

KAI STEFAN LOTHWESEN

Zur Rezeption Neuer Musik im europäischen Jazz. Ein Forschungsbericht.

Gliederung

Vorbemerkungen

1. Zum Einfluss Neuer Musik im europäischen Jazz

1.1 Aneignungsweisen von Neuer Musik

1.2 Umgangsformen mit Neuer Musik

1.3 Einflussebenen der Neuen Musik

2. Methodologische Überlegungen

Literaturverzeichnis

Vorbemerkungen

Aus dem europäischen Jazz der 1960er Jahre, der neben Neuer Musik auch Folklore und Populärmusik als Identität stiftende Einflüsse erschloss und sich so von den amerikanischen Spielweisen jener Zeit absetzte (vgl. Noglik 1987, Jost 1994), entwickelten sich zwei Spielweisen, die z. Tl. explizit gegeneinander abgegrenzt werden: Zum einen eine Strömung, die sich in die Tradition des (Free) Jazz einreicht; zum anderen die so genannte Improvisierte Musik, die sich davon lossagt. Beide Bereiche arbeiten mit Elementen Neuer Musik, auf die sie sich mehr oder weniger beziehen. Beide sind Teil der aktuellen europäischen Musiklandschaft.

Dem Forschungsprojekt, das sich in diesem Beitrag als ein work in progress vorstellt und erste, vorläufige Ergebnisse zur Diskussion stellt, liegt eine einfache These¹ zugrunde. Diese zielt auf die Motivation der Auseinandersetzung von Jazzmusikern mit Neuer Musik und verweist zudem auf eine grundlegende methodologische Problematik, nämlich die musikimmanente Betrachtung dieser Musik: Elemente der Neuen Musik werden benötigt, um einen Ausdruck zu erreichen, der allein mit den Mitteln des Jazz nicht darstellbar ist.

Eine weitere Frage stellt sich nach dem Weg, über den Neue Musik in den europäischen Jazz kam. Soziologische Hinweise (68er-Revolution) und auch rein musikimmanente Anmerkungen („Kaputtspielphase“) reichen nicht aus, um zu klären, wie Neue Musik in diesem Kontext aufgenommen, also „verarbeitet“ wird. Eine zweite These zielt auf die Rezeptionsweise und orientiert sich an kognitiven Prozessen des Musiklernens: das Ein-

beziehen von Elementen der Neuen Musik in die Jazzpraxis vollzieht sich mittels klischeehafter Muster, d.h. idealtypischer Konstruktionen des Gehörten/Gelesenen.

Diese These ist im Hinblick auf die tatsächliche Einflussnahme des Rezipierten wie folgt um eine weitere zu ergänzen, um nun auch zu einer Einschätzung des Selbstverständnisses jener Musik (Free Jazz / Improvisierte Musik) zu gelangen: in diesen klischeehaften Mustern sind lediglich musikalische Gestaltungsmittel und -techniken repräsentiert, nicht deren ursprüngliche ästhetische Prinzipien.

1. Zum Einfluss Neuer Musik im europäischen Jazz

1.1 Aneignungsweisen von Neuer Musik

Im Zugang des Jazz und der Improvisierten Musik zur Neuen Musik zeigen sich zwei unterschiedliche Ansätze. Zum einen gibt es den Weg über den reinen Höreindruck, zum anderen gibt es Musiker, die sich über ein Studium der Quellen, oft im Rahmen eines Instrumental- oder Kompositionsstudiums, mit Neuer Musik befasst haben. Diese beiden Positionen sind herauszulesen aus Interviews und Musikerporträts (siehe hierzu besonders Noglik 1983, Bailey 1987, Jost 1987). An dieser Stelle sind sie idealtypisch erhöht, um eine schärfere Trennung zu erhalten. Die sich hier anschließende Frage ist, ob diese verschiedenen Zugänge unterschiedliche Auswirkungen auf die gespielte Musik haben und, wenn ja, wie sich dies äußert und welche Konsequenzen sich daraus ergeben. Eine lineare Gleichung (Höreindruck = improvisiert, Quellenstudium = notiert) geht nicht auf: als Ergebnis können in beiden Fällen entweder schriftlich fixierte oder frei improvisierte Produkte stehen, die sich im Hinblick auf die Arbeit mit Elementen Neuer Musik nur graduell unterscheiden.

