
Kai Lothwesen (Gießen)

Strategien einer Synthese.

Anmerkungen zum Jazzverständnis der Neuen Musik

9 Thesen zur Beziehung von Jazz und Neuer Musik

"Wenn sich der Jazz für die zeitgenössische Musik interessiert, dann untersucht er das harmonische Geflecht, analysiert das Amalgam der Orchestrierung, bewundert die Architektur der großen Formen, studiert die jüngsten Entdeckungen in der Elektronik. Er wird angezogen von der kombinatorischen Rationalität, die den Werken zugrunde liegt, von der Logik der Strukturierung. Wendet sich dagegen die zeitgenössische Musik dem Jazz zu, so konzentriert sich ihr Interesse auf das Spontane, das Unvorhergesehene, den physischen Einsatz des Musikers, das intuitive Verstehen, und sie blickt sehnsüchtig auf das Vergnügen, einen Aspekt, der aus ihrem Gesichtskreis verschwunden zu sein scheint" (Globokar 1993, S. 9).

1.

Die Verbindung zweier Musikgenres, die sich in ihrem Wesen und ihrer Tradition grundlegend unterscheiden, wird sich nie freimachen können vom subjektiven Standpunkt der einzelnen Experimentatoren. Was schließlich vom jeweils anderen aufgenommen wird, wie es verarbeitet und dargestellt ist, widersetzt sich einem generalisierenden Urteil, es gibt nicht 'falsche' oder 'richtige' Ergebnisse solch rezeptiver Prozesse (vgl. Hunkemöller 1998, S. 389). Der Blick muss sich auf die Besonderheit des jeweiligen Produkts richten, es von innen heraus verstehen.

2.

Mit dem zugegebenermaßen etwas uneleganten Begriff 'Jazzverständnis' soll die Auffassung zeitgenössischer Komponisten der E-Musik von einer Musikrichtung afro-amerikanischen Ursprungs bezeichnet werden.⁽¹⁾ Für die Auseinandersetzung der Kunstmusik mit dem Jazz zählt jedoch weniger die tatsächliche Bedeutung des Gehörten als intendierte Vermittlung von Inhalten durch das Spiel der Musiker (im Sinne eines Erfassens des Gehalts der Musik),

als vielmehr das (Wieder-)Erkennen vorgefertigter, bestehender Klischees und die Einordnung von stilistischen Elementen nicht-europäischer Provenienz in bekannte Schemata: Gehört wird nur das, was man sowieso schon zu wissen glaubt – was davon abweicht, wird als 'falsch' oder zumindest als 'anders' wahrgenommen.⁽²⁾

3.

Mit dem Begriff der Synthese soll die zielgerichtete, absichtsvolle und in Formen gültiger und autorisierter Fassungen (Notentext, Schallplattenaufnahmen) fixierte Verbindung von Jazz und zeitgenössischer E-Musik bezeichnet werden. So wird deutlich, dass in diesen Bestrebungen unterschiedliche Motivationen und Initiale verborgen sind. In der kompositorischen Verarbeitung des von der Neuen Musik rezipierten Jazz tritt somit an die Stelle einer Qualität des 'Authentischen' im Sinne einer ästhetisch richtigen Wiedergabe des Rezipierten eine Authentizität, die sich auf die Intentionen der Komponisten bezieht: es gibt demnach keine übergreifenden ästhetischen Maßstäbe. Von einer intentionalen Synthese zu sprechen, heißt auch, Erklärungsversuche zurückzuweisen, die von einer tendenziellen Konvergenz der musikalischen Mittel, des musikalischen Materials ausgehen (vgl. Erwe 1998, S. 203). Zwar zeigt sich die Annäherung von Jazz und Neuer Musik in bestimmten Phasen und unter bestimmten Bedingungen von außen wie von innen erleichtert, die Konvergenzthese impliziert allerdings immer die Annahme einer in Ansätzen bereits vollzogenen Verbindung der Genres. Die intentionale Rolle des Komponisten Neuer Musik (oder des Improvisators im Free Jazz) wird hiermit auf eine lediglich exekutive verschoben: hätte jener es nicht getan, so wäre ein anderer zur Stelle gewesen.

4.

Die Wege, die von Komponisten zum Erreichen des Ziels (Synthese) eingeschlagen werden, sind strategische: Die Sondierung des unbekanntes Jazz/Free Jazz-Terrains erfolgt in der Regel von einer gesicherten Position, nämlich der europäischen Musiktheorie. Von hier aus werden taktische Entscheidungen zur Vereinnahmung der neuen Mittel unter Berücksichtigung möglicher Störfaktoren gefällt.

5.

Eine tendenzielle Emanzipation von Jazzmusikern als Interpreten einer mit Elementen ihrer eigenen musikalischen Tradition gewürzten Musik mündet schließlich in die musikalischen Partnerschaften der späten 1960er Jahre. Diese zeitlich begrenzten Kooperationen waren in der Regel projektbezogen und durch eindeutige Rollenverteilung geprägt. Zu nennen sind hier Werke von Hans Joachim Hespos (*Dschen* 1968), Karlheinz Stockhausens Aufnahmen *Aus den sieben Tagen* (1968) mit Musikern der Gruppe NEW PHONIC ART (u.a. Michel Portal, Jean-Pierre Drouot, Jean-François Jenny-Clarke und Vinko Globokar) sowie wie die nachfolgend exemplarisch analysierten Stücke von Krzysztof Penderecki, Hans Werner Henze und Bernd Alois Zimmermann, dessen Arbeit mit dem MANFRED SCHOOF-QUINTETT indes qualitativ anders zu werten ist.

6.

Mit der Annahme einer dialogischen Kommunikation zwischen Rezipient und Rezipiertem ist eine für die kompositorische Jazzrezeption wichtige Tendenz angezeigt: mit einer zunehmend kritischen und reflektierten Auseinandersetzung werden qualitativ andere Synthesen ermöglicht. In der Rezeption des Jazz durch die Kunstmusik sind also nicht nur individuelle Standpunkte erkennbar, es zeigen sich vielmehr spezifische Problemstellungen, die sich in Phasen konzentrieren und bestimmte Aspekte als Konstanten aufweisen (siehe die Tabelle auf S. 140).

