

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2011)
Heft: 113

Artikel: Life begins at improvisation : ein kleines Jazz-Symposium
Autor: Gsteiger, Tom
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927540>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Life Begins at Improvisation

Ein kleines Jazz-Symposium

Tom Gsteiger

VON A WIE ARMSTRONG BIS Z WIE ZORN

In Zeiten, in denen die Hirnforschung zum Schluss kommt, dass der freie Wille eine Illusion ist, ist eine Diskussion über freie Improvisation hinfällig (dass sie trotzdem – und zwar ziemlich engagiert und heftig – geführt wird, ist blos ein weiteres Indiz für die Irrationalität von uns Menschen). Mit anderen Worten: Freie Improvisation gibt es nicht. Improvisation an und für sich ist dagegen allgegenwärtig. Der Jazzpianist Vijay Iyer schreibt: «If we define it provisionally as real-time decisions and actions, then what *isn't* improvisation? We're improvising from the moment we acquire sensation and motion – you could say it's prenatal. [...] Life begins at improvisation. Life is a sustained improvisational interaction with the structures of the world, of the body, of culture. Improvisation is a condition of being alive.»¹

Während die eurozentrische Kunstmusik sich im 20. Jahrhundert noch weiter von improvisatorischen Praktiken entfernte und im Serialismus einen Gipfelpunkt an akademisch-anämischer Abstraktion erreichte (und einem kompositorischen Totalitarismus Vorschub leistete), etablierte sich mit dem massgeblich von afrikanischen respektive afro-amerikanischen Musizierpraktiken geprägten Jazz ein äusserst erfolgreiches, lustvolles und im Prinzip basisdemokratisches Gegenmodell. Die rapide und multi-direktionale Evolution des Jazz brachte eine neue Blütezeit der Improvisation mit sich. Im Gegensatz zu anderen Musikformen, in denen improvisatorische Prozesse ebenfalls eine Rolle spielen (z.B. hindustanische Musik, Flamenco), breitete sich im Jazz die Improvisation auf *alle* musikalischen Parameter aus.

Improvisation kommt im Jazz also in ganz unterschiedlicher Weise vor – das Spektrum reicht von relativ einfachen Verzierungen bzw. Paraphrasierungen von Broadway-Melodien (Louis Armstrongs Version von *I Can't Give You Anything But Love* aus dem Jahre 1929 ist ein frühes Paradebeispiel dafür) bis zu

hyperkomplexen Mischformen aus Komposition und Improvisation, wie wir sie zum Beispiel auf Anthony Braxtons *Creative Orchestra Music 1976* finden.² Kommt hinzu, dass praktisch allen Formen von Jazz-Improvisation eine interaktive Komponente innewohnt: Eine Jazzband ist nicht streng hierarchisch,



Charlie Parker, genialer Improvisator am Altsax. © William Claxton

sondern quasi-osmotisch konfiguriert. Wer dieses interaktive Element ignoriert und stattdessen die improvisatorische Brillanz einzelner Musiker isoliert betrachtet, befindet sich daher letztlich auf dem Holzweg. So beeindruckend die Herausarbeitung und Katalogisierung von Pattern-Permutationen in den Improvisationen des Bebop-Pioniers Charlie Parker, die Thomas Owens in seiner Dissertation *Charlie Parker: Techniques of Improvisation* aus dem Jahre 1974 vornimmt, auch sein mag: Sie zeigt nur einen Aspekt der Genialität des Altsax-Überfliegers auf, und weil sie diesen vom Rest seines Spiels, das ja stets im Kontext einer Band stattfand, abtrennt, blendet sie ein konstitutives Wesensmerkmal des Jazz aus.³

Die Geschichte des Jazz ist ein atemberaubendes Epos – geschrieben von heroischen Humor-Virtuosen (Louis Armstrong, Dizzy Gillespie), begnadeten Bigband-Dompteuren (Count Basie, Duke Ellington), selbstzerstörerischen Desperados (Charlie Parker, Bud Powell), melancholischen Träumern (Billie Holiday, Lester Young, Chet Baker, Bill Evans), radikalen Nonkonformisten (Thelonious Monk, Ornette Coleman), postmodernistischen Ikonoklasten (Anthony Braxton, John Zorn) usw. Bereits diese wenigen Name-Dropping-Klammern lassen vermuten, dass Jazz das «four-letter-word» mit der zweitgrößten Vielfalt an Bedeutungen sein dürfte. Angesichts dieser Vieldeutigkeit kann es nicht verwundern, dass es immer wieder zu Definitionsstreitigkeiten und Abgrenzungsversuchen kommt – dabei ist es allerdings bisher weder konservativen Gralshütern wie Hugues

