

V. PARALLELEN ZU NEUER MUSIK

Nachdem Einzelfallstudien individuelle Wege der Auseinandersetzung mit Neuer Musik und der Bezugnahme auf deren unterschiedliche Kompositionsverfahren und ästhetische Prinzipien gezeigt haben, soll nun eine typologische Annäherung an Erscheinungen in Free Jazz und Improvisierter Musik Reflexionen Neuer Musik schematisch darstellen. Die Inhaltsanalyse der Fachdiskussion (Kapitel III) und die musikanalytischen Einzelfallstudien (Kapitel IV) bilden die Basis, um Grundzüge solcher Reflexionen und die Relevanz jener Bezüge zu Neuer Musik zu fokussieren.

1. Typologische Annäherung

Die hier vorgestellte Perspektive orientiert sich an den diskutierten Ergebnissen der Teilstudien und erschließt darüber eine spezifische Lesart des Themas. Diese beruht auf kritischen Beobachtungen der musikalischen Praxis und der sie umgebenden theoretischen Begleitung. Eine systematisierende Zusammenführung hat zwangsläufig von konkreten Phänomenen zu abstrahieren und Grundzüge herauszuarbeiten, die in unterschiedlichen Ausprägungen in der Praxis auftreten können; dies soll mit dem Begriff des Idealtypus nach Max Weber verdeutlicht werden (vgl. Weber ³1968, 191). In einer schematischen Darstellung sind dementsprechend Konstanten als invariable Parameter gefasst, eine Konkretisierung bei der praktischen Anwendung erfolgt dabei über die Eigenarten des betrachteten Gegenstands.

Jenes Schema stellt Kategorien zur Einschätzung von Beziehungen zwischen Improvisationsmusik und Elementen Neuer Musik bereit und bietet so eine Orientierungsmöglichkeit im Umgang mit solchen Phänomenen. In diesem Sinne ist der hier verfolgte Ansatz ein kohärentes System erkenntnisfördernder Ergebnisse der in den Teilstudien geleisteten Beobachtungen, Beschreibungen und Auswertungen des Schreibens über Musik und der musikalischen Strukturen selbst. Entsprechend der typologischen Vorgehensweise hat das Schema einen, im Hinblick auf künftige Untersuchungen, unabweislich hypothetischen Charakter (vgl. hierzu Karbusicky 1979, 79). Zur Einordnung des Schemas in den Kontext der Diskussion der Fachliteratur werden einleitend zwei modellhafte Ansätze vorgestellt, die exem-

plarisch Möglichkeiten der Annäherung veranschaulichen und auf spezifische Probleme aufmerksam machen.¹⁸⁹

Ekkehard Jost (1992) hat einen typologischen Ansatz vorgeschlagen, der Aspekte kompositorischer Arbeit im Jazz beleuchtet. Jost differenziert den Begriff der Komposition im Jazz mittels der Kategorien „Besetzung“, „Material“, „Form“ sowie dem „Verhältnis Komposition – Improvisation“ (vgl. Jost 1992). Die konkrete Ausgestaltung dieser Kategorien obliegt dabei individuellen Aspekten jeweiliger Musiker bzw. Komponisten. Erfasst werden hiermit sowohl formal-strukturelle als auch materiale Gegebenheiten. Josts Modell beabsichtigt, den Kompositionsbegriff im Jazz zu konkretisieren, indem anhand der gegebenen Kategorien vorstrukturierte Elemente verfolgt werden können. Eine Projektion der hier thematisierten Beziehungen von Free Jazz und Improvisierter Musik zu Neuer Musik auf diese Kategorien ist darin nicht angelegt. Im Hinblick auf Parallelen zu Neuer Musik ist eine Binnendifferenzierung der Kategorien angebracht. Solche müssten in diesem Modell jeweils neu bestimmt werden. Besonders Parallelen in grundlegenden Konzeptionen, wie sie in den Einzelfallstudien als wichtige Bezugnahmen aufgezeigt werden konnten, finden hierin nicht hinreichend Beachtung. Zwar bietet die Kategorie „Verhältnis Komposition – Improvisation“ einen Ansatzpunkt, doch ist damit zuvorderst die Art der Generierung musikalischer Texturen angesprochen, die als Möglichkeit der Realisierung von an Prinzipien Neuer Musik orientierter konzeptioneller Planung zu sehen ist.

Einen anderen Ansatz hat Hans Kumpf (1981) mit der Gliederung seiner Sichtung musikalischer Produktionen zwischen Jazz und Neuer Musik präsentiert. Kumpf unterscheidet musikalische Erscheinungen anhand isolierter Betrachtungen einzelner Aspekte der Instrumentation (Kapitel „Streicher bei Jazz-Komponisten“), der musikalischen Gestaltung (Kapitel „Tonbandzuspielungen im Jazz“), der Bezugnahme auf Richtungen der Neuen Musik (Kapitel „Minimal Music“) und der kompositorischen Fixierung improvisatorischer Verläufe (Kapitel „Verbalpartituren“ und „Grafik“). Eine derartig strenge Ausrichtung an rein äußerlichen Merkmalen läuft letztlich Gefahr, in einer Perspektive zu verharren, die nur schwerlich über idiographische Erkenntnisse hinausgelangt. Eine übergreifende Systematik ist hiermit nicht zu erreichen. Der Ansatz von Kumpf ist als nicht ausreichend zu verwerfen.

Der nun hier vorgeschlagene Ansatz, der auf Analysen des theoretischen und praktischen Diskurses fußt, geht über die gerade skizzierten Ansätze hinaus. Die durchgeführten Teilstudien konnten wesentliche Aspekte

189 Weitere wichtige Aspekte hat Peter Niklas Wilson an verschiedenen Stellen diskutiert (vgl. die Aufsätze in Wilson 1999a), jedoch sind diese Anmerkungen nicht in ein stringentes Modell eingegangen.

der Parallelen von Improvisationsmusik und Neuer Musik aufzeigen. Die Ergebnisse der inhaltsanalytischen Untersuchung der Fachliteratur bilden in diesem Kontext die Rahmen. Dieser wird markiert durch drei Aspekte:

- In der durchgeführten Themenfrequenzanalyse zeigte sich, dass Komponisten bei der Diskussion von Beziehungen zwischen Improvisationsmusik und Neuer Musik eine zentrale Bedeutung zuteil wird; auch konkret benannte Werke fungieren als **Referenzobjekte**. Die dabei festgestellte unterschiedliche Gewichtung dieser Referenzobjekte in den Gruppen der Jazzkritiker und -forscher der Improvisationsmusiker legt nahe, dass eine typologische Annäherung offene Beziehungen abbilden können muss. Dies ist möglich mit der Fokussierung grundlegender Kommunikationsweisen.
- Die Art der Thematisierung solcher Referenzobjekte, speziell der Komponisten, vollzieht sich mittels **semantischer Attributierung**: über analogisierende Schlüsse werden solche Attribute auf Improvisationsmusiker projiziert. Diese Art impliziter Argumentation muss ebenso abgebildet werden können und auf eine objektive, überprüfbare Ebene transformiert werden. Dies ist möglich mit der Fokussierung relevanter Urteilkategorien.
- Als zentrale Kategorien dieser Argumentation zeigten sich **musikbezogene Urteilsdimensionen**. Besonders drei solcher Kategorien zeichneten sich in der Diskussion besonders deutlich ab: klangliche, musikstrukturelle und ästhetisch-ideelle Aspekte. Diese Urteilsdimensionen müssen als Konkretisierungen der auf Analogiebildung fußenden Argumentation wie auch der Thematisierung Neuer Musik allgemein (besonders über die Nennungen von Komponisten) abgebildet werden können. So werden die genannten Aspekte von zentraler Bedeutung angesehen.

Die Erkenntnisse der musikanalytischen Einzelfallstudien schließen sich an den letztgenannten Punkt an. Hier konnten ebenfalls drei Dimensionen benannt werden, die das Feld markieren, in dem sich Elemente Neuer Musik in Free Jazz und Improvisierter Musik widerspiegeln: Diese umfassen Aspekte des Klangs, der strukturellen Organisation und des musikalisch-ästhetischen Konzepts. Diese Dimensionen sind im Hinblick auf eine typologische Annäherung wie folgt zu bestimmen:

- Die erste Dimension (*Klang*) bezieht sich auf klangbezogene Merkmale. Hierunter sind Aspekte der Klanggestaltung und Klangfarbe, der Instrumentierung sowie Merkmale der Artikulation und Phrasierung zu fassen.¹⁹⁰

190 In dieser Aufstellung ist eine Unterscheidung in Gruppen- und Personalstil angelegt, die im Folgenden nicht gesondert ausgebreitet wird, da sie der Thematik

Ein markantes Beispiel der Anlehnung an Klangvorstellungen der Neuen Musik bilden die „lumineszenten Akkorde“ in Barry Guys Kompositionen. Auch die instrumentalen Konstellationen aus Georg Gräwes *Flavour*-Stücken, die auf ein kammermusikalisches Klangbild zielen, sind hier zu nennen, ebenso die Anlehnung an ‚klassische‘ Instrumentalklänge, wie bspw. in den Texturen von Gräwes *Fragment*-Stücken.

- Die zweite Dimension (*Struktur*) bezeichnet Techniken der Organisation und Gestaltung musikalischer Verläufe. Damit ist zuvorderst die Ausrichtung von Stücken an den Extremen ‚Komposition‘ und ‚Improvisation‘ zu fassen, die Eigenheiten in den Ausprägungen der untergeordneten Kategorien Struktur, Technik (der Komposition bzw. Improvisation) und Materialorganisation bezeichnet. Hier sind Verfahren anzuführen, die zwischen kompositorischer Planung und improvisatorischer Ausführung vermitteln, so bspw. bei Alexander von Schlippenbach strukturbildende Spielanweisungen, formal gliedernde Tonreihen und melodisch-rhythmische Spielfiguren (Patterns). Auch Barry Guys Umgang mit Tonreihen zur Generierung von Klanggebilden wie auch die Verwendung einer permutativen Matrix zur zeitlichen Gestaltung bei Georg Gräwe sind hier zu nennen.

