisatorische Aspekt war – abgesehen von einigen Ausnahmen – von geringer Bedeutung, obgleich er in höherem Maße als beim Symphonischen Jazz vorhanden war (vgl. Stearns 1959: 179ff.).

Insgesamt kann man sagen, dass das Fehlen des improvisatorischen Aspekts – ähnlich wie beim Ragtime – immer wieder zur Frage führte, bis zu welchem Grad bzw. ob dies überhaupt noch Jazzmusik sei. Vor allem beim Symphonischen Jazz besaß die Improvisation bzw. die Minimierung der Improvisation – das bis dahin bedeutendste Charakteristikum des Jazz – eine herausragende Funktion, nämlich die Musik aufzuwerten und sie der europäischen Kunstmusik ebenbürtig zu machen. Obschon dies bis zu einem gewissen Maße tatsächlich gelang, trugen diese Prozesse insgesamt zu einer Reaktion bei, die ins diametrale Gegenteil abdriftete, nämlich in die Phase des Bebop.

Bebop

Der Bebop entstand Anfang der 40er Jahre (vor allem ab ca. 1944) primär in New York und stellte hinsichtlich des Wandels von Gebrauch und Funktion bei der Improvisation im Jazz einen umfassenden Einschnitt dar. Bis zur Entstehung des Bebop war der Jazz – wie oben bereits ausgeführt – im Laufe der Zeit primär zu einer Unterhaltungsmusik der schwarzen und weißen Bevölkerungsschichten der USA geworden (vgl. Jacobs 1996: 180). Gleichzeitig ist zu betonen, dass die schwarze Bevölkerung in den USA immer noch stark diskriminiert wurde und keineswegs gleichberechtigt war. Die Vertreter des Bebop waren nunmehr eine neue Generation junger schwarzer Musiker, die sich nichts mehr vom überwiegend weißen Musikbusiness diktieren lassen und schon gar nicht mehr als Entertainer wie beispielsweise noch ein Louis Armstrong fungieren wollten (vgl. Jost 1982: 26; Jacobs 1996: 186; Long 2006: 2).

Ab 1944 traten diese Musiker in Clubs (Mintons, Onyx) an der 52. Straße in New York immer stärker in Erscheinung und improvisierten in einer für diese Zeit gänzlich anderen Art und Weise, die selbst bei Jazzmusikern, die nicht dieser Szene angehörten auf Unverständnis stieß. Ein Zitat von Dave Tough, ein Mitglied des etab-

lierten Woody Herman Orchester, der seinerseits ein Konzert von Dizzy Gillespie und Oscar Pettiford (zwei Vertreter dieser neuen Richtung) besuchte, verdeutlicht das Befremden, das diese Musik bei vielen hervorrief:

»Als wir hereinkamen, nahmen die Burschen da drin ihre Hörner und bliesen verrücktes Zeug. Auf einmal hörte einer ganz plötzlich auf, und ein anderer fing aus einem völlig unerfindlichen Grund an. Wir wußten nie, wann ein Solo anfang oder aufhörte. Schließlich hörten sie alle auf einmal auf und verschwanden vom Podium. Wir waren ziemlich erschrocken.« (Tough in Stearns 1959: 201)

Die wesentlichen Neuerungen beim Bebop im Vergleich zur bis dahin vorherrschenden Jazzmusik (Swing bzw. Bigband Jazz) waren die kleineren Besetzungen,¹¹ bei denen jedoch alle Musiker – auch die Rhythmusgruppe – in gewisser Weise wieder improvisierten. Eine gänzlich neue Innovation war das indessen nicht, da der Kollektivimprovisation ja bereits beim New Orleans Jazz eine zentrale Bedeutung zukam. Allerdings war die Bebop-Musik in einem sehr hohen Tempo mit abrupten Unterbrechungen (Breaks) innerhalb der Stücke. Gleichzeitig beinhalteten die Akkorde viele ›dissonante‹ Erweiterungstöne (vor allem die verminderte Quint) in einem bis zu dieser Zeit unbekannten Ausmaß.

Diese schnellen, scheinbar ›verrückten‹ Improvisationen von Solisten wie Charlie Parker und Dizzy Gillespie kann man als Reaktion auf den geschmeidigen Big Band Jazz und braven Swing interpretieren. So wollten die Musiker der Bebop-Bewegung eine gänzlich neue Musik erschaffen, die jedoch nicht der Unterhaltung des breiten Publikums dienen sollte, sondern bei der der intellektuelle Aspekt im Vordergrund stand. Ob das Publikum ihre Musik mochte oder nicht war ihnen zumindest nach außen hin gleichgültig. Tatsächlich bewirkten diese Prozesse, dass der Jazz ab Ende der 40er Jahre als Unterhaltungsmusik immer mehr aus der Mode kam, was sich bis zur Gegenwart im Wesentlichen nicht mehr verändert hat (vgl. Jost 1982: 26; Jacobs 1996: 219).