7.

An der Abfolge einzelner Phasen der Synthese ist tendenziell eine Intensivierung der Auseinandersetzung europäischer Komponisten mit Jazz abzulesen, einhergehend mit einer Emanzipation der Jazzmusiker als Interpreten – offensichtlich seit Igor Strawinskys *Ebony Concerto* (1945), das für die Big Band von Woody Herman geschrieben wurde. Jedoch ist keine Kontinuität der Problemlösung (Synthese) erkennbar: individuelle Ansätze der Verbindung von Jazz und Neuer Musik dominieren. Die Höhepunkte kompositorischer Jazzrezeption in den 1920er und 1960er Jahren sind prinzipiell miteinander vergleichbar. In beiden Phasen steht die Frage nach der Verwertbarkeit von Merkmalen des Jazz bzw. der jeweils aktuellen Strömungen des Jazz im Vordergrund. Erscheint die Ausgangsposition in beiden Phasen gleich, so unterscheiden sie

sich doch in den Vorgehensweisen: die Einbindung improvisatorischer Momente – und damit die Integration eines wesentlichen Charakteristikums des Jazz überhaupt – wird erst mit der Abkehr von strengen formalen Konstruktionsprinzipien möglich.

8. So ist denn auch die Improvisation in der Phase musikalischer Kooperationen der end-sechziger Jahre ein vordringliches Mittel. Jedoch zeigen sich hier z.T. erhebliche Differenzen in der Auslegung dieses Begriffs und dem Einsatz der Mittel.⁽³⁾ Die Frage nach der Originalität des Notentextes behinderte beispielsweise die Zusammenarbeit von Hans Joachim Hespos und dem Saxophonisten Peter Brötzmann, der zwar die Uraufführung von *Dschen* 1968 spielte (nachdem Hespos ihm seine Stimme vorgespielt hatte), aber für die Schallplattenproduktion durch den notenfesten Karl-Heinz Wilberny ersetzt wurde.

9. Als Konstanten der Beschäftigung europäischer Kunstmusik mit Formen des Jazz lassen sich vier Aspekte respektive "Typen jazzmusikalischer Komposition" (Jost 1992, S. 140) differenzieren, die in den verschiedenen Phasen der Jazzrezeption je unterschiedliche Gewichtung erfahren haben. Sie markieren das 'Material' einer Synthese der Genres und könnten auch, gleichsam als Leitmotive, zur Darstellung der Tradition des Genres der "Jazzkomposition" (Schwab 1979, S. 130) beitragen.

- a) Instrumentation: Als klangliches (und visuelles!) Symbol für Jazz, als personalisierte Adaption jazzspezifischer Ausdrucksmittel und als Zeichen kompositorischen Wagemuts.
- b) Klangmaterial: Jazz als Reservoir unverbrauchter, die Kunstmusik belebender Effekte, mit einer Verschiebung des Fokus vom rhythmisch-melodischen (1920er Jahre) zum Bereich der Ausdrucksintensität (1960er Jahre); jazz eigene Instrumentaltechnik wurde in beiden Phasen bewundert und adaptiert (vgl. hierzu Schoen 1927, S. 515ff, und Penderecki in Häusler 1971, S. 34).
- c) Form: Dieser Aspekt zielt sowohl auf die musikalische Gestalt (Großform) als auch auf Konstruktionsprinzipien und Struktu-

Tabelle: Phasen der Jazzrezeption

<p>"Vorphase" (1890er – 1910er)</p>	<p>Naive, d.h. ungezwungene und spielerische Deutung des Jazz und damit verbundene Erwartungen und Forderungen an das ihm entlehnte Material. Noch ohne 'bösrätige' und rassistische Vorurteile.</p>	<p>Dvorák, 9. Sinfonie op. 96 (<i>Aus der neuen Welt</i>, 1893); Debussy, <i>Golliwoggs Cakewalk</i> (1908) aus <i>Children's Corner</i>, <i>The Little Negro</i> (1909), <i>Minstrels</i> (1910) und <i>General Levine eccentric</i> (1910-1912) aus den <i>Preludes</i>. Schulhoff, Kének, Weill, Hindemith, Strawinsky, ...</p>
<p>First Stream (1950/50er Jahre)</p>	<p>Allgemeingesellschaftliche Begeisterung für Jazz. Jazz als Mode nimmt Einfluss auf die Herausbildung neuer Techniken und Mittel der Neuen Musik, Integration von Elementen des Jazz ist erleichtert durch Tendenzen der Kunstmusik, nach neuen klanglichen Mitteln zu suchen: Jazz dient als Materiallager.</p>	<p>Gunter Schuller, John Lewis, Werner Heider, ...</p>
<p>Zweite Hochphase (späte 1960er / frühe 1970er)</p>	<p>Anstrengung seitens des Jazz, das eigene musikalische Idiom mit Prinzipien der europäischen Musik zu strukturieren; primär amerikanische Angelegenheit (europäische Richtung nicht von Jazzern, sondern von Komponisten ausgehend). Musikalische Kooperationen, initiiert von Seiten der Neuen Musik (Komponisten und vor allem Veranstalter). Jazz ist nicht länger anonymes Material, sondern durch bestimmte Musiker personalifiziert.</p>	<p>Penderecki, Zimmermann, Henze, Hespos, ...</p>

(vgl. Hunkenmüller 1997, Kurth 1982, S. 28, Schuller 1986)

ren (hier auch: Phrasierung und Artikulation, Melodiebildung, Klischees, Musizierweisen des Ensemblespiels). Generell besondere Aufmerksamkeit erhält der Blues (vgl. Schwab 1979). In den Werken sind solche Adaptionen zu kennzeichnen als 'integrated' bzw. 'adjacent style', als Zusammenführung bzw. Gegenüberstellung formaler (d.h. auch melodiebildender) Merkmale beider Genres (vgl. Stuessy 1978, S. 6ff). Jedoch gibt es keine allgemein gültigen Großformen.