- Die dritte Dimension (*Konzept*) schließlich zielt auf ästhetische Ideen und Programme, die als Folien zur Ausrichtung und Anlage von Stücken dienen können. Unter diesem Aspekt sind Georg Gräwes *Fragment*-Stücke als Anlehnung an das Prinzip der ‚Fasslichkeit‘ Weberns anzuschließen, wie auch Barry Guys unmittelbare Beziehung zu wesentlichen Aspekten des Komponierens von Iannis Xenakis. Auch Alexander von Schlippenbachs Verbindung zu Bernd Alois Zimmermann fußt stark in konzeptionellen Aspekten, die Schlippenbachs grundlegendes Motiv kompositorischer Arbeit prägen.

Als Basis der hier vorgeschlagenen Annäherung über Erkenntnisse der beiden Teilstudien ist thesenhaft zu formulieren: Im Kontext von Free Jazz

keine speziellen Vorteile bringt. Die behandelten Gruppen erhalten ihren spezifischen Stil vor allem durch die Addition unterschiedlicher Personalstile, wie bspw. im Kontext des LJCO paradigmatisch am Stück „Portraits“ nachzuvollziehen ist (s. Kapitel IV.4 Barry Guy): Jeder Musiker erhält einen Solopart, der seine individuellen Fähigkeiten und Ausdruck exponiert, das Ensemble liefert darauf abgestimmte Hintergründe. So ist Evan Parkers charakteristische Sopransaxophon-Spielweise eingebunden in Kontexte, changierend zwischen freier Improvisation und avanciertem Bigband-Arrangement; der humoristisch-slapstickartige Spielwitz des Posaunisten Alan Tomlinson entfaltet sich vor einem theatralischen Hintergrund mit Oldtime-Jazz-Anklängen. Gerade diese Vielfältigkeit musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten kennzeichnet das *London Jazz Composers' Orchestra*. Analog dazu ist das *Globe Unity Orchestra* auch in frei improvisierten Partien identifizierbar an den prägnanten Spielweisen der Musiker wie z.B. Peter Brötzmann und Evan Parker (saxes), Paul Lovens (dr), Alexander von Schlippenbach (p) (s.o.).

und Improvisierter Musik erscheint der Gegenstand Neue Musik zuvorderst als individuelle Ausprägung der Dimensionen des Klangs, der Struktur und des Konzepts. Während diese Dimensionen in den musikanalytischen Untersuchungen als prominente Größen zu verfolgen waren, werden sie in der untersuchten Fachliteratur als semantische Attributierungen verwendet. In diesem Sinne erwiesen sie sich als zentrale Kategorien der Einschätzung der Arbeit von Komponisten und würden in analogisierender Argumentation auch auf Improvisationsmusiker projiziert. Als idealtypische Kategorien, die in unterschiedlicher Gewichtung eine solche Argumentation prägen können, bilden diese Dimensionen die Grundpfeiler eines deskriptiv angelegten Zugangs. In ihrer Konstruktion vereinen diese Dimensionen Aspekte musikanalytischer Betrachtungen und musikbezogener Urteile: Das Konstatieren einer äquivalenten Beziehung zwischen Werken der Neuen Musik und Improvisationsmusik ist das Resultat eines Prozesses der Urteilsbildung; dieser kann sich mehr oder minder an jenen zentralen Kategorien ausrichten und so zu unterschiedlichen Urteilen gelangen (zu Faktoren musikalischer Urteilsbildung vgl. Behne 1997, Sp. 998; Niketta 1997, 329).

Um Ausprägungen des schöpferischen Umgangs improvisierender Musiker mit Neuer Musik und der Einschätzung der daraus resultierenden Musik zu diskutieren, bietet sich ein offenes Schema an. Mit der Konzentration auf die musikalische Textur und der Beachtung begleitender theoretischer Diskussionen ermöglicht das hier vorgeschlagene Modell eine vergleichende Betrachtung paralleler Phänomene auf sachlich fundierter Basis.¹⁹¹

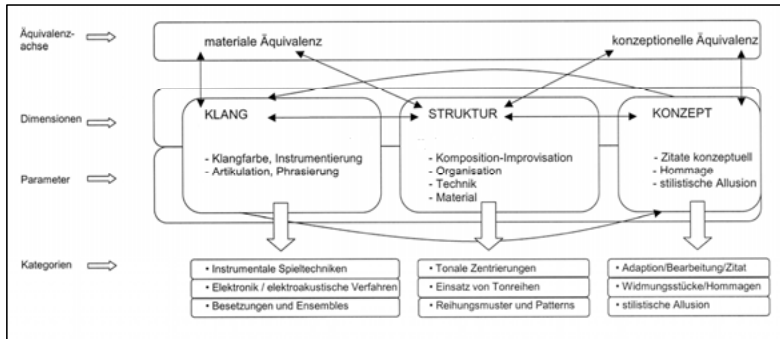


Abb. Reflexionen Neuer Musik in Free Jazz und Improvisationsmusik.

191 Vgl. hierzu die Darstellung von „Dimensionen des Werturteils“ im gleichnamigen Kapitel von Klaus-Ernst Behnes umfassender Untersuchung zu Hörgewohnheiten Jugendlicher: Behne unterscheidet Urteile nach der Ausrichtung an persönlichem Gefallen (ICH-Urteil), an einer Anerkennung der handwerklichen Qualitäten (SACH-Urteil) und an einer Orientierung „an der sozialen Geltung“ (MAN-Urteil) (Behne 1986, 14).

Diese Darstellung veranschaulicht die Beziehungen der einzelnen Dimensionen und deren untergeordneten Ebenen. Der Aufbau des Schemas wird anhand ausgewählter Beispiele in exemplarischen Anwendungen erläutert:

- Die **Äquivalenzachse**: Auf dieser Ebene wird eine potenziellen Gleichwertigkeit von einander ähnlichen Phänomenen in Neuer Musik und Improvisationsmusik angenommen. Hierbei werden Aspekte musikalischer Traditionen wie auch eine Unterscheidung der musikalischen Produktionsweisen Komposition und Improvisation zunächst außer Acht gelassen. Die Pole der Äquivalenzachse ergeben sich als Konsequenz aus der aufgezeigten impliziten wertenden Argumentation der Fachliteratur, die analogisierende Schlüsse zur Explikation von Phänomenen der Improvisationsmusik anwendet: So wird unterschieden zwischen den Idealtypen einer materialen und einer konzeptionellen Äquivalenz. Diese Typen markieren die Beschaffenheit musikalischer Texturen bzw. die höchste Urteilsstufe. Beide Typen sind unmittelbar verbunden mit den drei darunter angesiedelten Dimensionen (Klang, Struktur und Konzept) und können darüber bestimmt werden. Während das Ideal der materialen Äquivalenz Ähnlichkeiten zuvorderst in jenen Dimensionen erkennt, die gestalterisch modifizierbar sind (im Tonmaterial, in der Struktur und Organisation und auch im Bereich der Dimension Klang), bezeichnet die konzeptionelle Äquivalenz Ähnlichkeiten zuvorderst in ästhetisch-ideellen Ansätzen (musikalisch-ästhetische Konzeptionen). Für die praktische Anwendung bedeutet dies Folgendes: Ist ein Stück wie bspw. Dieter Glawischnigs *Lines* auf Zwölftonreihen aufgebaut, so wäre zunächst eine materiale Äquivalenz zu konstatieren; nähere Analysen sind dann auf weitere Parameter zu richten, die Eigenheiten des Stücks fokussieren. Damit wäre dann klar zu formulieren, dass hiermit eine Komposition vorliegt, die auf wesentliche Stilmittel des Jazz (Instrumentierung, Phrasierung) rekurriert und lediglich eine Verfahrensweise zur Organisation des Tonmaterials aus Neuer Musik entlehnt hat. Ein Stück wie bspw. Uwe Oberg's *Nr. 74 (to Morton Feldman)* wäre als konzeptionell äquivalent einzuschätzen, da die Widmung auf eine distinkte Ausrichtung hinweist. In der musikalischen Textur sind dann Gestaltungsmerkmale aufzuzeigen, die charakteristisch für Feldmans Musik sind. Somit kann nun, ausgehend von konzeptionellen Entsprechungen, in die Dimension struktureller Organisation übergeleitet werden. Mit der Hinzunahme der Dimension Klang als analytischer Größe kann zudem festgestellt werden, dass Oberg's Stück in der Ausgestaltung der Parameter Instrumentierung, Artikulation und Phrasierung eine eigenständige Auslegung von Morton Feldmans Konzeption einer in sich ruhenden, fließenden Musik vermittelt.

• Die **Dimensionen**: Auf dieser Ebene sind die zentralen Dimensionen des Klangs, der Struktur und des Konzepts dargestellt, sie bilden den Kern des Schemas. Die Anordnung der Dimensionen folgt keiner hierarchischen Gliederung, jedoch wird der Dimension Struktur eine besondere Bedeutung als Mittler zwischen Klang und Konzept zuteil, da in der strukturellen Organisation klangliche Vorstellungen wie auch konzeptionelle Ansätze im formalen Aufbau eines Stückes realisiert werden. Im Schaubild sind direkte Verbindungen und Einwirkungen der einzelnen Dimensionen untereinander dargestellt, die eine dynamische Vernetzung der Dimensionen anzeigen. Diese resultiert aus einer potenziellen Interdependenz der darin gefassten Gestaltungsmöglichkeiten und den möglichen unterschiedlichen Arten der Wahrnehmung musikalischer Texturen der Improvisationsmusik, die sich in der semantischen Attributierung äußern. Somit ist auf dieser Ebene eine Differenzierung der Fragestellung musikalischer Analyse wie auch der musikalischen Urteile anzusetzen. Dies entspricht den in den Teilstudien gewonnenen Erkenntnissen des Umgangs mit Neuer Musik in Improvisationsmusik und der fachlichen Diskussion um diese Phänomene. Dabei können die einzelnen spezifizierenden Kategorien sowohl Ausprägungen der Neuen Musik wie auch der Improvisationsmusik fassen.