1.2 Umgangsformen mit Neuer Musik

In der Art des Einsatzes von Elementen der Neuen Musik im europäischen Jazz und in der Improvisierten Musik hat Ekkehard Jost zwei wesentliche Grundeinstellungen aufgezeigt: zum einen ein „Improvisieren im Gestus der Neuen Musik“, das vor allem in der so genannten „englischen Schule“, also den Musikern um Derek Bailey, Evan Parker und anderen, gepflegt wurde und sich in Richtung frei improvisierter Musik ausweitete; zum anderen ein „Komponieren im Geiste der Neuen Musik“, inspiriert von Neuer Musik, aufgeführt aber von jazerfahrenen Improvisationsmusikern (vgl. Jost 1994, 242). Neue Musik fungiert demnach in erster Linie als „Materiallieferant“, wobei Material hier sowohl handwerklich-materiell als auch klanglich-ideell zu verstehen ist. Eine erste Sichtung musikalischer Produktionen verdeutlicht, dass Neue Musik eingesetzt wird als:

- klangsinlich-ästhetisches Ideal: eine Annäherung an das Klangbild, welches deren Idee objektiviert (häufig in Improvisierter Musik),
- strukturelles Reservoir: es werden Gestaltungsmittel und Kompositionstechniken entliehen, um bestimmte Strukturen zu erzeugen (häufig im Jazzkontext),

- Zitat: sowohl stilistisch wie auch als direktes Zitat. Der Einsatz erfolgt oft auch als Collage oder „Szenenwechsel“.

1.3 Einflussebenen der Neuen Musik

Der Einfluss von Elementen Neuer Musik im europäischen Jazz seit den 1960er Jahren zeigt sich im Wesentlichen auf zwei Ebenen. Zum einen auf einer rein materiellen Ebene, die grundlegende musikalische Parameter und Konstruktionsmittel versammelt. Zum anderen auf einer davon abhängigen und in einem zweiten Schritt erfassbaren konzeptuellen Ebene, auf der nun durch das Aufgenommene neue, oder neutraler: andere musikalische Vorstellungen artikuliert werden – z.B. über Formideen, Klangbild, Gestus.... Hiermit werden Stilbegriffe gefüllt (z.B. Free Jazz und Improvisierte Musik, als zentrale und oft gegensätzliche Positionen). In ein Vierfelderschema zusammengefasst (vgl. Abb.), zeigen sich die engen Zusammenhänge der Ebenen. Diese verlaufen

- vertikal, in einer Ebene verbleibend: Parameter und Konstruktionsprinzipien als reines „Handwerkszeug“, noch frei von ästhetischen Implikationen; Stil und formales Denken als inhaltlich kohärente Aspekte,
- horizontal, dem Gedanken folgend, dass Stil durch charakteristische Behandlung grundlegender Parameter definiert wird; ebenso wie Konstruktionsprinzipien die Umsetzung bestimmter formaler Vorstellungen erlauben und
- diagonal, Leitfragen für die Analyse liefernd, z.B.: in welchem Stil tauchen welche Konstruktionsprinzipien auf – und warum?, oder: wie werden grundlegende Parameter im Rahmen bestimmter formaler Ansätze gehandhabt, also: wie passt der Personalstil eines Musikers in die formale Vorstellung eines Komponisten/komponierenden Musikers hinein?

Ebene/Schicht	materielle Ebene	konzeptuelle Ebene
1	<i>grundlegende Parameter</i>	<i>Stil</i>
	Melodik Harmonik Rhythmik Tonbildung ...	Free Jazz Improvisierte Musik ...
2	<i>Konstruktionsprinzipien</i>	<i>formal konstruktives oder kompositorisches Denken</i>
	serielle Techniken Collage/Montage Klangkomposition elektronische Musik ...	Form Verhältnis Komposition/Improvisation Ensembleklang (=Besetzung) ...