Das extrem hohe Tempo mit den bis dahin ungewöhnlichen Akzentsetzungen (vor allem der Schlagzeuger) hatte aber vor allem den

11 Bebop Big Bands, wie beispielsweise die von Dizzy Gillespie, waren eher Ausnahmeerscheinungen.

Zweck, mittelmäßige, insbesondere weiße Musiker zu entmutigen und von den Jam Sessions im Mintons in New York fernzuhalten. So trafen sich einige Bebop-Musiker wie Gillespie, Monk und Clarke sogar manchmal nachmittags vor den Sessions, um komplizierte Harmonieschemen auszutüfteln. Dies sollte es den anderen Musikern erschweren, über die Progressionen zu improvisieren, um sie dadurch vom musikalischen Geschehen auszuschließen (vgl. Jacobs 1996: 194; Stearns 1959: 199; Davies/Troupe 1995: 64). Die Folge war, dass es nur sehr wenige weiße Musiker gab, die sich anfangs in dieser Szene behaupten konnten.

Was den gesellschaftlichen Aspekt angeht, so waren die »Boppers« eine nahezu sektenähnliche Gemeinschaft, die sich bewusst von der Masse unterscheiden und isolieren wollte. Neben der Musik und der Art des Improvisierens waren sie sich auch hinsichtlich ihres Lebenswandels ziemlich ähnlich, was sich in der Kleidung (Baskenmütze, große schwarze Sonnenbrille, Ziegenbart, breite Krawatte) und exzessivem Drogenkonsum ausdrückte, der vielen das Leben kostete.

Obwohl die Phase des Bebop einen großen Einfluss auf die darauf folgenden Abschnitte in der Jazzgeschichte wie u.a. den Cool Jazz (1948-1952) und Hardbop bzw. Neobop (ab 1954) ausübte, manövrierte sich diese Szene zunächst selbst ins Abseits. Begründet liegt dies in der Art, wie die Musiker sich und ihre Musik präsentierten, was in weiten Kreisen auf Ablehnung stieß und nicht zuletzt im exzessiven Lebenswandel, der ihre Zuverlässigkeit und Kreativität auf Dauer stark beeinträchtigte (vgl. z.B. Jacobs 1996: 198ff., 208, 214). Dennoch gilt es festzuhalten, dass die Improvisation bei ihnen ein Mittel war, sich zu definieren und gegenüber anderen abzugrenzen bzw. Nichtkundige – vor allem Weiße – vom musikalischen Geschehen auszuschließen.¹² Gleichzeitig jedoch konnte eine gute oder sogar herausragende Improvisation im Rahmen einer Jam

12 Es gilt dennoch zu erwähnen, dass einige Verfasser über Jazzmusik (z.B. Jacobs 1996: 199) nicht der Auffassung sind, dass die Improvisation im Bebop ein Mittel war, Weiße vom musikalischen Geschehen auszuschließen. Betrachtet man sich jedoch die Zitate von einigen schwarzen Musikern so wird deutlich, dass dies insgesamt eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben muss. So äußerte beispielsweise Miles Davis: »Der Bebop war keine weiße Sache [...] Er war ausschließlich schwarz« (Davies/Troupe 1995: 143). Vgl. des Weiteren Davies/Troupe 1995: 80, 92, 194, 201.

Session Tür und Tor zu dieser Gemeinschaft öffnen und zu einer Form von Initiationsritus werden (vgl. Jost 1982: 38; Davies/Troupe 1995: 64, 71).

Jazz & Lyric

Der intellektuelle Aspekt der Improvisation als Ausdruck eines Gruppenbewusstseins zeigt sich ebenfalls in einem anderen Abschnitt der Jazzgeschichte. Gegen Ende der 50er Jahre, als der Konflikt zwischen Schwarz und Weiß in den USA zu eskalieren drohte, schlossen sich einige Weiße dem Schwarzen Widerstand gegen die Unterdrückung an. Die Prominentesten hierbei waren Schriftsteller wie Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti und Gregory Corso, die sich dieser Thematik in ihren Büchern widmeten. Nicht wenige von ihnen bezeichneten sich selbst als »white negroes« und begannen mit Jazzmusikern (allerdings mehr weißen als schwarzen) zusammenzuarbeiten. Vorwiegend in kleineren Lokalen San Franciscos (insbesondere im Club »the Cellar«) hielten diese Schriftsteller Lesungen ab, die mit Jazzmusik »untermalt« oder begleitet wurden. Dabei kam der Improvisation der Solisten die Funktion zu, bestimmte Worte bzw. Sinnzusammenhänge mit ihrem Spiel zu unterstreichen und auszuschmücken. Diese Phase – improvisierte Jazzmusik mit literarischen Lesungen zu verknüpfen – war in den USA von relativ kurzer Dauer, beschränkte sich das Interesse hierfür doch nur auf einen relativ kleinen Kreis von Intellektuellen. Gleichzeitig verlor die Jazzmusik in den USA dadurch weiter an Bedeutung für ein breites Publikum. In Deutschland existiert diese Symbiose – Jazzimprovisation und literarische Lesungen –, wenn auch in geringem Umfang, bis zur Gegenwart oftmals unter der Bezeichnung Jazz & Lyric (vgl. Viera 1992: 150). So arbeitete beispielsweise der Free-Jazz-Schlagzeuger Günther »Baby« Sommer mit Autoren wie Christa Wolf und Günther Grass zusammen.

