

# I. ASPEKTE EUROPÄISCHER IMPROVISATIONSMUSIK

## 1. Die Emanzipations-These

Der Begriff des europäischen Jazz steht in der Jazzforschung für ein bestimmtes musikalisches Idiom und nicht lediglich für Musik, die unter dem Oberbegriff Jazz firmiert und in Europa produziert wird. Zwar ist der Begriff des europäischen Jazz so breit angelegt, dass er nicht geographisch fassbar ist, wohl aber musikalisch: anhand von Merkmalen, die „im Jazz *amerikanischer* Provenienz entweder *kaum* oder *nicht* oder *so* nicht auffindbar sind“ (Jost 1994, 234; kursiv im Original). Gemeint sind neben personalstilistischen Merkmalen auch „solche von größerer, gleichsam stilbildender Reichweite, übergreifende Merkmale also, die ein Attribut wie ‚spezifisch europäisch‘ rechtfertigen könnten“ (Jost 1994, 234). Diese zeigen sich geprägt durch musikimmanente Faktoren wie durch gesellschaftliche und kulturelle Bedingungen und Traditionen. So ist das Charakteristische des europäischen Jazz vor allem zu verstehen als eine „Haltung, in der die bewußte Bezugnahme auf die eigene musikkulturelle Identität eine zentrale und gewissermaßen demonstrative Rolle spielt“ (Jost 1994, 249). Inwieweit solche Prozesse und Bezugnahmen sich *bewusst* vollzogen haben bzw. von Jazzforschern und -musikern gepflegt und demonstrativ hervorgehoben werden, wird anhand einer in der Jazzforschung geführten Diskussion dargestellt, die hier als Emanzipations-These bezeichnet ist; diese ist auch in den nachfolgenden Analysen mitgedacht.

Die Verläufe und Prozesse bis zur Entstehung eines originär europäischen Jazzidioms sind vielfach beschrieben worden. Sie folgen der Vorstellung eines dreistufigen Modells, das eine Ablösung vom US-amerikanischen Vorbild bis hin zur Schaffung einer eigenen Sprache, fußend auf den eigenen, europäischen kulturellen Gegebenheiten und Traditionen, nachzeichnet. Die Vielfalt dessen, was nun, seit immerhin knapp vier Jahrzehnten, als *europäisch* gilt, hat seinen Ursprung im Free Jazz der 1960er Jahre. Auch diese Richtung ging im Wesentlichen aus vorangegangenen (Spiel-)Praktiken hervor: dem Nachspielen US-amerikanischer Vorbilder. Diese Stationen kennzeichnen Meilensteine eines Umbruchs, in denen musikalische und gesellschaftliche Ereignisse und Tendenzen zusammentreffen.<sup>2</sup>

---

2 Insofern ist die Emanzipations-These als musiksoziologisches Konstrukt zu verstehen, das einen zentralen wissenschaftlichen Diskurs in der Jazzforschung eröffnet hat, der sich bis in jüngste Veröffentlichungen erstreckt und die Debatte

Zentrales Moment in diesem Kontext ist die These einer ‚Emanzipation‘ des europäischen Jazz über die Findung und Festigung einer eigenständigen Position der europäischen Jazzmusiker gegenüber den US-amerikanischen Jazzspielarten. Ekkehard Jost notiert zu den Entwicklungen der europäischen Jazzszene in den 1960er Jahren:

„Was sich vollzog, war ein gewaltiger psycho-musikalischer Kraftakt, der nicht nur das altgewohnte Regelsystem der Jazzimprovisation aus den Angeln hob, sondern in dessen Folge schließlich auch die jazzmusikalische Identität selbst in Frage gestellt wurde.“ (Jost 1987, 12)

Für diese Anstrengungen einer „Eigenentwicklung“ (Noglik 1987, 178) europäischer Jazzmusik zeigt Bert Noglik drei Motive, die schließlich die Ausbildung eines eigenständigen Idioms begünstigt haben. So sind als Stationen dieser Entwicklung zu benennen:

1. Eine Nachahmung des amerikanischen Jazz „bis zu einem Punkt [...], der den gewohnten Bezugsrahmen von Improvisation sprengte und die europäischen Musiker beinahe zwangsläufig auf eigene Wege verwies“ (Noglik 1987, 178). Noglik meint damit den US-amerikanischen Free Jazz, in dem unterschiedlichste Gruppen- bzw. Individualkonzepte bereits seit den späten 1950er Jahren eine neue Form des Zusammenspiels und neue musikalische Vorstellungen eine Abkehr von traditionellen Spielarten markierten (vgl. die stilistischen Porträts der wesentlichen Protagonisten in Jost 1975). Diese Imitationsphase erstreckte sich bis in die 1960er Jahre hinein und wurde im Nachkriegseuropa der späten 1950er Jahre wesentlich durch den aktuellen Cool Jazz gesteuert, der leichter rezipierbar schien als der Bebop, wie Wolfram Knauer thesenartig notiert:

„Dieser Einfluß betraf sowohl das musikalische Grundkonzept als auch die Art der Improvisation - Einflüsse finden sich also im Sound, in der typischen Themenbildung, in einer mehr melodisch als rhythmisch, oft gar motivisch orientierten Improvisation.“ (Knauer 1996c, 145)

2. Eine „bewußte Abkehr vom amerikanischen Jazz“ (Noglik 1987, 178), die Wolfram Knauer als eine „Selbstbewußterdung“ europäischer Jazzmusiker bezeichnet (Knauer 1996c, 150) und mit der eine epigonale Phase der Orientierung des europäischen Jazz endet. Es prägen sich unterschied-

---

um Improvisationsmusik geprägt hat. Der Beginn dieses Diskurses ist nur schwer auszumachen, da die Jazzforschung in der Aufarbeitung der Entwicklungen der 1960er Jahre auch auf journalistische Arbeiten angewiesen war und ist. Ein früherer musikwissenschaftlicher Beitrag, der den Begriff der „Emanzipation“ aufgreift, stammt von Ekkehard Jost (Jost 1979b); jener Beitrag bildet gleichsam die Basis von Josts umfangreicher Studie über Jazz in Europa (Jost 1987).

liche individuelle Konzepte aus, die von den Entwicklungen des amerikanischen Jazz abweichen. Ekkehard Jost hat in exemplarischen Porträtstudien individuelle Entwicklungen aufgezeigt und so die Situation der europäischen Jazzmusiker der 1960er Jahre skizziert (vgl. Jost 1987, 52-109). Hier wird deutlich, von welchen Ansätzen die Free Jazz-Entwicklung in Europa ausgeht und welche Musiker-Szenen und -gruppen maßgeblich daran beteiligt waren. Anknüpfungspunkte waren z.B. ein Bebop-orientiertes Spiel, das vom Quintett des Trompeters Manfred Schoof vertreten und mittels kompositorischer Arbeit erweitert wurde.