• Die **Parameter**: Auf dieser Ebene werden grundlegende musikalische Parameter thematisiert, welche die einzelnen Dimensionen inhaltlich ausfüllen. Diese Parameter stellen dabei ein Repertoire ‚handwerklicher‘ Mittel dar, die über Verfahren musikalischer Analyse zur Bildung sachlicher Urteile herangezogen werden können. Die einzelnen Dimensionen und die sie bestimmenden Parameter werden im Folgenden skizziert:

- Unter der Dimension *Klang* sind die Parameter Klangfarbe und Instrumentierung sowie Artikulation und Phrasierung gefasst. Hiermit sind Unterscheidungen von Eigenheiten der Besetzung von Ensembles bis hin zu individuellen Ausdrucksmitteln ermöglicht. So ermöglicht die kontextuelle Bestimmung personalstilistischer Merkmale eine vergleichende Betrachtung von Einflussfaktoren. Im Falle von Alexander von Schlippenbachs *The Morlocks* ist das Spielmaterial für eine größere Besetzung aus pianistischen Spielfiguren abgeleitet, die ihrerseits Bezüge zum Zeitkonzept der Minimal Music aufweisen; das Arrangement im Bigband-Satz verweist dabei auf ein von Györgi Ligeti angewandtes Verfahren.
- Unter der Dimension *Struktur* sind die Parameter der Generierung musikalischer Texturen (Komposition – Improvisation), der strukturellen Organisation musikalischer Verläufe, der kompositorischen Verfahren (Technik) und des Materials gefasst. Diese Unterscheidung folgt Walter Gieseler detaillierter Sichtung von „Komposition im 20. Jahrhundert“ (Gieseler 1975). Wie dort wird auch hier differenziert nach 1.) der Ebene

des Tonmaterials, die Töne, Klänge und Geräusche umfasst; 2.) der Ebene der Ordnungsprinzipien, die strukturelle Gliederungen des Materials beschreibt; 3.) der Ebene der Struktur, die eine Zusammenfügung des Materials mittels kompositorischer Techniken bezeichnet und 4.) der Ebene der Textur, die als Oberfläche der Musik bestimmt ist.¹⁹² Letztere ist im vorliegenden Schema unter die Kategorie Komposition – Improvisation gefasst.

- Unter der Dimension *Konzept* sind Merkmale spezifischer musikalisch-ästhetischer Konzeptionen, Hommagen, stilistische Allusionen und Zitate gefasst. Dieser Aufstellung implizit ist eine hierarchische Gliederung der Exaktheit der Ausrichtung am Konzept des Bezugsobjekts: Sind konzeptuelle Merkmale wie bspw. indeterministische Strukturen relativ unverbindlich auf John Cage zu beziehen, ist mit Widmungsstücken (Homage) eine engere Beziehung aufgebaut, die jedoch nicht unmittelbar konkret musikalisch vermittelt sein muss; stilistische Allusionen stellen demgegenüber hörbare Anklänge an distinkte Merkmale dar; Zitate schließlich sind erkennbare Übernahmen konkreter Texturen.

- Die **Kategorien**: Auf dieser Ebene sind konkrete Ausprägungen von Reflexionen Neuer Musik in Improvisationsmusik benannt. Diese bilden eigenständige und jeweils an eine der drei Dimensionen (Klang, Struktur, Konzept) angeschlossene Merkmalsgruppen. In diesen Kategorien sind individuelle Umgangsweisen mit Neuer Musik und personalstilistische Merkmale von Improvisationsmusikern darzustellen.

In der Diskussion dieser Kategorien und der ihnen jeweils übergeordneten Dimensionen werden Ansätze der Fachliteratur aufgegriffen und mit Ergebnissen der Teilstudien der vorliegenden Arbeit verknüpft. Die angeführten Aspekte können sich in der musikalischen Praxis überschneiden, die daher idealtypisch skizzierten Betrachtungen werden mit Beispielen veranschaulicht.

Die Dimension *Klang*

Die Dimension Klang versammelt Anbindungen zu klanglichen Aspekten der Neuen Musik. Solche finden sich auffällig in einer kammermusikalisch ausgerichteten Spielhaltung der Improvisierten Musik, die sich als reduzierter Gestus von der rhythmisch intensiven Spielweise des Free Jazz absetzt. Sie treten in bestimmten Klängen und Klangbildern als charakteristische musikalische Strukturen hervor; letztere werden unter der Dimension *Struk-*

192 Diese Struktur liegt Walter Gieselers Sichtung als Gliederung zugrunde, vgl. das Inhaltsverzeichnis in Gieseler 1975.

tur behandelt (s.u.). Diese möglichen Reflexionen sind mittels der o.g. musikalischen Parameter zu erfassen, die einander bedingen. Die Entscheidung über die gewünschte Spielhaltung impliziert eine spezifische Ausrichtung des musikalischen Ausdrucks in Artikulation und Phrasierung; instrumentale Spieltechniken erscheinen dabei von großer Bedeutung. Der Einsatz von elektronischen Verfahren zur Klangmodifikation ist damit verbunden, aber als eigenständiger Parameter der Klangfarbe zu sehen. Diese beiden Ausprägungen fließen ein in personalstilistische und gruppenspezifische Eigenheiten, die als Möglichkeiten der Instrumentierung in die Besetzung von Ensembles eingeht.

Instrumentale Spieltechniken

Unter dieser Kategorie sind personalstilistische Merkmale zu fassen, die in unterschiedlichen Kontexten aufgrund ihrer charakteristischen Ausprägung einen hohen Wiedererkennungswert haben. Die Entwicklung neuer Spieltechniken und die Einbeziehung kann dabei mit parallelen Erscheinungen aus der Neuen Musik kommentiert werden. Hierbei zeigen sich wesentliche Momente:

- in der Verfeinerung einer konventionellen Spielweise, wie sie bspw. als stilistisches Charakteristikum von Derek Bailey oder Evan Parker erkennbar ist: Anregungen aus unterschiedlichen Musiktraditionen fließen hier zusammen wie bei Parker solche aus rhythmischen Strukturen der Minimal Music und Afrikanischer Musik (vgl. Jost 1987, 311; Parker in Willson 1999a, 123; Parker in Noglik 1983, 22) oder fungieren als Folie für eigenständige Umdeutungen wie der Bezug Baileys zur Zweiten Wiener Schule (vgl. Jost 1987, 288; Oxley in Noglik 1983, 477f.; Bailey 1987, 131-141). In den musikanalytischen Studien wurden die Klavierspielweisen Alexander von Schlippenbachs und Georg Gräwes betrachtet, in denen Prinzipien der Zwölftontechnik nach Schönberg die Vorordnung des Tonmaterials bestimmen können und motorische Figuren auf Pattern-techniken minimalistischer Kompositionsweisen hindeuten.
- in der Übernahme spezifischer Spielweisen, wie sie als optionale Mittel der Klanggestaltung aufzuzeigen sind: Hier werden Verfahren der Klang-erzeugung nachgeahmt wie bspw. von Tony Oxley, der verschiedene Verfahren zur Gewinnung von „Gong-Glissando-Effekten“ wie in John Cages *First Construction (in Metal)* erprobte (vgl. Bailey 1987, 134f.); weite Verbreitung findet auch die Technik der Präparation von Saiteninstrumenten (besonders des Klaviers) in Anlehnung an John Cage (vgl. Dean 1992, 92; (vgl. auch Rowe in Wilson 1999a, 131ff.; Prévost 1995, 15). und die von Henry Cowell inspirierte Technik der ‚stummen Tasten‘, deren Weiterentwicklung im ‚inside-Spiel‘ an den Klaviersaiten u.a. die Konstruktion neuer Instrumente wie das „inside-Klavier“ von Andrea

Neumann motiviert (vgl. Wilson 2004, 228). Die musikanalytischen Studien zeigten den Einsatz von Präparationen zur Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten des Klaviers bei Alexander von Schlippenbach und des Kontrabasses bei Barry Guy auf.

- in der Erweiterung des Klang erzeugenden Instrumentariums, wie sie in der Verwendung von nicht-westlichen Musikinstrumenten, Alltagsgegenständen und der Entwicklung neuer Klangerzeuger zu sehen ist: Annäherungen an Konzepte der Klang- oder Geräuschkomposition sind bspw. in den Spielweisen der Schlagzeuger Han Bennink und Paul Lovens zu konstatieren (vgl. hierzu Jost 1987, 123 u. 140; Whitehead 1999, 45f.); neue Klangerzeuger wie die von Michael Waisvisz konstruierte *crackle-box* propagieren ebenso eine eigenständige Geräuschhaftigkeit (vgl. Whitehead 1999, 98f.; Wilson 1999a, 93). Da solche Momente in den angeführten Fallbeispielen eher als perkussive untermalende Schichten zu deuten sind, wurden sie nicht gesondert behandelt. Exemplarisch zu nennen ist hier jedoch die Schlagzeugarbeit von Paul Lovens im Rahmen des Alexander von Schlippenbach-Trios, die im besprochenen Ausschnitt zu *The Coefficient of linear Expansion* als geräuschhafte Fläche den vorwärtstreibenden Pattern-Puls des Klaviers unterstützt (s.o. Kapitel IV. 3).
- in der Nutzung neuer Musiktechnologien, bspw. in der Verwendung von Effektgeräten zur Klangmodifikation, in der Entwicklung elektronischer Klangerzeugern und im Einsatz von Samplern und Plattenspielern (s.u.).