Der Einfluss diverser Aufnahmemedien

Ein wichtiger Aspekt, der insbesondere den Gebrauch, aber auch die Funktion der Improvisation im Jazz quasi stilübergreifend und unabhängig von bestimmten Strömungen und Epochen beeinflusste, war die Erfindung und Verbesserung von Aufnahmemedien, also primär der Schellackplatte und der LP. Es wäre zu ausufernd, diese

Prozesse hier im Detail zu beleuchten. Dennoch kann man sagen, dass sich der Gebrauch der Improvisation insofern veränderte, als der jeweilige situative Kontext – sofern es sich nicht um Liveaufnahmen handelte – ersetzt wurde durch eine mehr oder weniger sterile Studioatmosphäre. Dadurch bedingt fehlte in diesen Aufnahmesituationen gänzlich die Interaktion zwischen Musiker und Publikum (vgl. Jost 1982: 50).

Ferner beeinflusste das jeweilige Aufnahmemedium jedoch auch die Zeit eines Stückes und damit der Improvisation. War sie im Fall der Schellackplatte noch auf wenige Minuten begrenzt, so führte die Einführung der LP bzw. des Vinyls nach 1950 dazu, dass die Dauer der Improvisationen immer länger wurde (vgl. Jacobs 1996: 266; Jost 1982: 47f.). Jost (1982: 48) weist darauf hin, dass es durch die zeitliche Normierung, die diese Innovationen mit sich brachten, zu Kuriositäten kam insofern, als für einen Titel nur eine ganz bestimmte Zeit vorgesehen war (z.B. nicht länger aber auch nicht kürzer als 3 Min 12 Sek.). Es ist leicht einzusehen, dass eine solche zeitliche Fixierung für einen improvisierenden Musiker zumindest sehr gewöhnungsbedürftig ist, kann er doch bei einer gelungenen Improvisation diese nicht weiter ausdehnen bzw. sie bei einer weniger gelungenen Improvisation ohne weiteres beenden. Dies wird auch aus einem Zitat von Miles Davis ersichtlich:

»Ich hatte diesen Drei-Minuten-Krampf bei den 78er-Platten sowieso längst satt. Für wirklich freie Improvisation war da nie Raum; man musste möglichst schnell in sein Solo reinkommen, und dann war's auch schon wieder vorbei.« (Davis/Troupe 1995: 178)

Die Erfindung und Verbesserung von Aufnahmemedien beeinflusste jedoch ebenfalls die Funktion. Sie änderte sich für alle Beteiligten – also den Solisten, die Begleitgruppe und sogar das Publikum (in Livesituationen) – insofern, als die Improvisation nicht mehr nur den Augenblick betraf, in der sie vollzogen wurde, sondern vielmehr ein bleibendes Zeugnis darstellte (vgl. Jost 1982: 47f.). Dadurch war es möglich, das ursprünglich Einmalige durch die technische Reproduzierbarkeit allorts und jederzeit wieder abzurufen.

Free Jazz und Jazz Rock

Die ›radikalste‹ Form der Improvisation im Jazz – wenngleich nicht ohne jegliche Konventionen, wie häufig vermutet wird – begegnet einem schließlich im Free Jazz.¹³ Die Anfänge des Free Jazz sind einmal mehr vornehmlich auf die Metropole New York in den 60er Jahren zurückzuführen, wenngleich die Grundlagen für diese Strömung bereits früher von Musikern wie Charles Mingus und John Coltrane gelegt wurden (Jost 1975: passim). Ähnlich dem Bebop war der Free Jazz musikalisch gesehen ein Schritt zurück zur Kollektivimprovisation (keineswegs jedoch ein Rückschritt) und zur musikalischen Gleichberechtigung aller Musiker – also einer Loslösung von der Aufteilung in Rhythmus- und Melodieninstrumente. So äußerte Ornette Coleman, ein bedeutender Vertreter dieser Richtung, im Jahr 1959: »Vielleicht das wichtigste neue Element in unserer Musik ist unser Konzept einer freien Gruppen-Improvisation.« (Coleman in Jost 1975: 66)

Trotzdem war dieser Schritt zur Kollektivimprovisation im Vergleich zum Bebop deutlich radikaler aufgrund einer häufigen Abstinenz von formaler Ordnung und regelmäßigem Zeitmaß. Zudem wurde jegliche Art von Klängen bzw. Geräuschen – erzeugt durch verschiedenartigste Instrumente – verwendet (vgl. Jost 1975: 20, 224; Jacobs 1996: 285ff.).

