



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das scape jazzistique. Improvisationen in einem globalen
Feld.

Verfasserin ODER Verfasser

Philipp Schmickl

angestrebter akademischer Grad

Magister

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Betreuerin / Betreuer: Dr. Wolfgang Kraus

*Meinen Eltern, ohne deren Unterstützung
ich diese Arbeit nicht hätte schreiben können*

sowie

*Nadine,
meiner freundschaftlichen Freundin*

Zwei Musiker treffen sich in New York am Flughafen. Fragt der eine den anderen:

- Wo fliegst du hin?

Sagt der andere:

- Nach Wien.

- Wo ist das?

- In der Nähe von Nickelsdorf.

Wahre oder erfundene Geschichte

They say that history repeats itself, ..., they say that history repeats itself, repeats itself.

But history is his story, is not my story, what's your story?

Sun Ra, *A Joyful Noise*

"Quick, hide the computers and the VCR, the anthropologists are coming!"

u. a. in George Lewis, *Changing with the Times*, CD

Inhalt

Einleitung	11
Teil 1 - Einführung ins champ jazzistique	14
Einführung in <i>le champ jazzistique</i>	15
[Punkt] 1	17
[Punkt] 2	18
[Punkt] 3	19
[Punkt] 4	20
[Punkt] 5	21
[Punkt] 6	22
[Punkt] 7	23
[Punkt] 8	24
[Punkt] 9	25
[Punkt] 10	25
[Punkt] 11	26
[Punkt] 12	26
Globalisierung	28
Emanzipation	29
Individualismus/eigener Klang/Körper	31
Platten/Plattensammlung	32
Geschichten über Geschichte	33
Improvisation	35
Teil 2 - Methode und Feld	37
Eigene Position im Feld	38
Meine Position ...	38
... im Feld	39

Methode	40
Grounded Theory	40
Interviews	44
Datenhierarchie	45
Durchführung	47
Interviews	47
Zum Ablauf der Interviews	48
Daten hören und Transkribieren	49
Teil 3 - Das scape jazzistique	51
Globalisierung	52
the scape and its anchors	52
Wege der Verbreitung - <i>Gittin' to know y'all</i>	53
... it's not about the cultural and social background ...	54
Verbreitung von Einflüssen und creolization	54
Aufnahme und kreative Umwandlung der Tradition	57
Alles Revolutionäre hat einen dicken Draht zur Tradition	57
Afrological attitudes	59
Individualismus/eigener Klang/Körper	62
der <i>unique</i> Sound	62
Ego in der community	63
Der Körper auf der Bühne	64
Platten/Plattensammlung	65
The Medium contains the Message	65
vom Finden ...	66
... und Suchen	67

Geschichten über Geschichte	68
Geschichte voneinander lernen	68
Wahre oder erfundene Geschichte(n)	71
Improvisation	72
Aufnahme und Umwandlung	72
Improvisation als soziale Praktik/Kommunikation	74
Was bedeutet Improvisation für dich?	77
Woher kommt die Methode Improvisation	79
Schlussbetrachtungen	81
Verzeichnis von Personen und Vereinigungen	83
Bibliographie	95
Abstract	99

Einleitung

Ich wollte zuerst eine ganz andere Arbeit schreiben, ich meine, ich hatte ein ganz anderes Thema im Visier. Nebenbei, dachte ich mir, sammle ich Geschichten über die Jazzgalerie Nickelsdorf, einem der wichtigsten Orte für improvisierte Musik, zumindest in Europa, um vielleicht irgendwann einen Kanon an interessanten kleinen Erzählungen zu haben, der für mehr Menschen als die, die sie eh schon kennen, interessant sein kann.

Dies hängt damit zusammen, dass ich seit etwa 15 Jahren *dabei* bin. Ich arbeite am jährlichen Festival "Konfrontationen" mit, sowie unter dem Jahr. Ich verfolge die Musik auch anderswo in Raum und Zeit. Was kann man sich aber nun darunter vorstellen? Improvisierte Musik oder Free Jazz oder experimentell Musik? Jazzgalerie Nickelsdorf? Eine sehr gute Eingangsdefinition bietet uns einer der wichtigsten Vertreter des Feldes, George Lewis¹, der zugleich Musiker und Theoretiker ist: "In fact, a field termed 'improvised music' has arisen and come to some prominence in the period since 1970. I would identify improvised music as a social location inhabited by a considerable number of present-day musicians, coming from diverse cultural backgrounds and musical practices, who have chosen to make improvisation a central part of their musical discourse. Individual improvisers are now able to reference an intercultural establishment of techniques, styles, aesthetic attitudes, antecedents, and networks of cultural and social practice" (Lewis 1996: 110).

Nickelsdorf kennt man entweder vom ehemaligen Grenzübergang oder wegen dem Nova Rock Festival, das zehntausende Menschen pro Tag besuchen. In die Jazzgalerie kommen an einem Festivaltag ca. 300 Leute, die meisten bleiben alle drei Tage und versuchen so viel Musik wie möglich zu hören. Man kennt sich untereinander, auch Publikum und Musiker/-innen. Man begeht gemeinsam ein Fest über drei Tage. Dieser Festcharakter, "das gibt's nur hier" (Lovens, Int. 1) provoziert viele und starke Emotionen und er ist meiner Meinung nach ein nicht zu un-

¹ Informationen über die einzelnen Personen finden sich im Anhang.

terschätzender Bestandteil der ca. 34-jährigen Geschichte der Jazzgalerie. Im Mittelpunkt steht aber die Musik².

Es wird nicht jedes Jahr etwas "Brandneues" präsentiert, den Entwicklungen wird die Zeit gegeben, die sie brauchen. Wenn man das Programm von einem Jahr auf das andere vergleicht, findet man öfters nicht viel Unterschied, wenn man aber in einer Zeitspanne von 10 oder gar 30 Jahren vergleicht, bemerkt man ganz klar eine Entwicklung bzw. besser ausgedrückt, eine Veränderung (auf die ich hier nicht näher eingehen kann, vgl. dazu die Beiträge in Schmickl und Falb 2009). Polemisch könnte man noch anführen, dass man auch über Jahre am Nova Rock Festival keine musikalischen Entwicklungen sondern nur die pathologischen Dynamiken unserer kapitalistischen Gesellschaft ablesen kann.

Ich begann mit den Interviews, noch mit dem Ziel Geschichten zu sammeln, im Sommer 2008 während der Nickelsdorfer Konfrontationen. Ich interviewte amerikanische, australische, französische Musiker und Musikerinnen, die mir natürlich ad hoc keine (oder nur wenige) gute Geschichten erzählen konnten, dafür redeten sie über vieles andere und ich lernte von Gespräch zu Gespräch, konnte immer bessere, mittlerweile ganz andere, Fragen stellen. Mein Zugang zu den Interviews hatte sich vollkommen geändert, auch weil ich daran dachte, dies zu meinem Diplomarbeitsthema zu machen.

Ein Interview hat mich nachhaltig geprägt, und zwar jenes mit Joelle Léandre, sodass ich im Winter 2009 nochmals die Chance wahrnahm und an fast der selben Stelle noch ein Interview mit ihr führte. Aus diesen beiden Interviews (nachzulesen in Schmickl/Falb 2009), schöpfte ich einen sehr großen Teil meiner Inspiration für diese Arbeit. Es ist vielleicht eine Paradoxie, dass es eine Frau ist, die mich verleitet hat, über dieses Feld zu schreiben, da in meiner Arbeit hauptsächlich Männer zu Wort kommen. Einerseits ist dies ein Spiegel des Feldes. Und andererseits wollte ich ein Gleichgewicht annähernd herstellen, aber, wie ich im zweiten Teil genauer bespreche, kam die einzige Absage für ein Interview von einer Frau und ein email-Interview blieb auch von einer Frau unbeantwortet oder es kommt demnächst zu spät. Wenn die beiden noch dabei gewesen wären, hätte sich ein etwa 50:50- oder 40:60-Verhältnis herstellen lassen.

Bei diesem Thema, wie bei so vielen, halte ich es für notwendig, mehrere Sprachen zumindest zu verstehen. In meinem Fall sind dies Deutsch, Englisch, Französisch (und etwas Spanisch, das

² Genaueres zum Feld und meiner Position darin, vgl. Teil 2.

ich hier aber nicht brauchte). Diese drei decken schon einen guten Teil der im *champ jazzistique*³ wichtigeren Sprachen ab. Jedoch verstehe ich kein Japanisch, das für das globale Feld wahrscheinlich genauso wichtig ist, wie Deutsch. Ich kann auch nicht Niederländisch oder Tschechisch. Es ist wahrscheinlich auch nicht nötig, all diese Sprachen zu sprechen, um im *champ jazzistique* zu Erkenntnissen zu kommen. Aber, wenn man sich vorstellt, was herausgekommen wäre, hätte ich nur die deutschsprachige Literatur zu diesem Thema herangezogen...

In einer kultur- und sozialwissenschaftlichen Diplomarbeit wird sehr selten etwas ganz Neues präsentiert⁴, sie dienen meist dazu, das was man kennt, in einer tieferen, noch mehr Verständnis erzeugenden Art und Weise darzustellen. Also, viel Neues wird hier nicht zu lesen sein, jedoch könnte der Leser/die Leserin Manches in einem anderen Licht sehen bzw. eine mögliche Erklärung auf ein Frage, die er/sie sich schon lange stellt, finden oder einfach nur sich daran halten, was Paul Lovens übers Konzerthören sagt: "... dass wenn ich irgendeine Band hör, ganz egal, vielleicht nicht ein Symphonieorchester, aber Rock, Pop, Jazz und improvisiert, es ist immer so, als würd' ich mitspielen. Ich wüsste, was ich anders machen würde, wenn's was anders zu machen gibt, ich wüsste, was ich besser machen könnte, wenn sich was verbessern lässt und wenn was besonders gut ist, dann kann ich das genauso mir und denen sagen. Das möcht' ich auch können, so wie ihr das da gemacht habt, Scheisse, super!" (Lovens, Int. 1, 1.00).

³ Mehr zu diesem Begriff in Teil 1 und 3.

⁴ Viele meiner Gedanken und Argumente, wenn auch nicht immer ausdrücklich gekennzeichnet, sind von den Artikeln von George Lewis inspiriert und bei ihm nachzulesen, vgl. Bibliographie.

Teil 1 - Einführung ins champ jazzistique

Einführung in *le champ jazzistique*

Ich benenne das Feld mit einem französischen Wort, *le champ*⁵ *jazzistique*. Dies vor allem aus dem Grund, weil dieser Begriff schon in einem Sinne geprägt wurde, den ich hier als einen der vielen möglichen Eingänge zu meiner Thematik benutze. Eingeführt wurde *le champ jazzistique* von Alexandre Pierrepont (2002), vor allem im Zuge seiner Beschäftigung mit afro-amerikanischen Formen von Musik. In seinem gleichnamigen Werk beschreibt er in 12 Kapiteln die Grundzüge des Feldes. Im Unterschied zu meinem Vorsatz, vor allem europäische, lebendige Musiker und Musikerinnen sprechen zu lassen, entschied sich Pierrepont dazu, die Archive zu durchforsten und die Worte/Parolen, in erster Linie afro-amerikanischer Musiker in seine Analysen einzubeziehen. Diese nahm er aus der Jazz-Literatur und Musikmagazinen, aus CD-Beiheften und von Plattencovern. Das heißt, Pierrepont bezieht auch "Informanten" mit ein, die zu der Zeit, als er sein Buch schrieb, bereits verstorben waren. In *Le champ jazzistique* ist kein Interview angeführt, das er selbst für diese Publikation führte.

Ein weiterer Grund für die Wahl des Begriffes *le champ jazzistique* ist dem Begriff inhärent, das Wort "Jazz"⁶, womit die eigene Geschichte in die Bezeichnung miteinbezogen wird. Obwohl die Musik in meinem Feld kaum (mehr) als Jazz bezeichnet wird, bleibt das, was gemeinhin als Jazzgeschichte bezeichnet wird ein sehr wichtiger Bezugspunkt. Es war auch immer so, dass jene, die bestimmte Stile geprägt haben, deren Bezeichnungen, wie etwa Bebop, nicht akzeptieren wollten. Paul Lovens über Charlie Parker: "Der hat gespielt und nichts gesagt, es gab keine Theorie, es gab ein maßloses Können, instrumental wie stilistisch und, ich glaub auch nicht, dass er sich ausgedacht hat, so jetzt mach ich, das nennen wir dann später Bebop" (Lovens, Int. 1,

⁵ dt. Feld.

⁶ Ich setze das Wort Jazz hier unter Anführungszeichen um darauf hinzuweisen, dass es nicht eindeutig ist. Der Begriff kann analog zum Begriff "Kultur" in der Anthropologie gesehen werden, da er von seiner Entstehung bis heute viele Bedeutungswandlungen durchgemacht hat, von Publikum, Kritik und Musikern/-innen oft ganz unterschiedlich verwendet wird bzw. von einigen immer wieder als obsolet bezeichnet wird.

In dieser Arbeit soll es aber nicht um eine Definition des Begriffes gehen. Es ist auch sinnlos, zu versuchen, ihn für die folgenden Seiten zu definieren, da ich viele Zitate verwende und somit für jedes Zitat, in dem der Begriff vorkommt, nach der genauen Bedeutung im Kontext suchen müsste.

Da der Begriff für meine Argumentationen keine große Relevanz hat, möchte ich ihn auch in seiner Mehrdeutigkeit ohne Anführungszeichen belassen.

0.48). Die Musiker und Musikerinnen, die prägend wirkten und sich immer wieder einer Einordnung entzogen, möchte ich in Anlehnung an die AACM als *creative musicians* bezeichnen. Damit meine ich jene, die die Tradition nicht einfach aufrecht erhielten bzw. erhalten, indem sie bestimmte Stile pflegten oder pflegen, Standards spielten oder spielen, Soli kopierten oder kopieren, sondern jene, die kreativ mit der Tradition⁷ umgegangen sind sowie jene gegenwärtigen *agents*⁸ des *champ jazzistique*, die sich in keine Schublade stecken lassen möchten, weil sie (potentiell) aus allen Laden ihre Inspiration beziehen. Daraus ergibt sich die Unterscheidung zwischen "normalen" Jazzmusikern und Jazzmusikerinnen, die ähnlich klassischen Musikern, ein Repertoire pflegen und *creative musicians*, die kreativ mit Einflüssen umgehen und die die *agents* des *champ jazzistique* darstellen. Zu den ersteren gehören Musiker wie Wynton Marsalis⁹, einem klassischen "institutionellen Künstler". Zu den letzteren zählen u. a. jene, die hier zu Wort kommen.

Joelle Léandre über die Unterscheidung zwischen Jazz und *Jazz Jazz*, wie sie die Repertoire-Pflege bezeichnet: "...même dans les festivals de jazz jazz, les *jazzmen*, le "vrai", *they do not care what's happening here, they hate it!* Il y en a beaucoup qui détestent ces musiques qui se construisent dans l'instant, ils sont très critiques de ce qu'on fait, mais la seule chose qu'ils ne savent pas, c'est qu'ils jouent une musique classique même, leur jazz est totalement récupéré, comme on écoute encore et toujours tout ces Mozarts et ces Vivaldis et le reste" (Léandre 2009: 87).¹⁰

Aufgrund dieser Haltung, sich nicht dermaßen definieren zu lassen, muss auch ich mit dem Begriff *le champ jazzistique* auf eine etwas künstliche Bezeichnung des Feldes zurückgreifen, die nicht von *innen* kommt, sondern von einem Beobachter des Feldes.

Die folgenden 12 Charakteristika habe ich aus dem Buch "Le champ jazzistique" von Alexandre Pierrepont (2002) herausgelesen und versucht, deren jeweilige Essenz in einem oder zwei Sätzen

⁷ Mit Tradition meine ich hier nichts weniger als die in Raum und Zeit erreichbare Musikgeschichte.

⁸ "An agent is a person who is the subject of action. Agency, then suggests intention or consciousness of action, sometimes with the implication of possible choices between different actions" (Barnard and Spencer 2002: 595).

⁹ vgl. auch Broecking 2004, Einleitung.

¹⁰ "...man bemerkt sehr gut an den *jazz jazz* Festivals, die *jazzmen*, *they do not care what's happening here, they hate it!* Es gibt sehr viele, die diese Musik hassen, die sich im Moment erschafft. Sie stehen dem, was wir machen, sehr kritisch gegenüber, aber was sie nicht wissen, ist, dass sie selbst eine sehr klassische Musik spielen, dass ihr Jazz vollkommen überholt ist, man hört ihn wie diese Mozarts, Vivaldis und den Rest!" (Léandre 2009: 106).

zusammenzufassen was oft eine starke Verkürzung darstellt und dem Text von Pierrepont nicht gerecht wird, da er von langen und an Assoziationen reichen Sätzen geprägt ist. Mein Ergebnis habe ich mit dem Autor per e-mail kurz diskutiert, der daraufhin die folgenden 12 französischen Formulierungen der Merkmale des *champ jazzistique* autorisiert hat. Die Übersetzungen sind von mir.

Es sollte an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass hier nur eine Wiedergabe der Argumente von Alexandre Pierrepont folgt, die nicht immer mit meinen eigenen Ergebnissen übereinstimmen, sie sollen lediglich einen ersten Eingang in das Feld öffnen, der in diesem Falle eher historisch¹¹ angelegt ist. Ich versuche trotzdem, soweit es mir möglich ist, die einzelnen Punkte mit Zitaten und eigenen Gedanken zu illustrieren.

1.

*Les musiques du champ jazzistique ne recoupent que partiellement le "jazz" générique construit par la critique, elles ouvrent l'éventail d'un champ*¹².

Bill Shoemaker darüber, dass Jazz eine Quelle der Inspiration für *creative musicians* darstellt, in diesem Fall über das New York Art Quartet, das vor allem Mitte der 1960er Jahre aktiv war: "NYAQ helped germinate the now almost universally accepted idea that the jazz tradition is a source of possibilities for the avant-garde, not an irrelevant canon to discard."¹³. Teile der Jazzkritik aber versuchten viele afro-amerikanische Musiker/-innen ausschließlich in dieses Jazz-Eck zu stellen und "übersahen" dabei, dass Jazz, nur *eine* Inspirationsquelle von vielen darstellt. Stephen Lehman schreibt über die französische Jazzkritik der 70er Jahre: "Thus, African-American experimental music could be critiqued on the one hand for a lack of connection to stereotypical notions of blackness (often represented by Leroi Jones), and on the other hand for

¹¹ Historisch, weil Pierrepont auf historische Quellen zurückgreift und weil das hier Präsentierte auch eine für meine Gesprächspartner sehr wichtige Tradition darstellt.

¹² Die Musiken des *champ jazzistique* stimmen nur partiell mit dem Genre Jazz überein, das von der Kritik konstruiert wurde, sie öffnen das Spektrum eines Feldes.

¹³ <http://pointofdeparture.org/archives/PoD-27/PoD27PageOne.html>

being derivative of composers such as John Cage and Karlheinz Stockhausen” (Lehman 2005: 39).

Diese undifferenzierte Haltung, einer bestimmten Musik bestimmte Eigenschaften oder einen bestimmten Nutzen zuzuschreiben, könnte aus einer älteren Einstellung resultieren, die Leroi Jones in seinem Werk *Blues People* vertritt: “If we think African music as regards its intent, we must see that it differed from Western music in that it was a purely *functional* music. Bornemann lists some basic types of songs common to West African cultures: songs used by young men to influence young women (courtship, challenge, scorn); songs used by workers to make their tasks easier; songs used by older men to prepare the adolescent boys for manhood, and so on. ‘Serious’ Western music, except for early religious music, has been strictly an ‘art’ music. One would not think of any particular *use* for Haydn’s symphonies, except perhaps the ‘cultivation of the soul’” (Jones 2002: 28-29).

Zusammenfassend hat Jazz eine wichtige Bedeutung für das *champ jazzistique*, jedoch wurde er immer wieder als einzige Inspirationsquelle propagiert und mit Stereotypen besetzt. Dies hatte zur Folge, dass dunkelhäutigeren Musikern und Musikerinnen die Fähigkeit zu einer kreativen Auseinandersetzung mit “westlicher Kunstmusik” (implizit) abgesprochen wurde. In der Tat speist sich aber die Musik der *creative musicians*, unabhängig von ihrer Hautfarbe, in der Logik des Feldes, vom ganzen zur Verfügung stehenden musikalischen, bzw. dem scheinbar unmusikalischen Spektrum.

2.

“Avant tout, le champ jazzistique a été informé par le long processus de désagrégation, de confinement puis de fixation des populations africaines aux États-Unis...” (Pierrepont 2002: 29). “Et c’est dans la cornue constituée entre 1880 et 1920 par le delta du Mississippi, que prit forme(s) le champ jazzistique” (Pierrepont 2002: 50)¹⁴.

¹⁴ “Vor allem speiste sich das *champ jazzistique* durch den langen Prozess des Zerfalls, der Abschirmung und schließlich der Implantierung der afrikanischen Bevölkerung in den Vereinigten Staaten ...”. “Und es war zwischen 1880 und 1920 im Mississippi-Delta, wo das *champ jazzistique* seine Form(en) angenommen hat.”

Das *champ jazzistique* nahm seinen Ausgang im Mississippi-Delta, d. h. diese auf ihre Art und Weise auch mythologische These bedeutet, dass ohne Sklaverei, Segregation und den Widerstand dagegen, das Feld so nicht entstehen hätte können. In dieser Atmosphäre entwickelte sich eine Haltung, die das Entstehen des Feldes und der in ihr praktizierten Musikhaltungen begünstigte. Diese Haltung fand Eingang in das heutige Feld über die Linie Blues - Jazz - *champ jazzistique*. "Jazz is commonly thought to have begun around the turn of the century, but the musics jazz derived from are much older. Blues is the parent of all legitimate jazz, and it is impossible to say exactly how old blues is - certainly no older than the presence of Negroes in the United States" (Jones 2002: 17). Hier geht es mir nicht darum, was *legitimate jazz* ist, sondern darum, dass die Entstehung des Blues mit der Verschleppung und Versklavung von Afrikanern und Afrikanerinnen eng verknüpft ist¹⁵. Denn der Blues ist, so wie die Jazzgeschichte, eine Quelle der Inspiration und ein Bezugspunkt für die von Pierrepont zitierten Musiker, aber auch für meine Gesprächspartner/-innen.

3.

*Le champ jazzistique est caractérisé par une volatilité, les agents circulent entre les centres et les marges de la culture institutionnelle et inventent leur "culture" (alors, leur champ) eux-mêmes.*¹⁶

Zur institutionellen Kultur sagt Joelle Léandre folgendes: "L'institution ce n'est pas la création, par exemple, mais on nous fait avaler la pilule, ... que la création c'est l'institution. ... Non! La création c'est peut-être tout à l'heure là ou le concert à trois heures, ce qui se passe dans un petit lieu ... ça c'est la création, c'est maintenant. Ce n'est pas toutes ces grandes merdes qu'ils nous mettent dans les musées ..." (Léandre 2009: 87).¹⁷

¹⁵ Um es poetisch auszudrücken: "So great was the despair of the passengers sailing from the castles [of Ghana], it must have seemed on bright, star filled nights that the moon danced in concert with their pulsating pain. The birth of the blues..." (John Carter: *Dance of the Love Ghosts*, LP, 1987; vgl. auch Falb 2009: 47-53).

¹⁶ Das *champ jazzistique* ist von einer Flüchtigkeit gekennzeichnet. Die agents bewegen sich zwischen den Zentren und den Rändern der institutionellen Kultur und sie erfinden ihre eigene "Kultur", also ihr eigenes Feld.

¹⁷ "Die Institution ist nicht die Kreation, zum Beispiel, aber genau das sollen wir schlucken, wir sollen die Pille schlucken, dass die Kreation die Institution ist. ...Nein! Kreation, das ist vielleicht gleich, das Konzert um drei Uhr, das an einem kleinen Ort stattfindet ... das ist Kreation!! Es ist nicht der große Schas (*grand merde*), den man für uns in die Museen stellt ..." (Léandre 2009: 106).

Das *champ jazzistique* ist aber mit der institutionellen Kultur verbunden, deren Beziehung beschreibt sie folgendermaßen: “On nous met un peu on the *border*, , on nous met un peu à la frange comme ça, on est un peu les *outlaws*, les *outsider*. Mais la société a besoin de nous! La société pensante, la société musicale, la société politique a besoin de nous !! Seulement, on nous donne juste un tout petit peu, tu sais, comme on dit, le sel et le poivre, on nous saupoudre, on nous saupoudre un peu, on donne un peu quelques sous quand même, que surtout ils n’ouvrent pas trop la bouche, *dont open your mouth!*” (Léandre 2009: 86).¹⁸

Die Flüchtigkeit des *champ jazzistique* ergibt sich aus der Tatsache, dass die *agents*, die das Feld mit ihrem Tun erfinden, nicht nur das tun und nicht nur das hier besprochene Feld für ihre Identität konstitutiv ist, sondern auch ein Leben abseits des Feldes führen. Es gibt also keine *natives*, die immer anwesend sind. Es gibt auch keinen Ort, wo man das Feld immer vorfinden kann. Die etwas poetischere Flüchtigkeit hat mit der Methode der musikalischen Improvisation zu tun, denn die Musik ist (meist) unwiederbringlich verklungen, wenn die Musiker/-innen ihre Instrumente senken und ihre Köpfe heben.

4.

*On ne peut pas décrire le champ jazzistique sans le rapporter à l'expérience afro-américaine*¹⁹.

George Lewis leitet seine Beschreibung des *afrological system of improvisative musicality* (siehe Teil 3, “Aufnahme und (kreative) Umwandlung ...”) folgendermaßen ein: “The history of sanctions, segregation, and slavery, imposed upon African Americans by the dominant white American culture, has undoubtedly influenced the evolution of a sociomusical belief system that differs in critical respects from that which has emerged from the dominant culture itself” (Lewis 1996: 93).

“L’élément noir du champ jazzistique est une condition nécessaire, peut-être même la seule, mais non suffisante à son existence - ce qui n’implique pas que son complémentaire obligé soit l’élé-

¹⁸ “Man drängt uns an den Rand, *on the border*, wir sind ein bisschen die *outlaws*, die *outsider*. Aber die Gesellschaft braucht uns! Die denkende Gesellschaft, die musikalische Gesellschaft, die politische Gesellschaft, sie brauchen uns! Aber sie geben uns nur sehr wenig, du weißt, wie man sagt, Salz und Pfeffer, man bestreut uns ein bisschen, man gibt uns ein wenig Geld, trotz allem, aber vor allem deswegen, dass wir ruhig bleiben, *dont open your mouth!*” (Léandre 2009: 105).

¹⁹ Man kann das *champ jazzistique* nicht beschreiben ohne auf die afro-amerikanische Erfahrung Bezug zu nehmen.

ment blanc, n'en déplaie à celui-ci. L'invention musicale et culturelle afro-américaine réside dans la conjugaison incessante de ce qui lui serait propre avec ce qui ne le serait pas, le doute étant jeté sur les deux termes de la proposition, dans le cumul de sources et d'origines apportées par chaque époque, chaque lieu" (Pierrepont 2002: 56)²⁰.

In dem Reader *The Other Side of Nowhere*, der sich explizit mit Improvisation und afro-amerikanischen Traditionen beschäftigt, schreibt Mark Anthony Neal mit Bezug auf den Musikologen Christopher Small: "Comparing the lack of improvisation generally present in modern classical forms with the seemingly intrinsic improvisation in some African-American forms, Small suggests that improvisation is inherently connected to African-American traditions because 'performers are free to choose within a number of styles and modes ...'" (Neal 2004: 197). Hier kommen wir dem Ausgang eines meiner Hauptargumente schon näher, nämlich jenem, dass sich die Methode der Improvisation, ausgehend von der afro-amerikanischen Tradition, innerhalb des *champ jazzistique* nach Europa, Japan, etc. diffundierte.

5.

*Le champ jazzistique n'a pas un endroit fixe, il est (immmanent) dans les agents*²¹.