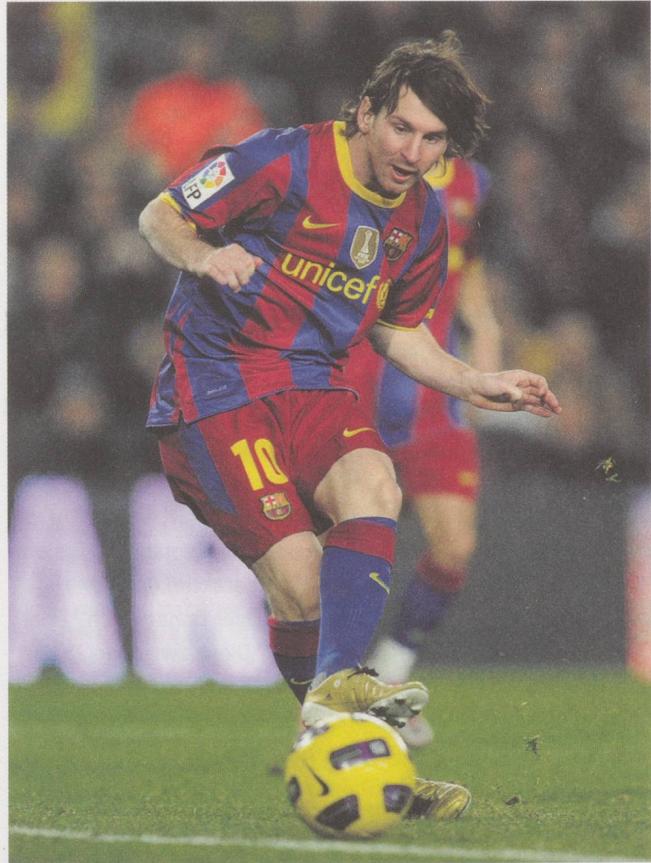
Panassié oder Wynton Marsalis gelungen, einen engstirnigen Jazz-Begriff durchzuboxen, noch hatten progressive Geister wie Anthony Braxton oder Lester Bowie Erfolg damit, sich aus dem Jazz-Kontinuum auszuklinken.

IMPROVISATION IM 21. JAHRHUNDERT

Wer sich im 21. Jahrhundert mit Improvisation befasst und meint, dabei (in Theorie und/oder Praxis) die Geschichte des Jazz ausblenden zu können, handelt arrogant und ignorant. Keine andere Musikform hat derart viel zur Wiederentdeckung und Vitalisierung improvisatorischer Praktiken beigetragen wie der Jazz in all seinen Facetten. Hierbei spielt es keine Rolle, ob wir von Improvisation innerhalb vorgegebener Strukturen oder von weniger stark determinierten Varianten von Improvisation sprechen (pro memoria: Freie Improvisation ist eine Illusion). Wenn es um improvisierte Musik geht, könnte man mit der Abwandlung eines berühmten Stücktitels von Duke Ellington sagen: «It don't mean a thing if it ain't got that jazz thing». Um konkret zu werden: Improvisation, die wie eine mehr oder weniger gelungene Imitation von Neuer Musik klingt, ist eben tatsächlich nicht mehr als eine mehr oder weniger gelungene Imitation von Neuer Musik und darum eigentlich überflüssig. Ähnliches gilt für improvisierte Musik, die nicht über reine Klang- bzw. Geräuschforschung hinauskommt: Ihr zuzuhören ist auf Dauer in etwa ebenso spannend wie einem Kernphysiker bei der Arbeit zuzuschauen. Wahre Innovation fußt immer auf Tradition – alles andere ist Dada.