- d) Verhältnis Komposition/Improvisation: Für die Synthese von Jazz und Kunstmusik stellt die Unterscheidung von Komposition und Improvisation als 'gradueller' ein Problem dar (vgl. Dahlhaus 1979). In allen Phasen evident zeigt sich die Frage nach der Möglichkeit, in einem Kunstwerk als subjektiv künstlerischem Ausdruck einen Teil der Verantwortung zu delegieren und dennoch ein originäres Produkt im eigenen kompositorischen Stil zu gewähren. Konkret meint dies: Kann die Handschrift gelockert werden, ohne dabei das Heft aus der Hand zu geben.

Drei Beispiele einer Synthese

Die Zahl der als musikalische Kooperationen der End-Sechziger zu beschreibenden Projekte, initiiert von Komponisten oder Veranstaltern, also von Seiten der Neuen Musik, ist überschaubar. Die nachfolgend vorgestellten Kooperationen markieren drei unterschiedliche Ansätze, die sich einerseits auf die jeweilige Ausrichtung der Komponisten beziehen, andererseits aber übergreifende Tendenzen der Synthese veranschaulichen. Bernd Alois Zimmermann beruft sich auf einen prinzipiellen stilistischen Pluralismus; Krzysztof Penderecki steht in diesem Kontext für eine klanglich differenzierte Musik; Hans Werner Henze vertritt eine dezidiert politisch orientierte Musik. Die Stücke der einzelnen Komponisten haben (mit Ausnahme von Henzes *Natascha Ungeheuer* von 1971) im Hinblick auf das jeweilige Gesamtwerk eher marginalen Charakter. Jedoch zeigen sich in Zimmermanns *Befristeten* (1966 und 1967) und Pendereckis *Actions* (1971) Spuren individueller kompositorischer Entwicklung – teils als Vorläufer späterer, teils als Resultate früherer Ansätze.

1.

Bernd Alois Zimmermann und das MANFRED SCHOOF QUINTETT

Unter den Kooperationen stellt die Zusammenarbeit von Zimmermann und dem SCHOOF-QUINTETT eine Ausnahme dar: sie war längerfristig und intensiver als andere. Der Trompeter Manfred Schoof und der Pianist Alexander von Schlippenbach begegneten Zimmermann Anfang der 1960er Jahre an der Kölner Musikhochschule, wo sie dessen Kompositions- und Hörspiel-Kurse besuchten. 1965 spielte das Quintett um Schoof (mit Gerd Dudek am Saxofon, Buschi Niebergall am Bass und dem späteren CAN-Schlagzeuger Jaki Liebezeit) in einigen Aufführungen der *Soldaten*. Ein Jahr später nahmen die Musiker mit Zimmermann die Musik zum Hörspiel *Die Befristeten* für den WDR auf. 1967 folgte dann die Schallplattenproduktion einer überarbeiteten Fassung der *Befristeten*, veröffentlicht unter dem Titel *Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes für Jazzquintett* – auf der LP finden sich auch *Improvisationen über die Jazzepisode aus den Soldaten* und (auf der B-Seite) Zimmermanns erste rein elektronische Komposition *Tratto*. Auch an der Uraufführung des *Requiem für einen jungen Dichter* im Jahr 1969 war das Quintett beteiligt.

Bemerkenswert ist, dass die Begegnung mit Zimmermann in der Arbeit des Quintetts – einer bedeutenden Keimzelle des europäischen Jazz – einen wesentlichen Anteil einnimmt. Die Gruppe bestand knapp zwei Jahre, von 1965 bis 1967. In dieser Zeit veröffentlichte das Quintett zwei LPs – 1966 *Voices* und 1967 *Manfred Schoof Sextett* (weitere Stücke dieser Zeit wurden erst 1978 veröffentlicht). Parallel zu diesen Aufnahmen fanden die Produktionen der *Befristeten* statt. Von den Erfahrungen während dieser Arbeit berichtete Alexander von Schlippenbach später:

"Mit Bernd Alois Zimmermann entwickelte sich [...] eine sehr gute Zusammenarbeit. [...] Wir haben viel von ihm gelernt, und er wahrscheinlich auch etwas von uns" (Schlippenbach In Noglik 1983, S. 121).

Zimmermanns Konzept einer 'pluralistischen Kompositionstechnik' beinhaltet seit jeher auch Elemente des Jazz. Deren Bedeutung aber wandelt sich im Laufe von Zimmermanns kompositorischer Entwicklung: Sucht das Trompetenkoncert *Nobody knows de*

trouble I see aus dem Jahr 1954 noch Jazz und Kunstmusik zu verbinden, so wird der Kontrast zwischen beiden Ebenen in *Stille und Umkehr* von 1970 deutlich markiert. In Zimmermanns späten Werken – beginnend mit den *Soldaten* also der Zusammenarbeit mit der Schoof-Gruppe – erscheinen Jazzidiome nicht länger als einfache, assoziative Zitate. Jazz erhält nun eine größere Bedeutung für den musikalischen Ausdruck Zimmermanns, Jazz wird essentiell.

Die Musik der *Befristeten* umfasst 16 kurze Stücke, die als grundlegende Charaktere einen lyrischen und einen motorischen aufweisen. Diese Unterscheidung ist bedeutend für Zimmermanns Jazzverständnis.

- Der lyrische Charakter zeichnet sich durch ein langsames Grundtempo aus, ohne Vorgabe von Metronomzahlen, lediglich verbal geäußert. Es dominieren kleinere Besetzungen (Duo- und Trio-Konstellationen), Akzente sind auf der klanglichen Ebene gesetzt: Ausdruck und Intonation stehen im Mittelpunkt, so dass hier von einem kantablen Typus gesprochen werden kann.
- Der motorische Charakter setzt sich deutlich vom lyrisch-kantablen ab. Typisch ist hier ein schnelles Tempo (Viertel = 90-152), eine Combo-Besetzung, polyphone Strukturen und ein sprachähnlicher Duktus mit kurzatmigen, rhythmisch prägnanten Phrasen.