Elektronik und elektroakustische Verfahren

Der Einsatz elektronischer Mittel zur Klanggestaltung in improvisationsorientierter Musik ist mit der Verwendung von Verstärkern zur Hörbarmachung auch leiser Klänge und einer generellen Eröffnung neuer klanglicher Möglichkeiten schon seit den 1960/70er Jahren bekannt (vgl. auch Noglik 1983, 11; Dean 1992, 96ff.; Kumpf 1981, 36ff.). Eine umfassende Erschließung neuer Musiktechnologie als Klangerzeuger vollzog sich erst in jüngerer Vergangenheit. Diese hat mittlerweile im Bereich Improvisierter Musik weite Verbreitung gefunden und neue Impulse für die Improvisation wie für das ästhetische Selbstverständnis geliefert (vgl. Wilson 2004). Peter Niklas Wilson (1999a, 91ff.) hat eine auf zwei impliziten Aspekten basierende Differenzierung vorgeschlagen, die sich mit den eingangs benannten Polen der Äquivalenzachse des Schemas von Reflexionen Neuer Musik decken: einem Bereich konkret musikalisch-struktureller Ansätze und einem Bereich ästhetisch-ideeller Ansätze. Wilson unterscheidet die Einsatz- und Gestaltungsmöglichkeiten elektronischer Mittel in vier Punkten: 1. „Elektronik als Generator ‚imaginärer Ensembles‘“; 2. „Elektronik als Instrument klanglicher Transformationen“; 3. die „Idee des Improvisierens mit medial konservierter Improvisation“ und 4. die „Idee der medial ,kom-

ponierten Improvisation““ (Wilson 1999a, 92). Die Betonung der „Idee“ als Motivation und des medialen Momentes sind übergreifende Aspekte, die eine Ausweitung auf aktuelle inhaltlich-ästhetische Strömungen der Improvisationsmusik darstellen und somit eine Beachtung auch jüngerer Ansätze der elektroakustischen Neuen Musik fordern. Solche Tendenzen konnten in der Inhaltsanalyse aufgrund der in der Fachliteratur dominanten Darstellung älterer musikalischer Erscheinungen nicht abgebildet werden, ästhetisch-ideelle Aspekte wurden hier vor allem mit ‚altbekannten‘ Modellen thematisiert. In den musikanalytisch untersuchten Beispielen waren, aufgrund der Konzentration auf Kompositions- und Improvisationsweisen instrumentaler Ensembles, keine derartigen Phänomene berührt. Aus den zur Auswahl der Analysebeispiele geführten Vorstudien wurden Merkmale abgeleitet, anhand derer eine Gliederung ausgerichtet werden kann. Diese Kategorie ist so zu differenzieren nach den Merkmalen

- des Einsatzes von elektronischen (Musik)Instrumenten, der neben einer durch John Cage inspirierte¹⁹³ Verwendung von Transistorradios durch die Gruppe *AMM* (vgl. Prévost 1995, 18f.; Rowe in Wilson 1999a, 133f.) auch den Einsatz von Synthesizer, Sampler, Laptop und modifizierten Mischpulten (vgl. Klopotek 2002, 106-111) und eigens kreierter elektronischer Klangerzeuger (s.o.) umfasst;
- der Kombination von instrumentalen und live-elektronisch modifizierten Klängen, die neben der Verwendung von Effektgeräten auch Ansätze interaktiver Spielprozesse umfassen (vgl. Kumpf 1981, 41f.), wie sie bspw. vom *Evan Parker-Electro-Acoustic Ensemble* vertreten und auch von Derek Bailey geschätzt werden (vgl. Wilson 1999a, 95);
- der experimentellen Anwendung von elektroakustischen und aufnahmetechnischen Verfahren, die Produktionen wie Rüdiger Carls *Virtual COWWS* (vgl. Carl 1998; s.u.) und Evan Parkers *Lapidary*¹⁹⁴ zugrunde liegen. Carl setzt die Ensembletextur aus Einzelstimmen mittels Montage-technik zusammen, Parkers Soloimprovisation steuert die Zuspierung einer präexistenten Musik mittels Öffnen und Schließen der Klappen des Sopransaxophons (vgl. Wilson 1999a, 91).¹⁹⁵

193 Als klare Bezugspunkte erscheinen hier überdeutlich Cages *Imaginary Landscape No. 4* für zwölf Radios (1951) sowie dessen *Radio-Music* für ein bis acht Radios (1956).

194 Auf der Solo-CD *Process and Reality* (FMP CD 037, 1991); das Stück basiert auf: *Improvisation on 'The Cryptosphere' by Steve Lacy; Record SH 10031 by courtesy of Steve Lacy.*

195 Dieses Verfahren lehnt sich sehr deutlich an ein Stück von Alvin Lucier an, *Nothing Is Real (Strawberry Fields Forever) (1990) for piano, amplified teapot, tape recorder and miniature sound system.* Lucier entfaltet darin ein komplexes System von Aufnahme und Wieder-Aufnahme: Melodische Fragmente des Beatles-Stückes *Strawberry Fields Forever* werden auf dem Klavier gespielt und als Klänge ausgehalten. Dies wird mit einer konventionellen Mikrophonierung (Raummikrophonierung sowie auf die Saiten gerichtete Direktmikrophonierung)

Besetzungen und Ensembles

Diese Kategorie umschließt die beiden oben vorgestellten Kategorien; hier fließen sie nun zusammen in der Art der Besetzung von Ensembles und deren spezifischer Ausrichtung. Hierbei steht eine generelle Orientierung an stilistischen Richtungen der Improvisationsmusiker im Vordergrund. So ist zunächst zu unterscheiden in eine der Improvisierten Musik zugehörige oder eine dem Free Jazz verpflichtete Spielweise.

Ekkehard Jost diskutiert die Kategorie „Besetzung“ als einen bestimmenden Faktor der Komposition im Jazz, wobei deren prädestinatorische Arbeit mit der Ensemblegröße korreliert (vgl. Jost 1992, 129f.). In diesem Sinne konnten in den musikanalytischen Studien Aspekte der Besetzung von Ensembles aufgezeigt werden, die Möglichkeiten kompositorischer Gestaltungen eröffnen, und zwar

- über die Zentrierung größerer Ensembles um eine ‚Kerngruppe‘ aus aufeinander eingespielten Musikern, wie das Alexander von Schlippenbach-Trio im Rahmen des *Globe Unity Orchesters*, das Evan Parker Trio und die *Musicians Coop.* im Rahmen des *London Jazz Composers Orchestra*; diese Gruppen transportieren ihre charakteristische Spielweise in den jeweiligen größeren Kontext, sodass Reflexionen Neuer Musik, wie ansatzweise gezeigt, auf der Ebene der Personalstile anzusetzen sind;
- über die Ausrichtung an prototypischen Ensembleformen wie Bigband oder Kammermusikensemble, die unmittelbar die Instrumentierung bedingt und eine Orientierung an Klangbildern des Jazz bzw. der Neuen Musik ermöglicht.

Die Zusammensetzung improvisierender Ensembles aus Musikern mit individuellen Ausdrucksqualitäten wurde in den musikanalytischen Einzelfallstudien am Beispiel der jeweiligen Ensembles beschrieben. Hierbei zeigten sich deutliche Unterschiede zwischen den am Bigband-Modell orientierten Ensembles von Alexander von Schlippenbach und Barry Guy, die ein auf Free Jazz basiertes Konzept propagieren, und dem späten Grubenklangorchester von Georg Gräwe, das sich musikalisch der Improvisierten Musik verpflichtet zeigt. Für diesen Bereich äußert sich die spezifische Zurücknahme rhythmischer Intensität als Faktor der Besetzung im Verzicht auf Perkussionsinstrumente und in einer Konzentration auf einen verschmel-

aufgenommen und anschließend durch einen in einer Teekanne angebrachten Lautsprecher wiedergegeben, die auf dem geschlossenen Flügeldeckel platziert ist, um bei der Wiedergabe den Resonanzkörper des Flügels zu nutzen. Durch Heben und Senken des Deckels sowie das zweifache Anheben der Teekanne vom Flügeldeckel wird das Abstrahl- und Resonanzverhalten der Teekanne als Klang-erzeuger beeinflusst. Dieser Vorgang wird erneut aufgenommen und mit dem ersten Durchlauf kombiniert, sodass die manipulierten Fragmente in reinem Klavierklang und dem durch das Zuspil über die Teekanne veränderten Zustand hintereinander folgen.

zenden Ensembleklang. Als paradigmatisch kann hier die Besetzung des „Pierrot-Ensembles“ angesehen werden: ein erweitertes Bläserquintett, in dem Holzbläser vorherrschen.

Die Dimension *Struktur*

Unter der Dimension *Struktur* sind Methoden der Organisation musikalischer Verläufe und die gewählten Gestaltungsmittel und -materialien gefasst. Als Material werden sowohl Töne und Tonkonstellationen als auch Klänge und Geräusche verstanden; mit struktureller Organisation werden Verfahren zum Aufbau charakteristischer klanglicher Gebilde bezeichnet, die verschiedene kompositionstechnische Methoden umfassen können. Unterschieden wird in dieser Dimension nach tonalen Zentrierungen, dem Einsatz von Tonreihen sowie Reihungsmustern und Patterns.

Tonale Zentrierungen

In der Gestaltung von musikalischen Strukturen finden in Improvisationsmusik Techniken Anwendung, die zur Negierung funktionsharmonischer Zusammenhänge dienen und doch tonale Bindungen nicht ausschließen. So werden hier unter dem Begriff der tonalen Zentren Fixpunkte im musikalischen Geschehen verstanden. Diese können sowohl Kulminationspunkte melodisch-harmonischer Ereignisse darstellen, die eine mögliche klangliche Grundlage von Kollektivimprovisationen sind, als auch Zentraltöne, d.h. in einem formalen Zusammenhang dominierende Töne, und bordunartige Fundamentalklänge.

In den von Alexander von Schlippenbach eingesetzten Patterns, die mit begrenztem Ambitus registermäßig fokussierte Klangbereiche markieren, konnten die musikanalytischen Studien tonale Zentrierungen aufzeigen. Als ebenso ambitusbegrenzte Strukturen sind thematische Konstruktionen aus Stücken des *Fragment*-Zyklus von Georg Gräwe zu deuten, die zudem über wechselnde Instrumentierung als Verschiebung der Klangregister eingesetzt werden. Auch der Einsatz prägnanter Themen wie des 7/4-Themas aus Barry Guys *Owed to J.S.* im Umfeld einer Kollektivimprovisation evoziert eine (erweiterte) tonale Basis. Ein Blick auf weitere Beispiele veranschaulicht unmittelbare Anbindungen zu entsprechenden Phänomenen Neuer Musik.