So ist eben James Joyce' *Ulysses* ein literarisches Opus Magnum, das nicht zuletzt dank seiner unzähligen Traditionsbzüge nie zu Ende gedeutet werden kann, während Kurt Schwitters' *Ursonate* bloss einen disruptiven Sprach-/Sprechakt darstellt, der als Spoken-Word-Performance zwar nach wie vor einen gewissen Unterhaltungswert haben mag, jedoch durch Deutungsversuche keinen wirklichen literarischen Wertzuwachs erfährt. Während man im *Ulysses* vor- und zurückblättern und jeden Satz beliebig oft lesen kann, zieht allerdings in einem Konzert mit improvisierter Musik ein Moment nach dem anderen unwiederbringlich an uns vorüber. Darin liegt das Paradoxon von improvisierter Musik: Sie sollte das Publikum in jedem Augenblick mitreissen und gleichzeitig einen Resonanzraum für nachhaltig wirkende Schwingungen schaffen. Dies wird ihr nur gelingen, wenn sie uns aus dem Alltag hinausreisst und an einem Dialog mit den Geistern und Gespenstern der Vergangenheit teilhaben lässt (im weitverzweigten Œuvre von Anthony Braxton gibt es die Kategorie «Ghost Trance Music»). Ein weiteres Paradox liegt dann vor, wenn improvisierte Musik aufgezeichnet und somit wiederholbar wird: In diesem Fall tauscht sie ihre Flüchtigkeit gegen einen Hauch von Ewigkeit ein. Tatsächlich wäre die rasche Verbreitung und die rapide ästhetische Ausdifferenzierung des Jazz ohne die Erfindung des Grammophons nicht denkbar gewesen: *magic in the air waves ...*

Damit improvisierte Musik nicht Gefahr läuft, steril zu werden, muss sie sich gegen Dogmen jedweder Art wappnen. Mit



Lionel Messi, genialer Improvisator am Ball. © getty images/David Ramos

anderen Worten: Übertriebene idiomatische Korrektheit kann ebenso wenig das Ziel sein wie die Utopie einer non-idiomatischen Musik. In gewisser Weise sind Wynton Marsalis und Derek Bailey zwei Seiten derselben Medaille: einer Extremisten-Medaille, mit der man sich als Improvisator eher nicht schmücken sollte. Ganz generell führt improvisierte Musik dann zu den beglückendsten Resultaten, wenn individuelle schöpferische Impulse (inklusive Geistesblitze) in eine Balance gebracht werden mit kollektiver Interaktion, und zwar im Rahmen einer von allen Beteiligten geteilten ästhetischen Grundauffassung (die aber durchaus unterschiedlich interpretiert werden darf!). Solche Resultate verdanken wir nicht nur, aber doch in erster Linie den herausragenden «working bands» des Jazz. Daran wird sich auch im 21. Jahrhundert so schnell nichts ändern.

Aus den lange vor der Jahrtausendwende gegründeten und nach wie vor aktiven Jazz-Formationen dürfen die gloriosen Triumvirate Jarrett-Peacock-DeJohnette und Motian-Lovano-Frisell auf amerikanischer sowie Schlippenbach-Parker-Lovens und Koch-Schütz-Studer auf europäischer Seite als exemplarische Rollenmodelle für ein enorm breites Spektrum an diversen Improvisationsstrategien gelten. Ein gemeinsamer Nenner dieser Gruppen ist übrigens ein feines Sensorium für kinetische Vorwärtsenergie, die natürlich ganz unterschiedliche Ausprägungen (von Straight-Ahead-Swing über binäre Grooves bis zu Ebbe-und-Flut-Rubato und Mikropulsstrukturen) annehmen kann. Ohne *flow* im Zusammenspiel wird es wohl kaum je zu einem *flow*-Zustand kommen.⁴

JAZZ UND SPORT

Nun werden sowohl Schlippenbach-Parker-Lovens als auch Koch-Schütz-Studer gemeinhin als frei improvisierende Gruppen bezeichnet. Tatsächlich gestalten diese Trios ihre Konzerte ohne vorgängige Absprachen. Nichtsdestotrotz bewegen sich beide Gruppen innerhalb klar umgrenzter Referenzsysteme. Klangwelt und Gruppendynamik sind bei diesen Formationen einem impliziten Regelwerk unterworfen, wodurch eine postmoderne «anything goes»-Beliebigkeit (die allzu oft mit Freiheit verwechselt wird) vermieden wird. Nur dort, wo im Laufe eines Spielprozesses (implizite oder explizite) Regeln erkennbar werden bzw. von Anfang an bekannt sind (etwa bei Standards-Interpretationen), kann man sich als Zuhörer in diesen Spielprozess einklinken und sich von ihm mitreissen lassen. Daher ist der Verzicht auf Regeln (Referenzsysteme) kein Befreiungsschlag, sondern eine Kapitulation mit letztlich destruktiver Wirkung.