Paradigmatisch für diese Charaktere (wollte man sie an Jazzstilen konkretisieren, so zeigt sich hier ein Dualismus von 'Blues' und 'Swing') sind die Stücke *Introduktion und Thema* und *Allegro agitato*. Beide werden mehrmals im zweiten Cellokonzert – *Concerto pour Violoncelle et orchestre en forme de "pas de trois"* – aus den Jahren 1965-1967 verarbeitet (auch das dritte Stück der Hörspielmusik *Quasi Fugato*, das als ein motorisches aus dem *Allegro agitato* abgeleitet scheint, kehrt des öfteren wieder). Die Stücke der *Befristeten* und die entsprechenden Stellen im zweiten Cellokonzert sind identisch – lediglich die Tempoangaben weichen voneinander ab und vereinzelt sind Stimmen hinzugefügt bzw. ausgelassen.

Unklar bleibt, ob Zimmermann diese kurzen Stücke als autonome Stücke für das Hörspiel konzipierte oder als Teile des Cellokonzerts (so Kühn 1978, S. 131). Beide Kompositionen wurden nahezu zeitgleich begonnen im Herbst 1965, das Cellokonzert aber erst nach der für eine Schallplattenproduktion revidierten Fassung der *Befristeten* abgeschlossen (1967). Ebenfalls nicht eindeutig belegen lässt sich, in welcher Art die Übernahme der Jazzpartien erfolgte. Sicher ist jedoch, dass die musikalische Gestaltung der Stücke im Kontext der *Befristeten* den Fähigkeiten der interpretierenden Jazzmusiker entgegenkommt, wenn nicht sogar aus ihnen hervorgegangen ist.

Als Beispiel für die enge Verbindung der drei Werke sei das zweite Stück der Hörspielmusik, *Meditation* angeführt, ein Bass-Solo, das die zwölfstimmige Grundreihe samt anschließender Umkehrung vorstellt. Die Konstruktion dieses Bass-Solos durch Zimmermann folgt gängigen Formen des Blues: so ist die dreiteilige Anlage als call-call-response deutlich erkennbar – die Phrasen sind getrennt durch Pausen (vgl. auch Schwab 1979, S. 160f). In der LP-Fassung ist die strenge dodekaphone Ordnung des Hörspiel-Stückes aufgehoben, zudem weicht Niebergalls Interpretation an einigen Stellen vom Notentext ab (siehe Abbildung auf S. 146). Im zweiten Cellokonzert ist das Solo in den zweiten Satz, als Teil der Trompetenstimme, wörtlich eingearbeitet: Tonhöhen und rhythmische Proportionen entsprechen sich.

Dieses Beispiel ist signifikant: Zum einen tritt hier die verwandtschaftliche Beziehung der Werke deutlich hervor. Zum anderen wird erkennbar, wie die kompositorische Strenge durch den ausführenden Improvisator gelockert wird. Buschi Niebergall kann (und darf/soll anscheinend), seine eigenen musikalischen Intentionen in Zimmermanns Vorgaben einbringen (in der LP-Fassung stärker noch als in der Hörspielproduktion). In dieser Art wären weitere Entsprechungen zwischen den Fähigkeiten der Jazz-Musiker und Zimmermanns Komponieren aufzuzeigen. So sind beispielsweise die 'choralartigen' Stellen aus dem zweiten Cellokonzert in den *Befristeten* mit Saxofon und Kontrabass instrumentiert – einer Paarung, die auch im Spiel des SCHOOF-QUINTETTS des Öfteren zu hören ist.

Abbildung: "Meditation" - Notation und Interpretation

The image shows two musical staves for the piece "Meditation". The left staff is labeled "not." and the right staff is labeled "kling.". Above the left staff, the text "cb, notiert" is written, and above the right staff, "cb, klingend" is written. The notation consists of notes on a five-line staff with various dynamics and articulations. The right staff has a more complex notation with many notes and rests, and includes a "*" symbol. The left staff has a simpler notation with fewer notes and rests.

Die *Befristeten* haben als Gelegenheitsarbeit – wie viele von Zimmermanns Hörspielkompositionen – eher untergeordnete Bedeutung für sein Schaffen. In der Auseinandersetzung Zimmermanns mit dem Jazz stellen die beiden Fassungen aber einen Kulminationspunkt dar. Nicht nur, dass hier zum ersten und einzigen Mal ein Werk ausschließlich von Jazzmusikern ausgeführt wird. Die deutlichen Parallelen zu deren Personalstil verweisen auf eine intensive Beschäftigung mit den damals aktuellen Tendenzen und Formen des sich befreienden Jazz und insbesondere mit der Arbeit des Quintetts um Manfred Schoof. In den *Befristeten* zeigt sich also – unmittelbarer als in früheren Werken – die Auffassung Zimmermanns von Jazz als Ausdrucksmittel, das gleichberechtigt neben anderen Formen gebraucht und benötigt wird, diese kontrastiert oder auch mit ihnen verbunden werden kann.

2.

Krzysztof Penderecki und das Globe Unity Orchester

Krzysztof Penderecki begegnete dem GLOBE UNITY ORCHESTER um Alexander von Schlippenbach bei den Donaueschinger Musiktagen 1967. Hier spielte das Orchester Schlippenbachs Komposition *Globe Unity 67*, eine Komposition, die – wie ihr Vorgänger *Globe Unity* aus dem Jahr 1966 (SABA 15109) – improvisatorische, klangliche und klangfarbliche Prozesse initiieren wollte. Penderecki zeigte sich tief beeindruckt von der Leistung des Orchesters, besonders aber von der instrumentalmusikalischen Versiertheit der Musiker (vgl. Häusler 1971, S. 34)⁽⁴⁾ – und er zeigte Interesse, ein Stück für diese Musiker zu komponieren. Diesem Wunsch kam ein Auftrag der Donaueschinger Musiktage entgegen. 1971, ein Jahr später als geplant, erfolgte die Uraufführung von *Actions* – allerdings nicht mit dem GLOBE UNITY ORCHESTER, da sich Berendt mit Schlippenbach überworfen hatte und die Gruppe schließlich (ohne Schlippenbach und ohne den Saxofonisten Evan Parker) als INTERNATIONAL FREE JAZZ ORCHESTRA auftrat.