Was die Funktion angeht, so handelte es sich um eine weitere Verstärkung dessen, was sich bereits im Bebop angekündigt und später im Hard Bop und ›Literaten-Jazz‹ fortgesetzt hatte: Eine schwarze Kampfansage bzw. Revolution, ja sogar der Befreiungskampf des afroamerikanischen Volkes auf der ganzen Welt mittels improvisierter Musik¹⁴ und gleichzeitig die Ablehnung der bis dahin

13 Die Bezeichnung »Free Jazz« geht auf die gleichnamige Platte von Ornette Coleman im Jahr 1960 zurück, wenngleich diese Musik u.a. als »free music«, »black music« oder sogar »great black music« bezeichnet wurde. Zu den prominentesten Vertretern gehörten Ornette Coleman, Archie Shepp, Albert Ayler, Don Cherry, Sun Ra und Cecil Taylor (vgl. Jost 1975: passim).

14 Die Tatsache, dass Einzelne – vor allem weiße Musiker – dem Free Jazz zumindest teilweise diese politische Bedeutung absprechen, soll hier nicht verschwiegen werden (vgl. z.B. Jost 1982: 146f., 159ff.; Viera 1992: 19). Gleichzeitig wird jedoch aus sehr vielen Aussagen schwarzer Musiker diese

herrschenden musikalischen Normen und der Gesetze des Musikbusiness (vgl. Jost 1975: 11ff., 98, 208; Jacobs 1996: 275ff.; Berendt/Huesmann 1991: 46).

Wie zuvor die Bebopper, so hegten auch die Musiker des Free Jazz keineswegs die Absicht, ihr Publikum zu unterhalten (vgl. Jost 1975: 9). Gleichzeitig manövrierten sich viele dadurch ins Abseits bzw. in die finanzielle Erfolglosigkeit. So hatten die Gruppen kaum Gelegenheit, in Clubs öffentlich aufzutreten, sondern mussten ihre Konzerte stattdessen in gemieteten Lagerhallen und Lofts selbst organisieren. Darüber hinaus hatten sie große Schwierigkeiten, ihre Musik auf Tonträgern zu veröffentlichen (vgl. Jost 1975: 78f.).

Trotz der Tatsache, dass es sich bei dieser Bewegung, vereinfacht gesagt, um eine schwarze Revolution handelte, setzte sich das Publikum primär aus Weißen zusammen (vgl. Jost 1982: 59). In den USA wurde diese Musik Anfang der 60er Jahre größtenteils ignoriert und mitunter sogar verachtet. Lediglich beim europäischen Publikum fand der Free Jazz Anerkennung und wurde als politisch bedeutsam, ja sogar als Ersatzhandlung für eine revolutionäre Tat angesehen.

Ab etwa Mitte der 70er Jahre geriet das Prinzip der freien Improvisation im Jazz in den USA zunehmend in eine Krise. Eine Reihe von bedeutenden Free Jazzern orientierte sich, was die musikalische Form anbelangt, wieder stärker an Traditionellem – insbesondere dem Bebop (vgl. Jacobs 1996: 293; Jost 1982: 151ff.). Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass sich eine Menge ›Dilettanten‹ dem Prinzip der freien Improvisation im Jazz zuwandten, ohne jedoch mit den musikalischen Grundlagen vertraut zu sein. So waren viele nicht in der Lage, bei einer Improvisation über ein Harmonieschema bewusst akkordeigene Töne anzuspielen und kamen mit komplexeren Formen nicht zurecht. Einigen Arrivierten schien das nicht gefallen zu haben, da quasi der Codex – aufgrund von musikalischen und insbesondere improvisatorischen Qualitäten zu einer Gruppe zu gehören – abhanden gekommen war (vgl. Jost 1982: 83f.).