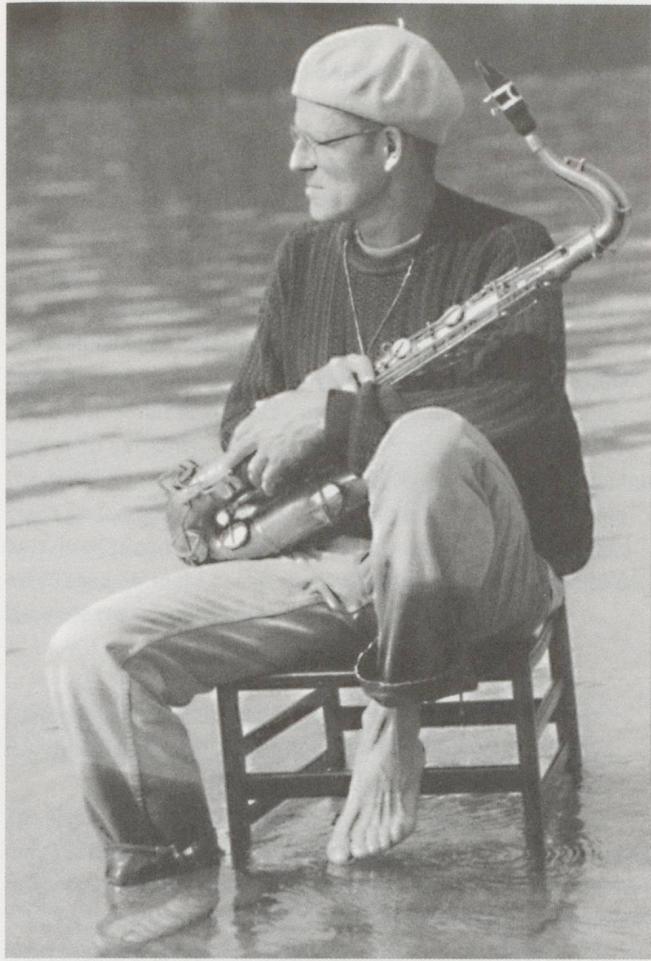
Der Jazzgitarrist und Hobby-Tennisspieler Jim Hall hat die Improvisation ohne Regeln mit Tennis ohne Netz verglichen. Ein Vergleich mit Fussball, bei dem es sich ja trotz Superstar-Auswüchsen um eine typische Team-Sportart handelt, scheint mir noch zielführender. Eine Gemeinsamkeit von Jazz und Fussball ist beispielsweise die dialektische Dynamik von Präzision (Spielsystem / Ensemble-Koordination) und situativer Spontaneität (zum Beispiel ein Dribbling von Lionel Messi / eine halsbrecherische Volte von Charlie Parker). Eine solche

dramatische Dynamik kann sich allerdings nur innerhalb klar umrissener Grenzen entwickeln: Ohne Beachtung eines übergeordneten Referenzsystems geht es nicht. Gleichzeitig darf dieses Referenzsystem (Regelwerk) nicht zu kompliziert oder komplex sein, sonst wird die Kreativität im Keim ersticken.⁵ Bei Free-Impro-Anlässen vermisste ich jedenfalls sehr oft einen Schiedsrichter.