"Le champ jazzistique s'est formé *au sein* d'un monde qui n'a pas de centre en lui même" (Pierrepont 2002: 59).²² Dieser schwer fassbare, doch zugleich klare Satz beschreibt auch sehr gut die ständige Gegenwart der Flüchtigkeit (siehe Punkt 3) des Feldes. Als mehr oder weniger Ausgleich zur Flüchtigkeit spricht Pierrepont von der Zugehörigkeit zur Totalität des Feldes, wenn man es "betritt" bzw. (mit anderen) konstituiert: "Tout porte à croire que les musiciens sont membres du champ jazzistique en son entier parce qu'ils le sont d'un groupe en particulier : cha-

²⁰ Das schwarze Element des champ jazzistique ist eine notwendige Bedingung, vielleicht sogar die einzige, aber nicht ausreichend für seine Existenz - was aber nicht heißt, dass seine zwingende Ergänzung das weiße Element ist. Die afro-amerikanische musikalische und kulturelle Erfindung beruht auf der ständigen Variation dessen, was ihr eigen ist mit dem was ihr nicht eigen ist, den Zweifel auf die zwei hier verwendeten Termini werfend, beruht sie auf der Anhäufung der Quellen und Ursprünge, die jede Epoche und jeder Ort mit sich bringen.

²¹ Das champ jazzistique hat keinen festen Platz, es ist (immanent) in den agents.

²² Das champ jazzistique formte sich inmitten einer Welt, die in sich kein Zentrum hat.

cun d'entre eux est en relation directe avec la totalité et concourt sans intermédiaire à la façonner, chacune de leurs implications est première et fondatrice" (Pierrepont 2002: 72)²³.

Das kann zum Beispiel bedeuten, wenn sich an einem Montag in Wien verschiedene Musikerinnen und Musiker zur Jam Session des Neu New York / Vienna Institute of Improvised Music einfinden und dort gemeinsam Musik machen, bilden sie nicht einfach eine Jam Session in Wien, sondern spielen in der Totalität des *champ jazzistique*. Das kann sich in musikalischen Zitationen äußern, ebenso können sehr wichtige Vertreter des globalen Feldes anwesend sein, etwa Ken Vandermark oder Paul Lovens, die beide schon dort mit den "Einheimischen" spielten, aber vor allem äußert sich die Verbindung zum gesamten Feld durch die Einzelnen, die das Feld in sich aufgesogen haben bzw. ständig in sich aufsaugen. Damit meine ich seine Musik und seine Geschichte.

6.

*Les musiciens/-ennes du champ jazzistique ne sont qu'occasionnellement des professionnels/-elles, (souvent ils doivent travailler à côté) et se limitent rarement à un "style"*²⁴.

Zum ersten Teil der sechsten Charakterisierung möchte ich sagen, dass dies für meine Interviewpartner/-innen weniger zutrifft, sie können sich hauptsächlich der Musik widmen und von ihr leben, jedoch kenne ich genügend *agents* des Feldes bei denen das nicht so ist. Mats Gustafsson über seine Erfahrung damit und die möglichen Folgen: "I have a lot of really close friends and colleagues that just don't have enough job because there is a really difficult ... what you call ... market, or whatever you call it. It's not that many festivals and clubs to play and the competition is extremely high. So, there's a lot of people who doesn't have enough job and they have to ... take a normal job at a bar or a gas station or whatever. Or you start compromising with your music and you agree to do projects with people that you know as not on your choose. And I hate that and I feel always really sad when I see friends doing that and they are aware of it too. Be-

²³ Alles deutet darauf hin, dass die Musiker Mitglieder des *champ jazzistique* *im Ganzen* sind weil sie es in einer bestimmten Gruppe sind: jeder unter ihnen steht in direkter Verbindung mit der Totalität und wirkt ohne Vermittler mit sie zu formen. Jede ihrer Implikationen ist grundsätzlich und begründend.

²⁴ Die Musiker/-innen des *champ jazzistique* sind nur gelegentlich professionelle Musiker/-innen, sie müssen oft nebenbei arbeiten, und sie beschränken sich selten auf einen "Stil".

cause it's fucking with what you really believe in and how to share the moment. If you do too many compromises, you do too many projects that you don't want to do and then you share the stage with people you really respect, you have that in your rucksack and that fucks up the energy, that fucks up the flow with the music, I think" (Gustafsson, Int. 1, 0.27).

Durch die *competition* ist es also für manche notwendig, sich anderen "Stilen" zu widmen. Das bedeutet, dass sie, um Geld zu verdienen, ihr Dasein als *creative musicians* dem finanziellen Druck unterordnen müssen. Das ist oft natürlich sehr bitter, denn wie Sonny Rollins in einem französischen Musikmagazin sagt: "C'est pourquoi je me suis engagé dans le jazz. C'est bien plus qu'une musique, c'est une force sociale du bien"²⁵ (Rollins in Pierrepont 2002: 75).

7.

*La musique dans le champ jazzistique est principalement live, c'est-à-dire qu'elle est d'un temps et d'un lieu, d'un environnement et d'une situation. "... de voir le moment du concert ... comme une cérémonie qui a besoin des auditeurs pour être accomplie, pour fonctionner ..."*²⁶ (Pierrepont 2002: 102).

Deswegen sind auch die *anchors* (siehe Globalisierung) so wichtig, wo sich die einzelnen Individuen, oft nur für ein paar Stunden, treffen und gemeinsam das Feld konstituieren und "Jon Parish notes that 'jazz is part of a cultural tradition in which live performance is central to the creation of music'" (Reason 2004: 73).

²⁵ Darum hab ich mich im Jazz engagiert. Das ist mehr als eine Musik, das ist eine soziale Kraft des Guten.

²⁶ Die Musik im champ jazzistique ist prinzipiell live, d. h. sie hat eine Zeit und einen Ort, eine Umgebung und eine Situation. "... den Moment des Konzerts wie eine Zeremonie zu betrachten, der/die das Publikum braucht um durchgeführt/erfüllt zu werden, um zu funktionieren ...

8.

*La logique même des musiques du champ jazzistique poussent souvent les musiciens/-ennes à privilégier, dès que possible, les formes d'autodétermination, par exemple AACM*²⁷.

Hier geht in erster Linie um die Selbstorganisation von Musikern und Musikerinnen um von der institutionellen Kultur (vgl. Punkt 3) unabhängig zu bleiben bzw. um sich selbst Auftrittsmöglichkeiten zu schaffen. Neben dem Beispiel AACM ist in der Vergangenheit unter vielen anderen²⁸ noch die Jazz Composer's Guild in New York zu erwähnen und, um den Bogen zu meiner Arbeit in die Gegenwart zu spannen, das Neu New York / Vienna Institute of Improvised Music in Wien, das gegenwärtig von Marco Eneidi, dem Gründer, geleitet wird.

Ähnliches kann man auch bei der Jazzgalerie Nickelsdorf beobachten, die von öffentlichen Geldgebern viel zu wenig gefördert wird wodurch die Mitarbeiter/-innen beim Festival alles unbezahlt selber machen. Ohne diesen Geist der *autodétermination* würde das Festival schon lange nicht mehr existieren und ich denke, es lohnt, sich auf den Gedanken einzulassen, dass auch mit einer doppelt so hohen Förderung aber ohne diesen *spirit*, der dem *champ jazzistique* innewohnt, das Festival Konfrontationen (so wie viele andere) längst "den Geist aufgegeben" hätten. Nicht zuletzt deswegen weil die Fördergelder in der Logik der institutionellen Kultur vergeben werden, d. h. die Institutionen fördern ihre Kultur bzw. das, was sie als Kultur definieren. Etwa ermöglichte das Land Burgenland im Haydn Jahr eine dazugehörige Orchideenausstellung, Bücher wie das Sepperl Haydn Lese-Malbuch oder Haydns Kräutergarten²⁹, was prinzipiell keine schlechte Sache ist, andererseits aber die Prioritäten in der Geldvergabe im Bereich "Kultur" zu erkennen gibt.

²⁷ Die Logik der Musiken des champ jazzistique bringen die Musiker/-innen dazu, wenn möglich, Formen von Selbstbestimmung zu privilegieren, z.B. AACM.

²⁸ vgl. Pierrepont 2002: 111-112.

²⁹ <http://www.haydn2009.at/jart/prj3/haydnjahr/main.jart?rel=de&content-id=1236953420395&reserve-mode=active>
<http://www.haydn2009.at/jart/prj3/haydnjahr/main.jart?rel=de&content-id=1236953420766&reserve-mode=active>
<http://www.haydn2009.at/jart/prj3/haydnjahr/main.jart?rel=de&content-id=1210000621519&reserve-mode=active>;
12. Mai 2010

9.

*Le champ jazzistique est un domaine des possibles qui permet aux musiciens/-ennes de s'ouvrir à eux-mêmes (à leurs doubles, leurs fantômes et leurs fantasmes) et au monde, au cosmos*³⁰.

Diese Charakterisierung des Feldes entstammt afro-amerikanischen Zugängen zur Musik als verbindende Kraft, sei es zwischen Menschen der eigenen, vor allem aber zwischen Menschen unterschiedlicher communities. Dies manifestiert sich etwa auf Veranstaltungen wie den *Crepuscles* von Douglas Ewart, die jedes Jahr im Herbst (in Philadelphia, Chicago, und anderen Städten) stattfinden. Dabei geht es darum, Menschen durch gemeinsames Musikmachen bzw. Produzieren anderer Kunst wie Tanz oder Malerei, im Geiste der Improvisation zueinander zu bringen (vgl. Pierrepont 2009: 150-201).

Man findet Andeutungen darauf aber auch unter europäischen Musikern, wenn man die Worte von Evan Parker beachtet, als er von mehreren Wegen, Zufall und Schicksal zu verstehen, spricht. Einer davon sei die Musik, ein anderer Schamanismus (vgl. Parker 2009: 119 und weiter unten unter "Improvisation").

10.

*Les agents du champ jazzistique privilégient le traitement, c'est-à-dire la transformation de toute chose: "ce n'est pas ce que vous jouez qui compte, mais la façon dont vous jouez" (Fats Waller, in: Pierrepont 2002: 128)*³¹.

Im zweiten Teil dieser Charakterisierung ist gemeint, dass man nicht Jazz oder anderes, im Sinne eines Stiles, spielen muss, damit man dazugehört, sondern es ist wichtig, mit den Sounds, die dem/der Einzelnen zur Verfügung stehen, das "Richtige" zu machen. Es kommt, neben der Spielhaltung, auch auf andere Dinge an, wie etwa "ein prinzipielles Interesse, oder eine Offenheit für den Anderen" (Gartmayer, Int.1, 0.53).

³⁰ Das champ jazzistique ist ein Bereich des Möglichen, der den Musiker/-innen erlaubt, sich sich selbst zu öffnen, (ihren Doppelgängern, Geistern und Träumen) und gegenüber der Welt und dem Kosmos.

³¹ Die agents des champ jazzistique bevorzugen die Verarbeitung, d.h. die Transformation von allem möglichen. "es kommt nicht darauf an, was man spielt, sondern auf welche Art und Weise man spielt."

Im ersten Teil, der für meine weitere Argumentation wichtig ist, geht es darum, dass *creative musicians* sich einer Spielweise bedienen, die eine (kreative) Transformation dessen miteinschließt, was sie kennen. Das können Straßengeräusche, Tierlaute und die unterschiedlichsten musikalischen Traditionen sein.

11.

*Chaque personne dans le champ jazzistique a (plus ou moins) son propre son, l'expression musicale permettant à l'individu de s'individualiser pour mieux partager sa différence avec celles de ses partenaires*³².

Hier möchte ich, um Wiederholungen zu vermeiden, auf die nächsten Kapitel verweisen, vor allem auf "Individualismus/eigener Klang/Körper".

12.

*L'improvisation est une methode très important du champ jazzistique, à la fois moyen de connaissance et mode d'organisation*³³.

Wie bisher schon durchgeschimmert hat, kam auch ich in meinen Forschungen darauf, dass Improvisation eine zentrale Methode im *champ jazzistique* ist. Dazu mehr in den spezifischen Kapiteln. Ich möchte hier aber anführen, dass dies nicht die einzige Methode im Feld ist, Komposition spielt genauso eine Rolle, egal ob in Europa oder in den Vereinigten Staaten, ob vor 50 Jahren oder heute. Die Komposition im *champ jazzistique* unterscheidet sich jedoch von der klassischen Komposition, da sie meist kreative Musiker verlangt, die selbst Entscheidungen treffen. Dennoch ist es Komposition. Joelle Léandre: "J'ai toujours une réflexion de dire bon, bien sûr, c'est moi qui vais composer, mettre en formes ... Je demande toujours des musiciens autant créatives que moi qui sont *leader*, qui sont compositeur souvent, comme moi, qui sont *improviser* ou

³² Jede Person im champ jazzistique hat (mehr oder weniger) seinen eigenen Sound. Der musikalische Ausdruck erlaubt es dem Individuum sich zu individualisieren und seine Differenz mit der der Partner/-innen zu teilen.

³³ Improvisation ist eine sehr wichtige Methode im champ jazzistique, manchmal Mittel zur Erkenntnis und Form der Organisation.

leader der leurs propres bands. Je demande des musiciens créatifs qui peuvent lire, *of course*, une partition et j'aime ça, parce que: il y a ces décisions qui viennent de moi bien sûr, mais c'est ouvert!! Il n'y a pas cette sorte de différence, de classe même, qu'il y a dans la musique qu'on dit savante" (Léandre 2009: 86)³⁴.

Wenn ich meine Interviews in eine andere Richtung gelenkt hätte, hätte ich wahrscheinlich so viel über Komposition schreiben können, wie ich in weiterer Folge über Improvisation schreibe bzw. zitiere. Das bedeutet aber nicht, dass ich zu vollkommen anderen Ergebnissen gekommen wäre.

Diese 12 Merkmale des *champ jazzistique* möchte ich nun um meine eigenen Erfahrungen, die ich in erster Linie in Österreich gemacht habe, erweitern. Dies bedeutet aber nicht, dass es einen spezifisch österreichischen Aspekt des Feldes gibt, sondern, wie in den folgenden Kapiteln ersichtlich werden wird, sind die Musiker und Musikerinnen hier (bei Konzerten oder Festivals Wien, Nickelsdorf, Wels, St. Johann, Ulrichsberg, etc.) in das globalisierte Feld eingebunden, sobald sie daran teilnehmen (vgl. Pierrepont, Punkt 5).

Es folgen nun einführende Beschreibungen meiner Hauptkategorien, die sich aus meiner Forschung ergeben haben. Es gibt einige Überschneidungen mit Pierrepont, jedoch denke ich, dass in meinem Zugang die Schwerpunkte etwas anders gelegt sind und er somit als Ergänzung bzw. Ausweitung (auf das gegenwärtige Mitteleuropa) dienlich ist, um das Feld besser zu verstehen bzw. um einige neue Fragen aufzuwerfen, die ich im dritten Teil genauer bearbeiten möchte.

Was weiters zu beachten ist, ist dass jede Charakterisierung immer neben allen anderen steht. Die einzelnen Eigenschaften stehen immer in Verbindung mit den anderen. Ich versuche sie hier etwas zu "isolieren" um sie klarer hervortreten zu lassen, jedoch wird schnell klar, dass die einzelnen Kategorien untrennbar miteinander verbunden sind.

³⁴ "Wenn ich darüber nachdenke, sage ich mir: Gut, natürlich bin ich es, die komponiert, etwas in eine Form bringt ... Ich verlange immer Musiker, die so kreativ sind wie ich, die *leader* sind, die oft auch, so wie ich, komponieren, die *improviser* sind oder *leader* ihrer eigenen Bands. Ich verlange kreative Musiker, die eine Partition lesen können, *of course*., und das gefällt mir, weil: trotz der Entscheidungen, dich ich treffe, es offen ist. Diese Differenzen, diese Klassen bestehen nicht, die man in der Ernsten Musik findet" (Léandre 2009: 105).

Globalisierung

Ich sehe das *champ jazzistique*, wahrscheinlich anders als Pierrepont, der hauptsächlich auf dessen afro-amerikanische Herkunft fokussiert, als ein Beispiel für eine Gruppe, die erst durch so etwas wie Globalisierung bzw. deren Effekte im letzten Jahrhundert³⁵ entstehen konnte. Durch die Verbreitung der spezifischen afro-amerikanischen Spielhaltung nach Europa konnte erst hier das Feld langsam entstehen und zu dem werden, was es heute ist³⁶, denn “globalization entails a stretching of social, cultural, political, and economic practices across frontiers so as to make possible action at a distance - that is, so that happenings, decisions, and practices in one area of the globe can come to have consequences for communities and cultures in remote locales of the globe” (Inda & Rosaldo 2002: 9). *The remote locale* war in diesem Fall das Feld kreativer Musiker/-innen in Europa, die beim Aufhören mit dem Nachspielen amerikanischer Jazz-Standards waren und *the one area of the globe* war z. B. Chicago und die *happenings, decisions, and practices*, jene der AACM. Man kann dieses Beispiel natürlich auch umdrehen und sagen, dass für die Musiker der AACM in Chicago das, was musikalisch in Europa passiert ist, ebensolche Konsequenzen hatte³⁷.

Ich möchte hier den Begriff *scape jazzistique*³⁸ (vgl. auch Appadurai 2005) für das Feld einführen und folgendermaßen verwenden: Das *champ jazzistique* wird zum *scape jazzistique*, da es sich um die ganze Welt spannt, vom NowNow-Festival in Sidney bis zum “Super Ultra North of Everything Project” in Spitzbergen (vgl. FreiStil # 26). Es ist überall Subkultur, d. h. kein Teil der institutionellen Kultur (Pierrepont, Punkt 3 und 8) bzw. mit nur leichten Berührungen. Information fließt in diesen Bereichen und dringt selten nach außen. Dass sich der Nickelsdorfer Veranstalter Hans Falb das Bein gebrochen hatte, wussten manche Leute in Amsterdam früher als andere in der Nachbarortschaft, oder dass dieser Musiker oder jene Musikerin eine neue Platte he-

³⁵ Die Effekte der Globalisierung im letzten Jahrhundert sind auf eine andere Art und Weise wirksam als, die Phänomene der Globalisierung davor. Durch die Veränderungen in der Welt, von der Industrialisierung bis zum Internet kam es erst zu diesen letzten Phasen der Globalisierung, die mit dem Zerfall der sozialistischen Blöcke ihrer Gegenwart zustrebte. Die Verschleppung und Versklavung von Afrikanern, die in diesem Zusammenhang von vitaler Wichtigkeit ist, ist ebenso ein Phänomen von Globalisierung, vgl. Kapitel “The Slave Trade” in: Wolf 1982: 195-231.

³⁶ Zum Übergehen der Spielhaltung vgl. Kapitel “Emanzipation” in Teil 1 und “Aufnahme und (kreative) Umwandlung...” in Teil 3.

³⁷ “... the AACM improvisers were clearly Afrological in perspective as a group, yet influenced individually by a wide range of non-Afrological musics” (Lewis 1996: 111).

³⁸ *Champ jazzistique* ist schon ein sehr künstlicher Begriff, der wahrscheinlich nie *in vivo* verwendet wurde. *Scape jazzistique* ist somit noch viel mehr künstlich, kann aber, wie man sehen wird, theoretisch prägnant erklären, wofür ich auch seitenweise Zitate anführe.

rausgebracht hat, wissen die meisten Menschen gar nie. Viel von dieser Information ist ausserhalb des Feldes auch irrelevant. Medien, wie Musikmagazine, online-journals oder blogs funktionieren nur innerhalb des *scape jazzistique*, Platten werden ausserhalb auch fast keine verkauft. Es sind fast ausschließlich die Hörer und Hörerinnen, das Publikum, das zu einem großen Teil selbst aus Musikern/-innen besteht, innerhalb des Feldes, die diese Tonträger kaufen, wenn sie sie nicht geschenkt bekommen³⁹. Teuer hingegen sind die Platten der alten Helden, die in die Jazzgeschichte eingegangen sind.

Die Musiker und Musikerinnen, manchmal auch das Publikum, reisen entlang der Kanäle des *scape jazzistique* zu den Orten, die ich als *anchors* bezeichnen möchte, oder als *de/territorialization* des *spirits*, der dem Feld immanent ist⁴⁰.

Emanzipation

Emanzipation ist ein Begriff aus der Jazz-Geschichtsschreibung und wurde von Joachim Ernst Berendt eingeführt (vgl. Berendt 1980: 215) und bedeutet soviel wie die Loslösung vom Nachspielen afro-amerikanischer Jazz-Musik. Dazu eine Aussage eines Musikers, die Berendt als Illustration für seine These nimmt: “Es gilt, den Schutt der Vorurteile und des ‘Wissens’ hinwegzufegen, damit wir leer werden und zu leben beginnen” (Berendt 1980: 216). Genau hier liegt das Problem: einerseits wird beteuert “daß der europäische Jazz nicht auch weiterhin vom amerikanischen abhängig wäre” (Berendt 1980: 215) und andererseits wird als zentrales Moment der Emanzipation ein “Hinwegfegen des Wissens” propagiert. Dieses Wissen war/ist zu einem guten Teil die afro-amerikanische Spielweise.

Berendt benutzt Formulierungen wie: “Zunächst stand Alexander von Schlippenbach unter dem spürbaren Einfluß von Cecil Taylor.” (Berendt 1980: 218), die ein darauf folgendes Abkuppeln suggerieren, denn er beschließt den nächsten Absatz mit “... seine Musik erfüllte auch die forma-

³⁹ vgl. Kapitel Platten/Plattensammlung.

⁴⁰ “So there is no deterritorialization without some form of reterritorialization. There is no dislodging of everyday meanings from their moorings in particular localities without their simultaneous reinsertion in fresh environments. You can’t have one process without the other. It is a matter of both at once. It is a matter of de/territorialization” (Inda & Rosaldo 2002: 12).

len Ansprüche in sich geschlossener Orchesterstücke, wie sie der Tradition eines Schönberg oder von Webern entsprechen" (Berendt 1980: 218).

Ich denke, Berendts Auffassung von Tradition, im Sinne von Überlieferung, ist eine andere als meine. Ich gehe, geleitet von den Parolen der Musiker/-innen, die im dritten Teil nachzulesen sind, davon aus, dass dieser Prozess eine Aufnahme und kreative Verarbeitung⁴¹ darstellt und keine Befreiung von den Vorbildern. Wenn schon Befreiung, dann Befreiung *durch* die (ehemaligen) Vorbilder.

Der Begriff Emanzipation sollte, meiner Meinung nach, in der Jazzgeschichte schon lange keine Bedeutung mehr haben und für die meisten (alle Musiker und Musikerinnen, die ich interviewte lehnten diesen Begriff und seinen Inhalt ab oder hatten sich damit nie beschäftigt) hat er auch keine Bedeutung. Meiner Meinung nach wurde hier ein Bruch herbeigeschrieben, der so nicht stattgefunden hat.

An dieser Stelle möchte ich auf einen grundsätzlichen Unterschied zwischen meinem Zugang und dem von Berendt und Jost (u. a.) eingehen. Letztere schreiben vorwiegend über die Musik und weniger über die Musiker und Musikerinnen. Sie zeichnen musikalische Entwicklungen nach, das ist ihre Aufgabe, eine Interpretation dessen, was sie hören, dabei ist es nicht immer wichtig, was die Künstler zu sagen haben. Jost (1987: 14) schreibt: "Selbstdefinitionen von Musikern taugen also offenbar wenig dazu, deren Nähe oder Ferne zu dem einen oder anderen musikalischen Genre hinreichend zu bestimmen." Ich möchte anfügen: die *agents* des *champ jazzistique*, die *creative musicians* also, kümmern sich darum auch nicht. Und hier versuche ich zu erforschen, wie die Musiker und Musikerinnen ihr Feld entwerfen, ich schreibe eher über die Menschen.

Individualismus/eigener Klang/Körper

Die Musiker und Musikerinnen sind sehr stark individualisiert bzw. begeben sich in einen Prozess der Individualisierung, indem sie nach ihrem eigenen Sound forschen, der im Idealfall unverwechselbar ist/wird.

⁴¹ vgl. dazu die Ausführungen zu Improvisation, die ebenfalls von Aufnahme und kreativer Verarbeitung von Einflüssen lebt.

“On construit quelque chose, on ne le sait pas encore, des petites choses et puis on répète ce travail, cette vie, toutes ces rencontres et on arrive à créer son vocabulaire, son propre vocabulaire, qui plus tard, peut-être deviendra ton style” (Léandre 2009: 81)⁴².

“Generell geht es mir eigentlich schon um das, dass der Sound auf irgendeine Art und Weise unique ist” (Kern, Int.1, 0.19).

Bei Komponisten /-innen erkennt man natürlich auch bestimmte Stile, ebenso wie bei Schriftstellern/-innen, jedoch sind sie bei jenen nicht so mit dem Körper verbunden wie bei improvisierenden Musikern/-innen, da diese ihren *uniquen sound* selbst spielen/aufführen. Das bedeutet weiters, dass bei der Aufführung selbst, anders als beim Komponisten oder bei der Schriftstellerin, “ob man grad die Regel kriegt oder was man gegessen hat” (Gartmayer, Int. 1, 0.25) eine gewisse Rolle spielt. Orchestermusiker/-innen können durch andere ersetzt werden, weil diese ja “nur” den *uniquen sound* des/der Komponisten/-in vortragen. In diesem Fall bekommt der Begriff *creative musician*, der kein ausführender Orchestermusiker sein kann, seinen eigentlichen Sinn⁴³.

In den meisten Fällen ist es so, dass die *agents* des *champ jazzistique* mit anderen zusammenspielen, ihr individueller Sound also nicht “rein” ertönt, sondern dass er sich in ein Ganzes einfügt, das von mehreren Personen gemeinsam erzeugt wird⁴⁴. Je stärker das einzelne Individuum ist, das impliziert, je besser es sein/ihr Instrument beherrscht, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, für die Musiker/-innen sowie für das Publikum, “magische Momente” (Gartmayer, Int. 1, 0.19) zu erleben.

“I like:

individuals

mystery

any work that brings the above two elements into play” (Parker 2009: 123).

⁴² “Man entwickelt etwas, man weiss noch nicht was, und dann wiederholt man diese Arbeit, dieses Leben, alle diese Begegnungen, und man kommt zu einem Punkt, an dem man ein Vokabular kreiert, sein eigenes Vokabular, das später einmal vielleicht dein Stil wird ... das alles ist auch Politik, denn diese Musik zu spielen bringt auch eine Sicht der Welt mit sich, eine utopische, einer anderen Welt” (Léandre 2009: 100).

⁴³ vgl. Pierrepont Punkt 12.

⁴⁴ vgl. Kapitel Improvisation, Teil 1 und 3.

Platten/Plattensammlung

Nach der Bedeutung von Tonträgern kann man zunächst in zwei Richtungen fragen. Geht es um die Platten von anderen, die Einfluss auf das Individuum ausüb(t)en oder geht es um jene Platten, die das Individuum selbst produziert?

In den Gesprächen, die ich mit den Musikern und Musikerinnen führte, ging es in erster Linie um die Platten der anderen, was sicherlich mit meinem eher an Geschichtswahrnehmung orientierten Zugang zu tun hatte. Es wurde um vieles weniger über die eigenen Tonträger gesprochen. Für Äusserungen von Musikschaaffenden (im oder am Rande des *champ jazzistique*) zu diesem Thema sei auf die Nummer 76 (Juin 2008) der in Grenoble erscheinenden Zeitschrift *Revue e3 Corrigé* verwiesen, in der die Antworten eben jener auf die Frage “Pourquoi faites-vous des disques?⁴⁵” nachzulesen sind.

Die Platten der anderen sind vor allem in den ersten Phasen des Musikmachens wichtig, “It would have been impossible, I wouldn’t do music without records” (Gustafsson, Int.1, 0.13). Aber es darf die Eigenschaft einer Plattensammlung als Inspirationsquelle nicht vergessen werden: “Records will always be a really an important source of information and inspiration for me, that will not change I think, ever” (Gustafsson, Int. 1, 0.18).