Abb. Einflussebenen Neuer Musik im Europäischen Jazz

2. Methodologische Überlegungen

Zunächst geht es um die Frage der analytischen Vorgehensweise und der zur Verfügung stehenden Methoden: gesucht wird nach dem Einfluss von Errungenschaften ei-

ner schriftlichen im Kontext einer primär nicht-schriftlichen Kultur.² Hier ist die von Roger Dean festgehaltene Unterscheidung von improvisierter Musik/Jazz als „music as object“ und „music as process“ einzubringen, erfordert doch jeder Bereich eigene Zugänge (vgl. Dean 1992).³ Insofern sind die Vorschläge von Peter Niklas Wilson, Ansätze für die Analyse improvisierter Musik zu erschließen, die primär vom Klang und seiner Gestaltung ausgehen, diskussionswürdig (Wilson 1998 und 1999).⁴ Eine solche, in ihrer letztendlichen Konsequenz radikal rezeptionsästhetische Haltung ist dem vorliegenden Thema angemessen – aber nicht wirklich adäquat. Konsequenterweise verschwinden mit solchen Ansätzen Unterschiede zwischen den Genres, jedoch verschleiert dies oder negiert gar die Identität der Traditionen. Gerade hierin liegt der Kern einer möglichen Diskussion um eine ästhetische „Doppelkodierung“ dieser Musik.⁵ Clarence J. Stuessy arbeitet in seiner vornehmlich dem Third Stream gewidmeten Arbeit mit dem Begriffspaar „adjacent style“/„integrated style“, das im wesentlichen eine Unterscheidung der kompositorischen Faktur ermöglicht.⁶ So erscheint die musikalische Analyse, trotz aller ihr inhärenten Gefahren der Unzulänglichkeit (vgl. Jost 1999), als der einzig gangbare Weg, die Rezeption Neuer Musik im europäischen Jazz zu verfolgen.

Das oben gezeigte Schema der Einflussebenen bietet Ansatzpunkte eines analytischen Zugangs. Die Methodik dieses Projekts gliedert sich in mehrere Stufen und greift unterschiedliche Vorgehensweisen auf, die in der Jazzforschung diskutiert werden (vgl. Hunkemöller 1999). Absicht ist, über die Betrachtung der musikalischen Faktur einen ersten Zugang zu finden, der durch persönliches Interesse und Vorbildung gelenkt ist und zu einer Interpretation des Analysierten führt. An diesem Punkt stellt sich eine gewisse Unsicherheit ein: wie kann definitiv entschieden werden, ob dieses oder jenes nun tatsächlich aus einer Beschäftigung mit Neuer Musik hervorgegangen ist oder nicht? Diese Unsicherheit kann zum einen durch Äußerungen von Musikern in Interviews oder durch Begleittexte der Tonträger gemindert bzw. ausgeschlossen werden. Zum anderen kann sie im Fall von Einzelanalysen noch effektiver über die Konfrontation der jeweiligen Musiker mit den Ergebnissen der Analyse und Interpretation ihrer Stücke verringert werden. Nur so können konkrete Fragen gestellt und auch beantwortet werden. Dieser Schritt folgt den Ansätzen von Paul Berliner (1994) und Ingrid Monson (1996), die Musiker-Interviews auswerten und darüber eine Ebene erreichen, die sich einem rein analytisch-rationalen Umgang verwehrt. Hieran kann sich ein letzter Schritt anschließen, den Wolfram Knauer in seinen Überlegungen zum „Analytiker-Blues“ formuliert: das Einbeziehen „rezeptionspezifische[r] Erkenntnisse“ (Knauer 1999, 37), die eben jene Beziehung zwischen Musiker und Publikum erschließen sollen, die sich der herkömmlichen, an Transkriptionen und Beschreibungen gebundenen genauso wenig öffnen wie die narrativ-investigatorischen Methode. Über diesen Ansatz wird zweierlei erkennbar: zum einen wird so die Position des Analysierenden gefestigt, das Maß subjektiver Erkenntnisse gestärkt und die Gültigkeit der Interpretation eines Stückes relativiert. Zum anderen, und diese Konsequenz hat Knauer nicht formuliert, intensiviert sich so der Diskurs über jene

untersuchte Musik, da alle Erkenntnisse von vornherein revidierbar oder gar revisionsbedürftig sind.