Eine Parallele von Franz Koglmanns Stück *Unio mystica* (auf *Ich*, hatArt 2039, 1987) verweist über die Verwendung eines grundierenden Klanges auf Morton Feldman. Die Aufteilung der Register im dritten Abschnitt des Stücks entspricht eben jener basalen grundierenden Setzung von Feldmans Musik: Durch das Verharren der Instrumente in den ihnen zugewiesenen Registern werden statische Klanggebilde errichtet. So z.B. in

Feldmans *Piano, Violin, Viola, Cello* (1987), das stete Permutationen von sanft einschwingenden Klängen aneinander reiht, wobei die Klangqualitäten des Klaviers und der Streicher in ihrer Selbständigkeit erhalten bleiben, auch in jenen Passagen, in denen sich diese beiden Schichten klanglich überlagern. Ähnliches ist in Koglmanns Stück festzustellen. Die ausführende Triobesetzung eröffnet das Stück mit einem walzerhaft tänzerischen Reigen in expressionistischer Manier; im zweiten Teil steht das Flügelhorn solistisch im Mittelpunkt, im dritten Abschnitt schließlich finden sich die Instrumente in festen Lagen ein, der anfängliche Gestus ist vollständig aufgegeben: Bass und Violine bieten mit einer weit gedehnten großen Septime (F-e''') dem Flügelhorn Raum für solistisches Spiel in mittlerer Lage.

Das Stück *Compromising Positions* des belgischen Pianisten Fred van Hove gruppiert das Geschehen um einen zentralen Ton – der Ton d', die Mitte der Klaviatur, dient als Ankerpunkt des Spiels. Dieser schält sich aus einem leisen geräuschintensiven Klangkontinuum heraus, das durch *inside*-Spiel erzeugt wird. Van Hove verwendet eine Billardkugel, die auf den Saiten geschoben, gedrückt und fallen gelassen wird; zudem erklingen vereinzelte *pizzicati* durch Anreißen der Saiten. Nach und nach verlagert sich das Spiel auch auf die Tasten, melodische Partikel tauchen auf, ausgehend von d' als symmetrischer Spiegelachse der Klaviatur (ab 7:01).

Das Stück *Hyogo* der Gruppe *Polwechsel 2* basiert auf bordunartigen Grundierungen.¹⁹⁶ Diese offenen Quintklänge erinnern in ihren mitunter abrupt auftauchenden Interferenzen an Phil Niblocks kompakte elektronische Klangblöcke. Diese bilden in einem ansonsten äußerst leisen Umfeld eine klangliche Basis für elektronische und instrumentale Klänge, auf die sich die Musiker zurückziehen können.

Einsatz von Tonreihen

Für den Kontext der Konstruktion und des Einsatzes von Tonreihen erscheinen die Zweite Wiener Schule und besonders die Schönbergsche „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ paradigmatisch. Als eine Richtung mit nachhaltiger Resonanz innerhalb der Neuen Musik markiert die Zweite Wiener Schule eine eigenständige Position, die mit einem stringenten Regelwerk eine systemische Geschlossenheit präsentiert. In der Improvisationsmusik ist die ordnende Planung der Reihentechnik nach Schönberg in Auszügen adaptiert, reihentechnische Strukturen sind meist auf lediglich eine Reihengestalt beschränkt. Tonreihen werden dabei zur strukturellen Organisation eingesetzt. Diese ist zu unterscheiden zwei wesentliche Ausprägungen:

¹⁹⁶ John Butcher, ts, ss; Burkhard Stangl, g; Michael Moser, cello, g; Werner Dafeldecker, b, g, electronics. Das Stück ist veröffentlicht auf der CD *Polwechsel 2*, hat[now]Art 119.

- Als Materialreservoir, das einen in der Abfolge einzelner Töne unbestimmten Tonvorrat oder distinkte Tonfolgen bezeichnet und so die Textur formaler Abschnitte prägt. Verfahren dieser Art konnten musikanalytisch in Stücken von Barry Guy und Georg Gräwe aufgezeigt werden. Anbindungspunkte für Improvisationen bieten dabei motivische Varianten, die als Prinzip der Schönberg'schen „entwickelnden Variation“ gleichen; im Bereich des Free Jazz hat Ekkehard Jost für die Spielweise des Saxophonisten Ornette Coleman den Begriff der „motivischen Kettenassoziation“ geprägt (vgl. Jost 1975, 56ff), der über eine stete Weiterführung das thematische Material transzendiert.
- Als Klangreservoir, das nicht-funktionsharmonische Klänge und Klangfolgen auf der Basis von reihenmäßig geordnetem Tonmaterial aufbaut. Solche Vorgehensweisen wurden anhand der Akkordbildung in Werken von Barry Guy und Georg Gräwe diskutiert; Alexander von Schlippenbachs improvisatorisches Mittel der ‚hexatonischen Akkorde‘ ist in der Übertragung auf einen Bläusersatz (in *Contrareflexion*) ebenso eine simultane Projektion diastematischer Ordnungen.

Tonreihen werden häufig zur Gestaltung eines tonal nicht eindeutigen oder auch bewusst atonalen Themas konstruiert, wie bspw. die diskutierten Beispiele von Alexander von Schlippenbach verdeutlichen. Schon auf der LP *Heartplants* (SABA 150 26, 1965) des Gunter Hampel-Quintetts¹⁹⁷ finden sich Stücke, in die Tonreihen¹⁹⁸ eingewoben sind. Diese dienen hauptsächlich als gliedernde Elemente oder als vorsortiertes Material, das anschließend improvisatorisch neu kombiniert wird (vgl. Jost 1987, 44). Hierin sind Arrangementstechniken vorgezeichnet, wie sie in Schlippenbachs *Globe Unity*-Stücken aufscheinen. Das Manfred Schoof-Quintett übernahm aus der Zusammenarbeit mit Bernd Alois Zimmermann die Jazzepisode aus den *Soldaten* zur freien Ausgestaltung. Die reihentechnische Vorlage Zimmermanns wird dabei, wie auch Passagen in einzelnen Stücken der beiden Fassungen von *Die Befristeten*, als Anhaltspunkt für Improvisationen genutzt: Die vorgegebenen Stimmen werden erweitert oder umgedeutet, um den individuellen Ausdrucksvorstellungen nahezukommen (s.o.).

Als ein eher seltenes, weil regelkonformes Beispiel reihentechnischer Arbeit sei an dieser Stelle *Lines* (1966) von Dieter Glawischigng angeführt. Die Komposition, angelegt als zweistimmiger Kontrapunkt, basiert auf einer zwölftönigen Reihe. Der kompositorische Umgang damit geht über

197 In der Besetzung: Manfred Schoof, tp; Gunter Hampel, vib, fl; Alexander von Schlippenbach, p; Buschi Niebergall, b; Pierre Courbois, dr.

198 *No Arrows* von Buschi Niebergall stellt eine rhythmisch ungegliederte Zwölftonreihe samt deren Krebsform als Material zur Verfügung, Alexander von Schlippenbachs *Iron Perception* eine siebentönige Reihe (vgl. Jost 1987, 44).

eine simple Anordnung von Tönen hinaus, das technische Vorgehen weist deutlich elaborierte Züge auf:

„Zur Melodiebildung werden nur die nicht transponierte Grundreihe und deren Modi verwendet. Diese Grundreihe selbst gliedert sich in drei 4-Tongruppen, wobei die erste Gruppe einen Ganzton tiefer sequenziert wird. Die dritte Gruppe variiert die Intervallstruktur in die Gegenrichtung (große Sekunde abwärts statt großer Terz aufwärts, Tritonus aufwärts statt abwärts).“ (Glawischnig 1992, 164)

In den detaillierten Ausführungen über seinen Umgang mit der Reihe¹⁹⁹ wird deutlich, dass Glawischnig mit dem dieser Art vorsortierten Material in charakteristischer Bebop-Manier komponierte und dabei nicht die Strenge der Zwölftontechnik vernachlässigte (vgl. Glawischnig 1992, 164ff).

Reihungsmuster und Patterns

Der Begriff ‚seriell‘ muss für den vorliegenden Kontext spezifisch bestimmt werden. Im Bereich der Improvisationsmusik sind damit vorwiegend Verfahren bezeichnet, die strukturierende Bedeutung für die einzelnen Stimmen eines Ensembles haben und mittels derer Spielpläne entwickelt werden.²⁰⁰ Reihentechnische Prinzipien sind hierbei ein Mittel zur Erzeugung von Stimuli, die Spielgewohnheiten aufbrechen und improvisatorische Kreativität anregen sollen. Es ist bemerkenswert, dass in diesem Zusammenhang weniger direkte Bezüge zu Vertretern der europäischen Seriellen Musik wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen oder Karel Goyvaerts zu finden sind, sondern vielmehr eine gewisse Nähe zu John Cage in den Blick rückt – über die eben nicht exakt vorhersehbaren Resultate der auf diese Weise initiierten Spielprozesse. Als Ausgangspunkt dazu können serielle Muster wie auch der Einsatz von Patterns dienen. Vor diesem Hintergrund kann von Reihungsmustern gesprochen werden.

Die Verwendung von rhythmisch-melodischen Spielfiguren (Patterns) in Improvisationsmusik ist auf zwei Bereiche zurückzuführen und im Einzelfall näher zu bestimmen. Zum einen basiert der Einsatz von Patterns auf Traditionen des Jazz (wie z.B. der *riff*-Technik), zum anderen sind Bezüge

199 Dieses Beispiel scheint jedoch eine Ausnahme in Bezug auf eine erweiterte Anwendung der Zwölftonmethode. Aus dem Bereich des Free Jazz ist dem Verfasser der vorliegenden Arbeit kein weiteres Stück bekannt, das in eben jener strengen Methode nach Schönberg'schem Vorbild aufgebaut ist.