Die eigenen Schallplatten und CDs wurden von Paul Lovens in einem anderen Kontext nebenbei folgendermaßen erwähnt: “...kennen die Musik von Platten, höchstwahrscheinlich, das ist ja unser Verbreitungsmedium” (Lovens, Int. 1, 1.15). Verbreitungsmedium ist wahrscheinlich auch das beste Wort, denn wenn ein Tonträger produziert wird, geht es in den seltensten Fällen darum, Geld damit zu verdienen. Dies ist Sache der Musikindustrie, die sich für die *creative musicians* nicht interessiert. Es geht eher darum, einen Schritt in der eigenen Entwicklung zu dokumentieren oder hörbar zu werden, für Veranstalter und Kritikerinnen. In dem oben angesprochenen Sonderteil in *Revue e3 Corrigée* (2008) werden die Tonträger immer wieder als *cartes postales*, Postkarten, bezeichnet. Natürlich gibt es Musiker und Musikerinnen, deren Diskographie über mehrere Seiten geht. Das liegt aber in erster Linie daran, dass sie gefragte Mitspieler/-innen sind, als *leader* ist deren Diskographie meist viel kürzer.

⁴⁵ Warum machen Sie Platten/Cds?

Geschichten über Geschichte

Dieses Kapitel ist in gewisser Weise verknüpft mit dem Kapitel "Emanzipation", denn hier geht es im weitesten Sinne darum, welche Genealogien sich die einzelnen *agents* des Feldes zulegen, bzw. welche Abstammungslinie gemeinsam für das Feld ausverhandelt wird. Es geht aber auch darum, wie dieses Wissen um die eigene Geschichte erhalten, dh. gepflegt bzw. gelernt oder vermittelt, wird.

Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, wie das Aufschreiben von Dingen, die dann Teil der Geschichte werden (sollen), instrumentalisiert werden kann. Dies kann ich leider nicht durch alle Teile meiner Arbeit konsequent verfolgen, ich hoffe aber, dass trotzdem immer wieder etwas davon durchschimmert. Ich möchte hier als Beispiel das Buch *A Voix Basse* erwähnen, in dem Franck Médioni *paroles* von Joelle Léandre, die er in mehreren Interviews aufgenommen hat, zusammenfasst und in mehrere Kapitel unterteilt. Im zweiten Kapitel, *Influences/Confluences*, geht es um die Einflüsse, die auf Joelle Léandre gewirkt haben: darunter finden sich John Cage, Giacinto Scelsi, Derek Bailey, neben anderen, nicht ganz so wichtigen weißen, meist älteren Männern, (solche, wie vielleicht Monsieur Médioni einer ist).

Im Interview mit mir sagte Joelle Léandre Folgendes: "Je suis arrivée en 68 à Paris, fin 68, et je rentre au conservatoire de Paris ... Je vais aussi souvent au American Center, je me rappelle, j'allais écouter tous les blacks qui étaient là, ils venaient en Europe, et beaucoup à Paris, la ville des lumières, n'est pas? Et puis ils étaient vraiment entendus; beaucoup sont restés même ... [Sidney] Bechet est arrivé là, [Louis] Armstrong, puis après tout le Free Jazz, Frank Wright, Frank Lowe, Alan Silva, Bill Dixon, [Ornette] Coleman, [Anthony] Braxton et j'étais jeune fille ... Mais j'étais là, fascinée ... une sorte de bouffée de liberté *in fact* ... Parce que je jouais très classique cette époque. Donc tous ces choses là m'ont interpellé personnellement. Et j'ai vu, car la musique peut se voir, oui, la musique peut se voir, elle bouge, elle te bouge, c'est du corps aussi ... cette force de liberté de jubilation de ces musiciens ... Ils jouaient et moi j'étais ailleurs ... Rentrer chez

moi, j'ai commencé dès que possible à écouter des disques, à aller beaucoup écouter du jazz dans les clubs ... Toute seule!!" (Léandre 2009: 84-85)⁴⁶.

Es wird im *Influences/Confluences* betitelten Kapitel nur in Nebensätzen (nicht im grammatikalischen Sinne) auf weiße Frauen, Irène Schweizer, Maggie Nicols, u. a., und afro-amerikanische Männer hingewiesen: Auf George Lewis und Anthony Braxton. Mit diesen spielt Joelle Léandre regelmäßig. Man müsste neben dem Autor auch den Verlag untersuchen und die Mechanismen, die beide zusammengebracht haben sowie die französische (und internationale) Musikkritik, etwa so wie es Stephen Lehman (2005) in seinem Artikel "I Love You with An Asterisk" für die Jahre 1970-1980 gemacht hat.

Nun aber wieder von der Stadt zurück ins Feld. Innerhalb des Feldes gibt es eine bestimmte Art und Weise, die eigene Geschichte zu erhalten. Ich erwähnte in der Einleitung, dass ich Geschichten sammeln wollte um über Geschichten zu Geschichte zu kommen. Ich tat dies nicht in dem Bewusstsein, dass es im *scape jazzistique* auf diese Weise funktionieren könnte, sondern weil es mir sonnenklar (und vor allem am Interessantesten) erschien. Hier wirkte wahrscheinlich meine 15-jährige Erfahrung im Feld, oder im Sinne der Grounded Theory⁴⁷ formuliert: meine theoretische Sensibilität.

Es ist in der Tat so, dass sehr viel Wissen über Geschichten und Anekdoten weitergegeben wird, meist in mündlich erzählter Form. Aber auch Bücher sind nicht ganz unwichtig. Dabei wird aber durchwegs bevorzugt, Interviews zu lesen, also *paroles*. "In general I really really prefer to read, ... Interviews basically and especially if the guy who is interviewing has some kind of intelligence, you know, and can take, questions depending on the answers and take them forward and go deeper or go this and that direction" (Gustafsson, Int. 1, 0.49).

⁴⁶ "Ich kam 68 nach Paris, Ende 68, und ich trat in Pariser Konservatorium ein ... ich ging aber genauso oft ins American Center, ich erinnere mich, ich ging dort hin um die *blacks* zu hören, die dort waren. Sie kamen nach Europa und sehr oft nach Paris, die Stadt der Lichter, nicht wahr? Und man hörte ihnen zu, viele von ihnen sind sogar geblieben ... [Sidney] Bechet kam nach Paris, [Louis] Armstrong, der ganze Free Jazz, Frank Wright, Frank Lowe, Alan Silva, Bill Dixon, [Ornette] Coleman, [Anthony] Braxton, und ich war ein junges Mädchen, aber ich war da, fasziniert ... eine Brise Freiheit, *in fact*, weil: ich spielte sehr klassisch zu dieser Zeit. Das wirkte sehr stark auf mich. Und ich habe gesehen, denn die Musik kann man sehen, ja, man kann die Musik sehen, sie bewegt sich, sie bewegt dich, da ist Leben ... diese Kraft, die Freiheit und Begeisterung dieser Musiker ... ich war hin und weg! Zu Hause fing ich so bald als möglich an, Platten zu hören und begann auch Jazz in den Clubs zu hören, ganz alleine!!" Léandre 2009: 103-104). Hier hat sich ein naiver Übersetzungsfehler eingeschlichen: Paris, ville des lumières, besser Lumières, sollte vielleicht eher Stadt der Aufklärung als Stadt der Lichter heissen.

⁴⁷ Ich stützte mich in der Forschung zu dieser Arbeit auf die Grundzüge der Grounded Theory. Mehr dazu in Teil 2.

Paul Lovens über die Geschichten, die in den Kanon aufgenommen werden: “Es schafft so ne ... Atmosphäre, ne philosophische, die den ganzen Geist der Bewegung, dieser Musik jedenfalls, und alles so ein bisschen verrückt ... denn es ist auch so eine Art *oral tradition*, es wird weitergegeben und Cecil Taylor erzählt von Sonny Rollins und ich erzähl von Cecil Taylor ... es schwirrt immer rum, besonders wenn man zusammen auf Tour ist, es werden auch immer wieder dieselben, ganz alten Geschichten erzählt und es ist ein bisschen wie das Evangelium, was man noch so erinnert und was weitergegeben wurde. Von dem hab ich gehört, der hat damals einen getroffen, der so und so, wer welche Wunder gewirkt hat, ist schon ähnlich wie Apostelgeschichte” (Lovens, Int. 1, 0.02).

Improvisation

Improvisation ist die zentrale Methode im *champ jazzistique*. Zu Komposition vgl. meine Ausführungen in Pierrepont Punkt 12. Es ist schwierig, in der hier gegebenen Kürze, das Wichtigste kurz zusammenzufassen. Ich überlasse das Wort lieber wieder einmal Joelle Léandre: “C’est un sujet énorme, l’improvisation, où il y a sûrement moins toutes ces questions de *power*, de hiérarchie, mais plutôt une conscience/confiance de faire de la musique ensemble, c’est beaucoup de responsabilité, de risque même, d’organiser l’individu et le collectif, c’est ça l’improvisation, sujet de mémoire aussi, de mettre en forme, ou bien de donner poids et mesures je pourrai dire ... au fond c’est de la vie, c’est sociétal ... de prendre la parole *here and now*, c’est essentiel” (Léandre 2009: 85)⁴⁸.

Es ist nicht zielführend, hier einige allgemeine theoretische Aussagen über Improvisation zu treffen, denn sie ist meiner Meinung nach, nur über die ähnlich unterschiedlichen Zugänge der Musiker und Musikerinnen verständlich. Diese Zugänge werde ich im dritten Teil in angemessener Länge präsentieren. Hier sollen folgende Verweise genügen: Improvisation ist mehr oder weniger verständlich, vielleicht so wie Poesie “verständlich” sein kann. Der französisch-vietnamesische Perkussionist Lê Quan Ninh zieht einen ähnlichen Vergleich: “Das Wichtigste ist es, mit

⁴⁸ Improvisation ist ein enormes Thema, wo sicherlich weniger Fragen von power und Hierarchien auftauchen, wo vielmehr ein Bewusstsein/Vertrauen gemeinsam Musik zu machen, eine Rolle spielt. Das ist eine sehr große Verantwortung, ein Risiko, Individuen in einem Kollektiv zu organisieren, da geht es auch um Erinnerung, um Formgebung, um Gewichtung ... im Grunde ist adas das Leben, es betrifft die Gesellschaft, die Stimme *here and now* zu erheben...” (Léandre 2009: 104).

der Poesie in Verbindung zu kommen. Das beschäftigt mich vor einem Konzert am meisten: Gelingt es wieder, mich mit der Poesie zu vereinen? Das ist heikel, und der Kontakt bricht leicht ab..." (FreiStil #1: 7). Oder wie Evan Parker auf die Frage nach Zufall oder Schicksal antwortet: "There are ways of understanding this which are not the ways of science. Music is one of them, shamanism another" (Parker 2009: 119).

Teil 2 - Methode und Feld

Eigene Position im Feld

Ich befinde mich seit 15 Jahren im Feld.

Meine Position ...

Alles begann, als ich mit 15 Jahren anfang, in Nickelsdorf beim "Festival", wie wir es nennen, mitzuarbeiten, drei Tage fast durchmachen, viele unterschiedliche Menschen aus aller Welt sehen, verschiedene Sprachen und unbekannte Musik hören und in der Küche Salzstangerl streichen, Gläser einsammeln, später dann Bardienst.

Hans Falb, der gemeinsam mit Reinhard Stöger die Jazzgalerie gegründet hat und der ca. um 25 Jahre älter ist als ich, zeigte mir viel Musik und Literatur, ich konnte mir alles ausborgen, mit nach Hause nehmen, anhören und lesen. Im Lokal selbst, wo ich sehr viel Zeit verbrachte, hörte ich immer wieder Neues (Musik), las die CD-Hefte, es lagen Zeitschriften und Musikmagazine herum, ich brauchte mich also nur zu bedienen, was ich auch tat. Ich saß immer wieder bei den Älteren und hörte ihnen bei ihren Gesprächen über Musik, Politik, den Alltag, usw. zu und lern-te dabei viel mehr als nur den Spruch, dass die wahren Universitäten die Wirtshäuser seien.

Mit 17 oder 18 Jahren nahm mich Hans Falb dann das erste Mal auf andere Festivals mit, nach Ulrichsberg und Wels. Ich lernte Musiker und Musikerinnen kennen, andere, meist ältere Menschen, die sich wahnsinnig gut in der Musik auskannten, andere weniger, denen reichte das Zuhören oder das Dabeisein. Ich merkte bald, dass diese Menschen, vor allem Österreicher und Deutsche, auf allen Festivals dieser Art in Österreich anzutreffen waren. Selbst als ich vor einigen Jahren in Marseille auf ein Festival (MIMI) ging, kannte ich Leute vom Sehen und einige Musiker persönlich. Letztes Jahr in Mulhouse (Festival Météo) konnte ich sogar meinen eigenen Dialekt sprechen und wurde von einigen Leuten verstanden.

Als ich Anfang 20 nach Wien zog, begann ich, regelmäßig auf Konzerte zu gehen und kam so immer mehr mit anderen "Konzertgehern und Konzertgeherinnen" sowie mit den Künstlern und Künstlerinnen in Kontakt. Man fragte mich oft nach Nickelsdorf und wie es Hans Falb gehe. Ich

wuchs immer mehr in die Szene hinein. Es gab dann ein, zwei Jahre, in denen ich nicht mehr so viele Konzerte besuchte (was auch an meiner finanziellen Situation lag), aber in den letzten Jahren versuche ich, so oft wie möglich ins *scape jazzistique* einzutreten, weil ich mich darin sehr wohl fühle. Darum beschäftige ich mich auch mit dessen Vergangenheit und habe 2009 gemeinsam mit Hans Falb das Buch *tell no lies claim no easy victories* (Schmickl/Falb 2009) herausgegeben, anlässlich des 30. Jahrestages des Festivals Konfrontationen. Dies kann auch als Dank an Hans Falb und die Jazzgalerie Nickelsdorf verstanden werden.

... im Feld

Das Feld ist nicht an einen Ort gebunden, auch die Jazzgalerie Nickelsdorf ist nur ein *anchor*, oder eine *reterritorialization* im Sinne Indas & Rosaldos (2002)⁴⁹. Der Ort hat zwar immer das Potenzial, dass sich das *champ jazzistique* dort für andere sichtbar manifestiert, meiste Zeit wird die Lokalität aber als mehr oder weniger normales Wirtshaus geführt, mit Einser- und Zweier-Menü unter der Woche und runden Geburtstagen am Wochenende, von Leuten, die das Gequietsche bei Konzerten im Keller auch nicht nur 10 Minuten ertragen möchten.

Das Festival ist dazu das genaue Gegenteil: das Lokal wird geschlossen, Stammgäste werden zu Mitarbeitern und andere Gäste zu Zaungästen, die Verhältnisse werden durcheinandergewirbelt, etwa wie im Fasching. Wie viele rituelle Aspekte darin zu finden sind, müsste man in einer eigenen Arbeit erforschen.

Meine Position im Feld ist also alles andere als die vieler meiner Kollegen und Kolleginnen, die eine Diplomarbeit schreiben und sich meist erst in das Feld "einfühlen" müssen. Was meinen Zugang vielleicht noch von den meisten unterscheidet, ist, dass ich in fast jeder Hinsicht den Wunsch habe, so etwas zu erreichen wie meine "Forschungsobjekte": das eigene Leben etwas zu widmen wofür man sich entschieden hat und damit genug Geld zu verdienen.

⁴⁹ "... there is no deterritorialization without some form of reterritorialization" (Inda & Rosaldo 2002: 12).

Methode

Zunächst möchte ich erwähnen, dass ich von den unterschiedlichen methodischen Zugängen “nur” inspiriert wurde, ich habe keine Methode vollständig angewendet. Ganz so wie in der Literatur immer wieder darauf hingewiesen wird, keine vollständigen Anleitungen darzustellen, sondern nur Anregungen vermitteln zu wollen. Die wichtigsten Impulse kamen von Naomi Quinn (2005) und Kathy Charmaz (2001).

Grundsätzlich hielt ich mich an die Leitidee der Grounded Theory, dem Oszillieren zwischen Datengenerierung im Feld und Datenauswertung zu Hause. Dieses Hin und Her halte ich für sehr wichtig. Wie ich oben schon erwähnt habe, bewege ich mich schon, zu diesem Zeitpunkt, mein halbes lang Leben im Feld. Deshalb hat sich mir die Frage gestellt, wie ich diese Erfahrungen für diese Arbeit umsetzen kann. Ich habe keine Lösung gefunden. Ich denke, alles was ich im Feld erlebt habe, woran ich mich oft wahrscheinlich gar nicht mehr bewusst erinnern kann, wirkt auf meine Intuition bei Entscheidungen, z. B. die Wahl meiner Interviewpartner und -partnerinnen bzw. in den Interviews selbst, wenn mir spontan Fragen einfielen. Das heisst, meine “Kompetenz” im Feld floss implizit ein. Im Jargon der Grounded Theory wird dies “Theoretische Sensibilität” genannt.

Grounded Theory

Die Grounded Theory war für mich, seit ich mit ihr in einem Proseminar in Berührung gekommen bin und mich mit ihr für eine PS-Arbeit beschäftigte, die natürlichste Methode zu “forschen” (Vielleicht so, wie “Improvisation” die natürlichste Methode ist, Musik zu machen⁵⁰). Klar, man muss etwas wissen, um die richtigen Fragen zu stellen und man gelangt nur zu Wissen, wenn man (sich) Fragen stellt.

Die Geschichte der Grounded Theory, wie sie ihre Begründer Glaser und Strauss (1998) beschreiben, spielte für meinen Zugang nie eine Rolle, vielmehr fesselten mich die Vorschläge, wie ins Feld gegangen werden sollte und wie mit den Daten umgegangen werden sollte, kurz: das Oszillieren zwischen Datengenerierung und Datenauswertung sowie die “Ansicht, daß man kein

⁵⁰ vgl. Teil 1 und 3, Kapitel Improvisation.

Genie sein muß, um brauchbare Grounded Theory zu generieren.” (Glaser und Strauss 1998: 20-21)

Durch ein Methodenseminar gegen Ende meines Studiums konnte ich mein Wissen um die Grounded Theory wieder auffrischen und wurde mit einem Text von Kathy Charmaz (2001) bekannt. Darin fand ich alles, was ich vor meiner Diplomarbeit für diese brauchte. Charmaz’ “aktivierte” Anleitungen machten mir Lust, sofort ins Feld zu gehen. Dies war aber nicht ganz möglich, bzw. erschien mir nach ein bisschen Überlegen als zu vorschnell. Also begann ich mit dem Literaturstudium, entgegen Charmaz’ Anweisungen.

“The distinguishing characteristics of grounded theory methods ... include” (vgl. Charmaz 2001: 245):

1) *simultaneous involvement in data collection and analysis phases of research,*

Hier möchte ich zunächst auf die Einleitung verweisen, in der ich erzählte, wie ich zu meinem Thema gekommen bin. Ich führte mehrere Interviews mit einem ganz anderem Ziel. Ich dachte noch nicht an diese Arbeit. Diese Gespräche führten mich aber hierher. Ich wurde also in erster Linie von meinen Daten, die ich unbeabsichtigt, denn für meine damalige Intention waren sie nicht unbedingt brauchbar, gesammelt hatte, zu dieser Diplomarbeit inspiriert. Doch bevor ich mich ihr voll und ganz widmen konnte, war ich mit der Herausgabe des Buches *tell no lies claim no easy victories* (Schmickl/Falb 2009) beschäftigt, das sich genau in dem Feld bewegt wie diese Arbeit. Was ich zuerst nicht dachte, sich aber nach einer längeren und intensiven Phase der Beschäftigung mit dem Feld, d. h. mit Texten, Musik, den Interviews, etc. herausstellte, war, dass ich beim Wiederlesen meines eigenen Buches auf Details aufmerksam wurde, die mir vorher nicht so aufgefallen waren, obwohl ich alles mindestens schon zweimal gelesen hatte. Auf den gleichen Effekt hoffte ich bei den Interviews, leider blieb dafür aber viel zu wenig Zeit.

Aber der Reihe nach: Nach den ersten Interviews entschied ich mich also für dieses Diplomarbeitsthema. Als es angenommen wurde, hörte ich die Interviews wieder bzw. durch die intensive Beschäftigung mit dem Joelle Léandre Interview (in: Schmickl/Falb 2009) hatte ich schon viel in mich aufgesogen. Darauf basierend entwarf ich meine Diplomarbeit für ein Anthropologisches Laboratorium, in dem mir gesagt wurde, dass ich damit drei Dissertationen schreiben könnte.

Also reduzierte ich ca. innerhalb einer Woche meine Forschungsfragen auf, wie ich es in Anlehnung an Bloch (1977) nannte: *the presence of the past in the present*. Aus meinem Wissen und meiner Reduzierung entstanden eine Handvoll zentraler Interviewfragen, die ich allen Musikern und Musikerinnen bzw. einem Veranstalter stellte. Auch hier lernte ich von Interview zu Interview und es kamen immer mehr Fragen hinzu und es entwickelten sich neue mögliche "Kategorien". Die, mit der *thickest description*⁵¹, fanden Eingang in den Text. Dies entfernte mich wieder etwas von meiner Frage nach der determinierenden Wirkung von Vergangenem auf das Feld, jedoch blieb dieses Thema eine wichtige Komponente in der Analyse des *scape jazzistique*.

2) *creation of analytic codes and categories developed from the data, not from preconceived hypothesis,*

Obwohl ich schon lange Zeit ein Mitglied oder gar ein *agent* des Feldes bin, kam, wie erwähnt, die erste Inspiration aus "unabsichtlich" gesammeltem Material. Ich hab mir das meiste, was ich bei diesen Interviews hörte, nicht schon vorher gedacht, es war mir nicht auch nur irgendwie bewusst. Ich war einfach Zuhörer, Mitarbeiter und war gerne unter diesen Menschen, saß gerne bei ihnen am Tisch und hörte zu. Da Pierrepont für mich der erste war, der in dieser charakterisierenden, am ehesten ethnologischen, Art und Weise über das *champ jazzistique* schrieb, und ich ihn erst in der oben erwähnten längeren und intensiveren Phase der Beschäftigung mit dem Feld gelesen habe, gehe ich davon aus, keine *preconceived hypothesis* gehabt zu haben.

3) *the development of middle-range theories to explain behavior and processes,*

Ich werde keine kleinen Theorien aufstellen, außer meine gefundenen Kategorien inklusive ihrer *thick description* sind schon middle-range theories. In diesem Rahmen geht sich eine Darstellung meiner ersten Ergebnisse aus, aber es ist mir nicht möglich, die einzelnen Kategorien zu verbinden und deren Zusammenhänge auf eine ausreichende Art und Weise zu analysieren. Dafür müsste ich auch einen neuerlichen Durchgang mit Interviews starten.

⁵¹ vgl. Geertz 1996 und Charmaz 2001: 250.

4) *memo-making, i. e. writing analytic notes to explicate and fill out categories, the crucial intermediate step between coding data and writing first drafts of papers,*

Das habe ich von Anfang an betrieben. Ich habe alle meine Ideen, basierend auf den ersten Interviews, in ein selbst entworfenes "Datenraster" eingegeben. Dafür habe ich Dokumente angelegt, etwa mit den Titeln "Geschichte", "Methode", etc. Diese Dokumente waren mit Überschriften gegliedert, wie z. B. "Improvisation", "Hierarchien", "Körper", um solche zu nennen, die in dieser Arbeit noch präsent sind.

Beim Lesen der unterschiedlichsten Texte kamen mir immer wieder Ideen bzw. fand ich wichtige Stellen, die ich dann, wenn ich beim Schreibtisch saß, sofort in diese Raster, im richtigen Dokument unter der richtigen Überschrift, nummeriert, eintrug. So entstanden viele Seiten mit Zitaten, Gedanken, hin und wieder länger ausformulierten Absätzen und Verweisen. Zu einem gewissen Zeitpunkt ging ich alles einmal durch und strich die doppelten Einträge bzw. vervielfältigte sie, wenn sie in mehrere Überschriften (die zu Kategorien wurden) passten. Ich führte auch Verweise, wie z. B. "siehe Improvisation Pkt. 5" oder ähnliches, an.

Das aus der Literatur hinzugekommene Wissen verwendete ich, gemeinsam mit den ersten Interviews zum Entwerfen der ersten Interviewfragen, auch in einem eigenen Dokument und noch ungeordnet. Das war während dem Anthropologischen Laboratorium. Danach kürzte ich den ganzen "Raster" auf ein neues Dokument zusammen (*the presence of the past in the present*). Vieles von dem, was ich bereits geleistet hatte, wurde (zumindest für diese Arbeit) mit einem Schlag unbrauchbar, dafür hatte ich ein genaueres Ziel vor Augen. Mit diesem einen Dokument, das fünf Überschriften und sechs Seiten hatte, entwarf ich neue Interviewfragen, die, im Gegensatz zu den zahlreichen ersten Fragen, schon sehr fokussiert erschienen. Damit ging ich wieder ins Feld bzw. auf die *agents* zu und bat um weitere Interviews. Daraus wurden die Interviews, die hier vorrangig analysiert werden.

Nach der Datenerhebung verwendete ich den Raster fast gar nicht mehr. Ich ging dazu über, alles handschriftlich auf einen Kellnerblock zu schreiben, auf dem man gut nach oben hin blättern konnte. Nun waren es schon längere Passagen und ich konnte schon einzelne Gedanken verknüpfen. Manches habe ich eins zu eins in diese Arbeit übernommen. Jetzt, beim Schreiben, mache ich mir nur mehr ganz wenige Notizen, schreibe fast keine Memos mehr.

5) *theoretical sampling, i. e. sampling for theory construction, not for representativeness of a given population, to check and refine the analyst's emerging conceptual categories,*

Das theoretical sampling verwende ich insofern, als ich mit den signifikanten Stellen aus meinen Daten die Kategorien geformt habe und im dritten Teil dieser Arbeit mit weiteren Beispielen auffülle.

6) *delay of the literature review,*

Dies habe ich, zumindest im Arbeitsprozess für die Diplomarbeit, nicht beachtet. Aber, wenn ich bis zu meinem Eintreten ins *scape jazzistique* zurückgehe, dann schon. Obwohl ich mir früh Romane und Geschichtensammlungen, in denen Jazz eine Rolle spielt, kaufte und las, kann man sagen, dass ich die ersten Jahre, von 15 bis 17, einfach so im Feld war. Erst als ich das erste Mal andere Festivals besuchte, begann sich mir die Dimension dieses Feldes zu erschließen.

Interviews

Zur Datengenerierung machte ich Interviews, teils narrativ, teils biographisch, teils waren es Gespräche, die ich in dieser Art auch schon ohne Mikrophon und Interviewsituation führte. Mein Ziel war “[to] encourag[e] the interviewee to organize the interview ... his or her own way and to pursue his or her own thoughts, conveying the interviewer's openness to the interviewee's own perspective, unique insight and special knowledge, and being an extraordinarily good listener and a nonjudgmental one. It should be clear that our approach to interviewing differs radically from the traditional method of question-asking ...” (Quinn 2005: 9).

Ich stützte mich auf ca. 10 Grundfragen, wobei ich fast jeder Person fast jede dieser Fragen gestellt habe. Von diesen Grundfragen ausgehend, ließ ich das Gespräch laufen oder versuchte es voranzutreiben und folgte meinen Gesprächspartnern (mit den oben angesprochenen spontanen Fragen zwischendurch) dorthin, wo sie hinwollten. So kamen ganz unterschiedliche Gespräche zustande, die ungefähr die selben Schwerpunkte (siehe Teil 3) auf verschiedenen Wegen erreichten.

Ich sehe das Interview als sehr gute Methode zu Daten zu gelangen, vor allem für meine Situation. Ich versuchte eine Zeit lang, so etwas wie *participant observation* zu machen, nur wusste ich nicht genau wie das geht und zudem bin ich viel zu involviert ins Feld und kann den Schritt zurück oft nicht machen, den ein "Neuling" im Feld nicht machen muss weil er nicht so tief drinnen steckt. Als Beispiel könnte meine Situation letztes Jahr beim Festival "Konfrontationen" dienen. Ich hatte einen Stand am Festivalgelände und verkaufte ein Buch, das im *scape jazzistique* spielt und das ich gemeinsam mit Hans Falb herausgegeben habe. Ich erklärte den Leuten, wie das Buch zustande gekommen ist, warum, was drinnen steht, etc. Eigentlich hätte ich mich in dieser Situation selbst beobachten müssen.