Tendenz zum Protest unverkennbar deutlich. So äußerte z.B. der Free Jazzer Archie Shepp 1968: »Er [der Jazz, d.V.] ist gegen den Vietnam-Krieg; er ist für Kuba; er ist für die Befreiung aller Völker [...] weil der Jazz selber eine Musik ist, die aus der Unterdrückung, aus der Versklavung meines Volkes hervorgegangen ist.« (Shepp in Carles und Comolli 1980: 15)

Ab Ende der 60er und vor allem Anfang der 70er Jahre kam es zu einer verstärkten Hybridisierung des Jazz, da vermehrt musikalische Einflüsse aus anderen Musikrichtungen (Rock, Musik anderer Kulturen) miteinbezogen wurden. Viele Gruppen erweiterten ihr Instrumentarium um elektrische bzw. elektronische Instrumente wie E-Gitarren, Keyboards oder Trompeten mit »Wah-Wah«-Effekten. Ähnlich vielseitig wie die Einflüsse und Instrumente waren die Bezeichnungen dieser hybriden Formen, von denen Jazz Rock, Rock Jazz und Fusion wohl die gängigsten sind. Als prominentester Vertreter hierbei kann Miles Davis bezeichnet werden, dessen LPs *In A Silent Way* und *Bitches Brew* für viele den Beginn des Jazz Rock markierten.

Wenngleich Jazz Rock und Free Jazz nur bedingt vergleichbar sind, so ist hinsichtlich der improvisatorischen Herangehensweise beim Jazz Rock ebenfalls eine deutliche Tendenz zum freieren Umgang und eine Loslösung von den zu Grunde liegenden harmonischen Strukturen zu beobachten. Obwohl es zu keinem gänzlichen Bruch mit den früheren Jazzformen kam – wie dies beim Free Jazz teilweise der Fall war – lautete die neue Formel »modale Spielweise«. Vereinfacht gesagt bedeutet dies, dass nicht mehr jeder Akkord in Form von Arpeggien¹⁵ gespielt wurde, sondern vielmehr verschiedene Tonleitern über längere Passagen verwendet wurden und dadurch die Musiker mehr Freiräume bei ihren Improvisationen besaßen.

Tatsächlich tauchte aber mit dem Beginn des Jazz Rock – häufiger als jemals zuvor – die Frage auf, ob das denn alles überhaupt noch als Jazz zu bezeichnen sei und viele sprachen sogar von einer Krise der Jazzmusik. Bis zur Gegenwart verstärkte sich dies angesichts der neuen Formen und Bezeichnungen wie u.a. Ethno Jazz (vor allem in den 80er und 90er Jahren), Hip-Hop-Jazz und Rap Jazz, Punk Jazz usw.

15 Arpeggio = Töne eines Akkordes, die nicht gleichzeitig, sondern nacheinander gespielt werden.

Jazzimprovisation im Rahmen der Institutionalisierung

Mitte der 80er Jahre kam es – zunächst in den USA, später mit dem Erstarken des europäischen Jazz ebenso in Europa – zu einer zunehmenden Institutionalisierung.¹⁶ Während die Musiker seit Anbeginn dessen, was man als Jazz bezeichnen kann, die Musik außerhalb von Institutionen erlernten,¹⁷ änderte sich dies nunmehr erheblich. Jazzmusik mit ihrem ureigensten Merkmal der Improvisation wurde an amerikanischen¹⁸ und europäischen¹⁹ Musikhochschulen bzw. Konservatorien gelehrt.

Richtet man den Blick auf Deutschland, so wird offensichtlich, dass die Institutionalisierung des Jazz auch hier eine wesentliche Rolle spielt. Derzeit gibt es etwa 20 Fachhochschulen bzw. Musikhochschulen mit einem Studiengang Jazz und darüber hinaus private Institutionen (z.B. Global Jazz Academy in Berlin, Jazz & Pop School Darmstadt, Jazz & Rock Schule Freiburg), deren Diplome zum Teil staatlich anerkannt sind (vgl. Heyd 2006: 1f.). Ein weiterer Ausdruck dieser Institutionalisierung ist, dass in Deutschland – wie auch in vielen anderen europäischen Ländern – etliche Veranstaltungen von öffentlicher Seite (in Deutschland u.a. vom Goetheinstitut, Kulturstiftung des Bundes) finanziell gefördert werden (vgl. Wicke 2004: 2). Nicht wenige davon sind nach dem Vorbild der

-
- 16 Bereits seit Anfang der 50er Jahre gab es an Konservatorien und Hochschulen in den USA und Europa vereinzelt und eher sporadisch Kurse über Jazzmusik, bei denen u.a. Musiker wie L. Armstrong, D. Gillespie, C. Parker als Gastdozenten mitwirkten. (vgl. Howland/Porter 2007: 1; Long 2006: 2).
 - 17 Musikalische Grundkenntnisse wie Noten, Harmonielehre und eventuell sogar Blattspiel eigneten sich die Musiker weitestgehend in Umfeldern wie der Kirche, Schule, Vereinen oder im Privatunterricht an (vgl. Jost 1982: 31f.).
 - 18 Bei Jost (1982: 192) wird deutlich, dass schwarzen Musikern der Zugang zu akademischen Ausbildungen bis zur ›Gegenwart‹ aus finanziellen Gründen zumeist erschwert ist.
 - 19 Der erste Studiengang für Jazz im deutschsprachigen Raum wurde an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz bereits im Jahr 1965 eingerichtet (vgl. Viera 1992: 167).