Dennoch gibt es einige Konstanten im weiten Feld der hier thematisierten musikalischen Praxis, auf die sich das Forschungsprojekt bezieht und die Alexander von Schlippenbach sinnfällig für seine Arbeit verdeutlicht hat: „FREE JAZZ bedeutet, das Wissen um die Tradition wie auch die neuen, eigenen Errungenschaften gleichermaßen zu nutzen, und ist in diesem Sinne immer noch das beste Wort für meine Musik.“ (Schlippenbach 1994).

Anmerkungen

1) Die Formulierung der These mag den Eindruck einer pejorativen Haltung erwecken, die ihrerseits die musikalische Analyse beeinträchtigen könnte. Dies ist jedoch nicht der Fall. Vielmehr soll über die Wortwahl ein prägnanter Ansatzpunkt gefunden werden, um zweierlei herausarbeiten zu können. Erstens wird die zu untersuchende Musik als selbständig begriffen, um sie quasi von innen heraus – nämlich aus der Musik selbst – beschreiben und verstehen zu können und zweitens können so ihre Wurzeln und die ihr beigegebenen „Düngemittel“ aufgezeigt werden. Auf diesem Weg werden Tradition, Innovation und Progression greifbar. So ist es möglich, anhand der Rezeption Neuer Musik im europäischen Jazz dessen Geschichte und Entwicklung zu verfolgen, allerdings immer mit dem Bewusstsein, dass dies aus einer spezialisierten Perspektive geschieht!

2) Auf diese Begrifflichkeit soll hier nicht weiter eingegangen werden, doch ist die gesamte Kultur der Populärmusik, worunter auch die Bereiche der Improvisierten Musik und des Jazz fallen, medial vermittelt, sie basieren auf einer „sekundären Mündlichkeit“ (vgl. Elschekowa 1998, 227).

3) Dean definiert „music as object“ als „the final sound heard by someone listening to a recording“; hingegen zeichnet sich „music as process“ aus durch „the means and approaches adopted by the improviser in producing that sound, and the relationship with the audience present at the time of performance“ (Dean 1992, vii).

4) Wilson verweist auf Helmut Lachenmanns 1970 veröffentlichten Aufsatz über „Klangtypen der neuen Musik“ (Lachenmann 1970) und Dietrich J. Nolls 1977 erschienene Dissertation „Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchungen zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen“ (Noll 1977). Abgesehen von den methodischen Defiziten, die beide Ansätze aufweisen und die zu einer Revision drängen, scheint dies auch die leidige Wertung zwischen Komposition und Improvisation aufzuheben: es geht ausschließlich um den Klang.

5) Eine solche verstünde sich im Anschluss an Charles Jencks. Dieser spricht von einer „Diskontinuität der Geschmackskulturen“ in der Architektur seit den 1960er Jahren, die eine „theoretische Basis“ der postmodernen Entwürfe biete und so deren „Doppelkodierung“ bedinge (vgl. Jencks 1994, 85): „Der Fehler der modernen Architektur war, daß sie sich an eine Elite richtete. Die Postmoderne versucht, den Anspruch des Elitären zu überwinden, nicht durch Aufgabe desselben, sondern durch Erweiterung der Sprache der Architektur in verschiedene Richtungen – zum Bodenständigen, zur Überlieferung und zum kommerziellen Jargon der Straße. Daher die Doppelkodierung, die Architektur, welche die Elite und den Mann auf der Straße anspricht“ (Jencks 1994, 88). Eine direkte Übertragung der Jencks'schen Gedanken auf die hier thematisierte Musik scheint aufgrund der plakativen Darstellung unterschiedlicher „Geschmackskulturen“ zumindest problematisch, impliziert sie doch eine ästhetische Wertung der synthetisierten Musikrichtungen und negiert damit die Stellung des Jazz als eigenständige künstlerische Ausdrucksform. Darüber hinaus ist es fraglich, ob die hier zu untersuchende Musik a priori als postmodern zu klassifizieren wäre.