3. Eine „neue Stufe der Auseinandersetzung mit Vorbildern, die von der Nachahmung zur Reflexion des Problems musikalischer Authentizität führte“ (Noglik 1987, 178). Der Einfluss US-amerikanischer Musiker motiviert zur Ausbildung eigener Konzepte, die sich mehr noch als in der vorangegangenen Phase auf das direkte Umfeld der europäischen Musiker beziehen. So äußerte der belgische Pianist Fred van Hove, er sei stärker vom Glockenspiel der Antwerpener Kirche beeindruckt als vom Spiel Cecil Taylors (vgl. Noglik 1983, 66f.) und der Kontrabassist Peter Kowald wandte sich gar offen gegen eine Beeinflussung durch US-amerikanische Jazzmusiker (vgl. Jost 1987, 113). An diesem Punkt setzt eine Auseinandersetzung mit der eigenen, europäischen Musikkultur ein, die verschiedene Dimensionen berührt, die als wesentliche Einflussfaktoren auf weitere musikalische Entwicklungen improvisierter Musik in Europa einwirken.

In jüngster Zeit wurde dieses Modell durch Betrachtungen neuerer Tendenzen der Szene aktualisiert. So erhalten nun Fragen nach dem Verhältnis zur eigenen, europäischen Musiktradition eine größere Bedeutung. Die Entwicklung nach der Herausbildung europäischer Spielhaltungen erschloss, so Herbert Hellhund, nach einer Avantgardehaltung in Gestalt des Free Jazz eine pluralistische Vielfalt, in der keine übergreifenden oder gar richtungsweisenden Tendenzen mehr auszumachen sind (vgl. die Darstellungen in Hellhund 1998). Prägend erscheinen hierbei soziokulturelle Wandlungen, ausgehend von jüngeren, nicht speziell jazzsozialisierten Musikern und solchen, die sich vom Jazz entfernten – Bert Noglik hat hierfür den Begriff der „Jazz-Dissidenten“ geprägt (vgl. Noglik 1987, 180; Noglik 1990b, 211; vgl. dazu auch Jost 1984, 68; Wilson 2004, 231). Wichtig erscheint hierbei auch ein Blick auf die soziomusikalische Bedeutung des kollektiven Spiels als Garant musikalischer Substanz und Träger bestimmter musikalischer Ideale und Ästhetiken<sup>3</sup>: „Dieses freie Kollektiv ist inzwischen geradezu ein Kennzeichen des neuen europäischen Jazz geworden“, bemerkt Joachim Ernst Berendt (Berendt 1976, 368). Ekkehard Jost differenziert hier und notiert eine deutlich stärkere Gewichtung von Gruppen, in denen

3 Zur musikalisch-ästhetischen Aktualität der Gemeinschaftform des Kollektivs vgl. Diederichsen 2004.

die traditionelle Rollenverteilung der Instrumente aufgegeben ist (vgl. Jost 1979, 194; Jost 1994, 239); die europäische Szene demonstriert darüber hinaus Eigenständigkeit mit der Bildung von Musikerkooperativen (vgl. Jost 1987, 433; Beck 2000, 266f).

Die hiermit propagierte These der Herausbildung eines eigenständigen europäischen Idioms provoziert eine Gegenthese: Die Konstruktion einer europäischen Tradition von Free Jazz und Improvisierter Musik geht einher mit einer Ausblendung der afroamerikanischen Ursprünge. Auf solche Tendenzen haben George E. Lewis (2002) und Peter Niklas Wilson (2004) aufmerksam gemacht. Lewis erkennt mit Blick auf die musikalische Entwicklung im Anschluss an den Free Jazz der 1960er Jahre in Europa einen „Drang der 1970er, eine neue Tradition von ihren Jazz-Wurzeln zu distanzieren, indem man ihren rein europäischen Charakter hervorstrich“ (Lewis 2002, 236), der auf einen „Kulturnationalismus“ und „Nationalismusstrategien europäischer Musiker“ zurückzuführen sei (Lewis 2002, 237):

„Man versuchte, Praxis und Geschichte der Improvisation in ein vielschichtiges Konstrukt einer weißen, transnationalen, pan-europäischen experimentellen Ästhetik einzubinden, die alle afro-amerikanischen Traditionsstränge unumstößlich marginalisierte.“ (Lewis 2002, 239)

Diese Diskursebene sieht auch Wolfram Knauer in den frühen 1970er Jahren erreicht, in denen die deutsche Szene ihre „eigenen musikalischen Probleme und die entsprechenden Lösungsmöglichkeiten“ fokussiert (vgl. Knauer 1996c, 156). Jedoch spielten in diesem Kontext nicht nur innermusikalische Faktoren eine Rolle, vielmehr waren es wohl zuvorderst ökonomische Faktoren, die europäische Musiker dazu veranlassten, eigene Positionen zu beziehen. Die Einrichtung von Distributionsstrukturen, in der Gründung musikereigener Plattenlabels (wie *FMP*, *Incus*, *Ictus*, *Emanem* u.a.), und Festivals (wie dem Berliner Total Music Meeting) waren in dieser Hinsicht folgerichtige Schritte, um die gefundenen Positionen zu vertreten und nach außen zu tragen. Eine Förderung und Unterstützung von außerhalb der Szene fand nur in einzelnen Fällen statt, wie etwa in den von Joachim Ernst Berendt betreuten Jazzprogrammen im Rahmen der Donaueschinger Musiktage.<sup>4</sup>