Wichtig für die Einschätzung von *Actions* als synthetischem Werk ist das Selbstverständnis von Penderecki:

"Naja, wissen Sie: ich bin Komponist. Und wenn ich das mache, möchte ich es so haben, wie ich es mir denke" (Penderecki in Kumpf 1981, S. 134).

Auch seine Auffassung von Jazzimprovisation als "Variation über ein Thema" (Penderecki in Häusler 1971, S. 34) weicht erheblich von der des GLOBE UNITY ORCHESTERS ab.⁽⁵⁾ Kompositorisch wollte Penderecki Kollektivimprovisationen, eine zentrale Qualität des Orchesters, vermeiden, um einem 'Chaos' zu entgehen. So ist der kompositorische Rahmen von Penderecki exakt umrissen und das Stück straff organisiert.

"Sein Material nennt Penderecki nicht 'Themen', sondern Actions, Aktionen. Sie sollen ein Stimulans sein, das Improvisationen freisetzt" (Schwinger 1979, S. 154).

Diese Stimulantien sind freilich nichts anderes als vier verschiedene, frei zwölfköpfig konstruierte Themen, die sich durch das viertelgige Stück ziehen und in allen Stimmen erscheinen können. Improvisation meint hier Variation: die solistisch hervortretenden Musiker sollen im Gestus des Notierten weiterspielen. Penderecki versucht auf diese Weise interaktive Prozesse auszulösen, die zur formalen Gestaltung der Komposition eingesetzt werden.

In erster Linie zielt *Actions* auf eine klangliche Differenzierung. Penderecki greift hier auf eigene Erfahrungen und die in seiner experimentellen Frühphase erprobten Mittel zurück und ergänzt diese um jazzspezifische Überblastechniken der Bläser. Den "besonders typischen Pendereckischen Geräuschklingen" (Schwinger 1979, S. 154) wird das aus dem Jazz übernommene Material einverleibt: nicht der individuelle Ausdruck der Musiker, sondern die Absicht des Komponisten und sein gestalterischer Wille stehen im Mittelpunkt. So fügt sich die neue Technik den gewohnten Strukturen, wie überhaupt *Actions* dem für Pendereckis instrumentale Klangkompositionen typischen formalen Muster angeglichen ist: Das Werk entfaltet sich aus einem extremen piano, eine Steigerung mündet in einen ersten formalen Abschnitt, den ein weiterer klanglich kontrastiert, um schließlich, nach Art des dialektischen Dreisprungs, in einer Synthese, einem repräsentativen Teil zu enden (zum ersten Mal festgehalten in *Anaklasis* und dem ersten Streichquartett, beide aus dem Jahr 1960).

Pendereckis Schwierigkeiten bei der Adaption jazztypischer Idiome lassen sich exemplarisch an der Konstruktion eines

walking-bass aufzeigen: Notiert sind 12 (!) Takte im Vier-Viertel-Schema; charakteristisches Merkmal der Figur ist das Vorherrschen von stark dissonanten Intervallen wie der kleinen Sekunde bzw. der großen Septime und der kleinen None. Die Figur wirkt ungelent, nicht organisch fließend: notiert in geraden Vierteln, ohne rhythmische Auflockerungen durch triolische Einschübe, Pausen, vorgezogene oder ähnliche jazzpraktische Spielweisen. Die extremen Intervallsprünge behindern den Fluss, die Figur gerät ins Stolpern. Dies wurde aber von den Musikern in der Aufführung korrigiert: Gespielt wurde eine an dieses Modell angelehnte Figur, die viel mit chromatischen Fortschreitungen arbeitet – im Gegensatz zu den notierten zerrissenen Sekundpaaren – und auch rhythmisch den beat umspielt, z.B. mit vorgezogenen oder verlängerten Notenwerten.

"Der Komponist oder Organisator eines Stückes für dieses Orchester muß sich darüber im klaren sein, daß er für eine Band von Individualisten schreibt, die sich allem widersetzen, was nach Untertanentum aussieht" (Schoof in Kumpf 1981, S. 58).

Indes waren die Voraussetzungen einer Kooperation zwischen Krzysztof Penderecki und dem GLOBE UNITY ORCHESTER im Grunde genommen nicht so schlecht wie die Reaktionen der Musiker dies erwarten ließen (vgl. hierzu Kumpf 1981, S. 133).⁽⁶⁾ Die Erkundung klangfarblicher Gestaltung stellte eine gemeinsame musikalische Basis zwischen dem Komponisten und den Jazzmusikern dar: Penderecki ging kompositorisch an sie heran, das GLOBE UNITY ORCHESTER näherte sich ihr improvisatorisch. Dass aber letztendlich kein für beide Seiten akzeptables Ergebnis erreicht wurde, ist sicherlich zu großen Teilen einer paternalistischen Einstellung Pendereckis zuzuschreiben. Die Begegnung von Jazz und Neuer Musik und besonders die damit verbundenen synthetischen Intentionen können hier mit Alexander von Schlippenbach relativiert werden, der in Bezug auf die Arbeit des Orchesters mit Krzysztof Penderecki sagte:

"Eigentlich kam keine Zusammenarbeit, sondern nur ein Kontakt zustande" (Schlippenbach nach Noglik 1983, S. 120).

Gunter Hampel selbst übergab dem Komponisten Hans Werner Henze die ersten beiden auf seinem eigenen Label erschienenen Produktionen mit Ensemble- und Soloeinspielungen, *The 8th of July* und *Dances* (vgl. Kumpf 1981, S. 139). Hampel äußerte später, Henze habe "diese Musik (...) wie selten andere voll und ganz verstanden und erfüllt" (Hampel in Kumpf 1981, S. 139). Entsprechend wäre eine ähnlich geartete musikalische wie auch ideologische Position beider anzunehmen. Hampels Suche nach einer emotional und sozial vermittelnden Musik (vgl. Noll 1977, S. 13) und Henzes musikalisch-politisches Engagement entsprechen sich prinzipiell als gesellschaftliche Utopien.