Demgegenüber besuchte ich auch andere Festivals und Konzerte sowie Jam Sessions und da überlegte ich mir immer wieder, wie ich beobachten könnte. Manchmal machte ich Notizen über dies und das, öfter vergass ich dann drauf, weil ich mit einem Gast oder einer Musikerin redete. Im Nachhinein war es auch so, dass die Notizen, die ich etwa am Welser Festival gemacht habe, völlig unbrauchbar waren. Hin und wieder machte ich mir in Gedanken Notizen und versuchte den Gedanken so lange zu behalten, bis ich ihn "in Ruhe", d. h. zu Hause bzw. außerhalb des Feldes, aufschreiben konnte. Ich weiss nicht, in wie weit man das teilnehmende Beobachtung nennen kann.

Aus diesen Gründen entschied ich mich zur Schaffung von Daten durch Interviews, denn, um mit Naomi Quinn zu sprechen: "... interviews can provide a density of clues to cultural understandings that is virtually unobtainable in any other way. This is largely because interviews frame the interviewee's task as one of communicating what he or she knows to the interviewer" (Quinn 2005: 7). Und: "This is not to say that such discourse automatically makes implicit cultural understandings explicit; rather, the expository discourse in interviews provides relatively rich and frequent clues to these tacit understandings" (Quinn 2005: 9).

Datenhierarchie

Ich habe im Laufe meiner Forschung eine Menge an Daten gesammelt, die ich nicht alle in einen Topf werfen wollte. Deshalb hat sich so etwas wie eine "Datenhierarchie" ergeben. Diese äußert sich darin, welchen Wert bzw. welche Autorität ich unterschiedlichen Quellen beimesse:

Meine *primären Quellen* sind auf jeden Fall die Interviews, die ich geführt habe. Da nehme ich jede Äußerung für 100% (so, wie die Musiker und Musikerinnen auf der Bühne jede Äußerung eines/r Mitspielenden für bare Münze nehmen). Etwas weniger Autorität besitzen Interviews, die ich in Büchern gefunden habe (und übersetzt wurden) bzw. Zitate in Texten über Musik. Sie gehören jedoch allemal noch zu den primären Quellen, ebenso wie Texte, die von Musikern oder Musikerinnen selbst verfasst wurden.

Als *sekundäre Quellen* betrachte ich Musikmagazine, online-journals, etc. Genauer: Texte von Musikjournalisten/-innen über die Musik und die Ausführenden. Diese Schriften gehören nicht mehr zu primären Quellen, da viele Aussagen eher auf der Interpretation der Musik beruhen als auf einer Interpretation "*anthropologisch*" generierter Daten.

Tertiäre Quellen sind Bücher, Romane, wie etwa *Buddy Boldens Blues* von Michael Ondaatje oder *El perseguidor* (*Der Verfolger*) von Julio Cortázar, die ausdrücklich ebenso auf Imagination wie auf Fakten beruhen.

Wie man im dritten Teil sehen wird, verwende ich hauptsächlich meine Primärquellen als Belege für meine Argumente, da es ja auch so ist, dass die Musiker/-innen selbst, alle Quellen, also auch meine sekundären und tertiären, mehr oder weniger aufnehmen und mir als primäre Quelle präsentieren, im Interview, als improvisierte Interpretation von allem was sie wissen (im Idealfall).

Eine weitere wichtige Unterscheidung ist hier vor allem bei George Lewis zu treffen. Einerseits kann er sich eher als Musiker äußern, das kommt aber in meiner Arbeit so gut wie nicht vor. Und andererseits als *scholar*, was im Kapitel "Emanzipation" bzw. "Aufnahme und kreative Umwandlung von Tradition" in Teil 3 den Kern meiner Argumente ausmacht. Jedoch darf man nicht davon ausgehen, dass es eine klare Trennlinie zwischen den Identitäten gibt.

Durchführung

Interviews

Ist ein Interview eine natürliche Situation? Meiner Meinung kommt es dabei auf das Feld an. Ich nahm und nehme gegenüber den *creative musicians* öfters eine Haltung ähnlich wie im Interview ein. Das Interview ist Teil unserer Kultur und deshalb keine Sonder-Sondersituation, wie etwa ein Interview mit jemandem, der nicht einmal daran gewöhnt ist, Interviews zu lesen oder im Fernsehen zu betrachten. Das Interview bleibt also in meinem Feld im schlimmsten Falle eine (bekannte) Sondersituation. Meine *interviewees* sind aber durchwegs gewöhnt, Interviews zu geben. Die einen mehr und die anderen weniger. Während den Gesprächen, die alle an öffentlichen Orten (teilweise auch in der Jazzgalerie Nickelsdorf) stattgefunden haben, wandelte sich die Sondersituation öfters zur Normalsituation, nicht zuletzt weil es nicht das erste oder zweite Mal gewesen ist, dass wir über Musik (und Umgebung) gesprochen hatten. Vor allem zwischen meinen oben erwähnten Grundfragen entwickelte sich ein eher "normales" Gespräch. Mein spezifischer Zugang und meine Fragen waren für meine Interviewpartner und -partnerinnen vielleicht etwas ungewohnt.

"As Linde comments, '[I]t is a mistake to try to make a sharp distinction between the interview situation and so-called real life, or between the interview situation and non-contrived social interaction.' She emphasizes that the interview itself 'is part of real life too,' that it is 'an existing social form used as a technique to achieve all kinds of social purposes' - for example, doctor-patient, lawyer-client, hairdresser-client, and decorator-homeowner interviews. More generally, interview data are valid, she believes, because what people do in interviews - represent themselves and tell their life stories - is something that they do spontaneously in a wide variety of other contexts. That this task of self-presentation makes sense to interviewees - in the context of an interview just as in other, more ordinary contexts - is responsible for their willingness to take charge of the interviewing process and to talk. Further, it accounts for what Luttrell describes as the 'narrative urgency' with which people like the women she interviewed tell their stories and thereby 'define and defend their selves and identities'" (Quinn 2005: 12).

Ich führte auch zwei Interviews per email, wobei ich von einer Person, bis auf die Zusage, noch keine Antwort erhalten habe. Das andere hat sehr gut funktioniert. Ich schickte ca. 15 Fragen in

einem Dokument mit und erhielt bald darauf die Antworten, die ich gemeinsam mit meinen Fragen in ein neues Dokument einfügte. Ich las die Aussagen meines Interviewpartners aufmerksam und schob, wo ich es für angemessen hielt, eine weitere Frage ein. Es waren ca. 10 neue Fragen an den Text. Dieses Dokument schickte ich wieder an meinen Interviewpartner. Diesmal kam es aber zu technischen Problemen, wie man sie oft mit Computern haben kann. Deshalb musste ich ein wenig länger als beim ersten Mal auf die Antworten warten. Nichtsdestotrotz kam ein sehr interessanter Text dabei heraus, den ich im dritten Teil an mehreren Stellen zitiere.

Zum Ablauf der Interviews

Mit einigen Musikern habe ich schon ca. ein halbes Jahr bevor ich sie um einen Interviewtermin fragte geredet und von meiner Diplomarbeit erzählt und die prinzipielle Möglichkeit eines Interviews in Erfahrung gebracht. Als dann die Zeit näherrückte, für die ich das Durchführen der Interviews geplant hatte, begann ich, persönlich oder per email, anzufragen und Termine auszumachen. Innerhalb ungefähr eines Monats konnte ich alle Interviews durchführen. Es ging sich für mich aus mehreren Gründen leider nicht aus, mit einem oder einer ein zweites Interview auszumachen. Ich bekam durchwegs Zusagen bis auf eine Frau, die mir absagte, was angesichts des Ungleichgewichts zwischen männlichen Musikern und weiblichen Musikerinnen innerhalb des *champ jazzistique*, zumindest der hier in Österreich leichter erreichbaren, sehr schade war. Aus Zeitgründen, konnte ich auch andere Frauen, die prinzipiell in Frage kamen, nicht ansprechen. Das hatte vor allem mit deren Touren zu tun. Andere Frauen, die mir als Gesprächspartnerinnen empfohlen wurden, wollte ich nicht fragen, da sie im Feld, wie ich es wahrnehme, eher an den Rand als ins Zentrum tendieren.

Jedes Interview kam mehr oder weniger problemlos zustande und die Gespräche verliefen durchwegs entspannt, manchmal wurde dabei Wein getrunken, meist aber nicht. Meine Konzentration war bei den Interviews, bei denen Kaffee und Wasser getrunken wurde um einiges höher, durch den Wein vergaß ich, mich auf meine Frage zu konzentrieren und das Gespräch driftete dahin. Ich möchte nicht sagen, dass diese Gespräche uninteressant waren, auf gar keinen Fall, ich konnte im Nachhinein aber weniger davon verwenden, weil ich darauf vergessen hatte, sie von Zeit zu Zeit in meine Richtung zu lenken. Das passierte aber nur bei einem Interview.

Ich begann jedes Interview mit der Frage nach der allgemeinen Bedeutung von Geschichte für das jeweilige Leben. Über die Wichtigkeit von Musikgeschichte für die momentan gespielte Mu-

sik begann das Interview dann meist richtig in Gang zu kommen. Der Großteil der Gespräche dauerte ca. eine Stunde, manche eineinhalb und eines zweieinhalb (das mit dem Wein). Ich denke, danach fühlte nicht nur ich mich bereichert, sondern auch meine Partner und Partnerinnen. Zumindest blieben ihnen sicher noch Fragen im Kopf, die während des Interviews nicht besprochen werden konnten bzw. im Laufe des Gesprächs wieder vergessen wurden. Schon alleine deshalb wäre es interessant und wichtig gewesen, eine weitere Runde von Interviews durchzuführen. Aber, wie gesagt, es fehlte die Zeit.

Daten hören und Transkribieren

Schon während dem Monat, in dem ich die Interviews führte, begann ich Inhaltsverzeichnisse anzulegen. Die genaueren Versionen entstanden aber erst nachdem ich alle Interviews abgeschlossen hatte und mich auf das Hören konzentrieren konnte, wobei meine ungeteilte Aufnahmefähigkeit bei ca. zwei Stunden Interview pro Tag erschöpft war. Ich hörte also normalerweise zweimal eine Stunde, was pro aufgenommener Stunde zwei bis drei Stunden dauerte, da ich immer wieder *stop* und *rewind* drückte, um mitnotieren zu können bzw. wenn ich etwas nicht verstand, zum Nocheinmalhören.

Ich hörte jedes Interview ohne die live-Situation mindestens dreimal. Die Inhaltsverzeichnisse wurden mit jedem Mal hören immer enger gestrikt. Ich notierte manchmal ganze Sätze mit, so entstanden Verzeichnisse über mehrere Seiten, die sich fast wie Transkripte lesen lassen. Die Zitate für diesen Text sind natürlich genau transkribiert. Auf Wunsch meiner Gesprächspartner und auf Anraten meines Betreuers sowie aus eigenem Antrieb habe ich die zitierten Stellen "lesbarer" gestaltet und die unfertigen Sätze, ähms, irgendwies usw. weggelassen und sie auf das Wesentliche konzentriert.

Nach der Transkription der für meine Zwecke wichtigen Interviewpassagen, fühlte ich mich ein wenig planlos und wusste nicht genau, wie ich jetzt weitermachen sollte. Ich hatte insgesamt, mit dem was ich schon geschrieben hatte, ca. 45 Seiten Text. Der Rohentwurf stand also. Bei einer langweiligen Prüfung hätte ich abgegeben. Bei meiner Diplomarbeit aber machte ich den Schritt zurück zur Literatur und las die unterstrichenen Stellen in den bereits gelesenen Artikeln und

Büchern sowie meine Exzerpte. Schön langsam kam die Inspiration zurück und als ich dann eine Stunde feedback auf den ersten Teil meiner Arbeit, der nun etwas anders aussieht, von Herrn Kraus erhielt, begann ich mit dessen Überarbeitung und fand wieder zurück zu meinen klareren Gedanken.

An einem gewissen Punkt meiner Arbeit, noch vor dem feedback, merkte ich, dass ich dazu übergegangen war zu schreiben. Vor allem am Anfang war es eine fast surrealistische *écriture automatique*. Daraus entstanden die Strukturen für den ersten und zweiten Teil der Arbeit, die jedoch noch zu viel Wissen voraussetzten und Argumente über Anspielungen erklärten. Das feedback war ungemein wichtig um diese *écriture automatique* in eine wissenschaftliche Ordnung bringen zu können. Ich schrieb einfach alles heraus, was ich in den letzten eineinhalb Jahren genau für diesen Zweck in mich aufgenommen hatte. Ich konnte und wollte den Schreibprozess nicht mehr aufhalten, im Hinterkopf meine mir selbst gesetzte Frist. Deswegen blieben auch viele, für diese Arbeit wichtige Bücher, Artikel, Plattencovers, etc. ungelesen und viel Musik ungehört.

Teil 3 - Das scape jazzistique

Globalisierung

“It makes me think, because I always answer ... I almost every time get asked like ‘What is so special about Scandinavian music?’ and they want to have the normal fjord-esoteric-bullshit answers and I always said: ‘It’s not about cultural and social background and all, it’s about the individual person, the language you have” (Gustafsson, Int. 1, 0.43).

the scape and its anchors

Wie ich im ersten Teil schon erwähnt habe, möchte ich das gegenwärtige *champ jazzistique* als *scape* betrachten. “The suffix *-scape* allows us to point to the fluid, irregular shapes of these landscapes” (Appadurai 2005: 33). In diesem Fall wird das Suffix zum Präfix, aber nur aufgrund der Francophonisierung. Die *anchors* oder reterritorializations oder Manifestationen des Feldes sind selbst Teil des Feldes bzw. das Feld selbst.

Genauer gesagt, sind *anchors* Orte, die das Potential haben, als *locality* für das *scape jazzistique* zu dienen, wie etwa die Jazzgalerie Nickelsdorf (vgl. Teil 2, ... im Feld). Ohne diese Orte würde das *scape* nicht in Erscheinung treten können, denn es ist in erster Linie an das physische In-Erscheinung-Treten der *agents* gebunden. Das bedeutet, dass das *scape jazzistique* nicht rein von Information bestimmt wird, sondern an die Körper der Menschen gebunden ist.

Im Bezug auf *locality* unterscheidet es sich von dem Zugang, den Gupta und Ferguson vorschlagen, indem sie fragen: “How are understandings of locality, community, and region formed and lived?” (Gupta & Ferguson 2001: 6). Das Feld braucht die *anchors* um sich zu manifestieren, es bewegt sich aber selbst, in gleicher Weise wie die Information, die einen Ort prägt, und prägt seinerseits in gleicher Weise die Orte, an denen es sich manifestiert (vgl. Teil 2, ... im Feld). Manche Orte (dazu zähle ich bestimmte Städte, Dörfer, verschiedene Bars oder andere Lokale in einer Stadt, etc.) sind als *anchor* oder *locality* für das *scape jazzistique* besser geeignet als andere, indem sie, aus welchen Gründen auch immer, eine Offenheit für die Methoden der *agents* aufweisen (vgl. dazu auch Gräwe 2009).

Wege der Verbreitung - *Gittin' to know y'all*

Hier möchte ich einen kurzen Blick in die Vergangenheit werfen, um einen möglichen Weg der Verbreitung des Feldes zu beleuchten, denn wie ich im ersten Teil erwähnt habe, war, unter anderem, die weltweite Verbreitung der afro-amerikanischen Spielhaltung bzw. der *Afrological perspective* essentiell für die Entstehung des heutigen *champ jazzistique*. Die passierte nicht nur, wie bereits angedeutet, durch Platten und Print, sondern auch durch persönliches Aufeinandertreffen. “Following Jason Stanyek, what is critical here is precisely this kind of ‘intercorporeality’ - a body-based, face-to-face exchange of ideas and sounds where, to gloss Judith Butler, improvising bodies themselves are precisely what matter” (Lewis 2004: 13). Ich möchte so ein Aufeinandertreffen entlang eines Artikels von George Lewis beschreiben, der die Begegnung von Musikern der AACM und europäischen Musikern als Ausgangspunkt nimmt.

“Steve McCall provided entrée for the newcomers into the expatriate and itinerant musicians’ community in Paris. Given his knowledge of the European music scene, McCall could well have been in a position to suggest to festival organizers that the Chicagoans be invited to the 1969 edition of the *Free Jazz Treffen*. Besides McCall, three other members of the ‘Chicago avant-garde’ who were living in Paris - Lester Bowie, Joseph Jarman, and Roscoe Mitchell - came to Baden-Baden for the event, along with the pianist Dave Burrell. Ensclosed in the Schwarzwald, they met Heinz Sauer, Gerd Dudek, John Surman, Willem Breuker, Terje Rypdal, Leo Cuypers, Tony Oxley, and Karin Krog” (Lewis 2004: 13).

Den Musiker/-innen wurde bei den Baden-Baden Jazz Treffen sehr viel Freiheit gelassen, es wurde ihnen Raum (space) gegeben, in dem sie sich ohne Vorbedingungen bewegen und entfalten konnten. Das Ergebnis dieses Aufeinandertreffens wurde von der Musik Produktion Schwarzwald auf der LP *Gittin' to know y'all* dokumentiert. “As [Lester] Bowie himself affirmed, shortly before his untimely passing, ‘I called it *Gittin' to know y'all* because that’s what it was - being acquainted with them, getting to know each other” (Lewis 2004: 13).

“Bowie and his AACM cohorts had been living in Europe just eight months, invited by drummer and organizer Claude Delcloo, who also came to Baden-Baden and participated in the sessions. [Roscoe] Mitchell had come into contact with Mangelsdorff from his Army days in 1958, when he was stationed in Heidelberg, while Bowie and [Joseph] Jarman were newcomers to Europe, ‘gittin’ to know’ its peoples, cultures and musics” (Lewis 2004: 14).

... its not about the cultural and social background ...

Das Spiel Mats Gustafssons ist nicht skandinavisch, genausowenig wie jenes von Edoardo Marraffa italienisch ist, oder das Schlagzeugspiel von Paul Lovens deutsch. Gustafsson spricht im Interview die irrige Annahme vieler aus, die davon ausgehen, dass es, im weitesten Sinne, noch so etwas gibt, wie nationalstaatliche bzw. regionale Szenen. Selbst Jost (1987), der sein Buch *Europas Jazz* kapitelweise in die unterschiedlichen europäischen Nationen aufteilt, spricht davon, dass dies eigentlich schon überholt sei. Man darf dabei aber nicht vergessen, dass staatliche Strukturen der Förderung von Musik, die nicht zur institutionellen Kultur gehört, schon Einfluss darauf haben, wie sich Musiker und Musikerinnen eines bestimmten Landes entwickeln können. Dennoch hat dies keine Bedeutung für die Stile, die sich diese Musiker/-innen aneignen.

It's not about cultural and social background and all, it's about the individual person, the language you have.

Mats Gustafsson ist am nördlichen Rand von Schweden aufgewachsen und lernte die Musik über Schallplatten, die in den Vereinigten Staaten, Frankreich oder Deutschland produziert wurden⁵², später dann von anderen Musikern und Musikerinnen⁵³ und nicht von Fjorden, Rentieren oder den schwedischen Institutionen. Der endgültige Eintritt ins globale *scape jazzistique* war es, der es ihm ermöglichte, zu dem Musiker zu werden, der er heute ist⁵⁴.

Verarbeitung von Einflüssen und creolization

Alle Einflüsse trafen auf das individuelle Subjekt, das natürlich eingebettet in sein Umfeld existiert. Die Verarbeitung dieser Einflüsse führte dazu, in diesem Umfeld, losgelöst von dessen musikalischen Konventionen, seine eigene musikalische Sprache entwickeln zu können. Der physische Gang nach außen war nur eine logische Konsequenz.

“... the process of reception is not a straightforward imposition of meaning but a creative encounter between ‘the symbolic resources of the viewer and the symbolic offerings of the text’. They [Liebes und Katz 1990] suggest, in other words, that the reception of media products is an intri-

⁵² vgl. Teil 1 und 3, Platten/Plattensammlung.

⁵³ vgl. Teil 1 und 3, Geschichte.

⁵⁴ “At that very time, that year I met Raymond Strid and Sten Sandell, Dror Feiler and also Paul Lovens. So, everything happened at the same time and I immediately felt like: no, fuck it, I postpone my school and I go with this new thing, the new connections” (Gustafsson, Int. 1, 0.06).

cate cultural process that entails the active involvement of individuals in making sense of the images they consume” (Inda & Rosaldo 2002: 16).

Könnte man hier herauslesen, dass es, im Falle von Mats Gustafsson, eine spezifisch schwedische Art der Verarbeitung der Einflüsse des *scape jazzistique* geben könnte. Man könnte, und auf viele Beispiele würde dies auch zutreffen, etwa auf die Verarbeitung von Fisch oder den Umgang mit der letzten “Finanzkrise”. Im Falle des hier beschriebenen *scapes* ist das jedoch etwas anders, da es sich nicht auf der allgemeinen Oberfläche der schwedischen Gesellschaft bewegt. Ich möchte damit nicht sagen, dass gar nichts *Schwedisches*, was auch immer das sein kann, auf die Aufnahme und Verarbeitung der spezifischen Einflüsse wirkt, aber bedeutend weniger als auf anderes, das näher dem *mainstream* steht. Es ist in erster Linie das *scape jazzistique* mit seinen Methoden und Geschichten, das wirkt.

Aber nicht nur Mats Gustafsson und andere Skandinavien⁵⁵ wurden von den Sirenen des Jazz betört, das passierte weltweit, von Japan über Lissabon bis Australien. Diese Aufnahme und Verarbeitung hatte natürlich auch Rückwirkungen auf die afro-amerikanischen Musiker und Musikerinnen. Das Feld dehnte sich über vier oder fünf Jahrzehnte⁵⁶ auf seine momentane globale Dimension aus. Diesen Prozess, der noch nicht bzw. nie vorbei ist, möchte ich als *creolization* (“the continued emergence of new culture and new diversity through contact and mixture”; Hannerz 2006:565) bezeichnen, denn “cultures can perhaps never be completely worked out as stable, coherent systems; they are for ever cultural ‘work in progress’.” (Hannerz 1987: 550) Das bedeutet gleichzeitig eine klare Absage an die Trennung von “schwarz und weiß” bzw. der Vereinigten Staaten vom Rest der Welt⁵⁷.

George Lewis meint dazu in einem Interview, das er während des Umbria Jazz Festival 2009 gegeben hat, wo er als *leader* mit dem AACM Great Black Music Ensemble aufgetreten ist: “...Ingrid Monson said an interesting thing—the ethnomusicologist from Harvard whom I work with ... She said that African-American culture is majoritarian in jazz culture. That is to say, African-American spiritual, cultural, and psychological values are majoritarian, even in all-white bands or all-European bands. So they adopt jazz models. You see people here, they’re using black slang

⁵⁵ Skandinavien war eine Region, die teilweise noch vor Frankreich sehr viele afro-amerikanische Musiker aufnahm und ihre Musik präsentierte, man denke an Albert Ayler in Schweden oder an Cecil Taylor in Dänemark.

⁵⁶ “...the more general fact that in the past fifty years a highly reflexive form of interculturalism has emerged as an important new framework for both organizing musical performance and analyzing cultural production” (Stanyek 2004: 88).

⁵⁷ Es wäre auch interessant, die dieser Kreolisierung inhärenten Machtbeziehungen zu untersuchen.

routinely. That means that African-American ways of thinking ... there's a creolization present even in an Italian jazz ensemble. You hear it all the time. You heard it at Perugia with that marching band, Funk Off.

The second thing is that the people in the Great Black Ensemble, although it comes out of a black milieu, don't seem averse to having Mary Oliver play, or having Miya Masaoka play. So there's a lot of creolization there..."⁵⁸.

⁵⁸ <http://jazz.com/features-and-interviews/2009/12/11/in-conversation-with-george-lewis>; 19. 5. 2010

Aufnahme und (kreative) Umwandlung der Tradition

Im ersten Teil ging ich ein wenig auf den Begriff Emanzipation in der Geschichte des Jazz ein und argumentierte gegen ihn, ohne eine Alternative anzubieten. Dies möchte ich in diesem Kapitel, gemeinsam mit meinen Gesprächspartnern tun. Ich möchte nicht mehr von Emanzipation sprechen, sondern von der Aufnahme und der kreativen Verwendung von Tradition, also von dem, allem, was vorher schon da war, sei es Jazz, koreanische Musik, Candomblé, serielle Musik, etc. Dieser Zugang ist auch zentral für die Methode Improvisation.

Alles Revolutionäre hat einen dicken Draht zur Tradition

Zunächst Paul Lovens: "Ich kenn' halt diese geschriebene Theorie [über Emanzipation] nicht, aber: die Musik hat sich in den Vereinigten Staaten entwickelt, das ist an den Stilen über die Jahre eindeutig abzulesen. Und es war, um das Wort zu benutzen, immer wieder eine Emanzipation vom Vorgängermaterial, rhythmisch, melodisch, wie auch immer, also von Armstrong bis Coltrane da ist ja viel passiert. Die haben sich immer wieder auf die Tradition berufen aber auch immer wieder abgenabelt. Und das ist dann rübergeschwappt. Also, die haben uns oder den Leuten, die das in der ersten Stunde gemacht haben, die Perspektive und den Mut gegeben, dass man einfach losziehen soll und mach! Und in dem Sinn, in diesem besten Sinne, sind wir abhängig von dem was da geschehen ist und dass die uns gezeigt haben: es ist möglich, so wie Söhnen oder Kindern, und dann ham wa gemacht. Das heisst, es ist nicht nötig, sich abzuwenden von dem, was da vorher war. Denn alles was revolutionär scheint, hat immer einen dicken Draht zur Tradition, braucht es auch, um daran zu schrauben, um als Grundlage auch zu haben. ... Es gab nur, und zwar aus der Sache, Kraft genug, um nicht mehr die Platten zu kopieren oder das was die machten, sondern selber was zu versuchen" (Lovens, Int. 1, 1.18).

Hier wird schon einiges angesprochen, was einer Emanzipation des Sklaven vom Herrn⁵⁹ widerspricht: Die Musik hat sich vielleicht von der Musik davor emanzipiert, das kann ich nicht so beurteilen, wie andere. Was ich aber einschätzen kann, ist, dass sich die Musiker und Musikerinnen nicht emanzipieren mussten⁶⁰. Die haben eher gelernt von den "Vätern", und eine "emanzipatorische Haltung" angenommen. "Die Haltung Mut zu haben, was zu riskieren und sich selbst zu vertrauen" (Lovens, Int. 1, 1.21). Es war also nicht notwendig, sich abzuwenden, vom *afrological system of music making*, (siehe weiter unten), das rübergeschwappt ist.

Um zu verdeutlichen, dass es keinen Bruch gegeben hat, sondern nur die Aufnahme und innovative Verwendung unterschiedlicher Einflüsse, möchte ich Mats Gustafsson zu Wort kommen lassen: "... I mean, Peter [Brötzmann] would say just: fuck it! [Emancipation] Because his inspirations are, anyway it's like George Lewis, Sidney Bechet, like all those guys, he drew a lot of inspiration from and I would say Peter is a true jazz musician, in all senses of the word and I think just that the Europeans, the time it was born like mid-60s in England and then little later maybe in Germany, that time and that, also the contemporary music we had in Europe with Stockhausen and Ligeti and all that stuff, that was affecting the music a lot. I don't think it was about trying to go away from the Afro-Americans, from the jazz scene. Like Evan Parker and John Stevens too, are using shitloads of elements from the Afro-American tradition, jazz tradition. But mixing them up with more abstract playing which is drawn from, a lot from the contemporary music scene but also from, like African music and Asian music and stuff, and creating something. I think it's a combination of the time and other music traditions more than trying to go away from something. It's like why would you go away? And I never heard anyone really talking about that, more talking about, yeah, how to deal with it, how to take it forward, how to use it, you know, but not escaping from it. I might be wrong, I was not there at the time and I never had such a discussion with anyone" (Gustafsson, Int. 1, 0.46).

