

EINLEITUNG

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

1. Begegnungen von Jazz und Kunstmusik

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Forschungslage und Fragestellung

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Aufbau der Arbeit und Auswahl der Musikbeispiele

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

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

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

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

4. Zur Terminologie

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

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

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