FISCHFANG, SAITENSPRÜNGE UND SONSTIGE SCHERREREIEN

Zur Förderung der improvisierten Musik scheint mir eine breite Sensibilisierung für die Errungenschaften des Jazz unerlässlich - da gibt es selbstverständlich auch im Musikunterricht noch sehr viel Nachholbedarf. In der akademischen Musikwissenschaft sind nach wie vor viele eurozentristische Vorurteile gegenüber dem Jazz verbreitet, die es auszuräumen gilt.⁶ Gleichzeitig gilt es darauf zu achten, dass die Jazzausbildung nicht immer mehr zu einer akademischen Alibiübung verkommt. Überhaupt wäre es im Falle des Jazz wohl sinnvoller, mehr Geld in die Pflege der freien Wildbahn zu investieren als in den Ausbau von Elfenbeintürmen. Das heisst: Vergrösserung und Verbesserung der Club-Infrastruktur, existenzsichernde Mindestgagen (der Trend geht leider ganz klar in die Gegenrichtung), weniger Ex-und-hopp-Projekte, dafür eine langfristige Förderung herausragender «working bands» ohne Rücksicht auf ephemere Modeerscheinungen. Es steht allerdings zu befürchten, dass uns der Tatendrang opportunistischer Kulturbürokraten weiterhin eine Reihe fragwürdiger Crossover-Projekte bescheren wird. War früher lange Multikulti angesagt, so ist zur Zeit Folklore in, und dementsprechend feiern Jazz-Projekte mit Alphorn oder Schwyzer-Örgeli Urständ. So mag vielleicht kurzfristig die Attraktivität der improvisierten Musik gesteigert werden, doch langfristig wäre bedingungsloser Sukzess für Qualität und Authentizität weitaus wichtiger.

Wenn es um ihre Literatur geht, gelingt es der Schweiz immer wieder, sich auch mit anspruchsvoller Kost international Gehör zu verschaffen, und zwar über Dürrenmatt und Frisch hinaus. Warum sollte etwas Ähnliches im Jazz bzw. in der improvisierten Musik nicht machbar sein? An die internationales Erfolge eines George Gruntz oder einer Irène Schweizer anknüpfend, sollte es doch möglich sein, auch anderen Musikerinnen und Musikern mehr Gehör zu verschaffen. Als Aushängeschilder für eine solche Jazz-Offensive wünschte ich mir allerdings keine Glamour-Girls und Strahlemänner, sondern knorrige, exzentrische, widerborstige Charakterköpfe. Wie wärs zum Beispiel mit Andy Scherrer? Oder Donat Fisch? Oder Giancarlo Nicolai? Oder Vera Kappeler? Diese zwischen 1946 und 1974 geborenen Persönlichkeiten decken ein sehr breites musikalisches Spektrum ab und zeichnen sich durch unabirrbare Hartnäckigkeit (an einer Sache dranbleiben), organische Originalität (auf die innere Stimme hören) und disziplinierte Kreativität (sich selbstkritisch hinterfragen) aus.⁷



Donat Fisch. © Archiv SwissJazzOrama

- 1 Vijay Iyer, *Improvisation: Terms and Conditions*, in: *Arcana IV*, edited by John Zorn, New York: Hips Road 2009, S. 34.
- 2 Dieses Album wurde kürzlich wiederveröffentlicht als Teil der 8-CD-Box *The Complete Arista Recordings of Anthony Braxton*, Mosaic Records. Den Text zur Original-LP hat Braxton selbst geschrieben. Das erste Stück charakterisiert er folgendermassen: «*Composition No. 51* utilizes the concept of rotation as this applies to structural pivot points (i.e.: brass against reeds) and was conceived as a structure which could function in a traditional context. The elements in this composition would have to do with linear gravalic weight and/or a metific germ factor (i.e.: applied as a functional characteristic and/or basis for extension) in the brass section. This version was structured for three soloists and also employs each soloist in three structural variations of the solo format (i.e.: traditional extension - forms - collective).»
- 3 In diesem Zusammenhang möchte ich ausführlich aus einem ausserordentlich aufschlussreichen Internet-Aufsatz von Steve Coleman über Charlie Parker zitieren: «In my opinion, by far the most dramatic feature of Bird's musical language is the rhythmic aspect, in particular his phrasing and timing, not only his own playing but in combination with dynamic players such as Max Roach, Roy Haynes, Bud Powell, Fats Navarro, Dizzy Gillespie, and others. Although much more has been written about the harmonic aspects of Bird's musical language, most of this harmonic conception was already present in the music of pianists and saxophonists from the previous era, before Parker arrived on the scene. Among others, the music of pianists Duke Ellington and Art Tatum, as well as saxophonists Coleman Hawkins and Don Byas, demonstrated an already quite sophisticated grasp of harmony. Just about any recording of Tatum demonstrates a harmonic language that rivaled anything from the musicians of Charlie Parker's time. Furthermore, one could look at examples such as Coleman Hawkins' famous 1939 rendition of *Body and Soul* or Don Byas' 1945 Town Hall duos with Slam Stewart (*I've Got Rhythm* and *Indiana*) to see that many of these harmonic aspects were already quite developed. Also in Byas' recordings, we already see some hint of the rhythmic language that would emerge fully developed in Parker's playing.