200 In dieser Hinsicht nähert sich der Begriff der eher offen gehaltenen US-amerikanischen Bedeutung von Komposition mit regelmäßig wiederkehrenden Abläufen oder strukturell geordneten Materialien als der in der europäischen Seriellen Musik gebräuchlich Determinismus eines Werkes aus einer reihentechnisch organisierten Gestalt; wobei auch in Werken von Milton Babbitt ausdifferenzierte Reihensstrukturen als Zentrum fungieren (vgl. Danuser 1996, 299ff.; Saltzman 1974, 145ff.).

zu repetitiven Techniken der Neuen Musik und nicht-westlichen Musikkulturen auszumachen (vgl. Jost 1992, 131; Pfeleiderer 1998, 85ff.). Mit Blick auf die Entwicklungen dieser Techniken im Jazz der 1960er Jahre konstatiert Ekkehard Jost:

„In der Arbeit mit Patternstrukturen manifestierte sich ganz eindeutig ein materialbedingter Typus jazzmusikalischer Komposition, allerdings [...] ein Typus begrenzter historischer Reichweite.“ (Jost 1992, 131)

Die Technik repetitiver Muster findet weiterhin Verwendung und ist unterschiedlichen Kontexten angepasst. In den musikanalytischen Studien konnten entsprechende Verfahren aufgefunden werden. Dabei zeigten sich folgende Ausprägungen:

- die Wiederholung kurzer rhythmischer Figuren (Patterns), wie sie das Grundmaterial in Alexander von Schlippenbachs Komposition *The Morlocks* darstellen und damit eine Beziehung zu Györgi Ligetis Prinzip des „pattern-meccanico“ eröffnen, wie auch die von Barry Guy im dritten Satz von *Ode* eingesetzten Patterns.
- die Reihung formaler Muster zur Gliederung von musikalischen Verläufen, wie sie bspw. von Georg Gräwe als Spielmatrix in der Stückfolge *Flavours* verwendet wird, wie auch die Wechsel zwischen unterschiedlichen Patterns in Schlippenbachs *The Morlocks*.

Die Dimension Konzept

Die Dimension *Konzept* beschreibt Umgangsweisen der Improvisationsmusik, die vorwiegend auf ästhetische Programme oder konzeptionelle Ideen Neuer Musik verweisen. Bezugsobjekte dieser Dimension sind weniger unmittelbar auf materieller oder struktureller Ebene zu finden, als vielmehr in einer übergreifenden Ganzheit, die hier als musikalische Konzeption oder Anlage von Kompositionen benannt ist. Ein rein musikanalytischer Zugang ist hierbei der Gefahr willkürlicher Deutung ausgesetzt, d.h. ob nun im klanglichen Ergebnis offene improvisatorische Anlagen mit dem Cage'schen Prinzip des Indeterminismus erklärbar sind, bleibt vorerst fraglich. Vielmehr bieten in der Bestimmung von konzeptionellen Beziehungen von Neuer Musik und Improvisationsmusik musikalische Urteile einen aufschlussreichen Zugang. Diese schwer zu fassende Dimension beruht wesentlich auf den inhaltlichen Zuschreibungen und sachlichen Begründungen der geäußerten Einschätzungen. Dies bildete sich deutlich in der Inhaltsanalyse ab: Hier konnten unter der Variable *Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik* induktiv die Kategorien *Bearbeitung*, *Widmung* und *Stilzitat* konstruiert werden. Kodiert wurden Textstellen nach der Nennung

von Komponisten Neuer Musik, deren in diesem Kontext genannten Werke und die damit in Verbindung gebrachten Improvisationsmusiker. Diese Ergebnisse werden zur Diskussion der Dimension *Konzept* herangezogen.

Adaption - Bearbeitung - Zitat

Eine direkte Beziehung zu Neuer Musik stellt die Adaption eines Stückes dar. Solche Vorlagen werden dabei in der Regel den Bedingungen des Ensembles angepasst und entsprechend bearbeitet bzw. neu arrangiert. Unter der Variablen *Umgang improvisierender Musiker mit Neuer Musik* auch eine Kategorie *Bearbeitungen* gebildet; deren Kodierungen ergaben folgende Aufstellung für die Gruppen KRITIKER und MUSIKER:

Komponist	Werk	Musiker
Béla Bartók	[Werke allgemein]	Aldar Pege
Hanns Eisler	[Werke allgemein]	Jaques Demierre
Hanns Eisler	[Werke allgemein]	[allgemein]
Hanns Eisler	<i>Solidaritätslied</i>	<i>Globe Unity Orchester</i>
Charles Ives	[Werke allgemein]	Ab Baars
Charles Ives	[Werke allgemein]	Willem Breuker
Darius Milhaud	<i>Trois Rag Caprices</i> (für Orchester)	Barry Guy
Ennio Morricone	[Werke allgemein]	Willem Breuker
Ennio Morricone	<i>Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo</i> [The Good, the Bad, and the Ugly]	Willem Breuker
Maurice Ravel	<i>La Valse</i>	Stan Tracey
Terry Riley	<i>You Dig It</i>	Albert Mangelsdorff
Kurt Weill	[Werke allgemein]	Jaques Demierre
Kurt Weill	<i>Der Song von Mandalay</i>	Willem Breuker
Kurt Weill	<i>Die Dreigroschenoper</i>	Willem Breuker
Kurt Weill	"Musicalsongs"	Mike Westbrook
		John Hiseman

Abb.: Kodierungen der Kategorie Bearbeitungen in der Gruppe KRITIKER.

Komponist	Werk	Musiker
Béla Bartók	<i>Für Kinder</i>	Aldar Pege
Béla Bartók	<i>10 leichte Klavierstücke</i>	Aldar Pege
Hanns Eisler	[Werke allgemein]	Willem Breuker
Sergei Prokofjew	[Werke allgemein]	Aldar Pege
Edgar Varèse	[Werke allgemein]	Willem Breuker
Kurt Weill	[Werke allgemein]	Willem Breuker
Kurt Weill	<i>September Song</i>	Mike Westbrook
Kurt Weill	<i>Die Sieben Todsünden</i>	Willem Breuker

Abb.: Kodierungen der Kategorie Bearbeitungen in der Gruppe KRITIKER.

Bei der Nennung von Werken fällt auf, dass kein Werk in beiden Gruppen genannt ist (Die Kodierung „Werke allgemein“ ist dabei nicht berücksichtigt.). Zudem gibt es häufig allgemeine Verweise, in der Gruppe der MUSIKER häufiger als in der Gruppe der KRITIKER. Jedoch treten bereits hier die in der Korrespondenzanalyse aufgezeigten Verbindungen von Komponisten und Improvisationsmusikern hervor, diese scheinen offenbar wichtiger als konkrete Werke. Dies ist exemplarisch an der Beziehung von Willem Breuker zu Kurt Weill zu diskutieren: Breuker wird in beiden Gruppen zweimal mit Weill in Verbindung gebracht, jedoch immer mit unterschiedlichen Werken des Komponisten. Während die MUSIKER Weills Werke einmal *allgemein* ansprechen und einmal *Die Sieben Todsünden* nennen, führen die KRITIKER den *Song of Mandalay* und *Die Dreigroschenoper* an. Es ist davon auszugehen, dass in den ausgewerteten Äußerungen die Bezugnahmen auf konkrete Werke ein exemplarisches Bild zeichnen, das sich auf eine eher ungerichtete Darstellung von Bearbeitungen und Arrangements von Werken der Neuen Musik bezieht; Zusammenfassende Betrachtungen gibt es bislang nicht.

Eine überblicksartige Sichtung veranschaulicht am Beispiel Hanns Eislers, die Adaption von Werken und mögliche intentionale Aufladungen. Charlie Hadens *Liberation Orchestra* und das *Globe Unity Orchestra* haben das *Solidaritätslied* eingespielt; Heiner Goebbels und Alfred Harth haben, wie auch Georg Gräwe, verschiedene Lieder Eislers programmatisch zusammengestellt. Georg Gräwe arrangierte für das *Grubenklangorchester* Eisler-Lieder als Bühnenmusik (s.o.), das Duo Goebbels/Harth veröffentlichte eine Kompilation von Eisler-Liedern unter dem Titel *Hommage. Vier Fäuste für Hanns Eisler*. (FMP-SAJ 08, 1977). In den angeführten Beispielen scheint ein politisierendes Motiv auf. Gerade Eislers Anspruch auf eine ‚verständliche‘ Musik ist hierbei als Kern der Motivation erkennbar, mit der sich auch im Free Jazz ein politisches Sendungsbewusstsein äußert. Musikalische Merkmale jener Eisler’schen Programmatik scheinen dem nachgeordnet, die Bearbeitungen tragen insgesamt einen konventionellen,

an der originalen Vorlage ausgerichteten Charakter. Die Wiedergabe der Eisler'schen Inhalte wird dabei ebenso ohne weitgehende Veränderungen transportiert. Hier liegt ein komplexes Thema vor, das als Schnittpunkt von politischer Musik und politisierter Musik zu diskutieren ist. Helmut Rösing (2004) hat einen mehrdimensionalen „Modellentwurf zum Beziehungssystem Musik“ vorgelegt, der wesentliche Aspekte zur Bestimmung dieser Problematik aufzeigt. Die musikalische Adaption und Bearbeitung von Eisler-Liedern mit ursprünglich politischen Inhalten, wie bspw. das *Solidaritätslied*, wäre auf der siebten Station dieses Modells zu verorten, auf der die „Weiterverwertung“ politischer Musik beschrieben ist; die inhaltliche Bedeutung ist dabei als „politisierte Musik“ zu kennzeichnen (vgl. Rösing 2004, 161f.).

Widmungsstücke und Hommagen

Die Thematisierung von Widmungsstücken im Forschungsdiskurs ist quantitativ nicht erheblich (KRITIKER: n = 2; MUSIKER: n = 1), doch erscheinen solche Stücke als qualitativ eigenständige Kategorie; aufgrund der benannten kanonisierenden Tendenzen der Fachliteratur kann eine Sichtung aktueller Produktionen deren Bedeutung unterstreichen (s.u.). Die Kodierung entsprechender Textstellen ergab folgende Aufstellung:

Komponist	Urteilsdimension	Improvisationsmusiker
Olivier Messiaen	ideell	Barry Guy
Charles Ives	ideell	Louis Andriessen

Abb.: Kodierungen der Kategorie Widmung in der Gruppe KRITIKER

Komponist	Urteilsdimension	Improvisationsmusiker
John Cage	strukturell	Guus Janssen

Abb.: Kodierungen der Kategorie Widmung in der Gruppe MUSIKER

Interessant ist an dieser Aufstellung die Verteilung der Urteilsdimensionen: Während die Aussagen der KRITIKER ausschließlich auf ästhetisch-ideelle Aspekte abheben, ist die Nennung seitens der MUSIKER musikstrukturell begründet. Aufgrund der geringen Anzahl der Kodierungen können diese hier eingehender betrachtet werden.