---

4 Wobei auch hier keine kontinuierliche Darstellung des (US-amerikanischen und europäischen) Free Jazz möglich war (zur Programmgestaltung vgl. auch Berendt 1996). Das Jazzprogramm der Donaueschinger Musiktage bot europäischen Musikern und Gruppen zahlreiche Präsentationsmöglichkeiten. So bildete die europäische Jazzavantgarde in jenen Jahren (1967-1972) einen Schwerpunkt; die Position des Free Jazz wurde hierbei durch einzelne US-amerikanische Free Jazz-Stars unterstrichen. Wie Ekkehard Jost in einer Untersuchung der Programmgestaltung von rein jazzorientierten Festivals der 1990er Jahre zeigte, sind hier europäische Musiker, und besonders Free Jazz-orientierte Mu-

In diesen Faktoren sieht George E. Lewis (vgl. Lewis 2002, 238) gewisse Parallelen zur Situation der Musiker in den USA, besonders zu den Vertretern der *AACM* (*Association for the Advancement of Creative Musicians*), deren Konzept ökonomischer Unabhängigkeit und sozialer Verantwortung „als Antithese zu der herkömmlichen Rollendefinition des Jazzmusikers innerhalb der Gesellschaft“ (Jost 1975, 189) zu sehen ist. Der Abwendung vom Jazzbegriff, die sich in der Jazzgeschichte immer wieder an neuen Spielarten entzündet (so auch in der damaligen Kritik an Bebop), scheint somit eine allgemeine Selbstpositionierung innezuwohnen.<sup>5</sup>

Die Negierung von Beziehungen zu afroamerikanischen Jazzrichtungen seitens europäischer Jazzmusiker der 1960/70er Jahre ist im bekannten und umstrittenen Schlagwort der „Kaputtspiel-Zeit“ prägnant gefasst. Zurückzuführen ist dieser Ausdruck auf Peter Kowald, der damit eine spezifische Haltung europäischer Musiker kennzeichnete, die in der Phase der „Reflexion des Problems musikalischer Authentizität“ (Noglik 1987, 178) notwendig erschien:

„Da ging es hauptsächlich darum, die alten Werte wirklich kaputtzubrechen, das heißt, alles an Harmonie und Melodie wegfallen zu lassen. Und das Resultat war nur deshalb nicht langweilig, weil mit so großer Intensität gespielt wurde. [...] Die Kaputtspiel-Zeit hat eigentlich erst alles, was musikalisch überhaupt möglich ist, gleichwertig spielbar gemacht.“ (Kowald in Fröse 1972 zit. nach Jost 1987, 113)

Dass trotz einer derartig offenen Wendung gegen die Jazztradition musikalische Verwandtschaften bestehen, merkt George E. Lewis an (vgl. Lewis 2002, 233). Aber in welcher Weise wurden vor dem Hintergrund jenes emanzipatorischen Strebens europäischer Jazzmusiker Beziehungen zum US-amerikanischen Jazz gesucht oder aufrechterhalten?

## 2. Beziehungen zum US-amerikanischen Jazz

Der Begriff der „Kaputtspiel-Zeit“ erhält besonders im Kontext des Emanzipations-Diskurses eine wichtige Bedeutung. Zwar bot er sich der Kritik der europäischen Free Jazz-Praxis als stereotypes Merkmal an, doch ist da-

---

siker, nur noch unterdurchschnittlich in den Programmen vertreten (vgl. Jost 1992). Eine detaillierte Auswertung von Konzertprogrammen könnte auch im Hinblick auf die unmittelbaren Kontakte der Sphären von Neuer Musik und Improvisationsmusik interessant erscheinen, dies ist aber im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu leisten.

- 5 Diese ist auch in der Geschichte westlicher Kunstmusik zu beobachten, vgl. hierzu die Begriffsgeschichte der Neuen Musik (Blumröder 1981) sowie die Beiträge in Reinecke 1969.

mit zunächst eine rein musikimmanente Kategorie bezeichnet.<sup>6</sup> Eine Begründung erhält diese Kategorie durch zwei Argumentationsweisen, die von den involvierten Musikern selbst vertreten wurden: Alexander von Schlippenbach betont eher ein evolutionäres Motiv und merkt pragmatisch an, „daß es auch Entwicklungen gibt, die sich aus musikalischen Notwendigkeiten ergeben“ (Schlippenbach in Noglik 1983, 113); Peter Kowald geht darüber hinaus und begründet seinen Begriff dialektisch:

„Die musikalische Situation, die wir in den sechziger Jahren vorfanden, erschien uns auf evolutionärem Weg nicht erneuerbar. In der damaligen Verflechtung von evolutionären und revolutionären Prozessen lag der Akzent auf revolutionärer Erneuerung. Sonst hätte dieser Prozeß auch nicht so befreiend gewirkt.“ (Kowald in Noglik 1983, 454)

Dass als Auslöser für diesen Prozess der US-amerikanische Free Jazz zu sehen ist, wurde bereits angedeutet. Die europäischen Jazzmusiker folgen im Suchen nach eigenen Problemlösungsstrategien der amerikanischen Entwicklung, die individuelle Wege und Ausprägungen fand (vgl. die Studien in Jost 1975). Derartige Anregungen, die mit bereits von konventionellen Jazznormen sich wegbewegenden Konzepten angeboten wurden, eröffneten einen breiteren Spielraum zur eigenen Ausgestaltung. Die wesentlichen Protagonisten der frühen europäischen Improvisationsmusik berufen sich auf die Jazztradition, sowohl bezüglich der Orientierung an bestimmten instrumentalen Spielweisen, als auch einer grundsätzlichen Einstellung gegenüber der Musik.<sup>7</sup> Ihrem musikalischen Selbstverständnis folgend, definieren sich bspw. Manfred Schoof und Alexander von Schlippenbach als Jazzmusiker; ebenso beziehen sich Evan Parker und Peter Brötzmann in exemplarischen Statements auf stilbildende Saxophonisten:

„Das geht ganz zu den Anfängen zurück, als ich ... völlig in [John] Coltranes Musik vernarrt war ... Also dachte ich mir: Wenn ich Albert Aylers Kontrolle der Obertöne mit Pharoah Sanders' rasend schneller Artikulation verbinden kann, wird mich das in eine ganz neue Position in jenem Spiel in drei verschiedenen Registern bringen, das ich auch mit Eric Dolphy in Verbindung brachte.“ (Parker in Wilson 1999a, 124)

---

6 Weswegen Ekkehard Jost - trotz der Ablehnung Peter Kowalds: „Der Begriff ist wirklich nicht gut“ (Kowald in Noglik 1983, 453) - für eine weitere Verwendung des Begriffs plädierte (vgl. Jost 1987, 113).