ernsten Musik, Wettbewerbe, bei denen von einer Jury Preisträger ermittelt werden.²⁰

Durch diese Prozesse der Institutionalisierung veränderte sich die Improvisation im Jazz hinsichtlich des Gebrauchs bzw. der situativen Kontexte zwangsläufig. So war Jazzimprovisation nunmehr ein Gegenstand bei Aufnahmeprüfungen, Vorspielen, Zwischenprüfungen und Examen an den Hochschulen und des Weiteren bei den erwähnten Preisträgerkonzerten. Dadurch wandelte sich die Funktion der Improvisation, die auf einmal ein Mittel war, einen akademischen Grad zu erwerben oder von öffentlicher Seite finanzielle Zuwendungen zu erhalten.

Führt man sich vor Augen – was hier in einer kurzen und keineswegs umfassenden Art und Weise dargestellt wurde –, wie vielseitig der Gebrauch und die Funktion bei der Improvisation im Jazz und eventuell sogar den Vorformen sein können, so liegen die Problematiken auf der Hand: Wie könnte man das »so, und auch anders« (nach Kadens Kurzformel für Improvisation) bewerten? Sollte man Stilechtheit, und wenn ja, aus welcher ›Epoche‹ bzw. von welchem Musiker bemessen oder etwa einen anderen wesentlichen Aspekt, nämlich den, durch Improvisation etwas Neues zu erschaffen als Ausdruck des eigenen Ich. Könnte ein Gremium gar mit Punkten oder Noten entscheiden, ob ein Jazzmusiker mittels der Improvisation seine eigenen Gefühle zum Ausdruck zu bringen in der Lage war? Erschwerend kommt bei diesem Aspekt hinzu, welcher Natur diese Gefühle eigentlich waren: Ausdruck des Protests (etwa gegen die Unterdrückung der Schwarzen in den USA), der momentanen inneren Gemütsverfassung und gar die intendierte Übermittlung einer Botschaft an das Publikum? Oder wollte das Gremium beurteilen, inwieweit der Prüfungskandidat in der Lage war, einen Konkurrenten bzw. gar eine konkurrierende Band mittels der Improvisation zu »schlagen« oder unter Umständen die Fähigkeit so kompliziert zu spielen, dass es Außenseitern nicht möglich wäre, musikalisch daran aktiv teilzunehmen. Wollte eine Jury bewerten, wie gut eine Gruppe aufeinander eingespielt ist – wie es bei der Kollektivimprovisation im New Orleans Jazz häufig der Fall war – oder wie gut sich ein

20 So gibt es beispielsweise für junge Jazzmusiker in Deutschland spezielle Fördermaßnahmen wie das Jazz-Podium Niedersachsen oder das Stipendium Jazz Berlin, wo ebenfalls eine künstlerische Bewertung der Improvisation vorgenommen wird (vgl. Wicke 2004: 2).

Examenskandidat in einer weniger eingespielten Besetzung – wie es ab der Chicago-Zeit häufig der Fall war – musikalisch zurechtfinden kann? Ist es ein Kriterium für eine gute akademische Note, ein altes Jazz-Stück bzw. einen Standard so authentisch wie möglich vorzutragen oder nach der eigenen Persönlichkeit bzw. dem Geschmack des jeweiligen Musikers umzugestalten, wie es häufig die Bebop-Musiker taten. Wie bereits die geschichtliche Darstellung, so ist auch dieser kurze Fragenkatalog keineswegs umfassend, sondern soll lediglich verdeutlichen, wie groß die Problematiken für eine (objektive) Bewertung der Improvisation im Jazz sind.

Mittlerweile wird Jazzimprovisation an deutschen Musikschulen im Einzel- und Gruppenunterricht vermittelt. Dadurch bedingt spielt sie bzw. ihre Bewertung bei Prüfungen in der Unter-, Mittel- und Oberstufe im Jazz und Populärmusikbereich der Musikschulen eine erhebliche Rolle. Zudem existieren auf Landesebene Wettbewerbe für Jazzmusik wie »Jugend jazzt«, denen ebenfalls der Aspekt der »objektiven« Bewertung von Improvisation zugrunde liegt. Wenngleich an den öffentlichen Musikschulen mittels der Prüfungen keine akademischen Abschlüsse erworben werden können, so ergeben sich für die Bewertungskriterien für Jazzimprovisation doch Problematiken, die vergleichbar sind mit den zuvor erwähnten an den Musikhochschulen.