- Kevin Whitehead zitiert den niederländischen Musiker Ab Baars:

„For his band, he [Guus Janssen] wrote pieces that were dedicated to John Cage, where you're given certain notes to improvise with.“ (Baars zit. nach Whitehead 1999, 224)

Baars erläutert den strukturellen Plan der Spielvorlage, aus dem eine Beziehung zu John Cages Verfahren einer indeterministischen Strukturierung musikalischer Verläufe in Form einer Widmung abzuleiten ist. Da die entsprechenden Stücke Gus Janssens nicht benannt sind, ist eine musikanalytische Überprüfung jedoch nicht möglich. Die Widmung ist in dieser Hinsicht als ideeller Verweis zu verstehen.

- John Wickes beschreibt Barry Guys Komposition *Ode* folgendermaßen:

„Ode‘ is a vast work in seven movements, dedicated to the French composer Olivier Messiaen, whose composition ‚Chronochromie‘ had determined the titles Guy appended each of the movements.“ (Wickes 1999, 101)

Guys Werk wird mit einer Komposition Olivier Messiaens in Beziehung gesetzt, die auch in anderen Quellen benannt wird, dort allerdings als „Anregung“ bezeichnet wird (vgl. Jost 1987, 313). Das Moment der Widmung impliziert hier eine unmittelbare Verbindung zu Messiaens *Chronochromie*, die durch den Verweis auf die Titelgebung der Sätze in Guys Komposition unterstrichen wird; diese greift Werktitel surrealistischer Malerei auf. Ekkehard Jost präzisiert dies und vermutet, die Motive der Titel seien „wohl eher im Sinne einer Reverenz an die europäische Kunst und nicht in detailliert programmatischer Absicht“ gewählt worden (Jost 1987, 313). Diese unterschiedlichen Implikationen veranschaulichen die Ambivalenz von Einschätzungen seitens der Fachliteratur.

- Kevin Whitehead notiert zu einem Stück von Louis Andriessen:

„Louis [Andriessen] had already dropped a nicely incongruous spy-movie interlude into his ‚Anachronie I‘, 1966-67, dedicated to Ives, style-quotation’s grandpa.“ (Whitehead 1999, 67)

Die implizit hergestellte Beziehung zu Charles Ives stützt sich auf dessen Verwendung von Montageprinzipien im weitesten Sinne, da konkrete Hinweise auf die Art des Einsatzes solcher Verfahren und die daran geknüpften Intentionen Ives’ fehlen. Eine vergleichende Beziehung von Andriessens Stück und Ives’ Ansatz ist hiermit nicht gegeben. Dazu sind zusätzliche Informationen über Ives’ Verständnis von musikalischen Zitaten notwendig, die neben musikstrukturellen und semiotischen auch semantische Bedeutungsebenen umfassen (vgl. Rathert 1991, 90).

Ein skizzenhafter Blick auf jüngere und nicht in der ausgewerteten Fachliteratur diskutierte Produktionen soll die vorgestellten Befunde ergänzen und weitere Aspekte solcher Widmungsbeziehungen erschließen.

Zwei Stücke, die explizit als Hommage ausgewiesen sind und auf bestimmte Komponisten verweisen, wurden bereits unter musikstrukturellen Aspekten diskutiert (z.B. Christopher Dells *Neunundsiebzig (für Anton W.)* und Uwe Obergs *Nr. 74 (to Morton Feldman)*, s.o.). Klaus König hat die Produktion *Time Fragments* (ENJ-8076 2) als eine Serie von Widmungsstücken konzipiert, die jeweils Vertreter der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts mit Komponisten des Jazz zusammenführen. Hierbei sind wesentliche Merkmale der individuellen Handschrift der entsprechenden Komponisten extrahiert und miteinander in Verbindung gebracht. Das Vorgehen soll hier am Stück *Waltzin' Over t'Yours* veranschaulicht werden. Dieses Stück ist Alban Berg und Charles Mingus gewidmet, König zeigt hier fließende Übergänge zwischen deren kompositorischen Idiomen. Charles Mingus steht dabei für eine flexible Handhabung der musikalischen Zeit (des Tempos) und für bewegliche Texturen, die zusammengesetzt sind durch *accelerando* und *ritardando* beschleunigte oder verlangsamte musikalische Strukturen, sodass daraus eine Schichtung unterschiedlicher metrischer Ebenen resultiert. Alban Berg fungiert als Folie für Instrumentierung und Themendarstellung: ein zartes Ensembleklangbild, angereichert durch wohldosierte Dissonanzen, und einen expressionistischen Gestus in thematischen Passagen.

Weniger deutlich an konkret musikalischen Charakteristika orientiert ist die *Hommage à Schönberg und Webern* der Wiener Gruppe *Reform Art Unit*. Im Beiheft der CD (gr. 98011, 1997) schreibt der nominelle Leiter der Gruppe, Fritz Nowotny, dass ihm beim Hören der *Fantasie für Violine und Klavier* op. 47 und des *Streichtrios* op. 45 von Schönberg wie auch durch die Trios und Quartette von Webern die Besetzung des *Reform Art Quartetts* geeignet schien, die hier vorgestellten Ideen fortzuführen.²⁰¹ Der Ansatz geht also nicht von einer Nachgestaltung der genannten Werke von Schönberg und Webern aus. Zitate aus Werken Schönbergs oder Weberns sind in den drei Sätzen der *Hommage...*²⁰² nicht zu konstatieren. Ein Bezug zu den genannten Werken Schönbergs ist nur mittelbar, andeutungsweise auf der Ebene des emotionalen Gehalts nachzuvollziehen. Die ausdrucksstarke *Fantasie* op. 47 mag dabei als Folie für die alle Sätze der *Hommage...* umschließende Spielhaltung der Musiker gedient haben. Beispielhaft soll dies am ersten Satz, *Allegro non troppo* skizziert werden. Eingangs aufgebaute Texturen und enges, aufeinanderbezogenes Spiel der Stimmen, die an Weberns kammermusikalische Texturen erinnern könnten, werden bald aufgehoben in ausgedehnten solistischen Aktionen der Musi-

201 „The Reform Art Quartet [...] seemed at once to be the obvious, most suitable option for the ensemble-specific extension of the so-called ‚Late Works‘ of the composers of the Second Viennese School in the form of a Homage.“ (Nowotny im CD-Beiheft, gr. 98011, 1997, o.S.)

202 *Allegro non troppo, Scherzo, Finale*.

ker. Direkte Hinweise auf die erwähnten Werke Schönbergs oder auf strukturelle Merkmale von Weberns Stücken sind nicht nachweisbar. Auch der im CD-Beiheft abgedruckte Auszug der graphischen Partitur lässt keinerlei Rückschlüsse auf Schönberg oder Webern zu. Dem Stück scheint eine rein ideelle Beziehung zugrunde zu liegen, die nicht musikalisch-strukturell nachzuweisen ist.

Stilistische Allusionen

Stilistische Allusionen stellen ein problematisches Feld der Thematisierung von Reflexionen Neuer Musik in Improvisationsmusik dar. Die zentralen Urteilsdimensionen (*klänglich, strukturell, ästhetisch-ideell*) markieren konkretisierbare Anhaltspunkte der Einschätzung oder Konstruktion einschlägiger Beziehungen. Jedoch konnten in der Inhaltsanalyse auch unspezifische Einschätzungen in Form von unbegründeten oder nicht sachlich fassbaren Aussagen in der Fachliteratur (Urteilsdimension *allgemein*) aufgezeigt werden. In der Inhaltsanalyse konnte die Kategorie *Stilzitat* aus Textstellen gebildet werden, die eine stilistische Beziehung zwischen Improvisationsmusikern und stilistischen Richtungen der Neuen Musik wie auch Komponisten und konkreten Werken herstellten. Die Kodierung differenzierte nach der Art der Einschätzung als Bestätigung oder Zurückweisung stilistischer Beziehungen; berücksichtigt wurden auch indifferente kontextuelle Äußerungen (s. Anhang B).

Bereits in der Diskussion der Themenfrequenzanalyse wurde eine Divergenz zwischen der Gruppe der KRITIKER und jener der MUSIKER bezüglich der Kategorie *Stilzitat* festgestellt. Offenbar versuchen die KRITIKER hierüber konkrete Beziehungen zu Neuer Musik zu vermitteln, während die MUSIKER dies eher vermeiden. Als Begründung wurde ein Originalitätsanspruch seitens der MUSIKER angenommen.

Die Diskussion der Problematik stilistischer Allusionen einleitend, wird noch einmal die Aufstellung der Häufigkeitsverteilung der Kategorie *Stilzitat* gegeben:

Kategorie <i>Stilzitat</i>	KRITIKER f(x)	MUSIKER f(x)
a. Stilzitat stilistische Richtung	33	1
b. Stilzitat Komponist	46	11
c. Stilzitat Werk	12	0

Abb.: Kategorie *Stilzitat*, Verteilung der Häufigkeiten in absoluten Zahlen.

Die Verteilung der Subkategorien zeigt deutlich eine starke Gewichtung der Variable *Komponisten*, während konkrete Werke eher seltener (KRITIKER) bzw. gar nicht (MUSIKER) genannt werden. Die genannten Komponisten und Stilrichtungen Neuer Musik werden dabei auf folgenden Urteilsdimensionen thematisiert:

Urteilsdimension	KRITIKER f(x)	MUSIKER f(x)
allgemein	39	4
klanglich	13	0
musikstrukturell	54	11
ästhetisch-ideell	11	0
musikanalytisch	0	0
musikhistorisch	0	0

Abb.: Verteilung von Urteilsdimensionen in der Kategorie Stilzitat; Häufigkeiten in absoluten Zahlen.

Diese Aufstellung zeigt eine Konzentration beider Gruppen auf musikstrukturelle Aspekte als Grundlage der Einschätzungen stilistischer Beziehungen. Zudem ist eine sehr hohe Korrelation beider Gruppen bezüglich der Verteilung der Urteilsdimensionen festzustellen ($r = .927$).²⁰³ Interessant ist ebenso, dass die geäußerten stilistischen Beziehungen beider Gruppen in der Stärke der Aussage unabhängig von der Art der Einschätzung (Bestätigung oder Zurückweisung) sehr hoch miteinander korrelieren ($r = .994$):

Stärke	KRITIKER	MUSIKER
allgemein	0	0
stark	86	10
mittel	25	4
gering	5	1

Abb.: Verteilung der Ausprägung (Stärke) der Einschätzungen zur Kategorie Stilzitat in absoluten Zahlen.