Oder Radu Malfatti: "was ich jetzt spiele, kann ich natürlich nicht vollständig von der geschichte und der tradition trennen, sie beeinflusst mein denken und meine handlungen nachhaltig. in anderen worten, ich mache das, was ich jetzt mache aus dem grunde, was vor meiner (eigenen) zeit passierte" (Malfatti, e-Int.).

⁵⁹ "Borrowing from a critically important event in 19th-century American history, the end of chattel slavery, Berendt, in a 1977 essay, called this declaration of difference and independence "The Emancipation" (Lewis 2004: 3). Auch wenn man eine ironische Umkehrung der Verhältnisse herauslesen möchte, wie Lewis vorschlägt, ist der Prozess ein anderer als Paul Lovens ihn beschreibt.

⁶⁰ vgl. hierzu meine Betrachtung zum Unterschied zwischen mir und Kritikern in Teil 1, Kapitel "Emanzipation"

Afrological attitudes

George Lewis entwirft in seinem wichtigen Artikel von 1996 *Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives* zwei grundsätzliche *musical belief systems*. Die *agents* des *scape jazzist-ique* sind sicherlich von beiden beeinflusst, nur in unterschiedlichem Ausmaß. Für dieses Kapitel aber, in dem es um Anerkennung von oft publizistisch verneinten Einflüssen⁶¹ geht, möchte ich mich mehr auf erstere Perspektive konzentrieren. Zuvor aber Grundsätzliches: “Thus, my construction of ‘Afrological’ and ‘Eurological’ systems of improvisative musicality refers to social and cultural location and is theorized here as historically emergent rather than ethnically essential, thereby accounting for the reality of transcultural and transracial communication among improvisers. For example, African-American music, like any music, can be performed by a person of any ‘race’ without losing its character as historically Afrological...” (Lewis 1996: 93).

Eine genaue Auseinandersetzung, was der Begriff *Afrological* alles bedeuten kann, findet sich in oben genanntem Artikel. Ich möchte hier nur ein paar wichtige Punkte kurz zusammenfassen bzw. zitieren. Der aufmerksame Leser wird einige Übereinstimmungen mit meinen aus den Interviews gewonnen Kategorien entdecken:

- durch Charlie Parker und den Bebop musste sich eine breitere Öffentlichkeit mit afrologischer Ästhetik auseinandersetzen, “Bebop’s challenge to the dominant culture was not limited to musical concerns” (94-95).
- Improvisation ist eine wichtige Methode (95).
- afrologische Einflüsse werden oft nicht anerkannt (101), “... reluctance of commentators on Eurological music to admit indebtedness to ‘the other’” (103).
- “... the African-American improviser, coming from a legacy of slavery and oppression, cannot countenance the erasure of history” (109).
- “A more nuanced view of improvised music might identify as more salient differentiating characteristics its welcoming of agency, social necessity, personality, and difference, as well as its strong relationship to popular and folk cultures” (110).
- “One important aspect of Afrological improvisation is the notion of the importance of personal narrative, of ‘telling your own story’. ... Part of telling your own story is developing your own ‘sound’” (117).

⁶¹ vgl. Lewis 2004a, der vor allem über anglophone Publikationen schreibt. Auf eine francophone Publikation bin ich in Teil 1, Kapitel “Geschichte” eingegangen bzw. vgl Lehman 2005. Wie das im deutschen Sprachraum gegenwärtig gehandhabt wird, wäre genauer zu untersuchen.

Diese afrologische Art und Weise mit Musik umzugehen, oder: diese Spielhaltung, halte ich für den wichtigsten Einfluss, der die Entwicklung vom *champ jazzistique* zum *scape jazzistique* ermöglichte. Radu Malfatti, wie er zu seinem *personal narrative* fand: "ich stellte mir einmal die frage, was ich auf einem bestimmten jazzfestival in italien eigentlich zu suchen hatte. ich war und bin kein amerikaner, ich bin nicht schwarz und ich spiele keinen jazz. was ich wohl jahrelang versuchte, nämlich jazz zu spielen, konnte in keiner weise mit dem geschichtlich erfassten gedankengut und dem eigentlichen sein des jazz zu tun haben. alles was ich früher wollte, war, möglichst so zu klingen, wie die grossen – oder kleinen – figuren des kulturellen erbes eben klangen. ich habe nur imitiert (ein völlig legitimes verfahren als anfänger) aber ich habe niemals jazz gespielt, sprich: wirklich und organisch tief empfunden. was das mit geschichtlichem empfinden zu tun hat? ich habe zu dieser zeit meine geschichte mit der geschichte der eigentlich schaffenden verglichen und das musste zu einem unüberbrückbaren dilemma geführt haben, welches mir, satan sei dank, rechtzeitig die augen geöffnet hatte: so kannst du das nicht machen! das machten eben schon die anderen. deine geschichte fängt erst jetzt an, zu dem zeitpunkt da du dich von dem versuch, dich in andere schicksale einklinken zu wollen, lossagen konntest" (Malfatti, e-Int.).

Evan Parker: "Das geht ganz zu den Anfängen zurück, als ich einerseits völlig in Coltranes Musik vernarrt war, andererseits aber wußte, das der Kern von Coltranes musikalischer Botschaft war: Finde Deine eigene Stimme. Ich habe meine - finde Du eine für Dich selbst (Wilson 1999: 124).

Mein Argument hier ist, dass ich behaupte, dass es die Haltung, die *attitude*, war, die auf die Europäer/-innen übergegangen ist. Sie hörten also auf, nachzuspielen und so zu klingen wie die Amerikaner/-innen. Der Impetus dazu kam aber ebenso von jenen Amerikaner/-innen, deren *afrological musical belief system* als möglicher Ausweg erschien. Jene, die diesen Weg nahmen, befinden sich heute zu einem guten Teil im *scape jazzistique*, wie ich es bisher beschrieben habe.

Oder wie George Lewis schreibt: "Another important and very different model of 'improvised music' is practiced by the European 'free' improvisers, such as contrabassist Joelle Léandre; guitarist and theorist Derek Bailey; bassist Barry Guy; pianists Misha Mengelberg, Alexander von Schlippenbach, and Irene Schweizer; percussionist Paul Lytton; vocalists Maggie Nicols and Phil Minton; multi-instrumentalist and composer Lindsay Cooper; and saxophonists Peter Brötzmann and Evan Parker. Reflecting their diverse backgrounds, these musicians often blend personal narrative reminiscent of an Afrological perspective with sonic imagery characteristic of

European forms spanning several centuries. ... The term [improvised music] was adopted, I believe, not to distinguish it from jazz in the sense of critique but to better reflect the European improvisers' sense of having created a native model of improvisation, however influenced by Afrological forms" (Lewis 1996: 111-112). Paul Lovens sagt dazu über seine "alten Helden, wie ich sie nenne, ... Und die sind für uns dann eine Art Vergangenheit gewesen auch wenns nicht im eigenen Land war oder am eigenen Kontinent ... es konnt' auch gar nicht anders kommen" (Lovens, Int. 1, 1.21).

Individualismus/eigener Klang/Körper

... der *unique* Sound

Hier macht sich der afrologische Zugang der *agents* ganz klar bemerkbar, denn wenn man den letzten Punkt in der obigen Aufzählung betrachtet: “One important aspect of Afrological improvisation is the notion of the importance of personal narrative, of ‘telling your own story’. ... Part of telling your own story is developing your own ‘sound’” (Lewis: 1996: 117), und mit dem vergleicht, was Mats Gustafsson zu seinen Anfangszeiten sagt, kann man eine klare Übereinstimmung feststellen: “... and then, what everyone does with jazz or free jazz, imitating, you know, trying to sound like Brötzmann or like Evan [Parker] and it’s of course hopeless because it doesn’t work. It’s them and I am me. But that you have to realize yourself” (Gustafsson, Int. 1, 0.10)⁶².

Radu Malfatti: “auch als es mir vergönnt war, meine eigene sprache zu entwickeln, habe ich mich an den grenzen des erfahrenen entlang geschwungen und versucht, für mich neues zu entdecken. da kam dann der moment, in dem ich mich fragen musste, was ich eigentlich will. ich konnte ziemlich genau sagen, was ich nicht mehr will, aber ich konnte zu dem zeitpunkt nicht genau formulieren was ich denn wollte. das musste die zeit und die individuelle entwicklung erst zeigen” (Malfatti, e-Int.).

Oder Joelle Léandre über Derek Bailey: “Si tu met 20 guitaristes et Derek Bailey au milieu, tu reconnaîtra Derek Bailey. Pour moi c’est un grande exemple, un musicien comme Derek” (Léandre 2009: 83)⁶³.

⁶² vgl. Teil 1, Kapitel “Individualismus”.

⁶³ “Wenn 20 Gitarristen und Derek Bailey in der Mitte, wird du Derek Bailey erkennen. Für mich ist er ein großes Vorbild (exemple), ein Musiker wie Derek” (Léandre 2009: 102).

Ego in der community

Paul Lovens betrachtet den Individualismus in einem weiteren Sinne folgendermaßen: “Das Konzert beginnt fast schon, wenn man sich das mit Tinte in den Kalender schreibt statt nur mit Bleistift. Es ist gut, das ein halbes Jahr vorher zu wissen. Man kuckt immer wieder wegen Neueintragungen oder Verschiebungen mal in den Kalender und ich weiß: ja: der 4. März da und da. Dann ist Weihnachten und ich kuck wieder und irgendwann, schwupp, ist der 4. März da. Und ich hab immer schon dran gedacht, wie ich da hinkomm’, was ich da mitnehm’, Fahrkarten kaufen, das schiebt sich dann alles so in die Richtung. Es gibt einen alten Film: ‘Die Herrn Einbrecher geben sich die Ehre’, und es gibt noch einen, ich glaub ‘Vier im roten Kreis’ ist auch so ein Krimi ... Der zum Beispiel, wo das alles große Individuen sind und jeder bereitet sich anders vor. Bei jedem wird gezeigt, wie er das macht und schließlich, wupp, kommen sie alle zusammen und machen ihren Einbruch. So ähnlich ist das mit der Musik auch (Lovens, Int. 1., 0.30).

Es hängt also sehr viel am Einzelnen, am Individuum. Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass es auch immer darum geht, sich in ein Größeres, eine Gemeinschaft, einzufügen. “[*Gebt’s da auch ums Ego?; Ph. S.*] Es geht immer ums Ego. Aber auch darum das Ego in dieses Miteinander einzubauen. Man kann eine große Schau abziehen, sich danach wunderbar fühlen, man kann aber das auch lassen, also keine Schau abzuziehen und fühlt sich trotzdem wunderbar, weil alles so gut zusammen geklappt hat” (Lovens, Int. 1, 0.43). Das Selbst sowie die *community*, auf der Bühne und abseits davon, spielen zu jeder Zeit eine Rolle: “out of the musical form most associated (however incorrectly) with the virtuosic self engaged in a struggle to be individual over and above anything else comes the musical form that addresses the matter of community in the most compelling of ways” (Fischlin and Heble 2004: 5)⁶⁴.

Zu jedem Individuum, zu jeder Person gehört ein Körper, der für die Aufführung der Musik, wie oben schon beschrieben, eine gewisse Wichtigkeit hat. Mit dem eigenen Körper weiß der Musiker oder die Musikerin, wie die Musik zu spielen ist, nur mit dem eigenen Körper (natürlich inklusive Intellekt, der ja untrennbar mit dem Leib⁶⁵ verbunden ist) kann das eigene In-

⁶⁴ Das Zitat geht folgendermaßen weiter: “The paradox is profoundly tied to the experience of African-Americans and the music they forged out of their experience in bondage as slaves, where even the possession and playing of drums was prohibited” (Fischlin and Heble 2004: 5). Nur, um auf den afrologischen Einfluss hinzuweisen.

⁶⁵ Ich möchte mich hier auf keine Diskussionen über den Unterschied zwischen Leib und Körper, oder Seele, Geist und Körper etc. einlassen, sie haben in diesem Falle keine Bedeutung.

strument dermaßen beherrscht werden, damit der eigene *unique* sound möglich wird⁶⁶. "... et [je] me suis posé les vraies questions, pour moi sans doute, qu'est ce que je veux faire? Où j'en suis? Où je suis le mieux, dans ma tête, dans mon corps, ma vérité?" (Léandre 2009: 85)⁶⁷.

Der Körper auf der Bühne

Etwas weniger tiefschürfend, hat das Sein im eigenen Körper auch ganz praktische, auf das Konzert, bezogene, Auswirkungen. Das hat auch mit der Methode der Improvisation zu tun, wie Susanna Gartmayer weiß: "... an so einem Ort wie hier [Garnison 7], wo dir, wie der Didi gesagt hat, die Leut in Oasch einelauschn, wo's einfach so still ist, dass ich manchmal sogar Probleme mit dem Atmen krieg und mit dem Luft holen weil man einfach alles hört. Das ist dann viel mühsamer, also da, nämlich wenn du dann starke Entscheidungen triffst und dir dann irgendwas ausrutscht und, man sich dann irgendwie wünscht, dass das nicht passiert wäre, ja und du musst dann aber irgendwie da bleiben und da von dem Punkt aus irgendwo hingehen wo's einen Sinn macht ..." (Gartmayer, Int. 1, 0.24).

Eine Beobachtung, die ich unmittelbar nach einem Konzert machte, war, dass ein Musiker zum anderen gesagt hat: "I felt, that you smoked [eine Jazzzigarette] in the break". Das bedeutet, dass innerhalb dieses Ensembles so ein Gefühl für den anderen und dessen Musik besteht, dass eher kleine Veränderungen im Bewusstsein des Kollegen über die Musik beim Spielen "gefühl" werden können. Denn es war keineswegs so, dass sich im Benehmen des Rauchers etwas gravierend verändert hätte.

⁶⁶ Ich würde es auch sehr interessant finden, das Verhältnis der Einzelnen zu ihren Instrumenten auf unterschiedlichen Ebenen, wie etwa als Verlängerung des eigenen Körpers (cyborg) oder als "Identitäts-switch-Mittel" zu erforschen.

⁶⁷ "... und ich habe mir die wirklichen Fragen gestellt, für mich: Was möchte ich tun? Wo bin ich? Wo liegt meine Wahrheit, in meinem Kopf, in meinem Körper?" (Léandre 2009: 104).

Platten/Plattensammlung

Schallplatten und CDs sind Produkte, die eine haptische Funktion haben, CDs sicher weniger als Vinyl, aber auf jeden Fall mehr als ein mp3-file. Auf letztere und deren völlig andersartige Verbreitungswege (Internet) kann ich in dieser Arbeit leider nicht eingehen, zumal mp3s auch nicht diese Bedeutung besitzen, wie etwa in der zur Gänze kommerzialisierten Musikindustrie. Ihr Bedeutung für das Lernen bzw. Hören von Geschichte, Musik, die aus allen möglichen Richtungen in Raum und Zeit daherkommt, ist für die *agents* im *scape jazzistique* jedoch von großer Bedeutung. Auch die Verbreitung der eigenen Musik übers Internet ist in gewissen Bereichen des *scapes* von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Dies hängt aber wiederum vom Individuum ab und wie es mit den “neuen Technologien” umgeht oder umgehen kann. Aus diesem Grund möchte ich keine allgemeineren Aussagen treffen, auch weil in den Interviews nur ganz wenig darüber gesprochen wurde.

The Medium contains the Message

Eine Platte oder eine CD sind also Dinge, die auf einem anderen Wege Verbreitung finden als über das Internet (wo sie sich höchstens anbahnen kann). Die Verbreitung findet weltweit statt, somit ist das Produkt in die Prozesse und Dynamiken der Globalisierung eingebunden und kann daher auch Prozesse in unterschiedlichen *scapes* fördern, in unserem Fall, des *scape jazzistique*.

“I wouldn’t do music without records. Because living in Umeå up on the border to Lappland ..., ok, we had a local jazz club and we actually had Steve Lacy and Per Henrik Wallin and people like that coming up and playing which is fucking sensational if I think about it right now and we had a good jazz festival too. I was lucky because me and a couple of friends that I grew up with were really into Free Jazz and stuff and it was only because of records. We were lucky to have a good record shop, this is a small town, it’s a university town, and that record shop is still around. Burmans Musik, and they were like importing FMP records and, the Art Ensemble of Chicago and there was this really weird, not a weird shop but like a grocery shop like Billa or whatever, called Domus in Umeå and of some really weird reason they had a really crappy re-

cord department. But, the jazz section was like maybe one meter, that was the total thing and the half of that was only John Zorn and Borbetomagus and like really harsh American abstract improv, you know. So I thought, that was really normal, then, and now I realize it's not really normal to find that at Billa. So me and my friends we bought or stole records there and we were sitting and listening to records and after school, we were only 14 or 13 when we started getting into that kind of music. So it was kind of a surprise when I moved ..., when I was 19 I moved away from Umeå to Stockholm to find out that I couldn't find those records. Almost anywhere in Stockholm which is the capital and there was only one club that presented any kind of like modern jazz or anything. So I was lucky to grow up in Umeå and I was really lucky to get so much information from records. ... It was like we listened all the time, and there was no internet, of course, it's like the only information you could get was to read on the back of the covers. We didn't dare to ask any of the musicians that was travelling by, so it was a great, in a way a really great way of learning" (Gustafsson, Int. 0.13).

vom Finden ...

Wie ich im ersten Teil schon angedeutet habe, hatten die Platten der anderen in der "formativen Phase" der Musiker/-innen eine sehr wichtige Funktion. Mit formativer Phase meine ich die Zeit, in der sie sich dem *scape jazzistique* angenähert haben bzw. eingetreten sind und die Anfangszeit mit ihrem Instrument, mit dem sie meist zuerst andere imitiert haben, auf der Suche nach dem eigenen Sound.

Paul Lovens über die wichtigsten Personen in seiner Entwicklung: "Also in meiner Biographie, ... nenne ich ... keine Musikernamen, mit denen ich schon gespielt hab, dieses name-dropping. Aber zwei nenn ich die ganz am Anfang sind, das war ein kleiner verkrüppelter Mann, der Vaters Stelle übernahm ein bisschen, weil mein Vater ja kurz vor Schlagzeugkauf verstorben, oder eher umgekehrt, Schlagzeug kam kurz nach seinem Tod. Und das war ein Ober-Jazzfan und Plattensammler und jeden Tag nach der Schule bin ich in dessen Wohnung gegangen, wo er chaotisch mit Familie wohnte und ... den ganzen Tag nur Scheiben gehört. Das war der stilistische Lehrer... der kleine Mann aus Aachen ist der Robert Wensler. [*Welche Platten hat der zu Hause gehabt, also, was hast du dort alles gehört? Ph. S.*] Charlie Parker, Fats Waller, Mingus, Coltrane, Monk, Rollins, die ganzen Helden" (Lovens, Int. 1, 0.37). (Der andere war der Schlagzeuglehrer).

... und Suchen

Bei beiden also, Mats Gustafsson und Paul Lovens, war die Erfahrung des regelmäßigen Hörens einschlägiger Musik als Teenager maßgebend für die spätere Entwicklung und die Tendenz zum selben Feld. Und die Liebe, vor allem zum Vinyl, bleibt, nicht nur des Sammelns wegen, die Scheiben dienen auch als Inspirationsquelle:

“You know I’m a pretty bad discoholic, I’m collecting records. Records will always be a really important source of information and inspiration for me, that will not change I think, ever. And I didn’t see that when I was younger but now I see, I mean a lot of my main inspirations and main ideas for groups or projects comes directly from my record collection. Like the last, the Swedish Azz project, with Per Åke [Holmlander] now, is completely from my record collection. You know, searching for interesting material to play, to transpose, to deal with, without my record collection it would be really difficult” (Gustafsson, Int. 1, 0.18).

Geschichten über Geschichte

“Thus, not to put too fine a point on it, we need an ethnography that is sensitive to the historical nature of what we see today ..., but I suggest that we cut into the problem through the historical present” (Appadurai 2005:64).

Ich möchte hier ein paar Impressionen geben, wie Geschichte im *scape jazzistique* tradiert wird, wie Tradition entsteht, nicht nur musikalisch, und zugleich auf die Wichtigkeit von Geschichten hinweisen, wahren oder erfundenen Geschichten, die sich auf Tour erzählt werden, beim gemeinsamen Mittagessen vor der Abreise, nach dem Konzert, gemeinsam mit den Leuten aus dem Publikum. Diese Geschichten formen die Identität des Feldes. So entsteht gleichzeitig Geschichte. Oder *memory*, wie Elisabeth Tonkin in ihrem Werk *Narrating Our Pasts* argumentiert: “The memories with which people interpret the present and go on to make the future are also social in that we recall social relationships, and scenes experienced along with other people; so that memories are less individual than is commonly supposed in a culture of individualism” (Tonkin 1992: 12). Dieses weniger individuelle *memory* beinhaltet meiner Meinung auch sehr viele afrologische Aspekte. So wird die Brücke geschlagen und man kann verstehen, dass afro-amerikanische Musik und ihre Geschichte zu einem der wichtigsten Orientierungspunkte aller *agents* im *scape jazzistique* geworden ist.

Nun folgen die wichtigsten Punkte, die sich während der Interviews beim Reden über Geschichte, herauskristallisiert haben, erklärt von meinen Gesprächspartner/-innen.

Geschichte voneinander lernen

Hier möchte ich betonen, dass es keine Art Schule gibt, wo und wie die Tradition erhalten wird. Es gibt zwar Akademien, wo Jazz gelehrt wird, diese sind jedoch eher der institutionellen Kultur

zuzuordnen. Man lernt von den *agents*, von seinen Kollegen, von Jüngeren, meist aber von Älteren auf unterschiedlichste Arten.

Didi Kern, noch mit einem Verweis auf das vorige Kapitel, wie er zu seinem Wissen kommt bzw. gekommen ist: "Hauptsächlich hören und über halt die Info, die auf den Plattencovers gestanden ist, schon diverse Fanzines aber leider viel zu wenig und das mit den Lektüren ist erst über den Linschinger Joe mit Fuckhead so Mitte der 90er Jahre angegangen. Der hat mir dann von diversen Jazzern oder von irgendwelchen Leuten Bücher in die Hand gedrückt und gesagt: check des amoi aus. ... Aber es geht schon das meiste über Musik hören und Zeitzeugen dann finden bei irgendwelchen Konzerten, auf einmal erzählt dir halt einer einen Schwank wie das war mit der Band und so. Da hat's viele wichtige Leute in meinem Leben gegeben, aus diversen kulturellen Umfeldern oder wenn's auch nur irgendwelche Plattentandler waren, die halt die Geschichten gewusst haben, wo man auf einmal zu Info gekommen ist ..." (Kern, Int. 1, 0.12)

Hans Falb über die ersten Jahre in der Jazzgalerie und wie er zu dem Wissen um die Geschichte des Feldes gekommen ist: "Ohne die vielen Gespräche mit so vielen verschiedenen Musikern oder Musikerinnen auch, ... aus dem ergibt sich ein Puzzlespiel, die Summe meines Bewusstseins oder meines ewigen Lernens" (Falb, Int. 1/i, 1.03).

Und: "Das ist dann teilweise über die ganzen langen Jahre, über die Bekanntschaft mit Musikern, über Gespräche, meistens nächtens an der Bar, nach dem Gig, dass man da noch zusammengestanden ist. Und mein Vorteil war, ich war jung und die Musiker, die damals gespielt haben waren so durchschnittlich ... 15 Jahre älter, also war das eine Generation vor mir und ... ich bin in das kalte Bad des Free Jazz geworfen worden und hab überhaupt ganz wenig Ahnung gehabt von der Tradition und Zusammenhängen, nicht, aber als dann so Leute wie Brötzmann 1982 oder 83 dagestanden sind und erzählt haben von den Clubs in Paris wo Don Byas gespielt hat, oder Sonny Rollins oder Cecil Taylor. Das waren so Namen aus der Vergangenheit ... Und ich hab dann angefangen zu forschen und hab dann auch ... den Bebop entdeckt, der ja in unserer Zeit ... in den 70er Jahren, hat ja niemand, da war die Electric-Fusion-Rock-Jazz Revolution und da ist das ganze so ein bisschen unter den Teppich gekehrt worden, die Zeit war vorbei, die Zeit eines Charlie Parker, John Coltrane ist früh gestorben, Albert Ayler ist früh gestorben. Art Ensemble [of Chicago] war damals irrsinnig populär und ich hab die dann auch kennengelernt, ... Ich hab von diesen Leuten irrsinnig viel an Erfahrung und durch nächtelange Gespräche, aus ihrer Jugend, aus ihrer Zeit, wie sie sensibilisiert worden sind über die Musik, ... das ist ein Wissen, das ich so auch ein bisschen vergleiche mit afrikanischer oral history, wo man eben nichts

niederschreibt sondern wo das von Musiker zu Musiker oder von Vater auf Sohn oder von Mutter auf Tochter, dass das Wissen weitergegeben wird und ich glaube, die oral history ist eine viel größere als alles Geschriebene auf der Welt zusammen..." (Falb, Int.1/i, 0.24).

Auch Mats Gustafsson ist ganz klar darüber, wie er am meisten gelernt hat: "... then it was really obvious for me that the best, without doubt, the only way to ... learn this music is by doing it, with other people. So thats without any doubt, I'm sure there is good schools and good Pädagogik, I think, but: through other human beings on stage and off stage, then you learn. And you make mistakes and you learn and you make mistakes again and you learn something and you can go on. And with this music its really great because, most people, whatever generation, first, second, third or fourth, whatever, really look at it in a similar way and they are really willing to share their experiences. Some of them in a more abstract way, talking in metaphors, like Lovens for instance, on a more philosophical level, some other musicians more very concrete about technique and some people maybe don't talk at all, but you learn anyway on stage, by watching and by feeling, when you make a mistake. So most of what I put in my rucksack is with the help of other musicians and thats the only way, its like learning, learning from other peoples experience, what they've been doing in the past. And I also like that because it makes the historical aspect very deep and interesting, in a direct line through all generations ... Some of us have five, six, seven, eight years of education and big loans you know and some have not but I think everyone would agree to say: the stuff that you really learn is really on stage and off stage together with those people. You just have to be open to see, you know, and hear" (Gustafsson, Int. 1, 0.07).

Susanna Gartmayer auf die Frage nach der Wichtigkeit der Geschichte der Musik, die sie spielt: "Ich interessier mich total dafür, es ist eigentlich so wie, wie Geschichten, also nicht wie die große Geschichte, sondern Einzelgeschichten von Menschen und ich interessier mich besonders für Geschichten von Musikern, Musikerinnen, wie die so leben, eben auch wie die zu ihren Entscheidungen kommen, ... aber ich würd' nicht sagen, dass ich's in einem großen Zusammenhang seh', also ich kenn' mich nicht wahnsinnig gut aus, angefangen von Jahreszahlen oder sonstigen, dafür hab ich überhaupt kein Hirn. Es sind dann eher persönliche Geschichten, die mich da interessieren" (Gartmayer, Int.1, 0.02).

Wie kommen die Geschichten zu dir?: "Über meinen Freundeskreis, ich mein, da wird ja schon ziemlich viel über so Sachen geredet, weil sich halt viele, so wie der Didi [Kern] auch total dafür

interessieren und dann wenn er wieder irgendwas gelesen hat oder gehört hat, erzählt er das ...” (Gartmayer, Int. 1, 0.04).

Wahre oder erfundene Geschichte(n)?

Die *agents* lernen ihr Feld also zu einem sehr großen Teil voneinander, durch Kommunikation, entweder verbal oder musikalisch mit dem Instrument. Verbal werden viele Geschichten erzählt. (Manche sagen auch, dass sie mit ihrem Instrument eine Geschichte erzählen, was einen sehr afrologischen Zugang ausdrückt.) Für Außenstehende mag es vielleicht seltsam klingen, aber die Geschichten müssen keineswegs immer der “Realität” entsprechen. Sie können auch erfunden sein und es stört nicht.