7 Mit Ausnahme von Derek Bailey, der das Konzept einer „non-idiomatic music“ verfolgt, die sich konsequent von jeglichen Anklängen an existente musikalische Stile und damit auch vom Jazz zu befreien sucht (vgl. Bailey 1987, 11f.)

„Ich habe immer noch eine Menge mit Musikern wie Coleman Hawkins, Sonny Rollins oder Ben Webster zu tun. ... Andererseits ging von den Platten von Ornette Coleman und Sonny Rollins eine starke Faszination aus. [John] Coltrane hat mich persönlich nie so stark interessiert; aber der Eindruck von Charlie Parker war natürlich ständig präsent.“ (Brötzmann in Noglik 1983, 206)

Die Beziehungen zu US-amerikanischen Jazzstilen sind demnach auf der Ebene individuellen musikalischen Ausdrucks auszumachen.<sup>8</sup> Es geht dabei weniger um das Adaptieren charakteristischer Gestaltungsmittel, entscheidend ist hier das Verständnis der musikalischen Praxis des Jazz als einer für unterschiedliche Einflüsse offenen Spielhaltung.

Damit ist das Hauptaugenmerk auf eine der von Mark Tucker (2001) vorgeschlagenen Bedeutungsdimensionen des Jazz-Begriffs gerichtet, woraus sich eine Bestimmung des Verhältnisses zu den anderen beiden Dimensionen (s.u.) ergibt: Während das Verständnis von Jazz als Spielhaltung unmittelbar eine distinkte musikalische Tradition als Voraussetzung verlangt, kann der an charakteristische Elemente gebundene musikalische Stil als jeweils veränderbare Größe gesehen werden.<sup>9</sup> Hieran ist auch die Kritik von George E. Lewis anzuschließen, die an der vor allem in der englischen ‚improvised music‘ offensiv vertretenen Abkehr von der afroamerikanischen Jazztradition ansetzt. Die Auffassung von Improvisation als „Arbeitsmethode“, wie sie u.a. Derek Bailey postuliert hat (vgl. Bailey 1987, 192), ermöglicht aus dieser Perspektive die Lösung von Tradition und daran gebundenem Stil sowie eine Öffnung zu parallelen musikalischen Praktiken wie z. B. aus dem Bereich der Neuen Musik.

Des Weiteren zeigen sich Beziehungen auf einer zweiten Ebene der musikalischen Kontakte und gemeinsamen, oft projektbezogenen Arbeiten. Ein transkontinentaler Austausch wurde schon lange durch ökonomische Bedingungen motiviert: US-amerikanische Jazzmusiker erhielten in Europa leichter Auftrittsmöglichkeiten. Besonders Paris nimmt als häufig frequentiertes Exil<sup>10</sup> eine große Bedeutung ein (vgl. Jost 1987, 371-374; Cotro

- 8 Eine solche Strategie stilistischer Beziehungen, die allen oben beschriebenen Emanzipations-Phasen als individualpsychologische Determinante implizit ist, könnte als Grundlage das Verhältnis des europäischen Jazzkonzeptes zu den US-amerikanischen Vorbildern seit den Anfängen des Jazz in Europa nachzeichnen; dazu wäre jedoch eine Auswertung von Musikeraussagen über eine große zeitliche Spanne erforderlich, die im Rahmen dieser Studien nicht zu leisten ist.
- 9 Wenngleich Tucker sich in seinen definitorischen Ausführungen zunächst auf die Darstellung einer eher stereotypen, den Jazzstilen bis einschließlich des Modern Jazz angelegten Vorstellung musikalischer Gestaltungsmittel beschränkt (vgl. Tucker 2001, 902-904; s. auch Kapitel II.2).
- 10 Die Bedeutung von Paris als Zielort US-amerikanischer Musiker reicht bis in die 1930er Jahre zurück (vgl. Cotro 1999, 15) und zog namhafte Musiker wie Sidney Bechet, Duke Ellington, Miles Davis, Cecil Taylor und das Art Ensemble of Chicago an und bot sich Emigranten wie Coleman Hawkins und Bud Powell an.

1999, 15), zeigt aber gleichermaßen explizit die Folgen der musikalischen Immigration – eine „Dominanz amerikanischer Musiker auf der Pariser Jazzszene“ (Jost 1987, 374) die bis in die 1960er Jahre hineinwirkt:

„Die in Paris ansässige Schallplattenfirma *Byg Actuel* nahm in jenen Jahren fast ausschließlich Free Jazz mit den im Lande lebenden oder durchreisenden Amerikanern auf. Und wenn Vertreter der allmählich sich entfaltenden französischen Jazz-Avantgarde einmal den Weg ins Schallplattenstudio fanden, so geschah dies in der Regel nur, wenn sie von gastierenden US-Musikern als Mitspieler angeheuert wurden.“ (Jost 1987, 374)

Diese für europäische Jazzmusiker jener Zeit problematischen soziokulturellen Bedingungen regten jedoch auch Kontakte an, die in zahlreichen gemeinsamen Produktionen mündeten. So wirkten u.a. Misha Mengelberg und Han Bennink in den letzten Aufnahmen von Eric Dolphy mit, konzertierte Don Cherry in Donaueschingen mit einer veränderten Besetzung des *Globe Unity Orchestra*<sup>11</sup> und spielte in Paris mit verschiedenen Kleinbesetzungen (vgl. Jost 1987, 359; Pfeleiderer 1998, 171; Cotro 1999, 15; Whitehead 1999, 20ff.). Weitere Begegnungen wurden gegen Ende der 1970er Jahre u.a. vom *Globe Unity Orchestra* und dem *London Jazz Composers Orchestra* initiiert.<sup>12</sup>

In der Entwicklung der europäischen Jazzgeschichte zeigen sich gleichsam konstante Tendenzen, die jeweils unterschiedlichen historischen Bedingungen unterworfen sind. Die Herausbildung eines europäischen Idioms ist somit unter der Prämisse einer sozio-musikalischen Veränderung der Verhältnisse des US-amerikanischen Jazz und der europäischen Motivation zur Auseinandersetzung damit zu sehen. Die oben aufgearbeitete Emanzipations-These bietet hierbei die Möglichkeit eines sozialgeschichtlichen Ansatzes, die aber davon ausgehen muss, dass auch europäische Musiker sich genuin als Jazzmusiker definieren.