In *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* aus dem Jahr 1971, arbeiten Henze und Hampel zum ersten und einzigen Mal musikalisch zusammen. Henzes Komposition widmet sich dem von Gaston Salvatore beschriebenen Problem der (politischen) Einordnung und Selbsteinschätzung des linken bürgerlichen Mittelstandes, der einer aktiven Teilnahme am Klassenkampf noch unentschlossen gegenübersteht. Das Ensemble setzt sich aus unterschiedlichen Besetzungen und Musikern zusammen, der Verzicht auf ein 'normales' Orchester ist im Kontext von Henzes Streben nach Emanzipation der Interpreten zu sehen. So ist das Zusammenwirken der Musiker auch nicht zwingend an deren Position im eigenen Ensemble gebunden, vielmehr werden auch übergreifende, die unterschiedlichen Formationen zusammenführende Aktionen verlangt. Andererseits erhalten die Gruppen aber auch die Möglichkeit, sich als selbständiges Ensemble zu präsentieren.⁷⁾ Für die Gruppe um Gunter Hampel (Gunter Hampel: fl, vib, b-cl, p; Willem Breuker: saxes, cl; Willem van Manen: tb; Arjen Gorter: b) geschieht dies im fünften Teil, der "einleitung in die schwierige bourgeoisie": Hier ist das Hampel-Stück *We Move* von seiner ersten LP *The 8th of July* eingearbeitet. Es bildet den Kern eines formalen Abschnitts und ist in diesem Kontext abweichend von seinem ursprünglich positiven Charakter (Begegnung zweier seelenverwandter Personen) eingesetzt:

"Ausbruch der Verzweiflung. Der Protagonist beteiligt sich an den Aktivitäten der studentischen Linken, findet sich ab mit allem, was ihm gestattet, seine Schuldgefühle, sein 'schlechtes Gewissen' zu betäuben (ein permanent wiederkehrendes Thema), bezichtigt sich bald dieser Selbsttäuschungen und identifiziert seine politische Unschlüssigkeit mit sexueller Frustration und umgekehrt" (Henze 1976, S. 154).

Ignoriert Henze hier die eigentliche Aussage von *We Move* oder soll diese die Erfahrungen des Protagonisten kontrastieren? Im letzten Fall ist die Kenntnis des Originals vorausgesetzt, was jedoch kaum von einem Avantgarde-Publikum erwartet werden kann. Eine solche inhaltliche Deutung kann demnach als äußerst unwahrscheinlich zurückgewiesen werden; die Vereinnahmung von Hampels Stück muss anders motiviert sein. Offensichtlich zeigt sich hingegen eine formale Gestaltungsqualität. Der einfache dreiteilige Aufbau von *We Move*, charakteristisch für den "Riff-Ostinato-Typus" Hampelscher Komposition (Noll 1977, S. 37), gliedert auch den entsprechenden Abschnitt in *Natascha Ungeheuer*. Nur ist hier diese Struktur auf das gesamte Ensemble ausgeweitet, wobei Hampels Gruppe den Mittelpunkt bildet; sie markiert den Anfangs- und Endpunkt des Geschehens. Interessant aber, dass es den Musikern freigestellt ist, auch ein anderes Stück zu wählen. Falls dies bei einer Aufführung tatsächlich geschieht, bleibt jedoch die umgebende Struktur, auch die Stimmen der anderen Instrumentalgruppen, dieselbe: das Eindringen störender, zersetzender Kräfte von außen. In *We Move* sind diese Elemente schon angelegt, mit dem Prinzip der "Verunordentlichung" des Pattern (Jost 1987, S. 182f) und Henzes Komposition nimmt an dieser Stelle Bezug darauf und unterstützt dies.

Abgesehen von dieser für die Jazzmusiker einmaligen Möglichkeit, sich tatsächlich selbst und nahezu unverfälscht einzubringen, haben sie in den übrigen Stücken der Henze-Komposition die gleichen Aufgaben zu bewältigen wie die anderen Gruppen. Wenn allerdings koloristisch Jazzanklänge gebraucht werden, so verbleiben diese in der Regel im Klischeehaften (so im ersten Stück ein walking-bass-Abschnitt und im dritten Stück ein eruptionsartiger dynamischer Ausbruch der Jazzmusiker aus einem ansonsten verhaltenen ruhigen Ensembleklang usw.).

Die Zusammenarbeit zwischen Hans Werner Henze und Gunter Hampel wurde von beiden Seiten positiv beurteilt. Hampel zeigte sich von der Rücksichtnahme Henzes auf die musikalischen Ausdrucks- und Spielfähigkeiten seiner Interpreten beeindruckt, merkte aber kritisch an, dass die Jazzer in *Natascha Ungeheuer* als "'starkes Kaliber' gedacht" waren (Hampel in Kumpf 1981, S. 139). Hierzu Henze:

"Natürlich sind bewußt Kontraste gesetzt: die Bleckkapelle kontrastiert gegen diesen dekadenten, raffinierten Klang des Pierrot-Ensembles (Klavler und zwei Streicher und Bläser). Es ist auch in einem bewußten Kontrast zu dem musikalischen Behaviour des Free Jazz. Die einzige Affinität, die existiert, ist zwischen Free Jazz und den Improvisationen des Schlagzeugers" (Henze in Kumpf 1981, S. 140).

Hampel war auch angetan von Henzes Fähigkeit, sich in die ihm fremde Musik der Hampel-Gruppe hinein zu fühlen (vgl. Hampel 1975, S. 8). Auch scheint Henze die utopische Dimension von Hampels musikalischer Ideologie erfasst zu haben, wenn er dem Jazz in *Natascha Ungeheuer* "unter den Möglichkeiten des Musikmachens, wie sie in diesem Stück dargestellt werden, die positivste Interpretation" zuweist (Henze in Kumpf 1981, S. 140). Die Musiker um Gunter Hampel treten vor allem dort in Erscheinung, wo der Protagonist seine Ideale hoch hält – in kämpferischer Pose und unterstützt von den Jazzern als "starkes Kaliber".