Paul Lovens während dem Gespräch über Charlie Parker: “Bird lives heißt das Buch, wo auch sicher ein Haufen Erfundenes drinsteht. Aber wie gesagt, wenn wir schon unsere Stücke nicht komponieren, dann werden wir ja noch ein paar Geschichten erfinden dürfen” (Lovens, Int. 1, 1.06).

Und: “Es gibt ein Buch von Paul Bley, das heißt ‘Stopping Time’ und alles die’s gelesen haben, sagen, die Hälfte ist gelogen. Aber es ist so schön zu lesen, es macht gar nix. ... “ (Lovens, Int.1, 0.01).

Diesen Zugang, es mit der Wahrheit, oder dem Konzept der Wahrheit, das bei uns verbreitet ist, nicht so genau zu nehmen, möchte ich auch afrologisch nennen, denn wie Paul Carter Harrison über Griots, schreibt, ist die Vermittlung zwischen *fact and fiction* ein Bestandteil ihrer Tätigkeit: “In the theatrical rendering of a toast, the narrator [griot] dismisses formal or fixed structures in order to mediate fact and fiction in the service of revealing the iconographic significance of immediate experience, a process that enlarges the meaning of the familiar. As in the communicative nuances created in jazz improvisation, it is an occasion to reveal metaphoric relationships through a distribution of culturally coded observations, so that the familiar is revived with new illumination” (Paul Carter Harrison 1993: linernotes zu George Lewis: *Changing with the Times*). Wie hier herauszulesen ist, werden hier auch verbale und musikalische Kommunikation gleichgesetzt.

Improvisation

Improvisation ist eine sehr wichtige Methode im Feld. Ich möchte sie hier nicht nur als künstlerische Praktik darstellen sondern auch als soziale. Ein Konzert im *scape jazzistique* ist keine "normale" Aufführung von Musik, bei der Musiker und Musikerinnen ein Werk aufführen, wie sie es mehr oder weniger immer machen. Ein Konzert in der Improvisationsmusik ist im Normalfall zu einem sehr großen Teil Kommunikation selbst, das Dargebotene beruht auf Kommunikation zwischen den Spielenden, ohne diese Interaktion würde nichts zu hören sein. Und Kommunikation ist eine soziale Praktik.

Aufnahme und Umwandlung

So wie ich weiter oben den Prozess der Aufnahme und kreativen Umwandlung der Tradition beschrieben habe, möchte ich auch, wie schon angedeutet, die Improvisation beschreiben. Sie kann als analoge Methode gesehen werden oder, wie ich hier behaupten möchte, als Kern von allem. So wie die Musiker/-innen mit Sounds umgehen, so gehen sie auch mit Einflüssen um, so wie sie sehr vielen Einflüssen gegenüber offen sind, so entspannt gehen sie auch mit den unterschiedlichsten Sounds um. Das heißt, sie beziehen alle möglichen Klänge in ihr Vokabular ein, nicht nur die "schönen". Auch der Umgang mit dem Instrument ist offener als in klassischeren Bereichen der Musik. Zwei Musikerinnen, die ihre Instrumente auf ihre *originale* Weise verwenden sind folgende: "Christine Abdelnour Sehnaoui and Magda Mayas both play acoustic music that is diametral, a space they conquered by changing the traditional ways of their instruments: modern alchemy" (Thomas Millroth, CD: Teeming).

Die einzelnen *agents* bringen in der Regel etwas "Originales" von sich selbst ein, denn ein Auftritt ist ein kreativer Prozess. Es wird nicht, oder nur zum Teil, vorher festgelegt, was auf der Bühne passieren soll. Dennoch ist nicht zu bestreiten, dass sich Routine breitmachen kann, oder wie es Christof Kurzmann formuliert: "Die Diskussion auf der Bühne kann man heute schon so abwickeln, dass man gar nicht richtig diskutiert sondern jeder nur das sagt, was er eh immer sagt. Und man tut sich nicht weh damit. Das würde ich auch auf einem Podium nicht gerne se-

hen aber solche Podiumsdiskussionen gibt es ja auch: der Vertreter der Partei und der Vertreter der Kirche und der Vertreter von da und das heisst dann Sozialdemokratie und alle sagen was, was den anderen nicht stört und trotzdem hat man seine Position gesagt und alle können sich am Schluss die Hand geben. Das gibt's in der Improvisation auch" (Kurzmann, Int. 1, 0.23).

Dies hat mit einem kreativen Prozess nichts mehr zu tun. Das merken dann aber auch die meisten. In diesem Zitat kommt auch wieder ganz klar der Aspekt der Kommunikation durch.

Ich werde nun einige Musiker und Musikerinnen zu Wort kommen lassen, um ihr Konzept ihrer Methode ein wenig zu klären. Im ersten Teil hab ich die Verbindungen, die Musiker zwischen Improvisation bzw. Musik und Poesie bzw. Schamanismus herstellen, angesprochen. Ob das bedeutet, dass sich etwa Evan Parker mit einem Schamanen vergleicht, kann man aus dieser kurzen Sequenz nicht herauslesen, auch nicht, was Lê Quan Ninh unter Poesie versteht. Man kann als Beobachter aber sagen, dass beide ihr Tun in ein eher schummriges Licht rücken, das keine klaren Konturen mehr erkennen lässt. Dies passiert sicher aus dem Grund, weil die Improvisation als Praktik auf der Bühne (und auch abseits) keine klaren Konturen hat und es auch wenig Sinn hat, genau definieren zu wollen, was die Musiker und Musikerinnen miteinander tun, dass solche Musik entstehen kann. In dieser Arbeit soll die Methode ein Mysterium bleiben⁶⁸. Susanna Gartmayer: "Es gibt auf der einen Seite diesen magischen Moment, den man immer sucht, den kann man ja nicht erzwingen, aber das ist das was man sucht, damit ein Konzert wirklich "wertvoll" war. ...Es ist eigentlich so eine Art von Konzentration ... Es ist ja auch das, wenn man im Publikum ist und man so eine Spannung merkt, die einen mitnimmt, also wo's dann diese Stille gibt. Das muss ja irgendwie von den Musikern gemacht werden, dadurch dass sie selber so einen Zustand erzeugen, dass sie selber total aufmerksam sind, dass das Publikum dann auch aufmerksam wird. ... Es ist ja dann manchmal gar nicht so wichtig, was passiert, wenn eben dieser Zustand einfach da ist, weil da mit einem was gemacht wird" (Gartmyer, Int. 1, 0.19).

Es folgen nun längere Passagen aus den Interviews, die natürlich viel mehr Punkte ansprechen, als allein die Praktik der Improvisation. Vorneweg möchte ich zusammenfassen, dass die Konzertsituation oft mit Alltagssituationen verglichen wird, dass es immer wieder um die eigene Rolle im Kollektiv geht und dass man als Musiker/-in wissen muss, wann man nichts macht und wann man spielt, dass es um magische Momente geht oder dass der Funke springt. Es werden,

⁶⁸ Wie so oft in anthropologischen Werken die Methode, wie der/die Wissenschaftler/-in zu seinen/ihren Ergebnissen gekommen ist, ein Mysterium bleibt.

wenn es um die Praktik der Improvisation geht, fast alle Punkte und Argumente, die bis hierher zu lesen waren, noch einmal wiederholt.

Noch ein Nachsatz zur Unklarheit von Improvisation⁶⁹. Die Worte, die ich und die *creative musicians* in den letzten beiden Absätzen verwendet haben, um den Kern der Improvisation zu beschreiben, waren: modern alchemy, Schamanismus, Poesie, magische Momente, und die eigene Entscheidungen treffende Person im Kollektiv. Das sind durchaus Bezeichnungen (vielleicht nicht unbedingt die letzte), die eine Flut von Assoziationen mit sich bringen. Man versteht zwar, was gemeint ist, aber wenn man beginnt, genauer und mehr im Detail zu fragen, fließen die Begriffe wieder auseinander. Auch deshalb wählte ich die eher ausschweifende Herangehensweise über die *paroles* der Involvierten zur Annäherung an die Praktik der Improvisation, auch wenn sie die Gefahr von Wiederholungen birgt.

Improvisation als soziale Praktik/Kommunikation

Didi Kern: "Da [Celeste, Keller, Session des Neu New York / Vienna Institute of Improvised Music] fühl ich mich gerade extrem wohl, irgendwie weil halt die musikalische Vergangenheit der letzten 20 Jahre war halt schon immer mit Bands irgendwelchen Formen nachjagen, das passiert da unten auch, aber es ist halt viel organischer, es ist einfach auch viel mehr zugelassen. Ich find das auch total spannend wenn ich irgendwo Sachen hör' und drauf einsteig' und vielleicht dann doch wieder was anderes mach' wie derjenige der die line angefangen hat und sich eigentlich gedacht hat, ah, vielleicht geht's ja da und da hin, dann wird's doch wieder was anderes und überhaupt, einfach die Freiheit, da tun und lassen zu können was du willst und aber auch gleichzeitig auch die Verantwortung zu haben, dass man halt schauen muss, dass das auch irgendwie fesch dahingeht. ... Vor allen Dingen sind Momente dabei da unten im Celeste, die hast du nie mehr wieder, just in dem Moment wann der Dreck auf einmal rennt und du denkst, Scheisse, jetzt geht's aber super dahin, und man sich rüberdreht und alle mit offenen Augen und Ohren dasitzen, das sind schöne Momente irgendwo, wenn du einfach merkst, dass da der Funke springt und alles ist gebannt und alles schaut und alles hört, inklusive mir selber, ich mein, ich

⁶⁹ und noch einer: "If music is a language, then it is certainly a poetic language full of the potential for allusion, symbolism, ambiguity and paradox.

There can be jokes and references which are intended to be private among the players. The art of 'quotation', much loved by some players is just an example of how jokes can be made. There is not much point in my view do much of that. The point for me is to dissolve the distinction between playing and listening and by extension between player and listener" (Parker 2009: 128).

lass es mir nicht immer anmerken, für mich gibt es auch Momente beim Improvisieren wo ich da oben sitz und mir denk, na, jetzt fällt mir aber nichts mehr ein, aber dann hört man halt auf, sind eh genug andere Musiker auch noch da just in dem Moment, die spielen. Als Schlagzeuger wird man ab und zu missverstanden, dann hörst du zu Spielen auf, dann glauben gleich alle, es ist aus, passiert mir leider auch immer wieder, aber naja, dann ist's halt aus (Kern, Int. 1/ii, 0.08).

“... ab diesen Celeste-Sessions am Montag, das hat halt den Kopf endgültig aufgemacht, sag ich mal, auf einmal stehst du da mit Vandermark oder mit diversen Leuten und musst dir selber helfen und du weisst dir zu helfen. ... das ist meistens gut gegangen, ... das [Celeste Jam Session] bedeutet mittlerweile recht recht viel für mich, einfach die Freiheit zu haben tun und lassen zu können, was man will. Das ist eigentlich das genaue Gegenteil von der Blasmusikkapelle wo ich herkomm'. Und das ist natürlich super weil du auch auf eine Art und Weise viel mehr Verantwortung trägst und wenn du da irgendwo ausburst und irgendwohin einen Ausflug machst, musikalisch, und die anderen ziehen nicht mit, dann stehst oder sitzt halt da, in meinem Fall. Es ist extrem spannend einfach, ich find das eigentlich eine der spannendsten Arten zu musizieren, überhaupt, wenn man das erste Mal mit neuen Leuten auf der Bühne sitzt, ich mein, kann auch in die Hose gehen, weil man sich denkt, das ist jetzt gar nicht interessant oder man traut sich noch nicht so wie wenn man sich gut kennt, aber das ist für mich schon eine der höchsten Formen des Musizierens” (Kern, Int. 1/ii, 0.03).

Mats Gustafsson: “The learning process is, ... sometimes very hurtful, you make something, you play live and you make a mistake by playing too much or too loud or too stupid or something and the musicians you play with make sure you understand that you made a mistake and that can be really painful. And also in life its important to, I think the whole ego-thing, also when you are younger you want to play really strong and really good and really whatever shit but that's not what communication is about. So you have to put your ego away and I think that is something really important in life also that you really should put your ego away more often than you think and let other people exist. So that, thats one thing, to be humble towards other people and to situations and not like overact but its also the other thing with improvisation that you have to take initiative, you cant just sit back and wait for something to happen, you have to take a step forward and do something and that's also in life, you cant just sit home and wait for the house to be built or the money to come in or whatever, you have to do something for it and yeah, I would say ... on many levels it [improvisation] affects the way I am and who I want to be” (Gustafsson, Int. 1, 0.55).

What is most important in improvisation? "If there is one thing which is always in a way ... of course, it's easy to say but really hard to do, to go in blank, when you start playing to be totally empty, you are never empty, you are not totally, it's not, it's never a blank paper, you know, that's bullshit. But you try to come as close as possible but, listening is always what I try to think about, whatever situation, if it's a duo with acoustic instruments or if it's a large ensemble with only noise, harsh noise musicians, listening is always what has to come first. And I think the more I do music, if I don't feel anything intuitively and the music takes me somewhere, it's always the best solution to step back and listen and then jump on the train, when the moment comes. So, to go in with big ears, that would be always on top of the rucksack, yeah" (Gustafsson, Int. 1, 0.36).

Susanna Gartmayer: "Ja und es ist eigentlich auch heikel, ... es kann ja sogar eine Art Kampf sein auf der Bühne, also auch so: wer ist präsenter oder: wer macht wem mehr Platz" (Gartmayer, Int. 1, 0.44).

"Da kann ich mich erinnern, an so konkrete Momente beim Spielen wo ich so gemerkt hab: jetzt kann ich zum Beispiel auch einen Wechsel, einen musikalischen Wechsel herbeiführen ... das war extrem interessant, aber eigentlich ist es nur das Spielen und Machen, spielen und machen, also, immer weiter, man muss es einfach viel machen" (Gartmayer, Int. 1, 0.18).

"Ja, ich mein, Entscheidungen treffen hat ja viel mit improvisierter Musik zu tun, du gibst den Willen ja nicht ab und spielst, was dir jemand anderer hinlegt, sondern du musst während dem Spielen Entscheidungen treffen, die ganze Zeit" (Gartmayer, Int. 1, 0.09).

Welche Fähigkeiten sind notwendig? "Sich zurückzunehmen, einfach mal still zu sein, eben sich das zu sparen, was nicht notwendig ist, weil das Zuhören ist absolut essentiell. Das mit den halberten Entscheidungen, das gibt's schon auch, dass man merkt, dass jemand was ausprobiert, das kenn' ich auch von mir natürlich sehr gut, man probiert so halbert was aus und dann funktioniert das nicht und dann schleicht man sich wieder hinaus, also dass man's ganz macht oder halt nicht ist wichtig" (Gartmayer, Int. 1, 0.21).

Christof Kurzmann: "Ich glaub eben auch in der Improvisation gibt es inzwischen diese Kodexe, und mit denen kannst du dich relativ sicher durch die Gesellschaft manoeuvrieren, insofern ist das auch kein, per se nicht Musik wo man sagt: Wir improvisieren kollektiv, das ist ein Gesellschaftsentwurf, das war einmal, aber das ist sicher nimmer so. ... Das sind ja durchaus Sachen gewesen, wo man in den 70er Jahren vielleicht gesagt hat, das sind politische Utopien, sozusagen, ein Gesellschaftsmodell, das sich auch durchsetzt im Alltag aber, aber das ist nicht so. Also

das ist nicht mehr so, das war am Anfang sicher so, das es spannend war und alles, aber, es ist noch spannend aber nicht mehr dafür, dass es ein Gesellschaftsmodell ist" (Kurzmann, Int. 1, 0.21).

"Also diese Art von Miteinander ist eine praktizierte Utopie, die sich aber auf Gesellschaft, auf ne Familie vielleicht übertragen lässt, aber nicht auf ein, auf das Volk eines Landes oder eines Kontinents, oder global (Lovens, Int. 1, 0.45).

Was bedeutet für dich Improvisation?

Mats Gustafsson: "It means sharing a moment with someone, I think, most of all, yeah, sharing the moment, not the future and not the past, in a way, the past is in the rucksack and the future we don't know anything about it. And it's, on all levels it's about sharing, giving and taking, but that doesn't mean that you have to give all the time or take all the time, its a pretty interesting balance sometimes and in some groups maybe you give more or you take more, it depends on the music. But to improvise is really to share, even if you play solo, its to share the moment with the ones who are listening and maybe sharing it with yourself somehow, playing solo its a little different from all other kinds of improvisation, I would say. But in a way, pah, I don't know, its a way of living too, when you do, I think for me personally it has opened up a lot of other perspectives in life, too. When I met my really important sort of teachers and masters to work with and the way they were looking at the improvisation and taught me, concrete or abstract, that gave me a completely new perspective on life and how to deal with people, you know. I think improvisation in music for me is on very many levels and very rewarding, a very rewarding process and also it means a lot of sacrifices too if you really want to, only express yourself through improvisation and express who you are through the music with your own language and dont do any compromises with doing music that you dont really want to do. Then you have to do a lot of sacrifices. You burned a lot of bridges maybe, you have to sacrifice family life and you have to sacrifice a lot of other things too and I think there's no way round it, but the positive things you get back, balance it out, totally, I can't, I mean I'm so extremely privileged to do this kind of music with the people I'm doing it with, its completely crazy, I would say" (Gustafsson, Int. 1, 0.24).

Susanna Gartmayer: "Also eigentlich, bedeutet's für mich schon, dass theoretisch alles möglich ist. Also mal diesen, Freiraum anzunehmen, der so vielleicht nicht wirklich in Wahrheit da ist aber das ist das, was ich auch dran such', an überraschende neue Orte zu kommen. ... Bei völlig freier Improvisation ist es eigentlich noch gefährlicher, dass du in altbekannte Dinger abrutschst, also, das ist insofern ein bisschen aufregender. Aber so allgemein kann man's natürlich nicht sagen, weil's auch furchtbar aufregend ist, wenn ich irgendwas, was sich wirklich so anhören muss, spiel. Also es kann ja helfen, wenn man irgendwelche Strukturen hat oder auskomponierte Sachen, dass man eben was Bestimmtes, Präzises ausformuliert, sagen wir so, und wo man dann an einen bestimmten Ort kommt, der hoffentlich neu und interessant ist. Und wenn man ganz frei improvisiert, dann gibt's einfach die Gefahr, also ich kenn' zum Beispiel bei mir in meiner Musiksprache so viele Sachen, die mir schon so auf die Nerven gehen und in die ich mich aber dann doch wieder hineinflüchte, die halt dann doch wieder passieren können. Das ist eben der Reiz, das zu vermeiden und wirklich neue Sachen zu entdecken, auszuprobieren, an neue Ort zu kommen" (Gartmayer, Int. 1, 0.11).

Paul Lovens: "Dass untereinander nicht abgesprochen wird, wer was tut, dass jeder weiß, was er kann und was er den anderen zutrauen kann und dass sich dann mit dem nötigen Vertrauen daraus was ergibt, was ein Ding ist. Da muss kein Tempo angezählt werden, da muss keine Harmoniefolge und kein melodisches Thema, es gibt auch kein Muster in den Köpfen der Einzelnen, wie sich was zu bewegen hätte, aber symptomatisch ist immer zu wissen, wann Schluss ist, in einer frei improvisierenden Gruppe, das ist das erste woran sich zeigt: alle waren am Ball, alle haben aufgepasst" (Lovens, Int. 1, 0.38).

"Sagen wir mal es gibt eine Sequenz in einem Quintett, wo zwei nicht spielen und drei spielen. Und was der eine von den dreien macht ist so stark und eindeutig, dass die zwei andern aufhören können. Aber in dem Vertrauen darauf, dass er weitermacht. Aus irgendeiner Unsicherheit heraus hört der dann auch auf. Das ist dann meistens wenn das Stück mit Einatmen aufhören soll, das geht dann nicht, dann brüll ich auch schon mal rüber" (Lovens, Int. 1, 1.10).

"Ein Bild oder ein Film oder ein Stück Musik, das muss von vorne kommen und da muss ich gar nix wissen. Ich muss mich natürlich öffnen" (Lovens, Int. 1, 0.52).

Warum Improvisation? "Weil sie glauben, dass sie irgendetwas Besonderes finden, ... eine Suche danach, weil, also, weil man sich wünscht, dass irgendwas Magisches passiert. Dann begibt man sich auf die Suche und glaubt, dass man in der Konstellation vielleicht irgendwas findet, was einem taugt" (Gartmayer, Int. 1, 0.27).

Woher kommt die Methode der Improvisation?

Ich habe meine Gesprächspartner/-innen auch danach gefragt, woher die Praktik der Improvisation, die sie verwenden, komme. Ich hätte mir vorher nie gedacht, dass folgende Antworten kommen, und zwar von allen. Ich hatte bei dieser Frage eher an das Kapitel Emanzipation gedacht.

Mats Gustafsson: "Since its about communication it started when humans started to communicate, you know, and I'm sure there was lots of improvisations happening before language even was an issue, you know, I think music and improvisation is a very very fundament for human communication and what we have, what we call the improvised music scene or whatever is just an extreme, ... follows a line, a very very very long line through human history and takes it, maybe not as far as you can go but we are trying to push the borders all the time, but its all about the same thing, its all about communication, sharing the moment and communicate. Trying to, yeah, in a way trying to understand the other on stage, who they are, why they are, whatever, you know, so its about communication and, yeah, understanding, in a way (Gustafsson, Int. 1, 0.38).

Susanna Gartmayer: "Also abgesehen von der Geschichte, überhaupt nur frei Musik zu machen, irgendwas zu spielen, also für mich war das immer schon das Allerlogischste. Ich hab Blockflöten und Klavier als Kind g'spielt und das ist einfach logisch, dass man damit versucht irgendwas auszudrücken oder halt seine eigene Musik zu machen, find ich, also, das wars für mich, also natürlich hab ich auch Stücke gespielt und gelernt, Alle meine Entchen, Klassik und sonst was, Jazz, aber das war für mich nie verständlich, dass jemand zum Beispiel der klassisch irgendein Instrument lernt, das noch nie gemacht hat, frei zu spielen, das versteh ich überhaupt nicht. Ich find's einfach nur logisch und das Naheliegendste, das ist doch sicher das, was die Steinzeitmenschen auch g'macht haben, halt irgendwas ausprobiert" (Gartmayer, Int. 1, 0.24).

Paul Lovens: "Bevor es Notenschrift gab und andere Formen von Festlegung hat's das immer schon gegeben. Musik wurd' nie anders gemacht, im Grunde. Und wenn einer ein Streichquartett aufschreibt, fügt er die vier Stimmen ja so wie die unter Umständen auch ohne die Noten miteinander agieren würden, mit allen Kontrapunkten und Verschachtelungen und rhythmischen Gegensätzen und so weiter. Nur der Komponist hat die Idee, dass es so gehen soll, aber im Grunde schreibt er etwas vor, was ohne die Vorschrift auch geschehen könnte. Nur, viele Leute, die an diese Arbeitsweise gewöhnt sind, können sich nicht einfach hinsetzen und miteinander spielen. ... Na, weil ihnen die Vorschrift fehlt. Die sind nicht gewohnt, nur so aufeinander zu hö-

ren. Sind sie schon, denn wenn ein Streichquartett an einem Haydn Stück richtig arbeitet, dann feilen die auch bis in die letzten Winkel, ... aber im Grunde braucht man für diese Musikalität keine Vorschrift. Die kann, wenn man's trainiert, oder wenn man's halt macht, immer wieder, aus sich selber entstehen und dann entsteht ne Musik die nicht vordefiniert ist, aber durchaus den selben Gehalt haben kann wie das Haydn Streichquartett" (Lovens, Int. 1, 0.42).

Schlussbetrachtungen

Die beiden wichtigsten Einsichten meiner Arbeit waren die Wandlung des Feldes, des *champ* zum *scape jazzistique*, das die ganze Welt umspannt, und, dass es keine Abwendung der europäischen Musiker und Musikerinnen von den afro-amerikanischen Vorbildern gegeben hat, sondern eine Aufnahme und kreative Umwandlung der Tradition, die sie auf die selbe Stufe stellt wie ihre afro-amerikanischen Kollegen und Kolleginnen der gleichen Generation, die die gleichen Traditionen inkorporieren konnten. Sie teilen nun ihre Geschichte, die sich auf keinen Kontinent mehr reduzieren lässt, denn, wie ich versucht habe zu zeigen, lässt sich die Verwurzelung des *scape jazzistique* nicht auf eine *locality* zurückführen. Es ist in seiner globalen Geschichte verwurzelt und stark von einer Haltung beeinflusst, die ich hier - in Anlehnung an George Lewis - *afrological attitude* nennen möchte.

Eine weitere Einsicht ist, dass es im *scape jazzistique* so etwas wie gemeinsames Wissen gibt, das für Aussenstehende sehr schwer zugänglich, da man, um zu diesem Wissen zu gelangen, mit den *agents* bekannt werden muss um es von ihnen zu erfahren. Klar, es gibt die offizielle Jazz-Historie, aber die Feinheiten dieser Geschichte(n) werden mündlich weitergegeben, wie etwa der Drogenkonsum dieses oder jener Musiker/-in. Und an diesen Feinheiten erkennt man, wie sehr jemand in diese Gesellschaft involviert ist.

Vielleicht ist dies ein Mitgrund für den Schein des Elitären, der Festivals wie die Konfrontationen manchmal umgibt. An der Musik, die in diesem Falle eher etwas Archaisches ist (siehe Kapitel Improvisation), als etwas, wofür man sehr viel spezielles Wissen benötigt, kann es eigentlich nicht liegen.

Es kam also zu einer Deterritorialisierung der Geschichte. Forschungsfelder waren nie ganz abgeschlossen von außen und einem *scape* bleibt auch immer etwas Besonderes und etwas Einzelnes⁷⁰. Ich habe die ganze Diplomarbeit über versucht, das Besondere des *scape jazzistique* heraus-

⁷⁰ vgl. Gingrich 2007: 5-8.

zuarbeiten. Das Allgemeine, das es mit vielen anderen teilt, habe ich weniger betont. Das Einzelne aber herauszuarbeiten ist aufgrund einer zu geringen Datenmenge unmöglich. Eine zukünftige Möglichkeit wäre, mich einer Person ganz genau zu widmen. Dann könnte ich jemand Einzelnen im *scape* darstellen, aber ich müsste zur gleichen Zeit nach dem Einzelnen im (künstlerischen) Leben dieser Person suchen und dann danach fragen, was das über das *scape* aussagt. Oder ich könnte Vergleiche mit anderen musikalischen Feldern oder *scapes* anstellen und so herausfiltern, was in meinem Forschungsgebiet wirklich einzigartig ist, wenn es darin überhaupt etwas Einzigartiges gibt.

Eine andere Möglichkeit, diese Studie weiterzuführen, wäre eine Sammlung von Geschichten der *creative musicians*. Manche nehmen öfter die Identität eines Griots innerhalb des *scape jazzistique* an und deren Geschichten könnte man unter Zuhilfenahme von Methoden zur Analyse von *oral history* bzw. Methoden aus der Literaturwissenschaft genauer betrachten. Dies ist aber weniger in meinem Sinne. Ich würde gerne nochmal, wenn möglich in aller Ruhe, meine Gesprächspartner/-innen aufsuchen und die offen gebliebenen Stellen aus den Interviews ansprechen um sie so zu vervollständigen, bzw. neue Bereiche zu eröffnen.

In diesem Augenblick kann ich aber nicht sagen, wie genau ich mich dem Thema Improvisation widmen würde. Ob ich es lieber bei einer Beschreibung durch die *agents* belassen würde, oder ob ich doch versuchen würde, deren Aussagen genau zu interpretieren. Bei vielen Aussagen würde eine Interpretation die Mehrdeutigkeit, die auch immer beabsichtigt ist, zu sehr verwischen, wie zum Beispiel bei jener von Paul Lovens: "... aber symptomatisch ist immer zu wissen, wann Schluss ist, in einer frei improvisierenden Gruppe, das ist das erste woran sich zeigt: alle waren am Ball, alle haben aufgepasst" (Lovens, Int. 1, 0.38).