Neben Musikhochschulen und Musikschulen wird in jüngerer Zeit Jazzimprovisation sogar in den Musikunterricht an allgemein bildenden Schulen miteinbezogen (vgl. z.B. Fuchs 2006; Dethlefs 2001). In diesem Rahmen wird mit der Pentatonik über einfache harmonische Strukturen u.a. gesanglich, mit Orff Perkussionsinstrumenten oder der Blockflöte improvisiert. Was die Funktion betrifft, so erhofft man sich dadurch im engeren Sinne einen Zugang und Nähe zur zunächst fremden Jazzmusik zu schaffen und im weiteren Sinne die Akzeptanz für andere Kulturen zu vergrößern.²¹

21 Das Argument durch die Vermittlung von Jazzmusik die Toleranz für andere Kulturen zu fördern, taucht häufig auf neben anderen Argumenten wie »Selbstschutz vor Nationalismus und Extremismus« »Dialog und Kooperation statt Abgrenzung und Konflikt« (vgl. z.B. Eckpunktepapier der Bundeskonferenz Jazz 2007: 1).

Fazit

Anhand der (Jazz-) Geschichte wird deutlich, dass das Verhältnis von Jazz und Improvisation hinsichtlich Gebrauch und Funktion stets großen Abweichungen unterlag in Abhängigkeit von Zeit, bestimmten Strömungen, Intentionen einer Gruppe und – das konnte hier nicht näher beleuchtet werden, da es zu ausufernd wäre – natürlich eines einzelnen Individuums. Dabei konnte nur ein sehr kleiner Teil dieses Verhältnisses beleuchtet werden, wohingegen weitere interessante Aspekte wie beispielsweise Jazz/Improvisation in Diktaturen aufgrund des Umfanges ausgeklammert werden mussten. Die Absicht war jedoch, lediglich die Mannigfaltigkeit zwischen beiden Phänomenen anzudeuten, die tatsächlich noch viel umfassender ist, als es hier dargestellt werden konnte. Aus diesem vielschichtigen Verhältnis resultieren Probleme bezüglich der Art und Weise, wie Jazzimprovisation heute (nicht nur, aber auch) in Deutschland an Musikhochschulen, Musikschulen und allgemein bildenden Schulen erstens gebraucht wird und zweitens welche Funktion dies erfüllen soll.

Am wenigsten problematisch erscheint auf den ersten Blick die Verwendung im schulischen Bereich, wo man mittels Improvisation auf einfacher Basis das gemeinsame Musizieren fördern möchte und damit ein Verständnis oder gar Interesse für andere Musikformen ja sogar Toleranz für andere Kulturen geweckt werden soll. Argumente dieser Art stoßen natürlich insbesondere bei (Kultur-) Politikern auf große Resonanz. Ohne jedoch die Sache schlecht reden zu wollen, wird man eine solche Funktion (von Jazz und Improvisation) im geschichtlichen Verlauf wohl kaum finden. Geht man vom Bebop oder Free Jazz aus, mutet diese Intention sogar wie ein Widerspruch an.

Ohne die Argumente noch einmal zu wiederholen, scheint die Verwendung an Musikhochschulen und Konservatorien am problematischsten. Zweifelsohne ist die Integration von Jazzstudiengängen an Musikhochschulen und Konservatorien eine Bereicherung, nicht nur, was die Pluralität von Musikstilen angeht, sondern auch, was die Weitervermittlung von Jazz und anderen populären Musikformen an Musikschulen betrifft und nicht zuletzt den vielen hervorragenden Jazzmusikern, die aus solchen Institutionen hervorgegangen sind. Obwohl die Vorteile insgesamt überwiegen, wird man in Zukunft jedoch immer mit einem Widerspruch leben müssen, der da

lautet: Eine objektive Bewertung von Improvisation (nicht nur, aber vor allem) im Jazz ist nie vollständig zu realisieren aufgrund des vielschichtigen Verhältnisses beider Phänomene – Jazz und Improvisation – im Verlaufe der Geschichte.