---

Auch Kopenhagen war wichtiger Anlaufpunkt für Jazzmusiker aus den USA, wie bspw. Eric Dolphy.

11 Unter dem Namen *International Free Jazz Orchestra* interpretierten die Musiker Cherrys Stück *Humus - The Life Exploring Force* und auch Krzysztof Pendereckis *Actions*.

12 Hierbei waren Steve Lacy und Anthony Braxton als Musiker und Komponisten involviert.



### 3. Beziehungen zu europäischen Musiktraditionen

An die Grundlegung sozialer Bedingungen im Rahmen der Emanzipations-These schließen sich Fragen nach innermusikalischen Eigenheiten europäischer Improvisationsmusik an: Auf welche Art und Weise wurde eine Abgrenzung vom US-amerikanischen Free Jazz gesucht und über welche musikalischen Mittel wurde diese gefunden?

Die Jazzforschung diskutiert verschiedene Quellen als wesentliche musikalische Impulse für das entstehende europäische Idiom (vgl. Noglik 1987; Noglik 1990a; Jost 1994, 241ff). Diese sind in drei Bezugsfelder mit jeweils differenzierenden Unterkategorien zusammenzufassen:<sup>13</sup>

| Kunstmusik         | Folklore             | Populäre Musik       |
|--------------------|----------------------|----------------------|
| - Klassische Musik | - regionale Folklore | - Pop- und Rockmusik |
| - Neue Musik       | - imaginäre Folklore | - Schlager/Chansons  |

*Tab.: Bezugsfelder des europäischen Jazz (nach Noglik 1987; Noglik 1990a; Jost 1994, 241ff)*

Verbunden mit dem Verständnis von Jazz als einer spezifischen Spielhaltung, legt diese Übersicht zunächst eine Offenheit nahe, in der prinzipiell alle Musiken als Inspirations- und Materialquelle genutzt werden können. Der Fokus des Interesses europäischer Jazzmusiker erscheint hiermit jedoch enger gefasst, gerichtet auf westliche, konkreter: europäische Musiken, insbesondere im Bereich der Folklore; Tendenzen zu weltmusikalischen Konzeptionen im Jazz (vgl. Pfeleiderer 1998) sind in diesem Kontext nicht berührt.<sup>14</sup> Konkrete Reflexionen dieser Bezugsfelder äußern sich sowohl in direkten Übernahmen von Themen, Liedern oder in der Bearbeitung ganzer Stücke wie auch in zitathaften Andeutungen, über Floskeln, Spielmuster oder Klangvorstellungen. Über die Aufnahme solcher Elemente in das eigene Spiel wurden Wege in Bereiche erschlossen, die zur Ausbildung neuer Idiome und Stilrichtungen geführt haben.

13 Auf eine ausführliche Darstellung dieser Bezugsfelder anhand exemplarischer Beispiele wird an dieser Stelle verzichtet, hier geht es vielmehr um das Aufzeigen grundlegender Voraussetzungen und Bedingungen dieser Aneignungsprozesse. „Pop- und Rockmusik“ stellt keineswegs eine Kategorie rein europäischer Musiktradition dar, zählt aber – vermittelt durch experimentell orientierte Gruppen wie z.B. *Henry Cow* – zum Einflussbereich Populärmusik.

14 Stücke europäischer Folklore gelangten über Exilanten in das Repertoire des Jazz, wie Erik Kjellberg am Beispiel des schwedischen Volkslieds *Ack, Värmland du sköna* aufzeigt: „Stan Getz brachte die Melodie in die USA, wo sie auch von anderen Jazzmusikern aufgenommen wurde, z. B. von Miles Davis (*Dear old Stockholm*) und John Lewis (*Warmeland*)“ (vgl. Kjellberg 1994, 225).

## Populäre Musik

Aus dem Bereich der Populären Musik<sup>15</sup> wurden Lieder und Themen aus Kabarett, Chanson und Operette übernommen, eine Praxis, die im Jazz seit jeher weit verbreitet ist. Ekkehard Jost notiert für Entwicklungen im europäischen Jazz bis in die 1990er Jahre hinein

„eine Tendenz, die über [...] vereinzelte Beispiele einer Vereinnahmung von europäischen Populärmusik hinausweist und in der sich so etwas wie ein Bewußtseinswandel manifestiert: eine Öffnung gegenüber der eigenen, d.h europäischen musikkulturellen Tradition, die sich ja keineswegs in der simplen Polartät von hoher Kunst hier und prä-industrieller Volksmusik da erschöpft, sondern die eine ganze Reihe von soziomusikalischen Zwischenbereichen einschließt [...].“ (Jost 1994, 247)

Die Beziehungen zu nationalen Musiktraditionen kommen dieser Position vor dem Hintergrund des Emanzipationsprozesses entgegen, solche zu rockmusikalischen Spielarten legen jedoch eine eher internationale Orientierung nahe. Auch hier tritt wieder die Frage nach dem Selbstverständnis der einzelnen Musiker und der Absichten bestimmter Produktionen auf.