Personen⁷¹

Alan Silva (b, v, p, div. Instrumente), geb. 22. 1. 1939 in Bermuda. He grew up in Harlem, New York City, first taking up the trumpet. Silva is known as one of the most inventive bass players in jazz and has performed with many of the great names in the world of avant-garde jazz, including Cecil Taylor, Sun Ra, Albert Ayler, Sunny Murray, and Archie Shepp. Silva performed in 1964's *October Revolution in Jazz* and for Ayler's *Live in Greenwich Village* album. He has lived mainly in Paris since the early 1970s, where he formed the Celestial Communication Orchestra, a group dedicated to the performance of free jazz with various instrumental combinations. In the 1990s he picked up the electronic keyboard, declaring that his bass playing no longer surprised him. He has also used the electric violin and electric sarangi on his recordings. Since around 2000 he has performed more frequently as a bassist and band-leader, notably at New York City's annual Vision Festivals⁷².

Alexander von Schlippenbach (p, comp, ld), geb. 7. 4. 1938 in Berlin. Das 1966 anlässlich der Berliner Jazztage von Alexander von Schlippenbach begründete Globe Unity Orchestra gilt seitdem nicht nur als prominent besetzter Fixpunkt des jüngeren europäischen jazz, sondern auch als gelungenes, ständig sich weiterentwickelndes Beispiel der Realisierbarkeit freier Musizierpraktiken im Big Band Kontext. (Kunzler 1988: 1228)

Amiri Baraka geb. 7. 10. 1934. Amiri Baraka, formerly known as LeRoi Jones, (born October 7, 1934) is an American writer of poetry, drama, essays, and music criticism. An often controversial figure, he is the author of numerous books of poetry and has taught at a number of universities, including the State University of New York at Buffalo. In 1967 he became a lecturer at San Francisco State University. In 1968, he was arrested in Newark for allegedly carrying an illegal weapon and resisting arrest during the 1967 Newark riots, and was subsequently sentenced to three years in prison; shortly afterward an appeals court reversed the sentence based on his defense by attorney, Raymond A. Brown.[8] That same year his second book of jazz criticism, *Black Music*, came out, a collection of previously published music journalism, including the seminal *Apple Cores* columns from *Down Beat* magazine. In 1970 he strongly supported Kenneth A. Gibson's candidacy for mayor of Newark; Gibson was elected the city's first Afro-American Mayor. In the late 1960s and early 1970s, Baraka courted controversy by penning some strongly anti-Jewish poems and articles, similar to the stance at that time of the Nation of Islam. Around 1974, Baraka distanced himself from Black nationalism and became a Marxist and a supporter of anti-imperialist third-world liberation movements. In 1979 he became a lecturer SUNY-Stony Brook's Africana Studies Department. The same year, after altercations with his wife, he was sentenced to a short period of compulsory community service. Around this time he began writing his autobiography. In 1980 he denounced his former anti-semitic utterances, declaring himself an anti-zionist.⁷³

⁷¹ Ich habe den Großteil der (die für meine Arbeit am wichtigsten) Musiker und Musikerinnen, deren Namen im Text vorkommen, hier kurz beschrieben. Wenn möglich, zog ich die ersten paar Sätze aus dem Jazzlexikon von Martin Kunzler (1988) heran, die ich nicht unter Anführungszeichen gesetzt habe. Wenn nicht konsultierte ich das Internet bzw. die Beschriebenen selbst.

⁷² http://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Silva; 17. 5. 2010

⁷³ http://en.wikipedia.org/wiki/LeRoi_Jones; 17. 5. 2010

Anthony Braxton (as, Kontrabaßsaxophon, sax, cls, comp), geb. 4. 6. 1945 in Chicago. Dieser Musiker, schwärmte Michael Naura, bewältige das "in seinen Improvisationen, wozu sich mancher europäische Neutöner wochenlang am Schreibtisch abquälen muß". Steve Lacy bezeichnete ihn gar als "Weltmeister unter den Solospielern", und Oliver Lake resignierte 1979 in einem Blindfold Test der Zeitschrift "Down Beat": "Es gibt keine Superlative für ihn, die nicht schon gesagt worden wären." Anthony Braxton, aus der Chicago-Avantgarde hervorgegangen, gilt als besonders intellektualistischer Vertreter der dritten Free Jazz-Generation, der neben Charlie Parker, Paul Desmond und Lee Konitz auch John Cage, Karl-Heinz Stockhausen und die zweite Wiener Schule zu seinen Haupteinflüssen zählt... (Kunzler 1988: 149)

Bill Dixon (tp, comp), geb. 5. 10. 1925 Nantucket, Massachusetts. Als Partner Cecil Taylors auf der Platte "Conquistador" und Mitinitiator der viertägigen "October Revolution in Jazz" 1964 im New Yorker Cellar Cafe ist Bill Dixon mit seinem dunklen, brüchigen Ton und seinem ökonomischen Spiel über Avantgarde-Zirkel hinaus bekanntgeworden. Der Mitbegründer der Jazz Composers' Guild und der United Nations Jazz Society definiert die Rolle des Künstlers aus streng marxistischer Sicht, lehnt den kommerziellen Musikbetrieb ab und vertritt innerhalb des Free Jazz ein pluralistisches Konzept, das die Verwendung jeglicher Materialien erlaubt, wenn eben nur erkennbar bleibe, daß alles seinen Sinn habe... (Kunzler 1988: 299)

Cecil Taylor (p, comp, ld), geb. 25. 3. 1933 in New York. "Hätte er von Anfang an die Publicity gehbat, die er verdient, dann wäre er und nicht Ornette Coleman zur Schlüsselfigur der Jazz-Avantgarde geworden" bemerkte 1966 in der großen Zeit des Free Jazz der Trompeter Ted Curson und vertrat damit die Überzeugung zahlreicher Musiker seiner Generation, die in Steve Lacys Feststellung gipfelt: "Cecil Taylor ist für mich der im Hintergrund wirkende Führer des Jazz. Der King of Jazz. Und das schon seit vielen Jahren. Er war es mehr als irgendein anderer ..., der den Jazz in den letzten 15 Jahren geformt hat. Nur wurde das nicht erkannt. Aber er war tatsächlich die wichtigste Kraft überhaupt." (Kunzler 1988: 1154)

Charlie Mingus (b, p, comp, ld), geb. 22. 4. 1922 in Nogales, Arizona; gest. 5. 1. 1979 in Cuernavaca, Mexiko. In seinem Werk verschmolz der große Neuerer und Vollender Charles Mingus Elemente und Techniken der schwarzen Musik - so das Ruf-Antwort-Prinzip (Call and Response) und die ekstatische Intensität der Gospelmusik, Blues und New-Orleans-Zitate, die wiedergewonnene Kollektivimprovisation und vor allem orale Instrumentaltechniken - zu einer völlig eigenen Musik. Er tat dies mit einer von Duke Ellington beeinflussten Farbsicherheit der Instrumentierung einerseits und einer Reihe für den Jazz bis dahin revolutionärer Neuerungen andererseits. ... "Kein Musiker ... hat so intensiv wie er und gleichzeitig so virtuos aus dem kollektiven Unterbewußtsein der Jazzhistorie, aus der dionysischen, rauschhaften ekstatischen Kirchenmusik der amerikanischen Farbigen geschöpft." (Kunzler 1988: 796)

Charlie Parker (Bird) (as, comp, ld), geb. 29. 8. 1920 in Kansas City, Kansas; gest. 12. 3. 1955 in New York. Seit Louis Armstrong hatte keine Einzelpersönlichkeit so entscheidenden Einfluß auf die gesamte Entwicklung des Jazz wie in den vierziger Jahren Charlie Parker, die charismatische Zentralfigur des Bebop, die eine Teilung der Jazzgeschichte in eine Zeit vor und eine nach Parker rechtfertigt. ... "Durch Louis änderten sich die Trompeter und Posaunisten, aber Bird änderte die Spielweise aller Instrumente". (Kunzler 1988: 889)

Christine Sehnaoui Abdelnour (sax), Born in 1978 and living in France, Christine is from lebanese origins. It is with the discovering of improvised music in 1997 that Christine Sehnaoui decided to start her own autodidact study of sound experimentation on the alto saxophone. She creates a personal language on how to make electronic music on an acoustic instrument. Far away from narrative or dramatic music, her music tries to deal with the relation between listening and the concept of perception, time and space. With deep sensitivity, she develops extended techniques and complex patterns, exploring the microtonal aspects of the saxophone or the high-pitched tone. She produces nifty tonguing tricks, unpitched breaths, spittle-flecked growls, biting, slicing notes or breathy echoey sounds from the bell of her horn. Her main musical partners include Sharif Sehnaoui, Michel Waisvisz, Stéphane Rives, Mazen Kerbaj, Michael Zerang, Mathias Forge, Olivier Toulemonde, Pascal Battus, Basile Ferriot and many others. For the past few years, she has been working with dancers (Buto and contemporary dance) and she also undertakes an ungoing research on musical pedagogy (concerts for children, intervention in schools). Since 2001, she contributes to develop improvisation in her country of origins, Lebanon, where she co-organizes the annual festival of improvised music in Lebanon, called « Irtijal ».⁷⁴

Christof Kurzmann (laptop, sax, voc. g), geb. 19. 6. 1963 in Wien. christof kurzmann, presently lives in buenos aires. musician between electropop, improvisation and "new music". sometimes soloist, he prefers to be part of an collective or an working group. played concerts in all continents with the exception of australia. organizer of various events in the music- and media-genre. labelowner of the small independent label "charhizma" - which at the moment only exists as a plattform to present musicians from around the world in various live settings. conscient objector of military- and civil-service, he still is politicly active and/or interested⁷⁵.

Derek Bailey (g, comp), geb. 29. 1. 1932 in Sheffield, England; [gest. 25. 12. 2005 in London]. "Es gibt niemanden auf unserem Planeten, der wie Derek Bailey spielt", sagte Anthony Braxton über den englischen Free-Pionier, mit dem zusammenzuarbeiten John Stevens als eines der wichtigsten Ereignisse bezeichnete, das ihm widerfahren sei. Derek Bailey gehört als kompromißloser Avantgardist zu den ersten europäischen Musikern, die elektronische Mittel (Elektronik) zur systematischen Erkundung klanglicher Möglichkeiten einsetzen und und Einflüsse zyklischer wie auch anderer zeitgenössischer E-Musik in ihr Spiel mit einbezogen. Er arbeitete beispielsweise mit präparierten Tonbändern, verfremdete den Klang seiner Gitarre manchmal bis hin zum fast tonlosen Zirpen und erklärt seine 1976 gegründete Gruppe Company als "Typ eines weder personell noch stilistisch festgelegten, aber aus Musikern zusammengesetzten Ensembles, die jeder mit der Arbeit eines jeden anderen vertraut sind", und daher seine Idee "totaler Improvisation" optimal verwirkliche können. (Kunzler 1988: 60)

Didi Kern (dr, el), Spielt in Bands wie Wipeout, Fuckhead und Bulbul. Durch die Jam Sessions des Neu New York / Vienna Institute of Improvised Music kam er mehr mit der freien, improvisierten Musik in Kontakt. Daraus entstanden Projekte mit Marco Eneidi, Philipp Quehenberger, Susanna Gartmayer, u. a.

⁷⁴ <http://christinesehnaoui.blogspot.com/>; 17. 5. 2010

⁷⁵ <http://ckurzmann.blogspot.com/>; 17. 5. 2010

Douglas Ewart (sax, cl, fl, perc., div. Instrumente), geb. 1946 in Kingston, Jamaica. Ewart emigrated to the United States in June 1963 (coming to Chicago) and became associated with the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) in 1967, studying with Joseph Jarman and Roscoe Mitchell. He served as that organization's president from 1986 to 1979. He has performed or recorded with J. D. Parran, Muhal Richard Abrams, Art Ensemble of Chicago, Anthony Braxton, Alvin Curran, Anthony Davis, Robert Dick, Von Freeman, Joseph Jarman, Amina Claudine Myers, Roscoe Mitchell, James Newton, Rufus Reid, Wadada Leo Smith, Cecil Taylor, Richard Teitelbaum, Henry Threadgill, Hamid Drake, Don Byron, Malachi Favors Maghostut, and George Lewis. In 1992 Ewart collaborated with Canadian artist Stan Douglas on the video installation *Hors-champs* which was featured at documenta 9 in Kassel, Germany. The installation features Ewart in an improvisation of Albert Ayler's "Spirits Rejoice" with musicians George Lewis, Kent Carter and Oliver Johnson.

Evan Parker (ts, ss, c-Melody-Saxophon), geb. 5. 4. 1944 in Bristol. Mit eigenständiger Stilistik und technischer Brillanz zeigt sich der englische Saxophonist Evan Parker als "völlig kompromißloser, radikaler Experimentator", wie der englische Trompeter Ian Carr bemerkt, der hinzufügt: "Von Musikern aller Richtungen wird er als Meister-saxophonist geschätzt und als Mann, der möglicherweise eine neue Sprache schöpft - oder eher einen neuen Dialekt der Jazzsprache." (Kunzler 1988: 895)

Fats Waller (p, org, voc. ld, comp), geb. 21. 5. 1904 in New York; gest. 15. 12. 1943 in Kansas City. Zwischen James P. Johnson, dem klassischen Repräsentanten des Stride, und dem Supervirtuosen Art Tatum, der aus diesem Klavierstil das moderne Jazupiano vorbereitet hat, steht als unverzichtbare Brücke Fats Waller, den Count Basie als seinen wichtigsten Einfluß, Jaki Byard als "eines der Genies unseres Zeitalters" und Mary Lou Williams als "den Größten der Großen" gepriesen hat. ... Die außerordentliche Wertschätzung Fats Wallers bezieht sich nicht einmal vorwiegend auf den mit unerschöpflicher melodischer Phantasie begabten Komponisten von rund 400 zu einem Großteil sogar ins Standardrepertoire eingeflossenen Kompositionen, sondern vor allem auf den stilbildenden Pianisten, den ersten Hammondorganisten des Jazz und den für Jahrzehnte einzigen Pfeifenorganisten dieser Musik. (Kunzler 1988: 1236)

Frank Lowe (ts, ss, bcl, fls, comp), geb. 24.6. 1943 in Memphis, Tennessee; [gest. 19. 9. 2003 in New York]. Mit dunklem, hart konturiertem und "wirklich persönlichem Sound" (Lester Bowie), überraschenden melodischen Wendungen, perfekt beherrschten Überblastechiken und mit der Auslotung der tiefen Registers des Tenorsaxophons ebenso wie durch einen stets präsenten Blues-Bezug erweist sich Frank Lowe im modernen Stilgemisch zwischen Free Jazz und Neo-Bop als eigenständige Stimme. (Kunzler 1988: 718)

Frank Wright (b, cl, ss, ts), geb. 9. 7. 1935 in Grenada, Mississippi; gest. 19. 5. 1990 in Wuppertal. Wright begann als Bassist in Rhythm & Blues-Gruppen in Cleveland, wo er auch Albert Ayler hörte. Er zog nach New York City, um mit Ayler, Sunny Murray und weiteren Musikern der ersten Free Jazz-Generation zu spielen. Im November 1965 nahm er für ESP-Disk sein erstes Album unter eigenem Namen auf (Frank Wright Trio), an dem Henry Grimes und der Schlagzeuger Tom Price mitwirkten. Im Mai 1967 entstand in Quintettbesetzung mit dem Trompeter Jacques Coursil und dem Altsaxophonisten Arthur Jones noch ein zweites Album für ESP, *Your Prayer*. Wright zog dann 1969 nach Paris, wo er lange Jahre lebte und mit Bobby Few, Alan Silva und Muhammad Ali zu-

sammenarbeitete. Gelegentlich spielte er auch mit Cecil Taylors Orchestra of Two Continents (zu hören auf den Soul Note-Alben *Winged Serpent*, 1984 und *Olu Iwa* 1986), Noah Howard, Peter Brötzmann, Hans Dulfer, Hannibal Marvin Peterson und mit Musikern um A. R. Penck. Wrights hymnische Spielweise auf dem Tenorsaxophon war stark durch Albert Ayler beeinflusst. Sein Spielweise führte zu dem Spitznamen „The Reverend“⁷⁶.

George Lewis (tb, tu, synt, comp), geb. 1949 in Chicago. Bebop-Phrasierung, Tailgate, Growl, die gesamte Tradition und moderne Errungenschaften ... bezieht der mit Humor, Ideenreichtum, Formbewußtsein und scheinbar unbegrenzter Technik ausgestattete Posaunist in seinen eklektizistischen Free-Mainstream ein ... Als Instrumentalist fühlt sich Lewis vor allem von Saxophonisten beeinflusst und hebt dabei besonders John Coltrane, Lester Young und Charlie Parker hervor ... (Kunzler 1988: 698)

Giacinto Scelsi (comp), geb. 8. 1. 1905 in La Spezia, Italien; gest. 9. 8. 1988 in Rom. Scelsi schuf ein sehr eigenwilliges Werk, das nicht in die zeitgenössischen Strömungen der Moderne passt. Seine Kompositionen widersprechen der europäischen Tradition einer Kompositionspraxis, die auf eindeutiger Autorenschaft beruht, und sie fußen weder auf traditionellen Satztechniken noch besitzen sie eine Nähe zu Konzepten der musikalischen Moderne. Er entwickelte eine Vorstellung vom „sphärischen“ Klang, die er durch mikrotonale Elemente in seiner Musik umzusetzen bestrebt war. Zudem verabscheute er das Tonsetzen. Eine große Vielzahl seiner Werke entstand daher in einer Art intuitiver Improvisation, die er auf dem Klavier oder einer Ondioline (einem frühen elektronischen Musikinstrument) spielte. Diese „Improvisationen“ schnitt Scelsi auf Tonband mit und ließ sie anschließend von (zumeist unbekannt gebliebenen) Komponisten in Notenschrift bringen. In seinem Nachlass fanden sich mehr als 900 solcher Tonbänder, die zu einem Großteil bis heute noch nicht untersucht wurden. Einflussreich für seine Kompositionen ist Scelsis Auseinandersetzung mit östlichen Philosophien, insbesondere Indien. 1953 schrieb er seine „Quattro Illustrazioni“, vier „Erleuchtungen“ über verschiedene Gestalten Vishnus, deren Einzelteile er „Avatare“ nannte. Scelsi erwarb in den 1980ern besonders in Frankreich und Deutschland einen relativ hohen Bekanntheitsgrad⁷⁷.

Hans Falb geb. 4. 4. 1954. Betreiber der Jazzgalerie Nickelsdorf. Gründete gemeinsam mit Reinhard Stöger das Festival „Konfrontationen“, das bisher 30 Mal stattgefunden hat und als eines der wichtigsten europäischen Festivals gilt.

Irène Schweizer (p, dr), geb. 2. 6. 1941 in Schaffhausen, Schweiz. In ihrer eigenständigen, seit den frühen sechziger Jahren konsequent entwickelten Arbeit geht es Irène Schweizer um eine „frei improvisierende Spielweise, die Geräusche, perkussive Elemente, schnelle, teils mit den Armen angeschlagene Clusters und konventionellere Pianotechniken miteinander verbindet. Sie umfaßt dabei ein Spektrum, das - unter Einbeziehung folkloristischer Elemente und brauchbarer Errungenschaften der Konzert-Avantgarde - vom Ragtime bis zu Cecil Taylor reicht, ihrem wichtigsten Einfluß neben Thelonious Monk und Dollar Brand. (Kunzler 1988: 1038)

⁷⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Wright; 17. 5. 2010

⁷⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Giacinto_Scelsi; 17. 5. 2010

Joelle Léandre (b, voice), geb. 12. 9. 1951 in Aix-en-Provence, Frankreich. French double bass player, improviser and composer, Joëlle Léandre is one of the dominant figures of the new European music. Trained in orchestral as well as contemporary music, she has played with l'Itinéraire, 2e2m and Pierre Boulez's Ensemble Intercontemporain. Joëlle Léandre has also worked with Merce Cunningham and with John Cage, who has composed especially for her – as have Scelsi, Fénelon, Hersant, Lacy, Campana, Jolas, Clementi and about 40 composers. As well as working in contemporary music, Léandre has played with some of the great names in jazz and improvisation, such as Derek Bailey, Anthony Braxton, George Lewis, Evan Parker, Irene Schweizer, William Parker, Barre Phillips, Pascal Contet, Steve Lacy, Lauren Newton, Peter Kowald, Urs Leimgruber, Mat Maneri, Roy Campbell, Fred Frith, John Zorn, Mark Naussef, Marilyn Crispell, India Cooke and so many others...⁷⁸

John Cage (comp), geb. 5. 9. 1912 in Los Angeles, Kalifornien; gest. 12. 8. 1992 in New York. John Cage war ein US-amerikanischer Komponist und Künstler. Mit seinen mehr als 250 Kompositionen, die häufig als Schlüsselwerke der Neuen Musik angesehen werden, gilt er als einer der weltweit einflussreichsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Hinzu kommen musik- und kompositionstheoretische Arbeiten von grundsätzlicher Bedeutung. Außerdem gilt Cage als Schlüsselfigur für die Ende der 1950er Jahre entstehende Happeningkunst und als wichtiger Anreger für die Fluxusbewegung und die Neue Improvisationsmusik. Neben seinem kompositorischen Schaffen betätigte er sich auch als Maler⁷⁹.

John Carter (cl, as, fl, Oboe, comp), geb. 24. 9. 1929 in Fort Worth, Texas; [gest. 31. 3. 1991]. Avantgarde und Tradition sind kein Widerspruch für den wie Ornette Coleman aus Rhythm & Blues-Bands hervorgegangenen Musiker, der - zuvor überwiegend Altsaxophonist - seit den siebziger Jahren die neue Rolle der Klarinette im Jazz entscheidend mitbestimmt hat. Er phrasiert eckig scharf, dann wieder fließend oder bluesig in der Tradition der Texas-Tenoristen, vor allem aber immer mit großem Ton, den er durch allerlei Techniken wie "false fingering" beugt und klangfarblich reich abschattiert. (Kunzler 1988: 198)

Ken Vandermark (sax, cl) geb. 22. 9. 1964 in Warwick, Rhode Island, USA. Since the spring of 1986, Ken Vandermark has worked to expand the possibilities of improvised and composed music. He has worked continuously from the middle 1990's onward- both as a performer and organizer in North America and Europe- and his primary creative focus has been contemporary music that deals directly with advanced methods of improvisation. Vandermark moved to Chicago from Boston in 1989. Since then he's performed and recorded in a vast array of contexts, and with many internationally renowned musicians, touring on a regular basis in North America, Europe, and Japan for more than half of each year. His concerts and numerous recordings have been critically acclaimed both at home and abroad. Past groups of significance include the DKV Trio, the Territory Band, NRG Ensemble, AALY, the Vandermark Quartet, Spaceways Inc., FME, School Days, Caffeine, Cinghiale, and Steam⁸⁰.

Leroi Jones siehe Amiri Baraka

⁷⁸ <http://www.joelle-leandre.com/biography/>; 17. 5. 2010

⁷⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/John_Cage; 17. 5. 2010

⁸⁰ <http://www.kenvandermark.com/work.php>; 17. 5. 2010

Lê Quan Ninh (perc), geb. 29. 12. 1961 in Paris. Lê Quan Ninh (born Paris, 1961) is a French percussionist active in contemporary music and free improvisation. He began studying piano at the age of 5, but turned towards percussion as a teenager. When he was 16, he entered the National Conservatory in Versailles. During this time he discovered free jazz. After graduating, he taught percussion for 3 years at a conservatory in Bondy, France while performing with contemporary music, dance, and theater groups often using self-taught techniques and found objects in his improvisation. In the 1980s Ninh collaborated with Daunik Lazro, Michel Doneda, Serge Pey, Peter Kowald, Butch Morris, and Nicholas Peskine's Compagnie du Hasard. In 1992 Ninh founded the Association La Flibuste which organized and presented improvisational artistic events across genres. He is a member of the multimedia percussion ensemble Quatuor Helios and, along with cellist Martine Altenburger, a founder of the Hiatus Ensemble⁸¹.

Magda Mayas is a pianist and curator currently based in Berlin, Germany. After studying jazz and improvisation in Berlin she began developing a specific set of techniques for inside-piano performance. Magda has concentrated her musical investigations on the piano and its sonic possibilities, utilizing extended techniques, amplification and preparations as a process of abstraction, whilst focusing on the physicality of both internal and external parts of the piano. As a continuation of this research Magda founded the festival Tasten-Berliner Klaviertage featuring contemporary and innovative approaches for the piano. Magda Mayas performs internationally in a variety of roles as interpreter, solo and in collaboration with varying musicians and composers: in a duo with drummer Tony Buck, in the trio Phono Phono with Michael Renkel and Sabine Vogel, the Quartet Mayas/Nutters/Olsen/Galvez and as part of the Amsterdam based N-Collective. She has appeared in various festivals including The Total Music Meeting, Konfrontationen and Festival of Exiles. Over the years Magda has performed with many leading figures in improvisation such as Johannes Bauer, Christoph Kurzmann, Andy Moore, Tristan Honsinger, Frank Gratkowski and Michael Moore.⁸²

Maggie Nicols (voc), geb 24. 2. 1948 in Edinburgh, Schottland. In den späten 1970er Jahren gründete sie gemeinsam mit Lindsay Cooper die Feminist Improvising Group, die europaweit erfolgreich auftrat. Sie war auch die Organisatorin einer multi-medialen Performance-Gruppe Contradictions, die ihre Arbeit 1980 begann. Gemeinsam mit der Pianistin Irène Schweizer und der Bassistin Joëlle Léandre arbeitet sie seit den 1980ern im Trio Les Diaboliques zusammen. Mit dem Pianisten Pete Nu bildete sie ein Duo; mit den Avantgardistinnen Charlotte Hug und Caroline Kraabel spielte sie ebenso wie mit Pinguin Moschner und Joe Sachse im Trio. Auf dem Moers Festival ist sie alleine, in einem Solokonzert, aufgetreten. Regelmäßig arbeitet sie mit einem großen Improvisations-Workshop The Gathering. In den letzten Jahren war sie auch mit Cat's Cradle und Sean Bergins Song Mob (mit Han Bennink, Minton und Michael Moore) auf Tournee. Anfang der 1990er Jahre war er Mitglied im Dedication Orchestra. Nicols hat in zahlreichen weiteren Projekten gearbeitet. Sie ist auf der einen Seite an der radikalen Erweiterung

⁸¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Lê_Quan_Ninh; 17. 5. 2010

⁸² <http://www.myspace.com/antheacaddyandmagdamayas>; 17. 5. 2010

der stimmlichen Ausdrucksmöglichkeiten interessiert und verknüpft diese textlich und szenisch mit Darstellungen des Frauenalltags und Steptanz, andererseits singt Nicols aber auch gerne melodische Songs⁸³.

Marco Eneidi (as), geb. 1956 in Portland, Oregon, USA. Eneidi wuchs in San Franciscos Bay Area auf und begann zunächst im Alter von neun Jahren mit dem Klarinettenspiel; später lernte er Gitarre und Bass. Als Jugendlicher spielte er Dixieland Jazz in einer lokalen Pizzeria. Er wechselte dann zum Saxophon, entschied sich, Berufsmusiker zu werden und zog 1981 nach New York City, wo er den Avantgarde-Saxophonisten Jemeel Moondoc und dessen damalige Bandmitglieder Dennis Charles, Roy Campbell und William Parker kennenlernte. Danach arbeitete er mit Cecil Taylor, Dewey Redman und Bill Dixon. 1987 gründete Eneidi sein eigenes Plattenlabel Botticelli, auf dem vorwiegend seine eigenen Alben erschienen, auf denen er mit William Parker, Lisle Ellis, Wilber Morris, Jackson Krall, Glenn Spearman und Wadada Leo Smith sowie der Fagottspielerin Karen Borca spielte. Eneidi wirkte außerdem an Aufnahmen von Bill Dixon (1985), William Parker (1997), Glenn Spearman (1995) mit und arbeitete zudem mit Paul Lovens, Georg Gräwe, Ken Vandermark, Damon Smith, Butch Morris, Peter Brötzmann, Han Bennink, Andrew Cyrille, Bertram Turetzky und Sabu Toyozumi. 1995 kehrte er nach Kalifornien zurück und gründete mit Glenn Spearman das Creative Music Orchestra, schließlich das American Jungle Orchestra. 2002 trat er live mit Peter Brötzmann auf (Live at Spruce Street Forum)⁸⁴. 2005 zog Marco Eneidi nach Wien, wo er im selben Jahr die Monday Jam Session startete, die sich zum Neu New York / Vienna Institute of Improvised Music entwickelte.