Schlussbemerkungen

"Wenn man aus dem Jazz Lehren ziehen will, dann braucht man nicht damit zu rechnen, sie in seinen Melodien oder seinen Rhythmen zu finden, sondern in dem, was ihnen vorausgeht, in der unterirdischen Welt der Kommunikation und des Verhaltens, die beide von einem Kollektivgedanken gelenkt werden, sowie der Versessenheit des Instrumentalisten darauf, sein Instrument zu beherrschen, um ihm außergewöhnliche Töne und Artikulationen zu entlocken" (Globokar 1995, S. 9).

Hier liegt der wesentliche Unterschied der kompositorischen Jazzrezeption der 1960er Jahre im Vergleich zu vorangegangenen Versuchen einer Synthese der Genres – im Eingeständnis von Räumen zur Selbstdarstellung der Jazzmusiker. Daneben jedoch

ist eine generelle Tendenz der Auseinandersetzung Neuer Musik mit dem Jazz zu erkennen. Nicht nur, dass die Beschäftigung mit Jazz immer dann intensiviert wird, wenn in der eigenen musikalischen Entwicklung kritische Situationen erreicht sind; auch die Art und Weise, in der auf den Bereich des Jazz zugegriffen wird, ist prinzipiell ähnlich: Benutzt werden jene Elemente und charakteristischen Merkmale des Jazz, die der eigenen Musik im Sinne einer Erneuerung und Erweiterung des Ausdrucksspektrums zuträglich sind. In welchem Ausmaß dieser 'Beutezug' angelegt ist, unterliegt den jeweiligen Intentionen der einzelnen Komponisten. Verallgemeinernd aber kann Hermann Danuser zugestimmt werden, der für die Jazzrezeption der 1920er Jahre schrieb:

"Im Kontext der artifizierten Musik war Jazz für die Komponisten ein Mittel, kein Zweck" (Danuser 1996, S. 161).

Anmerkungen

- (1) Dass in den vorliegenden Ausführungen nur Bezüge europäischer Komponisten zur Musik europäischer Jazzmusiker aufgezeigt werden, die sich trotz ihrer emanzipativen Bestrebungen als 'Jazz' versteht, also in der Tradition dieser Musik verbleibt, aber dennoch an deren Grenzen stößt, weist nur auf die Breite möglicher Begegnungen der Genres hin. Auch die nachfolgenden Beispiele bieten also nur Ausschnitte eines vielschichtigen Prozesses der Auseinandersetzung der zeitgenössischen Musik mit dem Jazz an.
- (2) So reiben sich in der ersten Hochphase der Jazzrezeption die Bemühungen, die 'Synkope' als wesentliches rhythmisches Merkmal des Jazz zu erkennen, mit der Unmöglichkeit, charakteristische Phänomene wie off-beat, swing oder drive aus der Terminologie der traditionellen Musiktheorie zu erklären (vgl. Schoen 1927, S. 518, und zusammenfassend Kurth 1982, S. 46ff).

- (3) Erinnert sei nur an die Auseinandersetzung zwischen Karlheinz Stockhausen und den von ihm selbst zu Aufnahmen von Stücken aus den *Sieben Tagen* engagierten und auch im Kunstmusikbereich versierten Musikern Michel Portal und Vinko Globokar (vgl. Jost 1987, S. 395f).
- (4) Die eigenwillige und äußerst expressive Spielweise Peter Brötzmanns und Jürg Graus, der "auf zwei Trompeten gleichzeitig spielt" – was Joachim Ernst Berendt in seiner Anmoderation des Konzerts betonte – dürften wesentlichen Anteil daran gehabt haben.
- (5) Pendereckis eigene musikalische Erfahrungen mit Jazz beschränken sich auf Dixieland (vgl. Kumpf 1981, S. 134).
- (6) In diesem Kontext sind die divergierenden Aussagen Berendts anzumerken, im Covertext der von ihm als LP produzierten *Actions* (Philips 6305153) und im Jahre später veröffentlichten Aufsatz über "Jazz und die moderne Kunstmusik" (Berendt 1978, S. 316-337); auch Pendereckis Erinnerungen und Einschätzungen von *Actions* scheinen über die Jahre zu verschwimmen (vgl. Penderecki in Häusler 1971, S. 34-35, und Kumpf 1981, S. 134f). Offensichtlich spielten im Rahmen von Aufführung und LP-Veröffentlichung marketingstrategische und finanzielle Aspekte eine wichtige Rolle, hatte sich Penderecki doch zu diesem Zeitpunkt mit Werken wie der *Lukas-Passion* 1965-1966 von einer radikalen Avantgarde abwand.
- (7) Neben Musikern, die schon vor dieser Produktion mit Henze gearbeitet hatten, wie der Bariton William Pearson und der Schlagzeuger Stomu Yamash'ta, wirkten an der Uraufführung und der Schallplattenaufnahme drei eingespielte Gruppen mit: das Klavierquintett FIRES OF LONDON, das PHILIP JONES BRASS QUINTET und Gunter Hampels Gruppe.

Literatur

- Berendt, Joachim Ernst (1971): Krzysztof Penderecki: *Actions*. Begleittext zur LP Philips 6305153.
- (1978): Jazz und die moderne Kunstmusik. In: ders.: *Ein Fenster aus Jazz*. Frankfurt/Main: Fischer, S. 316-337.
- Dahlhaus, Carl (1979): Was heißt Improvisation?. In: Brinkmann, Reinhold (Hg.): *Improvisation und Neue Musik*. Mainz: Schott, S. 9-23.
- Danuser, Hermann (1996): *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7, hg. v. Carl Dahlhaus). Laaber: Laaber-Verlag (2. Aufl.).
- Ebbeke, Klaus (1986): *Sprachfindung. Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*. Mainz: Schott.