Das Aufgreifen von Liedern, musikalischen Fragmenten oder Stilmiteln aus der populären Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts äußert sich vor allem in projektbezogenen Produktionen. Hierbei bilden Bearbeitungen eine häufige Umgangsweise. Wohl als Ausdruck einer spezifisch wienerischen Musiktradition zu verstehen, sind Arbeiten des *Vienna Art Orchestra* (*All that Strauß*, TCB 20052, 2000) wie auch Franz Koglmanns (*An Affair with Strauß*, btl 006/EFA 10176-2), die sich auf Bearbeitungen populärer Themen von Johann Strauß (Sohn) stützen. Der Pianist Joachim Kühn interpretierte Lieder von u.a. Friedrich Holländer sowie den Schlager *Lilli Marleen* als *Famous Melodies* (EFA 20092-2), die französische Chansontradition inspirierte den Jazzmusiker Guy Lafitte, der Stücke von Charles Trenet aufnahm (vgl. Jost 1994, 248).

Eine wesentliche, aber nicht originär von europäischen Musikern vorangetriebene Erscheinung stellt die Verbindung von Jazz und Elementen der Rockmusik dar. In der Frühzeit dieser Entwicklungen, die bis in die späten 1960er Jahre zurückreichen (vgl. Kunzler 2002, 1102-1103), wurden in der deutschsprachigen Jazzpresse kontroverse Diskussionen um Tendenzen der Annäherung des Jazz zum Rockidiom geführt. In der Zeitschrift *Jazzpodium* finden sich Anmerkungen dazu, die vor allem durch ein traditionelles Verständnis der stilistischen Ausprägung von Jazz gekennzeichnet war (vgl. *Jazzpodium* Jg. 18, Nr. 2, Februar 1969, S. 43f. u. Nr. 3, März

---

15 Zum Begriff und seinen Verwendungsdimensionen s. Rösing 2005, 125-138.

1969, S. 70f.).<sup>16</sup> Joachim Kühn stand hierbei als einer der ersten europäischen Jazzmusiker, die sich der Ausdrucksmittel der Rockmusik bedienten, in der Kritik<sup>17</sup>; für Kühn selbst war dieses Konzept jedoch nur eines unter vielen (vgl. Jost 1987, 184 u. 198f).

Wenngleich die Elektrifizierung als charakteristisches Merkmal dieser Spielart gilt, weist Martin Kunzler darauf hin, dass die Bezugnahme auf Rockstilistiken und deren Instrumentarium wie musikproduktionstechnische Verfahren entsprechende Tendenzen im Jazz lediglich beschleunigt habe (vgl. Kunzler 2002, 1102). Anhand dieser Voraussetzungen ist eine Linie zu jüngeren Produktionen zu ziehen, die sich auf aktuelle Verfahren der Rockmusik stützen. So greifen Martin Kollers Bearbeitungen von Aufnahmen des *Vienna Art Orchestra* (*Art & Fun*, 2001, Emarcy 017072-2) auf die gängige Praxis des Remixens zurück. Das Prinzip des digitalen Samplers verfolgt das Schweizer Trio *Koch-Schütz-Studer* auf der CD *Hardcore Chambermusic* (Intakt CD 042): Hier werden Versatzstücke aus unterschiedlichsten Richtungen der Pop- und Rockmusik wie auch der Neuen Musik, in das Live-Spiel von Schlagzeug, Cello und Saxophon in einer Weise eingearbeitet, die nicht mehr auf die Herkunft der Samples schließen lässt.

Eine Verknüpfung instrumentatorischer und musikalischer Gestaltungsmittel von Jazz und Rock propagiert Klaus König. In seinem fünfteiligen Zyklus<sup>18</sup> fußen verschiedene Kompositionen auf ausgesprochener Verwandtschaft zu avancierten Rockpraktiken, wobei König selbst den Einfluss Frank Zappas betont hat (vgl. König 1996, 176f). Königs Bigband-artige Besetzung wird dabei von starken Backbeats des Schlagzeugs und hart verzerrten Riffs der E-Gitarre in die Nähe der Rockmusik gerückt; Zappa bietet hierbei einen Bezugspunkt, im Umgang mit divergenten Elementen in einem offenen stilistischen Rahmen wie auch das Arrangement betreffend. Eine Kombination von freien Spielarten des Jazz und Funk mit Rockelementen vertrat in den 1980er Jahren die Gruppe *Last Exit* (Peter Brötzmann, saxes; Ronald Shannon Jackson, dr; Bill Laswell, b; Sonny Sharrock, g), die in gewisser Weise Vorläufer in englischen Gruppen der 1960/70er Jahre finden kann, wie *Soft Machine* und *Henry Cow*.

16 Vgl. auch die Folge „Notizen zum Pop-Phänomen“ in den Ausgaben Jg. 19, Nr. 1, Januar 1970, S. 26-28; Nr. 2, Februar 1970, S. 60-63; Nr. 3, März 1970, S. 102-103 u. Nr. 4, April 1970, S. 138-139)

17 „Joachim Kühn, Deutschlands Free Jazz-Apologet mit präziösem Hippie-Habitus, gründete zusammen mit Barney Wilen eine ‚Free Rock Group‘ und verzetzt sein großes Talent zwischen kommerziellem Beat und aufgesetzten Avantgardismen.“ (Schade 1969, S. 44)

18 Bestehend aus *Times of Devastation. Music for Orchestra* (ENJA 601422, 1988/89), *At the End of the Universe. Music for Douglas Adams* (ENJA 60782, 1989/90), *The Song of Songs. Oratorio for two Solo Voices, Choir and Orchestra* (ENJA 70572, 1991/92), *Time Fragments. Seven Studies in Motion* (ENJA 80762, 1993/94) und *Reviews. A Revue for Frank Zappa* (ENJA 90612, 1994/95).