Literaturverzeichnis

- Bailey, Derek (1987 [1980]): *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*. Aus dem Englischen übersetzt von Hermann J. Metzler und Alexander von Schlippenbach, Hofheim: Wolke Verlag.
- Berendt, Joachim-Ernst/Huesmann, Günther (1991): *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Bundeskonferenz Jazz (2007): *Zur Situation des Jazz und der aktuellen improvisierten Musik in Deutschland. Eckpunktepapier*. In: URL: typo3.udj.de/fileadmin/bk jazz/pdf/EckpunktepapierJazzinDeutschland2007.pdf -. [Datum des Zugriffs: 01.06.2007].
- Carles, Philippe/Comolli, Jean-Louis (1980): *Free Jazz – Black Power*. Aus dem Französischen übersetzt von Frederica und Hansjörg Pauli, Hofheim: Buchhandlung Raymund Dilmann.
- Collier, James L. (1987 [1983]): *Louis Armstrong. Von New Orleans bis zur Carnegie Hall*. Übersetzt von Theo Kierdorf, München: Econ Taschenbuch Verlag.
- Dauer, Alfons M. (²1958): *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung*. Kassel: Erich Röth-Verlag.
- Davis, Miles/Troupe, Quincy (1995 [1989]): *Miles Davis. Die Autobiographie*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Brigitte Jakobkeit, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Dethelfs, Beate C. (2001): »Basin Street Blues« Musiklernen durch ein Jazz-Evergreen und seine Geschichte«. In *Musik in der Schule Heft 1*, S. 21-27, 30-31.
- Fuchs, Mechthild (2006): »Jazz for Beginners. Praktische Beispiele für die Einführung von Jazz in den Klassen 4-6«. In *AfS-Magazin Heft 21*, S. 24-29. In: URL: afs-musik.de/pdf/AfSMag-2106Fuchs.pdf. [Datum des Zugriffs: 01.06.2007].
- Heyd, Jörg (2006): »Ausbildung Rock Pop Jazz in Deutschland«. In: URL: www.miz.org/static/themenportale/einfuehrungstexte

- pdf/04JazzRockPop/heyd.pdf. [Datum des Zugriffs: 01.06.2007.]
- Hodeir, Andre (1975 [1956]): *Jazz. Its Evolution And Essence*. Übersetzt von David Noakes, New York: Da Capo Press.
- Howland, John/Porter, Lewis (Hg.) (2007): »From »Perspectives in Jazz« to Jazz Perspectives«. In *Jazz Perspectives Vol. 1*, S. 1-3.
- Jacobs, Michael (1996): *All that jazz: Die Geschichte einer Musik*. Stuttgart: Reclam.
- Jost, Ekkehardt (1975): *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Jost, Ekkehardt (1982): *Jazzmusiker. Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik*. Frankfurt a.M.: Verlag Ullstein GmbH.
- Kaden, Christian (1993): *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivili-sationsprozess*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Long, Barry (2006): *Concert of Communitas: Jazz and Ritual Space from Nightclub to Concert Hall*. Mount St. Mary's University. In: URL: faculty.msmary.edu/long/jazzritual_excerpt.pdf. [Datum des Zugriffs: 09.06.2007].
- Magee, Jeffrey (2007): »Kinds of blue: Miles Davis, Afro-Mod-ernism, and the Blues«. In *Jazz Perspectives Vol. 1*, S. 5-27.
- Merriam, Alan P. (1964): *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno (1983): »Music Hath Charms«. In ders., *The Study Of Ethnomusicology. Twenty-Nine Issues And Concepts*, Urbana und Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno (1989): *Blackfoot Musical Thought*. Kent (Ohio): The Kent State University Press.
- Neuhoff, Hans (2007): »Musiksoziologie heute. Eine Ortsbestim-mung«. In: ders. und Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Musikso-ziologie, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Band 4*, Laaber: Laaber-Verlag, S. 81-107.
- Polillo, Arrigo (1981 [1975]): *Jazz. Geschichte und Persönlichkei-ten*. Aus dem Italienischen übersetzt von Eginio Biagioni, Mainz: Schott Musik International.
- Royce, Anya Peterson (1977): *The Anthropology of Dance*. Bloom-ington: Indiana University Press.
- Seedorf, Thomas/Reinhard, Andreas/Frisius, Rudolf et al. (1996): »Improvisation«. In: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Ge-*

- schichte und Gegenwart, Sachteil 4*, Kassel, Basel, London et al.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 538-611.
- Stearns, Marshall W. (1959 [1956]): *Die Story vom Jazz*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Hans Krammer, München: Süddeutscher Verlag.
- Trampert, Lothar (1992): »[Interview mit] Pat Metheney«. In *Gitarre & Bass September 1992*, S. 18-24.
- Viera, Joe (1992): »Jazz. Musik unserer Zeit«. In Peter Niklas Wilson/Walter Lachenmann (Hg.), *Collection Jazz Band 20*, Schaftlach: Oreos Verlag GmbH.
- Wicke, Peter (1992): »Jazz, Rock und Popmusik«. In Doris Stockmann (Hg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 12; Volks- und Populärmusik in Europa*, Laaber: Laaber-Verlag, S. 445-447.
- Wicke, Peter (2004): *Populäre Musik in der Bundesrepublik Deutschland*. In: URL: www.miz.org/static/themenportale/einfuehrungstextepdf/04JazzRockPop/wicke.pdf. [Datum des Zugriffs: 11.06.2007].