- Erwe, Hans-Joachim (1998): Spuren der Improvisation in jazzinspirierter Kunstmusik. In: Arndt, Jürgen und Werner Keil (Hg.): *Jazz und Avantgarde*. Hildesheim: Olms, S. 194-221.
- Globokar, Vinko (1993): In den Strudeln des Jazz und der Neuen Musik. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 154. Jg., Heft 5, S. 8-13.
- Hampel, Gunter (1975): Musik als Beruf. In: *Jazzpodium*, 24. Jg., Heft 2, S. 7-9.
- Häusler, Josef (1971): Gespräch mit Krzysztof Penderecki. In: *Programmheft Donaueschinger Musiktage 1971*, S. 34-35.
- Henze, Hans Werner (1976): *Musik und Politik. Schriften und Gespräche*. München: dtv.
- Hunkemöller, Jürgen (1997): Jazz in der Neuen Musik Europas. In: *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Zweitausendeins, S. 535-546 (2. Aufl.).
- (1998): Jazz-Rezeption in Deutschland. Interviews mit Komponisten (1986-1987). In: Hoffmann, Bernd und Helmut Rösing (Hg.): *... und der Jazz ist nicht von Dauer. Aspekte afro-amerikanischer Musik. Festschrift für Alfons Michael Dauer*. Karben: Coda, S. 389-406.
- Jost, Ekkehard (1987): *Europas Jazz 1960-80*. Frankfurt/Main: Fischer.
- (1992): Typen jazzmusikalischer Komposition. In: Knauer, Wolfram (Hg.): *Jazz und Komposition (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 2)*. Hofheim: Wolke, S. 127-140.
- Kumpf, Hans H. (1981): *Postserielle Musik und Free Jazz*. Rohrdorf: Rohrdorfer Musikverlag (2. Aufl.).
- Kurth, Ulrich (1982): *Aus der neuen Welt. Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in europäischer Kunstmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Kümmerle.
- Kühn, Clemens (1978): *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns*. Hamburg: Wagner.
- Nogliki, Bert (1983): *Jazz-Werkstatt international*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (2. Aufl.).
- Noll, Dietrich J. (1977): *Zur Improvisation im deutschen Free Jazz*. Hamburg: Wagner.
- Schoen, Ernst (1927): Jazz und Kunstmusik. In: *Melos* 6. Jg., Heft 12, S. 512-519.
- Schuller, Gunther (1968): *Early Jazz. Its Roots and Musical Development (The History of Jazz, vol.1)*. New York: Oxford University Press.
- (1986): Jazz und zeitgenössische Musik [Vortrag anlässlich der Woche der leichten Musik, Stuttgart 1960]. In: Karl, Ingrid (Hg.): *Jazz op. 3. Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne*. Wien/München: Löcker, S. 63-75.
- Schwab, Heinrich W. (1979): Zur Rezeption des Jazz in komponierter Musik. In: *Dansk Arbok for Musikforskning*, 10. Jg., 1979, S. 127-177.
- Schwinger, Wolfram (1979): *Penderecki: Begegnungen, Lebensdaten. Werkkommentare*. Stuttgart: DVA.
- Stuessy, Clarence J. (1978): *The Confluence of Jazz and Classical Music from 1950 to 1970*. Diss. phil. Univ. of Rochester, Eastman School of Music.

Noten

- Henze, Hans Werner (1971): *Der lange Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer*. Mainz: Schott (ED 43 118).
- Penderecki, Krzysztof (1971): *Actions*. Mainz: Schott (ED 43 248).
- Zimmermann, Bernd Alois (1966): *Die Befristeten*. Musik zum Hörspiel von Elias Canetti. Unveröffentlichtes Manuskript im Besitz des WDR, Archiv-Nr. SO 11766.
- (1967): *Die Befristeten – Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes für Jazzquintett aus der Musik zum Hörspiel "Die Befristeten"* von Elias Canetti. Manuskripte im Beiheft der LP WER 60031.
- (o.J.): *Concerto pour Violoncelle et orchestre en forme de "pas de trois"*. Mainz: Schott (ED 6329).

Tonträger

- Globe Unity Orchester (1966): *Globe Unity*. SABA 15109.
- (1967): *Globe Unity 67, Live-Mitschnitt Donaueschinger Musiktage 1967 vom 21.10.1967*. Archivband des SWR.
- Hampel, Gunter (1968): *The 8th of July*. birth 001.
- (1969): *Dances*. birth 002.
- Henze, Hans Werner (1996): *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natasha Ungeheuer*. DGG 449 873-2 (Remaster der Aufnahme von 1972).
- Penderecki, Krzysztof (1971): *Actions*, Philips 6305153 (Live-Aufnahme Donaueschinger Musiktage 1971 vom 17.20.1971).
- Schoof-Quintett, Manfred (1966): *Voices*. CBS S-62621.
- (1967): *Manfred Schoof-Sextett*. WER 80003.
- (1978): *The Early Quintett*. FMP 0540.
- Zimmermann, Bernd Alois (1966): *Die Befristeten*. Musik zum Hörspiel von Elias Canetti. Archivband des WDR, Archiv-Nr. VI-6410-661/2.
- (1967): *Die Befristeten – Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes für Jazzquintett aus der Musik zum Hörspiel "Die Befristeten"* von Elias Canetti, WER 60031.
- (o.J.): *Concerto pour Violoncelle et orchestre en forme de "pas de trois"*. WER 60062.

Abstract

The contemporary music's interest in jazz in the late 1960s and early 1970s gives the jazz-musicians more space to fill with their own specific musical personalities. However jazz is basically treated as in earlier attempts to combine both genres: only those elements and idioms are used that support the composers specific musical conceptions. This selection diverges individually: In his late works (such as "Die Befristeten" and "Concerto pour Violoncelle et orchestre en forme de 'pas de trois'") Bernd Alois Zimmermann needs jazz to reach a highly condensed expression; in Actions Krzysztof Penderecki tries to fill up old forms with new sound-material; Hans Werner Henze's "Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer" recognizes jazz as politically motivated.