Das Nachwirken der Popularmusik im europäischen Jazz kann so in der Bearbeitung oder Interpretation von musikalischen Vorlagen gesehen werden; es kann auch der Entwicklung personalstilistischer Merkmale dienen, und als Spielkonzept auch in musikalische Bereiche vorstoßen, die nur noch marginal mit einem an den Dimensionen Tradition und Stil orientierten Jazz-Begriff zu tun haben.<sup>19</sup>

## Folklore

Folkloristische Elemente scheinen, aufgrund gewisser Parallelen beider Musiktraditionen in der oralen Vermittlung und der sozial eingebundenen Aufführungspraxis, im Jazz leicht rezipierbar (vgl. Knauer 1994b, 189). Als Voraussetzungen dazu formulieren einschlägige Arbeiten der Jazzforschung, dass zunächst die Entwicklungen der jeweiligen, als Bezugsgrößen anvisierten volksmusikalischen Traditionen dargelegt werden müssen, wie auch die Situationen und Bedeutungen des Jazz innerhalb der entsprechenden nationalen und regionalen Zentren. Dabei wird generell ein Schwinden des tradierten Brauchtums festgestellt: Wandlungen in der volksmusikalischen Praxis werden z.T. durch eine Akademisierung forciert (vgl. Kjellberg 1994; Solothurnmann 1994). Das Aufgreifen von Folklore ist, wie Wolfram Knauer konstatiert, „in der Regel [durch] außermusikalische Gründe“<sup>20</sup> motiviert, worunter ein „erstarkendes nationales Bewußtsein“, eine „Abgrenzung gegenüber internationalen Jazztraditionen“ wie auch ein „Sprung auf den Zug der Mode“ verstanden werden können (vgl. Knauer 1994b, 190) – letzthin Motive, die auch in der Auseinandersetzung mit anderen musikalischen Quellen hervortreten können. Das Besondere jedoch am Umgang von Jazzmusikern mit Folklore, und das meint in der Regel: die eigenen, durch das soziokulturelle Umfeld vermittelten, unmittelbar naheliegenden Ausprägungen, ist die Einbeziehung nicht nur rein musikalischer Elemente, sondern darüber hinausgehend eines bestimmten soziomusikalischen Kontextes. Die musikethnologisch-orientierte Arbeit, die Jürg Solothurnmann im programmatischen Rahmen der *Alpine Jazz Herd* geleistet hat, unterstreicht dies (vgl. Solothurnmann 1994, 214).<sup>21</sup> Auf dieser Basis konnte die Intention dieses Projekts gefestigt werden: „In erster Linie

19 Eine weitere Kontaktaufnahme vollzieht sich über die Adaption von Filmmusik; als jüngeres Beispiel sei an dieser Stelle auf Jens Thomas' Interpretation von Werken von Ennio Morricone verwiesen (*Jens Thomas plays Ennio Morricone: You can't keep a good Cowboy down*, ACT 9273-2).

20 Kritik entzündet sich dabei an Aspekten, des volksmusikalischen Materials, die Motive zu einer kulturellen Distinktion anbieten. George E. Lewis und Peter Niklas Wilson haben auf diesen Aspekt aufmerksam gemacht (vgl. Lewis 2002, 239; Wilson 2004, 231).

21 Vgl. auch die in den Kommentaren zu Stücken der *Alpine Jazz Herd* gebotenen dezidierten Erläuterungen von Wurzeln und Beziehungen zu folkloristischen Traditionen (Solothurnmann 1994, 217-220).

ging es nicht um Formen, sondern um Praktiken und Mentalitäten“ (Soluturnmann 1994, 212).

In ähnlicher Weise ist das Konzept der französischen Musikerkooperative *ARFI* (*Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire*; vgl. Jost 1987, 427-433) einer „folklore imaginaire“ zu sehen, das Sabine Beck (2000) als „ästhetische Grundhaltung“ beschreibt:

„Imaginäre Folklore ist weniger die Suche nach einem musikalisch bestimmten Idiom, das die Illusion einer neu erfundenen Folklore kreiert, sondern vielmehr ein offenes Konzept, bei dem zum einen jeder Musiker seine vielfältigen persönlichen Einflüsse einbringt (Militärmusik, traditionelle Volksmusik, afrikanische Musik, aber auch Bebop und Free Jazz US-amerikanischer Prägung). [...] Imaginäre Folklore soll weder Kunstmusik noch Popmusik sein, sondern eine Form von ‚Musique Vivante‘, lebendiger Musik. Dabei ist Improvisation, wenn auch fest in der Kompositionspraxis verankert, keine grundsätzliche Konstante.“ (Beck 2000, 267f)

So ist es nicht die Pflege eines bestimmten Brauchtums, die sich hier äußert, als vielmehr die Konstruktion einer eigenen aktiven Praxis, in die elementare Bedingungen volksmusikalischer Tradition als „Teil der eigenen musikkulturellen Identität“ (Jost 1994, 244) eingehen.

## Kunstmusik

In der Geschichte des Jazz gab es des Öfteren Auseinandersetzungen westlicher Kunstmusik (s.o.). Im Kontext der Entstehung europäischer Improvisationsmusik erlangt zuvorderst die Kunstmusik des 20. Jahrhunderts eine gewichtige Bedeutung: Neue Musik bietet in diesem Zusammenhang eine radikalere Möglichkeit, von tradierten musikalischen Idiomen (und damit auch von Parametern wie Melodik, Harmonik, Rhythmik) abzusehen, als die Verwendung popular-, volks- und kunstmusikalischer Elemente früherer Epochen. In der Aufnahme von Kompositionsverfahren der Neuen Musik ist eine eher abstrakte Ebene anvisiert, die auf eigene Vorstellungen übertragen werden kann und damit in gewisser Weise weniger traditionsbelastet ist. Zudem ermöglichen avancierte Organisationstechniken eine Lösung vom (funktions)harmonischen System und bieten eine praktikable Ergänzung des grundlegenden Impetus des Free Jazz: der Abkehr und Überwindung eines als einschränkend empfundenen etablierten Musizierens.