and Soul or Don Byas' 1945 Town Hall duos with Slam Stewart (*I've Got Rhythm* and *Indiana*) to see that many of these harmonic aspects were already quite developed. Also in Byas' recordings, we already see some hint of the rhythmic language that would emerge fully developed in Parker's playing.

Not a lot has been written about the rhythmic aspects of this language, and for good reason - there are no words and developed descriptive concepts for it in most Western languages. Western music theory has developed primarily in directions that are great for describing the tonal aspects of music, particularly harmony. However, the language to describe rhythm itself is not very well developed, apart from descriptions of time signatures and other notation-related devices. But over the years, musicians themselves have developed a kind of insider's language, an informal slang that is helpful to allude to what is already intuited and culturally implied.

The implications of Parker's phrasing helped to catalyze the rhythmic responses that eventually would come from players such as Max Roach, Bud Powell, Fats Navarro, etc. Although the descriptive aspects of these rhythmic concepts are underdeveloped, we could extend our ability to discuss this language by drawing from the perspective of the rhythmic language of the African Diaspora. Dizzy Gillespie referred to Charlie Parker's rhythmic conception as *sanctified rhythms*, suggesting a style of playing that was related to music heard in church. Later in this article I will take that analogy a little further when I discuss ternary versus duple time.

There is a famous quote by Beethoven that «music is a higher revelation than philosophy». The tradition of Armstrong, Ellington, Monk, Bird, Von Freeman, Coltrane, etc., has demonstrated to the world the great heights that spontaneous composition can be taken to, and there is great importance in this. Particularly in western cultures, sophisticated spontaneous composition became virtually a lost art, probably only kept alive in the context of the French Organ improvisational schools (Pierre Cochereau, Marcel Dupré, etc.) and some of the various forms of folk music. But the form and approach of the concept of spontaneous composition that was developed in the Armstrong-Parker-Coltrane continuum (to use a phrase coined by Anthony Braxton) and the amount of information that this form of composition projects (both material and spiritual information) is staggering in its scope. This is particularly true when you look at the relatively short amount of time that it has taken for this music to develop.» <http://www.jazz.com/dozens/the-dozens-steve-coleman-on-charlie-parker> (16. Dezember 2010).

- 4 «Flow denotes the holistic sensation present when we act with total involvement. [...] It is the state in which action follows upon action according to an internal logic, which seems to need no conscious intervention on our part. We experience it as a unified flowing from one moment to the next, in which we feel in control of our actions, and in which there is little distinction between self and environment; between stimulus and response; between past, present and future.» Mihály Csíkszentmihályi, *Play and intrinsic reward*, in: *Journal of Humanistic Psychology*, Vol. 15 (Juli 1975), S. 43.
- 5 Der norwegische Jazzforscher Bjørn Alterhaug bringt es auf den Punkt: «When the structure in jazz and other human actions is too complicated or rigid, flexibility and creativity do not have the chance to unfold.» *Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication*, in: *Studia Musicologica Norvegica*, Nr. 30, Oslo: 2004, S. 108.
- 6 Im selben Aufsatz postuliert Alterhaug, «that the traditional Euro-logic does not seem to be the best foundation for understanding the complexity of improvisational activity.» Ebd., S. 114.
- 7 Eine Würdigung von Vera Kappeler fehlt auf meiner Webseite noch. Zu Fisch, Nicolai und Scherrer findet man auf www.zwitschermaschine.li je einen relativ ausführlichen Text.