Diese auf stilistische Merkmale verweisenden Beziehungen von Improvisationsmusik und Neuer Musik werden überwiegend musikstrukturell begründet und sind an bestimmten Komponisten orientiert. Bezüglich der hierzu bemühten Urteilsdimensionen ($p = .069$) wie auch der Stärke der getroffenen Aussagen ($p = .245$) zeigen sich keine signifikanten Unterschiede zwischen den Einschätzungen der KRITIKER und MUSIKER. Im Kontext der Dimension *Konzept* ergibt sich hieraus weitere Ansätze der Überprüfung geäußerter Eindrücke durch musikanalytische Befunde. Peter Niklas Wilson beschrieb in der Musik des Wiener Trompeters Franz Koglmann das Auftreten von Neuer Musik und verschiedener Jazzformen „als subtile Allusionen“ (Wilson 1998b, 8). In Koglmanns Stück *Chateau de Bouges* (hatArt CD 6078, 1990) ist dies anschaulich nachvollziehbar: Hier finden sich zahlreiche Anklänge an unterschiedliche Musiken, die mittels Schnitt-

203 Die Urteilsdimensionen wurden als unabhängige Variable gedeutet, die Nennungen der KRITIKER und MUSIKER als abhängige Variable. Zur Berechnung des Zusammenhangs der abhängigen Variablen wurde der Produkt-Moment-Korrelationskoeffizient nach Pearson berechnet, die Signifikanz wurde anhand eines zweiseitigen t-Tests für abhängige Stichproben mit Varianzhomogenität bestimmt.

Technik als schnelle Szenenwechsel in Beziehung gesetzt werden. Auch werden Elemente einzelner Abschnitte in neue stilistische Kontexte überführt, wie bspw. ein lyrisches Oboenthema, das aus einem walzerartig arrangierten Holzbläasersatz in eine hektische jazzmäßige Passage versetzt ist. Reflexionen Neuer Musik erscheinen hierbei in der Instrumentierung und einem kammermusikalischen Gestus, der Alban Berg angenähert scheint.

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

Die anhand des vorgeschlagenen Schemas zur Orientierung von Reflexionen Neuer Musik in Free Jazz und Improvisationsmusik fetszuhaltenden Ergebnisse werden hier noch einmal skizzenartig in drei Punkten zusammengefasst und mit Stellungnahmen der Fachliteratur diskutiert.

1. Die aufgezeigten Aspekte klangorientierter Reflexionen Neuer Musik werden vor allem durch eine in der Regel experimentelle Erweiterung der individueller Ausdrucksmöglichkeiten motiviert und vorangetrieben. An den angeführten Beispielen ist zum einen ablesbar, dass in der Art der Auslegung von instrumentalen Spieltechniken und Möglichkeiten der Klangerzeugung Unterschiede zwischen den Richtungen des Free Jazz und der Improvisierten Musik existieren. Zum anderen zeichnet sich ab, dass gerade englische Musiker entscheidende neue Spieltechniken entwickelt haben. Bert Noglik führt dies auf ein spezifisches Interesse der englischen Szene zurück (vgl. Noglik 1983, 11) und folgert:

„Die Art und Weise, in der englische Musiker mit ihren Instrumenten umgehen, hat zu einer radikalen Umdeutung konventionellen Instrumentalspiels geführt, hat Klänge und Geräusche hervorgebracht, die das musikalische Erscheinungsbild vielleicht ebenso nachhaltig verändert haben wie der Einsatz elektronischer Mittel in der Musik. Der Umgang mit der Elektronik kommt gelegentlich noch hinzu.“ (Noglik 1983, 11, kursiv im Original)

Dazu werden hierüber auch neue ästhetische Wege eröffnet, die eine Selbstreflexion ermöglichen, wie sie aktuell eine junge Generation von Musikern vollzieht (vgl. Wilson 2004). In der Art der klangorientierten Reflexion Neuer Musik sind zudem zwei Richtungen zu unterscheiden: instrumentale und elektronische Klangerweiterung. Die erste wurzelt in den 1960er Jahren und bereitet in gewisser Weise der zweiten Erweiterung, einer nachfolgenden Auseinandersetzung mit elektronischer Musiktechnologie, den Weg. Letztere brachte vor allem unter Einbeziehung neuer Gerä-

te und Bezügen zu anderen aktuellen Musikrichtungen Impulse in die Improvisierte Musik ein und trug damit wesentlich zu veränderten Praktiken bei (vgl. Wilson 2003), wie auch Felix Klopotek die Bedeutung solcher Einflüsse zusammenfassend beurteilt:

„Die spannendsten Entwicklungen in der Improvisierten Musik in den letzten Jahren vollzogen sich dank elektronischer Musik. Und: sie vollzogen sich auf dem Feld der elektronischen Musik.“ (Klopotek 2002, 109)

2. In der Dimension der strukturellen Organisation liegen Möglichkeiten zur Gewinnung strukturbildender Techniken, sowie Anregungen zur Erprobung bislang nicht verwendeter musikalischer Gestaltungsmittel und deren Zusammenstellung zwecks Einbindung in größere strukturelle Zusammenhänge. So greifen hier Ebenen des Materials, der Organisationsprinzipien und kompositionstechnische Verfahren ineinander. In der Arbeit mit Tonreihen in Improvisationsmusik sind darüber hinaus zwei Aspekte von Bedeutung: eine Vorsortierung des Spielmaterials und damit eine Anregung der Musiker bzw. eines kreativen Spielprozesses; beide zielen auf die Erschließung neuer Spiel- sowie Improvisationsweisen. Die exponierte Bedeutung, die der Methode Arnold Schönbergs und dem Klangbild der Kompositionen von Anton Webern hierbei zuteil wird und die in den Teilstudien dieser Arbeit tendenziell aufgezeigt wurde, hat Bert Noglik betont:

„Insgesamt kommt den Werken der zweiten Wiener Schule, auch in der Rezeption der Musik dieses Jahrhunderts durch improvisierende Musiker, eine entscheidende Rolle zu. Dieser Umstand ist sicher auf die Stringenz der kompositorischen Methoden von Schönberg, Berg und Webern ebenso zurückzuführen wie auf die gleichermaßen sinnlich wirksame Prägnanz, fast wäre man geneigt zu sagen: auf den Manifest-Charakter ihrer Kompositionen.“ (Noglik 1990, 273f)

Nogliks folgender Einschätzung serieller und postserieller Verfahren, die „dem Wesen der Improvisation noch weiter entfernt erscheinen als vergleichsweise ‚konventionelle‘ Kompositionen der europäischen Moderne“ (Noglik 1990, 273f.) ist zuzustimmen, allerdings mit Einschränkungen. So ist zunächst festzustellen, dass eine dezidierte Auseinandersetzung mit den Konstruktionsmethoden der Zweiten Wiener Schule eine Hochzeit in den 1960er Jahren erfährt, Beispiele dodekaphon angelegter Improvisationsmusik finden sich danach seltener. Darüber hinaus taucht besonders John Cage in verschiedensten Zusammenhängen als Bezugsgröße auf, am deutlichsten auf der Ebene eines durch spezifische Spieltechniken geprägten Klangs sowie in Spielweisen und Improvisationskonzepten, die sich auf die Beschaffenheit der Klänge selbst konzentrieren. Hier ist der von Peter Niklas Wil-

son (2004) konstatierte „Paradigmenwechsel“ anzuführen, der u.a. einen gewandelten Fokus auf Reflexionen Neuer Musik richtet: Nicht länger strukturell-organisatorische Verfahren der Zweiten Wiener Schule und des Serialismus, sondern „Vertreter reduktiver Ansätze“ sowie „geräuschhafte Klangvokabulare“ werden als Bezugspunkte²⁰⁴ erkennbar (vgl. Wilson 2004, 230).

3. Die Darstellung einer Bezugnahme auf ästhetische Ideale und konzeptionelle Prinzipien ergänzt die beschriebenen Arten von Reflexionen Neuer Musik. Mit den in diesem Kapitel vorgestellten Beispielen ist der Bereich solcher Ansätze beschrieben, die eine Annäherung an Neue Musik über musikalische Konzeptionen und ideelle Vorstellungen suchen. Dabei werden eigene improvisatorische Idiome in den Kontext des Bezugsobjekts transformiert, ohne Kompositionstechniken daraus zu lösen. Die Verbindung von konzeptionellen Ansätzen, distinkten Klangvorstellungen und strukturellen Organisationsprinzipien wurde in der Art der Beschreibung der Beispiele betont. Die produktive Auseinandersetzung mit konzeptionellen Ansätzen der Neuen Musik eröffnet dabei unterschiedliche Möglichkeiten der Strukturierung und klanglichen Gestaltung improvisatorisch angelegter Verläufe.

Das hier vorgeschlagene Schema bietet einen gangbaren Weg zur Auseinandersetzung mit Improvisationsmusik, die auf verschiedenen Dimensionen Reflexionen Neuer Musik widerspiegelt. Diese Dimensionen sind als zentrale Kategorien der Vermittlung jener Musik wie auch als Ansatzpunkte eines musikanalytischen Zugangs zu sehen. Auf diesem Weg können Aspekte der musikalischen Schaffensprozesse und deren Einflüsse wie auch Einschätzungen von solchen künstlerischen Resultaten verfolgt und diskutiert werden. So ist es möglich, entsprechende Produktionen und ästhetische Positionen der Improvisationsmusik untereinander wie auch zu parallelen Erscheinungen Neuer Musik in Beziehung zu setzen. Damit ist eine Grundlage errichtet, die den Stand der Forschung systematisch abbildet, die, wie in der vorliegenden Arbeit geschehen, zur Überprüfung der Fachliteratur und zur kritischen Sichtung musikalischer Erscheinungen bemüht werden kann. An den hiermit vorgestellten Ansatz der Aufarbeitung des Themas anzuschließen wären weitere Untersuchungen, die sich auf jener Grundlage ausbreiten können.

204 Wilson verweist hier auf Morton Feldman, Giacinto Scelsi, Spätwerke von John Cage und Luigi Nono, sowie Helmut Lachenmann und Mathias Spahlinger (Wilson 2004, 230).