Die im europäischen Jazz der 1960er Jahre geführte Diskussion um ein frei improvisatorisches Spiel berührte auch die Ebene der „Strukturierung freier Improvisation“, in die Konstruktionsverfahren eingingen, die von Neuer Musik „nicht übernommen, aber inspiriert sein können“ (Knauer

1996c, 155). Die Argumentation richtete sich dabei auf die produktiven Möglichkeiten eines integrativen Ansatzes, wie ihn der Kontrabassist Barry Guy beschreibt:

„Wir versuchten, die Details zu klären, die verschiedenen musikalischen Disziplinen zu verknüpfen. Es ging auch darum, Formen eines musikalischen Diskurses zu finden, um mit den anderen koexistieren zu können.“ (Guy 1993, 120)

In allen Ausprägungen europäischer Spielarten<sup>22</sup> ist eine bewusste und kritische Auseinandersetzung mit der Jazztradition und neuen musikalischen Wegen erkennbar, die in einer Kommentierung und Erklärung gegenüber dem Publikum münden.<sup>23</sup> Wolfram Knauer erkennt darin eine Parallele zur „Selbsterklärung“ der Neuen Musik (vgl. Knauer 1996c, 151), die sich über die Darlegung von Kompositionsverfahren und ästhetischen Ideen musiktheoretisch begründet (vgl. hierzu Dahlhaus<sup>3</sup> 1988). Insofern tritt auch der Free Jazz der 1960er Jahre in einen musikästhetischen Diskurs ein und zeigt sich beeinflusst von der hermeneutischen Tradition des Bezugsobjektes Neue Musik. Dass hierin die Grundlegung einer neuen musikalischen Tradition zu verorten ist, wird deutlich mit einem Blick auf die nachfolgende Entwicklung. So ist im Anschluss an die Konstituierung der europäischen Idiome in gewisser Weise eine Konsolidierung erkennbar. Diese hat in den 1970er Jahren unterschiedliche Ausformungen und Ansätze hervorgebracht – als wichtigste die Herausbildung des Bereiches der Improvisierten Musik und deren explizites Verhältnis zur Neuen Musik.

## 4. Merkmale europäischer Improvisationsmusik

An diese Überlegungen anschließend, können charakteristische Merkmale der europäischen Improvisationsmusik festgehalten werden, wie sie sich durch Spielpraktiken seit den 1960er Jahren herausgebildet haben. Eine Unterscheidung in distinkte Parameter soll hierbei zugunsten einer übergreifenden Beschreibung aufgegeben werden.<sup>24</sup>

22 Auf die spezifischen Orientierungen und Ausprägungen einzelner Szenen soll hier nicht weiter eingegangen werden, dazu sei verwiesen auf die umfassenden Darstellungen bei Jost 1987, Whitehead 1999, Wickes 1999 und Cotro 1999 sowie thematisch ausgerichtete Ausgaben der Zeitschrift *Jazz Live* (No. 114, 1997: England; No. 115, 1997: Schweiz; No. 117, 1997: Russland; No. 118, 1998: Finnland; No. 119, 1998: Italien).

23 Vgl. hierzu exemplarisch den Kommentar, den Alexander von Schlippenbach seinem Stück *Globe Unity* beistellte (SABA 15109).

24 Eine solche hat Ekkehard Jost verfolgt, um die Eigenheiten der europäischen Free Jazz-Praxis gegenüber US-amerikanischen Spielweisen aufzuzeigen (vgl. Jost 1979b, 193f.) Mit Blick auf aktuelle Entwicklungen scheint eine übergreifende Perspektive, die europäische Spielweisen als „Haltung“ versteht, nun an-

Eine Konzentration auf den Parameter der Klangfarbe lässt sich seit den Anfängen des Free Jazz feststellen und zieht sich bis in die Verwendung elektronischer Verfahren in Improvisationsmusik der jüngsten Vergangenheit. Charakteristische Instrumentaltechniken und der Einsatz elektronischer Hilfsmittel wie auch dynamisches Ensemblespiel und eine Vorstrukturierung der Instrumentation bieten hier Möglichkeiten der klangfarblichen Modifikation; die improvisatorische Praxis großer Ensembles greift, auch im Sinne kompositorischer Regulierung, das freie Spiel im Kollektiv auf. Musikstrukturell bedeutend erscheinen die Bezugnahmen zu Folklore und Kunstmusik, die zur Ausbildung selbständiger Spielarten beitragen; Ansätze wie das energetische Spiel der „Kaputtspiel-Zeit“ scheinen in aktuellen Spielpraktiken eher als stilistische Bezugspunkte zu fungieren und nicht länger als Distinktionsmittel gegenüber nicht-europäischer jazzbasierter Improvisationsmusik.

Dieser Versuch einer abstrakten Bestimmung der Spezifik europäischer Improvisationsmusik verweist in seiner Problematik zugleich auf eine kritische Einschätzung der vorangestellten Emanzipations-These. Diese bietet ein idealtypisches Modell zur Beschreibung der Entwicklung europäischer Improvisationsmusik, das zuvorderst eine sozialgeschichtliche Perspektive eröffnet. Zur Beschreibung innermusikalischer Sachverhalte kann hieran jedoch lediglich thesenhaft angeschlossen werden: Die Beziehungen einzelner Musiker zu den Wurzeln des Free Jazz in der afroamerikanischen Musikultur sind zu beachten, um einen Verständniskontext zu ermöglichen.

An dieser Stelle erscheinen drei Aspekte bedeutsam, die von den nachfolgenden Untersuchungen berührt werden:

1. Der Europäische Jazz resultiert aus einem Verständnis von Jazz als Spielhaltung (Definition).
2. Dadurch ist es möglich, unterschiedliche musikalische Traditionen und Stile aufzunehmen (Integration).
3. Beziehungen zum US-amerikanischen Jazz bleiben wichtige Größen zur Ausbildung von Personalstilen und Stilrichtungen wie auch Spielkonzepten (Relation).

Diese Aspekte dienen als hilfreiche Orientierung für die vorzunehmende Inhaltsanalyse der Fachliteratur und musikalischen Analysen. Individuelle Positionen von Improvisationsmusikern können so angemessen erfasst werden: Welches Selbstverständnis ist zugrunde gelegt (Definition), welche Anregungen werden aufgenommen (Integration) und welche Bedeutung wird angestrebt (Relation)? Die Diskussion dieser Fragen ist eingebunden in die Darstellung der Ergebnisse der musikalischen Analysen.

---

gemessener - zumal über diese Darstellung auch Parallelen zu nicht europäischen Musikern verfolgt werden können, ohne dass die Konstruktion eines spezifischen Musizierideals, wie es die Literatur propagiert, aufgegeben wäre.