Mary Oliver (violin, viola, hardanger fiddle) was born in La Jolla, California, and studied at San Francisco State University (Bachelor of Music), Mills College (Master of Fine Arts) and the University of California, San Diego where she received her Ph.D in 1993 for her research in the theory and practice of improvised music. Her work as a soloist encompasses both composed and improvised contemporary music; she has premiered works by among others, Richard Barrett, John Cage, Chaya Czernowin, Brian Ferneyhough, Joëlle Léandre Liza Lim, George E. Lewis, Richard Teitelbaum and Iannis Xenakis. Oliver has worked alongside improvising musicians such as Han Bennink, Mark Dresser, Cor Fuhler, Jean-Charles François, Tristan Honsinger, Joëlle Léandre, George E. Lewis, Nicole Mitchell, Andy Moor, Misha Mengelberg Evan Parker, and Anthony Pateras. As a soloist and ensemble player she has performed in numerous international festivals including the Darmstädter Feriendurse für neue Musik, Donaueschinger Muziektage 2002, Bimhuis October Meeting, Vancouver and Toronto Jazz Festivals, Ars Electronica, Ars Musica, London Musicians Collective Festival, Münchener Biennale, Salzburger Festspiele and Maertz Musik festspiel in Berlin⁸⁵.

Mats Gustafsson (sax, el, comp), geb. 1964 in Umeå, Schweden. Saxplayer, improviser and composer. Soloartist and international tours and projects with a.o. Peter Brötzmann, Sonic Youth, Merzbow, Jim O'Rourke, Barry Guy, Otomo Yoshihide, Yoshimi and in working groups The Thing, Sonore, Gush, Boots Brown, Swedish Azz and Nash Kontroll. Large ensemble work with Barry Guy New Orchestra, Peter Brötzmann Chicago Tentet and the NU –

⁸³ http://de.wikipedia.org/wiki/Maggie_Nicols; 17. 5. 2010

⁸⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Marco_Eneidi; 17. 5. 2010

⁸⁵ <http://www.oliverheggen.com/aboutMary/aboutMary.html>; 17. 5. 2010

ensemble. 1500 concerts and over 140 record productions in Europe, North America and Asia. Collaborations with contemporary dance, theater, art as well as projects with noise, electronica, contemporary rock and free jazz. Producer of international festivals and concert tours as well as work with own record labels Slottet, OlofBright Editions and Blue Tower Records⁸⁶.

Miles Davis (tp, flh, ld, comp, div. Instrumente), geb. 25. 5. 1926 in Alton, Illinois; [gest. 28. 9. 1991 in Santa Monica, Kalifornien). Über mehr als drei Jahrzehnte hinweg hat Miles Davis die Entwicklung des Jazz entscheidend beeinflusst: als Neuerer ebenso wie als Vollstrecker von Tendenzen, die - häufigrepräsentiert durch geschickt ausgewählte Sidemen - schon in der Luft gelegen haben. Bedeutende Meilensteine der auf Platten dokumentierten Geschichte improvisierter Musik tragen seinen Namen. Sie markieren Übergänge vom Bebop zum Cool, dann zum Hardbop, von dort zur modalen Spielweise, die John Coltrane dann weiterführte, schließlich zum rhythmisch komplexen, frei-tonalen Mischstil der sechziger Jahre - allerdings unter Ausklammerung des eigentlichen Free Jazz - und zum elektrischen Rock-Jazz, den er salonfähig machte und dessen kreativ bedeutsame Gruppen aus Miles Davis-Formationen hervorgegangen sind. Fast alle seine Platten lösten aber nicht nur Entwicklungen aus, sondern erwiesen sich retrospektiv auch als deren vorweggenommene Vollendungen, gewissermaßen als perfekte Klassiker. (Kunzler 1988: 278)

Ornette Coleman (as, comp, ts, tp, v), geb. 19. 3. 1930 in Fort Worth, Texas. Ihm gehe es um die Umsetzung von Ideen im Verhältnis zu musikalischen Verläufen, hat Ornette Coleman sein radikales improvisatorisches Konzept wiederholt erläutert, das 1959/60, als der Revolutionär mit seinem Plastiksaxophon die Szene betrat, äußerst kontroverse Diskussionen - ausnahmsweise auch in Musikerkreisen - auslöste. Die Stellungnahmen reichten von totaler Verurteilung - des Instrumentalisten, weniger des Komponisten - aufgrund "mangelnder Technik", "falscher Rhythmik, Harmonik, Intonation" etc. bis hin zu so eindeutigen Äußerungen wie: "das einzig wirklich Neue seit Charlie Parker, Dizzy Gillespie und Thelonious Monk" (John Lewis); "sein Spiel hat eine tiefe innere Logik" (Gunther Schuller); "er macht irgend etwas mit seinen Stücken, das einen nicht nur die Melodielinie, sondern gleichzeitig unzählige Durchführungsmöglichkeiten hören läßt" (Shelly Manne); "seine Musik klingt wie organisierte Unordnung oder wie falsch richtig spielen" (Charles Mingus). (Kunzler 1988: 235)

Paul Lovens (dr), geb. 6. 6. 1949 in Aachen. Als Motor des Globe Unity Orchestra und klanglich orientierter Schlagzeuger, der Perkussion auch melodisch begreift und Zusatz-Klangquellen bis hin zu "singenden Sägen" einsetzt, hat Paul Lovens dynamische Spannung und Differenzierung in den deutschen Free Jazz eingeführt. Alexander von Schlippenbach betont: "Was Paul Lovens auf seinem Schlagzeug und mit seinen unzähligen Kombinationen von Material hervorbringt, schafft immer wieder neue Differenzierungen." (Kunzler 1988: 717)

Peter Brötzmann (sax, cl), geb. 6. 3. 1941 in Remscheid. Der von Irene Schweizer zum "Vater des deutschen Free Jazz" erklärte Saxophonist hat sein Total Free-Konzept kurz so beschrieben: "Ursprünglich war ich Maler, und ich habe in der Malerei gelernt, die Freiheit des persönlichen Ausdrucks zu gebrauchen und über alle konventionellen Schemata hinwegzugehen." Die Individualität der Musiker, bemerkt er an anderer Stelle, sei das System, die Zusammenarbeit und Musikalität die Form. Seine exzessiven Überblaseffekte, Stakkato-Läufe und ein zunächst

⁸⁶ <http://matsgus.com/archives/19>; 17. 5. 2010

fast nur dynamisch, d. h. im Fortissimo-Bereich, dokumentierter Wille zu demonstrativer Expressivität haben Peter Brötzmann das Kritiker-Prädikat "teutonisch" eingebracht. (Kunzler 1988: 154)

Radu Malfatti (tb, comp), geb. 16. 12. 1943 in Innsbruck.

1965-70 musikakademie in graz gesucht

bei eje thelin studiert

mit sonny rollins gesprochen

mit luigi nono kaffee getrunken

spielt gerne schach mit siegfried fussy

sehr viel gelesen, alles vergessen⁸⁷

Sidney Bechet (cl, ss, comp), geb. 14. 5. 1897 in New Orleans; gest. 14. 5. 1959 in Paris. Als einer der drei bedeutendsten frühen Klarinettenisten und erster beherrschender Sopransaxophonist des Jazz genoß Sidney Bechet zunächst primär unter Kollegen wirklich hohe Anerkennung. Seine gewaltige Popularität auch beim jazzfremden Publikum muß eher als französische Nachkriegserscheinung in der Folge von Hugues Panassiés Revival-Bewegung verstanden werden, die den während der Swingzeit nahezu vergessenen Giganten wieder in Erinnerung gerufen hat. (Kunzler 1988: 93)

Sonny Rollins (ts, ss, comp), geb. 7. 9. 1929 in New York. Ähnlich wie Dexter Gordon verband Sonny Rollins in seiner frühen Zeit den mächtigen Sound der Coleman Hawkins-Schule mit der neuen Beweglichkeit, die Charlie Parker dem Jazz erschlossen hat. Dabei bewies er ein besonders Gespür für aktuelle musikalische Strömungen. Rollins entwickelte eine eigenständige, thematisch orientierte Improvisationsweise, ... Improvisation erscheint bei Sonny Rollins nicht mehr als Folge von Chorussen, vielmehr wird Improvisation selbst zum Werk. (Kunzler 1988: 993)

Sun Ra (p, kb, Sun Harp, div. Instrumente, comp, ld), geb. Mai 1914 oder 1915 in Birmingham, Alabama; [gest. 30. 5. 2003]. Kaum eine Figur im Jazz war und ist so umstritten wie Sun Ra, in dem die Jazzpblizistik und auch Musiker entweder den Urvater des Free Jazz oder den Gipfel an Scharlatanerie zu erkennen glauben. Der Musiker selbst trägt mit der Verschleierung seiner Herkunft und seines wahren Namens ebenso zu Verwirrung bei wie mit dem merkwürdigen philosophischen Überbau, den er seiner utopischen "space music" überstülpt: "Zur Idee meiner kosmischen Gesellschaft gehört es, daß jeder auf diesem Planeten einen Anteil am Universum haben sollte. Wir müssen eine Musik haben, die schädlichen Schwingungen von anderen Planeten widersteht". Dennoch ist unbestreitbar, daß Sun Ra aufgrund eines großen persönlichen Beitrags zu dieser Musik und zahlreicher Pionier-Leistungen als einer der Väter des Free Jazz gelten kann. (Kunzler 1988: 1131)

Susanna Gartmayer (bcl, Konra-Alt Klarinette, as), geboren 1975 in Wien, Studium der Malerei und Druckgraphik an der Akademie der Bildenden Künste, Wien (Diplom 2000) Intensive Beschäftigung mit Improvisation und den Klangmöglichkeiten auf der Bassklarinette, Konzerte seit 2004 spielt in diversen Experimentalrockbands, beim

⁸⁷ <http://www.timescraper.de/malfatti/RMBiografie.html>; 17. 5. 2010

Gemüseorchester und in verschiedenen Improvisationsformationen Auftritte bei Konfrontationen Nickelsdorf, Unlimited Wels, Kaleidophon Ulrichsberg, Viennale Wien, Wien Modern u.v.A.⁸⁸

Vereinigungen

Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) Association For The Advancement Of Creative Musicians, heißt eine am 9. 5. 1965 von Muhal Richard Abrams zusammen mit Malachi Favors, Fred Anderson und anderen Vertretern der Chicago-Avantgarde gegründete Musiker-Initiative, die einerseits Aufführungsmöglichkeiten für den Free Jazz geschaffen hat, andererseits auch musikerzieherisch und - zum Wohle der Getto-Jugend - sogar sozial tätig ist. Die erfolgreiche, inzwischen öffentlich geförderte Organisation, deren Mitglieder sowohl in Chicago als auch - heute zum Großteil - in New York wirken, gilt weltweit als bislang lebensfähigstes Vorbild ähnlicher Initiativen. Ihre musikalische Kerntruppe und zugleich bekannteste Formation ist das Art Ensemble Of Chicago; hinzu kommen u. a. Air (Henry Threadgill), die Creative Construction Company und das Audé Ensemble sowie Solisten wie Anthony Braxton, Joseph Jarman, Leroy Jenkins, Lester Bowie, Chico Freeman und George Lewis. (Kunzler 1988: 18) Hier möchte ich anfügen, dass das Hauptaugenmerk nicht unbedingt auf Free Jazz gelegen ist, sondern auch auf Komposition, Komposition von original music. Um sich genau mit der AACM auseinanderzusetzen, siehe das Werk *A Power Stronger Than Itself* von George Lewis (2008) empfohlen.

Jazz Composer's Guild ist eine von Bill Dixon und weiteren Musikern gegründete Organisation, die 1964 eine Reihe von Konzerten in New York durchführte, bekannt als die "October Revolution in Jazz". Eine Big Band, die daraufhin von [Carla] Bley and [Michael] Mantler gebildet wurde, wurde unter dem Namen des Jazz Composers Guild Orchestra bekannt, deren erste Platte im April 1965 aufgenommen wurde. Nach dem Zusammenbrechen der Guild firmierte sie fortan als the Jazz Composer's Orchestra. 1966 wurde auch eine gemeinnützige Organisation ins Leben gerufen, die Jazz Composers Orchestra Association Inc. (JCOA)⁸⁹.

Neu New York / Vienna Institute of Improvises Music What began as a "jam session" in September 2005, featuring guest artists from Europe, West Africa, North Africa and the United States, mixing and matching all of the disciplines, including theater, music, dance and visual arts, has evolved into an important and exciting venue for the creation and experimentation of new thoughts and ideas in improvisation. Straight Up, Straight Out, Strapped. Hard-Core-Smash-Groove, Toes Tapping Across the Room. Bringing together the power house combination of the American blues, avant-garde jazz, electronic music, techno, hard-core, and noise rock. Hans Falb: Ermöglicht wird das durch den unkonventionellen Geist von Marco Eneidi, der Musiker unterschiedlichster Richtungen (Rock, Pop, Jazz, Neue Musik, ...) zu einem Wechselspiel von klarer Struktur und offenem Denken zusammenführt und dadurch die Sessions im Celeste von einem Geheimtip zu einem Fixpunkt der österreichischen Freejazzszene macht. Dieses anregende Klima wird durch ein Kontinuum, das ohne Sommer- u. Winterpause auskommt, begünstigt⁹⁰.

⁸⁸ per email, 18. 5. 2010

⁸⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Jazz_Composer's_Orchestra; 17. 5. 2010

⁹⁰ http://nenuvi.org/?page_id=2; 17. 5. 2010

Orte

Jazzgalerie Nickelsdorf, Konfrontationen, www.konfrontationen.at

Alter Schlachthof Wels, Music Unlimited, www.musicunlimited.at

Alte Gerberei St. Johann, Art Acts, www.muku.at

Jazzatelier Ulrichsberg, Kaleidophon, www.jazzatelier.at

Celeste, Monday Jam Session des Neu New York Institute of Improvised Music,
www.nenuvi.org

Bibliographie

Appadurai, Arjun (2005): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

Bailey, Derek (1992): *Improvisation : Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press.

Barnard, Alan and Jonathan Spencer (Ed.) (2002): *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Routledge. London & New York.

Bennet, Tony, Lawrence Grossberg and Meaghan Morris (Ed.) (2006): *New Key Words. A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Blackwell Publishing. Malden.

Berendt, Joachim Ernst (1980): *Ein Fenster aus Jazz*. Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main.

Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in Jazz*. University of Chicago Press. Chicago.

Bloch, Maurice (1977): *The Past and the Present in the Present*. Man, New Series, Vol. 12, No. 2. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.

Bloch, Maurice (1991): *Anthropology and Cognitive Science*. Man, New Series, Vol. 26, No. 2. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.

Broecking, Christian (2004): *Respekt!* Verbrecher Verlag. Berlin.

Carles, Philippe & Jean-Louis Comolli (1974): *Free Jazz Black Power*. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.

Charmaz, Kathy (2001): *Grounded Theory*. In: Denzin, K. Norman and Lyncoln Yvonna S. (eds.): *The American Tradition in qualitative research*. Volume II. Sage. London.

Corbett, John (1994): *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Duke University Press. Durham/London.

Cortázar, Julio (1994): *Der Verfolger*. Suhrkamp. Frankfurt am Main.

DeVeaux, Scott (1991): *Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography*. Black American Literature Forum, Vol. 25, No. 3. St. Louis University.

Falb, Hans (2009): *John Carter - The Birth of the Blues and the Middle Passage*. In: Philipp Schmickl und Hans Falb (Hg.): *tell no lies claim no easy victories. L'improvisation ne s'improvise pas*. Verein Impro 2000. Nickelsdorf.

Fischlin, Daniel and Ajay Heble (2004): *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*. In: Daniel Fischlin and Ajay Heble (Ed.): *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*. Wesleyan University Press. Middleton.

FreiStil #1 (2005): *Partager un moment d'écoute*. Wels.

FreiStil # 26 (2009): *Am äußersten Norden von allem*. Wels.

- Geertz, Clifford (1996): *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. Basic Books. New York.
- Gingrich, Andre (2007): *Die globalisierte Töpferin. "Weicher" Universalismus und der Begriff des Besonderen in der Anthropologie*. In: *Die Maske*, Nr. 1. Wien.
- Glaser, Barney & Anselm Strauss (1998): *Die Entdeckung der Grounded Theory*. In: Barney Glaser und Anselm Strauss *Grounded Theory: Strategien Qualitativer Sozialforschung*. Verlag Hans Huber. Bern.
- Gräwe, Georg (2009): *Unwirtliche Stätten - Zur Topographie des Konzertlebens*. In: Philipp Schmickl und Hans Falb (Hg.): *tell no lies claim no easy victories. L'improvisation ne s'improvise pas*. Verein Impro 2000. Nickelsdorf.
- Gabbard, Krin (2004): *Improvisation and Imitation: Marlon Brando as Jazz Actor*. In: Danial Fischlin and Ajay Heble (Ed.): *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*. Wesleyan University Press. Middleton.
- Gupta, Akhil and James Ferguson (2001): *Culture, Power, Place: Ethnography at the End of an Era*. In: Akhil Gupta and James Ferguson (Ed.): *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*. Duke University Press. Durham and London.
- Hannerz, Ulf (1987): *The World in Creolisation*. Africa: Journal for the International African Institute, Vol. 57, No. 4. Edinburgh University Press.
- Hannerz, Ulf (2006): *Theorizing through the New World? Not really*. American Ethnologist, Vol. 33. University of California Press.
- Heffley, Mike (2005): *Northern Sun Southern Moon*. Yale University Press. New Haven and London.
- Inda, Xavier Jonathan and Renato Rosaldo (2002): *Introduction. A World in Motion*. In: Inda, Xavier Jonathan and Renato Rosaldo (Ed.): *the anthropology of globalization. a reader*. Blackwell. Malden, Mass.
- Jones, Leroi (2002): *Blues People*. Harper Perennial. New York.
- Jost, Ekkehard (1987): *Europas Jazz. 1960-80*. Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main.
- Kunzler, Martin (1988): *Jazz Lexikon 1 und 2*. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg.
- Léandre, Joelle (2008): *A Voix Basse. Entretiens avec Franck Médioni*. Éditions MF. Paris.
- Léandre, Joelle (2009): *L'improvisation ne s'improvise pas*. In: Philipp Schmickl und Hans Falb (Hg.): *tell no lies claim no easy victories. L'improvisation ne s'improvise pas*. Verein Impro 2000. Nickelsdorf.
- Levaillant, Denis (1996): *L'Improvisation musicale : essai sur la puissance du jeu*. Actes Sud. Arles.
- Lehman, Stephen (2005): *I Love You With An Asterisk: African-American Experimental Music and the French Jazz Press, 1970-1980*. Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation, Vol. 1, No. 2. www.criticalimprov.com

- Lewis, George E. (1996): *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. Black Music Journal, Vol 16, No. 1. University of Illinois Press. Chicago.
- Lewis, George E. (1998): *Singing Omar's Song: A (Re)construction of great Black Music*. Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry, Vol. 4. Columbia College Chicago.
- Lewis, George E. (2004): *Gittin' To Know Y'all: Improvised Music, Interculturalism, and the Racial Imagination*. Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation, Vol 1, No. 1. www.criticalimprov.com
- Lewis, George E. (2004a): *Afterword to "Improvised Music after 1950": The Changing Same*. In: Danial Fischlin and Ajay Heble (Ed.): *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*. Wesleyan University Press. Middleton.
- Lewis, George E. (2008): *A Power Stronger Than Itself. The AACM and American Experimental Music*. The University of Chicago Press. Chicago and London.
- Lewis, George E. (2008a): *Improvisation, Community, and Social Practice. Improvisation and Pedagogy: Background and Focus of Inquiry*. Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation, Vol. 3 No. 2. www.criticalimprov.com
- Neal, Mark Anthony (2004): *"... A Way Out of No Way": Jazz, Hip-Hop, and Black Social Improvisation*. In: Danial Fischlin and Ajay Heble (Ed.): *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*. Wesleyan University Press. Middleton.
- Nettl, Bruno & Melinda Russel (1998): *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. The University of Chicago Press. Chicago and London.
- Noglik, Bert (1982): *Jazz-Werkstatt International*. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbeck bei Hamburg.
- Noglik, Bert (1992): *Klangspuren : Wege improvisierter Musik*. Fischer-Taschenbuch-Verl. Frankfurt am Main.
- Ondaatje, Michael (1997): *Buddy Boldens Blues*. Deutscher Taschenbuch Verlag. München.
- Parker, Evan (2009): *Chasing "the pale fox"*. In: Philipp Schmickl und Hans Falb (Hg.): *tell no lies claim no easy victories. L'improvisation ne s'improvise pas*. Verein Impro 2000. Nickelsdorf.
- Pierrepoint, Alexandre (2002): *Le champ jazzistique*. Éditions Parenthèses. Marseille.
- Pierrepoint, Alexandre (2009): *L'AACM dans la nature : "New Beings"*. In: Philipp Schmickl und Hans Falb (Hg.): *tell no lies claim no easy victories. L'improvisation ne s'improvise pas*. Verein Impro 2000. Nickelsdorf.
- Quinn, Naomi (2005): *Introduction*. In: Quinn Naomi (ed.) (2005): *Finding Culture in Talk. A Collection of Methods*. Palgrave Macmillan. New York.
- Quinn, Naomi (2005): *How to Reconstruct Schemas People Share*. In: Quinn Naomi (ed.) (2005): *Finding Culture in Talk. A Collection of Methods*. Palgrave Macmillan. New York.

- Reason, Dana (2004): *“Navigable Structures and Transforming Mirrors”: Improvisation and Interactivity*. In: Danial Fischlin and Ajay Heble (Ed.): *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*. Wesleyan University Press. Middleton.
- Revue & Corrigée (2008): *Pourquo faites-vous des disques?*. Grenoble
- Schmickl, Philipp und Hans Falb (Hg.) (2009): *tell no lies claim no easy victories. L'improvisation ne s'improvise pas*. Verein Impro 2000. Nickelsdorf
- Spellman, Alfred B. (2004): *Four jazz lives*. Univ. of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan.
- Stanyek, Jason (2004): *Transmissions of an Interculture: Pan-African Jazz and Intercultural Improvisation*. In: Danial Fischlin and Ajay Heble (Ed.): *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*. Wesleyan University Press. Middleton.
- Tonkin, Elisabeth (1992): *Narrating Our Pasts. The social construction of oral history*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Walser, Robert (ed.) (1999): *Keeping Time: Readings in Jazz History*. Oxford University Press. Oxford and New York.
- Wilson, Olly (1983): *Black Music as an Art Form*. Black Music Research Journal, Vol. 3. University of Illinois Press. Chicago.
- Wilson, Peter Niklas (1996): *Spirits Rejoice! Albert Ayler und seine Botschaft*. Wolke Verlag. Hofheim.
- Wilson, Peter Niklas (1999): *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Wolke Verlag. Hofheim.
- Wolf, Eric R. (1982): *Europe and the People without History*. University of California Press. Berkeley.

Diskographie

- Carter, John: *Dance of the Love Ghosts*. Vinyl LP. Gramavision. 1987
- Lewis, George E.: *Changing with the Times*. CD. New World Records. 1993
- Sehnaoui, Christine Abdelnour, Magda Mayas: *Teeming*. CD. olofbright OBCD 28.

Abstract

Das Feld der improvisierten Musik und deren Musiker und Musikerinnen hat sich, so wie es heute besteht, in den letzten 50 Jahren entwickelt. Ausgehend von der "Revolution" des Free Jazz in den USA, deren Protagonisten in erster Linie Afro-Amerikaner waren, entwickelte sich eine Haltung, die sich auf die ganze Welt verbreitete. Diese Haltung nenne ich - in Anlehnung an George Lewis (1996) - *Afrological Attitude*. In der Gegenwart hat sich die gemeinsame Geschichte deterritorialisert.

Diese *attitude* wird von den *agents* im *scape jazzistique* geteilt und bringt jene Konsequenzen mit sich, die das Feld bzw. das *scape* charakterisieren. Ausgehend von der ersten mir bekannten (historischen) Ethnographie des Feldes von Alexandre Pierrepont (2002) beschreibe ich die wichtigsten Punkte, die sich mir in ca. 8 Interviews mit *agents* des *scapes* erschlossen.

Charakterisierend bzw. von anderen Feldern unterscheidend sind:

- der Umgang mit der eigenen Geschichte und wie sie tradiert wird
- der Bezug zum eigenen Instrument als Teil des Körpers der einen spezifischen *sound* hat
- die Rolle von Tonträgern, eigene sowie jene von anderen
- die Methode wie Musik gemacht wird - Improvisation.

Der letzte Punkt ist der Kern meiner Argumentation, dass sich die Methode der Improvisation nicht nur auf das Musik machen auf der Bühne beschränkt, sondern als *afrological attitude* fest in den *agents* verankert ist und die Haltung zu allem anderen bestimmt.

Lebenslauf

Philipp Schmickl
Akaziengasse 17
2425 Nickelsdorf

...

Hernalser Hauptstraße 70/15
1170 Wien

email: schmickl@socialanthropology.net

Geboren	Wien, 1. Jänner 1980
1986 - 1990	Volksschule Nickelsdorf
1990 - 1994	Hauptschule Zurndorf
1994 - 1999	Handelsakademie Neusiedl/See
1999	Matura mit gutem Erfolg
2000 - 2001	Zivildienst beim Roten Kreuz Neusiedl/See (Sanitäter, Journaldienst)
2002	Mai bis September: Europäischer Freiwilligendienst in Paris (Organisation von "chantiers de jeunesse") und in der Nähe von Fontainebleau (Durchführung jener "workcamps" als co-animateur)
2002-2010	Studium an der Universität Wien: Kultur- und Sozialanthropologie . Vorlesungen und Seminare aus Philosophie, Geschichte, Afrikanistik und Arabistik als freie Wahlfächer
2003	5 Wochen Praktikum bei Volkshilfe Würfel, 19., Muthgasse
2005 - 2006	Oktober bis April: Sprachassistenz in Frankreich (Auvergne) in Volksschulen, in einem Gymnasium (Unter- und Oberstufe) und in Studiengängen nach dem bac (Matura).

2007	Regelmäßige Artikelbeiträge für die Zeitschrift "Stimme. Von und für Minderheiten" (bis Ende 2008). Praktikum bei Initiative Minderheiten (Organisation einer Tagung + Übersetzungen; inkl. Simultanübersetzung dt.-> engl. für Vortragende. Organisation eines Benefizfestes "Interculture-Club" im Klub Ost)
2009	Herausgabe des Buches "tell no lies, claim no easy victories" www.konfrontationen.at/ko09/nolies.html
Sprachen	Deutsch (Muttersprache) Englisch (in Wort und Schrift) Französisch (in Wort und Schrift) Spanisch (LAI-Kurse 1-6 + Konversation)
Sonstiges	3 ausgedehnte Reisen nach Marokko mit längeren Aufenthalten bei einer befreundeten Familie Erfahrung in der Gastronomie (Kellner, Organisation von Festen etc.) Erfahrung und Mitarbeit beim Festival "Konfrontationen" in Nickelsdorf (www.konfrontationen.at)
Interessen	Musik Literatur Sprachen das Werden und Vergehen in der Natur wie Menschen zusammenleben Regelmäßige Lektüre von Romanen, Internationalen Zeitungen, Lettre International, etc.