6) So bezeichnet „adjacent style“ eine Kombination stilreiner Merkmale, die entweder gleichzeitig („adjacent-vertical style“) oder aufeinander folgend („adjacent-horizontal style“) eingesetzt werden; „integrated style“ meint das Verarbeiten einzelner, nicht Kontext gebundener Stil-Elemente, die zu einem neuen, eigenen Stil zusammengefasst sind (vgl. Stuessy 1978, 6ff). Für die vorliegende Arbeit ist dieser formale Ansatz als Folie nutzbar, die es erlaubt, Umgangsweisen mit Neuer Musik zu beschreiben. Doch ist damit nichts über die Musik selbst gesagt, es erschließt weder Motivationen noch Intentionen der

Musiker/Komponisten und verharret in einer vor-ästhetischen Bestandsaufnahme. Dies zu überwinden gelingt nur in einer Interpretation der Analyseergebnisse (vgl. Eggebrecht 1979, 10f).

Literaturverzeichnis

- Bailey, Derek (1987): *Improvisation. Kunst ohne Werk*. Hofheim: Wolke.
- Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dean, Roger T. (1992): *New Structures in Jazz and Improvised Music since 1960*. Philadelphia.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1979): *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Elschekowa, Alica (1998): *Überlieferte Musik*. In: Bruhn, Herbert und Helmut Rösing (Hg.) (1998): *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 221 – 237.
- Hunkemöller, Jürgen (1999): *Jazz-Analyse – Mehrdimensionalität und sinnliche Erfahrung*. In: *Jazzforschung* Bd. 31. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 19-26.
- Jencks, Charles (1994): *Die Sprache der postmodernen Architektur*. In: Welsch, Wolfgang (Hg.) (1994): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Academica, S. 85 - 99.
- Jost, Ekkehard (1987): *Europas Jazz 1960 – 1980*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Jost, Ekkehard (1994): *Über das Europäische im europäischen Jazz*. In: Knauer, Wolfram (Hg.) (1994): *Jazz in Europa (=Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 3)*. Hofheim: Wolke, S. 233 – 249.
- Jost, Ekkehard (1999): *Über einige Problem jazzmusikalischer Analyse*. In: *Jazzforschung* Bd. 31. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 11-18.
- Knauer, Wolfram (1999): *Der Analytiker-Blues. Anmerkungen zu Entwicklung und Dilemma der Jazzanalyse von den 30er Jahren bis heute*. In: *Jazzforschung* Bd. 31. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 27-42.
- Lachenmann, Helmut (1970): *Klangtypen der neuen Musik*. In: *Zeitschrift für Musiktheorie* 1, 1, S. 20-30.
- Monson, Ingrid Tolia (1996): *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago.
- Noglik, Bert (1983): *Jazz-Werkstatt international*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [zuerst: Berlin: Verlag Neue Musik, 1981].
- Noglik, Bert (1990): *Klangspuren. Wege improvisierter Musik*. Berlin: Verlag Neue Musik.
- Noll, Dietrich J. (1977): *Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchungen zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen*. Hamburg: Wagner.
- Schlippenbach, Alexander von (1994): *Linernotes zu CD: Alexander von Schlippenbach: The Morlocks and other pieces*. FMP CD 61, o. S.
- Stuessy, Clarence J. (1978): *The Confluence of Jazz and Classical Music from 1950 to 1970*. Diss. Univ. of Rochester, Eastman School of Music.
- Wilson, Peter Niklas (1998): *Der „Meta-Music“ auf der Spur. Überlegungen zur Analyse frei improvisierter Musik*. In: Hoffmann, Bernd und Helmut Rösing (Hg.) (1998): *...und der Jazz ist nicht von Dauer. Aspekte afro-amerikanischer Musik*. Festschrift für Alfons Michael Dauer. Karben: Coda, S. 373-387.
- Wilson, Peter Niklas (1999): *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Hofheim: Wolke.

Links zum Thema

<http://www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/> European Free Improvisation Page: Umfangreiche und aktualisierte Page mit Biografien und Diskografien von Musikern und Formationen, Labels, Literatur, Links

<http://www.barryguy.com>

Homepage von Barry Guy

<http://www.mindspring.com/~gerryhem/graewe.html>

Artikel über Georg Gräwe

Kai Stefan Lothwesen, M.A.

Kreuzgasse 3

35440 Linden

kai.lothwesen@web.de